

École doctorale Histoire et Civilisations - ED286

Doctorat

Discipline : Histoire
Option : Histoire de l'Art

Thèse préparée au CRAL/CEHTA (Centre d'Histoire et de Théorie des Arts)
Présentée et soutenue publiquement le 4 novembre 2017

par

MOTTA VALERIA

Le spectacle de la dévotion.

*Le sanctuaire de la Madone des Grâces de Mantoue :
image votive et représentation (XV^e-XVII^e siècles)*

Directeur de thèse: CARERI Giovanni

Co-directeur de thèse: GENTILI Augusto

- Jury
- 1 CARERI Giovanni (EHESS)
 - 2 GENTILI Augusto (Université Ca' Foscari - Venise)
 - 3 CORRAIN Lucia (Alma Mater Studiorum - Université de Bologne)
 - 4 DEKONINCK Ralph (Université catholique de Louvain)
 - 5 FABRE Pierre-Antoine (EHESS)



UNIVERSITÉ
FRANCO
ITALIENNE

Cette recherche a été honorée du Bando Vinci 2010 et elle a été réalisée
avec la contribution de l'Université Franco-Italienne.

Résumé

Cette recherche vise à faire progresser notre compréhension des processus de production de l'image votive à travers l'étude d'un ensemble de sculptures conservées dans le Sanctuaire de la Madone des Grâces de Curtatone, proche de la ville de Mantoue. L'extraordinaire appareil votif que l'on peut admirer à l'intérieur du sanctuaire est constitué de cinquante trois effigies représentant le donateur grandeur nature, datant pour la plupart du XVI^e siècle, polychromes et polymathériques, et pourvues d'accessoires réels (vêtements, cordes, objets dévotionnels...). Ces figures sont disposées dans des niches au sein d'une structure architecturale en bois totalement couverte d'ex-voto anatomiques en cire. Les documents concernant les effigies du sanctuaire de Curtatone ont été mis en rapport avec d'autres rares témoignages de cette pratique en Italie. Cette analyse nous permet de réfléchir au rapport qui relie l'objet au donateur, en indiquant qu'il ne s'agit pas précisément de représentations tridimensionnelles de la figure humaine mais d'objets constitués physiquement par le lien votif et qui impliquent des interrogations complexes. Une réflexion de nature anthropologique s'est donc imposée en considérant non seulement le procédé qui préside à leur réalisation mais aussi leur utilisation rendue possible grâce à l'ambiguïté de la représentation et au concept de vraisemblance, qui imprègne la société européenne occidentale qui a élaboré une véritable culture du simulacre. Outre les effigies votives, ce travail prend également en compte les autres éléments qui composent le sanctuaire des Grâces : l'architecture scénographique qui accueille les sculptures, la décoration d'ex-voto en cire qui y sont accrochés, les inscriptions en rime qui accompagnent les effigies, la fresque florale de la voûte. La portée de ce travail est de démontrer comme ce « scénario votif » présente une dimension qui dépasse la simple illustration du miracle. Ce dispositif nous oblige à réfléchir sur la dimension plurielle et dynamique propre aux images, qui concerne le rôle de la représentation dans les pratiques dévotionnelles de l'époque moderne (XV^e-XVII^e siècles), la capacité que ces sculptures ont de susciter des réactions sur l'observateur et leur fonction à l'intérieur d'un réseau complexe de relations sociales et d'échanges symboliques qui renvoient à la famille Gonzague et à l'ordre franciscain.

Remerciements

Au moment où s'achève cette étape de recherche et de vie, je tiens à exprimer tous mes remerciements à mon directeur, Giovanni Careri, pour avoir accueilli cette entreprise et l'avoir soutenue avec ses encouragements et ses remarques et pour m'avoir transmis une méthode de travail qui, avec le temps, m'a permis de progresser. Je souhaite remercier aussi très chaleureusement mon co-directeur Augusto Gentili, pour avoir fait naître en moi le goût pour l'iconologie de l'époque moderne bien des années avant de m'accompagner dans cette enquête, pendant ses séminaires à l'Université de Venise. Je remercie ensuite mes rapporteurs, Lucia Corrain et Ralph Dekoninck pour avoir accepté de lire et d'évaluer ma thèse. Je suis redevable à Pierre-Antoine Fabre pour m'avoir intégrée dans son groupe de recherche sur les ex-voto qui a été une source de réflexions indispensable pour l'achèvement de cette étude. Merci également au Musée du Quai Branly – Jacques Chirac pour son financement et à Frédéric Keck, Jessica De Largy Healy et Julien Clément, pour leurs éclaircissements décisifs sur des questions proprement anthropologiques. Je souhaite remercier aussi mes discutants au cours du séminaire de recherche « Art et performance » : Giordana Charuty, Pierre-Olivier Dittmar, Jérémie Koering. Leurs observations m'ont permis ensuite d'approfondir les aspects moins évidents de mon sujet. Enfin, toute ma gratitude va à mes proches, famille et amis, pour leur soutien et leur patience sans limites. Ce travail leur est dédié, et tout particulièrement à Jean, pour sa confiance... et pour tout le reste. Merci.

Table des Matières

<i>Résumé</i>	p. 3
<i>Remerciements</i>	p. 4
<i>Table des matières</i>	p. 5
<i>Introduction</i>	p. 9
- Approche méthodologique	p. 12
- Le contexte de Curtatone	p. 18
- Beaucoup de questions et quelques réponses	p. 22
PARTIE I	p. 28
1. Les ex-voto en cire : la question de l'ornement et l'esthétique de la preuve de dévotion	p. 30
1.1.Introduction	p. 30
1.2.L'armature en bois et les ex-voto anatomiques en cire du sanctuaire des Grâce	p. 31
1.2.1 Quelques considérations sur la plastique votive	p. 36
1.3.Forme et disposition des ex-voto de cire de Curtatone	p. 41
1.4.Réflexions théorique sur la pratique votive	p. 51
1.4.1 Sur le concept d'accumulation	p. 53
1.4.2 La rhétorique de l'authenticité matérielle de l'ex-voto	p. 55
1.5.L'apparat décoratif des Grâces : un <i>memento vivere</i> ?	p. 57
1.6.Conclusion	p. 61
2. L' « impalcato votivo » : Wunderkammer ou théâtre d'images?	p. 63
2.1 Introduction	p. 63
2.2 <i>Miracula, mirabilia, Wunderkammer</i> et cabinets de curiosités	p. 64
2.3 La structure en bois du sanctuaire	p. 69
2.3.1 À propos d'une « théorie de la vision » franciscaine	p. 74
2.3.2 Prédication franciscaine et art de la mémoire	p. 77
2.4 La charpente votive des Grâces et les « retables » architecturaux de la Nouvelle Espagne	p. 81
2.5 Notes sur certains frontispices figuratifs	p. 84
2.6 Histoires de crocodiles devenus ex-voto	p. 88
2.6.1 Apostille à propos de crocodiles locaux	p. 93
2.7 Une Vierge-sauroctone	p. 97
2.8 Conclusion	p. 98
3. Une voûte avec des représentations théologico-alchimiques	p. 100
3.1 Introduction	p. 100
3.2 Les voûtes du sanctuaire : une iconographie alchimique?	p. 101
3.2.1 Le Livre de la Très Sainte Trinité	p. 104
3.2.2 L'emblème n° 16 du Pandora de Hieronymus Reusner	p. 106
3.2.3 Les bases théologiques de la transformation de la matière	p. 108

3.2.4	Le concept de visualisation dans Le Livre de la Très Sainte Trinité : l'ambigüe frontière entre texte et images	p. 111
3.2.5	Allegorie chrétienne et Magnus Opus dans le <i>Livre de la Très Sainte Trinité</i>	p. 114
3.3	Pour une science du salut : l'utilisation de la prophétie et sa dimension politique	p. 116
3.4	Quelques signes historiques autour de la construction du sanctuaire	p. 119
3.5	Rapport entre aristocratie mantouane, frères mineurs et Sigismond de Luxembourg	p. 121
3.6	La lignée des Hohenzollern et Mantoue	p. 126
3.7	Un crocodile « mercuriale	p. 127
3.8	Conclusion	p. 132
4.	Les effigies votives grandeur nature : une étude technique comparative	p. 135
4.1	Introduction	p. 135
4.2	Description des effigies votive du sanctuaire des Grâces	p. 137
4.3	Les <i>bòti</i> de la Santissima Annunziata de Florence	p. 146
4.4	Le <i>Livre des miracles</i> de Vincenzo Panicale	p. 151
4.5	La sculpture polymathérique ou la «technique du bois, de la toile et de la colle»	p. 156
4.6	Arrangement des vœux	p. 160
4.7	La disposition des effigies	p. 162
4.8	Conclusion	p. 168
5.	L'efficacité des simulacres	p. 169
5.1	Introduction	p. 169
5.2	« Portrait au naturel » : la question du réalisme, de la ressemblance et de la vraisemblance dans les effigies votives	p. 169
5.3	Sur le simulacre comme expérience visuelle	p. 175
5.4	Le principe de l'identification dans l'effigie votive	p. 180
5.5	De qui sont les statues dans l'église ? Quand et comment y ont-elles été placées ?	p. 184
5.5.1.	Un noble « intrus » parmi les portraits votifs : Vincent I ^{er} de Gonza	p. 191
5.6	Conclusion	p. 195
PARTIE II		p. 197
6.	Le scénario votif	p. 199
6.1	Introduction	p. 199
6.2	La place de l'observateur dans le cycle votif	p. 200
6.3	Typologies votives, temporalité et narration	p. 204
6.4	Les <i>Miracles de la Vierge</i> : de l'image au texte, du texte à l'image	p. 209
6.5	Les inscriptions votives de Curtatone	p. 212

6.6 Sur certaines typologies de graciés	p. 220
6.7 L'imagination pénale dans l'iconographie votive	p. 223
6.8 Le scénario votif	p. 228
6.9 Vincent I ^{er} de Gonzague et le <i>Mondo Magico degli Heroi</i>	p. 233
6.10 Conclusion	p. 238
7. Les miracles de la « Mater Gratiae » et <i>La Monarchia della Vergine</i>	p. 240
7.1 Introduction	p. 240
7.2 Le récit miraculeux dans les anciennes inscriptions du sanctuaire	p. 240
7.3 L'oraison prohibée	p. 245
7.4 Maria Mater Gratiae et Reine du Ciel	p. 253
7.5 La Monarchia della Vergine	p. 259
7.6 Conclusion	p. 261
<i>Conclusion</i>	p. 263
<i>Références bibliographiques</i>	p. 274
<i>Annexes</i>	p. 306
- 1. Il Libro dei Miracoli di Vincenzo Panicale, 1609	p. 306
- 2. La Corona della Vergine di Pagolo Baroni, 1614	p. 347
- 3. Inscriptions votives du sanctuaire des Grâces de Curtatone	p. 361
- 4. Inscriptions votives reportées par Ippolito Donesmondi en 1603	p. 366
<i>Illustrationss</i>	p. 370
<i>Index</i>	p. 477



Francesco Paolo Michetti, *Il Voto*, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Rome (1881-1883)

Ora tutta la terribilità barbara di quel fanatismo,
tutta la truce intensità di quella fede,
tutta la convulsione di quello spasimo è raccolta nella figura senile
che si avvinghia con l'estremo sforzo delle braccia
al simulacro d'argento e gli attacca alla bocca la bocca insanguinata.
Quell'amplesso è indimenticabile;
ha qualche cosa di tragico che atterrisce,
ha qualche cosa di sovrumano che attrae.
Pare che quel vecchio si aggrappi a un'ultima speranza di salvezza,
pare che voglia donarsi anima e corpo a quell'essere muto che lo guarda
dalle profonde occhiaie di teschio nella radiosità del disco tagliente.
Tutta la faccia e il cranio calvo si confonde con il metallo effigiato,
nel sudiciume del sangue e della polvere;
ma un riflesso d'argento brilla nell'occhio umano
vincendo il luccicore della fede.

G. D'Annunzio, *Il Voto*
« Fanfulla della domenica », 14 janvier 1883

Introduction

*The history of art will become sterile unless it is constantly enriched
by a close contact with the study of man.*

E. Gombrich, *Art and illusion*, Préface p. XI ed. 2000

« Ils avaient l'air vrai, je me sentais touché à l'intérieur », c'est ce que confesse Franco De Benedetto, l'ouvrier qui, un soir de mai 2004, grimpe un peu maladroitement sur un chêne de la Place Venti quattro Maggio à Milan pour couper le nœud coulant de trois mannequins d'enfants qui avaient été pendus peu avant par Maurizio Cattelan et qui, en tombant, se blesse avant d'être transporté immédiatement à l'hôpital. L'histoire est connue et l'œuvre, commandée par la Fondation Trussardi, suscita un véritable cas médiatique, en faisant les titres des plus importants quotidiens nationaux. L'installation, inaugurée en présence du maire et de la famille Trussardi, qui devait rester exposée un mois ne le fut donc pas même un jour. Au sujet de cet incident, De Benedetto a raconté par la suite : « Mon cœur a commencé à palpiter comme jamais parce que pour moi l'image était impressionnante. Je l'ai non seulement fait pour que les enfants n'aient pas peur mais pour tout le monde. Les mannequins étaient tellement bien faits qu'ils avaient l'air vrai. Je regrette juste de ne pas avoir décroché le troisième »¹. En faisant douter l'observateur de la différence entre apparence et réalité, l'hyper-réalisme des pantins de Cattelan met en crise le concept même de représentation et insinue que l'image n'est pas seulement une image, un objet, mais, qu'avec elle, il en va en quelque sorte de la vie même du modèle.

Naturellement le potentiel inhérent aux figurations de ce type et leur capacité à provoquer des actions et des réactions différenciées, voire violentes, n'est pas une découverte contemporaine. La plus grande adhésion au sujet représenté a en effet été

¹ « Cade dall'albero per rimuovere l'opera-choc », *Corriere della sera*, Milan, 6 mai 2004.

constamment poursuivie et employée durant les siècles passés pour réaliser des images dérivées du calque direct et utilisées surtout dans le rite funéraire et dans le rite votif. Cette thèse s'attache à l'étude de ce dernier, en rapport avec l'extraordinaire complexe d'ex-voto encore visible aujourd'hui dans le sanctuaire de la Madone des Grâces de Curtatone, non loin de Mantoue. Immergé dans un parc naturel dans la campagne lombarde, ce sanctuaire érigé au début du XV^e siècle où était placé un chapiteau avec une image de la Vierge considérée comme miraculeuse, surgit de façon suggestive sur une hauteur donnant sur les eaux marécageuses du Mincio, entre un dédale de roseaux et de flore lacustre. L'extraordinaire complexe votif que l'on peut y admirer, se compose de cinquante-trois effigies qui représentent l'offrant grandeur nature, la plupart datables du XVI^e siècle, polychromes, polymatériques, accompagnées d'attributs et d'accessoires réels (vêtements, cordes, objets de dévotion...) et installées dans des niches, dans une structure architecturale en bois entièrement recouverte d'ex-voto anatomiques en cire installés de manière décorative.

Ces effigies sont manifestement liées à la pratique florentine, documentée par Aby Warburg au début du siècle dernier dans un essai sur le portrait dans la Florence des Médicis mis en confrontation avec les simulacres en cire grandeur nature (*bòti*) qui, à partir du XV^e siècle, commencent à être placés comme ex-voto dans la basilique de la Santissima Annunziata². Warburg fut le premier à reconnaître dans ces sculptures, qui unissaient au corps de cire une ossature en bois à de vrais cheveux et de vrais vêtements, la plus grande manifestation de l'urgence humaine d'approcher le sacré en forme tangible. L'extraordinaire ensemble, aujourd'hui perdu, des effigies de l'Annunziata est documenté par de nombreux textes du XV^e et XVI^e siècles qui enregistrent une convergence intéressante de discours culturels liés au *topos* de la *mimesis*. Giorgio Vasari, dans la *Vie d'Andrea del Verrocchio*, écrit que les têtes, les mains et les pieds étaient pris sur le vif : « Il peignit à l'huile la chevelure et tous les détails nécessaires pour rendre les statues naturelles, et il le fit si bien qu'elles ne représentaient plus des hommes de cire, mais des vivants, comme nous pouvons le constater en voyant chacun d'elles ».³

Même dans les sculptures du sanctuaire de Mantoue, le visage et les mains sont

² Warburg 1902.

³ Vasari 1568 (trad. 1983), III, p. 291.

réalisés comme des éléments séparés, reliés au corps par des coutures ou du collage. En outre, selon le rapport d'une récente restauration, pour les visages et pour les mains de certaines effigies, on peut supposer l'exécution de calques sur le vif. Cette donnée nous permet de réfléchir au rapport qui relie l'objet au donateur, en indiquant qu'il ne s'agit pas précisément de représentations tridimensionnelles de la figure humaine mais, comme pour les ex-voto anatomiques, d'objets constitués physiquement par le lien votif et qui impliquent des interrogations complexes⁴. Une réflexion de nature anthropologique s'impose donc en considérant non seulement le procédé qui préside à leur réalisation mais aussi leur utilisation rendue possible grâce à l'ambiguïté de la représentation et au concept de vraisemblance, qui imprègne la société européenne occidentale qui a élaboré une véritable culture du simulacre⁵.

Une considération sur la nature de la ressemblance au donateur avait déjà été avancée à son époque par Aby Warburg. L'auteur, en se référant au concept de magie proposé par James Frazer dans *The Golden Bough*⁶, selon lequel chaque effet pourrait être reproduit en l'imitant, avait supposé une association de « réalisme » avec « magique » en soulignant le désir de l'offrant de rejoindre la protection du saint à travers l'emplacement de son substitut aux abords immédiats de l'image vénérée du sanctuaire. Warburg s'arrête sur l'impact que cette « coutume solennelle et barbare si longtemps conservé » eut sur la société contemporaine et, particulièrement, sur les Florentins qui, considérés comme « descendants des étrusques païens et superstitieux », ont d'après lui « cultivé cette magie des images sous sa forme la plus fruste et l'ont entretenue jusque vers le milieu du XVII^e siècle »⁷. Le fondement qui associe des propriétés magiques au portrait votif a été discuté par David Freedberg qui, même s'il reconnaît que l'effort pour obtenir le plus haut degré de ressemblance avec le donateur est la caractéristique principale du genre, il s'oppose aux modèles clarificateurs qui voudraient interpréter certains usages des images comme magiques. Il insiste plutôt sur leur qualité d'interaction innée, liée à des processus humains cognitifs⁸. Les genres classifiés comme magiques par la critique précédente sont donc reconsidérés par Freedberg comme images émotionnellement efficaces, capables d'évoquer, chez celui

⁴ Cf. Didi-Huberman 2006 et 2008 ; Charuty 1992.

⁵ Stoichita 2008.

⁶ Frazer 1900.

⁷ Warburg 1902 (1990), p. 109.

⁸ Freedberg 1998.

qui regarde, une sensation immédiate de présence⁹.

C'est justement cette sensation immédiate de présence, la même qui secouait l'ouvrier milanais, qui a aussi été à l'origine de notre intérêt envers ces objets, après avoir franchi le seuil de ce spectaculaire sanctuaire de la région mantouane. Poussée jusqu'à l'extrême de la ressemblance, la représentation tridimensionnelle d'un corps humain éveille chez l'observateur le doute de se trouver face à une personne réelle. Peu importe si la découverte de cette simulation suit rapidement la première impression. Ce qui est intéressant, par exemple dans l'installation de Cattelan, c'est qu'elle a également fait sensation après la prise de conscience qui suit le choc initial. Cette image, en substance, apparaissait aussi inacceptable après la constatation de ne pas se trouver face à de véritables cadavres d'enfants, et cette réaction était essentiellement dictée par la perception : même si la logique renvoyait à autre chose, l'œil continuait à voir des enfants pendus. L'étude de Freedberg et plus généralement la réflexion développée à partir d'Ernst Gombrich¹⁰ à propos de la capacité des images à susciter chez le spectateur des réponses, analysées à travers l'ouverture de la recherche historico-artistique aux instruments offerts par la psychologie de la perception, constituent le point de départ méthodologique de ce travail.

Approche méthodologique

C'est l'histoire de l'histoire de l'art (Burckhardt, Wölfflin, Riegl, Wickhoff, Warburg, Panofsky, pour ne citer que les plus célèbres) qui a perçu l'urgence d'élargir la réflexion sur les images de l'histoire de l'art « majeure » aux formes populaires et anonymes de l'artisanat artistique, aux images reproduites mécaniquement et aux hybridations. La planche 77 du *Mnemosyne Atlas* (à laquelle Warburg travaille durant les années 1920), qui juxtapose à la *Médée* de Delacroix une image publicitaire de

⁹ L'exigence avancée par *The power of images* de mettre au point les caractéristiques structurales spécifiques de l'expérience de l'image religieuse, profondément différente par rapport à celle de l'image artistique, est aussi partagée par Hans Belting qui, l'année suivante, publie *Bild und Kult* (1990). Il y exprime le besoin de remonter à une époque où la corrélation entre utilisateur et image n'avait pas encore pris les traits de la contemplation esthétique-artistique. Ainsi, contrairement au premier, Belting reconnaît une ère de l'art qui succède temporellement à celle du non-art. Les images anciennes prétendent une immédiate évidence de sens tandis qu'avec la Réforme l'image est réduite à une métaphore. La notion d' « image » développée par le récent débat sur les arts visuels, s'oppose à ce postulat (cf. Golsenne 2010a).

¹⁰ Gombrich 1960.

papier hygiénique, est représentative¹¹. Le rapport inédit et dynamique entre forme et contenu, mis en lumière par Warburg et constitué d'ambivalences, de formations substitutives et de compromis, décrit la façon dont une certaine mémoire figurative fonctionnait, confiée au trait signifiant, la forme, et non à la signification, qui changeait dans chaque contexte¹². Le travail de Warburg pose les bases d'une anthropologie historique de l'art et permet de considérer les œuvres artistiques en explorant la pensée visuelle qui est à l'origine de la conception de leurs formes en permettant de voir combien la perspective esthétique et l'exploration ethnographique sont liées par des implications réciproques.

L'originalité de la contribution de Warburg sur le portrait dans la Florence des Médicis, consiste précisément dans le fait d'avoir mis en rapport les portraits peints par Domenico Ghirlandaio dans la chapelle Sassetti avec le contexte anthropologico-votif plus général. Cette comparaison a mis en lumière, grâce au travail d'archives, ces objets oubliés qu'étaient les ex-voto grandeur nature de la Santissima Annunziata, dont les personnages de la chapelle semblaient être les correspondants picturaux¹³. Cette donnée est aussi intéressante car elle démonte une certaine résistance de l'histoire de l'art qui tend à considérer les artistes majeurs comme relativement indifférents aux idées et aux réalisations des artistes mineurs. S'il est vrai que depuis toujours les artistes, comme les historiens de l'art, ont été en première ligne dans le déchiffrement des liens symboliques entre les ouvrages artistiques et les sociétés dans lesquelles ils étaient réalisées, de la même manière les anthropologues se sont intéressés aux productions artistiques. Les objets votifs sont considérés par les anthropologues, par les historiens de l'art et par les historiens du folklore, comme des objets d'art populaire dotés d'une « aura » esthétique.

Cette aura esthétique, leur forme et leur facture, provient, selon Francesco Faeta, d'exemples pré-chrétiens qui manifestent une idéologie du corps, de la maladie et de la guérison bien différente de celle qui est vécue en Occident. Pour cette raison, selon l'auteur, reconduire l'esthétique de l'ex-voto entre les mailles d'un quelconque discours historico-artistique occidental est réducteur et erroné¹⁴. Si cette affirmation est valable pour les objets votifs en cire de différentes parties du corps offertes à titre propitiatoire,

¹¹ Pinotti 2014, p. 287.

¹² Didi-Huberman 2002.

¹³ Didi-Huberman 1996, p. 149-150.

¹⁴ Faeta 2008, p. 44.

un discours différent concerne les effigies grandeur nature utilisées en Italie dans le rituel votif à partir du XIV^e siècle et durant tout le XV^e et le XVI^e siècles et considérées elles aussi comme des « œuvres d'intérêt folklorique »¹⁵. À cette époque, le concept d'art votif était beaucoup plus étendu que ce que nous entendons aujourd'hui et incluait, dans un véritable *continuum*, des œuvres « majeures » et « mineures ». Dans ce cas, l'opposition entre art, haut ou bas, et manifestation de la foi est réductrice et exclut des problématiques à notre avis importantes qui concernent, au-delà de l'intention, de possibles échanges entre ces deux sphères d'art religieux.

Dans la tentative de jeter les bases théoriques d'une anthropologie de l'art, à la fin des années 1990, l'anthropologue Alfred Gell introduit la notion d'*agency*, avec laquelle il est désormais devenu habituel de se référer à propos de l'efficacité de l'image entendue comme sujet actif et agissant¹⁶. Pour l'auteur, qui considère l'anthropologie comme une discipline scientifique non humaniste, que ce soit dans les sociétés dites « simples »¹⁷ comme dans celles historiques d'Occident, les objets artistiques ont une capacité d'agir socialement déterminée, qui leur confère un statut particulier qui permet de participer activement (ou passivement) aux relations entre individus. Les objets d'art de cette manière peuvent captiver, intimider, attirer, heurter, protéger, consoler, forcer... La nature de ces objets dépend de la matrice socio-relationnelle dans laquelle ils sont encastés et qui les soutient en « montages interactifs » spécifiques. Les œuvres d'art n'existent donc pas au-delà des fonctions socio-relationnelles dans lesquelles elles sont insérées.

En réalité, bien avant Alfred Gell, un autre anthropologue célèbre, André Leroi-Gourhan, affirmait qu'« il n'y a pas d'autre art que celui utilitaire »¹⁸. Ce concept vaut probablement pour n'importe quelle époque et n'importe quel lieu, mais les produits esthétiques de la société moderne répondent sûrement à des utilités et des fonctions que nous ne considérons pas typiquement esthétiques. Si le passage de l'œuvre d'art

¹⁵ Compte-rendu de la « Soprintendenza per i Beni Storici Artistici ed Etnoantropologici per le province di Mantova Brescia e Cremona ».

¹⁶ À la notion d'*agency* ont ensuite été associés les termes de performance/performativité, efficacité, agentivité (Cf. Dierkens, Bartholeyns et Golsenne 2010).

¹⁷ Durkheim ed. 2008 p. 85-86.

¹⁸ Leroi-Gourhan, 1977 (trad. It.) vol. II, p. 422 : « Di conseguenza non c'è altra arte se non quella utilitaria: lo scettro, simbolo della potenza reale, il pastorale, bastone simbolico del vescovo, la canzone d'amore, l'inno patriottico, la statua che materializza il potere degli dei, l'affresco che ricorda gli orrori dell'Inferno, rispondono a necessità pratiche indiscutibili ».

esthétique à l'image « signifiante » a été particulièrement étudié pour le domaine qui concerne les images médiévales¹⁹, pour les recherches sur la Renaissance, les questions à propos de l'art ont été longtemps séparées de celles qui concernent les pratiques du culte et de la dévotion. Les historiens de l'art n'ont produit que occasionnellement des interventions en connexion avec l'histoire des relations humaines aux choses matérielles et à leur efficacité et surtout dans le domaine de pratiques qui concernent l'image miraculeuse ou la relation entre celles-ci et le débat théologique.

Ce que l'on pourrait définir comme une « anthropologie historique de l'art européen de la Renaissance » est un objet plus ou moins inconnu qui, à notre avis, doit être mis en relation stricte avec le concept plus général de *mimesis* qui imprègne la relation-même entre l'homme et la nature de cette époque. Il y a une science de la production dans la nature et c'est dans son imitation que *l'ars* trouve toute sa cohérence et sa satisfaction²⁰. Les effigies votives du sanctuaire de Curtatone sont donc la correspondance visuelle de la pratique documentée dans le texte de Warburg au sujet des *bòti* déposés dans l'église de l'Annunziata de Florence. Elles constituent un nœud crucial, anthropologique, historique et esthétique et un indice que la notion de Renaissance conçue par Vasari était en réalité quelque chose de différent qui incluait des pratiques d'hyper-réalisme anti-humaniste, médiéval, artisanal, dévot²¹.

À l'époque de la rédaction de son essai, Warburg ne devait pas connaître les effigies votives du sanctuaire de Curtatone, qui sont, en revanche, expressément mentionnées, quelques années plus tard, dans deux textes d'un de ses contemporains, Julius von Schlosser²² qui souligne que les « murs de la nef sont encore couverts d'images votives grandeur nature de personnages de toutes conditions, souvent dans un état épouvantable »²³. Naturellement, l'Annunziata et les Grâces ne sont pas les seuls lieux de culte à posséder une collection d'ex-voto grandeur nature de ce type. À Orsanmichele à Florence et à Santa Maria delle Carceri à Prato, par exemple, l'habitude, documentée uniquement par les sources, de suspendre des *bòti* à l'autel de la Madone miraculeuse se perpétuait²⁴ et, d'après ce qui a été rapporté par les registres des comptes,

¹⁹ Cf. Baschet et Dittmar 2015; Schmitt 2002; Belting 1990.

²⁰ Sur la notion d'*ars* voir Baxandall 1963, p. 321-325.

²¹ Cf. Didi-Huberman 1994.

²² Schlosser 1908 et 1911.

²³ Schlosser 1911 (1997) p. 77.

²⁴ Morselli 1985 ; Maniura 2002 et 2009.

il semble que celles-ci devaient être assez coûteuses, surtout si des artistes affirmés modelaient et peignaient les portraits²⁵.

Jusqu'à aujourd'hui, la seule correspondance visuelle de ce phénomène documenté par des sources semble être le matériel présent dans le sanctuaire des Grâces de Curtatone. Pour cette raison, il nous paraît particulièrement intéressant de comparer ces effigies à certains dessins retrouvés dans un précieux codex du début du XVII^e siècle qui reproduisent la collection d'ex-voto grandeur nature offerts dans un autre sanctuaire italien, celui de la Madone de la Quercia de Viterbe. Il s'agit du *Libro dei Miracoli* du peintre Vincenzo Panicale, réalisé en 1609 comme ex-voto, lui-même offert à la Madone de ce sanctuaire et aujourd'hui conservé à la Fondazione Marco Besso de Rome. Parmi les pages en parchemin de cet ouvrage, on retrouve une soixantaine de feuilles à l'aquarelle qui reproduisent minutieusement les effigies²⁶.

Cette thèse s'insère donc dans un contexte déjà enrichi au cours des trente dernières années par de nombreux essais qui traitent de l'interaction entre les catégories d'« images » et celle d'« art », dans la tentative d'aller au-delà du territoire protégé de l'histoire de l'art et de comprendre la production artistique humaine, de même que la place des images dans la culture, dans un sens plus large. L'intérêt pour ce sujet a émergé aussi bien pour des questions scientifiques inhérentes à nos précédentes recherches sur les images votives du territoire de Padoue²⁷, auxquelles nous avons dédié un mémoire de master, ainsi que pour une certaine sensibilité envers certains aspects liés aux vécus anonymes et individuels des personnes, pour des objets et des situations marginales qui cependant, dans leur silence, résistent avec ténacité et s'imposent en nous interpellant.

De façon plus générale, les ex-voto ont été exclus pour leur simplicité technique par la grande histoire qui s'est concentrée sur le développement des styles artistiques et ont été analysés du point de vue folklorique, comme une manifestation de la culture populaire, en revêtant exclusivement une valeur documentaire des modes de vie et des croyances déterminés. Cependant, penser à l'esthétique de l'ex-voto, peint, façonné, sculpté... comme ayant une valeur intrinsèque signifie mortifier l'objet et stériliser son potentiel cognitif par rapport à la société qui le crée et l'utilise. La notion de vœu sous-

²⁵ Panzanelli 2008, p. 17.

²⁶ Cf. Annexe n° 1.

²⁷ Motta 2010, 2009, 2008 et 2007.

tend un concept actif dans lequel ce n'est pas tant le don en soi qui assume une importance primaire, mais le fait qu'il ait été donné une forme précise au vœu à travers un rituel qui performe le désir d'interruption d'un temps historique de risque pour entrer en relation avec la sphère de l'invisible.

Ce n'est que récemment que l'on a senti l'urgence d'élargir le champ d'études, souvent local, qui concerne ces objets à travers des publications de portées plus larges. Les travaux de Megan Holmes, Fredrika H. Jacobs, Jane Garnett et Gervase Rosser²⁸ marquent une nouvelle attention historico-artistique en ce qui concerne le phénomène des miracles dans la pratique chrétienne d'Occident, en les entendant comme protagonistes d'une production matérielle imposante. Ces trois œuvres qui interrogent l'histoire de l'image miraculeuse, principalement en Italie, ont en commun une perspective qui cherche à se distancier de l'analyse historico-artistique traditionnelle en soulignant que les objets matériels impliqués dans les miracles sont le centre d'interactions humaines qui continuent dans le présent et qui génèrent de nouveaux phénomènes semblables et même dissemblables par rapport aux précédents.

Comme il a été souligné, l'instabilité temporelle propre aux images, porteuses d'un message dont l'émetteur et le récepteur se déplacent continuellement, en font l'instrument le plus adapté pour la dévotion²⁹. C'est cette perspective que l'on a cherché à embrasser à propos du contexte du sanctuaire des Grâces de Curtatone, qui nous est apparu comme le lieu idéal pour un approfondissement lié à cette thématique face à la présence d'ex-voto en tout genre et d'instances diverses qui en justifient et rendent spectaculaire la disposition à l'intérieur du lieu de culte. Si les travaux cités précédemment prennent en considération l'ex-voto comme une partie d'un processus plus ample par rapport au fonctionnement de l'image miraculeuse, les travaux antérieurs de Didi-Huberman³⁰ et le récent recueil d'essais publié par Ittai Weinryb³¹ soutiennent l'étude de l'ex-voto comme objet théorique³². C'est, en effet, justement la capacité à « résister » à tout encadrement historique et disciplinaire réducteur, qui rend ces objets aussi mystérieux qu'intéressants et qui nous oblige à développer, simultanément,

²⁸ Jacobs 2013, Holmes 2013, Garnett et Rosser 2013.

²⁹ Nagel et Wood 2010.

³⁰ Didi-Huberman 2006.

³¹ Weinryb 2016.

³² Sur le concept d'objet théorique entendu comme ensemble formé par les œuvres et par les questions qu'elles font surgir cf. Louis Marin 1989, p. 17 ; Dumora 2004 p. 289-301, Careri 2003 et 2007, Careri et Vouilloux 2013, p. 12-13.

différents plans de lecture qui rendent compte d'une dimension expressive dynamique et plurielle, capable de susciter des émotions et des réactions complexes et différenciées.

La demande d'adoption du point de vue anthropologique s'accompagne donc d'instances de croisements interdisciplinaires les plus variées et se définit surtout dans l'agrandissement du champ d'investigation de ces objets traditionnellement définis comme art mineur ou art populaire. À partir du moment où la méthode formelle ne se révèle pas adéquate pour la compréhension de l'apparat votif du sanctuaire des Grâces de Curtatone, on s'appuie sur une méthodologie fondée sur une pluridisciplinarité qui part d'une iconologie renouvelée dans laquelle se regroupent la recherche d'archives, l'étude du contexte, des textes théologiques, de la tradition hermétique, de la littérature dévotionnelle³³. L'utilisation intégrée de sources multiples se rapproche de l'observation directe des objets, seul véritable document fondamental pour la compréhension des œuvres elles-mêmes, insérées dans celle qui, en reprenant le terme proposé par l'approche herméneutique de Giovanni Careri, se définit comme un « réseau dialogique »³⁴. La recherche que nous avons conduite sur la base de ces suggestions a été menée avec la conscience de devoir toujours combler de nombreuses lacunes. Cependant nous nous réjouissons de pouvoir faire émerger du tissu local certains aspects latents, si ce n'est même occultés, à la grande histoire de l'art.

Le contexte de Curtatone

La fraction des Grâces, dans la commune de Curtatone, se compose d'une poignée de petites maisons éparpillées le long de la rive droite du Mincio, précisément à l'endroit où la rivière s'élargit en prenant le nom de « Lac Supérieur ». Ces habitations d'anciens pêcheurs et bateliers sont resserrées autour du Sanctuaire de la Bienheureuse Vierge Marie, érigé probablement sur le projet de Bartolino da Novara, par le quatrième capitaine de Mantoue, François I^{er} Gonzague, entre 1399 et 1406 comme imposant ex-voto durant une épidémie de peste (fig. 1)³⁵. Le sanctuaire se dresse probablement au

³³ On reprend à ce propos la définition d'Augusto Gentili d'iconologie contextuelle: « Gli intrecci multidisciplinari risultano facilitati se ci si muove sul terreno dei significati, dei contesti, delle funzioni: di quella modalità d'indagine che tempo fa ho definito iconologia contestuale » (Présentation de la revue *Venezia Cinquecento*).

³⁴ Careri 2005 p. 18-19.

³⁵ Romani 1998, p. 42.

lieu où il existait un petit chapiteau, devenu par la suite un oratoire, où était placé un tableau de la Vierge et l'Enfant jugée miraculeux (fig. 2). Ce tableau, de l'école émilienne a été réalisé au cours de la seconde moitié du XIV^e siècle et présente un schéma constitutif qui dérive de la tradition byzantine de la Madone Éléousa (représentée en effigie avec l'Enfant serré contre son cœur, joue contre joue)³⁶. En 1389, par intercession du seigneur de Mantoue, le petit oratoire fut confié par Boniface IX aux soins des franciscains mineurs conventuels, ensuite remplacés, en 1407, par les franciscains observants³⁷.

Dans cette zone difficile, lacustre et marécageuse, il commença à se développer, comme dans tout le territoire de la province, un culte marial intense qui prenait ses racines dans des traditions paysannes d'origines reculées. La naissance des sanctuaires mariaux en Italie, qui connaît une expansion considérable entre le XV^e et le XVI^e siècles, répondait aux besoins spirituels d'une société composite, tourmentée par des guerres, des conflits politiques et institutionnels, qui ne trouvaient pas de réponses adéquates dans les structures ecclésiastiques de base³⁸. Le rôle des ordres religieux dans le développement au XV^e siècle des sanctuaires mariaux a souvent été souligné par Giorgio Cracco qui a interprété ce phénomène comme une réponse aux exigences spirituelles des fidèles, qui ne trouvaient plus de correspondance dans la vie paroissiale et dans le clergé séculaire, inadéquat et plus intéressé aux aspects matériels qu'à ceux spirituels de son office. Le développement des sanctuaires mariaux, conséquence des crises du tissu paroissial, et la gestion de ceux-ci par les ordres religieux réguliers, «révèle une séparation en acte entre centre et périphérie, entre Autorité (en premier lieu l'évêque) et le peuple croyant, entre modèles religieux imposés par les institutions (...) et des « références » cherchées localement par le bas : une séparation, enfin, entre Église « commandée » et Église perçue ou rêvée par les croyants (...). Ce n'est pas pour rien que les mêmes sanctuaires sont vus comme des lieux alternatifs, une espèce de port franc du salut (...) où les miracles étaient une expérience quotidienne »³⁹.

³⁶ Vaccari *et alii* 2000, p. 28.

³⁷ Papagno *et alii* 1999, p. 29.

³⁸ Cracco 2000, pp. 25-52.

³⁹ Cracco 1993, p. 379-380 : « Questo fenomeno rivela una separazione in atto tra centro e periferia, tra Autorità (in primo luogo il vescovo) e il popolo credente, tra modelli religiosi imposti dalle istituzioni (...) e « riferimenti » cercati localmente dal basso: una separazione, insomma, tra Chiesa « comandata » e Chiesa percepita o sognata dai credenti (...). Non per nulla gli stessi santuari sono vissuti come luogo alternativo, una specie di porto franco della salvezza (...) dove i miracoli erano esperienza quotidiana ».

Ces sanctuaires se dressent par conséquent, en principe, hors des villes, à une certaine distance des centres habités, immergés dans des paysages naturels isolés et déserts, devenant des sortes d'espaces magiques, placés au-dessus de toute structure civile et ecclésiastique. Cette caractéristique a suggérés, en outres, comme une revanche des zones rurales souvent pauvres en reliques qui, avec leur sanctuaire décentré, compensaient un tel manque⁴⁰. La diffusion de la réputation miraculeuse de l'image sacrée du sanctuaire de Curtatone facilite donc l'élévation de ce lieu à un véritable réceptacle de dons votifs. C'est justement cette caractéristique qui fait de lui un espace privilégié pour l'analyse de ce phénomène, vu le concours de typologies votives différentes et rares, comme les effigies grandeur nature ou la présence, inhabituelle, d'un crocodile empaillé (*crocodilus niloticus*) accroché par des chaînes de fer à la travée centrale de la nef et offert vraisemblablement à la fin du XVI^e siècle⁴¹. Ce qui est intéressant, en outre, c'est qu'à ces objets, il ait été donné, à partir du XVI^e siècle, une disposition précise par les gardiens du sanctuaire, les franciscains mineurs observants qui décidèrent de leur manipulation, emplacement et exposition à l'intérieur du sanctuaire, se rendant maîtres d'une véritable machine votive. Les dons votifs subissent donc un arrangement complexe qui ne semble pas avoir d'équivalences dans des lieux similaires.

Du point de vue culturel, le XV^e siècle mantouan paraît comme un siècle animé par une profonde effervescence religieuse. Il ne fait aucun doute que la faveur dont jouissait alors le mouvement de l'observance était dû à l'appui du prince et à sa volonté de soutenir des communautés étroitement liées à sa politique. De même, il est évident que dans les ordres réformés, les Gonzague pouvaient compter sur des personnages qui leur étaient fidèles⁴². Insérée dans ce contexte, la fondation du sanctuaire des Grâces a une valeur exemplaire pour la ville⁴³. Cesare Mozzarelli a interprété cette instance comme étant « prédestinée à la volonté de configurer son propre pouvoir en dehors des normes seigneuriales; ce qui signifie, sur le plan religieux, l'appropriation par les Gonzague d'un rôle personnel dans la piété des fidèles, et cela non seulement en pliant à son pouvoir les instruments religieux de l'idéologie communale mais en créant, là où

⁴⁰ Cf. Cracco 2002.

⁴¹ Signorini 1986.

⁴² Zarri 1984, p. 246.

⁴³ Romani 1998, p. 9.

déjà l'on vénérât une image miraculeuse de la Madone, un lieu de culte capable de se positionner en tant que sanctuaire de la ville et de la campagne, à la tradition dévotionnelle de laquelle il était d'autre part complètement étranger, devenant le centre religieux du territoire tout entier »⁴⁴.

Voici donc, rapidement évoqués, certains des protagonistes de la vie et de la religiosité mantouanes de cette période: les Gonzague, les franciscains observants, les sanctuaires et la Madone, dont le culte durant le XIV^e et le XV^e siècle connaît une remarquable diffusion et affirmation. En effet, si les nouvelles au sujet des événements historiques, dévotionnels, artistiques, qui intéressent le sanctuaire de la Madone des Grâces de Curtatone ne manquent pas⁴⁵, certaines questions plus pressantes posées par l'extraordinaire « monument votif » installé en son sein ont, jusqu'alors, peu attiré l'attention : quel fut le rapport existant entre l'aristocratie mantouane qui fonda le sanctuaire et les frères à qui il fut confié ; quelle relation subsiste entre l'activité homilétique de ces frères et l'architecture scénographique recouverte d'ex-voto qu'ils réalisèrent pour accueillir les effigies votives des offrants ; quelles furent les réactions que cet appareil devaient procurer sur l'audience, l'hétérogénéité de cette audience. Un regard nécessairement interdisciplinaire a cherché à répondre à ces questions et à porter à la connaissance de la micro-histoire du contexte mantouan la richesse de la synthèse entre des visions différentes qui met au point les enchevêtrements entre dynamiques du pouvoir officiel et interrelations de politique ecclésiastique, ainsi que particularité et efficacité de certaines représentations. L'étude de l'apparat votif de Curtatone, conduite en ces termes, offre des exemples de questions qui peuvent être posées à la documentation aussi dans d'autres centres sanctuarials : questions qui, si les recherches dans cette direction étaient favorisées, pourraient porter à une reconstruction historique et culturelle bien plus articulée et à une manière d'organiser les recherches sur une micro-histoire locale, pour laquelle l'Italie offre des exemples nombreux et diversifiés.

Beaucoup de questions et quelques réponses

⁴⁴ Mozzarelli 1987, p. 362 : « preordinata alla volontà di configurare il proprio potere fuor dalle norme signorili; il che significa, sul piano religioso, l'assunzione da parte del Gonzaga di un ruolo personale nella pietà dei fedeli, e ciò non solo piegando al suo potere gli strumenti religiosi dell'ideologia comunale ma creando, laddove già si venerava un'immagine miracolosa della Madonna, un luogo di culto capace di porsi quale santuario della città e del contado, alla cui tradizione devozionale era peraltro del tutto estraneo, divenendo il centro religioso dell'intero territorio ».

⁴⁵ Cf. Vaccari *et alii* 2000, Papagno *et alii* 1999 ; Romani 1998 ; Margonari-Zanca 1991 et 1973.

Dans le contexte du sanctuaire de Curtatone, peut-on vraiment parler de « rituel votif »? Réfléchir sur le rituel et sur l'objet rituel implique des définitions qui nécessitent d'être abordées avec prudence. En général, on considère comme objet rituel un « objet fabriqué, utilisé, déposé ou exhibé lors d'un rituel donné » ou encore « un objet agissant »⁴⁶. Ce qui en substance distingue une simple offrande à la divinité d'un ex-voto est donc précisément le fait que ces derniers sont insérés à l'intérieur d'une action rituelle⁴⁷. Même s'il est nécessaire de considérer les cas particuliers de manière spécifique et de tenir compte de la possibilité de comportements individuels, dans la grande majorité des contextes rituels, les hommes n'agissent pas. « Les hommes n'agissent pas, en tant que membres du groupe conformément à ce que chacun ressent comme individu : chaque homme ressent en fonction de la manière dont il lui est permis ou prescrit de se conduire. Les coutumes sont données comme normes externes, avant d'engendrer des sentiments internes »⁴⁸. C'est un peu ce que nous observons dans l'image de Francesco Paolo Michetti qui ouvre cette étude, dans laquelle nous assistons à l'apogée de la fête de saint Pantaléon dans le petit village de Miglianico (Chieti), alors que certains fidèles, dans l'église pour accomplir un vœu, rampent vers le buste-reliquaire du saint avec la langue au sol, sur fond de chants et de prières. Dans la plupart des cas, la cérémonie de remise des offrandes votives advient durant les pèlerinages rituels de ce type, comme nous pouvons le remarquer par le détail du panier posé à côté du saint patron, riche d'or et de bijoux précieux. Le caractère itératif de certains objets indique, en outre, qu'ils entrent dans l'exercice d'un rituel participatif, un trait distinctif qui s'accorde bien avec la stéréotypie des ex-voto tant dénoncée.

Dans le régime spécifique des offrandes votives du sanctuaire de Curtatone, on ne peut pas affirmer que tous les dons occupent la même position et revêtent la même fonction. Les effigies, par exemple, sont à la fois objet d'un rituel, qui matérialise le

⁴⁶ Journées d'études « L'objet rituel. Concepts et méthodes croisés » organisées à l'université de Cergy-Pontoise et à l'INHA les 31 mai et 1 juin 2013.

⁴⁷ Pour un discours historiographique sur culture matérielle et pratiques rituelles Cf. Boivin 2009 , p. 266 : « The material aspects of religious practice may serve a very different end than do texts and symbols. By doing away with language partly or perhaps even entirely, at certain points in time, both material culture and certain more experientially oriented types of ritual activity are able to alter human thought and understanding by relating it directly to experience of the material world, the environment, the body, and the emotions » .

⁴⁸ Lévi-Strauss 1962, p. 101.

désir de l'offrant de se trouver face à face avec son protecteur céleste et, vu leur remaniement par les franciscains, de véritables objets de contemplation. De même, les ex-voto en cire ont également une double valeur, en étant soit le fruit du vœu original du dévot, que, ayant ensuite été fondus et recréés en formes standard à travers des moules, partie d'une décoration dense accrochée à la structure en bois du sanctuaire. Il est aussi difficile dans ce contexte de parler d'une mise en scène de l'acte de dédicace de l'offrant, qui deviendrait alors rituel, sachant qu'à Curtatone il n'a même pas la possibilité de déposer directement son offrande. L'accrochage, l'exposition, la présentation des ex-voto dans ce sanctuaire révèlent une mise en scène organisée par les acteurs du culte, les franciscains, qui ne constitue pas un rite dans lequel le donateur, dont l'action est réduite au minimum, recouvre le rôle principal.

Nous nous demandons alors, si dans ce contexte il existe encore un objet rituel en soi, à partir du moment où l'on se préoccupe d'ornementation, ou s'il ne s'agit pas, plus simplement, d'un élément scénographique destiné à renforcer l'importance et la puissance-même de l'image miraculeuse du sanctuaire. Il est impossible de ne pas constater une distorsion entre ce que normalement nous connaissons de la réalité de l'ex-voto et les incohérences que l'on peut remarquer à propos de ce processus dans le sanctuaire des Grâces de Curtatone, pour lequel nous disposons d'un matériel documentaire relativement mince. Dans tous les cas, que l'on cherche à capter l'objet rituel en en étudiant le contexte d'utilisation ou que l'on cherche à le repérer par une lecture formelle de l'objet, il convient toujours de constater qu'il s'agit de notions modernes, et que la limite entre ce que l'on considère rituel et ce qui ne l'est pas est vraiment fine.

Une œuvre théâtrale, par exemple, vise à influencer aussi bien émotionnellement qu'intellectuellement sur les spectateurs, et il en est de même pour le rituel. Dans les deux cas, les réactions des spectateurs varient selon leurs intérêts, leurs niveaux d'attention ou de distraction, leur degré d'instruction, leur habitude à la réflexion... Que ce soit les rites de passage ou les rites réparateurs, ils requièrent l'aménagement d'une scène ou d'un lieu de la représentation, la préparation de matériels, l'entraînement des acteurs, une mise en scène à partir de laquelle l'action se déroule. Dans l'arène rituelle, de même que sur une scène de théâtre, des relations et des rapports peuvent être montrés ou modifiés par le biais de mouvements ou de contacts déterminés et de nouvelles

significations ou associations peuvent être suggérées par un déplacement ou par une conjonction particulière.

C'est précisément cette dimension que l'on a cherché à atteindre dans l'interprétation de ce que l'on a voulu définir comme le « scénario votif » du sanctuaire de Curtatone, en reprenant la signification originare de ce terme, emprunté à la *Commedia dell'arte* au XVI^e siècle, où il constitue une ébauche décrivant ce qu'il pourrait arriver plus tard⁴⁹. Le scénario utilisé par les acteurs de la *Commedia dell'arte* n'est pas le script pleinement défini typique des représentations théâtrales, mais il consiste en une narration sommaire, générique de ce qu'il se passera ensuite sur scène. Dans ce sens, son utilisation coïncide avec une modalité totalement différente de production des spectacles, une modalité qui trouve sa plus grande splendeur justement à Mantoue, entre la seconde moitié du XVI^e siècle et les premières décennies du XVII^e siècle⁵⁰, que l'on considère comme les plus convaincantes par rapport à l'aménagement de cette spectaculaire machine votive.

En manipulant, par le biais de la représentation, les attentes concernant la possibilité qu'un vœu se résolve de la façon espérée, le scénario votif de Curtatone porte secours aux dévots parvenus au sanctuaire au moment de la crise ou prédispose les autres à s'abandonner aux soins de la Vierge au cas où des circonstances similaires devraient se vérifier pour eux. La compulsion de l'observateur à se projeter lui-même dans le domaine de ces contingences est la clef pour la compréhension de ce dispositif⁵¹. L'acte dévotionnel qui consiste à rendre physiquement perceptible, à travers la création d'un double de sa propre image au plus haut degré de fidélité, l'objet de la demande d'intervention, fait ressortir, entre autres, des interrogations sur l'effet que ce type de représentations devait provoquer sur la collectivité des fidèles qui fréquentaient ce lieu de culte. Il est déterminé, également par des normes qui règlent le fonctionnement du système cognitif, qu'une figure humaine en trois dimensions s'offre avec une plus grande efficacité à la sympathie de l'observateur. L'impact émotionnel est donc rendu

⁴⁹ Wood 2011, p. 222.

⁵⁰ Tessari 2002.

⁵¹ Sur la notion de dispositif Cf. Agamben 2006, Foucault 1994, Deleuze 1989. Foucault 1994, p. 299-300 : « Par dispositif, j'entends une sorte – disons – de formation, qui à un moment historique donné, a eu pour fonction majeure de répondre à une urgence. Le dispositif a donc une fonction stratégique dominante [...]. Le dispositif est donc toujours inscrit dans un jeu de pouvoir, mais toujours lié aussi à une ou à des bornes de savoir, qui en naissent mais, tout autant, le conditionnent. C'est ça, le dispositif : des stratégies de rapports de forces supportant des types de savoir, et supportés par eux ».

possible par un schéma anthropomorphe, qui constitue le compromis pour pouvoir se reconnaître, qui se situe à un niveau plus profond que celui du langage⁵².

Les sculptures votives du sanctuaire de Curtatone, en prière ou en contemplation, exposées de façon scénographique dans la structure architecturale créée par les franciscains, montrent à l'observateur un scénario possible de guérisons chanceuses et, en même temps, lui suggèrent l'attitude à adopter, en devenant ainsi des modèles à imiter, qui mettent en scène la haute expérience spirituelle vécue au moment de la grâce. L'opération mise en acte par le fidèle, qui consiste en un montage mental visant à reconstruire les liens entre visible et invisible, peut donc se définir, en utilisant l'expression de Giovanni Careri, comme une « introversion iconique », qui montre comment l'application des sens par le dévot observateur est un travail de l'imagination, au service de l'affectivité, qui tend à susciter chez celui qui regarde un sentiment de présence de l'objet de la contemplation, unie à une volonté de lui ressembler⁵³. Le visuel, en substance, sollicite le vœu et permet à cette tradition de se perpétuer dans le sanctuaire. Il ne faut pas oublier, en effet, que les effigies plus récentes ont été déposées au XIX^e siècle.

La première partie de ce travail se propose donc d'analyser l'apparat votif du sanctuaire de Curtatone en partant des éléments essentiels qui le composent : à savoir la décoration d'ex-voto en cire (chapitre 1), l'architecture en bois qui contient les inscriptions votives (chapitre 2), la voûte avec ses fresques florales et le crocodile empaillé qui pend en son centre (chapitre 3), les effigies votives (chapitre 4 et 5). C'est dans ce contexte que des questions d'ordre général à propos de l'aspect matériel des ex-voto exposés dans le sanctuaire trouvent leur place : comment sont-ils faits ? Quelle temporalité ces ex-voto incarnent-ils ? Sont-ils propitiatoires ou gratulatoires ? Qui sont les personnes représentées ? Ainsi que des questions sur le lieu qui les accueille : la structure en bois qui abrite les effigies votives est-elle vraiment un *unicum* dans la tradition ? D'où dérive la décoration florale des voûtes du sanctuaire ? Peut-on parler d'un exemple de *Wunderkammer* ? Encore : quel impact a cet appareil votif sur le spectateur ? Et du point de vue historico-artistique : quel est le rapport entre le soit-disant art « majeur » et le « mineur » ? Les techniques ingénues étaient-elles le fruit de

⁵² Careri 1991.

⁵³ Careri 2002, p. 65.

quelque savoir artistique exclusivement « populaire » ou reprenaient-elles, d'une certaine façon, les styles plus prestigieux ? Ces derniers, d'autre part, ignoraient-ils complètement les représentations populaires ? Dans un second temps, à la lumière des éléments exposés dans la première partie, nous réfléchissons, en revanche, sur la possibilité que cette véritable sublimation du rituel votif mise en œuvre dans le sanctuaire de Curtatone ait pour but de véhiculer un message plus spécifique, distinct de celui dévotionnel, au centre duquel se place la figure extraordinaire et les intérêts du quatrième duc de Mantoue, Vincent I^{er} de Gonzague (1552-1612).

Il est évident que certaines des hypothèses qui seront proposées pourront sembler audacieuses pour quelqu'un qui fonde son travail et son interprétation sur le trousseau documentaire disponible dans un contexte déterminé, dont les images deviennent appendice. Malheureusement, les sources documentaires relatives au sanctuaire des Grâces sont très minces. Cependant, en tenant compte de la valeur intrinsèque des œuvres elles-mêmes et de leur être le « royaume de la subjectivité », de celui qui les produit et de celui qui les observe⁵⁴, cet aspect ne nous semble pas particulièrement restrictif. Si l'on revient par exemple à Maurizio Cattelan, il n'y a aucune documentation qui atteste que l'artiste, au moment de la réalisation de son œuvre, *Novecento* (fig. 3), avait eu la moindre connaissance du sanctuaire des Grâces de Curtatone et du crocodile votif qui y était accroché. Pourtant, comment ne pas reconnaître dans le cheval en taxidermie réalisé par l'artiste en 1997, suspendu par des cordes au plafond baroque d'un des salons du musée du Château de Rivoli, un rappel flagrant à toute cette série de crocodiles votifs qui peuplent, comme nous le verrons par la suite, l'espace sacré de tant de sanctuaires, pas seulement italiens ?

Au-delà du caractère formel de cette œuvre, le titre semble également être significatif en tant qu'hommage à un célèbre film du réalisateur Bernardo Bertolucci qui raconte l'histoire de trois générations engagées dans la lutte des classes en Émilie, et dans lequel une des scènes clef, l'adhésion au fascisme, est justement tournée à l'ombre de notre crocodile des Grâces (fig. 4). Comme il a été souligné⁵⁵, les artistes du siècle dernier se sont appropriés, dans les intentions programmatiques des avant-gardes, d'un système de la merveille, celui de la fin de la Renaissance et du baroque, que la science

⁵⁴ Faccioli 2001, p. 63.

⁵⁵ Lugli 1983; Benjamin 1928.

avait abandonné depuis longtemps. Le cheval en taxidermie de Cattelan, autant que le crocodile empaillé de Sainte-Marie-des-Grâces, qui n'appartient plus clairement à aucun des royaumes de la nature ou de ses éléments, qui ne peut pas nager et encore moins voler, mais qui est suspendu, n'est autre, alors, comme nous le verrons, qu'une « merveilleuse » construction de synthèses.

PARTIE I

*« Que serions-nous donc sans le secours de ce qui n'existe pas ?
Peu de chose, et nos esprits bien inoccupés languiraient si les
fables, les méprises, les abstractions, les croyances et les
monstres, les hypothèses et les prétendus problèmes de la
métaphysique ne peuplaient d'êtres et d'images sans objet nos
profondeurs et nos ténèbres naturelles. Les mythes sont les âmes
de nos actions et de nos amours. Nous ne pouvons agir qu'en
nous mouvant vers un fantôme. Nous ne pouvons aimer que ce
que nous créons ».*

Paul Valéry

(Petite lettre sur les mythes, *Variété I et II*, Paris : Gallimard)

CHAPITRE 1

Les ex-voto en cire : la question de l'ornement et l'esthétique de la preuve de dévotion

1.1 - Introduction

L'apparat décoratif du sanctuaire des Grâces de Curtatone (fig. 5) est constitué d'une profusion spectaculaire d'ex-voto anatomiques en cire, disposés de façon à former des motifs ornementaux variés et créatifs, fixés à la structure en bois qui accueille les statues votives grandeur nature du sanctuaire (fig. 6 et 7). Dans la littérature artistique de ces vingt dernières années, l'apparition du terme « ornemental » est le signe d'un intérêt retrouvé pour ce thème qui, en appliquant une distinction de ce qui est habituellement défini comme ornement ou décoration, a porté une nouvelle approche du sujet⁵⁶. Du point de vue discursif, la décoration est considérée comme secondaire ; elle n'est pas essentielle à la structure de l'œuvre mais c'est quelque chose d'accessoire qui s'ajoute à son support, ne faisant partie ni de son essence ni de sa profonde vérité. La décoration, en revanche, fait partie d'un régime éthico-esthétique qui détermine la fonction de l'ornement, son utilité, qui est celle de rendre le support plaisant⁵⁷.

Selon les époques et le goût, la sensibilité artistique privilégie ou le minimalisme, donc l'absence de décoration, ou son excès. C'est justement parce qu'aujourd'hui nous vivons dans une société de spectacle, faite d'images immatérielles qui circulent sans cesse, que l'ornement est apparu non plus comme supplémentaire mais comme une force essentielle, depuis trop longtemps bridé dans un régime décoratif. Cette force c'est « l'ornemental », entendu comme un rapport différentiel (producteur d'une différence) et non comme une catégorie formelle préétablie⁵⁸.

⁵⁶ Bonne 1997 et 1995.

⁵⁷ Bonne 1997, p. 207.

⁵⁸ *Ibid.* p. 214 : « Je voudrais essayer de montrer que les valeurs ornementales constituent une dimension interne et dynamique de l'art (médiéval) qui, sans nécessairement exclure le sens, n'est plus fondamentalement de l'ordre du sens (mieux vaudrait sans doute parler de signification) – une dimension esthétique dont il s'agit de préciser les fonctions qui ne sont pas seulement décoratives ».

L' « ornemental » est donc profondément transversal (il traverse aussi bien les ordres formels – figuration, abstraction – que les catégories – beaux-arts, arts décoratifs) et c'est cette capacité qui constitue son potentiel⁵⁹.

La décoration et sa force ornementale ont la particularité de faire surgir une altérité dans l'identité formelle⁶⁰. Pour reprendre le terme créé par Michel Foucault, elle peut être considérée comme un « espace autre », une hétérotopie, un lieu qui renvoie à quelque chose de complètement différent de ce qu'est sa disposition purement spatiale⁶¹. Dans ce chapitre nous nous appuyerons sur l'idée de l' « ornemental » comme produit et comme producteur capable de dévoiler des traces. Dans cette perspective, dans le contexte du sanctuaire de Curtatone, l' « ornemental » votif devient l'instrument indispensable d'une véritable catharsis.

1.2 – L'armature en bois et les ex-voto anatomiques en cire du sanctuaire des Grâces

L'intérieur du sanctuaire de la Bienheureuse-Vierge-des-Grâces de Curtatone et particulièrement la décoration de l'armature en bois telle qu'elle se présente à la fin du XVI^e siècle, peut facilement être reconstruit en se fiant à la description détaillée que nous a laissé en 1603 le frère mineur observant Ippolito Donesmondi (1560-1630)⁶² :

[...] Tutto ciò che è d'asse, dal sommo, per sino al piede, è talmente carico di voti di cera offerti, et quivi attaccati con mistura di pece, cera e d'altro tale, che rattiene, che in così gran mole, e in così gran struttura d'asse, niente vi riman di vacuo, oltre che (et questa è l'importanza et lo stupore) tutti gli predetti voti, o imagini di diverse sorti, essendo però fatte sopra diverse stampe, secondo il diverso essere loro, sono nondimeno diversamente a un modo, et quindi con pazienza tale, et giuditio, state attaccate, che è meravigliosa cosa il vederlo,

⁵⁹ Golsenne 2010 p. 14.

⁶⁰ Cf. Dekoninck, Heering et Lefftz 2013.

⁶¹ Foucault 1984, p. 46-49.

⁶² Frère de l'ordre des franciscains auteur de *l'Historia dell'origine, fondatione et progressi del famosissimo tempio di S. Maria delle Gratie fuori di Mantova* (Bernardo Grasso, 1603) et *Dell'istoria ecclesiastica di Mantova* (Osanna, 1616).

come che impossibile il narrarlo appieno, essendo che non confusamente, o indistintamente sono attaccate dette cere, come in assaissime altre chiese si costuma: ma con ordine et distinction tale, a foggia di diversi lavorieri, secondo il vario pensiero di chi n'ha custodia, che niente più vago, più degno et riguardevole in maniera tale, (et quello che più importa), che maggior divotione apportasse, si potria desiderare. Detta inventione d'acconciar le cere nel predetto modo, fu ritrovata da un Padre nostro sacerdote, da Acquanegra, già ottanta anni sono in circa; quale pigliate le cere, che continuamente venivano offerte, per essere sottili et mal fatte le disfaceva, indi havendo diverse stampe, et nella cera già disfatta, posto non so che mistura sua, acciò le cere poi gettate più venissero a resistere alle varie stagioni dell'anno, et all'antichitade insieme, le rifaceva sopra quelle stampe: ma molte più grosse d'assai, che non erano prima, acciò più lungamente potessero durare et poscia, con un'altra tenacissima mistura, le attaccava sopra delle asse predette, con l'artificio et diligenza già detta, et una delle predette acconciature durerà per fino venti anni et più. Et si come fu opra della madre di Dio, che detto Frate inventasse così degno modo d'acconciar la sopradetta chiesa, così non senza suo specialissimo volere avviene, che sempre gli sia qualche frate, che per suo compiacimento spirituale, si diletta andar raccomandando le predette cere, secondo che il tempo le consuma, benché non si faccia, se non con molta spesa nella materia et istrumenti⁶³.

⁶³ Donesmondi 1603, p. 110-111 : « [...] tout ce qui est de bois , du haut jusqu'au pied, est tellement chargé d'ex-voto de cire, et y est fixé avec un mélange de poix, de cire et autre, qui tient, qu'en si grande quantité, et en si grande structure de bois rien ne reste vide, de plus que (et ceci est l'importance et la stupeur) tous les ex-voto déjà cités ou les diverses images, bien qu'étant faits sur des supports différents, selon leur différence, d'une façon ont néanmoins été fixés, et donc avec grande patience, et intelligence, que les voir est une chose merveilleuse, comme il est impossible de le raconter entièrement, étant donné que sans confusion, ou indistinctement les dites cires sont fixées, comme il est coutume dans bien de nombreuses autres églises : mais avec un soin et une distinction telle, à la façon de divers artisans, selon la pensée de celui qui s'en est chargé, que rien n'est plus vague, plus digne et grandiose de telle manière, (et ce qui compte le plus), qu'il apporte une plus grande dévotion, qu'on ne puisse désirer. Une telle invention pour ranger les cires de la façon à peine énoncée, fut retrouvée par notre Père curé d'Acquanegra, il y a déjà environ quatre-vingt ans ; lequel les cires prises, qui étaient offertes continuellement, comme elles étaient fines et mal faites les défaisait, puis comme il avait

D'après la description reportée ci-dessus, la myriade d'ex-voto en cire fixés à la structure en bois qui court le long de tout le périmètre de l'espace sacré est le fruit du travail de réorganisation décorative d'un frère franciscain, Francesco, originaire d'Acquanegra⁶⁴, dans la partie nord de Mantoue qui, aux alentours de 1520, aurait veillé à fondre, dans des moules appropriés, les ex-voto originaux déposés par les fidèles dans le sanctuaire, pour les recréer en forme standard et par le biais d'une mixture qui pouvait résister dans le temps⁶⁵.

La première question qui se pose est donc de savoir ce que signifie une telle manipulation de la cire votive. Le fait de fondre les offrandes votives qui s'accumulaient continuellement dans l'espace sacré, à y regarder de près, n'est pas insolite pour l'économie des grands sanctuaires européens⁶⁶. Les ex-voto n'étaient pas conservés indéfiniment, la cire des bougies votives était rapidement brûlée ou, comme dans le cas de la basilique de Saint-Antoine à Padoue, fondue pour la création de nouvelles cires qui encore aujourd'hui sont vendus au poids sur le parvis. Même les matériaux plus précieux, comme l'or ou l'argent votifs, s'ils se trouvaient en excès, étaient fondus ou vendus, augmentant le « trésor » et le prestige même du sanctuaire⁶⁷.

Les modalités de formation de ces trésors votifs sont objets d'études. En effet, mis à part les inventaires sporadiques de ces matériaux, on ne sait quasiment rien des dons, plus ou moins de valeur, qui accompagnaient les images miraculeuses et qui ont

différents moules, et dans la cire déjà défaits, avait mis je ne sais lequel de ses mélanges, de sorte que les cires résistent aux différentes saisons de l'année, et même au cours de l'Antiquité, il les refaisait à partir des moules : mais bien plus grosses qu'elles ne l'étaient avant, pour qu'elles puissent plus longuement durer et puisque, avec un autre mélange très tenace, il les fixait sur des planches citées précédemment, avec art et diligence déjà évoqués, et une de ces dites œuvres durera jusqu'à vingt ans et plus. Et comme il fut œuvre de la mère de Dieu, que ce frère inventa une si digne façon d'entretenir ladite église, il advint donc non sans sa très spéciale volonté, qu'il y ait toujours un frère, qui pour sa satisfaction spirituelle, se délecte d'aller réparer lesdites cires, selon l'usure causée par le temps, bien que cela ne soit fait, non sans beaucoup de dépense de matière et d'instruments ».

⁶⁴ Ippolito Donesmondi ne dévoile pas le nom du frère qui s'occupa au début du XVI^e siècle de la rénovation des ex-voto, mais indique uniquement sa provenance : Acquanegra. Renzo Margonari compare cette donnée avec un document contenant une liste de frères demeurant dans le monastère, parmi lesquels apparaît un certain Giovan Francesco d'Acquanegra, non daté mais écrit avec une graphie du XVI^e siècle (ASMN, *Archives Gonzaga*, b 3325, c.522). Cf. Margonari et Zanca 1973, p. 83, note 8.

⁶⁵ Grâce aux recherches de Paola Artoni, un document important est apparu, retrouvé aux archives d'État de Mantoue, relatif au testament du mantouan Francesco Ortizzi, daté de 1714, qui fournit de précieuses informations sur les paiements, les matériaux et le procédé utilisé pour restaurer les ex-voto en cire qui ornent l'église des Grâces sur une période qui s'étend de 1751 à 1808. Cf. Artoni 2005, p. 42-50.

⁶⁶ Cf. le cas de la Sainte Maison de Lorette, Moroni 2000 p. 87.

⁶⁷ Van der Velden 2000, p. 213-222.

systématiquement fait l'objet de déplacements et altérations de la part des autorités ecclésiastiques qui gouvernaient les lieux de culte. Selon Hugo van der Velden, l'habitude de donner des cires ou des métaux précieux pour ex-voto peut être vue comme provenant de la coutume d'offrir ces matériaux en tant que biens de consommation, comme quelque chose qui servait pour compléter une transaction entre un donateur et un saint patron qui devait être payée en *cash*. La cire, l'or et l'argent subvenaient à ce but⁶⁸. Rendre à nouveau fonctionnel les matériaux précieux ou la cire offerts au sanctuaire est donc une pratique commune, même si elle n'est pas immédiate, vue la tendance à conserver le bien pendant un certain laps de temps. Cependant, ce qui rend original ce processus dans le sanctuaire des Grâces de Curtatone est le fait que celle-ci est réutilisée pour la création d'une décoration spectaculaire. Comme le note Ippolito Donesmondi, c'est la disposition pensée de ces ex-voto dans l'espace sacré qui est unique, comme la recreation des ex-voto dans des formes standard et la quantité incomparable d'ex-voto accrochés⁶⁹.

D'après ce que rapporte Donesmondi nous devinons donc qu'il existe une certaine porosité entre la dimension ornementale et celle de la dévotion, les deux perspectives ne sont pas incompatibles à partir du moment où on peut organiser, manipuler, recréer les témoignages votifs en les disposant de façon décorative. À quoi sert cet appareil décoratif ? Quel type de force ornementale s'ajoute à la structure en bois constituée de niches qui accueille les statues votives du sanctuaire ? En ce qui concerne la décoration sacrée, les Pères de l'Église ont tout d'abord distingué décor et support, contenant et contenu. Les théologiens interrogèrent le régime perceptif et émotionnel induit par les objets décoratifs et par leur relation avec la sacralité⁷⁰. La beauté de la décoration cesse d'être profane à partir du moment où elle appartient à l'espace de l'incarnation, c'est à dire lorsqu'elle participe directement à la gloire divine. Naturellement, la dérive de ce comportement fut inévitable à partir du moment où le pouvoir temporel de l'Église trouva une justification à chacun de ses excès au nom de ce principe. C'est ainsi que se développèrent à plusieurs reprises des réformes purificatrices et des condamnations de la part de ceux qui réclamaient un retour à la nudité et à la pauvreté christique.

⁶⁸ *Ibid*, p. 268.

⁶⁹ Donesmondi 1603, p. 108-112.

⁷⁰ Mondzain 2013, p. 2.

Ippolito Donesmondi tient à souligner, en décrivant l'armature en bois, à quel point tout a été réalisé pour apporter une plus grande dévotion⁷¹. Les frères franciscains des Grâces, par le biais de l'utilisation de matériels pauvres comme la cire, le bois, le papier, créent un appareil spectaculaire dans lequel la décoration votive se révèle comme une sorte de *mirabilia*. Dans les *Mirabilia Romae*, par exemple (les descriptions médiévales des monuments romains) la substance de la décoration est tangible : les décorations sont des éléments en marbre qui se détachent de l'édifice dans lequel ils sont insérés. Ce type d'*ornatus*⁷², dont la spécificité renvoie plus au concept de matériel qu'à celui de forme, est fongible, terme qui d'après le droit romain désigne les biens qui peuvent être substitués par d'autres appartenant au même genre⁷³.

La fongibilité est donc la caractéristique de ces matériaux qui, n'étant pas individualisés, ne se distinguent que par leur espèce et leur quantité. Cette définition s'adapte parfaitement à la cire votive des Grâces de Curtatone qui subit un processus continu d'actualisation par les frères mineurs qui prenaient soin du lieu de culte. L'aménagement des ex-voto est périodique dans ce sanctuaire et prévoit leur aménagement et leur réadaptation. En particulier, en ce qui concerne le territoire de Mantoue, dans les *Constitutiones synodales*, proclamées par l'évêque franciscain Annibale Francesco Gonzaga (1546-1620) en 1610, il a été souligné que les représentations en cire et les ex-voto conservés dans les églises ne pouvaient être ni vendus ni détruits, mais pouvaient avec l'autorisation épiscopale, être réutilisés dans le cas où ils auraient été détériorés par le temps⁷⁴.

Les franciscains ne créent donc pas de nouveaux ex-voto qui ressemblent aux originaux mais ils se servent de la matière dont les originaux sont constitués. En ce sens, l'aspect dévotionnel est maintenu et ne contraste pas avec la dimension décorative. Les ex-voto accrochés de façon décorative à la structure en bois, même s'ils ont été fondus,

⁷¹ Donesmondi 1603, p. 110.

⁷² Les termes génériques parmi lesquels s'inscrit le concept d'*ornatus* sont ceux communs à la pensée médiévale (et classique) : la notion d'*ornatus* comme quelque chose de séparé et de séparable du contenu ou de la signification de l'œuvre, ajouté à celle-là et plus généralement de la beauté comme habit extérieur de la pensée. Pour les théories médiévales de l'*ornatus*, au-delà des manuels de rhétorique classiques qui traitent de ce sujet comme de l'ensemble de processus stylistiques qui servent à orner le discours afin de le rendre plus agréable et donc plus efficace cf. chapitre 2 et Faral 1962, p. 86.

⁷³ Falguière 2013, p. 7.

⁷⁴ Artoni 2005, p. 40 note 40: «Ne imaginas cereae, alicue similia voti causa Ecclesiis, pijsque locis oblata, venditori ullo modo possint, ac nec confracta quidam etiam vetustate temporis, nisi concessu nostro, in usum Ecclesiae convertendo».

recr  s selon une forme différente et exposés dans un certain ordre, maintiennent leur propre essence votive puisque, comme nous le verrons dans le paragraphe suivant, une fois que la cire est vouée, elle est chargée par le vœu de l'offrant, et ne redeviendra plus « vierge ».

1.2.1 – Quelques considérations sur la plastique votive

La c  roplastie, l'art de modeler la cire, naît en relation avec deux domaines de la vie culturelle liés à la religion : celui relatif au rituel funéraire et celui à l'offrande votive⁷⁵. Dans le premier cas, que l'on prenne l'Antiquité classique ou le moulage sur nature de l'ère impériale, la substance de l'opération reste la même : conserver l'individualité de la personne au-delà de sa mort physique et ceci par le biais de l'obtention de la plus grande ressemblance possible avec le défunt. On ne sait pas, à l'époque de l'empire romain, quand advint le passage de l'usage du masque funéraire à celui de la représentation en effigie du mort, à taille réelle avec des moulages en cire du visage et des mains, fixées à des fantoches vêtus d'habits de cérémonie. Ce qui est intéressant, c'est que cette coutume réapparaît au cours du Moyen âge en France et reste en pratique dans le cérémonial officiel de la cour royale jusqu'au XVI^e si  cle⁷⁶.

En Italie, l'utilisation du moulage facial du défunt est documentée au XV^e siècle à Florence, dans l'atelier d'Andrea del Verrocchio⁷⁷. Le cas Verrocchio est le plus connu. Le lien d'amitié et de collaboration entre ce dernier et le c  roplaste Orsino Benintendi est rappelé par Vasari :

Andrea amait beaucoup faire des moulages avec ce plâtre spécial que l'on obtient d'une pierre tendre tirée des carrières de Volterra, de Sienne et de beaucoup d'autres endroits d'Italie. Cette pierre, cuite directement au feu, pil  e et délayée dans l'eau tiède, devient si malléable qu'elle prend la forme qu'on veut; ensuite elle se raffermit et durcit à tel point que l'on y peut couler des personnages entiers. Andrea avait l'habitude de faire, par ce procédé, des moulages d'après nature de

⁷⁵ Schlosser 1911 (1997), p. 69.

⁷⁶ *Ibid.* Cf. Kantorowicz 1989 et Giesey 1987.

⁷⁷ Vasari, III, 1568 (1983) p. 290-292.

mains, pieds, genoux, jambes, bras, torses, qu'il gardait sous les yeux et pouvait commodément copier. C'est à partir de ce moment que l'on commença à faire des moulages mortuaires à peu de frais; on voit dans toutes les maisons de Florence, sur les cheminées, les portes, les fenêtres et les corniches, une infinité de tels portraits, si naturels et bien faits qu'ils semblaient vivants (...). Nous devons être très reconnaissants envers Andrea, un des premiers à avoir usé de ce procédé. Il permit de faire des images plus parfaites non seulement à Florence, mais dans tous les sanctuaires où les fideles viennent en foule apporter des ex-voto en témoignage des grâces reçues. Auparavant ils étaient tout petits, en argent ou bien peints sur des modestes tableautins, ou bien encore gauchement ébauchées en cire ; au temps d'Andrea, on commence à les exécuter de façon bien plus adroite. Il s'était lié d'amitié avec Orsino modeleur de cire florentin, très avisé en son art et il lui montra comment il pourrait y exceller⁷⁸.

À côté de la sculpture funéraire il y a donc un autre domaine dans lequel les ciroplastres trouvent un usage lucratif : celui de la pratique votive. Avec la nécessité d'obtenir une copie la plus fidèle possible au donateur, on peut expliquer le fait que dans les sanctuaires de la fin du Moyen Âge des statues de cire à taille réelle commencent à apparaître, en tout point comparables à celles employées dans le domaine funéraire, et avec la même tendance au réalisme. L'Italie n'est pas un cas isolé. Dans une gravure réalisée par Cornelis Galle (1576-1650) comme illustration au texte de Juste Lipse (1547-1601) *Diva Virgo Hallensis* (1604) et figurant la chapelle de Notre-Dame de Hal en Belgique, on voit sur le côté droit de l'autel avec la statue miraculeuse de la Vierge, placées sur une étagère, trois effigies votives à taille réelle qui représentent l'empereur Maximilien d'Autriche (1459-1519), Albert IV de Bavière (1447-1508) et un autre contemporain, comme l'indique la légende (fig. 8)⁷⁹ Les représentations votives grandeur nature sont, dans tous les cas, plus rares par rapport à l'usage traditionnel d'offrir des ex-voto de cire moulés sur les différentes parties du corps de la personne qui

⁷⁸ *Ibid*, p. 290-291.

⁷⁹ Nous tenons à remercier Lise Constant pour nous avoir indiqué cette référence.

se voue pour obtenir la guérison.

D'après l'analyse d'un échantillon effectuée par Pierre-André Sigal en 1983, dans la période s'échelonnant du XII^e au XV^e siècle et dans un territoire entre la Catalogne et la Toscane, la cire constitue presque 90% de tous les objets votifs recensés⁸⁰. Ce matériel peut être offert brut ou sous forme d'un cierge ou d'une figure. Dans le premier cas, les pèlerins offrent des quantités importantes de cire qui correspondent à des critères de ressemblance différents de ceux formels. Giordana Charuty a bien mis en évidence cet aspect dans ses recherches sur le pèlerinage de São Bento de Porta Aberta au Portugal, où les pèlerins choisissent leur propres ex-voto par le biais de l'équivalence liée à la « taille » de la personne qui l'offre⁸¹. La mise en œuvre de critères de ressemblance qui invitent à établir des proportions précises entre le poids de l'offrant et le poids de la cire offerte ou entre la hauteur du cierge votif et la hauteur de la personne qui se voue met en œuvre une série de procédures liées à l'efficacité de l'acte de mesurer, comme l'indique l'auteur⁸².

Cet usage du contrepoids équivaut à un rituel de substitution longuement pratiqué en Europe durant tout le Moyen Âge. Même si nous connaissons l'existence d'ex-voto standardisés vendus à l'extérieur des sanctuaires, le caractère très individuel de la plupart d'entre eux fait penser qu'ils ont été exécutés pour répondre à une commande, par des artisans spécialisés. Habituellement, les ateliers de la cire opéraient aux environs des lieux de culte, parfois directement gérés par l'ordre religieux responsable. Ils étaient néanmoins toujours soumis à des règles rigides dans l'exécution des vœux⁸³. En ce qui concerne les ex-voto anatomiques, la pratique votive prévoit que les personnes qui se vouent demandent la cire à l'artisan, qui l'emploiera dans le moule de la partie du corps malade pour laquelle on demande la guérison. Les recherches de Francesco Faeta sur les ex-voto produits dans un petit village du sud de l'Italie indiquent vraisemblablement comment devait se dérouler le rituel votif dans le passé. L'auteur analyse les ex-voto produits dans les années 1950 par l'atelier de Rocco Surace, un artisan de Palmi, à Reggio Calabria, dont la famille était active dans ce domaine depuis

⁸⁰ Sigal 1983, p. 26.

⁸¹ Charuty 1992, p. 53.

⁸² Parfois la norme de mesure ne concerne pas que l'individu mais aussi des édifices (on peut offrir la cire votive de la même dimension par ex-emample que le périmètre de l'église dans laquelle elle est offerte) pour les ex-voto collectifs. Cf. *Ibid.*, p. 53-58.

⁸³ Daninos 2012, p. 14.

au moins la fin du XIX^e siècle. Faeta spécifie comment les clients de Surace demandaient la cire vierge, donc non utilisée pour d'autres buts, et comment on définissait toutes les interventions de personnalisation des morceaux⁸⁴.

L'utilisation de la cire vierge, ainsi que la détection de critères spécifiques de ressemblance, constituent donc des facteurs d'une grande importance pour la bonne issue du rituel votif. Il semble que le modèle corporel transmis dans les ex-voto prévoit une « constitutivité » de son schéma, qui n'admet pas d'être fractionné, ni même quand il est contraint de l'affronter à cause, par exemple, de la maladie. Cette difficulté est dépassée grâce à la pratique votive en remplaçant la partie du corps touchée par le mal. Les ex-voto feraient donc allusion, selon Faeta, à la théorie qui préside la « logique des corps brisés » d'Odile Redon, selon laquelle dans la *Legenda Aurea* de Jacques de Voragine (1228-1298), le lecteur ressent la préoccupation de garantir l'intégrité des corps saints après la mort, qui se manifeste par l'évocation merveilleuse des cadavres frais, intacts et parfumés. Cependant, isolés vivants dans le récit hagiographique ou déjà morts, comme reliques, certains morceaux du corps des saints sont autorisés à se détacher, pour les exigences de la dévotion, devenant autonomes⁸⁵.

Même dans l'ex-voto anatomique, la partie représentée acquiert une certaine autonomie ; il a été souligné combien à travers la fabrication rituelle de l'image votive, on enlève la partie malade, dans le but de guérir celle réelle⁸⁶. La fonction du don votif anatomique en cire (membres, bras, mains et reproductions diverses du corps malade) est donc inextricablement liée à la transaction en acte par celui qui se voue. L'image entendue comme substitut visuel de ce qu'elle représente, crée une réalité fictive qui permet à l'original de regagner son autonomie. En déposant un double dans le sanctuaire on rend l'original libre de se déplacer, de pérégriner, d'opérer. Le corps figuré ancré dans le lieu sacré rend le corps réel libre de se déplacer dans une condition protégée, comme si à chaque instant une part de lui était physiquement présente dans le centre sacré dans lequel le dévot s'est voué. L'acte rituel de la représentation, en se référant à un texte célèbre de Claude Lévi-Strauss⁸⁷, rachète ainsi le corps malade du dévot.

⁸⁴ Faeta 2000, p. 59-118.

⁸⁵ Redon, p. 189-196.

⁸⁶ C'est justement cet aspect qui a contribué à rapprocher ce type d'ex-voto des formes païennes de « Bildzauber ». Cf. De Simoni 1986.

⁸⁷ Lévi-Strauss 1949, p. 5-27.

Comme nous l'avons évoqué précédemment, en se référant à l'amendement de l'évêque Francesco Gonzaga de 1610, les représentations en cire, une fois réalisées, sont plus difficilement fondues et réintroduites dans l'utilisation pratique, comme il arrivait pour la cire brute ou pour les bougies. Au lieu d'être consommée, la cire, si elle est modelée en une image, acquiert un poste plus durable dans le sanctuaire en devenant un témoin perpétuel de ce miracle⁸⁸. D'après ce que nous avons considéré jusqu'ici, le procédé du rituel votif implique au moins deux éléments fondamentaux : l'inséparable lien qui unit l'objet au donateur et qui porte à concevoir des critères spécifiques de ressemblance ; le fait que ce processus ne prévoie pas de médiations ecclésiastiques. En effet, le manque d'intention ecclésiastique place ces objets dans la sphère de la gratuité. L'ex-voto, n'étant pas un objet liturgique, répond à une intention différente de celle propre à la liturgie ; cependant, sa présence massive dans les lieux de culte le rend inséparable de ces derniers.

Giordana Charuty, dans ses recherches ethnographiques du pèlerinage à São Bento de Porta Aberta, réfère une donnée surprenante, à savoir la présence de magasins d'offrandes dans lesquels les ex-voto sont mis en location par l'ordre religieux qui gère le sanctuaire :

Tous ces objets qui accompagnent les pèlerins dans leur déambulation ont été loués, pour un prix modique, au magasin des « offrandes », tenu par des religieuses. Os membros⁸⁹ sont présentés, pêle-mêle, sur cinq étagères superposées. Si on reconnaît aisément certaines formes, d'autres organes ont une identité plus incertaine : estomac, vessie, utérus ? Tout ce bric-à-brac, à mi-chemin entre prothèses médicales et ossements, a un aspect répulsif qui fera dire à une jeune Portugaise, en regardant les photographies : « Bou, c'est macabre ! » Cependant, hommes et femmes, jeunes ou plus âgés, passent un long moment devant ce présentoir, à trier et à chercher, parmi tous ces « membres » qui semblent pourtant moulés dans des formes standardisées, le pied, le bras ou la jambe qui, finalement, pourra

⁸⁸ Van der Velden, p. 258.

⁸⁹ Ex-voto en cire en portugais.

*convenir*⁹⁰.

Cela indique que, même l'ex-voto d'un autre, s'il répond à des critères de ressemblance jugés satisfaisants par celui qui se voue, peut pallier à la même urgence qui pousse le dévot à la réalisation d'un ex-voto nouveau⁹¹. Voici, peut-être, pourquoi le « recyclage » de la cire votive à des buts dévotionnels réalisé par les franciscains de Curtatone ne pose pas de problèmes particuliers. Ces objets, comme nous le verrons dans le paragraphe suivant, sont dotés d'un pouvoir mimétique particulier qui ne concerne pas seulement le fait qu'ils ressemblent profondément au corps de l'offrant mais qui permet aussi un ultérieur processus d'identification de la part de celui qui les observe.

1.3 – Forme et disposition des ex-voto de cire de Curtatone

Les ex-voto en cire qui constituent la décoration du sanctuaire des Grâces de Curtatone ne sont pas le fruit d'un vœu original du dévot mais ils ont été fondus et recréés en formes standard par ceux qui géraient l'espace sacré. D'après ce qu'a rapporté Ippolito Donesmondi, les franciscains avaient prédisposé des moules appropriés dans ce que l'auteur définit comme une véritable chambre de la cire (voire de plusieurs), située à proximité de la chapelle de la Madone :

Parimente, ov'è al presente l'inclauastro della porta, Frati ancora così vecchi vivono, quali si raccordano che non gli era se non cimiterio per morti, et che la porta del campanello era la porta, che è adesso dell'andito picciolo della camera della cera, habitando il portinaio di giorno per sua commodità in quella piccola habitatione, che è dietro la capella della Madonna, et forsi anco di notte per maggior sicurezza della capella, non essendo così forte il Monastero, et ferrato com'è di

⁹⁰ Charuty 1992, p. 53.

⁹¹ La location des ex-voto ne semble pas être un cas isolé. Annabella Rossi cite aussi le cas d'un petit village en Calabre, Candidoni, dans lequel c'est le clerc lui-même qui met à la location pour les fidèles les ex-voto qui avaient déjà été offerts au sanctuaire. Cf. Rossi 1971, p.132.

*presente; et le camere tutte, ch'ora si dicono della cera, erano forestarie per Frati*⁹².

Ou encore, en décrivant le couvent : « Si va alla camera della cera, luogo ove si conservano i voti di cera offerti, finché si acconciano in chiesa come si dirà a suo luogo »⁹³. L'ancienne construction du couvent, dont les bâtiments furent vendus et démolis en 1813⁹⁴, devait donc prévoir un espace artisanal, où Francesco d'Acquanegra et ses confrères manipulaient la cire tenant ainsi à jour la décoration de l'intérieur du sanctuaire. Cependant, nous n'avons pas de nouvelles de la panoplie d'outils qui devait servir au travail de la cire jusqu'au moment de la suppression du monastère par le gouvernement français en 1810. À cette occasion, le chef fabricant du sanctuaire des Grâces, écrit à la Direction du domaine public (« Direzione demaniale »)⁹⁵ et demande que lui soit remise une machine qui se trouvait à l'intérieur du monastère et qui avait été construite « pour la pratique de restauration de la cire qui sert à la décoration de l'intérieur du temple, et de tous ses moules, fers et autres déjà destinés à la construction et réduction de la même cire, non moins que la chaudière qui sert à la liquéfaction de ladite cire, toutes les choses indispensablement nécessaires pour pouvoir maintenir restaurée la décoration »⁹⁶.

⁹² Donesmondi 1603, p. 89 : « De même, là où à présent se trouve la porte, vivent encore des frères si vieux, qu'ils se souviennent qu'il n'y avait là qu'un cimetière pour les morts, et que la porte du campanile était la porte, qui maintenant est celle du petit vestibule de la chambre de la cire, le concierge habitait la journée par commodité dans cette petite habitation, qui est derrière la chapelle de la Madone, et peut-être même la nuit pour une plus grande sécurité de la chapelle, car le monastère n'était pas aussi fort et ferré qu'il l'est aujourd'hui ; et toutes les chambres, qu'on appelle aujourd'hui de la cire, étaient des hôtelleries pour d'autres frères ».

⁹³ *Ibid.*, p. 91 : « On va à la chambre de la cire, lieu où l'on conserve les vœux de cire offerts, jusqu'à ce qu'on les range dans l'église, comme nous le dirons plus tard ».

⁹⁴ Papagno *et alii* 1999, p. 32.

⁹⁵ La « Direzione demaniale » est l'organe qui gère les biens de propriété de l'État italien.

⁹⁶ ASMN, « Demaniali e Uniti » 1, enveloppe 166, fasc. *Intorno a diversi arredi sacri mobili nascosti dai Frati Francescani delle Grazie*: « R. Direzione del Demanio. Con decreto del Signor Cavaliere Prefetto N° 14016 comunicatomi dal Signor Delegato per il Culto del Circondario I N° 125 venendo il sottoscritto per ora nominato Capo fabbriciere della Succursae Chiesa e Santuario delle Grazie unitamente ai Signori Gaetano Barilli, Luigi Siliprandi e Marco Bertoni gli venne anche abbassato dal medesimo Signor delegato l'ordine di insinuarsi presso la R. Direzione del Demanio, onde ricevere dalla medesima tutti gli effetti, mobili, e cera, che erano destinati all'uso e per il culto della detta chiesa delle Grazie. Per eseguir quindi prontamente tale superiore disposizione mi rivolgo alla R. Direzione a nome anche degli altri Fabbricieri, perché si compiaccia di destinare persona, che appositamente si trasferisca al santuario delle Grazie, ove mi ritroverò, avvertitone del giorno, per ricevere la consegna di tutti li effetti mobili, cera ed altro destinati all'ufficiatura del Santuario delle Grazie come pure anche la machina costruitasi per l'uso di ristaurare la cera che serve all'ornato dell'interno del Tempio, e di tutti li suoi stampi, ferri ed altro già

Comme le note le chargé de la procédure auprès de la « Direzione Demaniale » del Mincio, cette tâche n'est pas accomplie :

La machine demandée ayant été épurée de tous les fers, qui servaient à la former, elle ne présentait que quelques morceaux de bois, vieux et inutiles, et les moules qui étaient également en bois, se retrouvant dans le local d'habitation destiné à ces télégraphistes, où l'accès était interdit à quiconque, ne purent pas être décrits, comme la chaudière servant à la liquéfaction des dites cires, qui aujourd'hui n'y est plus, et dont on dit, qu'elle y avait aussi été installée⁹⁷.

Le succès dévotionnel des objets de cire est facilement compréhensible. Ce matériel est idéal pour donner une forme physique aux occurrences de la pratique liturgique, sa pureté rappelle, selon les mots de Vincenzo Bonardo (1543 – 1601env.) dans le *Discorso intorno all'origine, antichità, et virtù degli Agnus Dei di cera benedetti* : « l'umanità di Christo, che è tutta candida, et pura, come quella che sempre fu senza peccato. Et il miele che sta dentro la cera rappresenta la Divinità del Verbo, nell'umanità nostra, da lui assunta »⁹⁸. Cependant, outre les usages dévotionnels et liturgiques, la cire était aussi massivement utilisée dans d'autres domaines, comme en médecin et en pharmacie, pour soigner des pathologies et des afflictions en tout genre. Son commerce faisait l'objet de réglementations précises vu qu'il avait d'importants impacts économiques et fiscaux, comme le montre par exemple les données recueillies

destinato alla costruzione e riduzione della medesima cera, non meno che la caldaja, che serve alla liquefazione della suddetta, tutte cose indispensabilmente necessarie per poter tenere ristaurato l'ornato ». Cf. Artoni 2005, p. 51 note 65.

⁹⁷ ASMN, « Demaniali e Uniti 1 », enveloppe 166, fasc. *Disposizioni di massima del Monte Napoleone sulle norme prescritte per la vendita di tutti gli effetti, mobili di vecchia e nuova avocazione rimasti invenduti* : « La richiesta macchina essendo stata sfinita di tutti li ferramenti, che servivano a formarla, non presentava che alcuni pezzi di legno, antichi ed inutili, e li stampi similmente di legno ritrovandosi nel locale dell'abitazione destinata a que' Telegrafisti, ove a chiunque era vietato l'accesso, non poterono cadere in descrizione, siccome ne anche la caldaja inserviente alla liquefazione di dette cere, che ora manca, e che si dice, che colà pure fosse collocata ». Artoni 2005, p. 52.

⁹⁸ Bonardo 1586 p. 23 (« L'humanité du Christ qui est toute blanche et pure comme celle qui fut toujours sans pêché. Et le miel qui se trouve dans la cire représente la divinité du Verbe, dans notre humanité affirmée par lui. »). Pour une vision de l'empreinte, au croisement de l'archéologie, de l'esthétique, de la philosophie et de l'anthropologie cf. Didi-Huberman 2008.

par Domenico Sella pour Venise, qui produisait la cire blanche la plus prisée du territoire italien⁹⁹.

Tel que l'a souligné Guido Antonio Guerzoni, en considérant la haute valeur commerciale de ces productions, on peut comprendre l'assiduité avec laquelle de nombreux commerçants proposèrent l'introduction de travaux semblables à ceux réalisés par les Vénitiens dans différents états italiens¹⁰⁰. Parmi eux les Gonzague, au début du XVII^e siècle, cherchèrent à imposer leur monopole sur la récolte des cires jaunes pour ainsi lancer l'entreprise du commerce et du travail de la cire dans le duché de Mantoue¹⁰¹. Ce fait a-t-il eu une certaine influence sur la profusion de ce matériau dans le sanctuaire de la famille Gonzague ? L'habileté démontrée par les franciscains de Sainte-Marie-des-Grâces dans la préparation des cires et dans l'invention d'un liant spécial pour les faire adhérer durablement aux structures en bois fait supposer une certaine pratique d'apothicaire. Cette pratique était, du reste, universellement diffuse dans les couvents des deux sexes¹⁰². La fabrication de bougies, de cires, de torches faisait donc l'objet de protection qui attirait de nombreuses personnes¹⁰³.

Revenons au sanctuaire de Curtatone : quels types des figures ont été produits par les franciscains ? En reprenant la description typologique effectuée par Attilio Zanca, nous remarquons, qu'en partant de la partie supérieure de l'armature en bois, dans ces sortes de petites tours qui arrivent jusqu'à la voûte, on peut facilement reconnaître des têtes humaines, ou mieux encore, des masques probablement exécutés sur le vif avec des moules (fig. 9). Certains visages d'enfants sont également visibles à différentes hauteurs, comme des nouveau-nés le corps entier et dans leurs langes et des *putti* ailés. La décoration est en outre composée de mains, de seins, d'yeux, de cœurs et

⁹⁹ Sella 1961, p. 57.

¹⁰⁰ Guerzoni 2012, p. 58.

¹⁰¹ Ibid. p. 58. Cf. ASMN, Archivio Gonzaga, « Finanze », n. 3188, H. XXVII, *Privativa della raccolta delle cere gialle 1617-1671*.

¹⁰² A Naples, par exemple, en plus des quatrevingt-sept boutiques d'apothicaire en ville, il y en avait dix-huit dans les monastères (cf. Gentilcore 1998, p. 15). En général sur cette pratique dans les couvents italiens cf. Benedicenti 1947, p. 540-541.

¹⁰³ À ce sujet voir Moroni 1841, p. 203 : « Anticamente, e massime nello Stato Pontificio, le torce di cera fabbricavansi dagli speziali [...]. Questo loro spaccio durò privatamente fino al 1565, in cui un certo Clemente di S. Vito introdusse le torcie a vento con mistura di pece, e ne ottenne la privativa da S. Pio V. Ma poi questo Pontefice, ad istanza degli speziali, che dimostrarono essere nell'antico possesso di fabbricarle di sola cera, senza mistura per maggior durata, e per impedire il cattivo odore, che cagionavano, massime nelle chiese, le torce a vento di fresco introdotte, lo rinvocò ».

de pustules qui ont été assimilées à celles de la peste (fig. 10 et 11)¹⁰⁴. Pourquoi recréer ces formes ? En ce qui concerne les masques, sur la partie supérieure de la structure en bois, on peut affirmer que la pratique du moulage du visage et des mains du sujet vivant est attestée à Florence au moins depuis le XIV^e siècle. Dans le *Libro dell'arte* de Cennino Cennini (1370-1440), l'auteur explique le procédé du « moulage sur le vif » qui porte à reproduire l'empreinte du visage d'un individu pour créer des choses ressemblant au naturel¹⁰⁵.

Ce procédé correspond donc à un acte de duplication. Comme nous l'avons vu, le moule facial renvoie au masque funéraire qui, comme les ex-voto et les cires anatomiques, n'entre pas véritablement dans l'histoire de la sculpture¹⁰⁶. L'horizon anthropologique du moule semble antithétique avec tout ce qui concerne l'art statuaire ; alors que le sculpteur promet de montrer la vie, réinventée par le biais d'une matière que lui-même « anime », avec l'empreinte, la ressemblance qui se révèle est plutôt orientée vers la mort. Une forme sculptée dans le marbre peut activer un processus imaginatif qui la rend capable de devenir « vivante », un moule au contraire, ne pourra jamais l'être, car il renvoie ponctuellement à ce quelque chose qui a déjà existé, même si nous ne savons pas quand, ni où, ni comment¹⁰⁷. C'est précisément cette caractéristique qui, comme nous le verrons dans le paragraphe suivant, est définie comme étant la rhétorique de l'authenticité matérielle des ex-voto.

Les visages d'enfants et les *putti* emmaillotés dans les langes, selon Attilio Zanca, renvoient aux ex-voto gratulatoires ou propitiatoires pour des maternités obtenues ou désirées, ou bien à *donaria* pour la guérison de maladies infantiles¹⁰⁸. Dans cette typologie d'ex-voto, le nouveau-né est traditionnellement représenté dans des langes, selon la coutume du bandage, ou bien dans un berceau. Les mains fixées à l'armature sont, en revanche, de deux dimensions, petites et grandes, et avec les doigts unis et tendus. Ces deux typologies présentent la partie dorsale, tandis que seules les plus grandes celle de la paume. Toujours selon Attilio Zanca, même si on peut penser à une certaine fréquence de blessures aux mains dans une société à l'économie essentiellement agricole, leur signification est plutôt générique de demande ou de

¹⁰⁴ Zanca, *Gli ex-voto anatomici del santuario*, p. 163-168

¹⁰⁵ Cennini 1437 (1991), p. 167-168.

¹⁰⁶ Didi-Huberman 2008.

¹⁰⁷ Didi-Huberman 2006.

¹⁰⁸ Zanca 1999 p. 163-168.

remerciement pour la résolution de problématiques diverses. Pour l'auteur les moules utilisés pour cette catégorie servirent aussi pour la préparation des mains de certaines effigies votives du sanctuaire, obtenues par la superposition des deux parties¹⁰⁹.

Les membres, inférieurs et supérieurs, constituent traditionnellement les parties du corps majoritairement représentées dans les ex-voto de tous temps et parmi eux, les membres inférieurs sont plus nombreux, comme le signale Pierre-André Sigal¹¹⁰. L'absence totale de ces deux typologies résulte donc singulière dans la représentation des moules des franciscains de Curtatone. Un autre type d'ex-voto qui apparaît en abondance dans le sanctuaire mantouan est constitué par la forme d'un sein, qui rappelle, outre des pathologies spécifiques, la symbolique liée au lait et à la fécondité féminine. Même l'iconographie des yeux est celle typique que l'on retrouve, par exemple, dans les plaques d'argent visibles dans de nombreux sanctuaires italiens ou dans des musées qui conservent des objets de dévotion populaire¹¹¹. Leur récréation standardisée désigne aussi une société dans laquelle le statut du regard est fortement réglé. La vue est la base de toutes les stratégies dans les relations sociales ; le contrôle du regard est nécessaire pour construire aussi bien le pouvoir politique que celui spirituel et religieux.

Les typologies décrites précédemment sont documentées dans toute la zone euro-méditerranéenne depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours, comme le montre, par exemple, l'image reprise par le catalogue rédigé au début du XX^e siècle par Richard Andree sur les objets votifs du sud de l'Allemagne (fig. 12). Les cœurs, qui se répètent copieusement dans le sanctuaire de Mantoue et qui sont de deux dimensions, sont en revanche une typologie que l'on ne retrouve pas dans les ex-voto plus anciens et qui apparaît rarement dans ceux anatomiques. Pour Pierre-André Sigal, leur iconographie n'a aucun rapport avec la maladie mais symbolise l'amélioration morale ou spirituelle de l'individu¹¹². Une forme très particulière d'ex-voto reproduits dans le sanctuaire de Curtatone est enfin celle représentée par certains petits seins, semblables à ceux déjà décrits mais de plus petites dimensions, qu'Attilio Zanca relie à des pustules de peste¹¹³. Selon le chercheur, la présence abondante de cette typologie d'ex-voto renvoie à la

¹⁰⁹ *Ibid.*

¹¹⁰ Sigal 1983, p. 23.

¹¹¹ Cf. par exemple le Museo della devozione popolare lié à Saint Antoine de Padoue.

¹¹² Sigal 1983, p. 22.

¹¹³ Zanca 1999, p. 163-168.

légende même de la fondation du sanctuaire, construit par la volonté de François I^{er} Gonzague, quatrième capitaine du peuple (« capitano del Popolo ») de la ville de Mantoue qui, en 1399, fit le vœu d'ériger une église en l'honneur de la Vierge au cas où le fléau de la peste s'éloignerait du territoire de Mantoue¹¹⁴.

Les analyses conduites jusqu'ici sur la décoration votive de Curtatone se résument dans la description typologique des ex-voto visibles dans le sanctuaire et des symboliques possibles associées à de telles formes. On considère, cependant, indispensable de prendre aussi en considération l'ensemble des entrelacements et des trames qui se développent à partir de l'assemblage réfléchi de telles formes. En ce qui concerne donc la disposition des ex-voto, des rangées de mains, de cœurs, de mamelles et de pustules courent successivement le long du corps des colonnes ioniques s'entortillant pour former un riche décor ascensionnel qui revêt chaque centimètre de la structure en bois (fig. 11). Même les entablements de l'armature sont chargés de corniches, de motifs géométriques ou végétaux et de figures qui laissent bien peu d'espace aux superficies plates du bois. Si cela s'observe parfois, c'est à cause du mauvais état de conservation de l'ensemble, qui laisse entrevoir les signes des cires fixées auparavant mais qui se sont détachées et ont été perdues¹¹⁵.

Dispersés selon un dessin élaboré, les ex-voto sont disposés de façon à former des festons et des motifs avec des *putti* et des guirlandes, ils entourent, certes, les statues votives mais aussi certains thèmes picturaux liés aux exemples des grotesques (fig. 13). Il a été remarqué comme la répétition régulière des *putti* et des guirlandes avait une fonction que l'on pourrait définir territorialisante, dans le sens où ces éléments conduisent à l'identification d'un lieu idéal, dans la continuité chaotique de l'espace.

*Les putti ne délimitent rien à proprement parler; ils localisent, ils territorialisent, ils instaurent une dimension, c'est-à-dire qu'ils font du site ou du lieu, du territoire, un acte : ils « agissent le territoire »*¹¹⁶.

¹¹⁴ Romani 1998, p. 9-10.

¹¹⁵ Les cires votives fixées à la structure en bois du sanctuaire ont subi de graves dommages dans les années 1970 à cause du tournage du film de Bernardo Bertolucci *Novecento* (fig. 4). À l'occasion de ces prises, l'espace de la nef a été coupé par des planches disposées horizontalement pour surélever le niveau de piétinement à hauteur des sculptures votives (disposées à environ trois mètres du sol). La forte luminosité de la scène a donc causé un réchauffement de l'espace en peu de temps, avec pour conséquence un grave traumatisme thermique.

¹¹⁶ Prévost 2013, p. 144-154.

Toutefois pour que cela arrive, afin qu'ils agissent un territoire, il ne suffit pas qu'un motif décoratif se répète dans l'espace, il faut qu'à la répétition périodique d'un motif on ajoute le heurt d'une différence singulière. L'articulation *putti*-guirlandes crée un système seulement à condition qu'elle s'ouvre au travail d'une différence interne ; à la guirlande, en effet, c'est-à-dire à un motif linéaire continu, correspondent des *putti*, des motifs ponctuels discontinus. Bertrand Prévost a comparé les motifs de *putti* et de guirlandes, présents dans la peinture florentine du XV^e siècle, à ces guirlandes de fruits et légumes, typiques de la peinture de l'Italie du Nord et des zones adriatiques, que les œuvres d'Andrea Mantegna, Marco Zoppo et Carlo Crivelli portent à un haut degré d'intensité. Pour l'auteur, ces dernières, même si elles sont rarement peuplées de *putti*, fonctionnent de la même façon que les guirlandes florentines. Dans les deux cas, s'opère la même morphologie de l'unique et du régulier. Dans les guirlandes avec des *putti* l'opposition se distribue plutôt entre les guirlandes (élément régulier) et les *putti* (élément unique), alors que dans les guirlandes de fruits (festons) l'opposition est interne à la guirlande-même et les éléments discrets et continus sont répartis dans le même espace :

Tout se passe donc comme si à des intervalles réguliers la guirlande se mettait à bifurquer, à diverger de son développement continu, à faire un nœud, pour repartir vers un autre développement, lui aussi destiné à connaître une nouvelle bifurcation ; que ces nœuds s'interposent entre deux longueurs de guirlande (on aimerait dire « deux périodes ») en se condensant sur un putto, ou qu'ils habitent la guirlande même, en se condensant sur un fruit ou un légume, ils n'en ont pas moins une valeur de souveraine singularité¹¹⁷.

Ceci ne signifie pas pour l'auteur seulement que des fruits et des légumes sont assimilables à des *putti*, ce qui expliquerait pourquoi, par exemple, dans la *Madone de l'Accademia Carrara de Bergame* de Carlo Crivelli (1480 environ, fig. 14) deux pêches apparaissent à l'endroit où on s'attendrait à voir deux petits anges, mais aussi que ces éléments isolés entretiennent un rapport structural avec la guirlande dont ils marquent le

¹¹⁷ *Ibid.*

niveau minimum. Un point singulier se prolonge donc, sur une série de points ordinaires jusqu'à arriver à une autre singularité: voilà ainsi que, de l'idée d'une continuité comme prologement d'une singularité: un monde se constitue, qui expliquerait sous une nouvelle lumière la figurabilité de la guirlande, entendue comme processus original qui désigne toujours l'acte d'un déploiement, d'un dénouement. C'est cette dimension procédurale que Prévost cherche à définir la « dimension cosmique du jeu des *putti* »¹¹⁸. Le monde qu'ils créent est un monde plastique ou élastique qui ne s'étend pas en suivant des principes transcendants mais qui se dilate et se contracte à partir des singularités immanentes qui le peuplent.

Même la décoration du sanctuaire de Curtatone est structurée par un système de guirlandes et de festons dans laquelle des éléments ponctuels s'interposent avec des éléments continus, sauf que chaque singularité immanente (ou « souveraine » pour utiliser le terme de Prévost), qu'elle soit un noeud ou une ligne, est un *ex-voto*. Chaque élément (cœur, main, *putto*, yeux, seins, pustules...) assume dans ce contexte une fonction interchangeable de feston ou *putto* en devenant parfois le nœud d'un certain motif, parfois la ligne d'un autre. Les yeux votifs qui encadrent l'entablement qui soutient les statues de l'armature de droite deviennent, plus loin, l'élément ponctuel d'un feston de pustules votifs. Les seins votifs disposés de façon à former un mouvement ascensionnel continu qui s'enroule autour des colonnes ioniques de la structure se retrouvent à peu de distance au centre d'une décoration à motifs géométriques. Par ailleurs, les cœurs votifs qui composent le corps d'un feston deviennent l'élément ponctuel d'un motif végétal.

Les éléments de la décoration de Curtatone se séparent et se recomposent en s'amalgamant en certains points. Le singulier ne se distingue plus de l'ensemble, comme si tout renvoyait, tautologiquement, à leur essentielle nature votive. Dans un discours parallèle il serait intéressant de pouvoir vérifier la nature d'offrandes alimentaires de ces décorations de fruits et légumes qui apparaissent dans les peintures à sujet marial auxquelles nous avons fait allusion précédemment. Il faut noter que par le passé les éléments de cire qui composaient la décoration du sanctuaire avaient été interprétés comme étant des fruits : « Le trabeazioni e le colonne, i timpani, sono

¹¹⁸ *Ibid.*

colorati con tinta unita a finto noce e fregiati di basso rilievi di plastica, che formano motivi vari a perle, ghirlande, cuori, limoni, frutta ecc. »¹¹⁹.

Comme le suggère la racine étymologique commune des termes « orner » et « ordonner », les « maîtres de l'ornement », comme nous pourrions définir les franciscains de Curtatone, s'imposent à travers leur œuvre comme des maîtres d'un monde « mis en ordre », d'un cosmos votif, si nous suivons la suggestion de Prévost. Comme nous l'avons vu, dans la description de l'armature, Donesmondi affirme que « non confusamente, o indistintamente sono attaccate dette cere, come in assaissime altre chiese si costuma: ma con ordine e distinzione tale che niente di più vago, più degno et riguardevole si potria desiderare »¹²⁰. Cette affirmation cerne l'ornement votif présent au sanctuaire des Grâces en tant que mise en scène, c'est-à-dire qu'elle fait entendre l'« impalcata » en bois comme une sorte de site fictif où se joue un ordre possible de la vérité. Selon Marie-José Mondzain, la « cosmétologie ornementale » est de la même nature qu'un décor théâtral. Ce dernier soit se contente de simuler la présence, soit est un agent puissant et actif qui fait jaillir un espace fonctionnel dans lequel les présents partagent signification et émotion¹²¹.

C'est ce dernier aspect, qu'il faut souligner pour l'apparat ornemental du sanctuaire des Grâces de Curtatone. Cependant, comme l'a indiqué Giovanni Careri en se référant à l'étude du *bel composto* du Bernin, la référence au théâtre réduit l'hétérogénéité constitutive de celui-ci à son caractère spectaculaire ne permettant pas de démonter chacune de ses composantes pour voir comment elles exercent leur fonction particulière. La prise en considération des mécanismes de mise en œuvre du *composto* permet, en revanche, à l'auteur d'examiner en même temps le sens de chacune des composantes, leur assemblage et leurs effets sensibles, cognitifs et passionnels sur un spectateur virtuel¹²². En ce sens, et en suivant cette méthodologie, nous avons voulu prendre en considération la structure en bois du sanctuaire, sa

¹¹⁹ Premazzi 1954, p. 19 (« Les entablements et les colonnes, les tympans, sont colorés d'une teinte unie semblable à la couleur noyer et ornés de frises de bas relief en plastique, qui forment divers motifs en forme de perles, de guirlandes, de cœurs, de citrons, de fruits etc... »). Cf. aussi Contini 1940, p. 45 : « Sono piccoli cuori, mani, grani di perle e mezzi limoni che si rincorrono formando vari motivi ». (Ce sont de petits cœurs, des mains, des grains de perles et des demis citrons qui se poursuivent en formant divers motifs).

¹²⁰ Cf. p. 28 note 63.

¹²¹ Mondzain 2013, p. 5.

¹²² Careri 1991, p. 8.

décoration, les effigies votives contenues en elle et les inscriptions incluses comme des parties d'un *composto*, ou mieux d'une machine dévotionnelle, qui a des effets spécifiques sur celui qui regarde. L'apparat décoratif que les franciscains constituent remplit donc une véritable fonction gnoséologique, en se présentant comme un instrument de connaissance d'une réalité dont il tente de dévoiler les réseaux de significations. De quelle réalité s'agit-il ? Quel est le rôle de la décoration dans le complexe du sanctuaire de Curtatone ? Au service de quoi est-elle mise ? Quelles sont les possibilités propagandistes d'une telle rareté visuelle ? Probablement, comme nous le verrons plus loin, elle est au service de l'image du témoignage gouverné par l'institution qui nécessite une démonstration visuelle et tangible de l'efficacité des grâces attendues de la Vierge.

1.4 – Réflexions théorique sur la pratique votive

Chaque ex-voto véhicule, avec sa présence dans le sanctuaire, le même message : préserver la mémoire du donateur, l'assistance du saint ou de la Vierge et le lien spécifique les unissant. Pourquoi les franciscains s'immiscent dans ce procédé ? Pourquoi créent-ils une superstructure qui manipule le comportement traditionnel du cycle votif ? Thomas Golsenne a montré comment l'« ornementalisation » d'une forme ou d'un objet permet de leur attribuer une certaine puissance. La décoration offre la possibilité d'animer des objets inanimés :

*L'objet animé par l'ornement se voit considéré comme un acteur vivant, entraînant des relations sociales avec son environnement. Un objet-acteur qui, grâce à l'ornement, attire à lui les regards, rayonne vers les autres : sa puissance est son champ d'attraction, l'étendue de son aura*¹²³.

Comme l'a exposé de façon théorique Alfred Gell à la fin des années quatre-vingt-dix, les objets artistiques ont une capacité d'agir (*agency*), socialement déterminée, qui leur confère un statut particulier qui leur permet de participer de

¹²³ Golsenne 2009, p. 265.

manière active (ou passive) aux relations entre individus¹²⁴. Les actions sociales des individus sont donc animées par le système des représentations qui produit et contrôle un certain appareil idéologique. Le projet ornamental de Curtatone est indubitablement spéculatif et politique.

On ne sait pas exactement ce qui poussa les mineurs observants de Sainte-Marie-des-Grâces à transformer l'intérieur de l'église de la façon que nous connaissons aujourd'hui. L'année où l'on commença à construire la structure en bois est cependant significative pour les événements historiques de l'ordre ; 1517 fut l'année des bulles pontificales *Ite et vos in vineam meam* (29 mai) et *Omnipotens Deus* (14 juin) grâce auxquelles fut mis fin aux divergences au sein de l'ordre des franciscains, qui duraient depuis environ trois siècles. Par le biais de ces amendements, la séparation des conventuels des mineurs Observants fut sanctionnée, les derniers se déclarèrent être le « vrai » ordre des frères mineurs et l'ancien sceau de l'ordre fondé par saint François fut donné à leur supérieur, dénommé Ministre général. Est-ce que les mineurs des Grâces avaient l'intention de fêter l'importante décision papale ? Ippolito Donesmondi n'évoque pas une relation entre ces événements mais ce lien est suggéré dans le recueil sur l'histoire de Mantoue, année par année, écrit par Leopoldo Camillo Volta :

*Mentre cominciavano a sentirsi gli effetti della tranquillità dopo sì lunghe guerre; si celebrava in Mantova dall'Ordine Franciscano il Capitolo generale, e il Padre Francesco da Acquanegra molto si adoperava ad abbellire il Santuario di S. Maria delle Grazie colle statue e coi voti di cera che anche oggidì vi servono di qualche ornamento*¹²⁵.

Mais pourquoi justement célébrer la pratique votive ? Les ex-voto ont été souvent analysés, du point de vue folklorique, comme manifestation de la culture populaire, en acquérant un rôle de documentation de façons de vivre et de croire déterminées ; ou bien, du point de vue esthétique, ils ont été exclus, par leur qualité

¹²⁴ Gell 1998.

¹²⁵ Volta 1827, p. 304 (« Alors que commençait à se faire sentir les effets de la tranquillité après de si longues guerres ; on célébrait à Mantoue le Chapitre général de l'Ordre Franciscain, et le père Francesco d'Acquanegra œuvrait à embellir le Sanctuaire de Sainte Marie des Grâces avec les statues et avec les vœux de cire qu'aujourd'hui encore y servent d'ornement »).

souvent médiocre, par la grande histoire qui regarde le développement des styles artistiques. Toutefois c'est justement leur capacité à « résister » à tout classement réductif, historique et disciplinaire, qui rend ces objets aussi mystérieux qu'intéressants et qui nous oblige à développer, simultanément, différents niveaux de lecture qui permettent de rendre compte d'une dimension expressive dynamique et plurale, capable de susciter des émotions et des réactions complexes et différenciées. Voilà pourquoi l'ex-voto peut être considéré comme un « objet théorique », entendu comme un ensemble formé par les œuvres et par les questions que celles-ci font surgir et qui les tiennent unies, en mobilisant différents paradigmes interprétatifs¹²⁶.

1.4.1 – Sur le concept d'accumulation

À première vue, les collections d'ex-voto anatomiques peuvent apparaître banals et monotones parce que constituées de la simple reproduction de membres ou de parties du corps en tout point semblables. Cependant, si l'on cherche à interpréter, avec un minimum d'empathie, la signification que la reproduction assume aux yeux du fidèle, alors des suggestions toutes autres se dégagent. Ce qu'on peut admirer encore aujourd'hui dans le sanctuaire de Curtatone est, dans une certaine mesure, la « mise en majesté », par les franciscains, d'un comportement qu'on retrouve dans tous les sanctuaires qui possèdent une collection votive : l'aménagement, que créent en certains cas les fidèles en déposant leur vœu¹²⁷. Les images de certains sanctuaires sont bien connues : la statue d'un saint ou de la Vierge est littéralement recouverte par des cœurs en argent et des objets votifs au point qu'il devient nécessaire de les déplacer pour laisser de l'espace aux autres plus récents qui continuent d'être déposés (fig. 15).

En ce sens, les ex-voto véhiculent un message égalitaire, comme si les croyants affirmaient, avec leurs dédicaces, tous souffrir de la même manière. C'est précisément l'universalité de la douleur et l'égalité du genre humain dans la souffrance qui est

¹²⁶ Sur la définition d' « objet théorique » Cf. Louis Marin 1989, p. 17 ; Dumora 2004 p. 289-301, Careri 2007 ; Careri et Vouilloux 2013 p. 12-13.

¹²⁷ Ce comportement est documenté plus pour le passé que pour le présent où on observe la tendance du clergé qui gère le lieu de culte à disposer les ex-voto dans des lieux appropriés, souvent adjacents à l'espace sacré, comme la sacristie, arrivant même à créer, pour les sanctuaires les plus grands, de véritables musées votifs (pour le territoire italien voir par exemple le cas du sanctuaire de la Madonna della Milicia à Altavilla Milicia, de la Madonna dei Miracoli à Lonigo ou de la Madonna dell'Arco à Naples).

représentée et offerte au saint protecteur. Comme il a été observé, cette pensée « universalisante » se rapproche particulièrement d'une dimension esthétique, si on considère ses significations implicites. Il suffit, par exemple, de confronter un ex-voto anatomique à une quelconque œuvre en série de la Pop Art ou à une sculpture hyperréaliste de Duane Hanson (1925-1996) pour comprendre que l'esthétique ne doit pas être cherchée dans l'objet lui-même, mais dans le cadre ou dans l'aménagement, qui lui donne sens¹²⁸.

Que l'aménagement soit décisif dans l'interprétation des ex-voto, et particulièrement dans le sanctuaire de Curtatone, exactement comme dans l'art contemporain, à première vue il apparaît évident dans les procédures, communes aux deux dimensions esthétique et dévotionnelle, de l'accumulation et de la sérialité (qui sont bien différentes de la simple répétition de l'objet), où l'axiome conceptuel est plus importante que la mise en forme. Les *Accumulations d'objets* d'Arman (1928-2005), par exemple, combinent accumulation et sérialité en communiquant immédiatement, comme c'est typique de l'art conceptuel, un discours sur la mise en scène du consumérisme, de la vétusté des biens industriels et, au fond, du nihilisme d'une civilisation matérielle (fig. 16).

Ce type de disposition esthétique a été adopté spontanément par les fidèles dans beaucoup de sanctuaires, au moment de déposer leurs offrandes votives. C'est comme si les objets déposés acquéraient précisément un sens grâce à l'ajout, à la juxtaposition et à leur accumulation. Tous les casques de moto accrochés à un mur dans la chapelle des Grâces de la cathédrale de Sienne, par exemple, prouvent des occurrences miraculeuses individuelles, mais leur accumulation suggère aussi à celui qui n'est pas croyant une dimension aléatoire de l'existence, en répercutant la réflexion du particulier à l'universel (fig. 17). Voilà pourquoi le vœu d'un autre peut être réutilisé, mis en location, fondu ou recréé... parce que, dans la rencontre ponctuelle de chaque homme avec son destin, au fond, tous se ressemblent. À travers cette pratique ancestrale, dans l'enfermement d'un espace sacré comme le sanctuaire, l'émotion se convertit en contemplation, puis en réflexion. C'est comme si les sentiments avaient trouvé ici, grâce aux ex-voto, des formes spécifiques, et ce n'est que grâce à celles-ci qu'ils peuvent être partagés.

¹²⁸ Cf. Dal Lago 2008.

1.4.2 – La rhétorique de l'authenticité matérielle de l'ex-voto

Nous avons observé comme l'ex-voto véhicule par lui-même un message que l'on pourrait définir publicitaire : communiquer le plus vivement possible la disgrâce mais aussi sa réversibilité pouvant être obtenue par le biais de l'intervention extra-humaine¹²⁹. L'ex-voto fixe l'image d'un moment de crise et de sa suspension. La réintégration de ce moment advient dans l'esprit de celui qui l'observe. Les dévots qui visitent les sanctuaires de pèlerinage passent beaucoup de temps devant les ex-voto, ils les observent, les touchent. Comme l'a souligné Alessandro Dal Lago, c'est comme si, à l'égal de l'art contemporain, ils suscitaient en qui les regarde un processus de suspension de la vie ordinaire qui indique que la propension à la transfiguration du monde est un processus universel¹³⁰.

En particulier l'ex-voto anatomique en cire, à la différence de l'ex-voto peint, propose une méthode personnelle pour témoigner d'un miracle qui n'est pas basée sur l'illustration graphique des faits mais se fonde sur une rhétorique de l'authenticité matérielle. Le pouvoir de persuasion de ces objets se base sur le fait qu'ils ont été en contact avec le corps du suppliant (ou sur des critères de ressemblance), en montrant que ce corps spécifique, et pas un autre, a été témoin de la grâce divine. Dans ce rappel à un corps particulier et à l'acte délibératif à travers lequel s'établit la guérison, l'image votive fonctionne comme une sorte de « reçu » qui marque la déclaration de l'événement. Irène Small a remarqué comme la structure de l'ex-voto, composée habituellement du document, de l'inscription, et de la mise en œuvre d'un acte significatif, n'est pas uniquement imputable aux pratiques religieuses mais est commune à une certaine configuration de la croyance¹³¹. Dans l'ex-voto, ainsi que dans le travail de certains artistes conceptuels des années 1970 que l'auteur analyse, l'attention du spectateur est dirigée vers une action rendue signifiante par l'acte de la déclaration¹³².

Selon Small, la structure de l'expérience votive peut, par exemple, se retrouver dans une performance de Robert Barry d'avril 1969 (*Inert Gas Series. From a Measured Volume to Indefinite Expansion*) dans laquelle l'artiste libère des gaz inodores et

¹²⁹ Cf. De Simoni 1986.

¹³⁰ Dal Lago 2008, p. 70.

¹³¹ Small 2009.

¹³² *Ibid.*, p. 296-297.

incolores dans l'atmosphère. Les photographies de cette performance, qui immortalisent le paysage californien où l'événement se déroule, créent l'impossibilité de vérifier la nature essentielle de la performance documentée (fig. 18). Elles sont appelées à certifier une intervention que l'observateur peut seulement imaginer mais jamais percevoir directement. Comme l'explique Barry lui-même:

*What I was trying to do really, was create something which really existed, and which had its own characteristics and its own nature, but which we couldn't really perceive*¹³³.

Ainsi, comme le document photographique de la performance de Barry, l'ex-voto est incommensurablement moindre par rapport à l'événement et à la substance ontologique dont il veut être témoin et cette donnée permet de se confronter à une série de questions relatives aux conditions de la croyance propre à l'observateur. Vu que l'œuvre ne se fonde pas sur l'expérience perceptive de ce dernier, la conscience du fait dépend de son système de documentation, qui doit être discret et ne mettre en évidence que le fait que le miracle (ou le travail de l'artiste dans le cas de Barry) a eu lieu. Les ex-voto peuvent être assimilés à ce que Douglas Huebler dans une interview de 1969 définit, en se référant à ses photographies, comme des « documents absolus »¹³⁴. L'artiste, en reconnaissant que l'acte conceptuel est dépendant de son support matériel ou linguistique, précise que la photographie, comme document de l'expérience, ne doit rien montrer d'esthétiquement intéressant mais doit seulement servir à faire exister l'idée de la performance. La stéréotypie de l'ex-voto renvoie à ce principe. Par « rhétorique de l'authenticité matérielle », on entend donc un processus persuasif mis en acte sur l'observateur par la vue d'objets qui possèdent des qualités documentaires.

La présence de l'ex-voto dans le sanctuaire suggère une observation théologiquement complexe ; à savoir le fait qu'un dévot pour pouvoir croire doit

¹³³ *Ibid.*, p. 300.

¹³⁴ Cf. Norwell 2001, p. 140 : « The photographs are absolute documents because they don't show anything pictorially interesting. But they have to exist as part of this either/or documentation ». Huebler, en reconnaissant que l'acte conceptuel est dépendant de son support matériel ou linguistique, précise que la photographie, comme document de l'expérience, ne doit rien montrer d'esthétiquement intéressant mais doit servir à faire exister l'idée de la performance. Ce que les photographies de Huebler documentent est la réalisation de l'expérience inscrite dans la procédure : elles confirment la réalisation de la pièce en générant des images automatiques de la situation qui avait été prévue initialement.

d'abord douter. C'est ce principe structurel du doute qui fait rétablir la croyance dans l'efficacité du divin. L'intervention miraculeuse rendue chronique dans les ex-voto rappelle donc, plus généralement, l'essence de l'expérience religieuse ; elle témoigne le fait de grâce comme réalisation d'une mémoire primitive, comme d'une unité retrouvée dans le franchissement de ce qui semblait la compromettre. De la même façon qu'une annonce publicitaire, l'ex-voto s'insère dans un système de signification qui détermine quelles occurrences sont naturelles, lesquelles sont le résultat de l'intervention humaine et lesquelles dépendent de l'intervention divine. Ce système ne prévoit aucune médiation et c'est pour cela que cette pratique a toujours été vue avec suspicion par les autorités ecclésiastiques qui la tolèrent en cherchant souvent, toutefois, à la régler. Reconnaisant, donc, dans l'ex-voto un instrument puissant de l'expérience même de la foi, les franciscains mettent en place un dispositif que l'on a cherché à définir un *memento vivere*, comme nous le verrons dans le paragraphe suivant.

1.5 – L'apparat décoratif des Grâces : un *memento vivere* ?

- *Je n'ai rien fait d'aujourd'hui.*

- *Quoi? N'avez-vous pas vécu? C'est non seulement la fondamentale, mais la plus illustre de vos occupations.*

M. de Montaigne (*Essai*, Livre III, ch. 13)

Les centaines d'ex-voto anatomiques en cire qui forment l'extraordinaire décoration des colonnes et des entablements de l'armature du sanctuaire de Curtatone rappellent à la mémoire d'autres exemples décoratifs typiques de la sensibilité et de la spiritualité franciscaine. Carlo Ginzburg a déjà souligné combien cette « fantaisie décorative déchaînée » fait, par exemple, penser à la crypte de l'église des Capucins (Santa Maria della Concezione) à Rome¹³⁵. Dans ce lieu, sur les bords d'un long couloir, six pièces s'ouvrent, où est entassée une quantité énorme d'os humains rangés le long des murs et des voûtes de façon à former des motifs ornementaux (fig. 19). On y

¹³⁵ Margonari et Zanca, 1973. Introduction de Carlo Ginzburg, p. VII-IX.

voit des squelettes entiers, vêtus de la tunique capucine, disposés debout, dans les niches, des tas de crânes forment des pyramides, alors que les parties les plus petites des os composent des festons, des ramages et des candélabres. D'après les chroniques de l'époque, nous apprenons que la plupart des restes humains furent transportés dans la crypte en 1631 depuis le cimetière du tout premier couvent de San Bonaventura, mais aucun document ne révèle l'origine de la disposition actuelle¹³⁶.

L'exemple de l'ossuaire romain n'est pas unique. En ce qui concerne l'aire lombarde, par exemple, les chapelles et les petites églises sont nombreuses où les murs sont entièrement recouverts de tibias, péronés et crânes, en particulier dans le territoire de Bergame et dans la région de Brescia¹³⁷. Maria Cristina Citroni signale San Maurizio à Breno, la chapelle des Morts à Zoanno et, à Milan, la chapelle de San Bernardino dei Morti (fig. 20). Dans cette dernière, des crânes et des tibias sont lacés de rubans de cuivre doré et forment des festons et des breloques qui parcourent les lésènes ou sont disposés horizontalement le long de la trabéation. La corniche, en saillie, à peine au-dessous des lunettes, recueille un important nombre de restes humains, certains d'entre eux étant insérés dans des structures en bois spécifiques, disposées dans les angles, pour s'adapter aux quatre pendentifs qui s'élancent plus au-dessus (fig. 20)¹³⁸.

Les chapelles-ossuaires et les espaces qui accueillent et exhibent de grande quantité de dépouilles humaines anonymes, sont presque toujours liés à la présence de l'ordre franciscain. Au Portugal, les « Cappellas des Ossos » sont nombreuses. La plus célèbre est celle annexée à l'église de Saint François à Évora, construite entre le XVI^e et le XVII^e siècle, à l'intérieur du monastère, fondé au XII^e siècle comme premier siège de l'ordre. Elle est érigée sur l'initiative de trois franciscains qui utilisèrent les os des autres frères défunts et les restes humains provenant des autres cimetières de la ville pour recouvrir, dans leur ensemble, les murs et les colonnes de la pièce. La particularité de cette chapelle portugaise, est qu'à la différence de celles italiennes, dans les premières, les os ne sont pas simplement utilisés comme revêtement externe et décoratif du mur mais en font partie intégrante. Les restes humains, mélangés à la chaux, deviennent, dans une certaine mesure, un véritable matériel de construction. C'est ce qui arrive de façon impressionnante dans la chapelle des os d'Alcantarilha dans la région

¹³⁶ Angeli 1902, p. 291.

¹³⁷ Citroni 1997, p. 193.

¹³⁸ Beccarelli 2007/2008.

d'Algarve. La pièce, construite au XVI^e siècle, présente un intérieur complètement recouvert d'os humains dans une sorte de *horror vacui* qui ne laisse de l'espace qu'à un crucifix sculpté (fig. 21). Cette différence est significative : si, en effet, dans la crypte des Capucins de Rome ou à San Bernardino dei Morti à Milan, les dépouilles humaines forment des dessins et des motifs ornementaux, les décorations dans les chapelles portugaises se limitent au minimum ; dans celles-ci, l'accent n'est pas mis sur la transfiguration en clé décorative des dépouilles mortelles mais sur la densité de la trame osseuse. On peut se demander de quelle transfiguration il s'agit.

L'ère du cinéma a manifesté, à travers le principe utilisé par Sergej M. Ejzenštejn de la *pars pro toto*, la capacité de raconter une unité à travers l'utilisation de fragments, ou « d'un élément capable de susciter à travers sa *pars*, le sentiment du *toto*, dans son intégrité maximale »¹³⁹. Giovanni Careri a montré combien la réflexion d'Ejzenštejn a le mérite de déboucher sur une réflexion esthétique générale. Dans ses recherches sur le « *composto* » du Bernin, il souligne à quel point l'idée du montage, appliquée à l'art, entendu comme champ conflictuel dans lequel le sensible et l'intelligible se séparent pour ensuite se recomposer en une dimension syncrétique qu'Ejzenštejn appelle « condition pathétique », fournit le modèle théorique adéquat à son analyse¹⁴⁰. Pour Careri, le « *bel composto* », comme le montage d'Ejzenštejn, est une opération esthétique de décomposition et de recomposition d'un multiple hétérogène qui s'accomplit chez le spectateur¹⁴¹.

En suivant cette suggestion, le modèle théorique de la « *pars pro toto* » devient également utile à l'étude de l'apparat décoratif des chapelles ossuaires franciscaines ou du sanctuaire des Grâces de Curtatone. Il renvoie, en effet, à un moyen de formation de l'image dans la conscience de celui qui l'observe plutôt qu'à une façon de représenter un phénomène donné. Par le biais du choix des bons fragments, on peut faire parler l'unité. Ainsi dans la crypte des Capucins de Rome, les os renvoient aux niches avec les squelettes revêtus de tuniques des capucins dans une sorte de *memento mori* qui est préparatoire à la méditation des frères. De la même façon dans l'église de San

¹³⁹ Montani 2004, p.258 « L'era del cinema ha manifestato, attraverso il principio che Sergej M. Ejzenštejn chiama *pars pro toto*, la capacità di raccontare un'unità attraverso l'utilizzo di frammenti, ovvero, secondo quanto espresso dal grande regista " di un elemento capace di suscitare attraverso la sua *pars*, il sentimento del *toto*, nella sua massima pienezza ».

¹⁴⁰ Careri 1991, p. 113.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 10.

Bernardino dei Morti à Milan, les restes humains accrochés aux murs renvoient au plafond, peint en 1695, par Sebastiano Ricci, où les âmes des bénis montant au ciel, et la matérialité de la représentation de leur corps, rappellent le destin d'immortalité promis à chaque individu¹⁴².

À quoi renvoient les milliers d'ex-voto de cire de l'armature des Grâces ? Ils renvoient aux effigies votives à taille réelle qui trouvent leur place dans la structure en bois du sanctuaire. En renversant alors ce qui a été défini un peu plus haut, pour les chapelles ossuaires, un *memento mori*, il me semble possible de considérer cette structure comme un *memento* d'un autre genre, c'est-à-dire un *memento vivere*. Si les restes humains de l'ossuaire et une certaine familiarité avec la dimension macabre pouvaient servir à la méditation sur la précarité de l'existence pour mieux se préparer à l'entrée dans l'éternité (voir à ce propos la divulgation de traités spécifiques comme les *Artes moriendi* ou les *Apparecchi alla morte*), la monumentalisation de la pratique votive fait alors allusion à tout son contraire.

Le témoignage palpable d'une mort échappée, réveille chez l'observateur sa foi dans les capacités d'intercession de la Vierge faisant restituer, à travers la certitude de la promesse honorée au moment de la souffrance, le caractère prometteur de l'expérience de la vie de l'homme. Cette attitude permet de démonter la culture diffuse de l'apparente inéluctabilité de la condition humaine et de susciter chez le spectateur dévot la capacité de vivre la crise comme une opportunité. En célébrant l'incroyable pouvoir thaumaturgique de la Vierge du sanctuaire cette glorification votive qui met en relief les fragilités et les tribulations terrestres est, aussi, un éloge de l'ici-bas. L'esprit du pèlerin des Grâces est conduit à travers la méditation induite par cette machine dévotionnelle, loin de ces mêmes préoccupations qui prennent corps tangible dans l'armature du sanctuaire, à la redécouverte de cette « démarche originelle exprimant l'ouverture fondamentale de l'être humain et qui le rend capable d'affronter toutes les situations »¹⁴³.

¹⁴² Beccarelli 2007/2008, p. 129-132.

¹⁴³ Hadot 2008, p. 224.

1.6 - Conclusion

Les images de murs débordant de formes ornementales évoquent une des faces les plus typiques de la fin de la Renaissance italienne et du baroque. La décoration excessive et l'intégration de tous les arts est, en effet, la plus commune et la plus citée de ses caractéristiques. Cependant, comme l'a observé Giovanni Careri, il ne faut pas oublier que le plaisir donné aux sens par la vision des appareils décoratifs scintillants et fastueux rentre dans un travail de l'imagination au service de l'affectivité qui tend à faire ressentir chez l'observateur un sentiment d'empathie avec ce qui est observé. Plus précisément c'est le désir de se rendre semblable à l'objet de la contemplation, comme le verrons plus tard, qui définit la position du spectateur¹⁴⁴.

La décoration dense de cires votives qui compose l'ornementation singulière du sanctuaire des Grâces a été définie comme une sorte de *horror vacui* moderne¹⁴⁵. Si l'utilisation de ce terme nous apparaît réductrice en tant que porteur du jugement négatif selon lequel une œuvre surpeuplée d'éléments manquerait d'épaisseur, ne sachant pas trouver le juste équilibre entre vide et plein, nous l'entendons au contraire comme une puissance expressive. L'hypothèse que nous chercherons à démontrer dans ce chapitre est que la décoration de cires votives dans le sanctuaire des Grâces permet d'établir une relation métonymique entre le décor et ce qui l'habite, c'est-à-dire les statues votives¹⁴⁶. Elle possède un rôle dynamique capable de créer un lien direct entre les ex-voto de cire et les effigies de l'armature, dont la puissance est accentuée par cette sorte d'« aurea » d'ex-voto anatomiques qui se propagent autour des structures sous forme ornementale¹⁴⁷.

Dans ce chapitre, en partant de l'idée que l'« ornementalisation » d'une forme ou d'un objet permette de leur attribuer une certaine puissance nous avons cherché à interpréter l'apparat décoratif que les franciscains mettent en scène au sanctuaire des Grâces comme une sorte de dispositif qui consent la mise en valeur des potentialités intrinsèques offertes par la cire votive et par sa « rhétorique de l'authenticité

¹⁴⁴ Careri 2002, p. 65.

¹⁴⁵ Artoni 2005, p. 28.

¹⁴⁶ Sur le concept de métonymie Cf. Gérard Genette 1970 p. 162 (création d'une relation signifiante par continuité et non à distance comme pour la métaphore).

¹⁴⁷ Nous reprenons de Walter Benjamin le terme « aura » comme « l'unique apparition d'un lointain, si proche soit-il » Benjamin 2000, p. 278. Cf. Heinrich 1983.

matérielle ». La vue cumulative d'objets qui possèdent des qualités documentaires, comme les ex-voto, met en acte chez l'observateur un processus persuasif qui l'amène à se fier aux soins de la puissante Vierge de Curtatone. En reconnaissant dans l'ex-voto un instrument prééminent de l'expérience de la foi, et comme dans le principe structural du doute l'élément nécessaire pour faire rétablir la croyance dans l'efficacité du divin, les franciscains constituent un appareil que nous pouvons définir comme une sorte de *memento vivere*. L'« ornemental votif », comme nous y avons fait allusion dans l'introduction, devient l'instrument indispensable d'une véritable catharsis à partir du moment où, par le biais de sa vue et l'espoir que cette dernière fait naître, le dévot est porté à se forcer à transformer sa façon de voir le monde dans le but de se transformer lui-même.

Comme nous le verrons dans le chapitre suivant, la force « ornementale » des ex-voto de cire du sanctuaire s'ajoute évidemment à un décor, c'est-à-dire à la structure en bois constituée de niches qui accueille les statues votives des Grâces. Les cires votives, ainsi que les effigies et les inscriptions, font partie intégrante d'une structure ingénieuse construite à partir de l'image miraculeuse de la Vierge du sanctuaire. Comme les ex-voto sont habituellement déposés sur la surface même de l'image thaumaturgique, mettant en évidence de cette façon la relation de contact qui fait que le pouvoir miraculeux se distribue de l'image vers l'objet votif et de celui-ci vers le dévot, dans l'espoir d'être accompagné pour toujours par la protection et le regard ultracélestes, de la même façon tout ce qui compose l'armature se situe sous l'étroite protection de la *Mater Gratiae*. C'est en ces termes, comme nous le verrons, que l'on comprend la superstructure en bois créée par les franciscains à l'intérieur de l'espace du sanctuaire de Curtatone : elle est une prothèse apte à maintenir un contact physique permanent avec le cœur de la dévotion de ce lieu.

CHAPITRE 2

L' « *impalcato votivo* » : *Wunderkammer* ou théâtre d'images ?

2.1 - Introduction

Le sanctuaire de la Bienheureuse-Vierge-des-Grâces de Curtatone est cité par Julius von Schlosser comme exemple emblématique de collection de merveilles¹⁴⁸. L'auteur, en se référant aux objets non proprement liturgiques mais appartenant à la sphère du profane qui se retrouvent à l'intérieur des églises, s'arrête sur le fait qu'ils incarnent un symbole de renonciation des séductions terrestres de la part de celui qui les offre. L'accumulation de ces dons durant le Moyen Âge, de même que ceux liés au rituel votif et en particulier à la coutume d'offrir des statues grandeur nature vêtues des habits des donateurs porte, pour l'auteur, à la constitution de véritables galeries de portraits historiques. On pouvait le voir par exemple à la Santissima Annunziata de Florence et on peut encore le voir aujourd'hui au sanctuaire de Mantoue, bien qu'il s'agisse, pour Schlosser, de copies postérieures¹⁴⁹.

Selon l'auteur, c'est précisément dans la constitution de ces trésors que l'on peut reconnaître les principaux traits des cabinets d'art et de merveilles au XVII^e siècle. La mentalité que ces objets symbolisent se retrouve orientée, dans une perspective profane, dans les grandes collections privées des princes de l'Europe du Nord à partir du XIV^e siècle. L'idée selon laquelle, dans un développement historiographique sans césure, le trésor des églises constitue l'antécédent des *Wunderkammern* et des cabinets de curiosités, se retrouve aussi dans l'œuvre de David Murray¹⁵⁰ et, à une époque plus récente, dans celle de Katherine Park et Lorraine Datson¹⁵¹.

¹⁴⁸ Schlosser 1908 (2012), p. 33-34.

¹⁴⁹ La restauration des sculptures polymatériques financée par la société mantouane « Lubiam S.p.A » en 1999 a démenti l'hypothèse de Schlosser en confirmant la datation de la plupart des effigies votives du sanctuaire au XVI^e siècle.

¹⁵⁰ Murray 1904.

¹⁵¹ Datson et Park 1998.

En réalité Schlosser, en portant l'attention sur le donateur, avait déjà identifié ce qui, principalement, distingue un trésor ecclésiastique de la postérieure « chambre de merveille ». Le premier est le fruit d'une accumulation irrégulière, spontanée, non organisée selon le goût et les finalités de celui qui en revanche constitue la seconde. Certes, il est vrai que certains objets figurent au premier plan que ce soit dans les trésors des églises médiévales ou dans les cabinets des amateurs, mais le principe pour lequel ces objets sont exposés à la vue de leurs observateurs respectifs est à la base, comme nous les verrons dans le prochain paragraphe, d'une différence essentielle.

2.2 - *Miracula, mirabilia, Wunderkammer* et cabinets de curiosités

Tout le champ sémantique du merveilleux a comme noyau la racine *mir* qui comprend les significations de regarder avec émerveillement et être émerveillé. Le lien indissociable réside dans l'œil, la vue, l'apparaître. « Mirabilis » est ce qui suscite la merveille et qui se présente comme extraordinaire. « Mirabilia » et « miracula » ont donc une racine étymologique commune même si, malgré le fait que les termes aient souvent été utilisés comme synonymes, il existe entre eux une différence que l'on pourrait définir comme ontologique, en la mettant en rapport avec l'ordre du créé auquel ils se réfèrent. Cette différence alimente déjà de nombreuses spéculations à partir du Moyen Âge. Au XIII^e siècle Gervais de Tilbury souligne que ces deux termes ont la capacité d'évoquer l'« admiratio ». Cependant les « miracula » consistent en la suspension de l'ordre naturel par la volonté divine, alors que les « mirabilia », même s'ils ne contredisent pas l'ordre naturel, surprennent le spectateur qui ne comprend pas quelle en est leur origine¹⁵².

Cette différence mène à des réactions complètement différentes : d'une part, le miracle invite le spectateur à se fier à sa propre foi, à accepter le pouvoir total de Dieu qui bouleverse l'ordre que lui-même a établi. D'autre part, les « mirabilia », qu'il s'agisse de ceux relatifs à la nature ou de ceux que l'homme réalise par le biais de son « ars », font accroître la curiosité pour la recherche et l'étude des choses encore cachées qui, un jour, seront expliquées¹⁵³. En ce sens, la merveille renvoie à un parcours cognitif

¹⁵² Bynum 1997, p. 4-5.

¹⁵³ Schmitt 1994, p. 99-100.

dont l'observateur fait expérience dans sa tentative de dévoiler et d'expliquer l'événement qui suscite la stupeur. Ce n'est que le développement de cette seconde attitude qui peut être vue comme une forme primaire de l'esprit scientifique qui valorise l'enquête et l'expérimentation et qui constitue la base des collections des cabinets de curiosités.

Ce qui qualifie les « mirabilia » naturelles ou artificielles en opposition aux « miracula » est donc un statut apparent, puisque, dans les premiers, le caractère extraordinaire de l'événement dérive uniquement de l'ignorance de la cause, alors que dans les seconds, le fait montre combien la puissance de Dieu dépasse l'entendement humaine. Les réactions suscitées par l'observation de ces objets sont donc très différentes, selon le lieu dans lequel ils sont exposés et le public associé. Le merveilleux médiéval est l'objet de différents essais de catégorisation de la part des chercheurs, littéraires ou historiens. Jacques Le Goff, notamment, a séparé trois pôles de l'extraordinaire sur la base des causes qui l'avaient provoqué : « miraculum », relatif à l'œuvre divine ; « mirabilia », relatif au règne de nature ou aux croyances préchrétiennes ; « magicus », de dérivation diabolique¹⁵⁴. Évidemment cette tripartition nécessite d'être complétée.

Dans la littérature latine médiévale, les « mirabilia » échappent à une catégorisation précise. Dans le *Speculum Historiale* de Vincent de Beauvais (XIII^e siècle), par exemple, « mirabilia » et « miracula » se posent sur un plan d'équivalence synonymique, au point que les merveilles du monde peuvent être définies comme des « miracula mundi ». Guillaume de Malmesbury (1090-1143 env.), esquisse deux pôles du surnaturel dans lesquels, de même que les « miracula » sont des événements visibles et perceptibles capables de montrer la puissance de Dieu, les « praestigia » sont des événements provoqués par le démon, avec la permission divine, pour que les spectateurs se repentissent et s'abstiennent du commerce avec le malin. Déjà saint Augustin (354-430), dans les *Quatre-vingt-trois questions différentes*¹⁵⁵, avait avancé l'hypothèse du miracle comme œuvre possible du démon.

Tout ceci pour souligner comment, au cours des siècles, certains « mirabilia » seront interprétés, comme des miracles, tandis que le règne de la nature s'ouvrira à des

¹⁵⁴ Cf. Le Goff 1991.

¹⁵⁵ Cf. Augustin éd. 1952. Il s'agit d'un recueil de notes d'entretiens sur des questions philosophiques, théologiques et exégétiques des années 393-396.

enquêtes des plus poussées, empiriques et scientifiques, qui dissoudront peu à peu l'aura de mystère qui entoure certains objets. La multiplication des collections à la Renaissance en Italie reflète cette attitude comme une façon d'enquêter et d'expliquer la totalité du mystère du cosmos et du principe aristotélicien de l'*imitatio naturae*. Le microcosme revêt une fonction centrale à l'intérieur de l'épistémologie de la Renaissance. En ce sens, le savoir de la culture occidentale semble se construire, jusqu'à la fin du XVI^e siècle, autour de la figure de la ressemblance.

*Le monde s'enroulait sur lui-même : la terre répétant le ciel, les visages se mirant dans les étoiles, et l'herbe enveloppant dans ses tiges les secrets qui servaient à l'homme. La peinture imitant l'espace. Et la représentation – qu'elle fût fête ou savoir – se donnait comme répétition : théâtre de la vie ou miroir du monde*¹⁵⁶.

L'*aemulatio*, l'analogie et la sympathie, sont les façons dont la ressemblance se réalise et le lieu privilégié dans lequel cela se vérifie est sans aucun doute la collection. Cependant, en reprenant la classification proposée par Krzysztof Pomian, nous entendrons le terme *Wunderkammer* uniquement pour un certain type de collection, bien identifié, qui se caractérise par un contenu et un arrangement qui la fait se distinguer des autres typologies autant par ses fonctions spécifiques que par une localisation temporelle bien déterminée¹⁵⁷. Le travail de l'auteur révèle combien la *Wunderkammer* est un phénomène moderne, apparu dans la seconde moitié du XVI^e siècle (après 1560), au moment où certains princes qui, jusqu'alors avaient amassé des objets anciens dans leurs galeries, décidèrent de construire un lieu approprié avec un principe ordonnateur comme base de l'accumulation de leurs objets¹⁵⁸.

Les *Wunderkammer* des princes se distinguent donc des trésors des monarques médiévaux du fait que les objets contenus dans celles-ci ne sont pas collectionnés comme instruments indispensables à l'exercice du pouvoir mais pour combler l'ambition encyclopédique de ses possesseurs. Ces dernières se distinguent également des collections naturalistes qui se répandent plus ou moins à la même période, comme

¹⁵⁶ Foucault 1966, p. 32.

¹⁵⁷ Pomian 2013, p. 17-27.

¹⁵⁸ Settis 1983, p. 309-317.

celles d'Ulisse Aldrovandi (1522-1605) à Bologne, de Francesco Calzolari (1522-1609) à Vérone, de Michele Mercati (1541-1593) aux États pontificaux, de Ferrante Imperato (1550-1625) à Naples et de Filippo Costa (1550?-1587) à Mantoue (fig. 22). Ils étaient tous pharmaciens, intéressés par la botanique, dont le travail de *collecta* conduisait à des publications et des spéculations scientifiques. Ce qui n'est pas le cas du matériel recueilli dans les *Wunderkammern* qui, comme un éloge autoréférentiel, célèbre plutôt la curiosité du prince-possesseur¹⁵⁹.

Cependant, ce qui rapproche *Wunderkammer* et cabinets de collections naturalistes, c'est la passion qui est à la base de l'assemblage de productions naturelles et humaines dans un espace circonscrit et, surtout, la culture livresque qui les nourrit. L'aspiration à une science de l'ordre universel commence, pas tant, comme il a souvent été souligné, par les objets accumulés dans les trésors des églises médiévales, mais plutôt par les grandes collections encyclopédiques de la seconde moitié du XVI^e siècle¹⁶⁰. Comme nous l'avons évoqué dans l'introduction, la présence d'un ensemble d'objets aptes à susciter l'émerveillement, ordonnés dans le sanctuaire de Curtatone selon l'esprit des collections des XV^e - XVI^e siècles, poussent plusieurs chercheurs à interpréter l'espace du sanctuaire des Grâces comme une *Wunderkammer*¹⁶¹. Attilio Zanca, en confrontant l'iconographie de certains musées de l'époque, comme ceux de Ferrante Imperato, de Francesco Calzolari, de Manfredo Settala ou de Ole Worm, affirme que l'armature du sanctuaire a été construite sur le modèle de ces décors, surtout si l'on considère la présence d'armoires et d'étagères sur les murs, mais aussi celle d'un crocodile empaillé suspendu au croisement des nervures de la voûte d'entrée (fig. 5).

I minori osservanti avvalendosi di elementi propri della devozione popolare volgarizzarono le strutture dei musei eclettici contemporanei per realizzare un insieme dedicato al culto della Madonna. Le vistose impalcature lignee con le esuberanti e ossessive decorazioni di ex-voto anatomici, le statue di netto sapore popolaresco, il cocodrillo, sembrano costituire manifestazioni fantastiche, simboliche, esoteriche, espresse da una certa cultura rinascimentale

¹⁵⁹ Pomian 2004, p. 19.

¹⁶⁰ Falguière 1992, p. 104.

¹⁶¹ Voir Schlosser 1908, Olmi 1979, Zanca 1999 et Lepoittevin 2014.

*basata sull'eterodossia e tesa alla ricerca di una peculiare sintesi cosmologica, mistica o magica. Non è pensabile che la Wunderkammer del santuario potesse esprimere idee riprovate; utilizzando però certi strumenti, come le raccolte eclettiche, le esorcizzò moralizzandole*¹⁶².

En reprenant les références de Zanca, plutôt qu'une *Wunderkammer*, l'intérieur du sanctuaire pourrait alors rappeler les cabinets de productions naturalistes de la seconde moitié du XVI^e siècle, mais, à part le crocodile, sur lequel nous reviendrons, le lieu ne présente pas, dans son intérieur, d'autre matériel, si ce n'est celui appartenant à la typologie votive comme les effigies, les cires décoratives, les inscriptions qui sont contenues dans l'armature en bois de la nef et le crocodile même qui pend de la voûte. Cette observation éloigne l'hypothèse d'une lecture de l'ensemble comme *Wunderkammer*, dont la caractéristique principale est l'hétérogénéité des objets qui la composent, directement proportionnelle au désir qui porte à sa constitution ; c'est-à-dire celui de tout connaître, de tout voir, de tout posséder. La curiosité qui les précède impose aux *Wunderkammern* (et aux cabinets de curiosités) une ambition encyclopédique. Il ne semble pas alors pertinent d'associer ces termes à l'intérieur du sanctuaire de Curtatone, ni de considérer l'espace du sanctuaire comme un musée d'art et d'histoire naturelle, comme l'a mentionné Giuseppe Olmi :

Un esempio di chiesa-museo che ancor oggi è possibile vedere è quello del santuario della Madonna delle Grazie di Mantova. Il tempio sacro finisce per proporsi ad un tempo come museo d'arte e di storia naturale in cui però gli oggetti hanno esclusivamente valore devozionale o magico-taumaturgico. Come nei bestiari, negli erbari e nei lapidari

¹⁶² Zanca 1999, p. 153 (« Les mineurs observants, en se servant des éléments propres à la dévotion populaire vulgarisèrent les structures des musées éclectiques contemporains pour réaliser un ensemble dédié au culte de la Madone. Les armatures en bois voyantes avec les décorations exubérantes et obsédantes d'ex-voto anatomiques, les statues de nette facture populaire, le crocodile, semblent constituer des manifestations fantastiques, symboliques, ésotériques, exprimées par une certaine culture de la Renaissance basée sur l'hétérodoxie et encline à la recherche d'une synthèse particulière à la fois cosmologique, mystique ou magique. Il n'est pas pensable que la Wunderkammer du sanctuaire puisse exprimer des idées réprouvées ; en utilisant tout de même certains instruments comme les collections éclectiques, elle les exorcisa en les moralisant »).

*anche qui piante e minerali non sono visti per quello che sono ma per quello che simboleggiano, che annunciano*¹⁶³.

Selon notre interprétation ce qui semble au sanctuaire des Grâces vraiment étonnant, ce n'est pas la présence d'objets rares exposés à la vue publique des pèlerins qui franchissent le seuil du sanctuaire mais la structure spectaculaire qui occupe l'espace cultuel tout entier et qui porte le rituel votif à une véritable sublimation. Dans le premier guide historique du sanctuaire, écrit par l'évêque de Mantoue, le franciscain François de Gonzague (1546-1620), en 1587¹⁶⁴, on lit que l'église était célèbre dans toute l'Italie pour sa structure unique. Vu qu'au niveau architectural la structure ne s'éloigne pas de la typologie caractéristique de la plupart des édifices liés aux ordres mendiants, une basilique à nef unique couverte d'une voûte¹⁶⁵, il est probable que l'évêque se réfère à la structure particulière construite à l'intérieur, c'est-à-dire à la charpente en bois sur plusieurs niveaux, réalisée par les franciscains qui habitaient le monastère attenant au sanctuaire autour de 1517, pour contenir les nombreuses effigies votives qui continuaient de s'accumuler dans le lieu sacré.

2.3 - La structure en bois du sanctuaire

Le long des deux côtés longitudinaux de la nef du sanctuaire des Grâces court une charpente de bois¹⁶⁶. Il s'agit d'une extraordinaire architecture, ornée d'ex-voto anatomiques en cire et soutenue par deux rangées de niches qui accueillent des statues polymatériques grandeur nature représentant, dans la grande majorité des cas, des pieux miraculés de la Madone. La structure est placée à environ trois mètres du sol. Elle est organisée comme une galerie qui accueille au premier niveau sept niches par travée qui, complétées par celles des niveaux supérieurs, constituent un ensemble de soixante-treize

¹⁶³ Olmi et Franceschini 1979, p. 81 (« Un exemple d'église-musée qu'il est encore possible de voir aujourd'hui est celui du sanctuaire de la Madone des Grâces de Mantoue. Le temple sacré finit par se proposer à la fois comme un musée d'art et d'histoire naturelle dans lequel tout de même les objets ont exclusivement une valeur dévotionnelle ou magico-thaumaturgique. Comme dans les bestiaires, dans les herbiers et dans les lapidaires là aussi plantes et minéraux ne sont pas vus pour ce qu'ils sont mais pour ce qu'ils symbolisent, qu'ils annoncent »).

¹⁶⁴ Gonzaga 1587 p.304-305. Il s'agit de la première œuvre contenant des renseignements sur le sanctuaire, avant l'ouvrage d'Ippolito Donesmondi en 1603.

¹⁶⁵ Scotti 1983, p. 247.

¹⁶⁶ Donesmondi appelle cette structure « impalcato ».

compartiments¹⁶⁷ (fig. 23). Dans l'ordre inférieur, des *tondi* en parchemin portent des inscriptions votives, composées de tercets d'endécasyllabes rédigés en rime (fig. 24). D'après la description de 1603 faite par le frère Ippolito Donesmondi on comprend précisément comment devait apparaître la structure originale en bois qui occupe la nef unique du sanctuaire:

Cominciando da quel muretto, quale partisse la Chiesa dal Choro, et all'entrata della porta maggiore, vi sono sopra delle mura armamenti di asse, quali essendo da sei braccia alte da terra, tanto cioè che non impedischino l'ingresso delle Cappelle, per ogni parte, vanno sino sotto al tetto della Chiesa, che verrebbe ad essere la predetta struttura d'asse, d'altezza venti braccia in circa nella più alta parte, cioè nel mezzo de' volti della Chiesa, et perché sporge in fuori dalle mura sodette, per ogni verso un braccio buono, dindi avviene, che con diversi lavorieri ella sia distinta come sarebbe da principio, cioè al piede di lei, vi sono da sessanta colonne della grossezza d'un huomo commune, alte da tre braccia, discoste l'una dall'altra da doi braccia in circa, con le sue base al piede proporzionate, et capitelli di sopra, con fogliami, ogni cosa d'asse, che con bellissima vista circondano tutta la Chiesa, sotto le predette colonne vi sta pur d'asse intorno intorno il suo piedistallo eguale, et continuato in ogni parte, sopra i capitelli delle predette colonne, verso il tetto, fra l'una et l'altra vi sono li suoi quadri lavorati, pur sempre d'asse, sopra de' quali vi è un altro ornamento nell'istesso modo di colonne: ma alquanto più picciole, et con minor spatio fra di loro distanti sopra pur delle quali, nuovi ornamenti vi si scorgono, a modo di fenestre picciole, o nicchi vogliamo dire, et sopra di questi altri ornamenti più piccioli, ch'ultimamente giungendo fra' volti, sino quasi al tetto, si risolvono in merli di Città, in torrette, punte de campanili, et altre si fatte fogge diverse, secondo il capricio di chi le fabricò, il che

¹⁶⁷ Bertelli 2014, p. 58.

*tutto facendo di sé vaga mostra à' riguardanti, niente più bello lascia,
che in simil genere si possi bramar di questo da vedere*¹⁶⁸.

Ippolito Donesmondi affirme qu'à l'époque la structure avait déjà été remaniée, tout en respectant son aspect original. Aujourd'hui, le troisième ordre de niches qu'il mentionne à disparu, même s'il semble que les dépôts du sanctuaire conservent une partie des petites colonnes qui les entouraient¹⁶⁹. Comme on le lit dans cette description, et comme on peut l'observer toujours aujourd'hui, la structure n'est pas composée de compartiments, armoires et chiffonniers caractéristiques des intérieurs des cabinets de curiosités. L'architecture typique de ces espaces est, en effet, tout le contraire d'une galerie, tournée vers l'extérieur et conçue comme lieu de réception. L'ameublement principal dans les cabinets des collectionneurs est multifonction : il sert à l'écriture et au secrétariat, puis, au fur et à mesure que grandit la collection, il s'enrichit d'étagères et de vitrines¹⁷⁰.

La structure du sanctuaire de Curtatone est, en revanche, conçue organiquement, composée de colonnes, de chapiteaux, de fenêtres, de niches et de petites tours qui confèrent à l'ensemble un caractère homogène et scénographique qui rappelle celui d'un décor de théâtre ou des constructions éphémères pour les représentations sacrées. Il existe de rares témoignages relatifs à ce type d'agencement scénographique, qui concerne le théâtre religieux. Toutefois l'hypothèse d'une prévalence de l'archétype

¹⁶⁸ Donesmondi 1603, p. 110 (« En commençant par ce petit mur, celui qui part du chœur de l'église, et à l'entrée de la porte principale, il y a au-dessus des murs des armements de bois, lesquels étant hauts de six bras, de sorte qu'ils n'empêchent pas l'entrée dans les chapelles, de chaque part, ils vont jusque sous le toit de l'église, que la dite structure de bois serait d'une hauteur de vingt bras environ dans la partie la plus haute, c'est-à-dire au milieu des voûtes de l'église, et parce qu'elle dépasse au dehors des murs, d'un bon bras de chaque côté, il advient, qu'avec divers travaux elle soit distincte comme elle l'était au début, c'est-à-dire qu'à ses pieds, il y a soixante colonnes de la grosseur d'un homme commun, hautes de trois bras, distantes l'une de l'autre de deux bras environ, avec ses bases en bas proportionnées, et des chapiteaux au-dessus, avec des ramages, que des choses de bois, qui avec une très belle vue entourent toute l'église, sous les colonnes il y a tout autour le piédestal également de bois lui aussi, et continu de toute part, au-dessus des chapiteaux desdites colonnes, vers le toit, entre l'une et l'autre il y a ses tableaux travaillés, toujours de bois aussi, au-dessus desquels il y a une autre décoration de la même manière que les colonnes : mais bien plus petites, et avec un espace plus petit entre elles au-dessus desquelles, on distingue de nouveaux ornements, à la façon de petites fenêtres, ou plutôt niches, et au-dessus d'elles d'autres ornements plus petits, qui se terminent en joignant les voûtes, presque jusqu'au toit, elles se terminent en merlons de ville, en petites tours, en pointes de clochers, et autres façons diverses ainsi faites, selon le caprice de celui qui les fabriqua, qui tout en faisant vague exposition de soi à ceux qui regardent, ne laisse rien de plus beau, qu'on ne pourrait espérer voir »).

¹⁶⁹ Bertelli 2004, p. 51

¹⁷⁰ Moncond'huy 2013, p. 363-368.

théâtral, qui utilise une surface circulaire sur laquelle se dressent des petites loges, en dépit d'une disposition linéaire de « mansiones » et de « loci », revient fréquemment dans les études dédiées à ce thème, comme on le lit, par exemple, dans Alessandro d'Ancona:

Opinarono i fratelli Parfaict che la scena del Mistero fosse un grande edificio (eschaffaut) al sommo del quale stesse il Paradiso, nell'infimo e sotterraneo l'inferno: e fra mezzo, tanti piani quante le regioni principali ove svolgevasi l'azione, suddivisi ciascuno in più scompartimenti secondo i luoghi particolari di ciascuna regione. Per immaginare questa particolare conformazione del palcoscenico propria del Mistero e che si direbbe imitata dai bugni degli alveari dovrebbe prendersi ad esempio una scatola distinta in tante caselle e messa per ritto o piuttosto una casa della quale fossero abbattuti i muri maestri esterni, anzi il teatro stesso odierno, solché gli attori ne occupassero essi le ringhiere e i palchetti e la scena il pubblico¹⁷¹.

Le document le plus illustre en faveur de l'utilisation de ce type de dispositif scénique reste la célèbre miniature peinte par Jean Fouquet pour le Livre d'Heures d'Étienne Chevalier (1453), conservée au musée Condé de Chantilly, qui représente une scène du martyre de sainte Apolline (fig. 25). La théorie de la scène sur plusieurs niveaux, proposée par les frères Parfaict, est reprise dans le travail d'Henry Rey-Flaud, selon lequel le même mot « échafaud » avait dans la langue française du XV^e et XVI^e siècles, le même sens que « scène de théâtre »¹⁷².

Sans entrer dans le détail de ce type de considérations, nous voulons ici simplement souligner combien la structure architecturale sur plusieurs niveaux réalisée

¹⁷¹ D'Ancona, 1891 p. 474-475 (« L'opinion des frères Parfaict était que la scène du Mystère était un grand édifice (échafaud) au sommet duquel se trouvait le Paradis, dans le plus bas et le souterrain l'enfer: et entre les deux, autant de niveaux que de régions principales où l'action se déroulait, chacun divisé en plusieurs compartiments selon les lieux particuliers de chaque région. Pour imaginer cette configuration particulière de la scène propre au Mystère et que l'on croirait imitée des alvéoles d'abeilles on devrait prendre en exemple une boîte divisée en plusieurs petites cases et mise droite ou plutôt une maison dont les murs porteurs extérieurs auraient été abattus, ou mieux, le théâtre actuel lui-même, sauf que les acteurs en occuperaient eux-mêmes les balustrades et le public les planches et la scène »). Voir aussi Cohen 1906 ; Galante Garrone 1935.

¹⁷² Rey-Flaud 1973, p. 61-69.

par les franciscains des Grâces au début du XVI^e siècle, à l'intérieur de laquelle sont placées les statues votives grandeur nature des miraculés, rappelle ce type de dispositif. Dans une estampe du XIX^e siècle du graveur Marco Moro (1817-1855), on remarque que l'armature court le long de tout le périmètre du lieu sacré, et pas seulement comme aujourd'hui, le long des deux longs côtés de la nef, en accueillant aussi un groupe d'effigies de dimensions moindres au-dessus de l'arcade de l'abside, créant ainsi un ensemble ininterrompu de niches, comme dans une sorte de « théâtre en rond » (fig. 26). La circularité de cette scène a été rompue au XIX^e siècle à cause du démantèlement d'une partie de la structure en bois pour permettre l'installation de la vénérée icône de la *Mater Gratiae* depuis la chapelle des Vœux, où elle était gardée, au centre de l'abside¹⁷³. On peut observer, comme nous le verrons dans ce paragraphe et dans le suivant, que bien avant d'être une structure formelle, l'idée d'un espace approprié de ce type, qui autorise les signes à devenir significatifs, est une structure anthropologique, articulée dans l'imaginaire du XVI^e siècle au niveau iconographe-figuratif, de la créativité, et de l'imagerie religieuse.

Au-delà d'une correspondance théâtrale générique, une référence essentielle doit être recherchée dans l'encyclopédie même. La culture de l'Europe moderne était obsédée par la collecte d'informations guidées par le désir de saisir l'ordre du monde et de constituer une théorie universelle quasiment sur chaque chose. Le théâtre et l'encyclopédie semblent être des objets antithétiques. Ils étaient, au contraire, de façon différente, « des cercles d'apprentissage », comme le suggère l'étymologie même du terme « encyclopédie » et la forme circulaire typique du théâtre en bois, justement en « O »¹⁷⁴. Les *compendium* de l'époque étaient appelés « théâtres » et, en eux, toutes les connaissances étaient déployées comme sur une scène théâtrale. Le théâtre encyclopédique cherchait à ordonner un espace permettant d'organiser le savoir pour qu'un lecteur postérieur puisse faire appel à cette connaissance. Il s'agit donc d'un dispositif qui a pour fonction de préserver et d'exposer un héritage¹⁷⁵. Une fois que l'espace a été déterminé, les choses contenues en celui-ci manifesteront leur essence à l'expérience même du spectateur, d'où l'idée de l'encyclopédie comme quelque chose qui permet à la fois de voir et d'agir, d'ordonner et de contempler. C'est le cas, par

¹⁷³ Bertelli 2008.

¹⁷⁴ West 2002, p. 14-18.

¹⁷⁵ *Ibid*, p. 17.

exemple, du *Theatro della Sapientia* de Giulio Camillo (1530), dont la nature reste incertaine (livre, édifice, maquette en bois, modèle purement mental ?), qui est articulé selon une structure complexe septénaire cabalistique et est fondé sur l'idée d'une proximité entre le monde ultra-céleste, céleste et terrestre¹⁷⁶.

L'hypothèse d'un « livre-théâtre » capable de transformer intérieurement le lecteur en « agissant sur lui par des images » est le signe d'une tendance à la visualisation des idées, étroitement liée à la composition visuelle des lieux¹⁷⁷. Pensons, par exemple, à la méthode d'affinement de la conscience religieuse proposée par la Compagnie de Jésus avec les Exercices Spirituels de Ignace de Loyola (1491-1556) qui, pour « servir aux âmes » de ses adhérents, étaient justement fondés sur la visualisation mentale, soutenue par les images réelles, et sur l'identification à la première personne avec les contenus de l'histoire sacrée¹⁷⁸. Pour aider à stimuler une pratique correcte de formation mentale des images, toujours sous la supervision orale d'un maître, certains textes mystiques opérationnels associèrent donc à la parole écrite des images composées selon des critères savamment préétablis par les milieux qui étaient à l'origine de tels textes. Les franciscains firent un usage intensif de ces expédients, à tel point qu'il n'est pas invraisemblable de supposer qu'ils furent les précurseurs d'une véritable « théorie de la vision ».

2.3.1 À propos d'une « théorie de la vision » franciscaine

Saint François d'Assise et les frères mineurs eurent un rapport complexe avec les images, selon des articulations qui allaient bien au-delà d'une simple correspondance unilatérale entre un texte écrit et un produit visuel. À ce propos, il n'est pas injustifié de supposer que l'ordre avait développé une sorte de « théorie de la vision » que nous avons tenté de poser en parallèle avec l'importance que les franciscains, depuis les origines, ont accordé au témoignage visuel (la dévotion à l'eucharistie, par exemple, pousse le fidèle à « voir » l'hostie) et à une certaine esthétique du « montrer », comme pour le culte des reliques¹⁷⁹.

¹⁷⁶ Bologna 1991, p. 217-271.

¹⁷⁷ Bologna 1988, p. 31.

¹⁷⁸ Cf. Fabre 1992.

¹⁷⁹ Rusconi *et alii* 2009, p. 331; voir aussi Cook 2005.

Ce regard sur les images dérive de la profonde attention que les théologiens et les écrivains, parmi les frères mineurs, portèrent à l'humanité de Jésus-Christ et à son histoire à partir de sa naissance jusqu'à sa mort, à la « corporalité » de la Révélation divine, rendue tangible par le biais de son Incarnation. Un des textes les plus diffusés et exploités par l'ordre, dès le XIII^e siècle, les *Meditationes Vitae Christi*¹⁸⁰, illustre justement cette sensibilité religieuse visant à accentuer l'humanité du Christ, plutôt que sa divinité, tout en insistant constamment sur la participation effective de l'humanité entière, à qui il est demandé de prendre part activement soit aux responsabilités pour sa mort, soit, par le biais de l'identification imaginative à son sacrifice, à son salut.

Texte et images assurent des récits détaillés pour chaque événement qui concerne la vie, la Passion et la mort du Christ. Cet aspect influe autant sur la dévotion que sur l'iconographie¹⁸¹. Dans l'art réalisé par les franciscains, la culture ordinaire, pauvre, commune, est décrite de manière inédite dans le christianisme. Cette insistance sur le quotidien ne vient pas seulement du désir de parler dans une langue compréhensible pour le plus grand nombre mais fait référence aux principes théologiques et spirituels qui constituent l'origine et le cœur de la vocation franciscaine, c'est-à-dire le concept d'identification spirituelle, d'un côté, et la rédemption du monde ordinaire, de l'autre¹⁸².

Le principe de réalisme dans la représentation s'appuie sur cette considération : l'événement salutaire se fonde non pas sur un mythe mais sur un fait historique. À l'origine, ce fondement s'était frayé un chemin dans la sensibilité religieuse de la tradition monastique médiévale et était lié à la méditation et à la nécessité d'identification entendue comme pratique mentale qui assurait un lien authentique entre récit évangélique et revisitation personnelle des événements qui avaient changé le cours de l'histoire. Ensuite, les ordres mendiants, surtout les franciscains, avaient étendu cette nécessité à un cercle social plus large, par le biais de la prolifération de textes et d'images divulgués par la presse, dans le rituel religieux et la dévotion privée¹⁸³.

¹⁸⁰ Texte latin attribué à l'autorité Générale de l'Ordre, Bonaventura da Bagnoregio, et ensuite placé sous la paternité d'un autre frère Mineur, le toscan Giovanni de' Cauli. Le texte n'est pas un traité théologique mais un traité dévotionnel de nature spirituelle.

¹⁸¹ Cf. Didi-Huberman 2007.

¹⁸² Jeffrey 1976.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 12-13.

Le caractère concret, la vraisemblance dramatique des représentations, unies aux stratégies verbales et spatiales utilisées par l'ordre durant les prédications nous éclairent sur l'implication du public et sur sa participation imaginative, en accord avec cette sensibilité religieuse de la fin du Moyen Âge, appelée « pitié affective », qui se concentre sur la figure du Christ et de la Vierge. À ce propos, nous jugeons utile d'utiliser le concept de « conformation affective » développée par Giovanni Careri, qui cherche à pénétrer la pratique dévotionnelle de la période moderne en l'entendant non seulement comme un système dicté par la croyance mais aussi comme une discipline de l'affection et de l'imagination qui, associée à un protocole rituel déterminé, conduisait à une véritable transformation du croyant¹⁸⁴.

Ce thème de la conversion de l'auditeur, obtenue par un processus d'identification personnelle, est un des nœuds théoriques fondamentaux qui sont discutés, dans le milieu minorite, à propos d'un contexte différent de celui de la représentation, le théâtre vernaculaire. Dans un sermon sur la parabole du fils prodigue (1370-1430)¹⁸⁵ Erick Kelemen remarque que le processus identificatif du converti implique une interprétation de sa situation poursuivie comme un récit *in progress*, comme une autobiographie dans laquelle le pêcheur moralise son passé en se préparant un futur¹⁸⁶. La conversion nécessite que le sujet s'identifie lui-même de façon à alterner l'observation de la structure mimétique (l'image) et sa réception subjective en positionnant un ancien « je » (pêcheur), en opposition à un nouveau « je » adapté aux désirs de l'âme (converti). En reconnaissant l'intensité du rappel à l'identification dans ces récits et dans les dialogues qui le précisent, nous pouvons commencer à comprendre quel poids a le processus imaginatif dans les sermons des franciscains¹⁸⁷.

Il existe donc une convergence entre culture religieuse et culture laïque et entre des strates sociales bien diversifiées. Cela permet la compréhension commune de la performance proposée dans les sermons des franciscains. Cette base commune peut être identifiée dans ce qui concerne la méthode d'apprentissage de la connaissance sensible, basée sur les principes qui règlent le système de la mémoire. C'est justement pour cette capacité de réorganiser et de rendre visible le savoir, que l'art de la mémoire est un des

¹⁸⁴ Careri 1991.

¹⁸⁵ John Mirk, *Middle English Sermons* n° 32, 1370-1430. Cf. Ross 1940.

¹⁸⁶ Kelemen 2002, p. 10-11.

¹⁸⁷ Cf. Olson 1995.

éléments clé dans la culture du XVI^e siècle, engagée dans des projets de réforme radicale de la connaissance qui la rendent universellement accessible.

2.3.2 Prédication franciscaine et art de la mémoire

Pour atteindre le monde de l'homme commun, le principal instrument de la pédagogie franciscaine est naturellement le sermon. À ce propos, une exhortation de saint François à ses disciples fut celle de transformer les chansons populaires en mélodies sacrées pour attirer la foule durant les prédications. Partout en Italie l'organisation laïque des *laudesi* engage des jongleurs et des poètes qui « with more devotion than art, framed rude songs or dramatic pieces on the chief events of the gospel story »¹⁸⁸. Le but de ces ajouts de vers vernaculaires était d'assurer les instructions mémorables pour les laïcs par rapport à la foi. Ces insertions n'étaient pas uniquement chantées ou lues, certaines étaient clairement dramatiques, comme dans le cas des « sermons semi-dramatiques »¹⁸⁹.

Le « sermone semi-drammatico » consistait en une prédication entrecoupée par une action théâtrale plus ou moins développée qui pouvait consister en la simple récitation de poèmes (en monologue ou dialogue) faite par l'orateur lui-même, comme faisaient les jongleurs sur les places puisque dans certains cas, il se servait de quelque symbole ou de quelque simulacre. D'autres fois, au contraire de véritables acteurs intervenaient. D'après ce qu'a rapporté De Bartholomaeis, on allait jusqu'à construire une scène à l'intérieur de l'église, sur laquelle on mettait en scène les divers épisodes de l'histoire évangélique au fur et à mesure que l'orateur les narrait depuis son pupitre¹⁹⁰. Dans la pratique donc, l'orateur insérait des représentations dramatiques à l'intérieur de son sermon pour émouvoir et faire participer émotionnellement le spectateur.

Déjà saint Bernardin de Sienne (1380-1444) apparaît très attentif à l'utilisation dynamique de toutes les ressources d'un jeu de références entre images mentales et images construites avec la parole et/ou avec la peinture¹⁹¹. Le prêcheur franciscain, Fra'

¹⁸⁸ Jeffrey 1983, p. 333.

¹⁸⁹ De Simoni 1986.

¹⁹⁰ De Bartholomaeis 1952, p. 326.

¹⁹¹ Cf. Arasse 1995 et 1974.

Roberto Caracciolo (1425-1495)¹⁹², est connu ensuite pour avoir fait usage de cet expédient, critiqué par Federico Borromeo (1564-1631) pour son art oratoire excessivement histrionique¹⁹³. Il est probable que l'usage du « sermone semi-drammatico » ait substitué l'utilisation des images peintes montrées par les prêcheurs, un usage sûrement efficace, mais moins émouvant et non doté de la composante de l'identification du public¹⁹⁴. L'utilisation des images par les prêcheurs franciscains est donc fonctionnelle à l'identification du croyant, à l'excitation émotionnelle de ses sens en vue d'un changement de ce dernier. La transmission du savoir au moyen de modèles visuels a des fonctions persuasives, c'est-à-dire qu'elle sert à créer des convictions, qui se traduisent ensuite en comportements. La métamorphose mise en acte par les images, le fait qu'elles opèrent dans une strate profonde de la conscience est donc possible uniquement parce qu'elle implique aussi la mémoire.

Les érudits pré-modernes reconnaissaient l'importance de la composante émotionnelle dans l'acte de la remémoration et considéraient les souvenirs comme des « affections » corporelles, en entendant le terme *affectus* comme toute sorte de réaction émotive déclenchée par la mémoire. Ils savaient que, afin que le processus de fabrication de sens puisse s'activer, il était nécessaire que quelque chose accroche la mémoire en un jeu d'associations qui puisse conduire l'esprit à se mettre à l'œuvre. Pendant des siècles, les textes rhétoriques ne cessèrent pas de souligner qu'une mémoire, pour être efficace, devait être, par définition, une mémoire visuelle. La *Rethorica ad Herennium* (90 av. J.-C. env.), un des manuels les plus utilisés à la fin du Moyen Âge et de la Renaissance, ne faisait pas exception et, bien que semblable dans son contenu à d'autres traités classiques sur ce sujet, il était le texte qui développait le plus la théorie de la mémoire artificielle.

L'art de la mémoire était en substance une méthode utilisée pour faciliter, dans l'exposition orale, le rappel de concepts ou d'idées clés en les associant à des images créées par l'esprit et disposées dans une structure architecturale localisante, comme une galerie, qui aidait à tenir ordonnée la progression des pensées¹⁹⁵. À la fin du XV^e siècle, un enthousiasme retrouvé pour cette pratique est évident, que ce soit dans les

¹⁹² Sur la figure et sur la prédication de Roberto Caracciolo cf. Mastronardi 1990.

¹⁹³ Cf. Giombi 2003.

¹⁹⁴ Sur l'utilisation des images par les prêcheurs cf. Bolzoni 2002.

¹⁹⁵ Sur l'art de la mémoire voir Yates 1966, Carruthers 1990, Bolzoni 1995, Bolzoni et Corsi 1992.

nombreuses rééditions de la *Rethorica* ou dans la publication de nouveaux traités sur le sujet. Une des motivations qui peut en expliquer le succès doit être sans doute ramenée à l'augmentation de la prédication populaire en vulgaire et, par conséquent, à l'intérêt retrouvé pour les techniques rhétoriques, de persuasion et d'exposition au public. L'utilisation du vulgaire fait, en outre, supposer que l'art de la mémoire était en train de se répandre même parmi les laïcs comme exercice de dévotion¹⁹⁶.

Cette acception est d'une importance fondamentale pour comprendre le processus imaginatif qui devait se mettre en acte à travers la vision de certains parcours dévotionnels du milieu franciscain, contemporains à l'« *impalcata* » des Grâces de Mantoue : les Sacri Monti du Piémont et de la Lombardie (particulièrement Varallo) promus au début du XVI^e siècle pour stimuler la participation émotive à l'événement sacré du spectateur dévot¹⁹⁷. Une hypothèse récente soutient que, par rapport aux époques précédentes, les écrivains de la Renaissance ne furent pas seulement intéressés par les processus qui concernaient l'exercice et la pratique mnémonique en soi, mais aussi dans le fait de matérialiser, à travers des structures visuelles, leurs propres systèmes mnémoniques, en les représentant et en réalisant de véritables machines de la mémoire qui pouvaient servir d'instruments bien plus fiables et universels que l'esprit humain ne pouvait faire dans la solitude de sa propre méditation¹⁹⁸.

Il existe donc un rapport d'échange entre *loci* et *imagines* de la mémoire et *loci* et *imagines* des arts figuratifs. Voilà pourquoi les historiens de l'art sont fascinés par ce thème, et en particulier par les connexions et par les implications que l'on peut instaurer entre celle-ci et l'étude des images réelles, comme l'interprétation iconographique peut être éclairée par cette aspect et, plus généralement, ce que l'art de la mémoire est capable de nous dire sur la compréhension du « pouvoir » effectif des images¹⁹⁹. Cette évocation des pratiques de la prédication au Moyen Âge est préparatoire à l'argumentation que nous voulons développer dans ce chapitre : le système visuel de la charpente de Curtatone trouve sa raison d'être dans sa confrontation avec d'autres formes de communication, surtout textuelles et verbales et, de façon particulière, avec la prédication franciscaine.

¹⁹⁶ Nova 1983.

¹⁹⁷ Cf. Zanzi 2014 et Lepoittevin 2013.

¹⁹⁸ Cf. Stone Peters 2000.

¹⁹⁹ Bologna 1992, p. 169.

Les *ars praedicandi* et la rhétorique chrétienne présentent des aspects analogues à la composition architecturale de la charpente de Curtatone et précisément, comme nous le verrons dans le paragraphe suivant, dans la façon dont un thème « se compose, se structure, se décore et s'adresse au public »²⁰⁰. En ce sens, nous ne considérons pas le sanctuaire comme un *unicum* qui ne relève pas de similitudes dans les décorations d'autres lieux de culte, plutôt nous trouvons que la charpente des Grâces est très proche, pour ses fonctions et sa facture, d'un autre type de dispositif utilisé dans les églises des monastères franciscains des territoires de colonisation extra-européennes : les « retablos » d'origine espagnole qui, encore aujourd'hui, ornent certaines églises du Mexique central.

Nous ne voulons pas affirmer qu'il y a une influence directe entre l'art des « retablos » au Mexique, l'« impalcata » de Curtatone et la prédication franciscaine, mais que les trois sont des variantes d'un phénomène commun. Les sermons ont été conçus structurellement selon les lois de l'*elocutio* et leurs procédés étaient comparables à de véritables histoires visuelles. De la même manière le « retable » est conçu selon des critères architecturaux préétablis qui servent de support à l'iconographie, entendue comme instrument capable de modeler plastiquement le culte, en posant devant les yeux des fidèles les histoires exemplaires de leurs héros.

Le lien avec les missions franciscaines au Mexique ne doit pas nous sembler trompeur. Il suffit de reprendre le texte de Louis Châtellier *La religion des pauvres*²⁰¹ pour se rendre compte des difficultés que les missionnaires devaient affronter au cours de leur œuvre d'évangélisation au XVI^e et XVII^e siècles. Des nombreuses témoignages de cette époque décrivent certaines zones européennes comme les « Inde d'ici-bas », en se référant à la mentalité religieuse imprégnée de superstition qui caractérise les plèbes rurales²⁰².

²⁰⁰ González 2001, p. 570.

²⁰¹ Châtellier 1993.

²⁰² Pour le territoire italien cf. Viscardi 2005.

2.4 - La charpente votive des Grâces et les « retables » architecturaux de la Nouvelle Espagne

L'art sacré européen fut l'instrument principal de transformation de l'imagination indigène fondée sur la religion et sur la mythologie précolombienne, vers une visualisation de la vie, entendue en termes chrétiens. Avec l'entrée du catholicisme dans les pays colonisés d'Amérique centrale et du Sud, les retables de la tradition espagnole, connus comme « retablos », devinrent le nouveau feu de l'instruction religieuse, de la contemplation et de la dévotion dans ces territoires. Le « retable » espagnol est un ensemble architectural composé de registres superposés qui contiennent des éléments de soutien (les colonnes) et une trabéation. Ces appareils scintillants et spectaculaires remplissaient entièrement la partie de l'abside ou les chapelles ouvertes des lieux de culte, justement avec la présence d'édifices en forme de tours, composés de colonnes, tableaux et sculptures, qui présentaient les thématiques évangéliques à travers une narration didactique (fig. 27)²⁰³. À la structure de base en bois s'ajoute ensuite la décoration, plus ou moins abondante selon l'époque, qui habituellement se présente avec des végétaux, des fruits, des figures d'anges, des têtes ailées et des *putti*. Tous ces détails se retrouvent dans la structure en bois de Curtatone et dans sa décoration, qui est constituée d'une profusion d'ex-voto en cire disposés de façon décorative qui jusqu'à une date récente avaient été interprétés comme des éléments végétaux²⁰⁴.

À cause de la nature fragile de cette forme d'art, seul un petit nombre d'exemplaires réalisés au Mexique au XVI^e siècle par les franciscains a survécu : ceux d'Huejotzingo, de Xochimilco (fig. 28), de Cuauhtinchan, de Tecali et d'Huaquechula. Ce type de « retable » espagnol, est conçu, en premier lieu, comme un système communicationnel. Il est constitué d'un ensemble d'éléments hétérogènes visant à transmettre une construction de significations à travers différents moyens intégrés de façon unitaire. Il est certain que, comme on lit dans les annotations que l'on trouve dans la littérature missionnaire, rien n'était plus efficace que les images, dans ces contextes où la parole ne pouvait pas aider la communication.

²⁰³ Pour le retable espagnol cf. Morales 2003, p. 1-13. Pour le système d'image que le retable organise voir Cousinié 2006 p. 77-96.

²⁰⁴ Cf. chapitre 1.

Si on prend, par exemple, le « retable » du monastère de San Miguel d'Huejotzingo, on remarque que la composition iconographique décrit, à travers des peintures et des sculptures, certains passages des Évangiles et de la vie des saints, qui sont insérés à l'intérieur d'un schéma architectural en colonne, orné d'anges et de motifs floraux en feuilles d'or, qui cherchent à transmettre une vision globale du concept de divinité. Les personnages les plus importants du christianisme, comme les apôtres ou les saints, s'adressaient au public en montrant de quelle façon ils avaient créé le fondement de l'Église, comment ils élaborèrent sa doctrine et la diffusèrent, à travers l'enseignement, et comment ils se sacrifièrent pour sa foi (fig. 29)²⁰⁵.

La façon dont ce type de réalisations furent pensées dès leur construction pour être perçues est évidente. Dans l'œuvre du frère franciscain d'origine mexicaine Diego Valadés (1533-1582), la *Rethorica Cristiana*, publiée à Pérouse en 1579²⁰⁶, on soutient que les anciens habitants du Mexique avaient depuis toujours pratiqué, si ce n'est une certaine forme d'écriture, du moins quelque chose de très semblable à l'art de la mémoire, à l'usage d'exprimer des idées par le biais des images²⁰⁷. C'est justement cette pratique qui permet de surmonter les barrières du langage et qui conduit un dispositif comme celui du « retable » au succès. L'agencement du matériel pictural, sculptural et ornemental qu'il contient, suit en effet un principe de subdivision systématique que l'on retrouve à la fois dans la prédication et dans la méditation et qui consiste en la répétition de l'image titulaire (le thème) et de celles autour qui la complètent (les *loci*) jusqu'à ce qu'on appelle les *amplificationes*²⁰⁸.

L'apparat de la représentation du sanctuaire des Grâces est organisé de la même façon que les *retablos* mexicains et se compose d'un ensemble de personnages sculptés, ordonnés à l'intérieur d'une structure de type architectural systématiquement ornée. La confrontation avec cette forme d'art, aussi lointaine géographiquement et contextuellement, peut sembler discutable, mais ce que nous voulons souligner c'est l'utilisation d'un dispositif visuel entendu comme machine capable de provoquer des

²⁰⁵ Berlin, Carvajal et Gutiérrez 1958. Cf. aussi Jackson 2014 et Edgerton 2001.

²⁰⁶ Madera 1995, p. 371-377.

²⁰⁷ Cf. Severi 1998, p. 30. Valadés est le premier théologues métis à occuper une position de relief dans l'Église : en 1575, il est procureur général de l'Ordre auprès de la Curie de Rome, après plus de vingt ans de prédication militante dans le Nouveau Monde. Grâce à ses origines tlaxcaltèques il est le premier érudit à pouvoir faire une comparaison fondée sur une double compétence culturelle, celle de la tradition nahuatl et celle européenne. Voir aussi Finzi et Morganti 1992.

²⁰⁸ González 2001, p. 574.

réactions persuasives sur le public équivalentes à celles provoquées par la sermonistique et la prédication. Comme nous l'avons vu, la structure générale du « retable » est maintenue par un des modules de base de l'architecture classique : l'entrecolonnement, qui était aussi la forme privilégiée des structurations visuelles-mnémotechniques dans l'art oratoire²⁰⁹. À travers ce schéma de base, les dispositifs utilisés dans les églises des monastères franciscains du Mexique, ainsi que la charpente du sanctuaire de Curtatone, développent et mettent en scène une forme d'argumentation exemplaire, basée sur des histoires et des cas, des narrations et des modèles « vivants » à suivre.

Les matériaux utilisés dans les deux cas sont les mêmes. On utilise du bois local. Dans le cas de Curtatone, les structures sont en sapin et en peuplier et elles ont été peintes en rouge. Quelle que soit la typologie du retable, il est constitué par un assemblage de planches, appelé « parquet », maintenues ensemble par des jointures de colle renforcées par des tiges en fer. Les moulures et les montants d'encadrement sont chevillés²¹⁰. Les images au recto du retable de saint Raphaël dans la cathédrale de Gérone et de celui de Curtatone présentent clairement une facture similaire (fig. 30-31).

L'ornementation est ensuite ajoutée à la structure en bois. L'*amplificationes* du thème, nécessaire à la persuasion du dévot, qui consiste à conférer une qualité sémantique à l'art oratoire, se traduit, en effet, dans le retable, dans son indispensable ornementation. Cette considération explique, dans la structure de Curtatone, la profusion spectaculaire d'ex-voto en cire, qui sont appliqués de façon ornementale sur la charpente. Comme il arrivait avec le mot dans la prédication, les matériaux utilisés pour ces structures avaient, non seulement un rôle sémiotique évocateur, mais aussi un effet sensible, capable d'opérer sur l'âme des spectateurs en mettant en marche un mécanisme interne qui, par le biais de l'esprit, exerçait à son tour une influence sur l'âme. La rhétorique chrétienne du XVI^e siècle tend à la recherche de l'efficacité au moyen du contrôle émotif donné par une représentation vraisemblable et touchante, en conduisant le spectateur, à travers l'expérience directe de ces récits, et en opérant, ainsi, sur ses affections²¹¹. Toutefois, si dans le Nouveau Monde l'objectif fondamental était celui de convertir l'indigène au culte chrétien, quel message voulait-on véhiculer avec l'apparat votif du sanctuaire de Curtatone ? Que signifie la substitution, par rapport à

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 570-571.

²¹⁰ Cf. Gallinaro 2005, p. 282.

²¹¹ Cf. Careri 1991.

l'exemple des « retablos » mexicains, de la figure du saint par celle du miraculé ? La différence fondamentale avec l'art des rétables est, en effet, justement cette substitution qui met en scène, à la place des histoires évangéliques, des scènes plus ou moins extraordinaires de prodiges quotidiens. Nous répondons à cette question dans la deuxième partie de ce travail, dans laquelle nous analysons ce qu'on définit comme le « scénario votif ». Nous tenterons en revanche, dans ce contexte, de répondre à la question de comment et pourquoi ce type de dispositif se retrouve dans la région mantouane. Dans ce chapitre, qui se propose de revoir de façon critique la conception de l'ensemble comme *Wunderkammer*, deux aspects restent encore à évaluer : la présence des inscriptions insérées dans le corps de l'armature architecturale, qui constitue une variante par rapport à l'art traditionnel du rétable, et le surprenant crocodile suspendu au plafond, plus ou moins au centre de l'église.

2.5 - Notes sur certains frontispices figuratifs

Dans les années 1980, Adalgisa Lugli, analysant le phénomène de la *Wunderkammer*, avait avancé des hypothèses très pointues sur le schéma en forme de boîte, qui préside à l'organisation spatiale des collections²¹². Pour la chercheuse, la gravure qui ouvre les catalogues imprimés des musées encyclopédiques a la même fonction que les frontispices figuratifs et sert à synthétiser, en une seule image, le contenu du livre entier. Le lecteur, avant de se plonger dans l'étude individuelle des objets, doit effectuer un effort mémoratif de « prise pour unité », auquel le conduit une disposition muséographique destinée à éviter la dispersion et à encourager au maximum les interférences possibles entre les objets²¹³.

Dans les cabinets des collectionneurs, l'habileté du « metteur en scène », qui prépare l'exposition des objets, réside dans la capacité qu'il a à regrouper les segments dont il dispose pour proposer un ensemble cohérent, dans le fait de tisser avec vraisemblance les liens entre les choses, dans le fait de choisir les analogies et de les faire travailler entre eux. Le terme utilisé pour cette opération est aussi, dans ce cas, celui de « théâtre », entendu comme exposition la plus exhaustive possible de séquences

²¹² Lugli 1983, p. 93-121.

²¹³ Adalgisa Lugli avait avancé l'hypothèse d'un rapport étroit entre *Wunderkammer* et art de la mémoire.

hétérogènes. Le lien entre la *Wunderkammer* et l'intérieur du sanctuaire des Grâces ne réside donc pas dans l'exposition des objets originaux ou exotiques à la vue publique de l'observateur mais dans la disposition d'une typologie particulière d'images dans un lieu destiné à « agir » le spectateur²¹⁴. Le lieu idéal le plus commun est de forme circulaire, un théâtre rond dont la forme semble embrasser le tout, une forme continue qui permet la juxtaposition d'éléments dans un espace imaginaire, antitemporel.

Comme nous y avons fait allusion, les frontispices figuratifs servaient à introduire le lecteur dans le contenu de l'œuvre et constituaient une sorte de frontière scénographique entre ces derniers et le sujet du livre, qui était matérialisé à travers l'allégorisme figuratif. Dans ce processus, l'architecture est l'élément déterminant, vu qu'elle remplit la fonction de support à la décoration, ou bien elle se fait porteuse d'un message²¹⁵. Vu la présence d'inscriptions aux pieds des effigies votives et dans le corps de la charpente architecturale, nous nous sommes proposés de prendre en considération certains cas emblématiques d'œuvres illustrées dans lesquelles le rapport entre le texte et l'image se croise avec la valeur attribuée à la langue vulgaire. Un cas particulier est, par exemple, celui d'Andrea Alciati (1492-1550), surtout connu pour ses *Emblemata*²¹⁶, œuvre qui, dans sa préface, est décrite comme un jeu savant, une distraction pour ces humanistes imprégnés de culture classique qui remettaient dans l'image les prérogatives aptes à la construction d'une langue par une partie universelle, pour son évidence figurale, et d'autre part une graphie secrète capable de cacher aux profanes de profonds mystères philosophiques et religieux²¹⁷. Les *Emblemata* sont donc un livre constitué de combinaisons de figures unies à des épigrammes en rimes qui en dévoilaient le contenu.

Le rapprochement figure/texte est si lié au « sentir » de la période que l'on retrouve, par exemple, également chez Pirro Ligorio (1513-1583), qui dirigea la construction du Bois Sacré de Bomarzo (1552), aux alentours de Viterbe, commandé

²¹⁴ Il nous semble qu'en concevant le trésor d'églises comme l'antécédent médiéval du cabinet de curiosités ou de « Wunderkammern » on manque un élément essentiel qui motive toute impulsion de collecte à cette époque. Comme l'a montré Pierre Alain Mariaux, on constate que le désir de rassembler au Moyen Age concerne les matières et il s'agit le plus souvent des matières miraculeuses comme les reliques. Ce ne sont pas de objets qui forment ces trésors mais la famille mythique et légendaire des ancêtres, des héros ou des saints bienveillants qui prennent soin de la communauté et les matières symboliques qui permettent d'entrer en contact avec eux. Il faut donc préciser l'usage qui en est fait dans la liturgie et la façon dont on justifie leur présence au sein du *thesaurus ecclesiae* (Cf. Mariaux 2005).

²¹⁵ Voir Palumbo 2012.

²¹⁶ Alciati 1531.

²¹⁷ Marrone 2012 p. 215.

par Vicino Orsini. Dans le parcours du jardin, à chaque sculpture, de la même manière que dans le sanctuaire des Grâces, une petite narration poétique explicative de la composition y était jointe, gravée dans la pierre et adressée au visiteur. Comme nous le verrons plus en détail²¹⁸, les inscriptions votives du sanctuaire des Grâces, composées de tercets rédigés en endécasyllabes, sont adressées au spectateur, comme si les effigies avaient leur propre voix et se décrivaient elles-mêmes, ainsi que le précepte moral auquel on voulait donner du relief, c'est-à-dire la totale confiance dans les capacités miraculeuses de la Vierge Marie.

Revenons au texte d'Alciati, dans la traduction de 1551 de Giovanni Marquale, l'inscription liée, par exemple, à l'emblème de l'amitié est très proche par le ton et le rythme du récit des inscriptions du sanctuaire de Curtatone (fig. 32). Au-dessous de l'image qui reporte la scène du naufrage du protagoniste on lit :

*Di duo perigli il buono e fido scudo
Serbato m'ha di l'un mentr'era a fronte
E combattea col mio nemico crudo,
c'hauria potuto uccider Rodomente,
L'altro, ch'in mar sendo sommerso e spinto,
Portommi al lido, ond'ho la morte vinto*²¹⁹.

Texte et image sont encadrés par une structure architecturale complexe constituée d'une base décorée et de colonnes latérales phytomorphes qui soutiennent un feston. Ce type de conception de l'image et du texte se retrouve dans le traitement des effigies votives qui ressortent des niches de l'armature en bois du sanctuaire, et qui sont étroitement liées à l'inscription qui les accompagne et à la décoration de cire votive qui les entoure (fig. 33). Cette donnée fait supposer une savante compénétration entre culture docte, théologique et littéraire, et culture populaire. Si l'on prend en considération les inscriptions plus anciennes, aujourd'hui illisibles car cachées par les actuelles, mais intégralement reportées dans le texte de 1603 d'Ippolito Donesmondi, on lit par exemple :

²¹⁸ Cf. chapitre 6 et 7.

²¹⁹ Alciati 1551, p. 153.

*Co'l cor mi volsi a quell'alma gradita,
Che nel Mar de' travaglij è un fido porto,
e tosto mi sentì porger conforto,
Et sanar del mio corpo ogni ferita*²²⁰.

Le sentiment qui en ressort est similaire. On saisit, dans ces compositions un niveau doctrinal et méditatif transféré dans une organisation pédagogique et « théâtrale » également grâce au caractère interlocutoire des didascalies et à leur intention persuasive qui produit un effet immédiat sur le visiteur²²¹. Le complexe des Grâces doit donc être considéré comme un point de convergence d'instances culturelles, religieuses et politiques spécifiques, qui trouvent, dans ce sanctuaire, une forme expressive précise et originale. La culture de fond qui nourrit ce complexe est savante, tout comme le langage des inscriptions, volontairement condensé dans la progression rythmique des vers.

À ce propos, si on s'éloigne de la culture populaire en rentrant dans une dimension plus strictement intellectuelle, l'idée d'une communication par des figures destinées à une élite d'humanistes cultivés capables de l'interpréter se retrouve aussi chez un autre auteur clé du mouvement iconographique de la Renaissance italienne : Pierio Valeriano (Giovan Pietro dalle Fosse, 1477-1558). Attiré par l'Égypte, cet auteur fait partie de ces humanistes italiens qu'au XVI^e siècle aspirent à exprimer des pensées philosophiques et un enseignement moral sans autres intermédiaire que l'image. Le titre même de son œuvre principale, *Hieroglyphica sive de sacris Aegyptiorum aliarumque gentium litteris commentariorum libri LVIII*²²², indique le respect que Valeriano nourrissait pour le hiéroglyphe égyptien, porteur privilégié, selon la littérature hermétique, d'une langue sapientielle²²³.

²²⁰ Donesmondi p. 118 (« Avec mon cœur je me tournai vers cette âme agréable, / qui dans la mer des tourments est un port fidèle, / et rapidement je la sentai me porter réconfort, / et soigner chaque blessure de mon corps »).

²²¹ Pastore 2000, p. 52.

²²² Valeriano1556.

²²³ En 1422 Cristoforo de' Buondelmonti découvrait dans l'île d'Andros un manuscrit contenant les Hieroglyphica d'Horapollon et le rapportait à Florence. L'ouvrage, publié en 1505 par Alde Manuce, ne tarda pas à éveiller l'intérêt des humanistes. Des manuscrits qu'on possède, en tout une douzaine, neuf furent écrits au XV^e siècle. Niccolò de' Niccoli, Francesco Filelfo, le cardinal Bessarion en voulurent avoir des copies. Les Hieroglyphica furent traduits du grec en latin par Trebatius (1515), par Phasianus (1517), par Mercerus (1548), traduits en français (1543), en italien (1548), en allemand (1554) et dans l'une ou

Le projet que l'érudit avait était celui de reconstruire le langage muet des idées contenu dans les hiéroglyphes, de façon à ce que la connaissance philosophique de cette époque puisse être exprimée entièrement au moyen d'un système universel de symboles. Pour le néoplatonisme, en effet, les affinités entre la culture égyptienne, le paganisme et le christianisme montraient une racine commune d'un savoir originaire divin, dont les hiéroglyphes auraient été l'expression, à travers un langage exclusivement visuel, capable d'exprimer l'idée à la fois concrète et divine des choses créées. À l'intérieur de ce mouvement intellectuel les hiéroglyphes devinrent, par leur caractère syncrétique, soit un dispositif pour cacher derrière les images un ancien savoir initiatique, soit en même temps, un instrument pour le dévoiler à ceux qui étaient capables de capter ces mystères. L'auteur des *Hieroglyphica* rassembla un grand tome de figures/hiéroglyphes, suivis de textes explicatifs cette fois, contrairement à Alciati, pas épigrammatiques, ni rimés, qui étaient capables de synthétiser les innombrables variantes des rapports images/idées, formes/concepts²²⁴.

Comme nous le verrons, des éléments suffisants existent pour retenir que le complexe du sanctuaire de Mantoue se déploie selon deux niveaux de lecture différents, un purement lié à la sphère dévotionnelle, l'autre, capable d'exploiter les implications offertes par cette spectaculaire machine votive pour véhiculer un message moins immédiat, adressé à une élite plus restreinte d'habitues de ce lieu. Toutefois, avant de passer à cette analyse, il reste à évaluer l'élément clé qui a permis l'identification du complexe des Grâces avec une *Wunderkammer*, à savoir la présence d'un crocodile menaçant pendu au plafond du sanctuaire.

2.6 - Histoires de crocodiles devenus ex-voto

Un des éléments les plus fascinants de ce sanctuaire, et aussi celui qui a poussé l'hypothèse d'un rapport avec la *Wunderkammer*, c'est la présence originale d'un crocodile empaillé, enchaîné et suspendu quasiment au centre de l'église, la tête dirigée vers la porte d'entrée (fig. 34). Dans son texte sur le sanctuaire des Grâces, Ippolito

l'autre de ces langues ils connurent une vingtaine d'éditions au cours du XVI^e siècle seulement. Cf. De Tervarent 1967, p. 163.

²²⁴ Marrone 2012 p. 218.

Donesmondi reporte les informations qui circulaient à son époque sur la présence de cet animal dans l'église :

Me ne passo all'osservatione di quella pelle di cocodrillo, che si vede nell'entrare in chiesa, pendente dal tetto quasi nel mezzo di lei, attaccata con una catena di ferro; qual cocodrillo mostra, che fosse longo da tre braccia, et grosso per il traverso, come un fanciullo di mezza età, di questo dunque ho inteso dire, che da cent'anni sono egli si scoperse nelle fosse di Curtatone, et quivi faceva di molto male, quando una mattina, assalendo d'improvviso due fratelli caminanti insieme sopra l'argine della fossa, n'ammazzò uno, et l'altro vedutosi non poter fuggire, fatto cuore, et raccomandatosi a questa gloriosissima Vergine, con un'accetta longa c'haveva, assalì l'animale et l'uccise, quale poi scorticato n'offerse la pelle piena di paglia, come si vede. Né paia strano ad alcuno col dire che gli cocodrilli non vivono se non nel Nilo, perché oltre che io gli dirò che questo è falso, dirò appresso, che quando Dio vuole per castigo et terrore dei popoli sà fare che cocodrilli e d'ogni altra sorte di più fiero animale, si scuoprino, ove gli pare et piace, che di ciò l'Historie universali non mi lasciano mentire, ed in particolare Giuseppe Rosaccio di molti serpenti in diversi luoghi insoliti apparsi, et in diversi tempi, ben lo dimostra²²⁵.

²²⁵ Donesmondi 1603, p. 122 (« Je vais passer à l'observation de cette peau de crocodile que l'on voit en entrant dans l'église, au milieu du plafond, quasiment au milieu de celle-ci, attachée avec une chaîne en fer; laquelle montre un crocodile qui était long de trois bras et aussi gros dans sa largeur qu'un enfant d'âge moyen, de celui-ci j'ai donc entendu dire, qu'il y a cent ans on le découvrit dans les fosses de Curtatone, et il y faisait beaucoup de dégâts, lorsqu'un matin, en attaquant soudain deux frères qui marchaient ensemble sur la rive de la fosse, il en tua un et l'autre voyant qu'il ne pouvait pas fuir, prit son courage, et s'en remit à la très glorieuse Vierge, avec une longue hache qu'il avait, attaqua l'animal et le tua, ensuite celui-ci écorché il en offrit la peau empaillée, comme on la voit. Et il ne semble étrange à personne de dire que les crocodiles ne vivent que dans le Nil, car non seulement je lui dirai que c'est faux, mais je dirai ensuite, que quand Dieu le veut pour châtement et terreur des populations, il sait faire en sorte que les crocodiles et toute autre espèce d'animaux des plus féroces, soient découverts où bon lui semble et lui plaît, car de cela, les Histoires universelles ne me font pas mentir, et en particulier Giuseppe Rosaccio qui cite de nombreux serpents apparus en divers lieux insolites, et en diverses époques, le démontre bien »).

Le fait de citer Giuseppe Rosaccio (1530-1620), médecin et géographe, est symptomatique du type de culture que l'on a cherché à mettre en évidence précédemment. Auteur, parmi les autres livres, d'*Il Teatro del Cielo et della Terra* (1578), il est connu pour avoir composé de minutieuses œuvres cosmographiques d'empreinte tolémaïque. En 1599, quelques années avant l'édition d'Ippolito Donesmondi, il publie, à Venise, *Il Microcosmo*, dédié au duc de Mantoue Vincent de Gonzague (1562-1612), qui contient des observations sur le rapport entre Homme et environnement naturel. C'est précisément le microcosme qui garantit que chaque chose explorée trouvera, sur une échelle plus grande, son miroir et sa garantie macrocosmique.

Revenons au crocodile dont la dépouille est une icône de tout cabinet de curiosités qui se respecte, tant sa suspension au plafond est devenue systématique en ces lieux. Sa présence dans les églises européennes remonte au moins au XIII^e siècle et est liée aux trésors que celles-ci accumulaient par le biais des donations des dévots²²⁶. Par sa ressemblance, il avait inmanquablement évoqué les dragons de l'iconographie religieuse, une figure à vaincre, à abattre, avatar du serpent diabolique et lié au malin et à la présence démoniaque, dangereuse incarnation du Mal lui-même. Dans un autre texte d'emblèmes, postérieur à celui d'Andrea Alciati, les *Emblemata* de Paolo Maccio (env. 1570-1640)²²⁷, une gravure représente justement un crocodile suspendu et enchaîné de la même façon que celui de Mantoue entre les voûtes, plus ou moins au centre d'une église (fig. 35). La didascalie liée à cette image récite :

*Dicesi che s'appende
Sublime il Crocodilo a sacri chiostri,
perché atterrisca gli altri aversi mostri
così avien, che spaventi
il malvagio col malvagio; è usanza antica
che sia de l'empio l'empietà nemica*²²⁸.

La présence de ces animaux dans les lieux sacrés, comme l'atteste Maccio, n'était donc pas inhabituelle, comme on peut le voir, par exemple, dans la célèbre *Porte*

²²⁶ Marrache-Gouraud 2013, p. 19.

²²⁷ Maccio 1628.

²²⁸ Maccio 1628, p. 153.

du Legarto de la cathédrale de Séville dans laquelle, suspendu entre les arches de la nef centrale, se trouve un crocodile en bois, reproduction du vrai qui, selon la légende, avait été donné au roi Alphonse X par le sultan d'Égypte en 1260²²⁹. En ce qui concerne le territoire italien, en plus du sanctuaire des Grâces de Curtatone, le sanctuaire de la Madone de Montallegro di Rapallo conserve, lui aussi, un crocodile, de dimensions remarquables, placé ici par deux frères capitaines de mer en 1694. De la même façon, enchaîné au mur et replié sur lui-même, un crocodile trône pendu en haut à gauche de ceux qui regardent la chapelle de la Madone dans le sanctuaire des Vierges de Macerata.

Revenons au territoire géographique qui intéresse cette étude, ce qui semble surprenant c'est que, par rapport aux attestations sporadiques qui nous sont parvenues sur la présence de cet animal dans les lieux sacrés, les chroniques relatives aux églises lombardes sont particulièrement riches de crocodiles votifs suspendus à mi-hauteur²³⁰. Nous en reportons ci-dessous quelques anecdotes :

Da questa banda aquilonare si apre un andito correlativo alla piazza tutto scalpellato nel sasso. Quivi sospeso in alto si ammira il Lucertolone famoso; cioè il cuojo squamoso di un mostro terribile; il quale nacque ne' prossimi laghetti palustri, e melmosi. Egli è di lunghezza sette cubiti, vestito di grosse squame cerulee, con quattro piedi corti, e ritorti a modo di Lucerta, con ceffo, e codazzo da Coccodrillo²³¹.

Le fameux gros lézard en question est celui toujours conservé dans une vitrine dans les réserves du Museo del Sacro Monte de Varese (Museo Baroffio). Une des diverses versions de la légenda parle d'un jeune homme qui, après que deux jeunes filles aient vu un dragon, décide de le combattre. Il invoque, ainsi, la Madone noire du Monte et, aux premières lueurs de l'aube, tue le monstre, puis, l'expose sur la porte principale du sanctuaire, où il resta jusqu'à ce qu'il soit transféré au musée²³².

²²⁹ Pasqual 1988, p. 21.

²³⁰ Cf. Agosti 2004.

²³¹ Sormani p. 67-68 (« De ce côté de l'église s'ouvre un passage entièrement sculpté dans la pierre qui conduit directement à la place. Suspendu là en hauteur on admire le gros lézard célèbre ; c'est-à-dire la peau écailleux d'un monstre terrible ; lequel naquit à proximité des petits lacs marécageux, et boueux. Il mesure sept coudées de longueur, vêtu de grosses écailles bleues, avec quatre petites pattes, et tordues comme celles des lézards, avec une gueule et une queue de Crocodile»).

²³² Macchione 1994, p. 225.

A Vérone, aussi, dans le sanctuaire de Santa Maria della Pace dit de la Madonna di Campagna (fig. 36), la présence de l'animal est documentée dans l'église, au moins depuis le début du XVII^e siècle. La légende raconte qu'un grand crocodile, qui vivait le long des rives de l'Adige, près de la courbe du fleuve de San Michele Extra, massacrait bétail et enfants. Les habitants décidèrent de l'attirer dans une zone marécageuse et le laissèrent mourir de faim. Le reptile fut ainsi empaillé et conservé dans l'église, où il resta accroché pendant des siècles, à l'archivolte du presbytère. Une autre source le veut, au contraire, la propriété de la noble dame Bianca Bevilacqua-Lazise qui, affectée par une grave maladie, se voua à la Vierge de ce sanctuaire et, après en avoir obtenue sa guérison, lui offrit comme ex-voto l'objet le plus précieux de sa collection, le crocodile, importé par un croisé de sa famille de retour d'entreprises héroïques. De la même manière que dans les récits précédents, on conserve aussi un crocodile empaillé dans le sanctuaire de la Madonna delle Lacrime de Ponte Nossa, dans la province de Bergame (fig. 37). Dans un manuscrit, on lit que l'animal, long de trois mètres, avait été « péché » dans le fleuve Serio:

Un animale a guisa di lucertola della lunghezza di cinque, sei braccia, con quattro orribili zampe con onglie a guisa di orso feroce, la bocca tanto grande che potrebbe inghiottire intero un uomo come di fatto faceva; la sua pelle è tutta a squame durissime a guisa di perla rilucente color d'oro con la coda a guisa di lucertola tutta snodata e squamata. Sopra la schiena e coda ha come certe alette a guida di pesce, ma tanto duro di pelle e squame che era impossibile ucciderlo con archibusi e aste²³³.

De cette rapide liste de faits prodigieux, on peut remarquer que les composants du discours narratif sont presque tous semblables. Ils peuvent être ramenés à quelques éléments qui se répètent, sans de grandes variations : la terreur d'une communauté en

²³³ Cf. Savoldi 2008 («Un animal semblable à un lézard d'une longueur de cinq, six bras, avec quatre horribles pattes avec des griffes comme un ours féroce, la bouche si grande qu'elle pourrait engloutir un homme entier comme effectivement elle faisait ; sa peau est toute d'écailles très dures comme des perles resplendissantes de couleur or avec la queue comme celle d'un lézard toute souple et écailleée. Au-dessus de son dos et de sa queue il a comme une sorte d'ailettes comme un poisson, mais il est si dur de peau et d'écaille qu'il était impossible de le tuer avec des arquebuses et des flèches »).

danger, un défenseur qui réussit à vaincre le monstre, le remerciement à la Madone et le transport de la proie en tant qu'ex-voto dans un sanctuaire dédié à celle-ci. De toutes les indications relatives à ces témoignages particuliers, on reste toutefois touché par au moins deux facteurs : la tradition répandue qui tend à indiquer comme locale la provenance de ces monstres, la présence très massive des restes de ces bêtes presque uniquement dans des lieux de culte marial. Dans les deux prochains paragraphes nous évoquerons ces aspects.

2.6.1 Apostille à propos de crocodiles locaux

Le sud de l'Insubrie, soit le territoire compris entre Bergame, Crémone, Lodi et Plaisance, était, par le passé, le bassin d'une très vaste région marécageuse constituée par les crues des rivières Adda, Oglio, Serio et Lambro. Cette région lombarde, autrefois appelée Gerundo, Gerundio ou Girondo (et toute une très vaste région alentour qui comprend la région de Mantoue), a conservé d'innombrables traditions orales et écrites sur la présence de gros reptiles inconnus qui habitaient dangereusement ces immenses marécages et les cours d'eau qui s'y jetaient²³⁴. Ceci explique la présence, justement dans les églises de ce territoire, comme à Curtatone, d'énormes os attribués aux animaux du Gerundo, ainsi que la concentration la plus grandiose et cohérente en Italie de traces relatives aux dragons, comme la légende du terrible Tarantasio, véritable monstre du Loch Ness avant l'heure²³⁵.

Aujourd'hui, on est enclin à croire que le Gerundo était constitué d'un miroir d'eau peu profond mais très étendu, au point d'être appelé « la mer de Milan »²³⁶, d'où émergeaient des îles allongées, parallèles à la direction du courant. On a même suggéré un lien entre les légendes des reptiles mythiques et les esturgeons présents dans le Pô qui, dans le passé pouvaient atteindre des dimensions plus considérables que ceux aujourd'hui connues, au point de conférer à ces poissons un aspect menaçant et vaguement reptiforme²³⁷. Ce qui est certain, c'est que l'exposition de crocodiles dans les églises et dans les sanctuaires de ce territoire n'était pas rare et est même attestée dès le

²³⁴ Colaone 2007, p. 3-4.

²³⁵ Le nom de ce monstre n'est pas sans rappeler la légende de la « Tarasque » provençale.

²³⁶ Colaone 2007, p. 6.

²³⁷ Mosca 2000.

Moyen Âge, comme le montre le fragment d'une fresque découverte à l'occasion de travaux de restauration dans l'église de Saint-Marc, à Milan, dans lequel est représenté un amphibien gigantesque au long cou à côté d'un homme qui ne semble pas avoir une attitude particulièrement menaçante envers lui²³⁸.

Indépendamment de la provenance géographique de ces monstres, que la tradition veut autochtones, la présence d'un crocodile dans le sanctuaire, conserve, toutefois, une signification hautement symbolique. Chaque résumé qui le concerne nécessite, en effet un sauveur qui l'anéantit, qu'il soit héros, saint ou *miles* chrétien²³⁹. Vaincre la bête, qu'elle soit crocodile ou dragon, équivaut alors symboliquement à faire triompher le Bien sur le Mal, entreprise menée par une foule de saints, de saint Georges à saint Sylvestre, mais aussi d'héroïnes, comme sainte Marthe de Béthanie, sainte Christine de Tyr ou sainte Marguerite d'Antioche, sans compter, comme nous le verrons dans le paragraphe suivant, le rôle de la Madone comme grande sauroctone.

Franco Cardini a observé que, dans beaucoup de mythologies et dans le christianisme aussi, ces épisodes de mort du dragon sont souvent accompagnés, voir remplacés, par des éléments qui soulignent la familiarité ou encore le rapport d'enseignement entre fauve et héros. Selon l'auteur, il s'agit d'éléments qui occultent une épreuve initiatique :

*Dragon cruel, dragon savant, dragon maître : et peut-être savant parce que vieux, en tant qu'ancien seigneur des terres et des eaux qu'il infeste. À ce point l'occidental, habitué à l'équation entre dragon et diable, se demande si par hasard l'énorme bête ne se présente pas à lui, au contraire, en ami : et il se souvient des dragons chinois bienveillants, des dragons impériaux, des monstres généreux qui apportent le tonnerre et la pluie, des créatures terribles et pourtant paternelles sans lesquelles le riz ne pousserait pas et les fleuves ne se gonfleraient pas*²⁴⁰.

²³⁸ L'œuvre est datable de la première décennie du XIV^e siècle et est visible au musée de l'église de Saint-Marc. Cf. Gatti Perer 1998.

²³⁹ Pour une lecture iconologique des épisodes de terrassement du dragon cf. Gentili 2015.

²⁴⁰ Cardini 1986, p. 44 : « Drago crudele, drago sapiente, drago maestro: e magari sapiente perché vecchio, in quanto antico signore delle terre o delle acque che infesta. A questo punto l'occidentale, abituato all'equazione tra drago e diavolo, si chiede se per caso il bestione non gli si presenti, invece, come amico: e ricorda i buoni draghi cinesi, i draghi imperiali, i generosi mostri che portano il tuono e la

La signification du serpent-dragon médiéval n'est pas complètement négative. Il s'agit bien la bête que le bon chrétien doit savoir vaincre, mais, en premier lieu, en lui²⁴¹. Il peut donc être soit symbole du Mal, à annuler et à vaincre par le biais de la foi et du courage, soit se manifester de manière apotropaïque, presque protecteur de la communauté et de ses biens grâce à la force qu'il possède, à l'effroi qu'il inspire, ou encore plus fortement comme entité prolifique et porteuse de vie en elle-même. La signification apotropaïque de cet animal est aussi rappelée dans l'essai de Carlo Ramponi qui fournit d'importantes indications sur l'habitude de célébrer les *Litanies mineures*, ou *Rogations*, durant les trois jours précédant l'Ascension, dans le territoire de Novare²⁴². L'auteur soutient que, vers la fin du XV^e siècle, durant cet ancien rite qui consiste à invoquer Dieu, la Vierge et les saints avec des formules propitiatoires et des demandes de libération de tout type de mal, il existe des témoignages de dragons en bronze soulevés sur des perches et conduits près de la Croix. Le dragon prend donc, en ces occasions, la forme d'un objet liturgique qui était placé en trois points différents de la procession selon le jour²⁴³.

La signification du crocodile-dragon n'est donc pas toujours négative. Si on prend en considération, par exemple, l'acception identifiable dans le texte déjà cité de Valeriano on remarquera que, au mot « crocodile », on souligne combien cet animal véhicule l'image-même de la divinité auprès des Égyptiens. En particulier, sa peau, rendue invincible par ses grosses écailles contre les coups des ennemis, représente l'être humain qui, malgré les afflictions, les disgrâces et les outrages, ne succombe pas et ne se laisse pas vaincre²⁴⁴. Comme le rappelle Athanasius Kircher (1602-1680) en ouverture de son troisième livre de *l'Œdipus Aegyptiacus* (1655), les configurations hiéroglyphiques deviennent une sorte de dispositif dans lequel on peut faire confluer différentes interprétations :

pioggia, le terribili eppur paterne creature senza le quali il riso non crescerebbe e i fiumi non gonfierebbero ».

²⁴¹ Durand 2016 (1969), p. 159-181.

²⁴² Cette coutume est attestée à Novare au moins depuis 1494. Cf. Ramponi 1947 et Canestro Chiovenda 1987.

²⁴³ Ramponi 1947, p. 164.

²⁴⁴ Valeriano 1556, p. 206-207.

Je déploie devant tes yeux, ô Très Saint César, le royaume polymorphe du Morphée Hiéroglyphique : je parle d'un théâtre où est disposée une immense variété de monstres, et non pas de simple monstres de la nature, mais si orné des Chimères énigmatiques d'une très ancienne sagesse que je compte que des intellectuels sagaces parviendront à retrouver des trésors démesurés de science, non sans quelques avantages pour les lettres. Ici, le Chien de Boubastis, le Lion de Saïs, le Bouc Mendès, le Crocodile effrayant avec l'horrible ouverture de sa gueule, découvrent les significations occultes de la divinité, de la nature, de l'esprit de la sagesse Antique, sous le jeu d'ombres des images²⁴⁵.

La présence du crocodile dans les lieux de culte européen rappelle l'affrontement d'une épreuve initiatique et a une valeur apotropaïque qui vise à détourner les influences maléfiques du lieu sacré, comme on le lit dans l'emblème de Maccio. Dans la chapelle de la Virgen de los Remedios de l'église de Saint-Ginés à Madrid, par exemple, le reptile était intégré à l'autel même, en dépit d'une interprétation qui veut que leur présence soit reléguée dans des espaces refoulés du lieu de culte (fig. 38). La légende raconte qu'il fut offert comme ex-voto par Alonso de Montalban, un fonctionnaire au service de rois catholiques qui, en 1499, pendant un voyage en Amérique, avait réussi à échapper à un groupe des crocodiles qui avaient attaqué sa barque²⁴⁶. Dans l'église collégiale Saint-Maurice à Oiron, dans le Deux-Sevres, (fig. 39) une dévotion populaire s'était installée autour de la présence de cet animal dans ce lieu de culte : on grattait sa mâchoire (de la même manière, que dans certains lieux de culte on grattait la pierre des tombeaux) pour élaborer une potion souveraine contre les fièvres²⁴⁷. D'ailleurs, l'emploi thérapeutique des différents organes du crocodile s'est perpétué au moins jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, documenté par des traités pharmaceutiques très utilisés comme par exemple le *Dictionnaire* de Nicolas Lémery (1645-1715)²⁴⁸. Si, comme nous entendons l'affirmer dans le chapitre suivant, dans le

²⁴⁵ Cf. Eco 2003, p. 37.

²⁴⁶ Basanta Reyes 2000, p. 46.

²⁴⁷ Le Quellec 1994, p. 57.

²⁴⁸ Cf. Lemery 1698.

contexte du sanctuaire de Curtatone, la signification du crocodile n'a pas une connotation de simple expression de l'insolite ou du diabolique, que veut dire le fait qu'il soit présent pratiquement seulement dans des lieux de dévotion mariale ?

2.7 - Une Vierge-sauroctone

Le fait que les nombreuses dépouilles de crocodiles votifs passées en revue dans le paragraphe précédent se trouvent surtout dans des sanctuaires mariaux semble ne pas être un hasard. À plus forte raison, si on considère le fait que justement la Vierge, en tant que nouvelle Ève et corédemptrice, est appelée à piétiner « l'ancien serpent », le reptile démoniaque qui avait débauché la première femme (et l'humanité entière) depuis la Genèse jusqu'à l'Apocalypse. Déjà Attilio Zanca, profond connaisseur du sanctuaire des Grâces, avait avancé un lien intéressant entre l'apparat votif de cette église, à savoir la charpente avec les statues votives polymatériques, les décorations picturales du XV^e siècle des voûtes et les *tondi* en pierre placés au croisement des ogives des trois croisées, représentant dans l'ordre, de l'entrée vers l'abside, la Vierge et l'Enfant, le soleil rayonnant avec le monogramme « IHS », et la lune (fig. 40).

Comme l'a remarqué Zanca, ces trois images sont explicables en s'appuyant sur le passage de l'*Apocalypse* qui décrit l'apparition au ciel d'une femme, la mère du Christ, qui est en train d'accoucher, revêtue de soleil et avec la lune sous ses pieds. L'ajout au XVI^e siècle du crocodile empaillé offert, vraisemblablement, comme ex-voto, complète bien, selon l'auteur, la représentation symbolique de l'Apocalypse qui continue avec l'apparition dans le ciel d'un dragon qui tente de dévorer le fils de la femme, mais qui est précipité sur la terre et enchaîné durant mille ans²⁴⁹. En suivant l'interprétation de Zanca, les fleurs des voûtes, qu'il est impossible d'identifier clairement du point de vue botanique, sont des symboles philo-astrologiques dont la signification doit être recherchée dans la tradition hermétique, en considérant un certain rapport avec la symbologie alchimique : à savoir leur nombre, leur couleur et leur disposition²⁵⁰. Sans entrer dans le détail d'une hypothèse suggestive, qui resterait peu démontrable, comme celle basée sur une correspondance numérologique ou

²⁴⁹ Zanca 1999, p. 181-182.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 183.

chromatique, nous suivons l'auteur sur l'association des représentations des *tondi* des croisées avec la décoration picturale des voûtes et le crocodile, comme fruits d'un projet réfléchi et organisé, probablement dissimulé par les franciscains. Cependant, ce que l'on cherchait à dissimuler, comme nous le verrons dans le prochain chapitre, n'était pas un symbolisme hermétique d'une nature strictement alchimique mais l'association de celle-ci à des concepts purement théologiques, en particulier relatifs au rôle de Marie dans la hiérarchie de la Création et dans le système de la dispensation des grâces. La découverte d'un document iconographique directement lié à la décoration des voûtes a permis de conforter cette interprétation.

2.8 - Conclusion

L'argumentation que nous avons voulu définir dans ce chapitre soutient que le système visuel de l'armature de Curtatone trouve sa raison d'être pas tant, comme il a souvent été évoqué, dans la comparaison avec le concept de *Wunderkammer*, mais plutôt avec d'autres formes communicationnelles, surtout textuelles et verbales, et de façon particulière avec la prédication franciscaine. Les *ars praedicandi* et la rhétorique chrétienne présentent des aspects similaires à la composition architecturale de l'armature de Curtatone dans la manière par laquelle un thème est composé, structuré, décoré et adressé au public. Nous retenons que les franciscains n'étaient pas seulement intéressés par les processus qui concernaient l'exercice et la pratique mnémonique en soi, dans la méditation, mais aussi dans la matérialisation, à travers des structures visuelles, de ces systèmes mnémoniques, en les représentant et en réalisant de véritables machines de la mémoire qui pouvaient agir, par le biais de l'excitation émotionnelle du dévot, sur le croyant.

La composition de l'apparat votif de Curtatone qui accueille les effigies des miraculés s'exprime essentiellement par deux facteurs: la formalisation d'un sentiment expressivo-ornamental, qui se retrouve dans l'exposition ordonnée des cires votives dans la charpente et l'adoption d'un principe organisationnel structurel comme niveau de l'agencement narratif (la structure en bois à loges), comme on le retrouve dans les sermons formulés dans les *ars praedicandi*. L'entrecolonnement était, en fait, la forme privilégiée des structurations visuelles-mnémotechniques de l'art oratoire. À travers

cette organisation, qui rappelle celle des *retablos* architecturaux utilisés par les frères mineurs dans le processus d'évangélisation des indigènes du Nouveau Monde, l'expérience de l'illusionnisme dans le sanctuaire des Grâces tend à rendre vraisemblable la vision fantastique du miracle et à convertir le discours en exemple vivant, destiné à produire un appareil élaboré de sensationnalisme sentimental sur le dévot.

Les *loci* exemplaires des histoires des miracles se déploient en une sorte de grille narrative qui impose une lecture directe du complexe visuel du sanctuaire de façon ordonnée et simplifiée, en permettant une communication plus contrôlable et efficace, basée soit sur la disposition de chaque histoire dans une structure signifiante, soit sur la décoration votive qui revêt totalement la structure en bois. Toutefois, si dans les *retablos*, ce type de dispositif est fonctionnel à la familiarisation de l'indigène avec les personnages sacrés au centre de la religion chrétienne; pourquoi, à Curtatone, la figure du saint est remplacée par celle du miraculé ? Quel message veut-on véhiculer à l'usager de ce lieu de culte ? Il est évident que les effigies votives et les inscriptions qui les accompagnent, renvoient aux qualités miséricordieuses de la Vierge Marie. En revanche, le rôle de médiation entre le suppliant et la divinité incarnée dans la figure de Jésus-Christ, que lui attribue la religion chrétienne, est moins évident. Dans le prochain chapitre, nous discuterons donc du lien entre la structure en bois du sanctuaire, la décoration des voûtes et la présence du crocodile suspendu au centre de l'église comme faisant partie d'un projet iconographique cherchant à dissimuler une forme de divinisation de la figure de Marie.

CHAPITRE 3

Une voûte avec des représentations théologico-alchimiques

3.1 Introduction

À la fin du chapitre précédent, nous avons observé la relation entre le crocodile et les images figurées au niveau des trois croisées d'ogives du sanctuaire, représentant respectivement la Vierge et l'Enfant, le soleil avec le monogramme « IHS » et la lune, en relation à un passage de l'*Apocalypse* de Jean. Cette interprétation d'Attilio Zanca est la plus répandue mais elle n'est pas la seule proposée par l'auteur. En 2001, à l'occasion de la restauration du crocodile des Grâces, l'idée d'exposer les quatre crocodiles présents à Mantoue fut envisagée²⁵¹. Le chercheur prépara pour l'occasion un projet qui n'aboutit jamais, ayant pour but de mettre en évidence la signification culturelle de cet animal²⁵². Dans l'introduction de cette étude, une seconde hypothèse plus complexe apparaît, sur l'ensemble des ex-voto des Grâces dans laquelle l'auteur affirme que les mineurs observants, gardiens du sanctuaire et également gérants d'une pharmacie au sein de l'église de Saint-François à Mantoue, exerçaient vraisemblablement l'alchimie²⁵³.

Selon l'interprétation de Zanca, les *tondi* en pierre, ainsi que le crocodile, seraient alors étroitement liés aux décorations picturales phyto-astrologiques des voûtes, voir aux fleurs stylisées dont le nombre, la forme et la couleur, semblent rappeler les différentes phases de l'« Opus alchymicum ». Le crocodile, prend alors, dans ce contexte, l'aspect du « serpens » alchimique, de l'« Ouroboros », qui symbolise la réalisation de l'« Opus », de l'ascension spirituelle et de la régénération religieuse²⁵⁴. Toutes suggestives qu'elles soient, les suppositions d'Attilio Zanca sont restées en marge des questions les plus pressantes qui ont concerné ce travail, principalement

²⁵¹ Les autres se trouvent respectivement au séminaire épiscopal, au palais D'Arco et dans le lycée « Virgilio ». Cf. Signorini 1996.

²⁵² Prandi 2006.

²⁵³ *Ibid.*, p. 44.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 46.

destiné à étudier la présence extraordinaire des effigies votives grandeur nature de la charpente, directement comparables aux *bòti* florentins auxquels s'intéressa Aby Warburg²⁵⁵. Cependant, la découverte d'un document iconographique qui peut directement se rapporter à la décoration des voûtes a non seulement permis de confirmer l'interprétation proposée il y a des années par le chercheur mantouan mais aussi de la poursuivre en ajoutant, comme nous le verrons dans ce chapitre, quelques éléments inédits à l'histoire passionnante de ce sanctuaire.

3.2. Les voûtes du sanctuaire : une iconographie alchimique ?

Le sanctuaire des Grâces, avec un plan rectangulaire à une seule nef d'environ quarante-cinq mètres, sans transept, présente un plafond voûté en croisée d'ogives et divisé en trois travées quasiment carrées. Chacune des trois travées, réparties à leur tour en quatre grands arcs ogivaux compressés, exhibe une décoration dense à motifs phytomorphes et floraux (fig. 41). On sait peu de choses sur la remarquable décoration de ces voûtes qui, selon Ercolano Marani, ont été peintes aux alentours de la première moitié du XV^e siècle²⁵⁶. Attilio Zanca, comme nous l'avons vu, interprète cette décoration en liant à la symbolique végétale des astres à l'allégorisme alchimique:

Molti sembrano essere i punti di contatto, le coincidenze: devo dire, però, che, anche se è accettabile l'ipotesi di un'intenzione compositiva in senso simbolico alchimistico, le decorazioni della volta del santuario o l'esprimono soltanto in parte, mancando alcuni elementi di quella simbologia, oppure l'esprimono in maniera alquanto oscura, almeno per me, dato l'intrecciarsi dei vari elementi, della parte con il tutto. Manca, ad esempio, l'immagine del serpens che contraddistingue il mercurio e il demonio, o almeno non credo che si possano ravvisare nelle decorazioni elementi simbolici ad esso riferibili. A volte il serpens è raffigurato nella simbologia alchemica come ouroboros, il serpente che si morde la coda; altre volte come drago o rettile simile ad un varano o

²⁵⁵ Cf. chapitre 4.

²⁵⁶ Marani, Paccagnini et Perina 1960, vol. III, p. 24.

*ad un cocodrillo. La particolare collocazione del cocodrillo, simbolo del demonio, acquisito in epoca successiva a quella in cui furono eseguite le figurazioni a rilievo e le decorazioni floreali, potrebbe, però, aver completato la composizione*²⁵⁷.

L'interprétation de Zanca manque, et l'auteur ne le cache pas, d'un support documentaire qui lui permette de s'éloigner de la sphère des hypothèses. Les fleurs des voûtes ne sont pas directement identifiables du point de vue botanique et aujourd'hui il semble impossible d'en trouver un équivalent dans un autre décor. Elles sont circulaires et leurs pétales présentent respectivement les couleurs blanche et bleue, rouge et blanche, jaune et noire. Plus ou moins au centre de chaque pans des trois croisées, une fleur est figurée, un peu différente par rapport aux autres, blanche et bordée d'une tonalité rougeâtre, qui est le cœur de tout c'est-à-dire qu'elle génère (ou engloutie) toutes les autres fleurs, avec les sarments verts (fig. 42). Au total, dans la première et dans la dernière travées, on compte quatre fleurs pour chaque arc, pour un total de seize fleurs tandis que dans la travée centrale, une variante existe, avec une inflorescence qui porte à vingt-quatre le nombre de fleurs. Les sarments de la décoration voient donc dans cette travée un développement qui est représenté par huit nouveaux bourgeons en fleur, deux par arc (fig. 43).

Des fleurs très semblables se retrouvent dans une miniature d'un manuscrit allemand achetée en 2013 par la Chemical Heritage Foundation de Philadelphie et exposée au cours de l'exposition *Books of Secrets: Writing and Reading Alchemy* organisée en 2014 (fig. 44). La miniature en question est d'une qualité remarquable et fait supposer l'existence d'une édition luxueuse du manuscrit *Das Buch der heiligen Dreifaltigkeit* (*Livre de la Très Sainte Trinité*, XV^e siècle), d'où l'image est extraite. Ce

²⁵⁷ Zanca 1999, p. 189 (« Il semble y avoir beaucoup de points de contact, de correspondances : cependant je dois dire, que même si l'hypothèse d'une composition intensionnelle au sens symbolique alchimique est acceptable, les décorations de la voûte du sanctuaire soit ne l'expriment qu'en partie en manquant certains éléments de cette symbolique, soit ils l'expriment de manière très obscure, du moins pour moi, étant donné l'entrecroisement des différents éléments, du détail avec le tout. Il manque, par exemple, l'image du *serpens* qui distingue Mercure et le démon, ou du moins je ne crois pas que l'on puisse reconnaître dans les décorations des éléments symboliques qui s'y réfèrent. Parfois le *serpens* est représenté dans la symbolique alchimique comme *ouroboros*, le serpent qui se mord la queue; d'autres fois comme un dragon ou un reptile semblable à un varan ou à un crocodile. L'emplacement particulier du crocodile, symbole du démon, acquit à une époque plus tardive qu'à laquelle furent exécutées les représentations en relief et les décorations florales, pourrait, cependant, avoir complété la composition »).

texte est le premier traité alchimique écrit en allemand et illustré par des miniatures entièrement peintes à la main. La miniature en question provient d'un exemplaire qui devait probablement circuler dans le sud de l'Allemagne, ou en Autriche, vers 1450-1475²⁵⁸. En ce qui concerne l'iconographie, un *ouroboros* (un dragon qui se mord la queue) est allongé sur le dos à l'intérieur d'un espace circulaire (fig. 45). Un luxuriant sarment se développe en partant du dos du crocodile et pousse au-delà de la circonférence qu'il habite. Ce sarment génère trois fleurs : la plus grande, au centre, présente des tonalités brun et rouge, comme la plus petite à gauche, tandis que celle de droite, désormais noire, devait être à l'origine peinte en argent²⁵⁹. L'image est contenue dans une étroite forme ovale, bordée de bleu, sur un fond avec des volutes florales beige et or.

Le développement vert et luxuriant de la végétation, ainsi que la forme et le chromatisme des fleurs en question, rappellent la décoration des voûtes du sanctuaire des Grâces. Cette même iconographie se retrouve dans une série de dix-huit gravures réalisées pour le livre *Pandora, Das ist, Die Edleste Gab Gottes* du physicien Hieronymus Reusner (1558-1618 c.), édité à Bâle en 1582. L'auteur attribue la paternité du livre à un frère franciscain, Epimetheus, dont le nom rend compte du titre du livre. Le contenu du texte est un résumé alchimique dans lequel le protagoniste ne refuse pas le don de l'alchimie que lui offrent les dieux. Les concepts de *Das Buch der heiligen Dreifaltigkeit* eurent une large diffusion en Europe, comme le démontre le fait qu'on en trouve encore un exemplaire en France dans la première moitié du XVII^e siècle : le *Livre de la Très Sainte Trinité*, qui comprend vingt-cinq peintures enluminées²⁶⁰. Les illustrations de ce texte sont directement inspirées du *Das Buch der heiligen Dreifaltigkeit* et du *Pandora*. Le conservatisme de la tradition était du reste un des aspects les plus importants de l'iconographie hermétique.

Revenons au *Pandora* de Hieronymus Reusner, l'emblème numéro seize de ce texte présente, de même que *Das Buch der heiligen Dreifaltigkeit*, l'image d'un *ouroboros* à partir duquel se développent trois fleurs colorées. À cette iconographie

²⁵⁸ Certificat délivré par la galerie « Les Enluminures », 1, rue Jean-Jacques Rousseau, Paris. <http://www.textmanuscripts.com/medieval/miniatures-book-holy-trinity-60948> [27 mai 2017].

²⁵⁹ *Ibid.*

²⁶⁰ Il s'agit d'un traité alchimique dans lequel l'auteur explique la transmutation des métaux par le biais de l'allégorisme de la rédemption des péchés. Le scribe devait être un frère franciscain qui vivait dans un monastère entre la France et l'Allemagne aux alentours de 1650. Cf. Duveen 1948, p. 26.

s'ajoute ensuite, dans la partie basse de la planche, la figure d'une lune à gauche, d'une étoile au centre et d'un soleil à droite (fig. 46). Ces trois éléments figurent en relief à l'intérieur du sanctuaire de Curtatone, enchâssés dans les trois *tondi* de terre-cuite qui se trouvent exactement au centre de la décoration des voûtes aux motifs floraux et végétaux.

Comme nous y avons fait allusion dans le chapitre précédent, les représentations en relief sont datables au XV^e siècle. Au centre de la première croisée, en entrant par la porte d'entrée, on trouve la Vierge et l'Enfant entourés de rayons lumineux. Dans la croisée du milieu, un soleil rayonnant est placé avec le monogramme « IHS » et au centre de la troisième, vers l'abside, se trouve une image de la lune (fig. 40). Les éléments décrits jusqu'ici représentent une preuve de la volonté de transposer les contenus des textes cités ci-dessus à l'intérieur de l'espace du sanctuaire de Curtatone. De quoi ces textes traitent-ils exactement ? Quel message véhiculent-ils ?

3.2.1 Le Livre de la Très Sainte Trinité

Das Buch der heiligen Dreifaltigkeit, écrit dans la première moitié du XV^e siècle, se présente comme un traité mystique qui contient des formules alchimiques. L'exemplaire le plus ancien est conservé à la Stiftsbibliothek de Saint-Gall²⁶¹; son titre original en latin, *Liber Trinitatis Fratris Almanni*, révèle que l'auteur devait être un religieux appelé Almannus, peut-être actif à la cour de Frédéric I^{er} de Brandebourg (1371-1440), qui l'aurait emporté avec lui au concile de Constance (1414-1418)²⁶². Wilhelm Ganzenmüller situe sa rédaction entre 1410 et 1419²⁶³. Cependant, dans un exemplaire conservé à Munich, l'auteur révèle en avoir offert un résumé à l'empereur Sigismond de Luxembourg peu après 1408. La datation de l'œuvre doit donc être anticipée de quelques années²⁶⁴. Ganzenmüller identifie Almannus à un frère franciscain appelé Ulmannus, mentionné par Marsile Ficin dans son *De Arte Chymica*²⁶⁵ comme auteur d'un traité sur l'androgynie et la Passion du Christ, des thèmes qui effectivement

²⁶¹ Ms. 397.

²⁶² Van Lennep 1966, p. 37.

²⁶³ Cf. Ganzenmüller 1939.

²⁶⁴ Van Lennep 1966, p. 38.

²⁶⁵ Édité en 1572 par Pietro Perna, l'œuvre anonyme *De Arte Chymica* a été attribuée par les alchimistes florentins au philosophe Marsile Ficin.

se retrouvent en parcourant les pages de ce curieux volume. La paternité du traité reste incertaine. Comme nous l'avons évoqué précédemment, ce texte eut une large diffusion, comme le démontre le fait qu'encore plusieurs exemplaires illustrés, datables au XV^e, siècle restent en circulation.²⁶⁶

La thèse centrale, théologique, qui est mise en valeur dans l'œuvre concerne le dogme chrétien de la Trinité et affirme substantiellement que non seulement le Père et le Fils sont constitués d'une unique essence mais aussi que Marie fut conçue par le biais du Saint-Esprit. L'auteur veut démontrer que le Christ contient sa mère en lui, physiquement, qu'elle constitue son origine féminine et la source de son humanité.

On ne peut iamais voir la mère de Dieu sans voir aussy éternellement Dieu ainsy casché et meslé ensemble, Dieu étoit et est éternellement sa propre mère et son propre père humain divin sous sa divinité et sous son humanité ensemble et il dépend de luy lequel il veut être le plus caché en soy le divin ou l'humain, le féminin ou masculin [...]. Et on esté éternellement un, la Divinité Jesus Christus ne peut et ne peuvent pas éternellement estre separée de son humanité extérieure ainsy Jesus Maria est et étoit un en même substance Jesus Maria²⁶⁷.

D'après cette vision, le Christ est une unité composée de parties contraires, l'humain et le divin, le masculin et le féminin, comme cela est exprimé dans le traité, Jésus-Marie est un être hermaphrodite qui est comparé au *lapis* des alchimistes :

Surrexit Christus, Jesus Maria, lapis, rubeus carbunculus, par tout une même chose, ils ne pouvoient pas se séparer et ils ne se séparerons iamais. Ainsi de même Jesus et Marie sont un sang, une lune, un soleil, ce qui est démontré par tout dans ce livre²⁶⁸.

²⁶⁶ Les exemplaires connus se trouvent à Nuremberg (Germanisches Nationalmuseum, MS. 8006), Wolfenbüttel (Herzog-August Bibliothek, Ms. 468), Berlin (Kupferstichkabinett, MS. 78 A 11), Munich (Bayerische Staatsbibliothek, Ms. 598), Manchester (John Rylands Library, MS. German 1), Leiden (University Library, Voss. Chem. Ms. 29), Glasgow (University Library, MS. Ferguson 4), Donaueschingen (Hofbibliothek, MS. 811), Copenhague (Kongelige Bibliotek, MS. 238).

²⁶⁷ Anonyme, *Livre de la Très Sainte Trinité*, 1700 env., Beinecke Library, Yale University, Mellon MS 74, fol 25 r-v. [en ligne] <http://brbl-dl.library.yale.edu/vufind/Record/3820818> [26 mai 2017]

²⁶⁸ *Ibid.*, fol. 16v.

La pierre philosophale qui, dans la pensée alchimique, transforme les métaux basiques en or pur naît d'un mariage chimique connu comme « rebis » ou l'« hermaphrodite » et est utilisée dans ces pages comme synonyme du joug qui caractérise la fusion de Jésus et de Marie. La figure du Christ comme hermaphrodite doit être lue à la lumière du mysticisme croissant de la fin du Moyen Âge qui développe les tropes du Christ efféminé et du Christ mère. Il existe une longue tradition qui attribue des traits féminins à Dieu et qui souligne le rôle de la Vierge comme source de son humanité²⁶⁹. Ces conceptions furent à maintes reprises dénoncées par les théologiens. Même dans l'*Ovide moralisé* de Pierre Bersuire (XIV^e siècle) s'instaure une claire connexion entre l'hermaphrodite du récit d'Ovide, Mercure (la divinité païenne) et le Christ :

*Iste enim puer filius Mercurii est Dei filius super omnia sponsus... iste in fontem misericordie i. beatam Virginem descendit, ubi statim nimpha ista i. natura humana cum eo se coniunxit, et sic sibi per beatam incarnationem adhesit quod ex duabus naturis una persona resultavit*²⁷⁰.

L'hermaphrodite était donc entendu, dans la pensée alchimique, comme l'agent nécessaire à la transmutation de l'or et de l'argent et était un moyen pour comprendre, dans la pensée chrétienne, que Jésus-Marie, l'homme-Dieu, était l'agent actif du salut humain.

3.2.2 L'emblème n° 16 du *Pandora* de Hieronymus Reusner

Les concepts exprimés dans le *Livre de la Très Sainte Trinité* se retrouvent, revus et épurés des spéculations mystiques, dans les images et dans les contenus d'autres textes alchimiques postérieurs, comme dans le *Pandora* de Hieronymus

²⁶⁹ Boesflug 2009.

²⁷⁰ Cf. Ghisaberti 1933, p. 116 (« Parce que le fils de Mercure (Ermaphroditus) est le fils de Dieu, en particulier le marié. Il est descendu à la source de la miséricorde, voir la Vierge bénie, où la nymphe, qui est la nature humaine, l'a rejoint, et il a adhéré à elle par l'incarnation bénie, afin que des deux natures une a été complétée »).

Reusner que nous avons déjà évoqué²⁷¹. L'emblème numéro seize de ce traité présente l'image de l'« ouroboros » à partir duquel se développent quelques fleurs colorées, accompagnée de certaines didascalies qui rendent la compréhension des concepts plus accessible et qui nous sont utiles si on les rapporte à notre voûte végétale (fig. 46). Dans la partie supérieure de la planche, on remarque l'inscription « Flos sapientum ». Dans la pratique, comme on le lit dans le texte, à l'intérieur de l'« œuf cosmique », le dragon ou « ouroboros », symbolise le point de départ de l'« Opus », qui donne vie à la soi-disant fleur de la sagesse²⁷². Les trois fleurs représentent donc, dans le jargon alchimique, la forme des substances obtenues par la sublimation de la matière et sont aussi le symbole, plus générique, de la pierre philosophale²⁷³. Au centre de l'image, au dragon enfermé dans le cercle, se joint la didascalie « Mercurius noster ». Le « dragon-ouroboros » est donc Mercure, l'élément central de l'alchimie, connu aussi par son équivalent grec Hermès, et symbolise l'agent universel de la transmutation, l'esprit divin qui se dissimule dans la profondeur de la matière, l'âme du monde²⁷⁴. Les alchimistes distinguent le mercure commun (l'élément chimique) du mercure philosophique, appelé justement « notre Mercure », qui est fait de l'union du soufre et du mercure chimique, communément définit comme l'argent vivant.

Le mercure philosophique est donc celui préparé par l'art des alchimistes qui doivent être aptes, à travers leurs opérations, à libérer l'esprit vital inhérent à la matière pour pouvoir créer la pierre philosophale. Cette pierre, qui peut soigner maladie et souffrance, est décrite dans de nombreuses instances comme ayant deux formes : la blanche, le stade lunaire, qui transforme les métaux en argent, la rouge, le stade solaire, capable de parvenir à l'or. La première opération à accomplir pour l'alchimiste est donc celle de se procurer la matière première, à savoir le mercure philosophique, qui s'obtient par la réduction de l'or et de l'argent dans leurs substances élémentaires qui contiennent les principes vitaux masculins (le soufre représenté par le soleil) et féminins (l'argent vivant représenté par la lune) pour la naissance de cette pierre. Comme nous y avons fait allusion précédemment, on dit que le lapis des alchimistes naît comme un enfant de

²⁷¹ Reusner 1582.

²⁷² *Ibid.*, p. 243.

²⁷³ Abraham 1998, p. 79-80.

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 124-128.

l'union de deux archétypes opposés : le soleil et la lune justement, dans un mariage chimique connu comme « rebis » ou l'« hermaphrodite »²⁷⁵.

Le soleil et la lune, éléments essentiels de l'iconographie alchimique, sont présents dans la partie inférieure de l'emblème de Reusner, de la même façon qu'ils apparaissent au centre des voûtes florales du sanctuaire. La « flos sapientum » symbolise la bonne réussite des opérations de l'alchimiste et est représentée au stade parfait des couleurs du soleil et de la lune, le rouge et le blanc, qui sont justement celles de la fleur qui apparaît au centre de chaque voûte du sanctuaire de Curtatone (fig. 42). En revanche, la fleur d'or représente le stade intermédiaire de l'« Opus », le jaune, qui se trouve entre le blanc et le rouge. Les fleurs, en général, représentent les couleurs qui se constituent au cours des différentes phases de l'« Opus » et que l'on peut observer directement dans le laboratoire de l'alchimiste²⁷⁶.

Les couleurs du blanc et du rouge, du bleu et du blanc, du jaune et de l'or sont celles qui apparaissent dans la voûte florale du sanctuaire et représentent indubitablement les différentes phases du processus alchimique et la symbolique de l'hermétique ancienne du bourgeonnement d'une plante, comme un arbre, pour indiquer la croissance de l'or et la maturation de la pierre philosophale. Une des formes les plus populaires de cette représentation est, en effet, celle de l'arbre du soleil et de la lune qui porte les fruits de cette union, à savoir or et argent pour chaque bras, comme on le voit, par exemple, dans l'image reprise par le Musaeum Hermeticum de Lucas Jennis en 1625 (fig. 47). Si du point de vue iconographique, la voûte révèle sans conteste la concaténation d'éléments liés à la symbolique hermétique, comment intégrer cette perspective à l'intérieur de la dimension culturelle de ce sanctuaire ?

3.2.3. Les bases théologiques de la transformation de la matière

La sacralité des métaux a de très anciennes origines. Mircea Eliade a montré comment pour l'humanité archaïque, qui ne connaissait pas encore l'opposition artificielle d'esprit et de matière, le caractère divin de l'or et de l'argent, substantiellement connectés avec le soleil et la lune, devait sembler évident²⁷⁷. Selon

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 98-99.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 79-80.

²⁷⁷ Eliade 1992, p. 59.

cette conception, les métaux étaient comme des embryons que la Terre portait en son ventre, en correspondance directe avec les planètes. La théorie générale de la formation naturelle et artificielle des substances se trouve dans la partie finale du troisième livre des *Météorologiques* d'Aristote. Elle se basait sur la conception de l'univers comme un tout organique. C'est cette œuvre, fondamentale pour les physiciens de l'époque médiévale, qui sert de base théorique pour la manipulation opérée par les alchimistes, ainsi que l'appendice d'Avicenne sur la formation des métaux et des minéraux, le *De congelatione et conglutinatione lapidum*²⁷⁸.

Naturellement, la relation entre nature et *ars* était perçue dans les termes aristotéliens de la *mimesis* : l'art imite et complète la nature sans jamais la remplacer. En ce sens, les alchimistes comme imitateurs de la nature, constituent leurs instruments pour copier en laboratoire les conditions naturelles à travers lesquelles les métaux se sont générés. Constantin de Pise, dans son *Liber secretorum alchimie* (1257), fut le premier à superposer, au niveau cosmologique, la théorie physique d'Aristote et d'Avicenne avec la tradition platonique et néo-platonique, en cherchant à pourvoir l'alchimie d'une base qui serait aussi théologique. Le lien qu'il mit en évidence était que Dieu avait créé les six métaux, un par jour, durant les six jours de la Création. De cette façon, l'alchimiste n'imite plus l'art de la nature mais celui de la divinité²⁷⁹.

La philosophie naturelle d'Aristote n'était pas liée au surnaturel, avec des concepts comme la Création, la Trinité, la christologie, la fin du monde. Ces thèmes concernaient la théologie. Cependant, une vision anti-scolastique fut diffusée par certains franciscains spirituels, comme Arnaud de Villeneuve (1240-1313) et Jean de Roquetaillade (1310-1362). Il existe des écrits alchimiques qui dérivent de ces orientations et qui cherchent à relier des événements surnaturels avec le règne de la Nature en déclarant que les altérations et les transformations artificielles accomplies par les alchimistes dans leurs laboratoires étaient naturelles mais uniquement jusqu'à un certain point. Ils considéraient la transformation des substances et les changements que celles-ci subissaient comme miraculeux et ainsi impossibles à comprendre et à assimiler par la recherche scientifique rationnelle²⁸⁰.

²⁷⁸ Holmyard 1927.

²⁷⁹ Obrist 2003, p. 141-142.

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 154.

Selon Petrus Bonus, médecin et alchimiste ferrarais, auteur du traité *Pretiosa Margarita Novella* (vers 1330), c'est précisément l'opération de la « fixio »²⁸¹ qui advient comme un miracle et qui ne peut pas être comprise rationnellement, qui donne comme résultat cette « lapis » occulte, don de Dieu²⁸². Il est donc nécessaire, pour la bonne issue des opérations alchimiques, de croire que le miracle peut arriver, donc d'avoir confiance, de la même façon que l'on croit en la foi chrétienne. Cette conception du miracle est d'une importance fondamentale dans le contexte des pratiques cultuelles de Curtatone et assure un lien subtil avec la surprenante mise en scène votive organisée par les franciscains qui, au XV^e et au XVI^e siècles, s'occupent de la décoration du sanctuaire. Selon Arnaud de Villeneuve (1240-1313), le Christ, en tant que « exemplum » de toutes choses et « summus medicus » permet à l'homme d'agir comme son instrument. De cette façon, dans leur conformation à la vie du Christ, les franciscains (en particulier les spirituels qui avaient à cœur une certaine vision apocalyptique de l'Histoire), deviennent des exemples de la perfection évangélique et, quand la fin des Temps s'approchera, ils aideront la nature et les être humains à se régénérer tant au niveau corporel que spirituel²⁸³.

L'exposition, à travers cette spectaculaire mise en scène votive, d'une humanité toute entière, du noble au paysan, du religieux à l'infidèle, du soldat au criminel, régénérée dans le miracle, pourrait alors vouloir renvoyer, de façon ambivalente, aussi à cette conception eschatologique de l'Histoire. Comme nous le verrons dans le paragraphe suivant, les théories développées par les franciscains spirituels, et en particulier par les joachimites, conférèrent une dignité sociale particulière à l'alchimie en affirmant que les produits de la transformation avaient des effets bénéfiques et opérationnels comme, par exemple, dans la lutte contre l'impie. Les franciscains qui avaient reçu des Gonzague, au début du XV^e siècle, la gestion et l'entretien du sanctuaire des Grâces auraient alors pu être influencés par de telles théories. Il n'est pas insensé de supposer que ces conceptions de l'Histoire, du miracle, du salut spirituel, imprégnèrent la décoration de l'apparat votif du lieu en réalisant, au niveau

²⁸¹ Par « fixio » on entend cette opération alchimique qui tend à « coaguler ou congeler » l'esprit volubile de la matière pour qu'elle puisse résister au feu, être converti dans un corps physique et fixé dans le lapis (Cf. Abraham 1998, p. 78).

²⁸² Cf. Crisciani 1973.

²⁸³ Obrist 2003, p. 154.

iconographique, une synthèse, semblable au traitement auquel furent soumises les images du *Livre de la Sainte Trinité* d'où dérive la décoration des voûtes du sanctuaire.

3.2.4 Le concept de visualisation dans Le Livre de la Très Sainte Trinité: l'ambigüe frontière entre texte et images

Au début du XV^e siècle, les illustrations commencent à apparaître dans les traités alchimiques en mettant en relation des objets et des processus observables en laboratoire avec des schémas proprement conceptuels²⁸⁴. Constantin de Pise dans son *Liber secretorum alchimie* (1257) affirme que l'illustration alchimique est capable d'expliquer les théories et les idées avec une plus grande efficacité que l'exposition textuelle²⁸⁵. La catégorie de ce qui peut être représenté comprend essentiellement des fours, des plateaux, des instruments de laboratoire. Elle trouve une large place dans les pages de ces traités. En revanche, les processus inobservables se réfèrent aux caractéristiques propres, inhérentes et occultes des substances, ainsi qu'aux stades de leur transformation. Ces particularités propre aux substances sont rendues à travers des figures diagrammatiques ou sont visualisées par des similitudes verbales transposées au niveau pictural. Les similitudes peuvent être divisées en deux groupes: les analogies d'une part, et de l'autre les différentes formes rhétoriques du dialogue figuratif comme l'allégorie, la métaphore et l'énigme²⁸⁶. Le recours par les alchimistes à un langage par images aussi imposant est la conséquence d'une intention précise : perpétuer la mémoire de l'enseignement par le biais de la composition imaginative.

L'image qui accompagne l'argumentation littéraire en permet une réception mnémotecnique immédiate qui peut conduire le lecteur dans les significations les moins évidentes, en facilitant leur compréhension. Le lien entre alchimie et mnémotecnique a été analysé par Alfredo Perifano qui met en évidence la valeur magique des lieux logico-mnémotecniques, en tant que puissants réceptacles et instruments capables de communiquer avec le monde supracéleste pour obtenir ses faveurs²⁸⁷. Les images n'illustrent pas le texte. Elles ne le décorent pas davantage. Elles interagissent plutôt

²⁸⁴ Gabriele 2008, p. 27-36.

²⁸⁵ Obrist 1990.

²⁸⁶ Obrist 2003, p. 136.

²⁸⁷ Perifano 2006.

avec les parties textuelles, en en faisant jaillir la signification en en élucidant les liens et, dans certains cas en les remplaçant.

Dans le *Livre de la Très Sainte Trinité*, à cet aspect particulièrement important s'ajoute l'intention de doter les images d'une fonction qui leur est propre, c'est-à-dire qu'elles prouvent la théorie. Les images sont alors le résultat de formules et de diagrammes qui apparaissent dans l'œuvre. Elles sont la transcription visuelle de la bonne issue des opérations décrites par les formules. Elles prouvent de façon tangible l'efficacité de ce dont on parle au moment où on le décrit²⁸⁸. L'utilisation des images par les alchimistes était alors une stratégie cherchant à prouver la vérité de leurs affirmations en les montrant à l'œil de l'observateur de façon à ce que la raison puisse être réduite au silence par les faits. Dans ce sens, les images ont quelque chose d'actif. Elles ne décrivent pas un événement mais le matérialisent. Cet aspect peut être relié au caractère particulier de la discipline alchimique qui se définit en même temps comme *scientia* et comme *ars*. Elle n'est donc pas uniquement une activité contemplative ou intellectuelle mais se base sur l'expérience. C'est précisément l'expérience qui garantit un changement dans le règne des substances.

Plus génériquement, l'alchimie était donc une science et un art visant une pratique utile : la transformation des espèces²⁸⁹. Avec ces présupposés, elle sous-entend un processus dynamique et sotériologique aux importantes implications religieuses : elle transforme la matière d'un état imparfait, en l'élevant à la perfection, en impliquant une véritable histoire du salut. Pour cette raison, les franciscains spirituels, avec leur vision distincte de l'eschatologie, lui accordèrent une dignité particulière. En cherchant à réaliser le *lapis*, les alchimistes voyaient les phases de ce changement se produire sous leurs yeux, dans leur laboratoire, comme par miracle, et exactement comme dans l'histoire chrétienne du salut. Au niveau opérationnel et dans la *practica*, la plus grande qualité accidentelle que l'on pouvait observer dans les substances était le changement des couleurs. Leur apparition et leur disparition marquait les phases de la transformation de la matière et suggérait à l'alchimiste comment procéder²⁹⁰.

²⁸⁸ Obrist 1982 p. 177.

²⁸⁹ Cf. Gundissalinus éd. 1903, p. 20 : « Scientia de alquimia est scientia de conversione rerum in alias species ».

²⁹⁰ Crisciani 2008, p. 17-20.

Nous avons vu précédemment comment la décoration de la voûte du sanctuaire, qui s'inspire du *Livre de la sainte Trinité*, confie au chromatisme des fleurs, selon une iconographie hermétique répandue, la représentation du procédé alchimique et des différentes phases de cette transformation. Ce procédé est rendu encore plus évident dans une autre illustration, cette fois reprise du *Pandora* de Reusner, dans laquelle à l'apparition des fleurs qui advient à l'intérieur d'un instrument de laboratoire, un vase en verre, se joint la figure d'un dragon, qui, comme nous l'avons vu et comme on le lie dans la même didascalie (Hermès), est le symbole du mercure philosophique (fig. 48). Ce fait, qui suggère une relation très étroite entre observation, imagination et représentation, peut alors renvoyer à un procédé mis en acte aussi dans le sanctuaire de Curtatone, qui expliquerait la présence du crocodile suspendu au centre de la voûte florale. En suivant cette hypothèse, l'animal pourrait alors symboliser l'élément fondamental de la transmutation de la matière, l'agent indispensable de cette transformation, c'est-à-dire Mercure. Nous y reviendrons.

Dans le *Livre de la Très Sainte Trinité* l'auteur du texte utilise l'iconographie chrétienne comme métaphore du procédé alchimique. Si dans la tradition philosophico-théologique occidentale, ce sont habituellement les choses naturelles qui sont exploités pour expliquer allégoriquement le monde divin, et si les relations infinies que l'on peut identifier entre microcosme et macrocosme visent à mettre en évidence la grandeur de la révélation, dans ce contexte, il se passe exactement le contraire : le monde divin éclaire les procédés alchimiques. Les Saintes Écritures et les paroles des prophètes deviennent alors fiables que ce soit dans le cas de l'histoire évangélique ou dans le processus matériel de l'« Opus ». L'alchimie peut être définie comme une prophétie concrète et opérationnelle. Elle est annonce, vérité, et salut parce que, dans les faits, le processus auquel on assiste le réalise. La prophétie chrétienne fonctionne donc comme un guide pour l'alchimiste. Si le prophète est considéré comme celui qui donne signification aux *facta* historiques en les changeant en *verba* et en autorisant les événements à devenir une communication de Dieu, ainsi l'alchimiste change les *verba* en *facta*, en exprimant la vérité dans les événements miraculeux dont il est témoin et dans le résultat tangible et salvateur de l'« Opus »²⁹¹.

²⁹¹ Cf. Crisciani 2008.

Dans le texte d'Arnaud de Villeneuve, *Exempla in arte philosophorum*²⁹², ce point est très clair. Y sont mises en parallèle, l'une expliquant l'autre, trois séries de prophéties. Certaines sont extraites de l'Ancien Testament. Puis sont évoqués des événements du Nouveau Testament qui les réalisent et, enfin, des phases techniques de l'« Opus » alchimique qui éclairent donc les événements de l'Évangile. Tandis que les deux premières séries de prophéties se concentrent sur l'histoire du Christ : incarnation, naissance, surtout Passion et mort, la troisième série concerne les procédures auxquelles est soumis le mercure. Le procédé divin et l'alchimique s'éclairent mutuellement, en montrant donc la racine qui les rapproche et la fonction sotériologique qui incombe aussi bien au Christ qu'au « lapis ».

Le *Tractatus parabolicus* d'Arnaud de Villeneuve se concentre entièrement sur le lien entre alchimie et prophétie. En accord avec la conception, l'engendrement, la naissance et la Passion du Christ, le processus alchimique peut être entendu et comparé aux paroles des prophètes : « In Christo habemus exemplum morte sua, passione, resurrectione et transmiratione »²⁹³. En d'autres termes, en assumant la signification initiatique du drame et de la souffrance, la matière assume aussi le destin de l'esprit. Les épreuves initiatiques qui, sur le plan spirituel conduisent à l'illumination, portent, sur le plan matériel, à la transmutation, et donc à la pierre philosophale. Dans ces textes, le symbolisme alchimique de la torture et de la mort est ainsi volontairement ambiguë. L'opération peut se référer en même temps à l'Homme et aux substances minérales. Comme nous le verrons dans le prochain paragraphe, dans le *Livre de la Très Sainte Trinité*, qui est sans doute le meilleur exemple de l'utilisation de l'allégorie chrétienne pour dépeindre l'accomplissement de la « Magnus Opus », cet aspect assume un caractère particulièrement important.

3.2.5 Allégorie chrétienne et Magnus Opus dans le *Livre de la Très Sainte Trinité*

En 1964, Otto Basler décrit le *Das Buch der Heiligen Dreifaltigkeit* comme « l'œuvre embrouillée d'un anonyme qui mêle dans l'interprétation un fatras alchimique et astrologique et des formules pieuses à la haine des hérétiques et aux digressions

²⁹² Calvet 1992-1996.

²⁹³ Crisciani 2008, p. 21 note 42.

chargées de symboles profanes et spirituels-surnaturels du début du XV^e siècle²⁹⁴ ». Si les historiens interprètent ce texte comme l'œuvre délirante d'un hérétique, elle connaît une longue postérité auprès des chimistes qui trouvèrent en elle des recettes mises au point avec sagesse par l'auteur, qui fit preuve d'une grande expérience, et qui sont la copie d'un système précis de désignations métamorphiques à partir duquel sont composées les curieuses illustrations.

Un des manuscrits les plus anciens du *Livre de la sainte Trinité*, le code de Munich²⁹⁵, présente dix-sept pages avec des illustrations symboliques, dont la plupart de sujet religieux, auxquelles s'ajoute, en conclusion, une stigmatisation de saint François qui souligne combien les développements doctrinaux des théories exprimées dans le livre s'accordent avec l'engagement pastoral et eschatologique des spirituels franciscains dans leur conformation au Christ (fig. 49a). Comme nous l'avons vu, le rapprochement entre des instruments de laboratoire et des scènes religieuses montre que l'alchimie donne à ses expériences physiques des intentions mystiques. L'objectif général du traité est celui d'associer la Passion du Christ aux tortures infligées aux métaux durant leurs transformations. De cette façon est instauré un parallèle entre l'état brut des métaux, la condition de péché à laquelle est liée la nature humaine et l'exaltation du martyr indispensable à la purification des deux.

Dans une autre illustration du code de Munich, certains personnages, désignés comme Mars, Vénus et Saturne, subissent différentes tortures. Dans l'ordre, et selon les didascalies, Mars-fer est pendu, Vénus-cuivre est décapitée. Quant à Saturne-plomb, il subit le supplice de la roue (fig. 49b, 49c, 49d). Toutes ces souffrances désignent les processus alchimiques appliqués à l'argent vivant, et appelés respectivement mortification, calcination et purification. Il s'agit en substance d'une métaphore articulée de la mort de la matière métallique²⁹⁶. Selon l'interprétation d'Obrist, tous les personnages doivent être conduits au Christ lui-même qui, comme on le lit dans l'entête « a souffert à la potence de la croix toutes les sept morts afin de nous amener dans son éternelle paix »²⁹⁷. L'identification de la potence avec la croix revient souvent dans le traité : « Le Christ devient homme et nous libéra par le sang qu'il laissa couler pour

²⁹⁴ Obrist 1982, p.118.

²⁹⁵ Code CGM. 598, Bayerische Staatsbibliothek, Munich.

²⁹⁶ Gabriele 2008, p. 86-87.

²⁹⁷ Obrist 1982 p. 149-150.

nous à la potence de la croix »²⁹⁸. Selon l'auteur, dans ces illustrations, c'est le Christ-homme qui est représenté malade, dans un état impur, et qui subit, par conséquent, non seulement la peine de la Crucifixion mais aussi celle de la potence. Le vocabulaire mystique à propos des souffrances du Christ est utilisé en particulier quand il s'agit de « tuer » l'argent vivant par le biais d'autres substances, comme le vitriol. L'opposition entre le Christ-homme impur et le Christ-Dieu est mise en évidence dans la page où on le voit sur la potence, au début de l'opération alchimique, et celle dans laquelle il se relève entouré de flammes dorées (fig. 49e)²⁹⁹. À la Résurrection est liée la maxime que « tout doit être transformé en esprit » qui reflète certaines théories concernant la transmutation des corps. Comme nous le verrons mieux dans le paragraphe suivant, celles-ci se reportent à la particulière vision théologique des spirituels. Selon leur pensée, chaque processus naturel tend vers la perfection. Le métal impur est seulement un accident intervenu durant ce parcours.

Transposée en termes chrétiens, même la lutte perpétuelle entre le bien et le mal, entre Dieu et l'antéchrist, se résout de la même manière. Le mal doit se changer en bien, et ce passage peut se produire seulement à travers un intermédiaire, qui agit et opère en conformité avec le Christ, dont la métaphore est l'Homme. L'humanité, mise en scène par les franciscains, à travers la disposition originale des sculptures votives, pourrait alors vouloir signifier précisément que le genre humain malade, dolent, torturé, serait miraculeusement gracié et redempté, autrement dit purifié, grâce à la souffrance. Comme nous le verrons dans le chapitre suivant, la présence particulière de statues votives de torturés dans la structure complexe construite par les franciscains pourrait être précisément la métaphore de ce processus régénératif discuté dans le traité et développé par les franciscains au sens eschatologique.

3.3 - Pour une science du salut : l'utilisation de la prophétie et sa dimension politique

Le *Livre de la Très Sainte Trinité* ne fournit pas seulement un approfondissement théorétique des mutations alchimiques qui s'accomplissent dans le

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 150.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 150.

laboratoire de l'alchimiste mais veut, en même temps, faire partie d'un programme prophétique bien précis, sur la propagande princière, qui ne fait sens que si on le met en relation avec le contexte historique du concile de Constance (1414-1418)³⁰⁰. Le contenu du livre reflète l'actualité politique de l'époque en s'imposant comme une réponse aux grands désordres de l'Histoire et en annonçant la venue de l'Empereur-Sauveur qui restaurera la justice dans la chrétienté. L'auteur semble avoir été physiquement présent à Constance entre 1416 et 1417³⁰¹. Le sauveur chargé de cette mission devrait donc être l'empereur Sigismond qui, en un temps perturbé par les événements dus au schisme de l'Église et à l'hérésie hussite, se propose d'être le protecteur de la chrétienté dans la tentative de la réunir.

L'auteur du traité affirme qu'un résumé de son livre était entre les mains de l'empereur. Cependant, il dédie son écrit à Frédéric I^{er} de Brandebourg, de la dynastie des Hohenzollern. Même si la propagande impériale n'a aucune ambiguïté (l'aigle et le blason du roi de Bohême apparaissent souvent dans les images) la prophétie impériale est faite sur un ton et en des termes généraux qui laissent volontairement des doutes sur l'identité de ce sauveur, comme si l'auteur cherchait à plaire à plus d'un prince. En outre, dans certains des manuscrits qui nous sont parvenus, des passages sont manquants. Ceci démontre que texte et images fonctionnent comme un traité prophétique auquel on ajoutait ou retirait des parties pour l'adapter au contexte historique et politique dans lequel on l'inscrivait³⁰².

L'auteur cherche donc à faire affaire avec la vente de son œuvre. Comme on lie dans l'« incipit », il veut écrire un livre qui serait « une vraie astronomie, alchimie, théologie, prophétie sans fond sans début et sans fin »³⁰³. L'aspect alchimique est présenté comme une arme contre ceux qui ont abandonné la croyance contre l'Antéchrist, dont l'auteur annonce la défaite et la mort. En outre, il s'étend sur le dogme de l'Immaculée Conception, en lui dédiant une dizaine de chapitres et en confirmant, ainsi, son appartenance à l'ordre franciscain et, en particulier, aux spirituels qui propageaient l'absolue pauvreté en attendant la venue de l'Antéchrist, le climax

³⁰⁰ Obrist 1982, p. 117-122.

³⁰¹ *Ibid.*, p.120.

³⁰² *Ibid.*, p. 122. Sur les prophéties à l'époque de la Renaissance voir Niccoli 2007.

³⁰³ *Ibid.*, p. 127.

apocalyptique de l'Histoire et le nouveau Futur³⁰⁴. L'eschatologie, la morale et les discussions théologiques constituent un niveau de lecture cohérent qui se superpose au niveau alchimique pour une bonne partie du traité. L'« Opus » alchimique se présente comme un instrument efficace dans les temps difficiles qui affecteront la communauté chrétienne. Le lien entre alchimie et prophétie produit donc des effets sociaux importants en relation avec les événements de l'Église et de l'Empire, avec les développements doctrinaux de la théologie et avec l'engagement politique, pastoral et eschatologique des franciscains³⁰⁵.

L'originalité du texte consiste précisément à réaliser l'idée de l'alchimie comme moyen de lutte qui s'opère à travers le langage lui-même et les images. Le caractère opérationnel qui se déclenche justement avec le mariage entre images et texte, que nous avons mis en évidence dans le paragraphe précédent, se retrouve aussi dans le contexte du sanctuaire de Curtatone dans lequel ces deux dimensions assument un aspect que l'on pourrait définir comme totalisant en considérant l'espace, même physique, que celles-ci occupent. Images et mots opèrent conjointement sur la conscience du spectateur en réitérant constamment le binôme miraculé-inscription votive, dans un parcours rectiligne vers l'abside qui se développe aussi en hauteur. Donesmondi rappelle la présence d'inscriptions, aujourd'hui non visibles, même dans le troisième niveau de la galerie³⁰⁶.

L'idée que l'on retrouve dans le *Livre de la Très Sainte Trinité*, selon laquelle les images ne sont pas seulement un support instrumental au texte mais qu'elles accomplissent ce que le texte décrit au moment même où le lecteur s'approche pour en lire les contenus, est aussi applicable au rapport qui lie les effigies du sanctuaire de Curtatone à leurs mots, matérialisés à travers l'inscription votive. L'efficacité d'un régime prophétique capable d'influencer la réalité du présent sera approfondi dans la deuxième partie de ce travail dans laquelle on cherche à connaître les aspects persuasifs de cette mise en scène votive et comment elle incite à croire en quelque chose d'éphémère qui, cependant, paraît possible.

³⁰⁴ Sur l'eschatologie des franciscains spirituels cf. Manselli 1997.

³⁰⁵ Cf. Crisciani 2007.

³⁰⁶ Donesmondi 1603, p. 111-112.

L'utilisation de la langue vernaculaire, associée aux images, permet d'utiliser pour ce contexte le terme de « vernacular theology »³⁰⁷. Une large série de textes, parmi lesquels également les sermons et la production agiographique, recueille les sources de la « théologie vernaculaire » qui comprend aussi d'autres moyens que la parole, comme les arts visuels, selon la récente analyse du terme par Eliana Corbari³⁰⁸. Avec cette formule, on n'entend pas une langue spécifique mais un mode d'expression, une forme ou un système, qui puisse correctement véhiculer un contenu philosophique ou théologique vers ceux dont on attend la seule traduction vraiment importante : celle de la parole en action efficace³⁰⁹.

Le complexe votif des Grâces, constitué des effigies, de la structure architecturale qui les accueille, des inscriptions votives, des voûtes couvertes de fresques et sans oublier le crocodile placé au centre de celles-ci, met subtilement mais ponctuellement en évidence des points de contact avec les contenus exposés plus haut. Comme cela arriva après la Réforme, lorsque la répression catholique s'abat sur les présumés hérétiques de la Péninsule, il est probable qu'une dynamique de dissimulation-occultation ait été activée aussi au sanctuaire des Grâces à travers un surprenant anoblissement du rituel votif³¹⁰. Qui pouvait être le défenseur de telles idéologies ? Quel lien s'instaure-t-il entre le *Traité de la Sainte Trinité* et le sanctuaire de Curtatone ? Quelles personnalités étaient impliquées ? Quel rapport entre les franciscains en charge du lieu de culte et le patronat des Gonzague existe-t-il ?

3.4 - Quelques signes historiques autour de la construction du sanctuaire

On doit la fondation du sanctuaire des Grâces à la volonté de François Gonzague (1383-1407). Les informations relatives à sa construction et aux franciscains sont peu

³⁰⁷ Bien que l'éducation théologique au Moyen Âge soit souvent associée à l'université et à la scolastique, l'étude des sermons médiévaux montre qu'il y avait à l'époque une culture théologique qui prenait sa place en dehors de l'université. Dans cet espace est née une troisième tradition théologique, aux côtés de la scolastique et de la monastique, et qui s'en distingue par ses langages, auteurs et destinataires.

³⁰⁸ Corbari 2013, p. 19.

³⁰⁹ Cf. Austin 1962 ; Dierkens, Bartholeyns et Golsenne 2010 ; Plesch, MacLeod et Baetens 2011 ; Schweitzer et Zerdy 2014.

³¹⁰ Au XVI^e et au XVII^e siècles ceux qui défendaient une réforme de l'institution ecclésiastique (*valdesiani*, spirituels, évangélistes...) continuent à s'exprimer en adoptant une attitude de dissimulation idéologique et politique qui les conduit à adhérer superficiellement aux opinions dominantes de leur époque. Sur le nicodémisme voir Gentili 1993, Ginzburg 1970.

nombreuses. En 1390, Giovanni Capra de Rome annonce avoir obtenu une bulle pour la fondation d'un monastère contigu à l'ancien petit temple dédié à la Vierge, connu par les habitants pour les nombreuses grâces rendues. En 1392, Boniface IX concède une indulgence à ceux qui visitent l'église, et en 1399, François Gonzague, ayant survécu à la désastreuse guerre contre Jean Galéas Visconti (1351-1402) et étant indemne de la terrible peste qui tua sa femme, Margherita Malatesta (1370-1399), décide de reconstruire complètement le sanctuaire, qui fut consacré le 15 août 1406³¹¹.

À sa mort, l'année suivante, l'hérédité de la ville passe de François à Jean-François Gonzague (1407-1444). Certains documents des archives Gonzague³¹² font supposer qu'à cette époque le monastère des Grâces était considéré comme appartenant à l'Observance lombarde. Cependant, d'après ce que rapporte Ippolito Donesmondi, aux alentours de 1407, le temple et le monastère passèrent de la tutelle des conventuels, à celle des mineurs observants, sur volonté de Carlo Malatesta, qui gérait à l'époque les biens de son jeune neveu Jean-François. Plus tard, les pères supérieurs qui provenaient des Marches se lièrent à Paola Malatesta (1393-1449), l'épouse originaire de Pesaro qui s'était unie à Jean-François en 1409. Paola eut une prédilection particulière pour le sanctuaire des Grâces. Elle y faisait souvent des visites et y laissait des offrandes³¹³.

En 1390 et en mai 1418, eut lieu à Mantoue, dans le couvent de Saint François, le Chapitre Général de l'ordre franciscain qui réunissait toutes les provinces. Au cours du chapitre de 1418 parmi les religieux se trouvait aussi saint Bernardin de Sienne (1380-1444) et Jean-François Gonzague, afin que tous aient la possibilité d'assister à ses prêches, suspendit l'exercice de la justice durant ces jours. Paola Malatesta, quant à elle, offrit aux capitulaires un passage jusqu'au sanctuaire des Grâces où elle fit préparer un repas, dans le splendide décor de campagne de ce lieu³¹⁴.

En signe de reconnaissance de tout l'ordre au seigneur de la ville, le Ministre général concéda, à cette occasion, la participation aux biens de l'Ordre à Jean-François, à Paola Malatesta et à leurs enfants. En 1431, en outre, rassemblé au chapitre, les religieux des Grâces élurent Jean-François gérant de leur couvent. Successivement, en 1517, précisément à Mantoue, on assista à un grand concours des frères pour

³¹¹ Romani 1998, p. 9-16.

³¹² Cf. Artoni 2005.

³¹³ Cenci 1965, p. 234.

³¹⁴ *Ibid.*

l'importante réunion du Chapitre de l'ordre dans lequel les conventuels et les observants se séparèrent définitivement.

On remarque donc, d'après ce bref résumé chronologique, que les liens entre les Gonzague et les frères mineurs étaient étroits par rapport à ceux qu'elle entretenait avec d'autres ordres religieux. Dans le prochain paragraphe, nous approfondirons les événements relatifs à certaines personnalités de l'ordre franciscain plus étroitement en rapport avec les Gonzague et avec le sanctuaire des Grâces, entre le début du XV^e siècle et 1440, une période qui nous semble aussi correspondre à la décoration des voûtes.

3.5. Rapport entre aristocratie mantouane, frères mineurs et Sigismond de Luxembourg

L'installation stable et imposante des franciscains à Mantoue advient de façon calibrée par rapport à la présence antérieure des autres ordres. Elle est liée, comme nous l'avons vu, à l'appui des princes du lieu et elle revêt un rôle catalyseur dans la réorganisation territoriale³¹⁵. Les observants de la règle de saint François arrivent à Mantoue au début du XIII^e siècle et s'y maintiennent, en se ramifiant en province, jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, alors que l'on compte sept couvents masculins, notamment ceux de Saint-François et des Grâces de Curtatone³¹⁶. Les franciscains s'étaient déjà implantés dans le tissu urbain mantouan grâce aux complexes conventuels de Saint-François et de Sainte-Paule, le premier près du mur d'enceinte à l'entrée du Rio, le canal qui relie le Lac supérieur au lac inférieur, le second dans une zone périphérique de l'agglomération urbaine appelée « foire », de fort impact économique.

L'emplacement hors de la ville du sanctuaire des Grâces dédié à Marie s'insère dans cette logique qui porte les franciscains à s'installer activement dans la ville. En effet, situé à quelques kilomètres de Mantoue et en communication étroite avec l'agglomération urbaine, il veut jouer un rôle actif dans la vie économique et sociale de la ville. Cette fonction semble être confirmée par une carte datée 1575 où le lieu de culte est représenté avec un remarquable relief. Son un lien avec la ville est souligné par

³¹⁵ Scotti 1983, p. 247.

³¹⁶ Capilupi 1900, p. 6.

la succession d'embarcations qui se déplacent depuis ce site jusqu'à l'entrée supérieure du Rio (fig. 50).

D'après les documents qui nous sont parvenus, on en déduit que, en commençant par Guy Gonzague (1290-1369), les liens entre les Gonzague et les frères mineurs furent vraiment très étroits. Cette relation s'intensifie avec le patronat de François Gonzague (1384-1407) au cours duquel fut célébré à Mantoue on célèbre le Chapitre Général de l'Ordre (1390) qui concède au seigneur de la ville la participation aux biens spirituels de la congrégation et la possibilité de se servir des frères comme orateurs³¹⁷. Comme nous l'avons vu, c'est précisément durant cette période de fervente productivité artistique que se concrétise l'érection d'importants monuments, comme le château de Saint-Georges et le sanctuaire des Grâces, consacré par une cérémonie solennelle le 15 août 1406 et confié aux soins des franciscains conventuels.

Parmi les personnalités les plus liées aux Gonzague, on compte un certain frère, Petrocino de Mantoue, qui resta à leur service de 1366 jusqu'à 1402, en faisant des va-et-vien entre Mantoue et Rome, où il entretenait des relations profitables avec la Curie³¹⁸. Frère Petrocino est le plus typique représentant du religieux lié à son seigneur et patron, dont il se considère informateur et dont il prend toujours soin des intérêts. Après sa mort, les Gonzague ne bénéficièrent pas des services d'un religieux franciscain efficace jusqu'au maître Gaspard de Mantoue³¹⁹, conventuel formé dans les universités allemandes, probablement non sans le concours économique des Gonzague qui, à peine le diplôme obtenu, réussirent à l'installer stratégiquement au ministère de la province de Saint-Antoine³²⁰. Le ministériat de frère Gaspard fut, cependant bref. L'année qui suivit la construction du sanctuaire des Grâces, François mourut (1407)³²¹ et son fils, Jean-François, reçut à un très jeune âge (douze ans) la seigneurie de la Ville, sous la tutelle de son oncle, Carlo Malatesta, et de Venise, grâce à la politique pro-vénitienne menée déjà par son père et aussi par son oncle. Il semble que frère Gaspard se soit placé en

³¹⁷ Cenci 1965, p. 203.

³¹⁸ *Ibid.*

³¹⁹ Diplômé à Cologne en 1399, élu en 1400 Ministre dans le Chapitre de Mantoue, chapelain pontife en 1411, gardien de la basilique Santa Maria Gloriosa dei Frari de Venise, vicaire de la province, abbé commandataire, il mourut avant 1450 (*cf.* Cenci 1965 p. 222)

³²⁰ *Ibid.*

³²¹ Avec un certain étonnement, on peut remarquer que le testament de François (dont il existe un extrait fait pour la chambre des Imprestiti de Venise) ne fait aucune référence au sanctuaire construit sous son patronage. Il devait avoir déjà procédé auparavant, d'une autre manière, ou le lieu était déjà dans les mains des mineurs observants qui, au début, n'acceptaient pas d'argent et des *legati perpetui*.

nette opposition à Carlo Malatesta après la décision de ce dernier de substituer, dans le rectorat de Sainte-Marie-des-Grâces, les conventuels qui dépendaient de la province lombarde aux observants de la province de Saint-Antoine de Venise en 1408³²².

On devine donc que le frère avait à l'époque un rôle actif au sein de la politique de ce sanctuaire et qu'il était agacé par ce changement d'alliances. Ses affaires sont, en outre, liées à celles, néfastes, d'une famille de très étroits collaborateurs des Gonzague : les comtes Albertini. En 1410, Jean-François commence à se lasser de la tutelle de Carlo Malatesta qui détient tous les châteaux mantouans. À la domination latente de son oncle succède ainsi les Albertini, les comtes de Prato, qui durant quatre années dirigèrent les intérêts publics de l'État mantouan. Jean-François confie à Carlo Albertini les interventions de politique extérieure, à son frère, Stefano, la charge de podestat de la ville et à son autre frère, Francesco, le rôle de commandant de ses troupes. La concentration des pouvoirs ainsi étendue aux mains d'un seul noyau familial aurait pu, et a pu, signifier un risque effectif pour les sorts de la famille dominante. C'est dans ce contexte que s'insère la figure complexe de frère Gaspard, lié à l'épineuse affaire qui conduisit la famille des fidèles collaborateurs des Gonzague à comploter contre eux et à tenter contre Jean-François une action directe probablement avec le consentement de l'empereur Sigismond³²³.

La politique de Gonzague était, en effet, fortement orientée vers la République de Venise, ce qui suscitait l'indignation de Sigismond surtout lorsqu'en 1412, le seigneur de Mantoue ne s'engage pas contre Pandolfo Malatesta (1370-1427), dans une guerre déclarée par l'empereur et qui fut suivie d'une défaite imprévue³²⁴. À la suite de cette affaire, et sachant combien Gonzague aspirait à obtenir le titre de marquis, l'empereur lui demanda de jurer fidélité comme vassal. Une preuve tangible de son soutien devait aller au-delà de ses excuses à propos de cet épisode fâcheux. Jean-François, toujours sur le conseil des alliés vénitiens, répondit de façon évasive à ses demandes. En 1413, le seigneur de Mantoue ne prend pas position non plus pour le seigneur de Crémone, Cabrino Fondulo (1370-1425), allié de l'empereur, pour priver

³²² Coniglio et Mazzoldi 1958 p. 446. Donesmondi reporte la date de 1407, cf. Donesmondi 1603, p. 87.

³²³ L'historiographie a soigneusement enquêté sur l'affaire, grâce aussi à la conservation partielle du copieux matériel pour le processus, dont on arrive à reconstruire le progressif resserrement des rapports toujours plus contraignants entre Carlo Albertini et ses trois frères, une part des officiers de la seigneurie de grand relief (Benvenuto Pegorino, Antonio Lanfranchi, Antonio Nuvoloni, le facteur général Crescimbeno Castelbarco) et le parti pro-impérial opposé à la Sérénissime et aux Malatesta.

³²⁴ Coniglio et Mazzoldi 1958, p. 448.

d'autorité la famille guelfe des Cavalcalbò, malgré un accord conclu avec Sigismond qui l'engageait à envoyer cinq cent lances. En 1414, Jean-François arriva aussi à accueillir à Mantoue l'antipape Jean XXIII, tout en sachant combien les rapports entre celui-ci et l'empereur étaient tendus³²⁵. Il corrobore ainsi la persuasion de Sigismond au regard du faible attachement de son feudataire à l'empereur.

C'est précisément durant ces épisodes qu'entre en jeu de façon décisive la figure de frère Gaspard, envoyé par Gonzague, sur le conseil des Albertini, auprès de la cour impériale pour disculper son seigneur et remplir les fonctions de diplomate et de pacificateur. Frère Gaspard se rendit auprès de Sigismond au moins quatre fois entre 1412 et 1414³²⁶. Ce fut justement au cours d'une de ces visites que les Albertini, ainsi que frère Gaspard, furent accusés de comploter contre les Gonzague, en accordant des rendez-vous secrets avec l'empereur. Ils furent, par la suite, tous emprisonnés. Le choix des Albertini de profiter précisément de ce frère rancunier est probablement à relier à la volonté de pouvoir compter sur un collaborateur hostile à Carlo Malatesta qui aurait pu ouvrir des négociations secrètes avec l'empereur Sigismond. De ces événements, il apparaît clairement que les Albertini s'étaient d'abord employés dans la tentative de porter, malgré lui, Jean-François dans l'orbite impériale aux dépens de Venise. Ils avaient comploté ensuite pour se substituer à lui dans la gestion du pouvoir. Frère Gaspard finit dans les prisons de Saint-François, mais ne confessa rien. On conserve de lui un mémorial autographe³²⁷.

Pour revenir au sanctuaire de Curtatone, la décoration des voûtes doit remonter au début du XV^e siècle, à l'époque de la transition entre les conventuels et les observants. Si, comme nous l'affirmons dans ce chapitre, l'iconographie est reprise des images qui circulaient dans *Le Livre de la Très Sainte Trinité*, qui diffusait une vision fortement pro-impériale des événements et de l'Histoire, l'origine d'une telle décoration pourrait alors avoir été dictée par un franciscain conventuel comme Gaspard, formé dans les universités allemandes, lié à la cour impériale de Sigismond et actif au sanctuaire des Grâces durant cette période, au point d'être profondément déçu par la

³²⁵ Le pape, sur pression de Sigismond, avait été contraint de convoquer à contre-cœur le Concile de Constance, où il fut destitué en faveur de Martin V. Cf. Coniglio et Mazzoldi 1958, p. 448.

³²⁶ La première de ses délégations eut lieu à Buda. Il rencontra ensuite l'empereur dans le Frioul, à Côme en 1413 et de nouveau à Buda (Coniglio et Mazzoldi 1958, p. 448).

³²⁷ Archive d'État de Mantoue (ASMN) « Cronichetta Manoscritta ». On ne sut plus rien des Albertini, s'ils finirent jugés ou en prison. On sait seulement qu'en 1415 Carlo était encore en vie, mais en prison.

décision de Carlo Malatesta de substituer les conventuels aux observants et de s'y opposer ouvertement.

Malheureusement, en l'état actuel des recherches, il n'a pas été possible de trouver des documents confirmant cette hypothèse. Cependant les correspondances iconographiques et le rôle particulier de ce frère comme pacificateur entre les Gonzague et la cour impériale sont des indices suffisants pour permettre de situer le dessin des vouîtes dans un contexte plus spécifique qu'il n'a été fait jusqu'à présent. L'importance du sanctuaire des Grâces à cette époque est bien mise en évidence par les chroniques contemporaines. On sait, par exemple, que quelques années plus tard, en 1418, lorsque le seigneur de Mantoue cherchait à accueillir le nouveau pape Martin V élu lors du concile de Constance, et lorsque son siège fut provisoirement installé dans la ville jusqu'en 1419, il se rendit personnellement au sanctuaire des Grâces.

Comme on lit dans la chronique de Federigo Amedei (1684-1755):

Il solenne ingresso in Mantova di questo Sommo Pontefice ed il pomposo incontro fattogli da Gian Francesco in compagnia del vescovo Giovanni Uberti, seguì nel giorno 25 ottobre del corrente anno (1418), ed una delle prime cose che egli facesse si fu di andarsene alla chiesa di Sant'Andrea per adorare il preziosissimo sangue e corroborare la verità di questa insigne reliquia colla personale sua adorazione. Passò parimenti a venerare il santuario di Nostra Signora delle Grazie, lasciando memoria di questa sua visita in un breve, con cui concedette indulgenze alli fedeli che fossero andati ad adorare quella miracolosa immagine³²⁸.

Le pape rend donc hommage aux deux lieux centraux de la dévotion de ce territoire : la basilique de Saint-André et la Madone des Grâces de Curtatone. La visite

³²⁸ Amedei 1955-1957, p. 741. (« L'entrée solennelle dans Mantoue de ce très Grand Pape et la somptueuse rencontre qu'il lui a été faite par Jean-François en compagnie de l'évêque Giovanni Uberti, eut lieu le 25 octobre de l'année en cours, et une des premières choses qu'il fit, fut de s'en aller à l'église de Saint-André pour adorer le Très Précieux Sang et corroborer la vérité de cette célèbre relique avec son adoration personnelle. Il passa également pour vénérer le sanctuaire de Notre-Dame-des Grâces, en laissant un souvenir de sa visite dans un *breve*, dans lequel il concéda des indulgences aux fidèles qui étaient allés adorer cette miraculeuse image »).

aux Grâces de l'empereur Sigismond ne se fit pas attendre longtemps. Dans les années suivantes, Jean-François se range à la ligue de Florence et de Venise contre Milan, en obtenant de nombreux succès militaires et devenant, en 1431, commandant général des troupes vénitiennes. Le métier des armes lui valut un extraordinaire prestige qui avec son patrimoine personnel déjà conséquent lui permit de ratifier la transformation déjà convoitée par son père. En 1432 il obtint le tant convoité titre de marquis par Sigismond, contre douze mille florins³²⁹.

La figure de frère Gaspard, imprégné de culture allemande, aurait pu vouloir, durant les premières années du XV^e siècle, une décoration de ce type dans le sanctuaire afin de démontrer aussi l'assujettissement de son seigneur à l'Empire, la symbolique pro-impériale imprégnant tellement le *Livre de la Très Sainte Trinité*. On peut aussi envisager une autre piste, qui décale la datation des voûtes quelques décennies plus tard, vers 1430-1440.

3.6 - La lignée des Hohenzollern et Mantoue

En septembre 1433, avec une grande solennité et de riches préparatifs, Jean-François Gonzague reçut à Mantoue l'empereur Sigismond pour la proclamation du marquisat. À cette occasion, afin de démontrer le prestige de la famille et la grande considération dont les Gonzague jouissaient auprès de Sigismond, ce dernier consentit à accorder la main de sa nièce Barbara de Brandebourg (1422-1481), alors âgée dix ans, au fils aîné de Jean-François, Ludovic (1412-1478). Le blason de la lignée s'enrichit alors de la croix centrale rouge entourée par les quatre aigles impériaux. Sigismond se rendit aussi au sanctuaire des Grâces³³⁰. L'empereur avait-il en tête, au cours de cette visite, la signification de l'iconographie des voûtes du sanctuaire et du bourgeonnement de ces fleurs ? Certainement, comme nous l'avons vu, car il possédait déjà en 1408 une copie du *Das Buch der heiligen Dreifaltigkeit*, offert par l'auteur³³¹. Un exemplaire du traité était aussi entre les mains d'une autre personnalité, indirectement liée au monde mantouan : le premier margrave de Nuremberg, à qui est dédié le traité, et qui avait reçu

³²⁹ Coniglio et Mazzoldi 1958, p. 451.

³³⁰ Romani 1998, p. 16.

³³¹ Van Lennep 1966, p. 38.

ce titre durant le Concile de Constance par le même Sigismond, avec le nom de Frédéric I^{er}.

Jacques Van Lennep affirme que Frédéric I^{er}, au Concile de Constance, avait apporté le traité avec lui³³² tandis qu'une quinzaine d'années plus tard, une autre copie fut réalisée pour son fils, Jean Hohenzollern (1406-1464)³³³. Cette donnée confirme une certaine attention pour cette œuvre qui est précieusement transmise de père en fils. C'est précisément ce Jean qui est le père de Barbara de Brandebourg, épouse-enfant de Ludovic Gonzague en 1437, sous la seigneurie duquel Mantoue devient une des capitales de la Renaissance italienne. Barbara est donc la nièce de l'empereur Sigismond et la fille de Jean Hohenzollern, mieux connu sous le nom de « Jean l'alchimiste », à cause de ses études et de ses intérêts ésotériques qui lui firent renoncer aux droits de primogéniture et à ceux de succession dans le Brandebourg, alors qu'il fut honoré des possessions des Hohenzollern en Franconie³³⁴. Cette importante union, qui libéra les Gonzague des logiques de mariage entre seigneuries italiennes pour la projeter dans une histoire largement plus européenne, fut la cause d'échanges culturels entre la région de Mantoue et celle de Nuremberg, probablement rappelé dans le décor des voûtes du sanctuaire. Comme nous le verrons dans le paragraphe suivant, un dernier détail, en rapport avec le crocodile, permet de confirmer les hypothèses avancées dans ce chapitre.

3.7 - Un crocodile « mercuriale »

Dans ce chapitre, nous avons essayé d'interpréter la présence du crocodile, au centre des voûtes du sanctuaire, en la mettant en relation avec l'iconographie issue du *Livre de la Sainte Trinité* dans lequel d'un « ouroboros » germent quelques sarments fleuris. Le serpent-dragon qui se mange la queue en créant une circonférence parfaite est un symbole qui envahit toute la littérature alchimique. Ce dernier connut une grande fortune au cours de l'Antiquité, aussi bien dans le bassin méditerranéen que dans l'Orient mésopotamien en signifiant, aussi dans ses diverses nuances, le monde et son

³³² *Ibid.*

³³³ Roger 2013, p. 295.

³³⁴ Van Lennep 1966, p. 38.

perpétuel renouvellement en accord avec les lois du temps³³⁵. Certaines significations de l' « ouroboros », liées à la transformation naturelle de toutes les choses, assumèrent auprès de l'alchimie et de l'hermétisme gréco-égyptienne la valeur ontologique de l'unité du tout dans sa nécessité de s'écouler sans cesse³³⁶.

D'après cette interprétation, et comme nous l'avons vu en décrivant l'emblème numéro seize du *Pandora* (fig. 46), le symbole de l' « ouroboros » est lié à Mercure, en particulier au « mercure philosophique », agent indispensable de la transmutation de la matière. Bien qu'il est évident que la présence d'un crocodile enchaîné dans un angle plus ou moins reculé d'un lieu de culte ne cherche pas toujours à dissimuler des sens cachées, et ceci est le cas des différents crocodiles votifs qui ont été retrouvés dans le territoire entourant Mantoue et qui ont fait l'objet d'un paragraphe dans le chapitre précédent, il est aussi vrai que le crocodile de Curtatone présente une particularité par rapport à tous les autres exemplaires, qui jusqu'à présent n'a pas été mise en valeur. Il n'a pas de pattes ou plutôt elles ont été coupées. Le détail montre comment les quatre membres de l'animal ont été artificiellement tranchés par une lame (fig. 51).

Même si apparemment marginale, cette particularité confirme l'interprétation que nous avons voulu exposer dans ce chapitre. Dans un célèbre texte alchimique, le *Della tramutatione metallica*³³⁷, œuvre de l'érudit humaniste et alchimiste Giovan Battista Nazari, Mercure est justement représenté privé de ses membres, amputé des mains et des pieds, debout au centre d'un bassin où poussent de hauts joncs (fig. 52). Le texte explique que Mercure doit être amputé pour pouvoir être fixé. L'opération de la « fixio », nécessaire pour convertir son esprit volatile dans le but de l'incorporer dans la réalisation de la pierre philosophale est une opération cruciale pour l'accomplissement de l' « Opus » par les alchimistes³³⁸. Dans une illustration de l'*Aurora Consurgens*³³⁹, l'opération de la « fixio » est symbolisée par la capture et par l'appivoisement du dragon-Mercure par les personnifications du Soleil et de la Lune, représentées lui liant les pattes (fig. 53). Le *Rosarium Philosophorum*³⁴⁰ explique que le mercure doit être

³³⁵ Sheppard 1962.

³³⁶ *Ibid.*

³³⁷ Cf. Nazari 1572.

³³⁸ Abraham 1998, p.79.

³³⁹ Traité alchimique du XV^e siècle, célèbre pour les riches enluminures qui l'accompagnent. Cf. Crisicani et Pereira 2008.

³⁴⁰ Autre texte alchimique célèbre du XIII^e siècle attribué à Arnaud de Villeneuve (1235-1315). Cf. Telle 1992.

rendu fixe (ou coagulé) grâce à l'action simultanée de l'eau et du feu, symboliquement représentés, dans l'image, par le Soleil et la Lune.

À la lumière de ce que nous avons exposé précédemment et de ces considérations, le détail des pattes du crocodile de Curtatone est loin d'être négligeable. D'autant plus si on considère le fait que l'illustration de Nazari accompagne un texte qui, comme le montre le titre de la première édition de 1564, le *Il metamorfosi metallico et humano*³⁴¹, souligne l'ambivalence de l'opération alchimique entendue comme moyen capable de régénérer, à travers la mortification, non seulement la matière inerte mais également la personne humaine, dans sa dimension physique et morale. Le titre entier du texte de Nazari *Il metamorfosi metallico et humano, nel quale si contengono quattro sogni, il primo de' quali è della trasmutatione sofisticata de' metalli ; il secondo della trasmutatione reale o alchemica pur de' metalli ; il terzo della trasmutatione fisica de' corpi humani ; et il quarto della trasmutatione spirituale in Christo*, souligne la teneur spiritualisante d'un voyage onirique qui vise surtout à la transformation de l'Homme intérieur en conformité avec le Christ. Nous avons déjà analysé précédemment l'analogie qui lie la Passion du Christ aux tortures des métaux. Dans ce contexte, nous soulignons également combien la souffrance et la mort recouvrent le mystère d'une Rédemption laborieuse et ascétique. L'unité du cosmos implique la participation de Dieu . Voilà pourquoi les alchimistes chrétiens la représentaient dans les termes de la Passion, de la mort et de la Résurrection du Christ.

Un passage de l' *Alchymista christianus* de Petrus Ioannes Faber (1588-1658), éclaircit ce point :

Il Cristo, emergendo dalla morte per sua propria potenza, e riconnettendo nuovamente, con indissolubile legame, le componenti integranti della sua persona, ha dimostrato di essere Dio, nonché nostro creatore e redentore ; e se noi sapremo vivere e morire in Lui, ancora in Lui risorgeremo, partecipi della vita eterna e trionfanti sulla morte. La fede cristiana ci induce ad aspettarci questo felice esito, e l'Alchimia ci indica il simbolo di tanto mistero – per quanto concerne le cose terrestri – in modo particolare nel Mercurio del mondo. Che questo mercurio

³⁴¹Nazari 1564.

imiti il suo originario modello celeste si può vedere dal fatto che, come già abbiamo detto, esso assume un corpo visibile e palpabile al centro di una terra vergine, così come il Figlio di Dio rivestì ed assunse l'essenza corporea umana nel sacro utero della incontaminata vergine. Lo spirito del mondo patisce i segni della morte nei corpi dei misti, che esso stesso si è forgiato, proprio come il Figlio di Dio subisce nel corpo il tormento della morte, che egli stesso si era preparato già nel sacro utero della sua incontaminata Madre. Lo Spirito del mondo, per sua naturale struttura e configurazione, trionfa sulla morte per diventare alimento perenne e incessante per tutte le componenti della natura universale, così come Gesù Cristo, in maniera assolutamente innegabile, trascinò trionfalmente la morte ormai domata e incatenata all'aureo carro della sua resurrezione; e assunse un corpo assolutamente glorioso, incorruttibile, immortale, e in grado di penetrare in ogni luogo. E fece questo affinché, grazie a ciò, gli uomini che lo amano potessero venir sostenuti e nutriti con la sua vita spirituale ed eterna, e per ricondurli all'originario splendore, e restaurali infine nel primigenio stato di grazia³⁴².

³⁴² Nous reprenons la traduction d'Insolera 1996, p 114-115 (« Le Christ, en sortant de la mort par son propre pouvoir, et en reliant à nouveau, avec un lien indissoluble, les membres intégrants de son corps, a prouvé être Dieu, ainsi que notre créateur et rédempteur; et si nous saurons vivre et mourir en Lui, en Lui nous renaîtrons à nouveau, membres de la vie éternelle et vainqueurs de la mort. La foi chrétienne nous induit à nous attendre à cette fin heureuse, et l'Alchimie nous indique le symbole de tant de mystère – en ce qui concerne les choses terrestres – particulièrement dans le Mercure du monde. Que ce Mercure imite son modèle céleste originel peut se voir dans le fait que, comme nous l'avons déjà dit, il assume un corps visible et palpable au centre d'une terre vierge, de la même façon que le Fils de Dieu incarne et assume l'essence corporelle humaine dans l'utérus sacré de la Vierge immaculée. L'esprit du monde souffre les signes de la mort dans les corps des mixtes, qu'il s'est forgé lui-même, précisément comme le Fils de Dieu subit dans son corps le tourment de la mort, qu'il s'était préparé lui-même déjà dans l'utérus sacré de sa mère immaculée. L'esprit du monde, de par sa structure naturelle et sa configuration, triomphe sur la mort pour devenir nourriture éternelle et incessante pour tous les composants de la nature universelle, ainsi comme Jésus-Christ, de manière absolument indéniable, entraîna triomphalement la mort désormais domptée et enchaînée au char en or de sa résurrection; et assumait un corps absolument glorieux, incorruptible, immortel, et capable de pénétrer en tous lieux. Et il fit ceci afin que, grâce à cela, les hommes qui l'aiment puissent être substitués et nourris avec sa vie spirituelle et éternelle, et pour les reconduire à la splendeur originelle, et finalement les restaurer dans le tout premier état de grâce »). Pour le texte latin voir Faber 1632, p. 56.

Il s'en suit, ce que d'ailleurs suggère le complexe votif de Curtatone que, en considérant la correspondance entre Dieu, le cosmos et l'Homme, que l'Homme en tant que partie du cosmos est en sympathie avec celui-ci comme dans un ensemble, son salut signifie aussi la reconnaissance de sa place précise dans l'univers et la réalisation de sa fonction dans cet ensemble, en rassort direct avec la vision eschatologique des franciscains. Le « corps des mixtes » dont parle le texte en se référant aux métaux renvoie aussi au corps mystique du Christ selon l'Église. Selon cette doctrine, tous les croyants, aussi bien les vivants que les défunts qui vivent dans la paix de Dieu (au Paradis et au Purgatoire), lui sont étroitement et intimement unis par la Grâce, dans le même rapport d'un unique corps dans lequel il est la tête, tous les autres étant les membres. Cette même doctrine est illustrée par l'exemple d'une unique vigne dont Jésus-Christ est la plante vivante et les autres sont les sarments alimentés par lui, comme on le voit par exemple dans le détail des mosaïques de l'abside de l'église de Saint Clément du Latran (fig. 54). Encore une fois, dans l'iconographie de cette voûte végétale, s'instaure une correspondance subtile entre le Christ et Mercure, le lapis des philosophes et la transformation d'une Humanité qui se régénère dans la souffrance et dans la douleur.

L'apparat votif du sanctuaire semble donc suggérer une unique expérience de transmutation qui investit l'Homme en l'élevant à Dieu. Les statues votives offrent visuellement une transposition suggestive de cette pensée en représentant l'Humanité entière au moment de l'agonie et de la souffrance. L'installation postérieure du crocodile qui selon Donesmondi prend sa position actuelle au moment même où les franciscains réalisent l'armature, dans le but de disposer de façon ordonnée les effigies votives du sanctuaire, peut confirmer, à un siècle de distance, leur volonté d'adhérer aux contenus auxquels renvoient la décoration des voûtes. En dépit d'un manque de sources qui pourraient attester ce que nous venons d'exposer, notre hypothèse s'appuie sur les images et se développe à partir d'elles et de leur valeur polysémique dans un contexte selon lequel, vraisemblablement, l'ambiguïté de la représentation était nécessaire aux contenus qu'on voulait mettre en valeur, en confirmant la règle en vigueur auprès des philosophes hermétiques qui imposaient la plus grande discrétion.

Ceci confirme ce qu'écrit Jean-Aurèle Augurel, dans son poème *Crisopoeia* :
« que l'art non vulgaire / Ne soit rendu trop vil au populaire, / Et que ne soient les

choses révélées / Qui par raison doivent être celées »³⁴³. Seuls les plus sages, capables de lire entre les lignes, de comprendre à demi-mot et de saisir les allusions subtiles, pourront bénéficier de la vraie doctrine. La pratique votive dans le sanctuaire des Grâces de Curtatone devient donc objet d'une mise en scène savante destinée à toucher la sensibilité des visiteurs et à suggérer, aux plus doctes, le même sort de la matière et de l'Homme. L'alchimie chrétienne a toujours cherché, dans ses symboles, à faire voir ou à cacher la même identité de la nature et de l'esprit, de l'évolution du monde et de celle de l'Homme³⁴⁴. Ces considérations à propos d'une fondamentale mystique de la transmutation de l'alchimie rappellent le travail de Sylvain Matton sur le croisement de thématiques religieuses et alchimiques dans la France du XVII^e siècle dans lequel on lit que « l'alchimie spirituelle ne consistera plus seulement en une élévation de l'homme par séparation du pur de l'impur mais dans le fait d'opérer une authentique transmutation de l'homme lui-même »³⁴⁵. Comme nous l'avons argumenté dans le chapitre précédent, effigies et inscriptions votives sont disposées dans la structure en bois du sanctuaire comme des motifs théâtraux d'un spectacle savamment orchestré, valorisé par le support monumental de la charpente dans lequel les auteurs franciscains laissent volontairement émerger la fascination d'une linguistique savante.

3.8 - Conclusion

Dans ce chapitre nous avons mis en rapport le décor végétal des voûtes du sanctuaire des Grâces avec les images qui accompagnent un des premiers manuscrits mystico-alchimiques écrit en allemand, le *Das Buch der heiligen Dreifaltigkeit* (1400-1420). Le traité établit aussi un parallèle entre l'alchimie et la mort et la Résurrection du Christ, de la même façon qu'il privilégie une vision hétérodoxe du concept de Trinité qui inclut dans ce dogme la présence de la Vierge Marie, à travers la figure allégorique de l'Hermaphrodite. Dans la pensée alchimique, l'Hermaphrodite était entendu comme l'agent nécessaire à la transmutation de l'or et de l'argent et était un moyen pour comprendre, dans la pensée chrétienne, que Jésus-Marie, l'Homme-Dieu, était l'agent actif du salut humain. Les transformations de la matière provoquées par l'alchimiste

³⁴³ Traduction d'Habert 2004, p. 36.

³⁴⁴ Koyré 1971, p. 113-114.

³⁴⁵ Matton 1988, p. 198.

sont conçues par analogie avec les souffrances du Christ-Homme, ainsi qu'avec son ensevelissement. L'état de permanence que l'alchimiste prétend produire est gagé sur le dogme de la Transfiguration, de la Résurrection et de la vie éternelle.

Comme l'affirme Arnaud de Villeneuve le Christ a souffert sur Terre et est monté au Ciel d'une manière visible et « de ce fait, il nous est donné, par son pouvoir et par la grâce, de rendre visible l'invisible, ainsi que d'administrer la nature »³⁴⁶. Le modèle christologique et celui de l'hermaphrodite ont donc l'avantage de présenter, non seulement le principe divin, mais une totalité englobant le divin et l'humain, le masculin et le féminin, le terrestre et le céleste³⁴⁷. L'idée de mettre à disposition du pouvoir ecclésiastique le savoir et les pratiques de la science expérimentale se fonde sur le sodalice entre la figure du sage et celle du prince. L'alchimie, la médecine miraculeuse qui guérit les métaux, les hommes et la société, confère au souverain la dimension sacrée du roi thaumaturge et lui assure les fonctions d'un Christ-médecin. Le *Livre de la Très Sainte Trinité* propage cette théorie du pouvoir, à laquelle les puissants, certes, ne restèrent pas insensibles, si l'on considère l'éventualité de pouvoir disposer de richesses en quantité illimitée et d'avoir une longue vie et la santé.

Dans les écrits de Roger Bacon (1214-1294), le lien entre les franciscains et l'alchimie se clarifie. Pour l'auteur seul un pouvoir éclairé par Dieu et guidé par les directives d'un vrai savant est capable de parvenir aux buts que le savoir consent dans les temps d'affrontement avec les avant-gardes de l'Antéchrist³⁴⁸. Cette ligne inaugurée par Bacon se perpétuera dans l'alchimie franciscaine, qui a pour caractéristique première de prévoir des usages concrets et collectifs, naturellement contrôlés par *sapiens* et *potentes*, du savoir en général et de l'alchimie en particulier, en soulignant le caractère d'utilité pratique d'un côté et, de l'autre, les fortes valeurs religieuses.

On retient que ces conceptions ont influencé concrètement le dessin iconographique de la voûte du sanctuaire, ce qui laisse supposer une circulation du *Livre de la très Sainte Trinité* dans le contexte mantouan du XV^e siècle. Selon notre hypothèse, deux pistes sont envisageables : une voit comme protagoniste de cette transmission de savoirs le frère Gaspard de Mantoue, ambassadeur de Gonzague auprès de l'empereur Sigismond de 1410 à 1414 environ, l'autre implique la participation de

³⁴⁶ Thorndike 1934, vol III, p. 77. Cf. Crisciani 1978.

³⁴⁷ Obrist 1991, p. 58.

³⁴⁸ Crisciani 2007.

Barbara de Brandebourg. Les hypothèses avancées dans ce chapitre nécessitent des approfondissements ultérieurs, mais nous sommes conscients, cependant, de l'impossibilité en ce qui concerne ce type d'argumentations de mettre en évidence un contenu qui, pour utiliser la formule d'Umberto Eco, est « toujours promis et toujours éludé »³⁴⁹. Eco définit en synthèse le discours alchimique comme une technique du « secret différé »:

*On ne saura jamais si elle parle vraiment de métaux et veut vraiment produire de l'or, ou si tout le langage alchimiste et ses liturgies en vigueur parlent de quelque chose d'autre, d'un mystère religieux, de la nature même de la vie, d'une transformation spirituelle*³⁵⁰.

³⁴⁹ Eco 1992, p. 65.

³⁵⁰ *Ibid.*

CHAPITRE 4

Les effigies votives grandeur nature : une étude technique comparative

4.1 - Introduction

Dans le débat théorique du *Cinquecento*, on se cantonne à la sculpture en marbre, tandis que la production polychrome en bois et celles en plâtre, cire ou papier mâché, est considérée comme une simple activité artisanale. Vincenzo Borghini écrit à ce propos : « ch' e colori non sono [de]gli scultori, non vo' dire che non le possin colorire le lor figure, se le vogliano, come fanno i ceraiuoli o quei che fanno ritratti di gesso; ma e' potranno risparmiare il marmo, se l'hanno a coprire; e, per lasciar le burle, la forza dello scultore e la virtù consiste ne' dintorni dati allo scarpello, e se qualche goffo ne l'arte usa i colori, esce dalla natura di quell'arte et i lor medesimi se ne ridono »³⁵¹. Dans ce chapitre, on cherchera à redonner un visage à la production votive des sculptures grandeur nature, qui ont été négligées autre que par le jugement sommaire des contemporains, par le caractère périssable des matériaux qui les composent. On tâchera de rassembler tout indice permettant de reconstituer cette production, les réalisateurs et leurs ateliers. Une telle approche permet de récupérer une partie encore peu connue de l'histoire de l'art, et, pour citer Enrico Castelnuovo de « degerarchizzare il terreno, non arrendendosi solo sulle opere maggiori, sugli artisti più noti, sulle tecniche più prestigiose, ma indagando in ogni direzione, facendo luce su episodi, nomi, temi e generi nascosti, considerati poco interessanti e relegati un poco a margine »³⁵².

Nous traiterons donc de la matérialité des effigies votives des Grâces de Curtatone, en en décrivant leur facture et leur disposition à l'intérieur du sanctuaire. Si la reproduction de parties anatomiques en cire ou en argent représente la forme la plus répandue et la plus ancienne de don votif, la représentation de la figure humaine entière, grandeur nature, dans laquelle le dévot offre un double de sa propre personne est en

³⁵¹ La citation de Vincenzo Borghini (*Selva di notizie*, 1550) est évoquée par Barocchi 1978, III, p. 643-644.

³⁵² Castelnuovo 1994, p. 20.

revanche peu fréquente. L'ensemble votif de Curtatone n'est pas un *unicum* dans le panorama italien. Dans l'église de la Santissima Annunziata de Florence la coutume d'offrir des images votives à échelle (*bòti*) existe au moins depuis la première moitié du XIV^e siècle.

Au début du XX^e siècle Aby Warburg, dans son étude sur *L'art du portrait et la bourgeoisie florentine*³⁵³, avait évoqué cette pratique, tandis que le rapprochement entre le sanctuaire des Grâces et la tradition des *bòti* florentins avait été avancé quelques années plus tard par Julius von Schlosser qui, toutefois, considère les exemplaires mantouans postérieurs³⁵⁴. En réalité, l'analyse menée suite à leur restauration en 1999 a révélé qu'il ne s'agissait ni d'œuvres postérieures, ni de réalisations en cire comme pour l'Annunziata, ni encore d'œuvres en papier mâché, comme il avait été évoqué³⁵⁵. À notre avis, l'analyse des effigies du sanctuaire de Curtatone a souffert d'une lecture des seules sources écrites relatives à la tradition des *bòti* florentins, dont aujourd'hui il ne reste aucune trace. C'est pour cette raison qu'il est nécessaire de se pencher sur la question de la technique et de la pratique de cette production dans le territoire italien. L'église de l'Annunziata, bien qu'elle soit la seule à contenir une quantité très importante d'effigies votives grandeur nature³⁵⁶, n'était pas le seul lieu de culte où on pouvait les admirer.

L'église d'Orsanmichele en contenait plusieurs³⁵⁷, tout comme Santa Maria delle Carceri à Prato, dans la première moitié du *Cinquecento*³⁵⁸. Cependant, bien que diverses sources écrites relatives à cette pratique nous soient parvenues, les témoignages visuels concernant ce type d'offrandes votives sont très rares. Aujourd'hui, l'effigie du Ferdinandeum d'Innsbruck et les sculptures du sanctuaire des Grâces de Curtatone sont les seuls exemples connus. Il nous apparaît donc important, voire essentiel, de mettre en valeur, dans le contexte de ce chapitre et de cette recherche, un manuscrit du début du XVII^e siècle qui compte au moins une cinquantaine d'aquarelles et de dessins à la céruse, représentant les effigies votives grandeur nature que l'on pouvait admirer à cette date dans le sanctuaire de la Madonna della Quercia de Viterbe. *Le Libro dei Miracolide*

³⁵³ Warburg 1902 (1990).

³⁵⁴ Schlosser 1911.

³⁵⁵ Artoni 2005, p. 33.

³⁵⁶ Schlosser 1911 (1997), p.109. Au début du XVII^e siècle on en comptait au moins quatre cent.

³⁵⁷ Del Migliore 1684, p. 535.

³⁵⁸ Cf. Morselli 1985; Maniura 2009.

Vincenzo Panicale (1609), conservé à la Fondazione Marco Besso de Rome, nous donne une idée concrète et précise de l'ensemble des statues votives de ce sanctuaire, ainsi que des renseignements d'ordre technique sur leur fabrication et leur disposition³⁵⁹. Tous ces éléments permettent de mettre en évidence, comme on le verra plus loin, des affinités et des différences avec l'ensemble sculptural de Curtatone.

4.2 - Description des effigies votive du sanctuaire des Grâces

À l'intérieur du sanctuaire des Grâces, disposées dans une architecture en bois à loges réalisée par les frères mineurs observants qui habitaient le sanctuaire vers 1517, cinquante-trois effigies votives grandeur nature de miraculés de la Vierge trouvent leur place. Elles sont rangées le long des deux côtés longitudinaux de la nef et représentent toutes les catégories sociales. Y figurent des papes, des prélats, des frères, des empereurs, des princes, des dignitaires, des soldats, des femmes, des nobles et des roturiers. On ne sait pas qui les a réalisées, ni si elles ont vraiment été offertes par des fidèles à la suite de grâces reçues ou espérées. Cela laisse supposer la présence d'ateliers et d'artisans spécialisés dont il ne reste aucune trace, ou bien, comme il a été soutenu, si elles sont l'œuvre des mêmes franciscains qui habitaient le couvent contigu au sanctuaire et qui auraient, à un certain moment, mené cette production³⁶⁰. Ippolito Donesmondi lie ces sculptures au nom d'un frère, Francesco da Acquaneira, dont le travail aurait ensuite été poursuivi par un autre frère, Serafino da Legnago, dont il reste probablement l'effigie votive (fig. 61)³⁶¹. Nous avons peu d'informations sur la vie de ces deux auteurs mais un document des archives d'État de Mantoue les mentionne ensemble vers la moitié du XVI^e siècle³⁶².

Le groupe d'effigies le plus important numériquement, les plus anciennes (XVI^e siècle), montre des caractéristiques structurelles communes : elles présentent un corps en ronde-bosse, constitué d'une ossature en bois, couverte par des toiles et des feuilles de papier, rendues adhérentes par un liant organique. Seules les parties extérieures étaient subtilement travaillées et polies dans les parties les plus délicats, recouvertes de

³⁵⁹ Cf. Ciprini 2000.

³⁶⁰ Artoni 2005, p. 36-40.

³⁶¹ Donesmondi 1603, p. 115.

³⁶² Artoni 2005, p. 39.

plâtre puis peintes. En revanche dans le groupe de statues plus tardif, constitué d'une série de femmes du XVII^e et XVIII^e siècles, le schéma constructif est différent. La sculpture est constituée d'un axe central vertical qui repose au centre d'un piédestal quadrangulaire et coupé au sommet par deux axes plus courts sur lesquels s'appuie le buste et par un piano trapézoïdal auquel est attachée la jupe (fig. 128). Pour la technique d'exécution et l'utilisation de matériels hétérogènes qui les composent, les effigies ont été définies par le groupe de restaurateurs comme « polymatériques »³⁶³. Paola Artoni, en se basant sur leur typologie constructive les a classées en groupes, selon le matériel avec lequel a été réalisée la tête (bois, plâtre, terre-cuite, ou toile)³⁶⁴.

Les figures avec les têtes en bois sont au nombre de cinq, et peuvent être à leur tour subdivisées en trois catégories qui tiennent compte de la technique de réalisation du corps. Dans le premier cas, il s'agit de figures entièrement réalisés en bois. Celles-ci représentent le prieur touché par le « mal de la fourmi », comme on peut le lire dans l'inscription (fig. 55). Il a les mains jointes en prière et la tête légèrement tournée vers la droite et dirigée vers le haut. Tout le corps présente des taches et des excoriations bleuâtres. La sculpture porte un couvre-chef rouge avec un plumet bleu, fixé avec des clous et des cabochons en fer. Le buste a été creusé intérieurement pour alléger le poids de la structure. L'autre figure est celle d'un homme représenté avec une grosse pierre autour du cou (fig. 56). Il est sauvé par deux anges qui l'extraient d'un puits. Le buste de celui, que nous pourrions définir comme un suicide miraculé, est vêtu d'une chemise de coton qui laisse découverts uniquement le visage, le cou et les mains. Il se caractérise par une exécution moins raffinée, contrairement aux parties du corps découvertes qui sont finement travaillées. À cette catégorie des statues entièrement en bois suit celle des effigies au corps en toile avec la tête en bois. Elles figurent un soldat (fig. 57) et un orant (fig. 58) qu'Artoni suppose être l'œuvre du sculpteur Carlo Pellegrini³⁶⁵, actif à Mantoue entre la fin du XVIII^e et le début du XIX^e siècle. Dans les deux cas, visages et mains sont réalisés en bois sculpté et peints à l'huile tandis que les corps sont en toile rembourrée de manière à former les volumes du buste, des bras et des jambes. La statue

³⁶³ Bianchi, Conti *et alii* 1999, p. 64-71.

³⁶⁴ Artoni 2005, p. 57-59

³⁶⁵ Dans un document retrouvé par Paola Artoni aux archives d'État de Mantoue, le compte d'administration du legs déposé par Francesco Ortizzi pour refaire les vœux de cire du sanctuaire des Grâces en novembre 1795, Carlo Pellegrini est mentionné pour le paiement de « la facture des six têtes et douze mains pour les statues de l'église ». Cf. Artoni 2005, p. 45.

surnommée par la population de Curtatone la « Misère des Grâces »³⁶⁶ fait aussi partie de ce groupe. Elle aussi, selon Artoni, serait l'œuvre de Pellegrini (fig. 59). À la différence des autres effigies, les membres inférieurs ne sont pas entièrement sculptés mais réalisés avec une simple structure en bois qui soutient la jupe. La figure, qui porte un large chapeau de paille, tient un fuseau et une quenouille. Malgré la présence de vêtements féminins, son visage porte une barbe touffue et des moustaches.

La typologie des sculptures avec une tête de plâtre, se retrouve, en revanche dans l'unique cas de l'effigie d'un frère, probablement exécutée sur moulage, vus les traits fortement caractérisés³⁶⁷ (fig. 60). La figure, en position debout, de face, la main gauche posée sur la poitrine, porte le froc en lin brun typique des franciscains. L'habit couvre seulement la partie antérieure de la sculpture, laissant le buste découvert à l'arrière qui a été réalisé en carton. La tête est collée à l'extrémité de l'axe vertical central et a été peinte à tempera après le moulage.

La tête en terre cuite est également présente seulement dans un cas, pour la statue qui est retenue, selon ce qui est rapporté par Ippolito Donesmondi, comme le portrait du frère Serafino de Legnago, qui aurait poursuivi l'œuvre de Francesco da Acquanegra dans la réadaptation périodique des ex-voto de cire et dans l'exécution d'au moins une des statues de la charpente, à savoir son autoportrait³⁶⁸ (fig. 61). Le frère est figuré debout, les bras fléchis, portant un chapelet. Le froc couvre complètement l'effigie formée par des axes de bois verticaux et diagonaux qui constituent le buste et les jambes. La tête en terre cuite et les mains en bois sont fixées à l'ossature du corps par des clous.

La typologie la plus importante numériquement prévoit la réalisation des têtes et du corps en toile. Le guerrier au casque en pointe qui porte une casaque et un pantalon ornés des losanges jaunes et de motifs floraux appartient à ce groupe (fig. 62). La figure est debout, la tête légèrement tournée vers la gauche et le regard dirigé vers le haut. Elle porte un sac à bandoulière dans lequel une longue épée de bois noir est enfilée. Ses mains sont, elles aussi, réalisées en toile et paraissent très grandes par rapport aux proportions du reste du corps. Dans cette catégorie s'insère aussi l'effigie votive d'un

³⁶⁶ Papagno *et alii* 1999, p. 103.

³⁶⁷ Vaccari 2000, p. 194.

³⁶⁸ Cf. Margonari et Zanca 1973, p. 94 et Artoni 2005, p. 39. Artoni a découvert un document souscrit par Francesco da Acquanegra et Serafino da Lineaco daté de 1552 qui confirme cette hypothèse.

homme vêtu à l'orientale, avec un turban à rayures rouges et vertes sur la tête (fig. 63). Le personnage, en position debout, de face, a les mains jointes, dans une attitude de prière. Le couvre-chef, le gilet et la tunique qui enveloppent l'effigie sont réalisés en toile plâtrée et peinte. Le gilet est fermé par une série de petits boutons dorés et peints. Les effigies de trois autres soldats appartiennent aussi à cette catégorie. Le premier représente un guerrier, lui aussi debout, la tête dirigée vers la gauche et les bras pliés vers la droite. Ses mains, couvertes de gants de cuir jaune, sont ouvertes et les paumes tournées vers le haut (fig. 64). Il vient ensuite le soldat, avec une large et profonde blessure sur la cage thoracique, qui laisse sortir le cœur (fig. 65). L'effigie, en position debout, est couverte d'un casque noir lacé sous le menton. Son regard est dirigé vers le Ciel. Ses vêtements, constitués d'une casaque et d'un pantalon, présentent des décorations à rayures colorées verticales et horizontales. Ses mains sont réalisées avec des gants de toile plâtrés et peints. Le soldat en position debout avec une jambe légèrement fléchie en avant appartient aussi à la catégorie des têtes et du corps en toile (fig. 66). Ses mains sont jointes en signe de prière. Il porte une casaque avec des manches froncées vertes et blanches, ourlée à franges, un collant blanc et des sandales qui arrivent jusqu'au genou. En bandoulière se trouve, dans son fourreau, une longue épée en bois noir. Le soldat canonnier, avec son canon en bois à côté, est aussi une effigie en toile (fig. 67). Lui aussi a les mains jointes en signe de prière et porte un casque noir qui se lace au menton, une casaque, des collants et de sandales. Son costume rouge est caractérisé par des *stragliature*, c'est-à-dire du tissu blanc bouffant qui déborde de la casaque et des collants, selon la mode de la fin du XVI^e siècle³⁶⁹. Son buste est traversé en diagonale par un fourreau en toile colorée. Est placée ensuite l'effigie du soldat blessé à la gorge, debout, les bras pliés, un devant, l'autre sur le côté (fig. 68). La figure porte une casaque décorée de motifs floraux, un pantalon rouge avec des protèges genoux jaunes, un collant blanc.

Les effigies suivantes appartiennent aussi à cette catégorie : celle du dévot en position debout, les mains jointes, aux vêtements bleus et blancs avec des plis et un bonnet rouge (fig. 69) et celle du dévot aux mains jointes et la tête penchée qui porte un couvre-chef et une casaque à motifs stylisés noirs et rouges serrée à la taille par une corde (fig. 70). Toujours en toile, on trouve les effigies des deux gentilshommes, un

³⁶⁹ Vaccari 2000, p. 86.

avec une cape noire bordée de bandes rouges et grises fermée par un col décoré (fig. 71) et celle de l'homme en position debout avec les bras fléchis, un appuyé le long du corps (fig. 72). La sculpture porte un couvre-chef orné d'un verre bleu et de quatre ronds métalliques qui ressemblent à des perles. L'effigie porte une casaque longue jusqu'aux genoux à rayures grises et noires avec des lys stylisés en décoration. Le gentilhomme en position debout, les mains jointes et le regard dirigé vers le bas présente lui aussi la même structure en toile. Il porte une casaque longue jusqu'aux genoux, liée à la taille par une ceinture, couverte par une cape de couleur rouge-orangé avec des bordures à rayures noires et un couvre-chef noué à hauteur de la tempe gauche (fig. 73). Les figures du prêtre au long manteau noir boutonné sur le devant (fig. 74) et celle du cardinal avec une calotte rouge et les mains jointes en signe de prière (fig. 75) sont aussi en toile. Au cou de ce dernier on note une croix ornée des verres colorés enchâssés. D'autres effigies ont également été réalisées en toile en ronde-bosse : deux autres soldats (fig. 76 et 77), cinq gentilshommes (fig. 78-82) et un enfant à genoux (fig. 83). Le corps en ronde-bosse et la tête en toile se retrouvent aussi dans les effigies de deux condamnés à mort, celui au supplice du garrot (fig. 84) et celui à la potence (fig. 85). Le premier, à genou, a les bras pliés et croisés sur le devant. Une grosse corde lui ceint les avant-bras et le cou en les fixant au poteau derrière lui. Autour de ses poignets, un chapelet est enroulé tandis que sur sa casaque à franges bleues pend un scapulaire avec l'image de la Vierge et l'Enfant. L'autre condamné, à genou lui aussi et les bras croisés sur le devant, a les poignets serrés par un véritable cadenas en fer, fermé par un verrou tandis qu'une main tient un tableautin représentant la Vierge et l'Enfant qui a été considéré comme une *tavoletta votiva*. Il est plus probable, dans ce contexte, qu'il s'agisse plutôt d'une de ces images destinée à la méditation, qui accompagnaient le condamné jusqu'à l'échafaud et sur laquelle il posait ses yeux, pour se sentir à l'abri des insultes de la foule, et pour se concentrer sur sa propre fin³⁷⁰.

L'effigie du torturé au supplice de la brûlure des pieds est constituée d'une ossature en bois recouverte de toile, tandis que les mains sont réalisées avec des gants de cuir rembourrés par de la paille (fig. 86). Le condamné, représenté assis, les deux jambes tendues bloquées aux chevilles par deux grosses souches en bois porte un bonnet et une casaque noire, un pantalon jaune avec des décorations bleues. En revanche, la

³⁷⁰ Voir Prospero 2013; Niccoli 2011.

structure de l'effigie du quatrième condamné du sanctuaire des Grâces est différente. La sculpture a une tête en toile alors que la partie supérieure du corps est constituée par une série d'axes disposés diagonalement et revêtus d'une chemise blanche en lin. Le supplice de la corde lui est infligé. Cela consistait à lier les poignets du torturé derrière le dos puis à le hisser par une poulie (fig. 87). Le poids du corps pesait ainsi sur les épaules, provoquant des luxations et des déchirements au niveau des jointures. La corde était répétitivement desserrée, puis bloquée avec fermeté selon le nombre des « coups de corde » à infliger. Quant à la dernière effigie des cinq suppliciés des Grâces, elle présente, en plus de l'accusé, le bourreau brandissant une grande masse. Il est représenté en train de l'abattre sur la lame qui devait trancher la tête du condamné. Le malheureux gît à terre et il ne reste de lui que le buste et la tête passée dans un piège en bois (fig. 88)³⁷¹. À la différence des autres, les mains du bourreau sont sculptées en bois, comme celles des personnages qui représentent la cour impériale : Charles Quint (fig. 89), son fils Philippe II (fig. 90) et un personnage identifié comme le connétable de Bourbon (fig. 91). La même technique de la tête en toile et des mains en bois se retrouve aussi dans l'effigie de Pie II (fig. 92).

Enfin, avec le corps constitué d'un simple squelette en bois revêtu de vêtements, on trouve le groupe des femmes qui a été réalisé entre le XVIII^e et le XIX^e siècles et que Paola Artoni suppose être aussi l'œuvre de Pellegrini (fig. 93-102) et le groupe de femmes plus ancien (fig. 103-106). En revanche, la dernière effigie dans l'ordre chronologique est celle d'un soldat avec une arme en bandoulière et un uniforme de style *mitteleuropa* qui a le visage tiré d'un moulage facial (fig. 107). Les statues ont subi de forts remaniements. La restauration de 1999 a, par exemple, supprimé tous les vêtements du XIX^e siècle qui couvraient la plupart des sculptures. Les positions dans lesquelles les effigies sont rangées aujourd'hui ne sont pas toujours les originales. Beaucoup ont été supprimées pour être remplacées. D'autres ont été déplacées, comme on le remarque grâce aux inscriptions votives qui décrivent le fait miraculeux et qui ne correspondent pas toujours. Cette structure scénographique a résisté au temps et à la volonté que « la brutta baracca », comme il est définit par Matteucci en 1902, soit démolie³⁷².

³⁷¹ Il ne s'agit pas d'une torture qui vise à écraser le crâne du condamné avec un disproportionné marteau, comme il a été souligné par Margonari et Zanca, 1973, p. 95. Cf. chapitre 6.

³⁷² Cf. Intra 1899, p. 15 : « Personaggi, miracoli, doni, memorie, voti, dal lato dell'arte esse appartengono

Il n'est pas possible de reconstituer l'aspect original de la disposition des effigies, mais d'après ce que nous savons, grâce au compte rendu de Donesmondi, à l'origine, trente et une représentaient des guerriers et des soldats. Parmi ces effigies, on se souvient de celles qui ne nous sont pas parvenues, comme celle de Frédéric II de Gonzague (1500-1540), élevé au rang de premier duc de Mantoue par Charles Quint, et celle d'un chevalier en armes sur son destrier, muni de barde³⁷³. Jusqu'aux années 1930, beaucoup des effigies des soldats en armes du sanctuaire étaient encore à leur place, bien visibles dans les niches de ce décor. Quasiment toutes les sculptures portaient une armure, ainsi que les armes personnelles, comme des épées, des lances, une hache, des dagues, des boucliers... Une montagne de fer et d'acier avait ainsi été apportée au sanctuaire sur la rive du lac. Mais par qui ? Selon certains auteurs, tels que monseigneur Luigi Bosio, frère Francesco da Acquanegra s'était fait donner par les seigneurs de Mantoue quelques vieilles armures, en partie celles que les Gonzague gardaient dans leurs armureries³⁷⁴. Une autre hypothèse, avancée par Margonari et Zanca, soutient en revanche que le frère avait revêtu certaines effigies du sanctuaire avec les armures qui avaient été offertes comme ex-voto, à la suite de la bataille de Pavie (1525), qui est citée dans plusieurs inscriptions votives³⁷⁵.

Où sont passées les effigies des soldats en armes encore visibles dans les années 1930? En 1926, James Gow Mann, expert en armes antiques et jeune assistant du conservateur de la Wallace Collection de Londres, lors d'une rencontre avec le baron Charles Édouard de Cosson, autre chercheur en armes antiques influent, vint à savoir, par ce dernier, que, dans un sanctuaire du Nord de l'Italie, était présent, parmi les ex-voto, un certain nombre de fantoches revêtus d'armures, probablement authentiques³⁷⁶. De Cosson lui indiquait qu'il s'agissait d'armures récupérées sur le champ de bataille de Marignan, après la sanglante bataille de 1515 pour le contrôle du duché de Milan. Mann se rendit donc au sanctuaire des Grâces où, après une consultation avec le curé qui était sûr qu'il s'agissait d'armures de papier mâché, lui accorda d'en examiner une de près. Il se convainquit ainsi que la découverte était encore plus sensationnelle que ce qu'il avait

al genere del tutto contrario al bello, e oseremmo dire, che deturpano le linee così corrette della chiesa ogivale».

³⁷³ Margonari et Zanca 1973, p. 102.

³⁷⁴ Posio 1991, p. 15.

³⁷⁵ *Ibid.*

³⁷⁶ *Ibid.*, p. 17.

prévu, étant donné que l'œuvre examinée n'était pas seulement originale mais aussi datable à une cinquantaine d'années avant la bataille de Marignan et donc au moment le plus florissant de l'art de l'armurerie en Italie³⁷⁷.

De retour à Curtatone l'année suivante, Mann étudia l'ensemble des dix-sept armures qui habillaient les effigies votives et rédigea un premier rapport. L'évêque de Mantoue, le propriétaire légitime de la découverte, l'invita à s'occuper du démontage et d'un premier nettoyage des armures qui furent littéralement mises à bouillir dans un chaudron, comme le montre un cliché de l'époque (fig. 108). Grâce au nettoyage, on se rendit compte que, parmi les marques des artisans imprimées sur l'acier, on retrouvait le symbole distinctif d'un des ateliers d'armuriers milanais les plus qualifiés, celui des Missaglia, dont on conserve aujourd'hui très peu d'exemplaires. Les Gonzague, *condottieri* et capitaines d'armées, activité dont dérive leur fortune, étaient, du reste, des consommateurs remarquables d'armes et en très étroite relation avec cette famille, au moins de 1482 à 1511³⁷⁸. Vue l'incalculable valeur de la découverte, les armures furent transportées au Museo Diocesano de Mantoue, après avoir passé une dizaine d'années au Palazzo Ducale. En revanche, on ne sut plus rien des effigies qui les portaient, si ce n'est qu'elles furent jetées. Certaines photographies du Museo Diocesano les montrent en place, comme le soldat avec l'armure lombarde, datable entre 1470 et 1490 et composée de morceaux provenant de divers ateliers (fig. 109), ou celui qui porte une armure de chevalier de 1515, de facture milanaise, travaillée avec des cannelures dites « à la maximilienne » (fig. 110). Un autre soldat porte lui, une armure plus tardive par rapport aux précédentes, datable de 1580, réalisée en acier bronzé et doré³⁷⁹.

Dans tous les cas, la datation de la plupart des armures invalide l'hypothèse d'ex-voto à la suite de la bataille de Pavie. Il est impensable, en effet, que Frédéric de Gonzague et ses hommes d'armes portaient des armures veilles d'une trentaine d'années. Une autre image montre l'ensemble des dix-sept effigies de soldats avant qu'elles ne soient définitivement abandonnées. Comme on le voit sur l'image, des membres manquent à beaucoup de guerriers (fig. 111). En 2012, deux chercheurs mantouans, Paola Artoni et Paolo Bertelli, à la suite de divers repérages faits dans les dépôts de l'église, sont parvenus à retrouver quinze des dix-sept statues votives de

³⁷⁷ *Ibid.*

³⁷⁸ *Ibid.* p. 20.

³⁷⁹ *Ibid.* p. 37-59.

guerriers, remontant au XVI^e siècle, sur lesquelles étaient placées les armures aujourd'hui exposées au Museo Diocesano. Ils ont ouvert la porte des réserves et, comme le raconte Bertelli: « dans la pénombre, sous des couches de poussière et de toiles d'araignées un visage a d'abord été vu puis un casque, des mains, des jambes et des pieds. Comprendre ce que nous avons exactement face à nous a été une émotion très profonde »³⁸⁰.

Dans différentes caisses gisaient des parties des dix-sept effigies réalisées en toile de lin plâtrée et peinte à l'huile, avec les armes qu'elles portaient à l'origine : épées en bois, plumages de l'armure, casques en toile, fâches... restées dans les réserves du sanctuaire pendant environ soixante-quinze ans (fig. 112). Les armures ont ainsi retrouvé quinze de leurs guerriers, même si, comme l'explique Bertelli, il ne pourra pas y avoir un véritable regroupement dans les niches, aujourd'hui vides, de la structure en bois.

Il est impensable de les réintégrer avec les armures originales parce que ce sont des pièces extraordinaires, bien visibles et bien exposées au Museo Diocesano. Là ils ont une conservation parfaite. Cependant, ce qu'il est possible de faire, est bien plus ambitieux. Il existe des systèmes qui peuvent nous fournir le nécessaire. En utilisant un laser scanner, qui nous a été fourni par le professeur Francesco Mallegni de l'université de Pise, il est possible d'obtenir des images tridimensionnelles des armures exactement identiques aux originales et, avec une imprimante tridimensionnelle, de reproduire les pièces des armures qui seront composées de résine. Celles-ci seront peintes (à l'époque on colorait l'armure en foncé et on la recouvrait d'un tissu), et l'armure ainsi composée sera repositionnée sur son guerrier, complètement réintégré. Ce qui nous aidera dans la reconstruction de la scène exacte ce sont les anciennes photographies grâce auxquelles il sera possible de savoir de quelles pièces exactement les statues étaient composées et où elles étaient placées³⁸¹.

³⁸⁰ Article d'Erika Prandi extrait de la « Gazzetta di Mantova », 9 novembre 2012.

³⁸¹ *Ibid.*

L'affinité qui relie ces sculptures à celles documentées en 1902 par Aby Warburg pour l'église de la Santissima Annunziata de Florence a souvent été soulignée³⁸², comme nous le verrons mieux dans le prochain paragraphe.

4.3 - Les *bòti* de la Santissima Annunziata de Florence

Une évidence suggestive relie les effigies votives du sanctuaire des Grâces de Curtatone à celles de la tradition florentine, qui ne nous sont pas parvenues, mais qui ont été documentées par Aby Warburg au début du siècle dernier, dans un essai sur le portrait dans la Florence des Médicis. L'originalité de sa contribution consiste précisément dans le fait d'avoir mis en rapport les portraits peints par Domenico Ghirlandaio pour la chapelle Sassetti à Santa Trinita (1482-1485) avec le contexte anthropologique-votif plus général. Cette analyse a mis en lumière, grâce au travail d'archive, ces objets oubliés qu'étaient les ex-voto grandeur nature (*bòti*) placées dans la chapelle de la Santissima Annunziata de l'église des servites de Marie et dont les personnages des fresques de la chapelle Sassetti semblaient être le correspondants picturaux.³⁸³ Warburg fut le premier à reconnaître dans ces sculptures, qui alliaient le corps à l'ossature en bois à de vrais cheveux et vêtements, la plus grande manifestation de l'urgence humaine d'approcher le sacré en forme tangible.

Au-delà du travail de pionnier d'Aby Warburg, les effigies votives de l'Annunziata se trouvent documentées dans de nombreux textes du XVI^e et du XVII^e siècles, qui enregistrent une convergence intéressante de discours culturels liés au topos de la *mimesis*. Vasari, en particulier, dans la Vie d'Andrea del Verrocchio, en décrivant la facture de ces sculptures, écrit que les têtes, les mains et les pieds étaient pris sur le vif : « il peignit à l'huile la chevelure et tous les détails nécessaires pour rendre les statues naturelles, et il le fit si bien qu'elles ne représentaient plus des hommes de cire mais des vivants »³⁸⁴. La ressemblance de ces effigies avec l'offreur représenté est aussi mise en évidence dans une nouvelle de Franco Sacchetti (1332-1400) qui, s'il s'exprime sarcastiquement concernant l'utilisation de vouer en cire même des animaux et des

³⁸² Cf. Vaccari 2000, Panzanelli 2008, Holmes 2009.

³⁸³ Warburg 1902 (1990). Cf. Didi-Huberman 1996.

³⁸⁴ Vasari, III, 1568 (1983), p. 291.

objets, rapporte d'intéressantes indications sur la reproduction de la figure humaine entière :

Pero Foraboschi, cui per burla è imbandita un'oca con dentro un capo di gatta, quando nello scalcarla si trova innanzi quell'abominio incrostito e digrignante che pareva un teschio ne strabilia: e la moglie lo conforta e pensa quella essere una malìa, dicendoli che si boti di porre una immagine alla Nunziata, s'ella gli fa grazia che rimanga libero di tale accidente. Così Pero fa e s'andò in orto San Michele, facendosi fare di cera; e dopo alquanti dì compiuta l'immagine la fece portare alla chiesa dei servi e là alla Nunziata la presentò. La quale fu poi messa à ballatoi del legname che sono di sopra; e insino aldi quà oggi si vede, ch'ella somiglia proprio Pero Foraboschi³⁸⁵.

Dans un premier temps, les ateliers de *bòti* se trouvaient donc, à Florence, à côté d'Orsanmichele où au cours du XIV^e siècle, affluaient des masses de pèlerins pour se vouer et offrir des dons à l'image de la Vierge miraculeuse peinte sur les piliers de la loge du marché et probablement brûlée dans l'incendie de 1304³⁸⁶. Cette vénération diminue avec l'augmentation de la renommée de la Vierge de l'Annunziata à qui tous les vœux furent ensuite adressés. C'est pour cette raison que les ateliers se déplacèrent à proximité de ce sanctuaire, jusqu'à occuper une grande partie de la Via dei Servi, qui conduisait au centre de la ville. La vénération de la Vierge de l'Annunziata se développa à tel point que l'intérieur de l'église fut rapidement rempli de *bòti* de cire, en figure entière, disposés dans les galeries, puis, lorsque les effigies ne pouvaient plus être contenues dans le lieu sacré, elle furent placées dans le cloître, qui prit alors le nom de

³⁸⁵ Mazzoni 1923, p. 20 (« Pero Foraboschi, à qui pour plaisanter est présentée une oie avec à l'intérieur une tête de chatte, quand au moment de la découper se retrouve devant cette abomination et grinçant des dents qui semblait être un crâne s'en émerveilla: et sa femme le reconforte et, prenant cela pour un sortilège, lui dit de se presser de déposer une image à l'Annunziata pour lui faire grâce de rester libre d'un tel accident. Ainsi fait Pero et s'en alla à Orto San Michele, se faisant faire en cire; et après quelques jours, une fois l'image terminée, il la fit porter à l'église des servites, et là la présenta à l'Annunziata. Celle-ci fut ensuite mise dans les galeries en bois qui sont au-dessus; et de là on la voit encore aujourd'hui, elle ressemble vraiment à Pero Forabochi »).

³⁸⁶ *Ibid.*

Chiostro dei *bòti*³⁸⁷. Certains documents affirment qu'en 1447, les galeries étant pleines, deux autres espaces furent construits dans l'église, un à droite, l'autre à gauche de la porte d'entrée et que, l'année suivante, même ces deux espaces étant pleins, on commença à accrocher les figures au plafond par des cordes :

Col crescere e dilatarsi del culto alla miracolosa Immagine della Nunziata, si moltiplicarono anche per modo i doni, che d'ogni regione e d'ogni paese venivano offerti alla Vergine in rendimento di grazie ricevute, che più non bastarono i palchi già a posta costruiti in Chiesa a contenerli. Per la qual cosa nel 1447, si fè sentire la necessità di costruirne dei nuovi. E due se ne fecero fare a Tano di Bartolommeo e Francesco legnaiuoli, e si collocarono qui nell'Antiporto: uno a destra, a sinistra l'altro della porta d'ingresso. Sovr'essi si vedevano collocati e distribuiti in bell'ordine di tempo, da una parte i Cittadini più illustri di Firenze, ritratti in statua al naturale e vestiti in costume; dall'altra i Forestieri d'ogni grado, come Pontefici, Cardinali, Imperatori, Re, Condottieri, Capitani, e gente d'arme la più famosa che avea allora l'età, armati di morione corazza e targhe. Ma presto venuto anche qui meno lo spazio, si principiò nel 1448 ad appenderli con canapi al soffitto della Chiesa³⁸⁸.

Vasari affirme que, face à la grande quantité d'effigies votives et le manque d'espace opportun pour les accueillir, il fut décrété que tous les miraculés ne pourraient pas se faire représenter en figure entière, mais seulement les plus hauts dignitaires de la

³⁸⁷ *Ibid.* p. 22.

³⁸⁸ *Ibid.* : « Avec la croissance et l'agrandissement du culte de l'image miraculeuse de l'Annunziata, les dons se multiplièrent aussi de la même façon, car de toutes les régions et de toutes les villes, ils étaient offerts à la Vierge pour la remercier des grâces reçues, que les espaces déjà construits exprès dans l'église ne suffirent plus pour les contenir. Pour cette raison, en 1447, la nécessité d'en construire de nouveaux se fit sentir. Et on en fit faire deux par Tano di Bartolommeo et Francesco, qui travaillaient le bois, et on les plaça ici près de la porte d'entrée : un à droite l'autre à gauche. Au-dessus d'eux étaient placés et distribués dans le bon ordre chronologique, d'un côté les Citoyens les plus illustres de Florence, peints en statues *al naturale* et avec vêtements quotidiens ; de l'autre les Étrangers de tous les grades, comme des Papes, des Cardinaux, des Empereurs, des Rois, des Condottieri, des Capitaines, et des gens d'armes les plus célèbres que l'époque ait connu, armés de morion, cuirasse et armoiries. Mais rapidement, l'espace venant à manquer ici aussi, on commença en 1448 à les accrocher avec des cordes au plafond de l'église ».

République. Toutefois, malgré ce décret, l'église continua à accumuler des effigies grandeur nature. En ce qui concerne leur fabrication, la famille Benintendi avait un véritable monopole à Florence, au point d'être mieux connus comme les *ceraiuoli* ou *fallimagini*³⁸⁹. Le premier dont nous avons une trace documentaire est Iacopo, puis, au milieu du Quattrocento, ses fils Zanobi et Giuliano, reprirent l'atelier et, ensuite, son petit-fils Orsino³⁹⁰. Les indications concernant Iacopo sont rares. De Zanobi on sait qu'il avait un lien d'amitié avec Laurent le Magnifique et qu'il avait son atelier Via del Cocomero, où il travaillait à l'entretien des effigies de l'église de la Santissima Annunziata, en collaboration avec ses deux fils, Giovanni et Paolo. On attribue à ce dernier un *bòto* perdu du roi du Danemark, dédié à la Vierge en 1478³⁹¹.

Le plus célèbre des Benintendi fut Orsino (vers 1440 – 1498). Sa notoriété est due à la mention qu'en fait Giorgio Vasari, dans la *Vie d'Andrea del Verrocchio*, où il évoque la réalisation des vœux grandeur nature à la diffusion du moulage sur nature, bien qu'il n'y ait pas d'autres documents qui attestent d'une telle pratique dans les autres ateliers de ciriers. Vasari attribue à Andrea del Verrocchio le mérite d'avoir introduit à Florence la pratique du moulage³⁹², en réalité déjà connue comme le montrent le masque funéraire de Brunelleschi (1446) et les instructions déjà fournies par Cennino Cennini dans son *Libro dell'Arte* (1400 environ)³⁹³. Vasari affirme que l'utilisation du moulage commence au temps d'Andrea del Verrocchio, à être aussi exploitée dans la réalisation des figures votives :

*Auparavant ils étaient tout petits, en argent ou bien peints sur des modestes tableautins, ou bien encore gauchement ébauchés en cire ; au temps d'Andrea, on commence à les exécuter de façon bien plus adroite. Il s'était lié d'amitié avec Orsino modeleur de cire florentin, très avisé en son art et il lui montra comment il pourrait y exceller*³⁹⁴.

³⁸⁹ Depuis « travailler la cire » ou « faire les images ». *Imago* est un de termes les plus utilisés pour les effigies votives à taille réelle.

³⁹⁰ Ciprini 2000, p. 8. Il reprend ces informations du « Carteggio mediceo - Principato », filza 32, c. 10:14, mars 1404, Archives d'État de Florence.

³⁹¹ *Ibid.*

³⁹² *Ibid.*

³⁹³ Cennini 1437 (1991), p. 167-168.

³⁹⁴ Vasari, III, 1568 (1983), p. 291.

Orsino est l'auteur en 1478 des trois figures votives de Laurent des Médicis, qui venait d'échapper à la conjuration des Pazzi, qui furent placées, une au crucifix miraculeux dans l'église des sœurs de Chiarito³⁹⁵, avec les vêtements qu'il portait lorsqu'il fut blessé à la gorge, une autre avec son *lucco* à la Santissima Annunziata et la dernière, à Sainte-Marie-des-Anges à Assise³⁹⁶. Les effigies étaient grandeur nature avec une ossature en bois et de vrais cheveux. Des bandes de roseaux déchirés servaient pour la réalisation des membres, revêtus « d'une étoffe cirée disposées en plis si bien étudiés qu'on ne peut voir mieux ni plus proche du réel »³⁹⁷. Les têtes, les mains et les pieds étaient réalisés en cire plus épaisse. L'apprentissage auprès d'Andrea del Verrocchio démontre que les Benintendi étaient en train de se hisser au rang d'artistes.

Les œuvres d'Orsino, selon Vasari, et un document conservé au couvent des Servi³⁹⁸, portaient une signature. Elles montraient un grand « O » avec un « R » à l'intérieur et une croix par-dessus. Grâce à son apprentissage chez Verrocchio Orsino fut l'un des premiers à utiliser le moulage sur le vif pour ce type d'effigies, souvent réalisées à l'aide d'autres matériaux³⁹⁹. L'utilisation de composés hétérogènes, comme le bois, le roseau, le plâtre, la cire, le papier, était typique de ces objets manufacturés qui sont, par exemple, définis ailleurs comme « bôti de carton »⁴⁰⁰. Guido Mazzoni évoque que Arnold van Buchel, humaniste et antiquaire allemand, écrivit durant son *Iter Italicum* entre 1587 et 1588 que dans la chapelle de la Santissima Annunziata « Vi sono quelle statue e simuacri di cui il tempio è tutto quanto pieno, grandi al vero, di legno, di pietra o di cera »⁴⁰¹. Les sculptures des Grâces de Curtatone sont donc, par leur technique, en tous points originales et assimilables à leurs équivalentes florentines, en

³⁹⁵ Puis convento delle Mantellate, aujourd'hui détruit.

³⁹⁶ Mazzoni 1923, p. 25-26.

³⁹⁷ Vasari, III, 1568 (1983), p. 291.

³⁹⁸ Baccini 1888, p. 87.

³⁹⁹ Balducci (1681) 1809, p. 167-168: «Ed erano nel secolo del 1400 in Firenze alcuni buonissimi Maestri di figure, che chiamavansi Cerajuoli, perchè facevan le statue di cera, che si esponevano nelle Chiese presso alle sacre immagini in segno di ricevute grazie, quelle figure che noi diciamo boti : dov'è da sapere che avanti a quei tempi s'era usato offrire alcune piccole immaginette di cera ; avendo poi Andrea del Verrocchio, Pittore, Scultore e Architetto fiorentino , trovato o ritrovato, e incominciato a praticare la invenzione di far ritratti de' defunti, formando i loro volti di gesso, fu nuovamente incominciato ad usarsi il far di cera, o di stucchi e altre materie, figure al naturale grandi quanto il vivo, per esporsi in voto nelle Chiese».

⁴⁰⁰ *Ibid.* p. 276 «Dai quali boti di cartone esposti in su le botteghe alla vendita rifuggivano talmente gli occhi del Cigoli, innamorati delle forme belle, da costringerlo a recarsi alla SS. Annunziata sempre per un'altra strada ».

⁴⁰¹ Mazzoni 1923, p. 32-33.

dépit d'une opinion qui veut qu'elles soient postérieurs, œuvres des franciscains, qui se seraient risqués dans l'utilisation de matériaux pauvres issus de leur quotidien. Comme on l'a vu, et comme on le verra plus loin, les effigies votives pouvaient bien être réalisées avec différents matériaux.

Après les travaux de restauration de l'Annunziata, entre 1664 et 1669, les *bòti* disparurent de l'intérieur de l'église. Leur détérioration, ainsi que le danger de voir ces derniers, parfois armés, tomber du plafond où ils étaient accrochés, conduisit à leur déplacement⁴⁰². Ils furent donc installés dans le cloître du couvent où ils restèrent jusqu'à ce qu'en 1785 le grand-duc Léopold II de Toscane (1747-1792) les fasse définitivement enlever de la cour parce qu'ils empêchaient de voir les fresques⁴⁰³. D'après ce qu'a rapporté Baldinucci, le métier des ciriers était déjà considéré au XVII^e siècle comme désuet⁴⁰⁴. On peut donc déduire qu'une véritable industrie de ce type d'offrandes votives avait fleuri à Florence du XIII^e jusqu'à la fin du XVII^e siècle. Avec la fin de cette production, l'art même de la famille Benintendi, qui avait connu une telle notoriété au cours des XV^e et XVI^e siècles, s'éteignit. En réalité, comme nous le verrons dans le paragraphe suivant, la découverte d'un précieux document concernant un ensemble d'effigies votives réalisées non pas pour l'Annunziata de Florence, mais pour un autre sanctuaire du territoire italien, la Madonna della Quercia de Viterbe, a permis de suivre encore pendant quelques années les vicissitudes de cette famille d'artisans.

4.4 - Le *Libro dei Miracoli* de Vincenzo Panicale

Un code de papier d'une grande valeur relié en parchemin est conservé par la Fondazione Marco Besso de Rome, dans le fonds « Goretta ». Il s'agit d'un recueil d'une centaine d'aquarelles du XVII^e siècle qui reproduisent les ex-voto de la Basilique de la Quercia de Viterbe et, tout particulièrement, les statues votives grandeur nature offertes par les miraculés. Le livre reporte pour chaque image, l'événement miraculeux advenu, comme il devait avoir été dicté aux témoins par l'offrant, au moment de la

⁴⁰² Daninos 2012, note 26 p. 19.

⁴⁰³ *Ibid.*, p. 19 : « Si ebbe una strage ed un massacro di tutti questi voti e statue che quali di legno, quali di gesso, quali con armature di ferro precipitate dall'alto, staccate dai muri, svelte dalle colonne cadendo al suolo con gran fragore e rovina formarono ben presto un grande ammasso informe di teste, di gambe, di braccia, di torsi.... Questa macerie fu tutta nella notte istessa sbarazzata non senza animazione e grave scandalo della città quasi che i frati istessi dessero mano a spogliar quel Tempio di tanti monumenti ».

⁴⁰⁴ Baldinucci 1681 (1809), p. 31 sous la voix « statue ».

présentation du vœu dans l'église. Dans les grands sanctuaires, il était fréquent d'imprimer presque tous les dix ou vingt ans, les récits des miracles et des grâces opérés par intercession de la Vierge et recueillis principalement par les sacristains, qui assistaient à l'afflux des pèlerins qui venaient la remercier pour un vœu exaucé.

Le *Libro dei Miracoli* de Vincenzo Panicale est un témoignage important qui, uni aux sources écrites pour l'Annunziata et aux ex-voto encore sur place au sanctuaire des Grâces de Curtatone, ajoute quelques éléments précieux à la compréhension de la pratique votive qui consiste à offrir des sculptures de taille réelle. Il constitue une documentation précieuse aussi par rapport à l'aspect général du sanctuaire à cette date, au positionnement des vœux, à leur coût et à leur manutention. Giancarlo Ciprini affirme que dans certains documents relatifs à l'administration du monastère des dominicains de la congrégation de Saint Marc à qui le sanctuaire de la Quercia de Viterbe était confié, il est consigné qu'en l'an 1608 l'intérieur de l'église présentait soixante-dix effigies votives, accrochées entre les colonnes et sur la corniche du périmètre du lieu sacré, et signale qu'elles se trouvaient dans de mauvaises conditions⁴⁰⁵.

Dans ces documents, il n'est pas spécifié comment elles étaient suspendues aux structures du sanctuaire : par des cordes comme à l'Annunziata de Florence ou si elles étaient clouées aux murs. Dans tous les cas, elles n'avaient pas, comme à Curtatone, une structure scénographique qui les contenait. Suite à leur détérioration en 1620, le peintre Vincenzo Panicale (documenté à Viterbe dans la première moitié du XVII^e siècle), dévoué à la Vierge de la Quercia et miraculé à son tour à la suite d'un accident domestique (l'écroulement du toit de sa maison)⁴⁰⁶, décida de peindre le *Libro dei Miracoli*, afin que les effigies puissent être refaites ou ajustées en suivant un modèle précis⁴⁰⁷. Il choisit de s'arrêter trois mois dans le sanctuaire de la Quercia pour pouvoir

⁴⁰⁵ Cf. Ciprini 1990, p. 119 : « Tutti l'attaccati fore le colonne n. 70, quali erano buona parte del tempo rotti, mancando a tutti qualche cosa principale, come testa, braccia, mani, piedi, che in vero al Convento ne rimaneva in breve tempo privo di essi ». (Toutes les effigies suspendues aux colonnes n. 70, lesquelles étaient en bon nombre abîmées par le temps, il manquait à toutes quelque chose de principal, comme la tête, les bras, les mains, les pieds, à tel point que le couvent en aurait été rapidement privé).

⁴⁰⁶ Ce miracle se retrouve dans Torelli 1827, II, p. 203.

⁴⁰⁷ Cf. Ciprini 1990, p. 120 : « 6 giugno 1620... et il maestro Vincenzo Panicale ha dipinto in un libro in carta reale con i principali voti della chiesa, incominciato nel tempo del padre lettore fra Felice de Rossi priore [1617-1619] et fenito nel tempo del padre fra Angelo Colli, priore [1620], et sacrestano fra Thomaso Bandoni; et quando si rompesse un voto, et che andasse tutto in polvere, si potrà rifare col modello dipinto nel libro, che dimostra al vivo come stanno; et si faccia diligenza da chi viene dopo

les restaurer personnellement, à tel point que les frères affirmèrent qu'il était le seul à savoir aussi bien s'en occuper⁴⁰⁸.

Le *Livre* est complété en 1624, sauf pour quelques aquarelles ou de simples dessins, intercalés dans les années suivantes sur des feuilles blanches, jusqu'en 1690 quand le premier miracle est enregistré sans l'image correspondante. Les planches de Panicale, chacune accompagnée d'une longue note explicative avec le résumé du vœu, nous restituent une idée de l'effet qu'une telle foule d'offrants, pour la plupart transpercés par des épées, des poignards, des couteaux, ou menacés de subir des supplices et des tortures en tout genre, devait avoir sur les dévots visiteurs du sanctuaire. Comme nous le verrons, le dénominateur qui relie toutes ces images entre elles est l'insistance sur le sang qui coule de partout, sur le corps outragé, tourmenté, sur les blessures encore béantes qui laissent déborder les viscères. En 1845, ces effigies votives étaient encore présentes :

Le effigi popolavano i cornicioni e le sporte della chiesa... di grandezza per lo più naturale, formate di tela, legno e simili economiche materie. Le attitudini sono varie, e talora curiose, poichè vedi un tale che sta col capo sotto una mannaia patibolare, un tal altro coperto di pietre, uno trafitto da strali e da spade... E' pur vero, però, che oggidì non solo è cessata quella specie di oblazioni, ma anche il tempo con la sua lima incessante deturpa e distrugge quei fragili lavori, che sovente a causa di decadenza son rimossi dal tempio e decrescono progressivamente di

mantenerli che sono le gioie et ornamenti di questa chiesa ». (6 juin 1620... et le maître Vincenzo Panicale a peint dans un livre de papier avec les principaux vœux de l'église, commencé au temps du père lecteur fra Felice de Rossi prieur [1617-1619] et finit aux temps du père fra Angelico Colli prieur [1620], et le sacristain fra Thomaso Bandoni; et quand un vœu se casserait, et qu'il se réduirait en poussière, on pourra le refaire avec le modèle peint dans le livre, qui montre comment ils sont en réalité; et que l'on fasse diligence pour celui qui vient après pour les maintenir parce qu'ils sont les joies et les ornements de cette église).

⁴⁰⁸ *Ibid.* : « Allì 6 giugno 1620 si compì di risarcire molti voti con statue quasi ridutte in polvere a mano manca della Chiesa, quasi tutti, et anco quelli a mano dextra che stanno attaccati, che se non si faceva questo, non vi saria quasi niuno dei voti, che però s'è tenuto un tre mesi maestro Vincenzo Panicale, che lui solo li sa racconciare come vanno fatti ». (Le 6 juin 1620 on accomplit de restaurer beaucoup de vœux avec des statues quasiment réduites en poussière sur la gauche de l'église, presque toutes, et même celles sur la droite qui étaient suspendues, car si l'on ne faisait pas cela, il ne resterait quasiment aucun des vœux, c'est pour cela qu'un maître Vincenzo Panicale est resté trois mois, car lui seul sait les réparer comme il se doit).

*numero*⁴⁰⁹.

Vraisemblablement, après les travaux de restauration de l'édifice aux alentours de 1860, toutes les effigies disparurent de l'église. Contrairement au nombre limité de documents d'archives relatifs au sanctuaire des Grâces de Curtatone, le sanctuaire de la Quercia conserve une riche documentation relative l'offrande, à la réalisation, à la manutention et aux ateliers qui s'occupaient de cette production à Viterbe⁴¹⁰. Dans le registre d'administration du sanctuaire, les artisans chargés de la gestion de l'atelier sont définis, comme pour l'Annunziata de Florence, « ciriers » (*ceraïoli*). En effet, en 1515, les pères dominicains augmentèrent l'activité de l'atelier des vœux en tenant d'étroits rapports avec certains membres de la célèbre famille de *fallimagini* florentins : les Benintendi. On ne sait pas quel degré de parenté avaient les Benintendi immigrés à Viterbe avec Orsino, le plus célèbre de cette maison, dont on a parlé précédemment. Ils furent sûrement appelés à Viterbe par les pères dominicains de la congrégation florentine de Saint-Marc qui, en 1497, succédèrent à celle lombarde. En 1517, ils appellent un certain Mariotto de la famille des Benintendi⁴¹¹ pour travailler aux images de la Quercia tandis qu'en 1518 un Niccolò Benintendi travaille au sanctuaire pour cinq ducats d'or au mois⁴¹². La forte rémunération confirme la valeur de l'artiste, la qualité et la quantité d'ex-voto monumentaux en effigies demandés par les dévots. D'autres membres de cette même famille furent employés dans cette production viterboise au

⁴⁰⁹ A.C. p. 306 (« Les effigies se trouvaient sur les corniches et les parties saisissants de l'église... pour la plupart de taille naturelle, formées de toile, de bois et d'autres matériaux aussi économiques. Les attitudes sont diverses, et parfois curieuses, puisqu'on en voit un qui se trouve la tête sous une hache, un autre couvert de pierres, un transpercé par des flèches et des épées... il est pourtant vrai, cependant, qu'aujourd'hui non seulement cette espèce d'oblation a cessé, mais aussi que le temps avec sa lime incessante dégrade et détruit ces travaux fragiles, qui souvent à cause de leur décadence sont enlevés du temple et ils diminuent en nombre progressivement »).

⁴¹⁰ Cf. Ciprini 2000, p. 7-10. Vu l'afflux continu d'offrandes votives en 1468 les prieurs de la ville de Viterbe, par le biais des quatre préposés nommés pour l'administration des entrées du sanctuaire, décidèrent d'ouvrir un atelier de cire et d'en confier l'exercice à Giovanni di Petruccio Cifarella et à son fils Battista. Toujours dans la même année, une société est conclue entre la ville et certains artisans *super exercitio artis cere*. Dans le contrat on spécifie comment Giovanni peut construire à ses frais un atelier pour les figures votives mais que celles-ci doivent être éloignées d'au moins un pas des murs de l'église et que les recettes de cette vente seront divisées en deux entre les locataires et les officiers de la Vierge. On sait qu'en 1494 l'atelier existait encore et était tenu par le fils de Giovanni di Petruccio, Francesco, lequel supplique les prieurs pour qu'ils lui concèdent de diminuer la rémunération due vu que les gains étaient faibles à cause de la peste qui sévissait.

⁴¹¹ *Ibid.* p. 8 : « Mai 1517 ducati due d'oro pagati a maestro Mariotto ceraïolo... porto' Benintendi suo figliolo da frate Hilario borsario et per lui da Christophoro Brandolini in Firenze per parte di suo salario ».

⁴¹² *Ibid.*

moins jusqu'en 1609 lorsque l'atelier ferma et que le dernier membre de la célèbre dynastie des ciriers florentins, Matteo Benintendi, partit à Naples pour devenir ermite⁴¹³. Cette même année, à l'ancien atelier de cire succéda une boutique d'apothicaire. La fabrication des ex-voto était désormais terminée et les frères se limitaient à restaurer et conserver le plus longtemps possible les anciennes images⁴¹⁴.

Certaines annotations reprises du livre des comptes des dominicains du couvent contigu au sanctuaire sont particulièrement importantes au sujet du matériau utilisé pour la réalisation des effigies. L'annotation du 18 septembre 1507 concerne, par exemple, celui relatif à la statue du cheval et du cavalier placée parmi les autres ex-voto grandeur nature sur la corniche surplombant, au-dessus des colonnes de l'église : c'est-à-dire le miracle du chevalier viterbois Giovan Battista Spiriti, qui échappa à ses ennemis en sautant le précipice de la fosse de Saint-Antoine (fig. 113):

Et ducati 2, baiocchi LXVIII e ½, quali sono per parte della metà di più spese facte nel chavallo, chome per gesso, aguti di più sorte per parte di legname, per cholla, pece grecha, per la tela del vestito dell'omo, cholore di più ragioni, oro et argento, spade, olio di linoseme, chode di cavallo, fogli grossi, pelle pel fornimento, 1 paio di staffe, 1 paio di sproni, 1 briglia, il cinto et bulloni di ottone, per parte di ferro et tavolatura, cioè sotto la basa et spranghe, per pennegli, stagnuolo, fattura di spade et altro, chome ne vidde conto Vangelista di Sciamanna, pertitamente ducati 2, baiocchi 69, 10⁴¹⁵.

L'effigie que l'on vient de décrire présente une technique d'exécution similaire à celles de Curtatone : les statues avaient une ossature en bois tandis que le corps était

⁴¹³ *Ibid.* note 27.

⁴¹⁴ *Ibid.* : « 11 marzo 1555 baiocchi cinque per una limosina alla sacrestia, a causa si facesse nettare un voto d'un cardinale genovese ch'era in chiesa [...]. Ricordo come addì 26 ottobre 1608 s'è finito di accomodare buona parte de voti di chiesa, cioè li duoi pontefici; si rifecero il cavallo delli Spiriti, tutti li cardinali, et li voti in fuora de le colonne ».

⁴¹⁵ *Ibid.* (« Deux ducats, LXVIII baiocchi et ½, qui sont pour une partie de la moitié de la plupart des dépenses faites pour le cheval, comme pour le plâtre, auquel sont ajoutés de plusieurs sortes de bois, de colle, de poix grecque, de toile du vêtement de l'homme, des couleurs variés, or et argent, épées, huile de graines de lin, queue du cheval, grosses feuilles, cuir pour la fourniture, une paire d'étriers, une paire d'éperons, une bride, l'enclos et les boulons en laiton, pour une partie du fer et des planches, c'est-à-dire sous la base et les barres, pour pinceaux, étain, facture d'épées et autres, comme en vit le compte Vangelista de Sciamanna, 2 ducats, 69 baiocchi, 10 »).

tissé de roseaux fendus et recouverts de tissu et de feuilles de toile collées entre elles sur lesquelles était étendue une couche de plâtre qui était préparatoire à l'application de la couleur. La description met aussi en évidence, comme nous le verrons plus loin, l'ajout d'accessoires réels, comme les étriers, les éperons, la bride du cheval, qui rendent l'effigie manifestement présente dans le sanctuaire. Ces éléments, qui complètent les informations qu'on a pu collecter grâce aux différentes restaurations des effigies du sanctuaire de Curtatone permettent de situer ces artefacts dans le domaine de la sculpture polymatérique, mieux définie comme « technique du bois, de la toile et de la colle ».

4.5 - La sculpture polymatérique ou la « technique du bois, de la toile et de la colle »

Les sculptures du sanctuaire de Curtatone ne sont pas en cire comme celles de l'Annunziata, ni en papier-mâché, mais elles ont été réalisées avec une technique appelée toile plâtrée ou technique « du bois, de la toile et de la colle ». Cette technique, une fois l'œuvre terminée, est substantiellement impossible à distinguer du papier-mâché⁴¹⁶. Pour papier-mâché on indique en fait le papier roui, presque liquide, que l'on place à l'intérieur d'un moule tandis que les effigies de Curtatone sont réalisées avec une succession de feuilles de papier mouillées et collées sur un squelette en bois qui permet de créer des formes « en positif ». Dans le sanctuaire des Grâces et à Viterbe les statues sont des vrais produits polymatériques composés d'un support, souvent quelques planches en bois, recouvert de différentes couches de papier, toile, colle et enfin plâtre et coloré (fig. 114).

L'ossature interne de l'effigie pouvait en outre être rendue plus solide par l'ajout de fibres végétales comme la paille ou l'étope qui rendaient plus simple le travail de définition des volumes (fig. 115). Les vêtements sont, en revanche, en toile ou coton, traités avec un premier couche de plâtre et colle. Ils sont ensuite peints ou ils peuvent être appliqués directement sur l'effigie. Il a été curieusement observé au cours d'une étude au rayonnement ultraviolet que sur la dernière couche de papier de la robe d'une des femmes de l'« impalcata » figuraient des écritures à l'encre. Il s'agit d'une lettre placée sous le premier niveau de papier qui montre cette succession de feuilles pour

⁴¹⁶ Salerno 2012, p. 104-108.

obtenir le volume du buste⁴¹⁷. Certaines effigies se caractérisent, en outre, par un rendu anatomique très minutieux même si les vêtements étaient censés recouvrir entièrement l'ensemble. C'est le cas de l'effigie votive de Pie II. Sa restauration en 1992⁴¹⁸ a montré très clairement un corps en ronde-bosse bien défini et modelé dans toutes ses parties : le buste, les jambes, le dos, les fesses... (fig. 116).

Si l'on observe les têtes, les physionomies paraissent fortement caractérisées et différenciées (fig. 117) Cependant celles-ci n'ont pas été réalisées par moulage, sauf les effigies du franciscain (fig. 60) et d'un soldat (fig. 107). D'ailleurs, comme il a été souligné par Giancarlo Gentilini, il existe de profonds échos entre les différents moyens plastiques : « le affinità tecniche fra i ritratti in gesso (o stucco), in terracotta e in cera ottenuti tramite calchi sul vero sembrano tali da indurci a sospettare che i ceraioli tenessero con gli scultori dediti alla plastica relazioni più strette di quanto si pensi [...] »⁴¹⁹. Selon Francesco Carradori, la « technique du bois, de la toile et de la colle », était utilisée pour la construction des appareils éphémères comme alternative au papier-mâché qui prenait beaucoup plus de temps à sécher⁴²⁰. Sa caractéristique première est de pouvoir être travaillé à partir d'une structure interne sur laquelle on construit progressivement les volumes avec des matériaux différents (bois, paille, plâtre, colle, couleur...) en appliquant par la suite les parties anatomiques sculptés en bois. Chaque figure est donc un exemplaire unique, toujours différent l'un de l'autre, en matière de drapé, modelé en cours de route, ou pour les expressions et les positions du visage.

Bien qu'il soit difficile de remonter aux ateliers des artisans qui réalisaient ce type de produits et qu'en ce qui concerne le contexte de Curtatone aucun document n'a pas pu être repéré, on a mention, à Sansepolcro, d'un sculpteur qui fit de la « polymatéricité » sa propre spécialisation : Romano Alberti, appelé Nero (1502 – 1568)⁴²¹. Il provenait d'une dynastie de sculpteurs et, outre l'atelier dans sa ville d'origine, il avait aussi ouvert une filiale à Rome qui était active dans la production de sculptures en bois, plafonds à caissons, appareils éphémères pour fêtes et réalisations

⁴¹⁷ Bianchi, Conti *et alii* 1999, p. 64.

⁴¹⁸ Restauration réalisée par la Cooperativa Restauro Conservazione Catalogazione Tessuti Antichi di Spoleto (CORECTA)

⁴¹⁹ Gentilini 1996, p. 28.

⁴²⁰ Carradori 1802, p. VII-XII.

⁴²¹ Cf. Galassi 2005.

polymatériques de toute sorte⁴²². Il s'agissait, comme pour les effigies de Curtatone, d'œuvres constituées d'une âme en bois, souvent du peuplier, autour de laquelle les élèves de l'atelier allaient ajouter des loques, de l'étaupe et des cordes pour donner à l'ensemble un aspect anthropomorphe. Il s'agissait d'un travail d'équipe auquel le maître plus expérimenté appliquait les couches plus superficielles de plâtre afin de modeler la sculpture dans sa forme finale. L'œuvre était alors prête pour être revêtue des vêtements imprégnés de colle avant d'être peinte et décorée avec des bijoux et des accessoires.

Nero réalisa avec cette technique un grand nombre de statues de saints, surtout destinés à la province, comme le *Saint-Roch* athlétique de l'église de Santa Croce de Umbertide (fig. 118) ainsi que des « statues à habiller » réalisées avec les membres articulés afin de rendre plus simple l'habillement. Une série de *Madonne*⁴²³ ainsi que les *Bambini santi*, autrement appelés « santi in casa », font partie de ce groupe. Il s'agit de sortes de poupées qui composaient les trousseaux de noces et qui étaient destinées à la dévotion privée⁴²⁴. Parmi ces œuvres on en signale une, conservée au Museo Civico d'Arte Antica de Turin (Palazzo Madama), attribuée en 1999 par Enrica Neri Lusanna au Maître de Magione⁴²⁵ et ensuite donnée au sculpteur de Sansepolcro, Romano Alberti, par Cristina Galassi⁴²⁶. La sculpture en question avait été commandée par une « donna Giuliana » en mémoire d'une certaine « donna Carubina », comme le rappelle l'inscription sur le socle⁴²⁷ (fig. 119). Les documents qui en 1532 enregistrent à Sansepolcro le baptême de Cherubina de Manno de Mencio et qu'en 1559 rappellent parmi les décédés Madonna Carubina de Francesco de Pietro Mangie, probablement le nom du mari, confirment l'attribution à Nero Alberti⁴²⁸.

Cristina Galassi, en analysant cette œuvre et la fonction qu'une effigie à taille réelle commandée par une femme en mémoire d'une autre femme pouvait avoir à l'époque, place cette sculpture dans le contexte du rituel votif⁴²⁹. Bien que l'effigie en mémoire revoie à un hommage *post-mortem* qui ne rentre pas strictement dans le cycle

⁴²² *Ibid.*, p. 15-20.

⁴²³ Pour le « Madonne da vestire » Cf. Silvestrini 2002 et Pagnozzato 2003 et 1993.

⁴²⁴ Voir Klapisch-Zuber 1990.

⁴²⁵ Neri Lusanna 1999, p. 23-30.

⁴²⁶ Galassi 2005, p.48.

⁴²⁷ « Questa la fatta fare donna Giuliana in memori [a] de donna Carubina de Mence 1559 ».

⁴²⁸ Galassi 2005, p. 53-55.

⁴²⁹ *Ibid.*

votif, caractérisé par une demande de secours pour des bienfaits à obtenir en vie, certaines effigies de Curtatone nous poussent à supposer, comme on le verra plus loin, que l'aspect dédicatoire de l'effigie grandeur nature relève aussi d'un désir de protection de l'âme du fidèle après sa mort⁴³⁰. En ce sens, cette sculpture peut être rapprochée des différents portraits votifs du sanctuaire des Grâces. Selon l'hypothèse de Galassi, même si dans leur forme extérieure les sculptures à habiller représentent la Vierge ou des saints, les mannequins, dans certains cas, pouvaient être des portraits votifs commandés par des parents ou des proches et réalisés à l'occasion de morts prématurées⁴³¹. De cette manière, la chercheuse explique les caractères profanes de certains détails des effigies, comme les sandales de saint Roch (fig. 120), les séduisants bas rouges de Carubina ou ses petites pantoufles dorées (fig. 121). Même les coiffures s'inspirent de la mode de l'époque. Enrica Neri Lusanna souligne combien dans certaines « Vierges à habiller » on peut voir une recherche de la vraisemblance dans la restitution soigneuse des détails comme les oreilles ou les cheveux qui néanmoins s'étend dans une expression statique du regard⁴³². Les simulacres devaient être appuyés sur des socles, aujourd'hui perdus, avec des inscriptions qui fournissaient des indications sur le personnage représenté.

En effet, comme on l'a vu précédemment, la base du piédestal sur laquelle l'effigie était appuyée servait de support pour les inscriptions aussi dans le cas des sculptures votives du sanctuaire de la Quercia de Viterbe. En outre, les visages des certaines dames de l'« *impalcata* » de Curtatone rappellent du point de vue stylistique cette production. Observons, par exemple, la figure féminine qui porte un robe de soie verte : l'expression stupéfiée et légèrement stéréotypée de son visage renvoie à celle de Carubina (fig. 122 a et b). L'affinité formelle est confirmée aussi par la technique : pour les femmes de Curtatone, de la même façon que pour les « Vierge à habiller », le visage, le cou et les mains sont les seuls éléments à être rendus avec précision, tandis que le reste du corps se compose juste d'un support en bois qui sert à supporter le poids du trousseau des robes (fig. 123). On se demande alors si certaines effigies à taille réelle, comme celle de donna Carubina n'étaient pas réutilisées, une fois privées de leur support, pour d'autres pratiques devotionnelles. Toutes ces œuvres présentent une

⁴³⁰ Cf. chapitre 6.

⁴³¹ Galassi 2005, p. 55.

⁴³² Neri Lusanna 1999, p. 24-25.

remarquable attention pour le monde contemporain en étant pourvues d'accessoires réels, de vêtements et de détails décontextualisés.

4.6 - Arrangement des vœux

À la différence de l'Annunziata de Florence où des artisans spécialisés opéraient, il a été supposé qu'à Curtatone les franciscains eux-mêmes exécutaient les effigies et qu'ils les disposaient, avec une grande attention pour la hiérarchisation des portraits⁴³³. Si cette affirmation est vraie pour l'effigie du franciscain Serafino da Legnago et pour un groupe restreint de sculptures attribuées à la main du frère Francesco da Acquanegra⁴³⁴, il n'existe pas d'autres évidences attestant le rôle direct des franciscains dans la création de toutes les effigies du sanctuaire. Il est plus probable, comme le rapporte Ippolito Donesmondi, qu'ils se soient chargés de les déposer d'une manière déterminée, en réalisant l'architecture en bois pour pouvoir les contenir, les ranger, les montrer et ensuite, quand le temps les détériorait, les restaurer et même les remplacer. L'intervention massive des franciscains sur le corpus des effigies que les fidèles déposaient au sanctuaire n'est pas une particularité de Curtatone. Qu'il s'agisse des sources concernant l'Annunziata ou Viterbe, elles mentionnent l'entretien régulier des effigies votives, ou cas où l'objet était abîmé ou en mauvaises conditions de conservation, ce qui procurait le remplacement complet de l'ex-voto original.

Pour l'Annunziata, on lit, par exemple, que:

*Fra Giovann'Agnolo [Montorsoli], con l'aiuto di alcuni di loro, che attendevano a sì fatte opere d'imagini, rinovò alcune che v'erano vecchie e consumate dal tempo, e di nuovo fece il papa Leone e Clemente che ancor si veggiono*⁴³⁵.

Le même traitement est attesté pour les effigies votives de la Quercia de Viterbe :

⁴³³ Lepoittevin 2014, p. 368-369.

⁴³⁴ Cf. Artoni 2005 p. 36.

⁴³⁵ Mazzoni p. 8 («Frère Giovanni Agnolo [Montorsoli], avec l'aide de certains d'entre eux, qui prenaient soin des images, rénova certaines qui étaient vieilles et consumées par le temps, et fit que l'on voie à nouveau les papes Léon et Clément»).

Nel settembre 1691, per maggiormente accrescere la devotione di questa B. Vergine, il sagrestano maggiore F. Borzacchi raccomandò molti voti, che per esser stati levati dal suo luogo antico si eran rovinati, anzi essendone gran quantità in una stanza dove da sorci eran guasti. Detto padre li trasferì di lì e li distribuì sopra il cornicione che passa sopra le cappelle sotto le volte. Accomodò di più il prete ch'era mischiato tra gli altri, né si vedeva, nella prima colonna e pilastro in faccia alla Madonna, havendovi fatto sotto il suo piedistallo di legno e il suo braccio di ferro, che lo fece impiombare nel muro. L'istesso fece di quello che tiene il capo sotto la mannaia perché lo pose dove ora si vede, dove prima non compariva, e l'istesso fece di quello che, posto sotto la forca, in ginocchione mostra la fune rotta, dei due giovani di Caparbio impiccati e d'altri voti, che per brevità si tralasciano⁴³⁶.

Toujours dans le *Libro dei Miracoli* de Vincenzo Panicale, à propos de l'effigie de Simone Foglietta de Canepina, blessé à mort par le zèle d'un père jaloux et contraint de se rendre au sanctuaire de la Madone de la Quercia en retenant son intestin qui lui sortait du ventre, on lit que l'effigie qui l'on voit « est la nouvelle statue car la vieille est tombée il y a sept mois en 1624. L'incident fut en 1504 »⁴³⁷. Les frères s'occupaient donc du remaniement des ex-voto originaux, en intervenant comme dans le cas de Curtatone aussi sur l'aspect général du complexe votif, vu que, avec le temps, toutes les effigies qui présentaient des caractères particulièrement sanglants ont complètement disparu du sanctuaire. Ce qui se révèle particulièrement intéressant ce sont les documents retrouvés aux archives d'État de Mantoue qui concernent le testament du

⁴³⁶ Ciprini 2000, note 27 p. 9 (« En septembre 1691, pour accroître encore plus la dévotion de cette Sainte Vierge, le sacristain supérieur F. Borzacchi répara de nombreux vœux, qui parce qu'ils avaient été enlevés de leur lieu initial s'étaient abîmés, il y en avait même en grande quantité dans une pièce où ils étaient abîmés par des rats. Ledit père les transféra de là et les distribua sur le rebord qui passe au-dessus des chapelles sous les voûtes. De plus il répara celui du prêtre qui était mélangé avec les autres, et que l'on ne voyait pas, dans la première colonne et pilier face à la Madone, y ayant fait faire son piédestal en bois et son bras de fer, il le fit souder dans le mur. Il fit de même de celui qui tient la tête sous le couperet parce qu'il le posa où on le voit aujourd'hui, alors qu'avant il n'apparaissait pas, et il fit de même de celui qui, placé sous la potence, à genoux montre la corde cassée, des deux jeunes de Caparbio pendus et d'autres vœux, que nous laissons par concision »).

⁴³⁷ Ciprini 2000, p. 136.

mantouan Francesco Ortizzi, datant de 1714. Ils rappellent l'exécution de ce légat, qui prévoyait le rangement périodique de l' « impalcato », avec un livre de recettes nécessaire pour le remaniement des ex-voto et des coûts relatifs à ces opérations, au cours d'une période s'échelonnant de 1751 à 1808⁴³⁸.

En considérant ce document et les sources éditées qui décrivent la charpente du sanctuaire des Grâces au cours des différentes époques, on peut décrire son aspect original au moins à deux moments : en 1603 grâce au texte d'Ippolito Donesmondi⁴³⁹ et en 1899 grâce à celui de Giovan Battista Intra⁴⁴⁰. La confrontation des témoignages relatifs à ces deux périodes historiques, face à ce qui reste aujourd'hui, nous induit à considérer comme potentiellement originales seulement certaines des cinquante-trois effigies conservées. Il s'agit de l'effigie placée sous l'horloge, qui représente un enfant à genoux (fig. 83), de Pie II (fig. 92), de Serafino da Legnago (fig. 61), de Rinaldo della Volta et Giovanni della Mazza (fig. 88), l'effigie du turc (fig. 63), celle d'un condamné avec les pieds dans des planches en bois (fig. 86) et celle du supplice de la corde (fig. 87). En omettant les effigies généralement définies comme « gentilshommes » qui ne sont pas facilement identifiables, ces sculptures, qui sont mentionnées dans toutes les sources citées ci-dessus, apparaissent encore aujourd'hui dans la charpente.

4.7 - La disposition des effigies

Ferdinando Leopoldo Del Migliore, en décrivant la disposition des vœux *in figura* à l'intérieur de l'église de la Santissima Annunziata de Florence, affirme qu'ils étaient rangés selon la hiérarchie sociale des représentés et rangés chronologiquement, en partant des plus proches de l'autel de la Vierge :

Tutta la nobiltà antica di Firenze, collocata da una parte, tempo per tempo, con Lucchi e vesti talari addosso alla civile, dall'altra i forestieri signori di ogni grado, e dignità, sei pontefici Romani figurati con ricchi piviali, e regni in capo, Cardinali con le lor porpore, imperatori e re, fra' quali v'erano Federigo III che ve lo lasciò nel

⁴³⁸ Artoni 2005, p. 42-50.

⁴³⁹ Donesmondi 1603.

⁴⁴⁰ Intra 1899.

passarsene per Firenze alla volta di Roma nel 1451 e similmente nel 74. Cristerno re di Dacia, e 'l re di Aragona. Da una banda erano i Capitani, condottieri, soldati, e gente d'Arme la più famosa ch'avesse avuto quell'età, su destrieri, armata con Morioni e targhe, e in esse l'aergieri o Cimiero a pennone, nelle quali di basso rilievo o di pittura si vedon l'imprese e l'armi delle case loro, e fra questi, Giovanni Hunniade padre di Mattias Corvino re d'Ungheria, superato che egli ebbe l'esercito turchesco, Pietro del Verme inclitus Dux Loctaringhus, era scritto nella base che li sosteneva, e similmente Pippo Spano degli scolari tutto armato avea le strisce nere nella Corazza, Impresa dell'Arme sua⁴⁴¹.

Selon l'auteur, on incitait, à la vue de ces effigies rangées et installées de façon ordonnée, la dévotion des fidèles qui entraient dans le sanctuaire et avec celle-ci, on augmentait aussi la révérence par rapport à un lieu hautement vénéré par la piété chrétienne, et aussi par les Turcs, vue la présence d'un pacha qui en 1471 offrit son vœu à la Vierge pour s'assurer un retour propice sur ses terres⁴⁴². L'effigie d'un homme habillé en Sarrazin paraît aussi dans une niche de Curtatone (fig. 63). La présence des Maures qui se convertissent à la vue des miracles, se retrouve dans certains tableaux, comme le *Saint Barnabé guérissant les malades* de Paolo Véronèse (1566), provenant de l'église de San Giorgio in Braida à Vérone et aujourd'hui à Rouen (musée des Beaux-Arts) (fig. 124). Ce miracle montre l'apôtre apposant son Évangile sur un jeune homme mal en point. Autour se pressent des non-croyants,

⁴⁴¹ Del Migliore 1684, p. 285-286 : « Toute l'ancienne noblesse de Florence, placée d'un côté, époque par époque, avec des huques et des vêtements portés dans la mode civile, de l'autre les seigneurs étrangers de tous les grades, et dignité, six pontifes romains représentés avec de riches chapes, des Cardinaux avec leur pourpres, des empereurs et des rois, parmi lesquels il y avait Frédéric III qui l'y laissa en passant par Florence sur la route de Rome en 1451 et également en 74. Cristerno roi de Dacie, et le roi d'Aragone. D'un côté il y avait les Capitaines, les condottieri, les soldats, et les gens d'armes les plus célèbres qu'aie eu cette époque, sur des destriers, armés de morions et cimiers, dans lesquelles de bas-relief ou de peinture on voit les armoiries de leurs maisons, et parmi eux, Giovanni Hunniade père de Mattias Corvino roi de Hongrie, après qu'il a vaincu l'armée turque, Pietro del Verme inclitus Dux Loctaringhus, était écrit sur la base qui le soutenait, et également Pippo Spano tout armé avait les bandes noires sur la cuirasse, reprises de ses armoiries ».

⁴⁴² Freedberg 1989 (1998), p. 255.

certains hostiles tandis que d'autres pourraient se convertir à la vue du miracle sur le point de se produire. Cette œuvre serait pour Augusto Gentili un *ex-voto*⁴⁴³.

Il a souvent été indiqué pour les effigies de l'Annunziata, leur valeur non seulement dévotionnelle mais aussi politique, qui rappelait, à l'intérieur du sanctuaire, l'importance sociale des donateurs et rétablissait une hiérarchie qui aurait reflété la stratification des classes au cours des différentes époques⁴⁴⁴. Megan Holmes, à ce propos, remarque comme la présence dans le sanctuaire des effigies des plus puissantes lignées aristocratiques italiennes et européennes avait une signification politique pour la ville, en concrétisant la série de relations entre les offrants étrangers et la ville de Florence, en particulier avec les Médicis, patrons de la chapelle de la Vierge⁴⁴⁵. C'est comme si le prestige de la ville s'amplifiait grâce à son association avec les hommes illustres ici représentés, tandis que les offrants, à travers leur simulacre, pouvaient affirmer leur autorité et leur influence. La valeur de ces effigies ne résidait alors pas dans le matériel utilisé, modeste, mais dans l'évocation par la représentation, d'une présence aristocratique. Pour l'historienne lorsque les *ex-voto*, en particulier les cires anatomiques, furent fortement critiqués par les réformateurs protestants, pour remédier à l'anxiété d'idolâtrie que ces objets pouvaient cacher, on autorisa la présentation d'offrandes dans le sanctuaire qui se référaient au pouvoir de gouvernements et d'institutions. L'*ex-voto*, comme substitut matériel de l'offrant, a été remplacé, selon Holmes, par une conception d'*ex-voto* aristocratique dont les exemples les plus évidents sont les effigies de Curtatone⁴⁴⁶.

S'il est vrai qu'un substitut reconnaissable de l'offrant permet d'établir, dans le but de l'accomplissement du vœu, une relation directe avec le spectateur céleste et que, ce principe, vue la capacité interactive innée des images, vaut aussi pour un « spectateur terrestre », cependant, dans le cas des effigies de Curtatone, la définition qui les voit comme exemple d'*ex-voto* aristocratique paraît inappropriée. La description des effigies et la confrontation avec le manuscrit aquarellé de Vincenzo Panicale, qui constitue l'unique témoignage visuel de cette pratique à cette époque, montre combien le nombre des effigies d'aristocrates illustres est inférieur à celui de celles figurant des personnes

⁴⁴³ Gentili 2009, p. 210.

⁴⁴⁴ Cf. Lepottevin 2014, Maniura 2009, Holmes 2009, Panzanelli 2008.

⁴⁴⁵ Holmes 2009, p. 167.

⁴⁴⁶ *Ibid.*, p. 175-177.

issues de la moyenne bourgeoisie ou des membres ordinaires de la société. À Curtatone, les personnages illustres se réduisent à Pie II et au groupe des trois personnages impériaux qui, comme nous le verrons mieux, sont des effigies posthumes que l'on rapporte à la commande de Vincent I^{er} de Gonzague, qui dépassent le simple cadre dévotionnel⁴⁴⁷. La très grande majorité des effigies était constituée de soldats en armes, de condamnés et de gentilshommes locaux. Considérer les effigies de Curtatone comme une extension du concept de présence publique dans un espace sacré suit à nos yeux une lecture passive des sources écrites qui concernent l'Annunziata.

Les ex-voto en effigies sont faits pour être vendus et achetés et, vu l'utilisation de matériaux non précieux, leur coût ne correspondait pas à une dépense exagérée mais pouvait être comparé, par exemple, à l'achat d'un manteau de voyage, comme l'observe Robert Maniura⁴⁴⁸, en somme une dépense possible si l'occurrence la rendait nécessaire. À ce sujet même un coup d'œil au *Libro dei Miracoli* de Panicale est utile. Toutes les effigies, sauf celles de Ferdinand I^{er} de Médicis (1549-1609), de Paul III (1468-1549) et de Grégoire XIII (1502-1585), ne représentent pas des hommes illustres mais de personnalités inconnues de l'histoire qui, sans doute, pouvaient être identifiés localement par le biais des faits exposés dans la narration du miracle. Au cas où le personnage n'était pas connu, l'immanquable indication de la localité de provenance, souvent reportée sur le piédestal, fournissait un point d'appui sûr pour l'imagination du pèlerin qui franchissait le seuil du sanctuaire, en lui fournissant aussi une indication précise sur le bassin d'usagers de cette Vierge miraculeuse.

Ainsi, ce qui semble évident à nos yeux, c'est la capacité qu'a le miracle d'abolir les différences sociales plutôt que de les exagérer. À ce propos, le critère de proximité avec l'image miraculeuse, appliqué en conformité avec la hiérarchie sociale, ne semble pas approprié pour Curtatone. Si on exclut l'effigie de Pie II qui, à l'époque de Donesmondi, était placée à côté du chœur avec quatre niches sur les côtés déjà vides à cette époque, en entrant par la porte d'entrée, dans le mur de droite, celui qui, à l'origine, donnait accès à la chapelle où était exposée l'image miraculeuse de la *Mater Gratiae*, les effigies du Connétable et de ses camarades y étaient principalement exposées. Les trois effigies des empereurs, non citées par Donesmondi, n'étaient pas

⁴⁴⁷ Cf. chapitre 5 et 6.

⁴⁴⁸ Maniura 2009, p. 418, note 37.

présentes dans le sanctuaire en 1603 et, à leur place, se trouvaient trois hommes d'armes, suivis, ensuite, par les effigies des torturés. Vu le soin que les franciscains eurent à créer la structure en bois qui contient les effigies votives, il est évident que, dans tous les cas, ils avaient un rôle actif dans la décision de leur disposition. Même les dominicains de la Quercia de Viterbe et les servites de l'Annunziata établissaient où les placer, en accord avec l'offrant et parfois même avec l'artiste qui les avait réalisées, comme on peut le lire dans un document envoyé par Filippo Benintendi à Isabelle d'Este, dont il avait réalisé le « bôto in figura » en 1505:

*Fa ora circa due anni che la S.V. venne qui a Firenze all'Annunziata e che mi faceste fare una immagine a vostra similitudine che è delle belle immagini che vi sieno e fatta porre nel più bello luoco che sia in quella chiesa che ne feci questione co' frati che non ve la volevano porre in quello luoco, ora la ve si pose ed evi et è più bella che mai, come ciaschuno vostro mantovano che sia venuto in questa terra può fare fede [...]*⁴⁴⁹.

Les frères décidaient comment et où placer les effigies. Probablement, le critère d'exposition initiale devait être aussi économique, comme on peut le lire dans un passage de *I capricci del bottaio* de Giovan Battista Gelli :

Come fece colui a quel frate sagrestano della nostra Nuntziata, che volendo comperare una imagine di cera, per offerirla a quella per voto, et essendogli detto dal frate, togli una di queste, che sono appiccate per chiesa ; et dà alla sagrestia quei danari che spenderesti; et datogli una mazza in mano et dettogli, toccane una qual tu vuoi che sarà proprio come se tu l'avessi posta nuovamente in su l'altare. Costui fatto che egli hebbe questo rendé la mazza al frate; et disse: toccate anchor voi con essa questa borsa, dove io ho i danari, che sarà proprio come se voi gli

⁴⁴⁹ Mazzone 1908, p. 5 (« Cela fait maintenant environ deux ans que Votre Seigneurie est venue ici à Florence à l'Annunziata et que vous m'avez fait faire une image à votre semblance qui est des plus belles images qui y soient et faite poser dans le plus beau lieu qu'il soit dans cette église qui posa problème aux frères qui ne voulaient pas la placer dans ce lieu, à présent on l'y a placée et elle y est plus belle que jamais, comme tous vos mantouans qui sont venus sur cette terre peuvent témoigner »).

*avessi avuti*⁴⁵⁰.

Isabelle d'Este ne fut pas la seule des Gonzague à se faire représenter par une effigie à l'Annunziata. Le mécénat des seigneurs de Mantoue se concentrait à Florence justement dans cette église où, déjà, en 1444, Jean-François de Gonzague (1395-1444), dans son testament, destinait un legs de deux cents ducats à l'édification de la tribune, qui ne fut réalisée qu'en 1477, avec le chœur et les chapelles latérales, grâce à la contribution du marquis Louis III (1412-1478)⁴⁵¹. Ici, les Gonzague possédaient une chapelle, où ils exerçaient leur patronage, dessinée par Alberti, dans laquelle ensuite François II (petit-fils de Louis) fit placer son image en argent, comme l'atteste la marquise de Crotone qui, le 30 mai 1502, lui écrivit de Florence :

*Mi son stata a la Nunciata et ho visto la cappella de V.S. con le arme in modo che agio adorato più quelle arme che li Santi che gli erano pinti. Dopo ho visto V.S. de argento tanto gentil, in modo che nocte et di non penso ad altri che a la S.V.*⁴⁵²

Dans les Archives Gonzague un document est conservé relatif aux dépenses des Gonzague pour le maintien de cette chapelle en l'an 1471 et 1544⁴⁵³. Le lien entre ces deux lieux de culte est en outre souligné par une autre source datée de 1519, toujours conservée aux Archives Gonzague, où un gentilhomme, gravement malade, décide d'entreprendre un pèlerinage votif en choisissant comme destination les Grâces de Mantoue, l'Annunziata de Florence et le sanctuaire de la Madone de Lorette⁴⁵⁴.

⁴⁵⁰ Gelli 1551 p. 198 (« Comme fit ce dernier à ce frère sacristain de notre Annunziata, qui voulant acheter une image de cire, pour l'offrir à celle-ci en vœu, et le frère lui ayant dit, enlève une de celles qui sont accrochées dans l'église; et donne cet argent que tu aurais dépensés à la sacristie; et il lui donna une masse dans la main et lui dit, touches en une que tu veux et ce sera vraiment comme si tu l'avais placée à l'instant sur l'autel. Ce dernier après l'avoir fait rendit la masse au frère; et dit: touchez vous aussi cette bourse avec cela, où j'ai mon argent, ce sera vraiment comme si vous l'aviez eu »).

⁴⁵¹ Vaccari 2000, p. 61

⁴⁵² Mazzoni 1908, p. 5 (« Je me suis rendue à l'Annunziata et j'ai vu la chapelle de Votre Seigneurie avec les armoiries à tel point que j'ai adoré plus ces armoiries que les saints qui y étaient représentés. Puis j'ai vu Votre Seigneurie en argent si beau, de sorte que jour et nuit je ne pense à autre chose qu'à Votre Seigneurie »).

⁴⁵³ ASMN, Archivio Gonzaga, busta 3355.

⁴⁵⁴ ASMN, Archivio Gonzaga, busta 2498.

4.8 - Conclusions

Ce chapitre a cherché à saisir les différents aspects qui caractérisent le rituel votif de l'offre de l'effigie à taille réelle en analysant la particularité technique et matérielle de cette production plastique. On a voulu reconstruire l'histoire de la disposition des effigies à l'intérieur du sanctuaire de Curtatone en la comparant aussi aux sources relatives à l'Annunziata et à la Quercia de Viterbe. Ce rapprochement a permis de situer ces artefacts dans le domaine de la sculpture polymatérielle, mieux définie comme « technique du bois, de la toile et de la colle ». Les sculptures des Grâces de Curtatone sont donc, par leur technique, en tous points originales et assimilables à leurs équivalents florentins et viterbois. On s'est ensuite interrogé sur certains aspects qui concernent leur disposition dans le sanctuaire, comme le critère de la proximité avec l'image miraculeuse appliqué en conformité avec la hiérarchie sociale, qui ne semble pas approprié pour Curtatone, ou leur valeur non seulement dévotionnelle mais aussi politique qui aurait reflété la stratification des classes au cours des différentes époques. Ainsi, ce qui semble évident à nos yeux, c'est la capacité qu'a le miracle d'abolir les différences sociales plutôt que de les exagérer. Dans le prochain chapitre, on s'attardera, en revanche, sur des questions plus strictement théoriques qui concernent les effigies votives des Grâces, notamment sur le principe de ressemblance avec le donateur, qui semble être un des traits le plus saisissants de cette production.

CHAPITRE 5

L'efficacité des simulacres⁴⁵⁵

5.1 - Introduction

La coutume d'offrir des images votives grandeur nature étaient, comme on l'a vu dans le précédent chapitre, un phénomène connu à la Renaissance. Dans les écrits qui ont concerné ces effigies, on a surtout mis en évidence le principe de la vraisemblance avec l'offrant qui les distingue. La ressemblance dans le portrait présuppose la représentation exacte des traits particuliers d'une physionomie comme reflet fidèle de la réalité, tandis que l'effort pour atteindre la vraisemblance suggère plutôt une tentative de reproduction de la réalité totale, non l'illusion de la vie donc, mais sa réelle qualité de substitut. C'est l'effort pour atteindre la vraisemblance qui fait que le portrait de l'offrant, qui simule sa présence réelle, reste dans le sanctuaire pendant longtemps. Nous avons donc pris en compte cette perspective, déjà souligné par Freedberg⁴⁵⁶, en répondant à des questions plus strictement théoriques, qui visent à mettre en lumière l'étroite relation entre objet et dévot qui s'instaure à travers ce rituel. Comment le fidèle peut-il concrètement manifester sa dévotion et son remerciement à l'ultra-céleste et à l'immatériel ? À quoi pallie la nécessité de reconnaissance qui est fondamentale pour le rituel votif ? Quel processus de substitution enchainent ces sculptures ? Dans un deuxième temps, on a cherché à reconstituer l'histoire des événements et des personnalités représentées *in effigie*.

5.2 - « Portrait au naturel » : la question du réalisme, de la ressemblance et de la vraisemblance dans les effigies votives

Au sujet des ex-voto anatomiques en cire réalisés sur le moulage de la partie malade de l'offrant Georges Didi-Huberman affirme que ces images de parties distinctes

⁴⁵⁵ Ce chapitre reprend le titre de l'article de Lucia Corrain sur le sanctuaire des Grâces (*cf.* Corrain 2004).

⁴⁵⁶ Freedberg 1989 (1998), p. 252-258.

du corps ne sont pas de simples représentations, mais des objets constitués physiquement par le lien votif et trouve dans le parallèle entre chair et cire, matériaux privilégiés pour la fabrication d'ex-voto, un territoire fertile d'analyse⁴⁵⁷. La caractéristique principale de la cire est la possibilité d'un rendu mimétique irréalisable par tout autre matériau. Elle est malléable, facile à travailler, peut se colorer et on peut lui appliquer des produits organiques comme des poils, des cheveux, des dents ou des ongles. Le résultat ainsi obtenu dépasse la réalité et, comme l'affirme Ernst Gombrich, « the proverbial wax image often causes us uneasiness because it over-steps the boundary of symbolism »⁴⁵⁸.

La cire est donc polyvalente, métamorphique, adaptée à la reproduction, mais sa valeur représentative, qui est sans doute fondamentale, n'en explique pas la cause finale. Avant de représenter quelqu'un, l'ex-voto est la représentation de la prière de quelqu'un, précisément de ce dont il souffre et de ce dont il voudrait être guéri. Une masse de cire non travaillée, non figurative, du même poids que la personne qui l'offre, peut mettre en acte des critères de ressemblance précis, aussi pertinents que la reproduction physionomique des traits du visage⁴⁵⁹. La cire n'est pas l'unique matériau jugé efficace dans le contexte de l'ex-voto. Comme nous l'avons vu pour les effigies de Curtatone et pour celles de Viterbe, toutes les sculptures n'étaient pas réalisées en cire mais la plupart étaient en toile ou en bois et constituées par un assemblage de différents matériaux.

Dans l'*Histoire du portrait en cire*, Julius von Schlosser affirme que l'unique exemple d'effigie votive grandeur nature à qui l'on peut attribuer un certain valeur artistique est celle découverte à la fin du XIX^e siècle, dans une localité reculée de la Val Pusteria, dans le Haut Adige, par l'historien de l'art Robert Stiassny (1862-1917)⁴⁶⁰. L'œuvre, aujourd'hui conservé au Ferdinandeum d'Innsbruck, provient de Saint Sigismond à Chienes, et représente, selon le chercheur, le dernier comte de Goritz, Léonard (1462-1500), à genou et vêtu d'habits de pèlerin⁴⁶¹ (fig. 125). La statue est constituée de couches de cire soutenues par une structure en bois, les cheveux et le

⁴⁵⁷ Didi-Huberman 2006.

⁴⁵⁸ Gombrich 1960 (2000), p. 60.

⁴⁵⁹ Charuty 1992.

⁴⁶⁰ Schlosser 1911 (1997) p. 74.

⁴⁶¹ Stiassny 1898. Je remercie Chiara Maria Stella pour avoir traduit de l'allemand cet article écrit en gothique avec le caractère « Fraktur » d'une lisibilité difficile.

chapeau sont aussi en cire. La tête et les mains, en revanche, sont en bois et sont fixées à la masse de cire grâce à des tiges. Les parties qui représentent le plus les caractéristiques distinctives du sujet sont donc d'un matériau différent du reste de l'effigie, comme nous l'avons vu pour certaines sculptures du sanctuaire de Curtatone.

Le moulage sur nature du visage de l'offrant, documenté par deux des cinquante-trois sculptures du sanctuaire de Curtatone, n'est pas un élément essentiel dans la préparation des effigies votives mais constitue plutôt une variante, qui atteint un très haut niveau qualitatif grâce au talent d'Orsino Benintendi, un des meilleurs praticiens dans ce domaine à Florence. Il n'y a, à part cette donnée, aucune évidence pour supposer qu'à cette époque toutes les effigies étaient réalisées à partir de moulages. Comment concilier alors le naturalisme, jugé essentiel pour le bon déroulement du rituel votif, et le fait que la plupart des effigies grandeur nature dont nous conservons la trace sont des productions peu individualisées ? Les témoignages d'images votives non peintes de façon naturaliste sont fréquents, sans compter celles réalisées à taille réelle mais dans un autre matériau, comme l'argent, qui ne présente aucune qualité mimétique⁴⁶².

Il est difficile d'évaluer combien d'effigies étaient exécutées à partir de moulages et, jusqu'à quel point, la reconnaissance de l'offrant dépendait de la réplique la plus naturelle possible de ses traits. La mise en œuvre de différents critères de ressemblance, tous équivalents entre eux, dans le but de l'accomplissement du vœu, est plus probable. L'intention mimétique pouvait être affirmée, par exemple, avec le poids, ou avec l'ajout d'objets personnels du miraculé qui avaient été en contact avec lui, au moment de la crise et de la manifestation de la grâce. Megan Holmes a cherché à connaître la valeur de ces accessoires qui peuvent être observés aussi à Curtatone, tels que cordes, menottes, vêtements... (fig. 126), en les interprétant comme des moyens capables de soutenir cette volonté mimétique que l'on observe dans l'ex-voto⁴⁶³.

Souvent, même en ce qui concerne le résumé écrit que le miraculé et ses témoins, en accord avec le curé, laissent dans le sanctuaire en mémoire de la grâce

⁴⁶² Cf. Van der Velden 2000. Dans un manuscrit de la Bibliothèque Marucelliana de Florence, transcrit par Brunetti, inhérent aux entrées et sorties de la chapelle de la Madone de l'Annunziata dans les années 1430-1447, on trouve la liste des dépenses relatives à l'emplacement et à l'arrangement des vœux en argents et leur poids respectif. Parmi les vœux de personnes célèbres on lit Niccolò Fortebraccio, capitaine des Florentins, Giovanni Luigi Fieschi, comte de Lavagna, Paolo Orsini *condottiere*, le vœu équestre du Gattamelata, capitaine de la Sérénissime (voir Brunetti 1977).

⁴⁶³ Holmes 2009.

reçue, une attention particulière est accordée aux détails matériels qui deviennent des preuves exceptionnelles du moment historique au cours duquel l'ordre naturel a été dépassé par la volonté divine. L'historicité des objets incorpore alors, mieux et plus durablement que le corps mortel du dévot, « ce » moment précieux de grâce. L'effigie votive, créée *ex-novo*, est alors chargée des vertus probatoires des objets qui ont été en contact avec le miraculé, placés à leur tour en contact avec le pouvoir miraculeux de l'image vénérée dans le sanctuaire. C'est à travers cette série de renvois que l'on maintient vivant, non seulement le souvenir de l'événement miraculeux mais aussi l'aura gracieuse de ce moment en la transférant à l'intérieur du sanctuaire. L'effigie devient alors un succédané du corps du miraculé capable de pallier son absence; le dévot ne pouvant pas être physiquement présent et en position de perpétuel remerciement à l'égard de son céleste sauveur.

Ce qui est alors reposé à travers les images, c'est la visualisation du moment précis où le dévot s'est voué (qui peut précéder ou suivre le moment de l'obtention de la grâce comme on le verra par la suite) qui marque une nette césure avec tout ce qu'il y avait avant et avec tout ce qu'il y aura après dans la vie du fidèle. Ce *replay* suggère, à notre avis, que le concept de ressemblance ne concerne pas seulement la mise en œuvre de critères complexes de conformité avec l'offrant, mais réside également dans la transposition au niveau visuel, d'une relation qui s'est manifestée dans un espace et un moment « autre » et dans la tentative de pouvoir perpétuer cette relation au-delà du temps historique lorsque le miracle s'est vérifié.

Les pratiques rituelles, et la pratique votive ne fait pas exception, ont leur propre logique interne qui, dans le cas de l'ex-voto, peuvent être synthétisées dans le désir de se mettre en relation avec un saint, avec la Vierge, plus généralement avec une entité surnaturelle à qui on offre de faire quelque chose en échange de la réalisation d'un désir (ex-voto propitiatoire) ou à la suite d'une demande satisfaite (ex-voto gratulatoire). La condition nécessaire pour que cela se vérifie, du point de vue théologique, est que la grâce soit licite, vocabulaire souvent utilisé pour la transaction votive. Le caractère licite réside dans le fait que celle-ci ne doit pas contrevenir aux canons de la vie chrétienne, ni demander l'impossible.

Comme l'a remarqué Robert Maniura, la notion de rituel prévoit la mise en œuvre d'une série de pratiques qui cherchent à influencer l'issue de chaque événement,

pas à causer des événements irréalisables⁴⁶⁴. Pour cela l'auteur définit la pratique votive comme une forme d'action rhétorique. Il affirme, en utilisant la philosophie du langage, dans lequel certaines expressions parlées, comme les promesses ou les vœux, performant ce qu'ils articulent plutôt que de le décrire⁴⁶⁵, que ce principe vaut aussi à la Renaissance italienne pour les images votives. Elles sont des éléments essentiels d'une performance qui a peu de chose à voir avec l'illustration d'un épisode miraculeux, mais qui, par contre, met activement en scène les relations qu'elle montre, à savoir le rapport de familiarité entre l'offrant et son céleste protecteur⁴⁶⁶. Pour cela, il est nécessaire que les miracles représentés soient localisés dans le domaine du possible, que les personnalités impliquées soient bien reconnaissables et qu'il y ait des témoins.

Comment le fidèle peut-il concrètement montrer sa dévotion et son remerciement à l'ultra-céleste et à l'immatériel ? Il se comporte exactement comme s'il était en train d'interagir avec eux. L'unique endroit où cela peut advenir, pour la religion chrétienne, c'est le sanctuaire. Le sanctuaire n'est pas une église comme les autres. On trouve une première définition d'un tel terme pour indiquer une catégorie spécifique de lieux de culte dans le *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica* de Gaetano Moroni :

*Si chiamano santuari quelle chiese e luoghi di generale devozione pei miracoli che vi si operano [...] per celebri memorie, per le sante immagini e reliquie insigni che vi si venerano, per le indulgenze che vi si lucrano [...] ed a' quali da lontane parti i devoti si recano in pellegrinaggio*⁴⁶⁷.

Dans ce sens c'est un lieu exceptionnel, le lieu privilégié de l'opération divine sur le monde, une anticipation de ce que sera le royaume de Dieu, un éclat, dans le temps actuel, de la perpétuelle relation qui reliera les deux parties après la mort. C'est dans cette sorte de porte ouverte vers l'au-delà où, pour le croyant, une communication plus forte que dans d'autres lieux est possible avec le supraterrestre, que la relation

⁴⁶⁴ Maniura 2009.

⁴⁶⁵ Austin 1962.

⁴⁶⁶ Cf. à ce propos Dierkens, Bartholeyns et Golsenne 2010.

⁴⁶⁷ Moroni 1853, vol. 61, p. 83.

particulière qui a relié une fois l'offrant à son protecteur est reproposée visuellement.

Le rituel votif de l'offre de l'effigie met en scène donc une relation interpersonnelle. Il ne s'agit pas seulement d'objets qui imitent le réel mais aussi de rituels qui imitent les interactions sociales⁴⁶⁸. Cette caractéristique avait déjà été observée par Aby Warburg qui la situe, en la reliant aux études anthropologiques de James Frazer, dans le domaine de la magie homéopathique, c'est-à-dire fondée sur le principe de la similitude selon laquelle chaque effet peut être reproduit en l'imitant⁴⁶⁹. En réalité, plutôt que de considérer la référence au « fétichisme magique » des images (*bildzauber*), nous entendons cet aspect comme une dérivation de leur qualité innée d'interaction, comme le montre la récente théorie de l'« agency », relative aux œuvres d'art, développée à la fin des années 1990 par Alfred Gell⁴⁷⁰. Selon l'auteur, aussi bien dans les sociétés soi-disant « simples » que dans celle historiques de l'Occident, les objets artistiques ont une capacité d'agir (*agency*), socialement déterminée, qui leur confère un statut particulier, qui leur permet de participer de manière active (ou passive) aux relations entre individus. Les objets d'art de cette façon peuvent captiver, intimider, attirer, faire du mal, protéger, consoler, forcer. La nature de ces objets dépend de la matrice socio-relationnelle dans laquelle ils sont enchâssés et qui les supporte dans des montages interactifs spécifiques.

C'est justement comme montage interactif que l'on entend le complexe votif de Curtatone, comme nous le verrons dans le prochain chapitre⁴⁷¹. Ce que l'on voit alors dans le sanctuaire n'est pas une multitude de sculptures disposées pour former une galerie de portraits d'hommes illustres ou d'hommes en armes, mais un regroupement d'effigies, en substitution de l'offrant, placées en relation avec la divinité, de la même façon que l'on observe dans la présentation d'autres ex-voto, comme les photographies, accumulées sur la tombe du saint ou à côté de l'image qui a opéré le miracle. En rapprochant la catégorie des images votives aux autres, techniquement semblables mais éloignées aussi bien par le contexte d'usage que par la finalité, comme les terre cuites polychromes des *Compianti* de Guido Mazzone (XIV^e-XV^e siècles) ou la statuaire des Sacri Monti du Piémont et de la Lombardie (XV^e-XVIII^e siècle), on risque de sous-

⁴⁶⁸ Maniura 2009, p. 422.

⁴⁶⁹ Frazer 1900 (1984), p. 280.

⁴⁷⁰ Cf. Gell 1998.

⁴⁷¹ Pour la notion de montage cf. Careri 1991.

estimer la signification culturelle et anthropologique de cette pratique.

Hugo van der Velden a observé, par exemple, comment peu de genres de l'art du portrait de la Renaissance furent autant enracinés dans la tradition que les images votives accrochées dans les lieux sacrés, et qu'à cause de leur dépréciation esthétique, elles ont occupé une partie infime et marginale dans l'histoire du développement du portrait de la Renaissance italienne⁴⁷². L'auteur explique comment ce type d'images est dans de nombreux cas erronément éloigné du style historique et technique de cette époque, ce qui causerait une lecture forcée, vue l'improbabilité qu'un portrait ex-voto puisse être plus « vériste » que le style de la période ne le permette. À notre avis, le naturalisme ou l'excès de réalisme qui a été souligné pour les *botti* ne peut pas être jugé dans les mêmes termes d'idéalisation du classicisme qui caractérise l'art de la Renaissance conçue par Vasari. Il n'appuie ni ne nie ces valeurs stylistiques, simplement, comme nous le verrons dans le prochain paragraphe, ses intérêts résident ailleurs.

5.3 – Sur le simulacre comme expérience visuelle

Les valeurs classiques ont déterminé un courant principal dans l'art de la Renaissance italienne qui privilégiait l'utilisation de moyens neutres, comme le marbre ou le bronze, modelés par le talent de l'artiste. Ces matériaux, ou la peinture, permettaient à l'artiste de créer sans devoir se confronter à des artefacts sur lesquels des agents naturels ou humains avaient déjà imposé une forme et une signification reconnaissable. La sculpture en bois, fondamentalement différente par sa fonction de celle en marbre ou en bronze, devrait être prise en considération justement conjointement à ces matériaux, comme la cire, le plâtre ou la terre cuite, qui partagent des capacités mimétiques⁴⁷³. Tous ces matériaux présentent presque toujours une pigmentation qui sert à reproduire le sujet de la façon la plus réaliste possible.

En ce qui concerne la sculpture en bois, beaucoup de crucifix, comme celui de Donatello dans la basilique de Santa Croce à Florence (1406-1408), ont des membres articulés qui permettent à la statue d'être continuellement fonctionnelle dans le domaine

⁴⁷² Van der Velden 1998.

⁴⁷³ Passamani 1989.

liturgique-dévotionnel. Elle pouvait, en effet, être enlevée de la croix et recomposée, avec les bras le long du corps, pour les rites de lamentation et de déposition du Vendredi saint⁴⁷⁴. L'aspect *liminal* de la représentation, repropoé dans de nombreuses effigies votives grande nature de Curtatone, est augmenté par l'incorporation, comme nous l'avons vu, d'artefacts utilitaires qui permettaient une projection immédiate de la part de l'observateur dans un monde ordinaire et familier. Ces objets, comme les sculptures elles-mêmes, sont définies comme étant des *simulacra*⁴⁷⁵.

Le simulacre est une composante fondamentale de l'imaginaire occidental⁴⁷⁶. Gilles Deleuze affirme comment Platon déjà dans les *Sophistes* fait une distinction entre deux types d'images: les copies-icônes, garantes de la ressemblance et les simulacres-fantômes construits sur une dissimilitude⁴⁷⁷. Pour Platon, le simulacre ne produit qu'un effet externe de ressemblance, il n'incarne pas une idée, il est construit sur une différence, c'est une simulation. Renverser la position de Platon signifie pour Deleuze affirmer le droit du simulacre entre les icônes et les copies. Le simulacre n'est pas une copie dégradée, mais il a une puissance positive en lui qui nie aussi bien l'original, la copie et le modèle que la reproduction. « Le simulacre désigne la puissance de créer un effet »⁴⁷⁸. C'est cette capacité qui est mise en action dans les effigies votives du sanctuaire : l'incorporation d'artefacts utilitaires, si du point de vue de l'offrant pallie à une nécessité de reconnaissance qui est fondamentale pour le rituel votif, d'un autre point de vue est un moyen qui intensifie la piété de l'observateur⁴⁷⁹.

L'assemblage de matériaux hétérogènes empruntés à la réalité quotidienne, que l'on appelle « ready-made », n'est pas un phénomène nouveau. Les masques funéraires en bois, plâtre et cire de la reine Élisabeth d'York (1465-1503) et d'Henri VII (1457-1509) conservés à l'abbaye de Westminster, sont en ce sens particulièrement éloquentes (fig. 127). L'utilisation de cheveux, yeux de verre, vêtements réels transforme ces

⁴⁷⁴ Paoletti 1992, p. 85-100.

⁴⁷⁵ Les sculptures votives de Curtatone sont définies par les inscriptions qui les accompagnent: « simulacro », « imago », « sembianza ».

⁴⁷⁶ Cf. Stoichita 2008.

⁴⁷⁷ Deleuze 1969, p. 295-296.

⁴⁷⁸ *Ibid.*

⁴⁷⁹ Voir à ce propos la notion d' « imagine-affetto » de Giovanni (Careri 2005, p. 15-16). Cf. aussi Careri 2010 p. 116 : «Per ben percepire la formazione della figura composita e ambigua di Clorinda stiamo associando alla nozione di *Pathosformel* quella di *montaggio*, che permette di descrivere la dinamica dell'imagine-affetto come il risultato dell'azione forzata di figure, di temporalità, di registri semiotici e di materiali fortemente eterogenei».

figures en présences animées, même bien après la mort des souverains. Ces masques en cire et en plâtre, proches des effigies réalisées pour le rituel votif, servaient plus qu'à une simple fonction commémorative. Elles suggéraient l'éternelle présence de la personne représentée, en convoquant un ordre temporel « autre », sans césures, ni cataclysmes, ni mort⁴⁸⁰.

C'est précisément cet effondrement du temps, dans une image réaliste qui nie une chronologie linéaire, qui crée une expérience sacrée qui est, d'ailleurs, la véritable essence de l'art dévotionnel. L'emploi de matériaux réels comme cheveux, accessoires, ou vêtements prouve la tentative de dissoudre les frontières entre fiction et réalité : « the use of ready-mades mainly as props and accessories, made a second-hand reality into a second reality »⁴⁸¹. Le fait que ces sculptures agissent comme de véritables substituts de l'offrant est aussi confirmé par certains témoignages qui soulignent la rupture, volontaire ou involontaire de l'effigie et l'action directe sur l'offrant qui en suit. Pour l'Annunziata, on lit, par exemple :

*E qui mi piace ricordare (a prova della superstizione di que'tempij) come la caduta dal soffitto delle due imagini votive del D. Alessandro de' Medici e di Leonardo Lucalberti si tenne che presagissero l'assassinio del primo, ed il morire sotto le rovine della propria camera, di Spinello figliuolo del secondo*⁴⁸².

Ce processus de substitution rappelle d'autres pratiques de grande attention à la représentation figurative, comme la peinture infamante⁴⁸³. Cette peinture occupe une place de choix entre les dispositifs mis en œuvre par le pouvoir médiéval pour conditionner négativement le destin des individus accusés de délits civils à travers leur reproduction picturale dans des édifices publics situés dans des zones névralgiques de la ville. Gherardo Ortalli, dans son essai sur le sujet, définit précisément le phénomène comme « la raffigurazione di rei contumaci, dipinta in un luogo pubblico e ordinata

⁴⁸⁰ Kantorowicz 1957.

⁴⁸¹ Dolev 1996, p. 176.

⁴⁸² Tonini 1876, p. 9-10 (« Ici j'aime me souvenir, comme une preuve de la superstition de cette époque, comme on retint de la chute du plafond des deux images votives du D. Alexandre des Médicis et de Leonardo Lucalberti que cela présageait l'assassinat du premier, et la mort sous les ruines de sa propre chambre, de Spinello, le fils du second »).

⁴⁸³ Cf. Behrmann 2016, Lori Sanfilippo 2010, Edgerton 1985, Ortalli 1979 .

dalle autorità al fine di ribadire, certificarne o anche *procurarne* l'infamia »⁴⁸⁴. Cette pratique avait donc introduit un aspect juridique nouveau dans le système fonctionnel traditionnel des images, qui avait des conséquences précises sur le status social des individus condamnés. En les marquant délibérément d'infamie, de honte, de humiliation, on ne se contentait pas seulement de détruite une respectabilité mesurable dans le cadre de la moralité générale, mais on réussissait à toucher la personne elle-même sur le plan de ses droits civils, le criminel étant concrètement privé de ses fonctions civiques.

Même dans ce cas, et pour avoir un instrument punitif suffisant, la ressemblance avec la personne que l'on voulait punir, qui s'était soustraite à la condamnation, était un élément essentiel de l'image infamante⁴⁸⁵. Dans ce but, on considère qu'un très grand poids était réservé à l'inscription qui accompagnait l'image sur laquelle l'indication du *nomen* et *prenomen* du coupable était indispensable. La peinture infamante, dont il reste très peu de traces⁴⁸⁶, n'est pas la seule forme connue de punition par le biais des images. Récemment, l'attention a été portée sur certains procès de l'époque moderne où le corps réel du condamné est substitué par une effigie face à l'impossibilité de se venger sur lui physiquement⁴⁸⁷. Des miscellanées du XIX^e siècle contiennent un document relatif à une statistique sur les victimes de l'Inquisition de 1481 à 1808, où on lit clairement, pour chaque royaume, le nombre de personnes condamnées au bûcher et celles brûlées

⁴⁸⁴ Ortalli 1979, p. 184.

⁴⁸⁵ Cf. Boucher d'Argis 1751, tome V, p. 407-408 : « *effigie* est un tableau ignominieux, où est représentée la figure du criminel absent, condamné à mort par contumace : l'exécution par *effigie* est celle qui se fait en attachant à la potence le tableau dont on vient de parler. Les condamnations flétrissantes, mais qui n'emportent pas peine de mort, telles que l'amende honorable, le banissement, les galeres, sont aussi écrites dans un tableau, mais sans *effigie*, c'est-à-dire sans désignation de figure. A Paris les tableaux qui servent d'*effigie*, ne sont qu'un dessein grossier fait à la plume, qui représente un homme pendu ou sur la roue, selon la condamnation ; mais dans les provinces où les exécutions sont plus rares, les *effigies* sont ordinairement peintes & coloriées à la ressemblance de l'accusé, le mieux qu'il est possible ; on le représente avec ses habits ordinaires, & autres choses qui peuvent le caractériser, afin que cela fasse plus d'impression au peuple ».

⁴⁸⁶ Parmi les exemples connus : les fresques du Palazzo della Ragione de Mantoue, réalisées pour briser la mémoire des ceux qui avaient essayé en 1251 de consigner la forteresse de la commune de Marcaria aux ezzeliniens (Cf. Ferrari 2010, p. 48 et Milani 2010, p. 179-195); les recherches menées par Giancarlo Ardenna sur certaines peintures du Broletto de Brescia (1270-72) où sont présentes des files de chevaliers enchaînés disposés sur plusieurs rangs et chacun d'eux identifié par son nom et son blason (Cf. Ardenna 1999, p. 3-18); les peintures de 1313 du Palazzo della Ragione de Padoue où les officiers coupables d'extorsions étaient reproduits avec une bourses autour du cou (Cf. Bortolami 2015, p. 345-387); les dessins préparatoires les plus connus d'Andrea del Sarto pour les condamnés par contumace à accrocher au palazzo pubblico de Florence (Cf. Edgerton 1985).

⁴⁸⁷ Terry-Fritsch 2015, p. 191 : « They were free-standing, portable objects in either two or three dimensions that could be nailed to scaffolds, hung by a noose, or beheaded then burned in a pyre so that they could be used to substitute the live criminal's body in the punishment process ».

en effigies :

Il primo grande Inquisitore di Spagna fu Torquemada. Sotto al suo regno, cioè dal 1481 al 1498 furono abbruciate vive 10220 persone, abbruciate in effigie 6840, condannate alla galera ed in prigione 97071.

Dal 1498 al 1507 vennero abbruciate vive 52592, in effigie 829, condannate alla galera e in prigione 32952.

Dal 1507 al 1517 persone abbruciate vive 5564 in effigie 2352, condannati alla galera o alla prigione 4481.

Sotto il regno del quarto inquisitore, certo Florencio, dal 1517 al 1521 vennero abbruciate vive 1620 persone, in effigie 560, condannate alla galera ed in prigione 5060.

Dal 1521 al 1523 abbruciate vive 324 persone, in effigie 112, condannati alla galera e alla prigione 4481.

Dal 1523 al 1538, regnando Alfonso Manriques, abbruciate 2250, in effigie 1125, condannate alla galera ed alla prigione 11250.

Dal 1538 al 1545 abbruciati vivi 840, in effigie 420, alla prigione 6520.

Dal 1545 al 1546, sotto il regno di Carlo V, abbruciati vivi 1320 in effigie 660, alla prigione 6660.

Dal 1546 al 1597, regnando Filippo II, abbruciati vivi 3990, in effigie 1845, alla prigione 18450 [...] ⁴⁸⁸.

Comme on peut le remarquer par les chiffres cités, du moins jusqu'à la fin du XVI^e siècle les victimes en effigies représentaient environ la moitié de celles réellement exécutées. Cette pratique était donc loin d'être marginale. Les effigies utilisées à la place du condamné sont enregistrées à partir du XIII^e siècle. De même que la peinture infamante, certains artisans étaient appelés à créer des effigies portatives grandeur nature du criminel, qui étaient brûlées ou pendues devant une foule de témoins qui, évidemment, devaient trouver un soulagement dans cette vision⁴⁸⁹. Une stratégie clé des procès criminels en Europe durant la première ère moderne était donc l'objectivation

⁴⁸⁸ Cicconi 1850, p. 288.

⁴⁸⁹ Cf. Mazzoni *et alii* 1933, vol. V, p. 231 : « Pio II, ch'ebbe guerra con lui [Sigismondo Malatesta], lo scomunicò, lo fece bruciare in effigie e ne delineò l'immagine a foschi colori ».

systématique du corps des condamnés dans le but d'en détruire l'image pour toujours, leur respectabilité et par conséquent leur status social. Cette pratique n'était pas étrangère à Mantoue, où l'inquisiteur prétendit qu'avec toutes les solennités de la cour sur la place San Pietro (aujourd'hui Piazza Sordello) ait lieu l'exécution de certaines statues à brûler en public comme des copies des originaux condamnés pour hérésie par contumace⁴⁹⁰. En 1570, l'effigie et les biens du comte Giulio de Tiene Vicentino, du peintre Antonio Ferrari dit Fachini, de Luigi della Mirandola, sellier, de Giorgio Filaleto et du peintre Filzolo furent ainsi brûlées⁴⁹¹.

5.4 - Le principe de l'identification dans l'effigie votive

Comme nous l'avons vu dans le paragraphe précédent, le principe de la vraisemblance qui s'instaure avec la personne représentée est une composante fondamentale, que ce soit des sculptures votives, des effigies utilisées pour les procès par contumace ou de la peinture infamante. En ce qui concerne l'utilisation des images pour les pratiques qui étaient destinées à punir le coupable d'un crime, celles-ci avaient des conséquences précises sur ses droits civiques par la déchéance immédiate de ses fonctions dans la vie publique. Quels effets avait en revanche l'identification avec l'offrant recherchée dans le rituel votif ?

Dans le *Libro dei Miracoli* de Vincenzo Panicale, presque toutes les effigies votives indiquent les prénoms, noms et lieux d'où provient le gracié. Ils sont souvent aussi reportés sur le piédestal qui soutenait la sculpture à l'intérieur du sanctuaire⁴⁹². Nous pensons que l'identification, obtenue par différents moyens, pallie au moins à deux fonctions. D'une part, elle est indispensable au bon déroulement du rituel votif parce que, en proposant le lien unique et intime qui lie « ce » gracié à son protecteur céleste et en visualisant dans un lieu spécifique comme le sanctuaire la relation pérenne de révérence qui les tient unis, il est libre de reprendre le cours de sa vie réelle, surmontant, de cette façon, la crise votive et en la promouvant aussi dans le but d'être réintégré au plus vite dans la communauté des vivants. Comme le souligne Giordana Charuty, le

⁴⁹⁰ Navarrini 1994, p. 23.

⁴⁹¹ Davari 1879, p. 30 : «Nel 1570 furono abbruciate l'effigie e i beni del conte Giulio di Tiene vicentino, di Antonio Ferrari detto Fachini pittore, di Luigi della Mirandola sellaio, di Giorgio Filaleto e di Filzolo pittore».

⁴⁹² Cf. Annexe 1.

rituel votif ne se conclut pas avec la concession de la grâce mais doit être suivi par la restitution du vœu. Si cela ne se réalise pas, si on ne rend pas le vœu et avec lui le respect dû au protecteur céleste, ce qui a été accordé miséricordieusement peut aussi être brutalement retiré⁴⁹³. Le concept de vœu sous-tend une promesse contraignante, un changement successif des intentions du miraculé est conçu comme un manque de respect vers la divinité. Ce serait ôter quelque chose qui lui a été dédié. En substance, ce serait commettre un sacrilège.

D'autre part, l'identification des personnes représentées et des miracles associés est utile aux yeux des usagers du sanctuaire parce que, de cette façon, les événements prodigieux décrits sont plus facilement placés dans la sphère des événements possibles. Il est important que l'on se rende compte qu'il ne s'agit pas seulement d'histoires aux contours légendaires mais de véritables personnes, qui existent ou ont existé, et de faits confirmés par des témoins et par ceux qui entretiennent le lieu de culte. Les résumés qui accompagnent les images des effigies votives du sanctuaire de la Quercia de Viterbe sont éloquentes à ce propos :

Nella città di Viterbo occorse che una donna chiamata la Savia bella sopra modo et honesta havendo partorito uno figliolo del suo marito già di uno mese quale teneva in collo et essendo stato il suo marito alcuni mesi fuora di Viterbo ritornato alla casa la moglie li va incontro con il suo figliolo in braccio; alla quale disse il marito: di chi è questo figliolo che hai in braccio? Rispose la moglie è il nostro; soggiunse il marito come è il mio che sono stato tanti mesi fuora et pensando che il figliolo avesse almeno quattro mesi essendo bello et grosso disse tu mi hai fatto disonore, né alle ragioni della moglie né delle cognate volendo dare orecchie diede 25 pugnalate alla moglie et quando si pensò che la moglie fosse morta si vortò al figliolo et tu Muletto ancora ti voglio occidere, et havendo una pugnalata ricevuta in capo parlò il putto di uno solo mese: ah padre perché mi percuoti sono tuo figliolo né parlò più. All'hora il padre chiedendo perdono a Dio et alla Madonna della Quercia campò la moglie ed il figliolo quale poi fu

⁴⁹³ Charuty 1992, p. 60.

trombetta di Viterbo chiamato Giovan Battista. Questa Savia era devotissima della Madonna et c'è la sua statua in chiesa : et io F. Thomaso Bandoni ho ragionato con chi haveva conosciuto questa gente: occorse nell'anno 1499. 1512⁴⁹⁴ (fig. 128).

Comme on peut le lire dans la description du miracle associée à l'image, le résumé, qui évidemment devait suivre une narration orale des événements, rapporte les noms précis des protagonistes et le lieu dans lequel cela se vérifie. Dans la partie finale de la légende l'accent est ensuite mis sur le fait qu'en 1512 le sacristain du sanctuaire, un certain fra Tommaso Bandoni de Lucca⁴⁹⁵, aurait discuté à distance d'une dizaine d'années du fait miraculeux, avec certains témoins directs de cet événement pour en réaffirmer la crédibilité. En ce qui concerne l'importance du témoignage, un autre récit est encore plus éloquent :

L'anno 1605. Antioco Pensato da Bagnorea a dì 29 d'Ottobre fu ferito con sette stiletate quasi tutte mortali, e nel collo li arrivò un colpo d'accetta, tagliandoli le corde, e nervi di quello. Mandò una polizza di cambio al banco della Madonna santissima della Cerqua, con raccomandarsi a quella, e li fu concesso quanto dimandò, ricevendo la gratia, e sottoscrivendosi di propria mano e con sei testimoni autenticando il miracolo⁴⁹⁶.

⁴⁹⁴ Dans la ville de Viterbe, il advint qu'une dame appelée la Sage, très belle et honnête, ayant eu un fils de son mari depuis déjà un mois, elle le portait dans ses bras. Lorsque son mari après avoir été hors de Viterbe durant quelques mois, rentra à la maison et que sa femme se dirigea vers lui avec l'enfant dans les bras ; il lui dit : de qui est cet enfant que tu as dans les bras ? C'est le nôtre répondit la femme ; le mari ajouta comment c'est le mien j'ai été loin pendant plusieurs mois et pensant que l'enfant avait au moins quatre mois tant il était beau et gros il dit tu m'as déshonoré, n'écouter ni les raisonnements de sa femme ni de ses belles-sœurs il donna 25 coups de couteaux à sa femme et quand il pensa qu'elle était morte il se tourna vers l'enfant : et toi Mulet je veux te tuer aussi, et ayant reçu un coup de couteau sur la tête le bébé d'un mois seulement parla : ah père pourquoi me frappes-tu je suis ton fils et il ne parla plus. Alors le père en demandant pardon à Dieu et à la Vierge de la Quercia prit soin de la femme et de l'enfant qui devint trompette de Viterbe appelé Giovan Battista. Cette Savia était très dévouée à la Vierge et il y a sa statue dans l'église : et moi F. Thomaso Bandoni j'ai parlé avec ceux qui avait connu ces gens : cela se passa en l'an 1499. 1512.

⁴⁹⁵ Bandoni 1628.

⁴⁹⁶ L'année 1605. Antioco Pensato da Bagnorea le jour du 29 octobre fut blessé par sept coups de stylet presque tous mortels, et dans le cou il reçut un coup de hache, lui taillant les cordes vocales et les nerfs de celui-ci. Il envoya une *polizza di cambio* au banc de la très sainte Vierge de la Cerqua, lui demandant grâce, et ce qu'il demanda lui fut concédé, il reçut la grâce, et il écrivit de sa main et avec six témoins qui

Là aussi sont indiqués les noms précis des protagonistes, le lieu où le miracle s'est déroulé et la référence à la présence de six témoins nécessaires à l'authentification du miracle. L'insistance sur l'identification du miracle peut être comprise dans l'optique d'une volonté de convaincre des tiers. La religion chrétienne n'impose pas de croire à des miracles spécifiques mais de croire que le Christ, pendant le cours de sa vie terrestre, en a accomplis⁴⁹⁷. L'Église laisse donc au croyant la possibilité de procéder à une étude critique des différents comptes-rendus afin de décider librement ce qui est fiable et ce qui ne l'est pas. En ce sens, le récit d'un miracle n'est jamais considéré comme le rapport objectif d'un prodige mais il est plutôt défini dans l'optique d'une interprétation subjective des événements.

La référence est aussi intéressante parce qu'elle établit un parallèle entre une pratique du code du commerce en vogue à cette époque et l'invocation à la Vierge, précisément entendue comme une « polizza di cambio ». Les lettres ou « polizze di cambio » étaient de brefs écrits qui ordonnaient le paiement d'une somme d'argent en un lieu, à une personne assignée par celui qui remettait ce document. Ces premières formes de lettre de change apparaissent vers le milieu du XII^e siècle et constituent un véritable acte notarial dont résultait l'aveu d'un débit à l'égard d'un bénéficiaire. Cet élément encadre le rituel votif dans le domaine d'une réelle négociation entre l'offrant, qui avance, grâce à sa foi précédente, ce qui est demandé dans l'invocation et le protecteur céleste qui, au moment de la demande, le lui concède sans réserves. Le vœu présuppose toujours une attitude dévotionnelle qui se cultive dans le temps et naît d'un rapport de confidentialité avec le saint protecteur qui est rendu manifeste au moment du danger mais qui a des racines bien plus lointaines⁴⁹⁸. Si les effigies votives reportées dans l'œuvre de Vincenzo Panicale sont toutes fortement reconnaissables, quel degré d'identification constate-t-on dans les sculptures de Curtatone ? Que savons-nous des personnes représentées?

authentifièrent le miracle.

⁴⁹⁷ Léon-Dufour 1977.

⁴⁹⁸ Sur la notion de don et contre-don Cf. Mauss 1924 (2012).

5.5 - De qui sont les statues dans le sanctuaire? Quand et comment y ont-elles été placées ?

Des cinquante-trois effigies votives aujourd'hui à Curtatone, quatre présentent des personnages connus : Pie II (Enea Silvio Piccolomini, 1405-1464), Charles Quint (1500-1558), Philippe II (1527-1598) et Charles III de Bourbon, mieux connu comme le Connétable (1490-1527). À l'exception de Pie II, ces sculptures ne portent pas des vêtements contemporains, mais sont habillées en soldats romains. Ces effigies ne sont pas mentionnées par Ippolito Donesmondi en 1603, tandis qu'un texte postérieur de 1859 les documente, ainsi que les inscriptions qui les accompagnaient⁴⁹⁹. Ces inscriptions ne sont plus visibles aujourd'hui, probablement détruites au début du siècle dernier. À la suite de la réorganisation de la chapelle de la Madone une partie de la structure en bois a été démantelée pour réaliser un arc. Les inscriptions votives associées à ces sculptures ne reportent pas un miracle précis advenu aux représentés mais renvoient génériquement à leur ferveur dévotionnelle pour la Vierge. Pie II s'en remit à cette dernière après la fermeture du Concile qu'il avait convoqué à Mantoue en 1459 pour organiser une expédition contre les Turcs qui avaient conquis Constantinople en 1453⁵⁰⁰. L'inscription de Charles Quint renvoie, en revanche, à l'offre de la couronne de pierres précieuses qu'il laissa au sanctuaire à l'occasion de sa visite en 1530⁵⁰¹ et celle de Philippe II fait référence à sa visite en 1549, sur les traces de son père, pour rendre honneur à la Vierge de Curtatone⁵⁰².

En ce qui concerne le Connétable de Bourbon, sa présence est liée à certains épisodes historiques suite à la bataille de Pavie, lorsque le Bourbon, rebelle à son roi, il était passé du côté des drapeaux impériaux. L'épisode reporté par Giovanni Battista Intra fait référence à une excursion du Bourbon en compagnie de soldats impériaux aux alentours de Mantoue, lorsqu'il fut intercepté par un corps de soldats français qui cherchèrent à venger sa trahison et l'emprisonnement de François I^{er}. Réussissant à se

⁴⁹⁹ Pellegretti 1858, p. 38-42.

⁵⁰⁰ « Dopo le cure dolorose e gravi / Chiuso il Concilio il successor di Piero / A Te porge Maria ambe le chiavi ».

⁵⁰¹ « Tu che hai lo scettro e le vittorie in mano / Donna dell'armi, il diadema accogli / Di Carlo V imperator romano ».

⁵⁰² « Filippo il figlio al gran Monarca Ibero / In questo tempio a Te del ciel reina / Vien del padre seguendo il bel esempio ».

mettre à l'abri grâce à son lien de parenté avec le seigneur de la ville⁵⁰³, le Connétable rendit grâce à la Vierge de Curtatone pour le danger évité et accrocha au sanctuaire son armure, ainsi que son effigie votive⁵⁰⁴.

D'après Ippolito Donesmondi, la sculpture présentait deux inscriptions latines, perdues aujourd'hui, une placée sous les pieds « *Accedamus cum Fiducia ad Thronum Virginis, ut misericordiam consequamur, et gratiam in auxilio optato* » et l'autre au-dessus de la tête « *Ecce conculcaberis bestia et gignetur dominus in orbe terrarum, et gremium virginis erit salus omnium gentium* »⁵⁰⁵. La première des deux inscriptions est tirée de la *Lettre de saint Paul apôtre aux Juifs* dans laquelle on discute de la grandeur du Christ en tant que fils de Dieu incarné⁵⁰⁶. La citation présente, cependant, une variante par rapport à l'original qui rapporte un « *Accedamus cum fiducia ad Thronum Gratiae* » plus générique, en référence à la miséricorde du Christ et à sa capacité à compatir avec les êtres humains, plutôt que « *ad Thronum Virginis* ». Cette modification semble substantielle, comme nous le verrons dans le dernier chapitre, parce qu'elle dissimule un certain antagonisme entre la figure du Christ et celle de Marie relatif au rôle de la Vierge dans la conception des grâces et dans le projet de la rédemption humaine.

La seconde inscription est, en revanche, extraite de l'oracle de la sibylle de Perse. Le recueil des *Oracula Sibyllina* se compose de douze livres en hexamètres grecs qui nous sont parvenus par le biais de trois familles de manuscrits : les extraits de la *Divinae Institutiones* de Lactance et de *De Civitate Dei* de Saint Augustin, la citation de la prophétie de la sibylle de Cumès dans la *Quatrième églogue* de Virgile, la collation de textes d'origine inconnue utilisée pour la décoration du palais romain du cardinal Orsini où chaque sibylle est représentée associée à son propre oracle⁵⁰⁷. C'est dans cette décoration que la sibylle de Perse est associée à l'inscription autrefois présente dans le sanctuaire de Curtatone⁵⁰⁸ (fig. 129).

L'oracle de la sibylle de Perse est, selon Esther Gordon Dotson, lié, dans l'interprétation chrétienne, à Daniel, le prophète des derniers événements terrestres

⁵⁰³ Parenté du côté de sa mère, Claire Gonzague.

⁵⁰⁴ Intra 1899, p. 16.

⁵⁰⁵ Donesmondi 1603, p. 114.

⁵⁰⁶ Cf. *Epistula Beati Pauli Apostoli ad Hebraeos*, EB IV, 16.

⁵⁰⁷ Dotson 1979, p. 406.

⁵⁰⁸ Cf. Hind 1938, I, vol. 2, planches C. II. 1 A et C. II 1, B.

avant la fin du monde⁵⁰⁹. Cet oracle sonne comme un écho à ces prophéties qui parlent de l'écrasement d'une bête sur le sol et de l'avènement d'une nouvelle ère glorieuse. La partie centrale de la prophétie de Daniel et de l'oracle de la sibylle de Perse est la *Création du Soleil et de la Lune*, où est annoncée l'apparition du Christ glorieux prêt à concéder le règne éternel. Ce règne est, toutefois, précédé par celui de l'Antéchrist qui sera combattu par toutes les forces et constituera la dernière preuve substantielle des saints avant leur résurrection. Comme nous l'avons vu dans le troisième chapitre, ces conceptions étaient profondément ressenties par une certaine partie de l'ordre des Mineurs, celle des franciscains spirituels, qui devaient être à l'origine de la décoration des vouîtes florales du sanctuaire de Curtatone.

Revenant à l'effigie du Connétable de Bourbon, Donesmondi affirme qu'elle portait des atours de duc et tenait un sceptre. Même si l'effigie serre un bâton de commandement, ses vêtements ne correspondent pas à la description de cet auteur vu que le Bourbon est vêtu, comme Charles Quint et Philippe II, d'anciens vêtements de soldat romain. Pietro Pellegretti et Giovanni Battista Intra affirment que la statue du Connétable fut enlevée par les frères de son emplacement initial, à la suite des événements de 1527 lorsque le duc lança l'assaut des troupes de lansquenets parvenues jusqu'à Rome, puis fut assassiné⁵¹⁰. À cette occasion, les deux écrits cités précédemment furent remplacés par un autre, lui aussi illisible, qui fait directement référence à la conduite discutable du Bourbon⁵¹¹.

Ippolito Donesmondi affirme que l'effigie du Bourbon était accompagnée de plusieurs effigies de soldats en armes qui étaient ses camarades. Restés sans guide, les soldats de retour du Sac de Rome subirent les assauts des paysans des territoires qu'ils traversaient se faisant tuer sur les voies publiques. Donesmondi affirme qu'ils s'en étaient remis à la Madone de Curtatone à l'occasion des événements relatifs à la bataille de Borgoforte contre le Medeghino (Gian Giacomo de Médicis, 1498-1555), *condottiere* qui, en 1526, combattait dans les territoires lombards contre l'armée impériale⁵¹². Cependant le Medeghino n'était pas présent à cette bataille, au cours de laquelle les

⁵⁰⁹ Dotson 1979, p. 410-411.

⁵¹⁰ Pellegretti 1858, p. 41; Intra 1899, p. 16.

⁵¹¹ « Se nol sai, te n'avviso in questi carmi / Divoto pellegrin, Borbon son io ./ / Quel che a pie' di Maria depose l'armi; / Fui rubello al mio Re, ma più di Dio ».

⁵¹² Donesmondi 1603, p. 115.

troupes de la ligue de Cognac et celles de Charles Quint s'affrontèrent⁵¹³. La référence à un autre « Médicis » est plus probable, à savoir Ludovico di Giovanni de Médicis (1498-1526), connu comme Jean des Bandes Noires, au commandement des troupes pontificales, qui cherchait à s'opposer au passage des troupes de Georg von Frundsberg qui se dirigeaient vers Rome. Ce *condottiere* fut gravement blessé à la jambe par un coup de fauconneau sur le champ de bataille de Governolo, près de Borgoforte. La gangrène suite à l'amputation du membre, le tua quelques jours après. Les troupes germaniques, descendues par la Valle del Chiese, passèrent par le territoire de Gonzague à travers le sérail à la porte de Curtatone, avec l'accord du marquis de Mantoue, Frédéric II Gonzague⁵¹⁴. Une effigie, aujourd'hui perdue, du marquis avec son armure était justement présente dans le sanctuaire des Grâces, comme on peut le lire sur l'inscription d'une des niches vides :

Co' soldati il Gonzaga il voto scioglie

Salvo dall'armi del Tesino in riva

*E al Tempio dona le guerriere spoglie.*⁵¹⁵

Cette effigie, comme celle des impériaux, n'est pas non plus mentionnée par Donesmondi, tandis que Pellegretti rapporte que les vers font allusion à la victoire remportée par Frédéric à Pavie contre les Français en 1522. « De retour à Mantoue après celle-ci, il voulut en perpétuer la mémoire, en accrochant les trophées au sanctuaire de Notre Dame des Grâces, à l'entrée duquel, sur la partie droite, il fit déposer une pierre tombale avec différentes balles d'artillerie encastrées dans le mur représentant une croix, et Mario Equicola son secrétaire en composa les vers que l'on lit sculptés dans le marbre »⁵¹⁶. En effet, en 1522, Frédéric II se distingue à Pavie où il bat le contingent

⁵¹³ Cf. Missaglia 1854.

⁵¹⁴ Cf. Roggeri et Ventura 2008.

⁵¹⁵ Dans la réédition par Giambattista Maggia (1842) de *l'Atlas Marianus* de Wilhelm Gumpfenberg (1657-1672) cette statue est mentionnée à sa place (cf. A. Zanella, *Atlante Mariano Ossia Origine delle Immagini Miracolose della B. V. Maria, venerate in tutte le parti del mondo redatto dal padre gesuita Guglielmo Gumpfenberg pubblicato per cura dell'editore Giambattista Maggia, Vérone 1842, tome VI, p. 17.*)

⁵¹⁶ Pellegretti 1858, p. 58. « Restitutosi a Mantova dopo la medesima, volle perpetuarne la memoria, apponendo i trofei al santuario di Nostra Signora delle Grazie, al di cui ingresso, a parte destra, fece porre una lapide con varie palle d'artiglieria fitte nel muro figuranti una croce, e Mario Equicola suo segretario ne compose i versi che leggonsi sul marmo scolpiti ».

français qui avait à sa tête Thomas de Lescun. Il repousse aussi les offensives d'Odet de Foix, seigneur de Lautrec. Rentré à Mantoue la même année, en reconnaissance de sa louable défense de Pavie, il obtient l'investiture impériale des terres qui appartenaient à son homonyme Frédéric de Gonzague de Bozzolo, qui venait de passer au parti français, en plus d'être nommé par Charles Quint capitaine de cent lances à la solde de dix mille francs annuels⁵¹⁷.

De la description de Donesmondi de 1603 on sait que les soldats en armes, aujourd'hui disparus, étaient vingt-six, tous gravement blessés, représentés avec un boulet de canon dans le torse, les entrailles pendants, les membres tranchés et transpercés par des armes en tout genre. L'ensemble devait être bien différent de ce que l'on voit aujourd'hui. Il a été complètement épuré de ces caractères cruels et sanglants qui rapprochaient les effigies de Curtatone de celles décrites par Panicale dans le sanctuaire de la Quercia de Viterbe. Au-delà d'une nécessité d'exposer le miracle qui tend en un certain sens à rendre spectaculaire le moment de la grâce reçue, on reviendra sur l'importance de cette monstration des corps martyrisés dans le prochain chapitre.

Une sculpture de ce groupe de soldats avait été offerte, selon Donesmondi, par un habitant de Goito qui combattit contre Cesare da Napoli sur la place Saint-Pierre à Mantoue (aujourd'hui Place Sordello). Le fait est documenté par Edoardo Alvisi qui s'étonne que Luca Contile, dans son *Historia de' fatti di Cesare Maggi da Napoli* (1564), précisément le Cesare da Napoli cité par Donesmondi, ne mentionne pas le duel à l'épée et à la pertuisane qui serait advenu le 1^{er} août 1522, et qui aurait opposé Battista da Goito (l'habitant de Goito dont parle Donesmondi), sur permission de Frédéric II Gonzague⁵¹⁸. Probablement, la citation manquante dépend de la volonté de Contile de ne pas livrer un épisode d'une certaine façon injurieuse pour le valeureux *condottiere* qui, contre toute attente, perdit ce duel, malgré le fait que son adversaire était pratiquement donné pour mort. Donesmondi dit aussi avoir vu personnellement les lettres qui en attestaient la victoire⁵¹⁹.

Les faits relatifs à deux effigies de torturés sont aussi connus : celle du condamné à la décapitation et celle d'un pendu. En ce qui concerne la première (fig. 88),

⁵¹⁷ Coniglio et Mazzoldi 1958, vol . 1, p. 276-281.

⁵¹⁸ Alvisi 1881, p.52. Cet épisode, dit l'auteur, est décrit dans une lettre datée du même jour et conservée aux archives d'État d'Urbino.

⁵¹⁹ Donesmondi 1603, p. 120

Donesmondi mentionne qu'il s'agit d'un certain Rinaldo della Volta, boulanger, jugé publiquement et, ayant reçu le premier coup de masse, entendit crier « grâce » et fut libéré avant de recevoir le second⁵²⁰. Même le bourreau, aux traits fortement caractérisés, a un nom, probablement perpétué par la tradition orale, vu que Donesmondi ne le rapporte pas. Il est appelé par les habitants de Curtatone « Giuanin d'la masòla » (Jean de la masse)⁵²¹. L'autre effigie se réfère, en revanche, à un homme condamné injustement, provenant de San Martino dell'Argine, dont la corde se coupa quatre fois durant l'exécution (fig. 85). Ce fait était suffisant pour ordonner la libération immédiate de la victime⁵²². Donesmondi note que l'effigie avait les mains liées derrière le dos et la corde déjà prête autour du cou pour être pendu à la potence. L'inscription associée à cette effigie est aujourd'hui placée en relation avec le condamné au garrot mais cela ne peut pas correspondre vu qu'elle a les mains liées devant le buste et la corde attaché à la poutre. Donesmondi relève aussi la présence de l'effigie d'un frère des Grâces, identifié comme Serafino da Legnago, celui qui avait repris et continué la décoration de cires votives entreprise par Francesco da Acquanegra qui, à la suite d'une grave maladie, réalisa personnellement sa propre effigie votive en la déposant, une fois guéri, dans le sanctuaire (fig. 61)⁵²³.

Nous connaissons aussi l'identité d'un autre des soldats en armes du sanctuaire, retirés de leurs niches. Selon Donesmondi, il s'agissait d'un gentilhomme d'Ostiglia, parti en Hongrie à la suite du duc de Mantoue, « la première fois qu'il y alla »⁵²⁴, et représenté avec une armure décorée d'or. L'épisode en question ne peut que concerner celui connu comme « Guerre de quinze ans » (1591/1593-1606) entre l'empire turc et le ligue chrétienne, menée par l'empire des Habsbourg et en soutien de laquelle Vincent I^{er} de Gonzague (1562-1612) promut bien trois expéditions entre 1595 et 1601. Ces campagnes sont documentées par une large correspondance conservée dans les archives d'État de Mantoue⁵²⁵. La description faite par Fortunato Cardi de la première expédition

⁵²⁰ *Ibid.*, p. 116.

⁵²¹ Les habitants de la région entretiennent avec les effigies les même relations familiales que l'on instaure avec les morts anonymes, en les assimilant à des personnages dotés d'un nom, d'un caractère et d'une histoire (cf. Margonari et Zanca 1973, p. 88 et 104).

⁵²² Donesmondi 1603, p. 116.

⁵²³ *Ibid.*, p. 115.

⁵²⁴ *Ibid.*, p. 121

⁵²⁵ Cf. Fortunato Cardi, *Relazione del primo viaggio che il Serenissimo Signor Duca Vincenzo di Mantova fece alla guerra d'Ongheria l'anno 1595 et di tutto quello che successe mentre S.A. si fermò in Corte*

du duc débute à Mantoue avec la préparation des trois compagnies d'arquebusiers à cheval, de cent hommes chacune, « des meilleures personnes », munies de trois sortes de casaques, sous la conduite du jeune commandant Carlo de' Rossi, marquis de San Secondo⁵²⁶. Le rapport nous apprend que le duc avait emporté avec lui, jusque sur le champ de bataille, un reliquaire en or confectionné par un orfèvre espagnol où fut déposée une partie de la relique du Très Précieux Sang du Christ conservée dans la crypte de Saint-André⁵²⁷. Le rapport note que la splendeur du duc était telle qu'elle faisait pâlir celui des autres archiducs, si bien qu'après la prise de Visegrád, les trois cents Turcs barricadés dans la forteresse vaincue ne voulurent se rendre qu'au « Pacha de Mantoue »⁵²⁸.

Le rapport de la première expédition contient les noms précis d'une partie importante de la cour mantouane qui avait suivi le duc à Prague⁵²⁹. Cependant, dans la liste, la provenance des chevaliers n'est pas mentionnée. Il n'est donc pas possible d'établir si, parmi les participants, il était présent ce noble d'Ostiglia qui laisse, au retour de l'expédition, son vœu en effigie au sanctuaire des Grâces. Le traitement que le duc reçut à la cour de César fut solennel. Il faisait partie des premiers et rares princes italiens à avoir pris une part active à l'action contre les Turcs. Les idéaux qu'il soutenait lui conférèrent une image mythique de gardien de la relique du Précieux-Sang de Jésus et de défenseur de la chrétienté toute entière⁵³⁰. Cette ambition de réunir tous les états chrétiens dans la lutte contre les Turcs avait longtemps habitée Charles Quint, même si, durant la période de la régence de Vincent I^{er}, cette idée appartenait à un passé désormais révolu. Cette donnée suggère au minimum une piste pour répondre à la question de l'absence de la mention des effigies de Charles Quint, de Philippe II et de Frédéric II de Gonzague de la part de Donesmondi. Pourquoi ne cite-t-il pas les sculptures votives les plus prestigieuses du sanctuaire ? Pourquoi les deux premières ne portent-elles pas des vêtements contemporains mais des habits typiques de soldats romains ?

Cesarea et in campo, ASMN, busta 388. Voir aussi Errante 1915.

⁵²⁶ Cf. Valori 1943.

⁵²⁷ Bertelli 2006, p. 102.

⁵²⁸ *Ibid.*, p. 104.

⁵²⁹ Cf. ASMN busta 388, c.382v : *Nota di tutti li cavalieri, gentilhuomini, ufficiali et altri che furono con Sua Altezza nel campo sotto Strigonia l'anno 1595.*

⁵³⁰ Bertelli 2006, p. 103.

5.5.1 Un noble « intrus » parmi les portraits votifs : Vincent 1^{er} de Gonzague

Il est probable qu'au moment où Donesmondi écrit son *Historia dell'origine, fondatione et progressi del famosissimo tempio di S. Maria delle Grazie in campagna di Curtatone*, les effigies des trois soldats romains n'avaient pas encore été placées dans la charpente, mais qu'elles furent ajoutées peu après par une personne qui avait les événements de l'Empire très à cœur, à savoir Vincent I^{er}. Cette donnée peut également vouloir signifier une volonté de ne pas rendre immédiatement reconnaissable le véritable potentiel commanditaire de cette disposition votive. On sait que le quatrième duc de Mantoue, fils d'Éléonore d'Autriche et donc petit-fils d'empereurs, briguaient les plus hautes concessions héraldiques et les grades nobiliaires les plus élevés, en partant de l'espérée nomination à gouverner la Transylvanie (qu'il demanda en 1608), jusqu'au rêve d'être nommé roi des Romains, qui l'aurait porté à une possible ascension au titre de roi d'Allemagne⁵³¹.

Dans ce contexte, en 1588, il reçut le consentement de l'empereur à Prague de poser dans le point d'honneur de son propre blason les insignes héraldiques de la maison d'Autriche surmontées par la couronne archiducal. On ne sait rien, en revanche, de l'autre demande avancée par le même Vincent de pouvoir s'honorer aussi du nom des Habsbourg avec celui déjà très prestigieux des Gonzague⁵³². Dès son arrivée au pouvoir, le jeune duc montre aussitôt son aspiration à faire renaître les jours fastes du passé et à se référer à l'époque de Frédéric II, aux années où, grâce à ses liens avec Charles Quint, à Mantoue, aussi des formes de représentation du pouvoir inspirées du modèle impérial s'étaient affirmées⁵³³. Comme l'a observé Anne Lepoittevin, les effigies des trois soldats enfrennent la tradition votive où l'offrant est habituellement représenté en train de prier, en faisant abstraction de son propre rang. Elles ont plus les caractéristiques de portraits d'hommes illustres identifiables par leurs accessoires, vus les traits génériques⁵³⁴. C'est précisément parmi ces accessoires, que l'on discerne un détail qui corrobore notre hypothèse. Les effigies de Charles Quint et de Philippe II portent les deux, bien visible autour du cou, le symbole de la plus haute récompense du Saint-Empire romain

⁵³¹ *Ibid.*, p. 98.

⁵³² *Ibid.*

⁵³³ Continisio 2015, p. 9.

⁵³⁴ Lepoittevin 2014, p. 375.

germanique, l'insigne de l'ordre de la *Toison d'or*, dont Vincent avait été décoré en 1589 (fig. 130).

L'identification de la troisième effigie, vêtue en soldat romain et identifiée comme le Connétable de Bourbon, nous semble douteuse car, comme nous l'avons vu précédemment, elle aurait dû porter des habits ducaux. Cette effigie porte à ses pieds une couronne qui ne peut pas se référer à ce personnage mais qui peut être associée à Vincent I^{er}, dévot au sanctuaire des Grâces, comme Donesmondi lui-même l'affirme et à qui le franciscain dédie son *Historia* (1603), première source écrite concernant ce sanctuaire⁵³⁵. L'idée de Donesmondi d'écrire une histoire du sanctuaire des Grâces naît, du reste, de la visite au sanctuaire de Marguerite d'Autriche, reine d'Espagne qui, accompagnée du duc Vincent I^{er}, s'étonne qu'un si beau sanctuaire n'ait pas reçu une description imprimée spécifique.

Les Habsbourg, à partir de l'ascension du sultan Soliman le Magnifique (1521-1566) et pendant environ deux siècles, mènent, souvent seuls, une lutte contre les Ottomans, jusqu'à les expulser du bassin danubien au début du XVIII^e siècle. Vincent I^{er} en organisant trois expéditions en Hongrie s'affirme comme défenseur de la chrétienté, en fondant, en 1608 l'ordre chevaleresque du Très Précieux Sang de Notre-Seigneur-Jésus-Christ (ou ordre du Rédempteur) qui avait comme but la défense de la foi catholique, du pontife romain, des femmes, des veuves et des orphelins. C'est peut-être suite à cela qui fut ajouté le groupe de dames de la charpente, que Donesmondi ne mentionne pas non plus dans son histoire du sanctuaire.

La tenue du chevalier de cet ordre se composait d'un collier constitué de cornets d'or, alternés avec des joncs du même métal, placés dans un creuset sur les flammes, avec des syllabes disposées pour former la devise du psaume 138, 1 « Domine, probasti me ». Du collier pendait l'insigne de l'ordre composé d'une médaille en or chargée de deux anges, en adoration de l'ampoule contenant les trois gouttes du Très-Précieux-Sang du Christ. La médaille en or portée par l'effigie du Connétable n'est pas la Toison d'Or bien visible autour du cou de Charles Quint et de Philippe II, mais pourrait bien correspondre à cette description, comme le détail iconographique le montre (fig. 131).

⁵³⁵ Sur la dévotion de Vincent I^{er} Cf. Donesmondi 1603, p. 140 : « Due croci d'Altare assai grande, e di molto pregio, poiché una essendo d'argento, è però fregiata d'assaisimi ornamenti d'oro massiccio, et l'altra pur d'argento: ma con molte pietre pretiose lavorata, quali di valore molto più vagliono, del rimanente, et detta Croce fu donata dal Serenissimo Signor Don Vincenzo, di presente Duca di Mantova, per sua special divotione a questa Santissima Vergine l'anno 1597».

L'uniforme de l'ordre, en revanche, se composait d'un habit de soie cramoisie sur lequel était déposée une cape de la même couleur parsemée de creusets d'or⁵³⁶. Les manteaux rouges avec des décorations en or des trois effigies des soldats romains rappellent cette tenue, bien visible dans le tableau du marquis Ferdinando Cavriani avec les vêtements de l'Ordre du Rédempteur (fig. 132).

Les plaquettes dorées semblables à des flammes qui décorent, par exemple, le manteau de Charles Quint (fig. 89) rappellent l'*impresa del Crogiolo* que Vincent I^{er} avait emprunté à l'emblème personnel de son arrière-grand-père, François II de Gonzague (1446-1519), qui avait été, à son tour, conçu par l'érudite Paolo Giovio à la suite de la bataille de Fornoue en 1495, qui vit le Gonzague sortir vainqueur contre les troupes françaises menées par Charles VIII⁵³⁷. Malgré cette victoire, l'année suivante, François fut accusé par la République vénitienne de manque de détermination, car il n'avait pas su infliger aux Français une défaite déterminante, étant lié au roi de France par des intérêts personnels. Pour démontrer son innocence, il adopta cette *impresa* pour souligner sa loyauté qui avait été mise à l'épreuve comme l'or dans le creuset de l'orfèvre. Un tel emblème, représenté sur la fresque du Palais Te, montre justement un creuset ou un chaudron, dans ce cas de couleur grise, utilisé pour la fusion de l'or dans le but de le libérer des impuretés, placé sur un feu allumé duquel se dégagent de nombreuses flammes (fig. 133). L'*impresa* revient aussi dans la « Sala del Crogiolo », au sein du Palais Saint-Sébastien, résidence que François fit construire pour y passer les dernières années de sa vie (fig. 134). On la retrouve en outre dans la « Camera delle Fiammelle », à l'intérieur du château Saint-Georges, annexé au Palais Ducal, résidence officielle de la famille Gonzague.

La reprise de la part de Vincent I^{er}, près de soixante-dix ans plus tard, de cette image du creuset ardent, qui prouve la pureté des métaux précieux, peut être lue à la lumière de son intérêt pour les arts, de sa passion sans limite pour l'Antiquité classique et la mythologie hermétique gréco-latine, pour l'astrologie et la tradition sapientielle. L'identification de l'effigie du soldat romain à Vincent I^{er}, comme nous le verrons dans le cinquième chapitre et dans la conclusion de cette recherche, jette aussi un pont avec les hypothèses présentées dans le troisième chapitre. Les éléments exposés ci-dessus

⁵³⁶ Cottafavi 1935.

⁵³⁷ Malacarne 1996, p. 15.

permettent, à notre avis, de justifier la présence de ces trois effigies atypiques, non votives, à l'intérieur du sanctuaire de Curtatone, qui n'étaient pas mentionnées par Donesmondi.

Un autre détail permet enfin de confirmer cette attribution que nous proposons. La cuirasse de notre effigie porte sur l'épaule gauche une ornementation : il s'agit d'une spalière zoomorphe représentant la tête d'un lion (fig. 135). Ce même attribut se retrouve dans les premières monnaies frappées par le duc Vincent 1^{er} au lendemain de son couronnement, et qui s'appellent pour cette raison *lire dell'incoronazione* (fig. 136). Dans ces monnaies, le duc est représenté mi-buste, de profil, avec une courte barbe et le visage découvert. Les signes de ses vertus guerrières sont en revanche évoqués sur ses atours : une ample cape drapée qui était d'habitude utilisée par les *condottieri* romains et une cuirasse ornée sur l'épaule gauche d'un masque de lion⁵³⁸. Le revers de cette monnaie montre l'année 1587 et l'*impresa del crogiolo* avec la devise « Domine probasti me », évoquée peu avant.

Un portrait solennel du duc attribué à Jean Bahuet (1552-1597), remontant à la période de son couronnement ducal, peut être rapproché de notre effigie. Le tableau en collection particulière le représente, de la même manière que la sculpture de Curtatone, tenant le sceptre d'une main et de l'autre, le manche de l'épée, tout en portant, sur sa coiffe en satin blanc, la couronne archiducal, chargée de perles et de pierres précieuses, que notre effigie, en revanche, a posée à ses pieds (fig. 137). La couronne, de la ducal à l'archiducal finalement jamais obtenue, est un des symboles les plus étudiés par les chercheurs qui se sont intéressés à la personnalité de Vincent I^{er}¹²⁶. Chiara Continisio, en particulier, avance une hypothèse originale sur le lien qui devait lier ce duc à Ciro Spontone (1552-1613), auteur d'un traité intitulé *La Corona del Principe* (1590), qui mêle platonisme, hermétisme et raison d'État catholique, en traduisant, en mots, les symboles d'une ancienne tradition figurative, que l'auteur reprend des *Hieroglyphica* de Valeriano et en composant ainsi une métaphore des vertus du prince optimal¹²⁷. Le diadème imaginé par Spontone, extrêmement sobre, se compose de seize pierres, capables de susciter des vertus spécifiques à celui qui les porte (même si le détail est marginal le nombre de pierres et la forme de cette couronne correspondent à celle de

⁵³⁸ *Ibid.* p. 233.

¹²⁶ Cf. Frigo 2015, Venturelli 2015, Continisio 2015.

¹²⁷ Continisio 2015.

notre effigie). La confiance dans les propriétés des pierres a des origines très anciennes et était diffuse dans la culture du XVI^e siècle. Cette confiance fait écho à une conception du cosmos de matrice platonicienne, filtrée par les Pères de l'Église et reprise dans la théorie de la grande chaîne de l'être.

Selon cette conception, les formes multiples, à travers lesquelles le monde physique se manifeste, sont unifiées par un même principe, l'« âme du monde », qui est l'intermédiaire entre humain et divin et en vertu duquel toutes les parties du créé se rappellent et s'influencent entre elles. C'est là que trouve son fondement l'idée selon laquelle les pierres précieuses confèrent des qualités précises à celui qui les porte, sur la base d'un principe de « sympathie ». La *Corona del Principe* eut un certain succès, du moins d'après ce que dit son imprimeur qui, en 1595, se plaint de ne pas en avoir fait un tirage plus important. À ce moment-là, Spontone est sous les ordres de Vincent de Gonzague, après l'abandon de Castiglione delle Stiviere, à la suite de l'homicide mystérieux de son seigneur, Rodolphe II de Gonzague (1569-1693), avec qui Vincent s'était souvent affronté. Bien que les circonstances de ce changement de résidence ne soient pas encore éclaircies, Spontone nourrit pour le nouveau seigneur un grand dévouement et une reconnaissance constante qui ne s'interrompirent jamais, même lorsqu'il s'éloigna de Mantoue vers d'autres charges.

Il accompagna Vincent dans la première des trois campagnes en Hongrie où, peut-être, comme le suggère Continisio, il vit se matérialiser le modèle du prince doté des vertus que représentaient les pierres de la couronne qu'il avait imaginée quelques années auparavant. Le ton hermético-platonicien de ce texte s'accorde bien, du reste, aux idéaux et aux intérêts de Vincent I^{er}, comme nous verrons dans le prochain chapitre. Le « prince parfait » élaboré par Spontone se présente comme un fervent défenseur de l'orthodoxie catholique, prêt à prendre les armes pour protéger l'Église et pour mettre son bras séculaire au service de la mission spirituelle de cette dernière.

5.6 - Conclusion

L'intention de reconstruire pour la première fois dans ce chapitre, à partir des effigies et des maigres informations qui leur sont relatives, les événements historiques de chacun des offrants qui composent cette curieuse foule de fidèles, a permis

d'observer que de nombreuses effigies correspondent à des événements et des personnages historiques précis⁵³⁹. Cet approfondissement a suggéré une piste pour répondre à la question de l'absence de la mention des effigies plus prestigieuses du sanctuaire de la part de Donesmondi, à savoir celles de Charles Quint, de Philippe II et de Frédéric II de Gonzague. L'analyse iconologique de ces sculptures qui portent des habits typiques de soldats romains nous pousse à évaluer des interprétations nouvelles, comme la nécessité de revoir l'attribution de l'effigie du Connétable de Bourbon, déjà douteuse⁵⁴⁰, avec le duc Vincent I^{er} de Gonzague. Selon notre hypothèse, cette donnée éclaire la disposition originale des effigies du sanctuaire à l'intérieur d'un scénario parfaitement orchestré par les franciscains à la lumière également des contenus qui ont été exposés dans le troisième chapitre. La seconde partie de ce travail approfondit cette vision du « scénario votif » de Curtatone.

⁵³⁹ Cf. Fabre, Boutry et Julia 2000.

⁵⁴⁰ Dans Corrain 2004 l'effigie est identifiée à un membre générique de la dynastie des Bourbons, cf. p. 47.

PARTIE II

Nothing distinguishes the ancient from the modern man so much as the former's absorption in a cosmic experience scarcely known to later periods.

[...]

It is the dangerous error of modern men to regard this experience as unimportant and avoidable, and to consign it to the individual as the poetic rapture of starry nights.

Walter Benjamin, *Selected Writings*

CHAPITRE 6

Le scénario votif

6.1 - Introduction

En 1995, grâce à son introduction critique d'un recueil interdisciplinaire d'essais intitulé « *Trauma. Explorations in Memory* » ; et à son étude la plus connue *Unclaimed Experience : Trauma, Narrative and History* (1996), Cathy Caruth est reconnue comme l'une des pionnières dans le domaine que l'on définira ensuite comme les « Trauma studies »⁵⁴¹. Dans ces travaux, elle offre une description cohérente de la notion de traumatisme, en expliquant comment son impact présente des implications conceptuelles spécifiques. Dans un premier temps, ce dernier contraint à relever combien l'événement traumatique ne s'est pas simplement déroulé dans un temps historique établi. Pour la personne qui le subit, il fracture plutôt l'expérience-même du temps :

*The pathology cannot be defined either by the event itself – which may or may not be catastrophic, and may not traumatize everyone equally – nor can it be defined in terms of a distortion of the event, achieving its haunting power as a result of distorting personal significances attached to it. The pathology consists, rather, solely in the structure of experience or reception: the event is not assimilated or experienced fully at the time, but only belatedly, in its repeated possession of the one who experiences it. To be traumatized is precisely to be possessed by an image or event*⁵⁴².

Pour l'auteur, la vraie nature du traumatisme dérive du fait que la personne

⁵⁴¹Branche de la critique littéraire née dans les années 1980 dans la lignée des théories post-structuralistes de De Man et Derrida. Malgré une approche théorique partiellement dépassée depuis, de telles études, mêlant théorie psycho-analytique, neuroscience et critique littéraire, ont eu le mérite de créer autour de la notion de traumatisme un débat théorique vif encore aujourd'hui.

⁵⁴²Caruth 1995, p. 4-5.

devient victime de la pathologie traumatique précisément parce qu'elle ne réussit pas à être pleinement présente dans le moment où l'occurrence dramatique se vérifie. En ce sens, le traumatisme doit être entendu comme « absence ». Cependant, paradoxalement, cette absence n'a pas seulement des conséquences négatives car elle produit de nouvelles possibilités communicatives. Un des points fondamentaux de ce travail est la conception du traumatisme également comme un appel à la survie par de nouvelles formes de contacts avec les autres. Si vivre dans le traumatisme expose la personne traumatisée à un isolement insoutenable, l'acte de survivre au traumatisme induit la découverte de nouveaux moyens relationnels :

*In a catastrophic age trauma itself may provide the very link between cultures: not as a simple understanding of the pasts of others but rather as our ability to listen through the departures we have all taken from ourselves*⁵⁴³.

Ce dernier point (« our ability to listen through the departures we have all taken from ourselves ») peut largement faire écho au rôle essentiel que l'ex-voto recouvre dans l'expérience humaine, comme on le verra dans ce chapitre.

6.2 - La place de l'observateur dans le cycle votif

L'acte de témoigner est une réaction nécessaire et vitale aux conséquences d'un événement traumatisant. En vertu du fait que le témoin s'adresse aux autres, le rôle de l'observateur est implicite dans le cycle votif et ne peut être considéré comme marginal. Les ex-voto sont faits pour être vus. Leur forme standard souligne ainsi que la protection s'opère depuis le modèle fabriqué jusqu'à l'« être voué », et de celui-ci vers la communauté des fidèles dans une intense osmose sociale. Déjà à la fin des années 1960, le théologien et psychologue Costante Scarpellini, dans un ouvrage consacré aux études d'esthétique expérimentale, en se référant aux ex-voto peints en Italie proposait une nouvelle interprétation de l'ex-voto, laquelle permet de soustraire ce genre figuratif aux catégories traditionnelles de l'histoire de l'art populaire et du folklore où il était

⁵⁴³ Caruth 1996, p. 18.

confiné⁵⁴⁴. Pour ce faire, il utilise les catégories de la psychanalyse et reconnaît dans l'ex-voto peint un signe du fonctionnement psychologique typique de l'homme face à l'angoisse.

À notre avis cette interprétation est pertinente : les ex-votos permettraient, grâce aux images, de répéter le traumatisme afin de le dépasser émotionnellement. La plupart des effigies votives de Curtatone représente l'homme gracié au moment où la faveur divine lui est accordée, à l'apogée de la crise, à savoir au moment où, comme nous l'avons exprimé précédemment, la victime n'a plus conscience d'elle-même. L'image sert alors à combler cette absence dans la tentative de dépasser la pathologie traumatisante. Comme nous le verrons dans le paragraphe suivant, la dimension de l'attente de l'offrant est inscrite dans l'image qui fige le sujet sur le seuil qui sépare la vie de la mort, en le bloquant dans un état de mort éternellement incomplète.

La caractéristique commune des sculptures votives décrites par Donesmondi (qui ne sont plus visibles) et de celles transmises par Panicale, réside dans le fait que toutes les effigies présentent des corps blessés, ensanglantés, traumatisés. Les images ne narrent pas, elles montrent. Elles ne racontent pas, elles exhibent. Dans ces ex-voto, la dimension narrative n'est pas absente, mais elle se révèle aplatie dans le moment statique dans lequel le sujet, dépassé par les événements, n'est pas capable de passer à l'action et en même temps réclame une amorce, un nouveau départ de la narration. Ce redémarrage, qui marque justement le moment de tournant dans la vie du miraculé, se vérifie dans l'œil du spectateur.

Les ex-voto sont généralement tous exposés ensemble et ce fait crée un fort impact émotionnel sur l'observateur. Selon Fredrika Jacobs, ce qui rend puissantes ces images, encore aujourd'hui, c'est justement l'association de l'individuel et du collectif⁵⁴⁵. Les ex-voto décrivent les réactions individuelles aux traumatismes de l'existence en exprimant un sentiment partagé qui n'a rien perdu de son actualité. L'auteur, en se référant à la différenciation exprimée par Charlotte Delbo entre mémoire sensuelle et mémoire ordinaire, affirme l'existence de certaines méthodologies visuelles qui permettent une identification transférentielle entre l'horreur du sujet représenté et

⁵⁴⁴ Scarpellini 1969.

⁵⁴⁵ Jacobs 2012 p. 8

l'observateur, afin que ce dernier ressente la douleur du premier⁵⁴⁶. C'est le rassemblement qui, selon Fredrika Jacobs, engendre ce processus.

La représentation des mésaventures de personnes réelles permet donc le chevauchement de ces expériences avec l'état de conscience de celui qui les observe, à savoir le spectateur, qui regarde avec une coparticipation à ces mésaventures dans l'espoir profond d'en être préservé. À la dimension du faire savoir, implicite dans l'ex-voto, se rapproche donc celle du faire ressentir. Comme le souligne Susan Sontag, même si à propos d'un contexte bien différent, à savoir les moyens d'information de la société contemporaine :

La compassion est une émotion instable. Il faut la traduire en action pour ne pas qu'elle s'étirole. La question concerne ce qu'il faut faire des émotions qui ont surgi, du savoir qui a été transmis⁵⁴⁷.

L'apparat votif des Grâces est inscrit intégralement à l'intérieur d'une pratique discursive qui a de fortes valeurs éthico-persuasives : au côté de la dimension cognitive (faire savoir) et de celle affective (faire ressentir), nous devons aussi considérer une troisième dimension, celle pragmatique-manipulatrice (faire faire) liée à la volonté de convaincre celui qui regarde du pouvoir thaumaturgique de la Vierge du sanctuaire et, si possible, à agir de la même manière si des circonstances semblables devaient se vérifier pour lui. Sur l'importance du fait de voir pratiquer la dévotion pour que la tradition votive se perpétue, un passage de *La Mandragore* de Machiavel (1512-1520), relatif à la fabrication des *bòti* de l'Annunziata, est explicite :

Pour tuer le temps je me suis occupé de mille choses: j'ai dit mes matines, j'ai lu une Vie de Saints Pères, j'ai été dans l'église, où j'ai rallumé une lampe éteinte et mis un voile neuf à une madone qui fait des miracles. Combien de fois n'ai-je pas recommandé à ces moines de la

⁵⁴⁶ Dans son ouvrage *La mémoire et les jours* (1985) Charlotte Delbo, ayant survécu à l'expérience d'Auschwitz, fait la distinction entre deux mémoires différentes du trauma : une mémoire ordinaire, rationnelle et narrative et une mémoire sensuelle, affective et charnelle. Seule la deuxième a la capacité de témoigner de la réalité de l'Holocauste en permettant un processus d'identification transférentiel qui rend un trauma intelligible.

⁵⁴⁷ Sontag 2003, p. 88.

tenir propre ! Soyons surpris, après cela, que la dévotion tombe en décadence ! Je me souviens d'un temps où j'ai vu jusqu'à cinq cents ex-voto ; aujourd'hui il n'y en a pas vingt. C'est notre faute aussi : nous n'avons pas su maintenir sa réputation. Nous avions coutume, tous les soirs après complies, d'y aller en procession, et de faire chanter laudes en son honneur tous les samedis ; nous lui faisons toujours des présents nous-mêmes, afin qu'on y vît sans cesse des images nouvelles, et dans la confession nous ne manquions pas d'exhorter les hommes et les femmes à se vouer à Marie : maintenant on néglige tout cela, et puis nous nous étonnons que la ferveur s'attédie ! Oh ! qu'il y a peu de cervelle dans la tête de nos chers frères⁵⁴⁸.

Les ex-voto informent l'observateur de ce qui est advenu et, en même temps, ils le manipulent, en le conditionnant non seulement cognitivement mais aussi du point de vue émotionnel. La manipulation se fonde sur la prédisposition pathétique de ce dernier et joue sur cet aspect : en transférant le traumatisme et en amplifiant la narrativité bloquée du moment de la crise le re-déclenchement narratif implique directement l'observateur. Les réactions que cette expérience suscite ne s'arrêtent pas au fait contingent mais interrogent, de manière plus générale, le sens de la souffrance humaine et ses causes sur un plan universel. Clairement, pour le dévot chrétien, l'étalon pour comparer la douleur est l'expérience passionnelle salvatrice du Christ lui-même. En ce sens, la vision des ex-voto évoque un mythe plus général de la rédemption de l'humanité, à travers la souffrance, qui sera mieux défini dans les prochains paragraphes. Ces miracles de guérison se situent au centre d'une contradiction de la doctrine chrétienne entre le mépris de la chaire corruptible et le prestige du corps humain, crée à l'image de Dieu et assumé par son Fils dans le temps bref de son existence humaine, et dans celui plus long de l'eucharistie⁵⁴⁹. Les images du corps présentes dans les ex-voto de Curtatone renvoient à la fois à la création divine, aux sciences naturelles, comme on le verra plus loin, et au rêve archaïque d'une communication parmi les vivants et les morts.

⁵⁴⁸ Machiavel 1524 (1952), acte V scène 1, p. 229.

⁵⁴⁹ Redon et Gélis 1984, p. 571.

6.3 - Typologies votives, temporalité et narration

Le déploiement des effigies à l'intérieur du sanctuaire des Grâces de Curtatone a un rôle important comme « générateur de confiance » envers le système votif. Selon Lepoittevin, l'analyse du geste, des images et des inscriptions permet, cependant, de reconnaître trois types de portraits dont deux seulement sont votifs. La plupart des effigies présente, les mains jointes ou sur la poitrine, une attitude grave, d'attente, tandis que celles du pape, de Charles Quint, de Philippe II et du supposé Connétable de Bourbon, constituent, pour l'historienne, une galerie de portraits d'hommes illustres, dont la fonction première est celle de montrer la glorieuse histoire du sanctuaire protégé par les Gonzague⁵⁵⁰. En effet, Pie II est représenté en train de bénir, tandis que Philippe II et la statue du Connétable sont debout, vêtus à la romaine et dotés du bâton de commandement, comme pour rappeler le geste de l'*adlocutio*. L'absence d'évocation du miracle et d'une requête précise de secours laissent douter qu'il s'agit vraiment d'ex-voto. Du reste, que l'effigie de Pie II ne soit pas un ex-voto original est confirmé par la restauration de l'œuvre qui propose une datation autour de la seconde moitié du XVI^e siècle, soit une centaine d'années après la convocation du Concile de Mantoue par ce pape et son potentiel acte de dédicace au sanctuaire.

Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, les effigies impériales ne sont pas votives. L'effigie du Connétable, représenté selon Donesmondi ducalement habillé, a été retirée du sanctuaire après le Sac de Rome⁵⁵¹. L'identification de cette statue à Vincent I^{er} de Gonzague est plus tenable. Outre ces effigies, qui ne sont pas citées par Donesmondi, et qui peuvent être reconnues, selon le propos de Didi-Huberman comme une singularité formelle productrice d'une différence significative⁵⁵² (que feraient de faux ex-voto dans le sanctuaire de Curtatone ?), il existe essentiellement deux typologies d'effigies votives : celles qui représentent la personne en prière et celles qui reproduisent le moment précis de l'incident (effigies des torturés et des blessés).

Cette démarcation, vérifiable aussi dans les sculptures votives de Curtatone que dans le *Libro dei Miracoli* de Vincenzo Panicale, se retrouve aussi essentiellement dans

⁵⁵⁰ Lepoittevin 2014, p. 534.

⁵⁵¹ Cf. Pellegretti 1858, p. 41.

⁵⁵² Didi-Huberman 1996.

les collections de tablettes votives. Même dans cette catégorie d'ex-voto, on remarque que la représentation peut se fixer soit sur le moment dans lequel se vérifie l'intervention miraculeuse, soit sur la présentation la plus générique de l'offrant dans une attitude de prière ou de dévotion. Dans le premier cas l'acte gracieux se vérifie au dernier moment, quand la victime est arrivée à la phase finale de son expérience pathogène. Le corps est alors figuré, comme le dit Ernesto De Martino en se référant à l'effet bouleversant du deuil sur les processus cognitifs humains, à un stade d' « hébétude stuporeuse »⁵⁵³. L'intervention miraculeuse paraît alors d'autant plus extraordinaire que la vitalité du corps humain disparaît, comme si la personne était remplacée par une marionnette. L'inversion de tendance par rapport à l'ordre naturel des choses suggère aussi que le moment du miracle lui-même, marqué par la force du désir du dévot d'être sauvé, est physiquement un moment de grande violence. Le miracle est en effet décrit comme une crise, au cours de laquelle le gracié ressent une aggravation dramatique de ses conditions, la souffrance devient alors plus aiguë, les os du paralytique se fêlent, les « mauvaises humeurs » se rependent dans le corps avant d'en être définitivement libérés⁵⁵⁴. Ce qui est représenté est donc l'instant où les signes s'inversent, le moment de la lutte où il est décidé, malgré la loi naturelle, la défaite du mal.

En revanche, en ce qui concerne la seconde catégorie de graciés, les priants, ceux-ci se trouvent représentés en solitaire recueillement et en contemplation. Dans certaines tablettes votives singulières, l'orant occupe même un espace mystérieux, totalement clos et dépourvu de n'importe quel élément qui puisse marquer un lieu quotidien : il n'y a pas des fenêtres, ni de portes, ni d'objets (fig. 139-140). Vraisemblablement ce type de représentation ne renvoie pas tant à la situation de l'offrant, comme dans les ex-voto d'accidents, qu'à l'isolement physique et mental qu'il vit et qui est provoqué par le problème qui l'afflige, souvent la maladie, propre ou des propres proches. Dans ces images il est donc matérialisé, comme pour les effigies votives de Curtatone, le profond désir du dévot de se retrouver face à son protecteur céleste. Les tablettes votives appartenant à la collection de la Fondazione P.G.R. de Milan (fig. 138-139) suggèrent donc comment l'auteur a voulu se mesurer à la difficulté, inhérente à ce type de

⁵⁵³ De Martino 1958 (2008).

⁵⁵⁴ Redon et Gélis 1984, p. 570.

représentation, de distinguer la dimension physique et la dimension psychologique, l'espace quotidien de celui surnaturel, ce qui peut être représenté et ce qui ne le peut pas. Il est donc réducteur de définir les ex-voto comme des objets conventionnels⁵⁵⁵.

Pour revenir au contexte du sanctuaire de Curtatone, on peut donc identifier trois temporalités différentes auxquelles renvoient les ex-voto : le moment du besoin dans lequel se vérifie le secours divin (effigies des torturés et des blessés), qui implique une offrande *a posteriori* de la part du miraculé ; le moment de recueillement du fidèle, qui renvoie plutôt à une dimension psychologique de l'offrant et qui peut indiquer aussi bien une requête précédente à la grâce que le remerciement postérieur (effigies des priants) ; les ex-voto anatomiques en cire de la structure en bois, qui sont eux aussi temporellement flexibles, car ils peuvent agir soit comme témoignage d'une grâce reçue, soit pour la gagner. Comme nous avons vu dans le premier chapitre, ces ex-voto ont, cependant, à la différence des collections de cires votives d'autres sanctuaires, été fondus, recréés en formes standard et disposés de manière décorative dans le sanctuaire par les franciscains qui géraient le lieu sacré au XVI^e siècle⁵⁵⁶.

Il est difficile d'établir *a priori* quelles effigies ont été réalisées comme support à une invocation puisque, iconographiquement, celles-ci devaient avoir le même aspect que les effigies d'un quelconque priant qui plaçait son ex-voto une fois la grâce reçue. S'il est vrai que dans les documents relatifs au sanctuaire de l'Annunziata de Florence et au sanctuaire des Carceri de Prato il existe des références explicites qui renvoient à l'usage de réaliser certaines effigies avec une intention propitiatoire⁵⁵⁷, dans le matériel visuel qu'il nous reste et qui concerne le sanctuaire de Curtatone et celui de la Quercia de Viterbe, toutes les effigies ont été placées à la suite d'une grâce reçue. L'inscription qui les accompagne suggère une réponse précise à cet égard.

Le sanctuaire de Curtatone, outre les typologies votives mentionnées ci-dessus, conserve aussi une collection de tablettes votives qui sont accrochées sur les murs du couloir d'accès à la sacristie du XVII^e siècle, où autrefois était placée la chapelle de la Mater Gratiae. Ainsi, tandis que les ex-voto anatomiques rappellent généralement comment l'*agency* miraculeuse se transmet grâce à la proximité physique avec l'image de culte, les tablettes votives, offertes une fois le miracle advenu, compensent la force

⁵⁵⁵ Cf. Dal Lago 2008.

⁵⁵⁶ Cf. chapitre 1.

⁵⁵⁷ Cf. ex-voto de Pero Foraboschi, note 382.

directe du contact physique à travers la spécificité iconique, tandis que les effigies votives grandeur nature véhiculent un message encore plus direct qui se résout dans ce qui semble être, en plaçant un double de soi dans le lieu de culte, la plus grande manifestation humaine de l'effort entrepris pour approcher le divin à travers une forme tangible.

De cette façon, en présentant de manière ordonnée toutes les typologies votives à l'intérieur de la décoration-même du sanctuaire, c'est comme si l'apparat votif, savamment disposé par les franciscains et décrit dans la première partie de ce travail, théorisait sur lui-même. À ce propos, et pour éclaircir ce dernier aspect, une autre œuvre picturale présente, de façon analogue à l'ensemble votif de Curtatone, ce mélange de dons votifs, qui permettent de refléter le pouvoir extraordinaire de l'icône miraculeuse du lieu de culte en en matérialisant d'une certaine manière l'aura⁵⁵⁸. La fresque peinte en 1527 par Pordenone pour l'église de Saint-Roch à Venise (fig. 140) présente, au centre de la représentation, saint Christophe et saint Martin. Ces deux éléments étaient à l'origine les portes d'une armoire destinée à garder l'argent provenant des dons, des vœux et des offrandes des fidèles⁵⁵⁹. Les figures sont entourées de deux fresques qui présentent une foule de suppliants, pour la plupart de conditions modestes, qui poussent pour rejoindre un point précis, en dirigeant leur attention vers l'extérieur de la fresque, à droite, c'est-à-dire vers le lieu où était placé l'extraordinaire autel-reliquaire du saint, point focal d'une scénographie complexe, basée sur son culte qui concernait toute la chapelle avant sa complète restructuration à la fin de l'année 1600⁵⁶⁰.

Cette foule de suppliants offre des ex-voto de toute sorte : un modèle réduit de bateau, une épée, peut-être offerte par un soldat, le calque en cire d'une jambe, une tablette votive, tandis qu'une femme est représentée offrant à la protection du saint un enfant en bas âge, en équilibre instable, comme s'il franchissait, avec effarement, les limites de la fresque pour faire irruption dans l'espace sacré. Même si nous sommes face à deux registres différents, une œuvre picturale et un ensemble composé d'éléments hétérogènes (effigies et ex-voto anatomiques insérés à l'intérieur d'un espace scénographique), les deux dispositifs agissent de la même manière comme deux corollaires visuels au phénomène logocentrique de corroborer les miracles à travers la

⁵⁵⁸ Sur le concept d'aura Cf. note 147.

⁵⁵⁹ Cohen 1996, p. 265.

⁵⁶⁰ Nygren 2016, p. 334.

création de chroniques authentifiées qui consignent les évènements miraculeuses.

La représentation d'offrandes votives dans la fresque de Pordenone permet d'enregistrer de façon permanente l'efficacité miraculeuse de Saint Roch en l'inscrivant directement dans la construction décorative de l'église, comme pour le pouvoir miraculeux de l'image de la *Mater Gratiae* de Curtatone. Ce mécanisme permet aux hiérarchies ecclésiastiques d'intervenir à l'égard d'une pratique qui ne prévoit aucune médiation et qui se fonde sur le seul geste volontaire de la part de l'offrant envers la divinité. Les franciscains de Curtatone interviennent sur le cycle votif en le réglant que ce soit à travers la construction d'une structure prévue à cet effet qui contient et dispose de façon scénographique les effigies votives grandeur nature qui avaient été offertes au sanctuaire, ou par la fusion des ex-voto de cire originaux qui, ainsi, ne peuvent plus être placés directement par le fidèle à proximité de l'image de culte vénérée. Cette manipulation de la part des franciscains conduit à une transformation de la pratique votive en un puissant moyen didactico-exhortatif.

Ce phénomène, qui souligne en même temps une volonté de trouver une solution à la prolifération indisciplinée des ex-voto dans le sanctuaire, outre un certain embarras face à la présence d'objets qui peuvent cacher une dimension qui, si elle n'est pas idolâtre, est du moins superstitieuse, ne se remarque pas seulement pour les Grâces de Curtatone mais fait aussi l'objet d'un curieux concours organisé au début du XVII^e siècle par les frères de la Santissima Annunziata de Florence. Pour résoudre le problème des nombreux ex-voto présents dans le lieu sacré, les confrères de l'ordre des servites de Marie décidèrent d'organiser une campagne iconographique avec un double but : préserver picturalement la mémoire de certains des ex-voto qui représentaient les miracles les plus spectaculaires du sanctuaire et, conformément aux indications postérieures au Concile de Trente, décourager la diffusion de pratiques superstitieuses⁵⁶¹. De cette manière, il fut demandé à certains artistes de cour au service des Médicis, parmi les plus estimés de la ville⁵⁶², d'exécuter une trentaine de toiles exposées, avec un impact émotionnel puissant sur le public, dans le grand cloître lors des festivités du calendrier chrétien, comme le 8 septembre (naissance de la Vierge) le

⁵⁶¹ Matthews-Grieco 2009, p. 279.

⁵⁶² Parmi les artistes : Antonio Tempesta, Matteo Rosselli, Antonio Pomarancio, Arsenio Mascagni, Fabrizio Boschi, Giovanni Bilivert.

15 août (Assomption) ou la Semaine sainte⁵⁶³. Certaines de ces toiles ont été récemment montrées à la suite de l'exposition « Grati a Maria Nuntiata. Memorie e devozione alla Santissima Annunziata di Firenze nel ricordo dei fedeli » (fig. 141)⁵⁶⁴.

À l'image de la galerie votive de Curtatone, l'effet visuel de cette série de tableaux raffinés se plaçait en net contraste avec le chaos des véritables ex-voto déposés dans l'église. Successivement, en 1619, on lança une autre opération de promotion de la pratique votive et du pouvoir miraculeux de la Vierge de l'Annunziata à travers la réalisation, voulu par un autre frère, Giovanni Angelo Lottini, d'un nouveau livre des miracles composé de précieuses xylographies de Jacques Callot (1592-1635), qui reproduisaient les tableaux cités précédemment qui, à leur tour, reprenaient les ex-voto les plus célèbres du sanctuaire⁵⁶⁵ (fig. 142). Cette opération avait été anticipée, comme nous le verrons dans le prochain paragraphe, par la rédaction en vers, en 1614, du livre des miracles de l'Annunziata, qui est donc réédité non plus en prose mais en huitains. Cette structure métrique rappelle les inscriptions votives en rimes qui accompagnent les statues votives du sanctuaire de Curtatone.

6.4. Les *Miracles de la Vierge* : de l'image au texte, du texte à l'image

Entre le XV^e et le XVI^e siècle, on assiste en Italie à la naissance d'un nombre considérable de sanctuaires, résultats d'un phénomène complexe qui implique tout le vécu religieux, autant que les institutions, vu que, souvent l'origine d'un sanctuaire, accompagnée par la légende de fondation, constitue la réponse de la classe ecclésiastique aux besoins de protection et de sécurité populaires qui sont sinon recherchés dans la magie et la superstition⁵⁶⁶. Les récits relatifs au pouvoir miraculeux et miséricordieux de Marie avaient une longue tradition. Déjà à partir du XIII^e siècle, les *Miracles de la Vierge* étaient, en effet, un des motifs les plus féconds de l'art et de la poésie. Les deux recueils classiques de ces nouvelles sont le *Speculum Historiale* de Vincent de Beauvais (1264) qui rassemble quarante-trois miracles de la Vierge et la

⁵⁶³ Matthews-Grieco 2009, p. 280.

⁵⁶⁴ Cattarossi et Bemporad 2017. Cf. aussi Casalini 1971.

⁵⁶⁵ Cecchi 2016.

⁵⁶⁶ Tagliaferri 2003, p. 7.

Leggenda Aurea de Jacques de Voragine (1298) qui en comprend dix-neuf⁵⁶⁷.

Les nombreuses œuvres en langue vulgaire que la tradition nous a transmises tirent leur origine de cette littérature monacale, comme les miracles du moine français Gautier de Coincy, les vingt-quatre Milagros de Gonzalo de Berceo, les Cantigas di Santa Maria du roi de Castille Alfonso X. Dès que se diffuse l'usage de l'impression, les copies des miracles, souvent illustrés, se propagent partout dans la Péninsule, à tel point qu'entre 1475 et 1500, au même moment où on relève en Italie une augmentation de constructions de sanctuaires dédiés à Marie, plus de trente éditions en sont imprimées⁵⁶⁸. Parallèlement à l'émerger de ces nouveaux lieux de culte, les miracles locaux et les ex-voto qui en témoignent, créent l'identité de la Vierge protectrice d'un précieux territoire, en ritualisant et en célébrant dans le temps le miracle de fondation à l'origine du sanctuaire-même, à savoir l'événement miraculeux incontournable qui l'avait fait ériger. Carlo Prandi, au sujet des Grâces de Curtatone, a proposé un sanctuaire-modèle qui se fonde sur la triade de base « sanctuaire-pèlerinage-ex-voto », en considérant ces éléments comme faisant partie d'un phénomène complexe et unitaire : « Ogni tentativo di definire l'uno o l'altro dei tre termini conduce necessariamente ad utilizzare i due rimanenti per non incorrere nel rischio di fornire un'immagine monca o quanto meno riduttiva »⁵⁶⁹.

À Curtatone, le lien avec la tradition du miracle imprimé est mis en évidence par la présence d'une composition en vers qui accompagne les effigies votives et qui décrit ce qu'il est advenu. Cependant, les vulgarisations relatives aux nombreuses éditions des *Miracles de la Vierge*, qui circulent en Italie à partir de la fin du XV^e siècle, étaient habituellement composés en prose, sauf, comme nous l'avons vu dans le paragraphe précédent, pour la réédition du *Corona di Sessanta Tre Miracoli della Nunziata di Firenze* de Luca Ferrini (1593)⁵⁷⁰, composé en huitains rimés par le poète Pagolo Baroni, en 1614⁵⁷¹. Cette composition qui, outre le contenu, présente aussi la même structure métrique que les inscriptions de Curtatone, met encore une fois en relation les deux importants sanctuaires italiens, l'un des Médicis l'autre des Gonzague, en confirmant à notre avis, comme nous le verrons plus loin, l'hypothèse d'un rappel

⁵⁶⁷ Levi 1918, p. 2.

⁵⁶⁸ *Ibid.*

⁵⁶⁹ Prandi 1999, p. 49-50.

⁵⁷⁰ Ferrini 1593.

⁵⁷¹ Cf. Baroni 1614.

conscient à Mantoue, du contexte florentin. Pour en revenir aux compositions en vers de ces deux lieux, si évidemment les différentes éditions en prose des miracles servaient à préserver la mémoire du miracle et de la puissance céleste, le fait de les présenter en rime ajoute aussi à ce but un autre plus spécifique : confier la charge de la diffusion de la mémoire à la tradition orale.

Dans l'introduction de l'œuvre de Baroni, les motivations de ce choix émergent : il réécrit les soixante-trois miracles de l'Annunziata en rimes en déclarant vouloir les rendre accessibles à un public plus large que celui touché par la version en prose. Cela parce que le rendu en vers était plutôt réservé aux lettrés et plus agréable à l'oreille populaire⁵⁷². Explicitement, il affirme que les vers, facilement mémorisables, auraient servi de témoins d'un relai afin de propager de toute part la connaissance des miracles opérés par la puissante image florentine. On le lit d'ailleurs dans l'introduction:

*Eccovi dunque, o Servi di Maria
In versi fabbricata una Corona ,
perché cantata à guisa d'Himno sia,
per ogni devotissima persona,
e chiaro segno, e manifesto sia,
del valor, che nel mondo ogni risuona,
dove i santi miracoli per tutto
fanno Christiano, et amoroso frutto*⁵⁷³.

Récités ou chantés ces miracles auraient donc aussi circulé, dans les niveaux les moins élevés de la société florentine, comme le récit du serviteur de l'ambassadeur espagnol ayant échappé à une condamnation injuste, histoire figurant dans toutes les anthologies sur les miracles de l'Annunziata, que Luca Ferrini, déjà dans l'édition de 1593, affirme avoir été mise en vers, imprimée et chantée dans les rues de la ville⁵⁷⁴. La tradition orale relative à ce miracle est aussi soulignée par Giovanni Angelo Lottini qui confirme, en 1619, que la version en vers de ce miracle aurait été imprimée et chantée

⁵⁷² Baroni 1614 p. I : « Mi è parso tradurli di prosa in Ottava Rima, acciò più facilmente e con poca spesa possino tutte le povere persone leggere, imparare, e cantare la grandezza delle supreme grazie fatte da questa nostra Regina de' Cieli ». Cf. Annexe n°2.

⁵⁷³ Baroni 1614, p. 60 v.

⁵⁷⁴ Ferrini 1593, p. 23r.

par des dévots⁵⁷⁵. Un tel but était aussi recherché pour le sanctuaire de Curtatone, la présentation en vers des miracles aurait porté ses fruits, comme le déclare Baroni, par l'augmentation de la dévotion et l'afflux de fidèles vers ce lieu.

6.5 - Les inscriptions votives de Curtatone

Les inscriptions qui accompagnent les effigies votives du sanctuaire de Curtatone ne sont pas un cas isolé. Par exemple, l'effigie votive de Léon X, offerte à l'Annunziata en 1513 avait un court texte associé (*breve*), reporté dans un livre de chroniques du XVI^e siècle, qui récitait : « Pastorem ut me fecisti: fammi grazia ch'io vinca l'armi colla pace, ch'io possa ridurre alla fede e' Turchi »⁵⁷⁶. Comme à Curtatone, l'effigie s'adresse directement à l'observateur, comme si elle avait sa propre voix, sans toutefois présenter l'organisation métrique que l'on relève aux Grâces. La confrontation paraît donc utile avec certains des vers en rimes de l'Annunziata composés par Pagolo Baroni, dont la composition poétique est intégralement reportée en annexe.⁵⁷⁷

Le cinquième miracle relate ainsi:

*Passando in mezzo il campo Vinitiano
Un da Vercelli à Padova legato
Fu per ordin del sommo Capitano
Per sospetto di spia preso, e legato;
così dalle trincee poco lontano
fu l'innocente giovane impiccato
facendo star le guardie à studio attorno
tutta la notte, e tutto l'altro giorno.*

*Ma il giovane divoto di Maria
Nunziata di Firenze in tal periglio,*

⁵⁷⁵ Lottini 1619, p. 2.

⁵⁷⁶ Landuc ci 1883, p. 352.

⁵⁷⁷ Cf. Annexe 2.

*e voti e sante orationi invia
privo d'ogni 'altro aiuto, e di consiglio;
al cui giusto pregar la madre pia
volle benigna il cor sereno e 'l ciglio,
e mentre stette all'albero sospeso
lo resse con sua man con tutto 'l peso.*

*Ne prima delle guardie abbandonato
Fù, che sentì miracolosamente
Il canapo dall'albero spezzato
Salvo cascare in piè felicemente,
poi con maggior letizia inginocchiato
rese grazie a Maria devotamente,
e col canapo al collo à lei devoto
l'immagine portò secondo il voto⁵⁷⁸.*

Dans cette composition, nous reconnaissons l'écho à la tradition rimée typique des poèmes en huitains des *cantari*, par lesquels on narrait les prouesses historiques ou légendaires d'un héros ou d'un peuple et on conservait et transmettait la mémoire et l'identité d'une civilisation ou d'une classe politique. Reprendre cette structure métrique pour glorifier la Vierge d'un sanctuaire spécifique révèle donc la volonté d'en historiciser le culte au niveau local. Les inscriptions votives des Grâces, d'abord composées en quatrains⁵⁷⁹ puis réélaborées en tercets, apparaissent plus concises par rapport aux strophes précédentes, avec un rythme plus serré, mais, même si elles sont épurées de détails et de particularités relatifs à l'anecdote, elles conservent la même

⁵⁷⁸ Baroni p. 61v. : « En passant au milieu d'un camp vénitien / un de Vercelli lié à Padoue / fut pris sur ordre du grand capitaine / car suspecté d'espionnage, et attaché; / ainsi dans les tranchées non loin de là / le jeune innocent fut pendu / faisant rester les gardes pour surveiller les alentours / toute la nuit, et tout le jour suivant. / Mais le jeune dévot de Marie/ Annunziata de Florence en tel danger, /envoie ses vœux et des saintes oraisons / privé de toute autre aide, et de conseil / à cette juste prière la mère charitable / bienveillante veut le cœur et le regard sereins, /et alors qu'il était pendu à l'arbre / il le tint avec sa main de tout son poids. / Avant d'être abandonné par les gardes / il sentit miraculeusement / la corde se casser de l'arbre / tomber heureux et sain et sauf sur ses pieds, / puis avec une très grande joie il se mit à genoux / rendit grâce à Marie avec dévotion, / et se dévouant à elle il apporta l'image avec la corde au cou / fidèle à son vœu ».

⁵⁷⁹ Cf. chapitre 7.

efficacité que les vers précédents.

Les vers des effigies mantouanes trouvent donc un écho direct à la composition en rimes mentionnée ci-dessus. S'il est vrai que les deux cours, mantouane et florentine, entretenirent souvent des rapports d'échanges⁵⁸⁰ et que le sanctuaire de l'Annunziata était bien connu des Gonzague, qui y avaient une chapelle comme nous l'avons vu dans le quatrième chapitre, il est aussi vrai que cette situation s'intensifie sous Vincent I^{er}. Pour contraster la prétendue supériorité des Médicis vis-à-vis des autres grandes familles italiennes, renforcée par le titre grand-ducal, on détermina une convergence d'intérêts entre les cours de la région du Pô (Gonzague, Este et Farnèse) soutenue par une série d'alliances, comme, par exemple, le mariage jamais consommé entre Vincenti I^{er} et Marguerite Farnèse (1567-1643). En 1584, on ratifia, ainsi, l'union des deux dynasties, grâce au mariage en secondes noces du duc Vincent avec Éléonore de Médicis (1577-1611). Le duc alla personnellement à Florence pour chercher son épouse et après des jours de réjouissances les deux époux se dirigèrent vers Mantoue où ils entrèrent solennellement le 28 avril.

Ce fut précisément cette union qui suscita chez Vincent un désir d'émulation face au style et au faste florentins, et qui donna vie à une véritable compétition sur le plan des présences artistiques dans la cour, du mécénat et de la promotion d'événements culturels. À ce propos Roberta Piccinelli souligne: « La relazione biunivoca tra le due corti, Granducale e Ducale, nel loro infinito rincorrere oggetti, quadri, artisti, in un gioco di emulazione e di specchi, non ha precedenti dal punto di vista della comparazione di due realtà storico-artistiche⁵⁸¹ ». C'est précisément à l'intérieur de cette compétition que peuvent donc être entendues les analogies entre les deux sanctuaires. Cela ne signifie pas que les effigies votives du sanctuaire de Curtatone ne sont pas originales. Bien qu'il est possible qu'au sanctuaire, comme dans d'autres lieux de culte italiens, des simulacres votifs affluèrent spontanément, la volonté de les charger d'une valeur particulière doit être vue comme une réponse à des urgences précises, qui peuvent seulement être comprises en les mettant en relation avec la personnalité du duc.

Comme nous l'avons observé, on considère qu'une des trois effigies de la charpente, en habits romains, est son portrait. Attiré par la philosophie hermétique et

⁵⁸⁰ Piccinelli 2000.

⁵⁸¹ *Ibid.*, p. 7.

passionné d'alchimie, au point de s'entourer à la cour d'un cercle fermé d'alchimistes parmi les plus connus d'Italie, il devait certainement avoir connaissance de la signification du décor des voûtes florales peintes au XV^e siècle⁵⁸². On peut probablement aussi faire remonter à lui l'ajout postérieur du crocodile empaillé pour remarquer ces concepts. Nous reviendrons sur cet aspect.

Pour revenir aux inscriptions votives, contrairement aux vers de Baroni, ceux du sanctuaire de Curtatone sont écrits à la première personne, comme si l'effigie parlait, en s'adressant directement à l'observateur entré dans le sanctuaire. L'implication du public est donc totale et l'impact visuel de cet imposant appareil scénographique y est rendu encore plus manifeste par l'ajout de la dimension verbale. En partant du mur de droite, du chœur vers la porte, s'enchainent les inscriptions qui aujourd'hui accompagnent les effigies votives du sanctuaire des Grâces et qui remontent au XVII^e siècle⁵⁸³. On en reporte par la suite quelques une⁵⁸⁴. Dans le prochain chapitre, en revanche, nous avancerons une hypothèse concernant les inscriptions plus anciennes, écrites en quatrains et reportées dans le texte de 1603 de Donesmondi, masquées par les vers actuels :

*Uom che t'accosti al tuo periglio ognora
Ecco il tuo scampo, la tua guida e il porto,
Baccia la soglia, e il simulacro adora*⁵⁸⁵.

*Co'soldati il Gonzaga il voto scioglie
Salve dell'arme del Tesino in riva
E al tempio dona le guerriere spoglie*⁵⁸⁶.

*D'infermo san, di misero felice,
Colei m'ha fatto dopo affanni, e cure,*

⁵⁸² Cf. chapitre 3.

⁵⁸³ Cette information est issue du compte-rendu de l'enquête de restauration exécutée sur l'échafaudage en 1993 par le Studio di Restauro Dario Sanguanini de Mantoue.

⁵⁸⁴ Pour l'intégralité des inscriptions cf. Annexe 3.

⁵⁸⁵ « Toi qui t'approches toujours de ton danger/ voici ton salut, ton guide et ton port, / embrasse l'entrée, et adore le simulacre ».

⁵⁸⁶ « Gonzague accomplit le vœu avec ses soldats / sauvés de l'armée sur la rive du Tessin / et donne au temple les armures des guerriers ».

*Che fu del Mondo la riparatrice*⁵⁸⁷.

*Il forte braccio, e la cervice altera,
ch'a niun volle piegar Borbone invito
Quivi umilia a colei che in cielo impera.*⁵⁸⁸

*Dalla cruda tenzon sotto Pavia
Or che per Tua pietà salvo ritorno,
Quest'arme accogli, e la sembianza mia*⁵⁸⁹.

*A mia parte più degna, ed immortale
La stanca etade già squarciava il velo,
Ma di morte Costei spezzò lo strale*⁵⁹⁰.

*In mezzo all'arme, già vicino a morte,
Poichè, o gran Donna, a Te mia voce alzai,
Tu di vita m'apristi ambe le porte*⁵⁹¹.

*Fuor d'esto pozzo uscii libero e sciolto,
Col grave sasso che pendea dal collo
Perch'allor fui dalle Tue braccia accolto*⁵⁹².

Toutes ces inscriptions soulignent, d'une façon succincte et immédiate le forte charge de l'intervention miraculeuse et du vœu accompli. Les écritures transmettent une familiarisation du divin qui s'exprime dans ce « toi » plusieurs fois adressé à Marie et

⁵⁸⁷ « De malade à sain, de malheureux elle m'a rendu heureux / après les souffrances elle m'a soigné, /car elle fut la réparatrice du Monde ».

⁵⁸⁸ « Le bras fort, et la tête haute, /car le Bourbon vaincu ne veut se plier à personne / est ici humble devant celle qui règne dans les cieux ».

⁵⁸⁹ « De la cruelle bataille sous Pavie / à présent que grâce à la pitié je rentre sain et sauf, / accueille ces armes, et mon image ».

⁵⁹⁰ « À ma partie la plus digne et immortelle / l'âge fatigué déjà déchirait le voile, /mais elle brisa la flèche de la mort ».

⁵⁹¹ « Au milieu des armes, déjà proche de la mort, / puisque, ô grande Dame, vers toi je dirigeai ma voix, / tu m'ouvris les deux portes de la vie ».

⁵⁹² « Je sortis de ce puits libre et délivré, / avec ce gros caillou qui pendait à mon cou / parce qu'alors je fus accueilli par tes bras ».

ce « moi » au premier plan, malade, mutilé, mis aux fers, blessé à mort... et qui pourtant vient d'être sauvé. Au-delà des citations aucune des expressions qui se réfèrent à Marie n'est marginale : chaque mot contenu dans le vocabulaire de ces inscriptions appartient à un registre culturel et théologique savant, subtilement vulgarisé afin de toucher le plus grand nombre.

Parmi les quarante-et-une écritures encore lisibles qui occupent le premier registre de l'échafaudage, cinq sont prononcées par des suppliciés, quatre par des priants, trois par des malades, une par un pèlerin. Les autres, au nombre de vingt-huit, concernent des soldats. Dans le prochain paragraphe, nous comparerons les typologies d'effigies votives les plus récurrentes, qui se retrouvent aussi dans le sanctuaire de l'Annunziata de Florence et dans le Libro dei Miracoli de Vincenzo Panicale. À travers la lecture des inscriptions on observe que nombreuses invocations à la Vierge sont reprises de la chanson *Vergine bella che di sol vestita* de Pétrarque. Il s'agit du chant qui ferme les *Rerum vulgarij fragmenta* (1336-1374). Il revêt un rôle fondamental en ce qui concerne la structure de l'œuvre elle-même et le sens profond de la poétique de son auteur.

Constitué de trois cent soixante-six poèmes, le *Canzoniere*, est un bréviaire de purification personnelle de l'auteur de l'amour terrestre à l'amour spirituel et le chant final marque l'accomplissement de ce processus. Le parcours de rédemption et de spiritualisation de l'amour pour Laure se conclut, en effet, par un long chant de prière à la Vierge, à laquelle Pétrarque demande pardon pour ses propres péchés terrestres, en vue de la vie éternelle après sa mort. Il a été souligné à plusieurs reprises combien ce chant assume la structure d'une litanie, avec la reprise du terme « Vierge », invoqué au début de chaque strophe. À cette organisation stylistique concoure aussi la série de formules et épithètes par lesquels on se réfère à Marie, et les reprises et les citations (plus ou moins denses et explicites) de la *Bible*, des *Évangiles*, des *Psaumes* et de la tradition des hymnes à la Vierge (comme le *Regina Coeli* et le *Salve Regina*). Le chant est donc agencé comme une longue invocation à la Vierge à laquelle l'auteur confie les fruits de sa peine poétique et toute son expérience existentielle, avant de prendre congé en demandant la paix pour son propre esprit (« spirto »).

*Raccomandami al tuo figliuol, verace
homo et verace Dio,
ch'accolga 'l mïo spirto ultimo in pace*⁵⁹³.

L'incipit de ce tercet est précisément prononcé par l'effigie d'un priant du sanctuaire soulignant à quel point cette invocation, comme d'autres du même type, sous-entend une demande de secours qui ne concerne pas uniquement le bien-être terrestre du demandeur mais qui aboutit dans le désir d'une protection ultra-terrestre. Comme chez Pétrarque, l'invocation de l'effigie se réfère à une demande de secours après la mort, afin que l'âme de l'offrant puisse être préservée des ténèbres et mise en contact avec le divin. L'intention propitiatoire des effigies votives peut donc concerner non seulement leur phase de réalisation, en vue d'un potentiel bénéfique sur Terre, mais aussi ce qui concerne, après que le miracle soit advenu, le désir de protection *post-mortem* du fidèle.

La reprise du style de Pétrarque est un phénomène important au XVI^e siècle : les lyriques du XV^e siècle qui s'exprimaient en langue vulgaire finirent peu à peu par s'uniformiser toujours plus étroitement avec le modèle formel des *Rerum vulgarium fragmenta*, qui devinrent le modèle absolu auquel devaient se conformer les poètes italiens qui entendaient s'exprimer en langue vulgaire⁵⁹⁴. En 1535, Girolamo Malipiero était occupé, par exemple, à la composition du *Petrarca spirituale*, l'œuvre qui le rendit célèbre et qui lança ce procédé de reconsidération des raisons profondes et idéologiques de la pratique imitative du *Canzoniere* qui porta par la suite aux *Rime spirituali* de Vittoria Colonna et, plus généralement à ce filon de la production lyrique du XVI^e siècle à laquelle on attribue l'étiquette de pétrarquisme spirituel⁵⁹⁵.

On peut finalement affirmer que le *Canzoniere* est un livre de vers qui propose une histoire d'amour personnelle qui est aussi un itinéraire spirituel-ascétique et, en tant que tel, symbolique, individuel et exemplaire. Le *Canzoniere* devient l'*exemplum* du pétrarquisme dans toute l'Europe, précisément parce qu'il accueille comme modèle normatif « la lingua e 'l cor, la lagrime e i sospiri » (dans le chant *Vergine bella*) c'est-à-dire la direction qui sera développée à partir de ce moment par les essais, le journal intime, le *diario*, les confessions... en définitive le courant tout entier de l'écriture de soi,

⁵⁹³ Vv. 135-137 cf. Savoca 2008.

⁵⁹⁴ Di Benedetto 2006. Cf. Bembo 1525 (2001).

⁵⁹⁵ Cf. Tomasi 2004.

l'autobiographie moderne.

Les événements exprimés par les miraculés dans le sanctuaire, doivent précisément être perçus comme de petits itinéraires ascétiques, personnels et exemplaires. Tout cela constitue une des formes les plus significatives d'expression de la sensibilité culturelle, littéraire ou non, de la modernité. Le chant *Vergine bella* notamment, connu une large diffusion également dans le domaine musical, comme le montre en 1548 l'édition à Venise par Antonio Gardane d'un livre de madrigaux, composé par Cipriano Rore d'après Pétrarque, ou les deux livres de madrigaux spirituels de Pierluigi da Palestrina, le premier en 1581, terminé par la *Vergine bella che di sol vestita* de Pétrarque⁵⁹⁶.

Le renouveau du culte de Marie, en fonction antiprotestante, fut du reste, un phénomène diffus dans le monde catholique après le Concile de Trente, qui se prolonge aussi au XVII^e siècle⁵⁹⁷. Cependant, si nous reprenons un des textes les plus célèbres de la critique de Pétrarque, *Life of Petrarch* d'Ernest Hatch Wilkins, édité en 1961, l'auteur avance une thèse à propos de ce chant qui en fait le cœur d'un excès présumé de dévotion à Marie. Comme Robert Clemens l'a souligné « it was a late penchant for mariolatry which yielded up his *Vergine bella, che di sol vestita* »⁵⁹⁸. Malgré l'aspect lacunaire des études relatives à la littérature dévotionnelle mariale d'époque moderne, ce lien n'est pas inopportun, vu que le même chant se retrouve en ouverture d'un des textes les plus controversés de la fin du XVI^e siècle, la *Monarchia della Vergine*, qui présuppose à travers la reprise du titre d'une autre œuvre plus célèbre, le *Monarchia del nostro sig. Gesù Christo*, un antagonisme entre ces deux figures, comme nous le verrons mieux dans le dernier chapitre. Comme le chant illustre un processus de rédemption du bas vers le haut, de la terre à Dieu, de la difficulté et en même temps de la nécessité de se soulever de son propre être mortel, les effigies votives du sanctuaire, avec leur témoignage personnel, mettent ainsi ce processus en évidence.

⁵⁹⁶ Cf. Lewis 1986.

⁵⁹⁷ Balzamo, Christin et Flückiger 2015.

⁵⁹⁸ Clemens 1963, p. 45.

6.6 - Sur certaines typologies de graciés

Il a été observé à quel point les effigies votives grandeur nature du sanctuaire de Curtatone peuvent être comparées à une sorte de « Livre des miracles » visuel⁵⁹⁹. En effet, certaines typologies d'effigies témoignent de faits miraculeux qui se retrouvent aussi bien dans la littérature des miracles, que dans les documents relatifs aux *bòti* de la Santissima Annunziata de Florence et dans les images du sanctuaire de la Quercia de Viterbe, comme la présence constante du Turc ou des spectaculaires ex-voto d'exécutés. Le miracle du Turc apparaît déjà dans une des œuvres les plus populaires de la littérature mariale du Moyen-Âge, *Les Miracles de Notre-Dame* de Gautier de Coincy (1177-1233) dans lequel est raconté comment un Sarrazin aveugle récupère la vue après avoir prié devant l'image miraculeuse de la Vierge, car il avait entendu dire que le Dieu des Chrétiens réalise de grands miracles par le biais des images de sa mère⁶⁰⁰.

Les représentations qui accompagnent les livres des miracles montrent, sans aucune ambiguïté, de même que certaines tablettes votives, l'importance de l'image comme agent divin. Comme on le remarque dans la xylographie qui accompagne l'édition de *Miracoli de la Madona istoriadi*, publiée en 1505 par l'imprimeur vénitien Bartolomeo Zanni, l'image de la Vierge s'anime et par un bras retient le peintre qui est en train de l'exécuter tandis qu'un démon armé d'une fourche tente de le faire précipiter de l'échafaudage où se trouve le protagoniste du récit (fig. 143). Ce type de détails est la preuve évidente que c'est véritablement l'image qui agit à la place de la Vierge et qui intervient pour venir à l'encontre des nécessités du fidèle. Pour en revenir au Turc, une fois sa demande de secours exaucée, il se convertit au christianisme. Plus ou moins de manière analogue, Giuseppe Richa raconte, à propos des effigies votives de l'Annunziata, qu'un pacha Turc, en 1471, se voua à la Vierge pour qu'elle soit « favorable à ses intérêts »⁶⁰¹, tandis que l'effigie votive du Turc de Curtatone, rappelle qu'un Turc préoccupé par son voyage de retour s'en remet à elle par le biais de la réalisation d'une effigie votive.

⁵⁹⁹ Holmes 2013, p. 80.

⁶⁰⁰ Levi 1918, p. 23.

⁶⁰¹ Richa 1762, tome VIII, partie IV, p. 8-9.

Outre celle du Turc, une autre catégorie qui paraît dans toutes les collections de miracles est celle qui présente les exécutés, souvent injustement condamnés, qui réussissent à se sauver sur l'échafaud par l'intervention miraculeuse. C'est le cas, par exemple, de l'effigie votive de « Giuanin d'la msòla » (fig. 88) que nous retrouvons aussi dans une miniature du Codex Rapondi⁶⁰². Le manuscrit contient une traduction fidèle en français de la légende du Volto Santo de Lucques (Sainte-Face), le crucifix vénéré encore de nos jours, conservé dans la cathédrale San Martino, dans la version donnée par le diacre Leobino⁶⁰³.

La miniature représente le plus récent des miracles perpétrés par le Volto Santo, connu comme le « miracle de la hache » qui, en peu de temps, devint un des faits les plus connus liés au crucifix miraculeux (fig. 144). En 1334, le marchand français Jean d'Arras, de retour de Naples, assista à un homicide aux alentours de Pietralunga, en Ombrie. Injustement accusé, il fut conduit en prison sur ordre du podestat, et après un procès sommaire, fut condamné à mort par décapitation. La nuit précédant l'exécution, Jean fit vœu au Volto Santo que, s'il avait la vie sauve, il ferait un pèlerinage à Lucques pour honorer l'image miraculeuse et renoncerait à ses richesses personnelles. Le jour suivant, le miracle se réalisa ponctuellement : sa tête placée sur le billot, le bourreau donna un coup de hache, mais celle-ci ne blessa pas le condamné parce qu'elle fut prodigieusement déviée par le pied droit de la Sainte-Face provoquant la déformation de sa lame. Le podestat donna alors l'ordre de procéder à une nouvelle tentative, mais le prodige s'accomplit à nouveau, il se convint donc que c'était le signe de l'innocence du condamné, qui fut immédiatement libéré⁶⁰⁴. La hache protagoniste du miracle est conservée comme ex-voto dans la cathédrale, sur le pilier face à la chapelle du Volto Santo, et aujourd'hui encore les habitants de Pietralunga célèbrent ce miracle avec le « Palio de la hache », une commémoration historique de cet épisode (fig. 145).

Les analogies avec l'effigie votive du sanctuaire de Curtatone sont évidentes. En effet, non seulement la même typologie d'exécution est représentée, mais le condamné a aussi le même nom que le malheureux lucquois, Jean, et comme le note l'inscription, il est sauvé après deux tentatives du bourreau. La représentation de ce miracle, dans la

⁶⁰² Du nom d'une des familles de marchands les plus riches et influentes de Lucques présents dans les Flandres et à Paris. Le Code Rapondi (Manuscrit *Palatinus Latinus 1988*, fin XIV^e - début XV^e siècle) est conservé à la Bibliothèque apostolique vaticane.

⁶⁰³ Cf. J.C Schmitt 2010.

⁶⁰⁴ Martinelli 2016.

miniature du Codex de la Bibliothèque apostolique, présente la scène de la décapitation avec le bourreau, représenté avec le bras tendu, sur le point de porter le coup fatal. Dans ce cas, il exécute la condamnation en frappant la hache avec un puissant maillet, qu'il tient dans sa main gauche, appuyée sur le cou de la victime.

À Curtatone, en revanche, la hache est remplacée par un pilori doté d'une lame, où est inséré la tête du condamné. Une modalité d'exécution capitale similaire est représentée à plusieurs reprises dans un autre texte toscan intitulé les *Croniche di Giovanni Sercambi lucchese*⁶⁰⁵. On peut relever à titre d'exemple, l'illustration de « Comment la tête de Altino Chastracani fut coupée » (fig. 146) ou de comment fut coupée celle de certains hommes de Mostesigradi (fig. 147)⁶⁰⁶. Une condamnation similaire est aussi représentée dans un autre codex, toujours en rapport avec la narration en vers et en rimes des événements lucquois entre XIV^e et le XV^e siècle: les *Croniche di Alessandro Stregghi*⁶⁰⁷. Dans l'image qui illustre la décapitation d'Andrea Antelminelli (fig. 148), le condamné, à gauche, est conduit par une corde et, avec ses pieds liés, sur le lieu de l'exécution, la place publique. Les instruments de l'échafaud sont un morceau de bois fixé au sol par deux piquets, une hache à appuyer à la base de la tête et un gros maillet en bois pour la percuter d'un coup sur la base du cou du condamné, visible aussi à Curtatone. L'exécution ne consiste donc pas à tuer le condamné par un écrasement du crâne⁶⁰⁸, mais plutôt par sa décapitation.

À partir de ces images, on remarque donc la survivance de motifs médiévaux à la fin du Cinquecento. La scène du criminel qui a échappé à la mort, dans toutes ses variantes, est fréquente dans les représentations italiennes des XVI^e et XVII^e siècles, dans les miracles et dans les images sacrées. Le miracle du voleur, par exemple, qui, condamné à la fourche et suspendu à la corde est sauvé par la Vierge, revient fréquemment dans les impressions populaires, notamment celles qui développent de préférence les motifs ascétiques se référant au monde criminel⁶⁰⁹, comme nous le verrons dans le prochain paragraphe. Ce qui change par rapport aux histoires les plus génériques de miracles de la tradition médiévale, c'est la volonté de circonscrire l'épisode miraculeux en accueillant et en promouvant autant que possible les détails

⁶⁰⁵ Manuscrit 107, Archive d'État de Lucques.

⁶⁰⁶ Les illustrations ont été extraites de l'édition de 1978. Cf. Sercambi 1978.

⁶⁰⁷ Zevi 2009.

⁶⁰⁸ Margonari et Zanca 1973, p. 118.

⁶⁰⁹ Levi 1918, p. 24.

précis concernant l'identification et la provenance du miraculé. Dans le Libro dei Miracolide Vincenzo Panicale à la base des effigies il est souvent indiqué, la ville de provenance du représenté. C'est comme si la localisation la plus précise des miracles et des miraculés, par rapport aux histoires les plus génériques transmises à l'impression, permettaient de démontrer la circonscription du territoire de compétence de la Vierge miraculeuse d'un sanctuaire et d'en marquer le bassin des usagers.

6.7 - L'imagination pénale dans l'iconographie votive

Cultiver la compassion comme valeur spirituelle et comprendre que les agonies du Christ sont la conséquence du péché humain porte le spectateur à supporter le supplice de ses tourments et, aussi, à trouver en eux du plaisir⁶¹⁰. C'est la concomitance de « faire peur » et « faire plaisir » qui rend la violence, la foi et le drame liturgique mémorables. La production d'images de martyres obéit donc au présupposé fondamental de l'éthique chrétienne de *movere a divotione*. Selon Gabriele Paleotti dans un célèbre passage du *Discorso intorno alle Imagini Sacre e Profane* il s'agit de:

Il sentire narrare il martirio di un santo, il zelo et costanza di una vergine; la passione dello stesso Christo, sono cose che toccano dentro di vero: ma l'esserci con vivi colori qua posto sotto gli occhi il santo martorizzato, colà la vergine combattuta, et nell'altro lato Christo inchiodato, egli è pur vero che tanto accresce la divotione, et compunge le viscere, che chi non la conosce è di legno o di marmo⁶¹¹.

La représentation du martyr est, en somme, vue dans une perspective de nécessité communicative pour faire « tourmenter les viscères » et, encore une fois pour « tirer vers la dévotion ». La transformation de l'image religieuse en une sorte de grand théâtre, touchant et émouvant, dans la conviction que la stupeur ou l'émotion puissent

⁶¹⁰ Mitchell 1998, 102

⁶¹¹ Paleotti 1582 [1961], 228 « Le fait d'entendre raconter le martyr d'un saint, le zèle et la constance d'une vierge; la passion du Christ, sont des choses qui touchent vraiment profondément : mais le fait que le saint martyrisé soit placé là sous les yeux avec des couleurs vives, qu'ici il y ait la Vierge combattue, et de l'autre côté le Christ sur la croix, il est vrai que ceci accroît d'autant plus la dévotion, et tourmente les viscères, car celui qui ne la ressent pas est fait de bois ou de marbre ».

alimenter la foi, devient un élément à partager socialement au sein d'une liturgie toujours plus participative et dirigée vers des formes spectaculaires, comme il advient dans le sanctuaire de Curtatone. Cependant, la particularité de ce lieu réside dans le fait d'attribuer une place de relief absolu aux effigies votives des miraculés, en particulier des torturés, représentées dans toute leur cruauté, comme on le voit mieux dans l'œuvre de Panicale, en les plaçant dans un espace architectural prévu à cet effet qui rappelle celui habituellement attribué aux porte-parole de la religion chrétienne, à savoir les saints. Quelle peut alors être la signification d'une telle substitution ? Pourquoi rendre noble la figure du miraculé, de ses mésaventures et de ses supplices terrestres comme on le ferait pour un martyr chrétien ? Dans l'introduction de 1588 du *Martyrologium Romanorum* de Cesare Baronio, on lit que :

*Habet etiam Sanctorum innocentiae, charitatis, fortitudinis, ceterarumque, virtutum commemoratio stimulos quosdam acerrimos, quibus tum maxime incitatur cum illorum propositis exemplis, nostram desidiam agnoscimus*⁶¹².

L'idée que l'innocence et la force des saints réveillent chez le fidèle un stimulus très fort d'imitation, avait une place importante dans le décret tridentin sur la peinture.⁶¹³ La spectaculaire ritualité du supplice connaît une transposition explicite dans la production visuelle des œuvres d'art seulement en vue de la reprise de ces thèmes pour les sujets sacrés. L'abandon de l'art du témoignage du supplice est inévitable alors qu'il ne le présente plus dans l'aspect allusif de la métaphore chrétienne⁶¹⁴. La vision macabre des tourments subits par les miraculés du sanctuaire de Curtatone doit être vue dans cette optique.

Si l'on consulte des textes tels que le célèbre *Trattato de gli instrumenti di martirio e delle varie maniere di martoriare usate da' gentili contro christiani* d'Antonio Gallonio de 1591, on note que ces instruments sont les mêmes, sauf pour la

⁶¹² Baronio 1588 (1597), p. II. (La commémoration de l'innocence, de la charité, de la force et de toutes les autres vertus des saints est un stimulus sûr et vigoureux, avec lequel nous sommes alors principalement mus et poussés, quand en regardant leurs exemples, nous reconnaissons notre lenteur et notre négligence, et nous repensons combien nous sommes loin de leurs louanges et de leur perfection).

⁶¹³ Freedberg 1976, p. 136.

⁶¹⁴ Cf. Puppi 1990.

crucifixion, utilisés dans ce qui était la pratique quotidienne de l'exécution de la justice. Les artistes de l'époque apprenaient donc à marier l'expérience picturale des horreurs pénales imposées aux saints martyrs avec la réalité judiciaire avec laquelle ils cohabitaient, imposées aux criminels communs de leur époque, pour avoir une résonance l'une avec l'autre. L'art dévotionnel de cette période impose cette continuité. La présence de la souffrance et de la mort était, en effet, une chose commune. Le mécanisme des sentences capitales et leur exécution à des moments récurrents au cours de l'année obéissent à des règles de ritualisation qui organisaient l'événement de façon sans équivoque d'une procession judiciaire à laquelle était conférée la même solennité que celle qui caractérisait les cérémonies religieuses⁶¹⁵.

Le « spectacle de justice » dans lequel le condamné subit un supplice sans économie d'horreur et de sang, prévoit des étapes précises qui se répètent invariablement et qui consistent plus ou moins à trainer dans un premier temps le coupable à travers la ville sur un char et mutilé des mains, puis à le « trainer derrière un cheval », « l'écraser », « le frapper à coups de maillet », « le massacrer » et enfin « l'équarrir », le pendre puis le brûler, dans un crescendo de techniques diverses et cruelles⁶¹⁶. La vérité totale de la représentation du supplice physique du corps, des hurlements du condamné, de l'horreur des mutilations vidait les théâtres et faisait en sorte que ce même public se déplaçait sur la place où le supplice était annoncé.

Ici la participation et l'implication du public se seraient fondées sur l'euphorie, l'horreur et la peine, la participation existentielle et la compassion. Le public, en effet, n'était pas seulement poussé à regarder les exécutions capitales par instinct sadique et brutal, mais plutôt par conviction de participer à un événement sacré, désireux d'entrer dans une dimension spatio-temporelle propice à instaurer un contact positif et fécond avec le monde surnaturel⁶¹⁷. Lionello Puppi met en évidence le fait que ce spectacle, alors qu'il s'inscrit au cœur d'un système sacrificiel peut assumer les accents d'une « représentation sacrée », en reconnaissant les liens (même urbanistiques) qui rapprochent l'itinéraire vers l'échafaud, dans la ville de Venise, à une *via crucis*. La croyance en la vie éternelle est en effet la seule à pouvoir conjurer le châtement parce qu'elle empêche qu'il soit définitif et irréparable.

⁶¹⁵ Ruggiero 1978, p. 252. Cf. Miur 1984.

⁶¹⁶ Natale 2009.

⁶¹⁷ Baronti 2000, p. 145.

La souffrance et la mort infligées finissent donc par entraîner un processus de rédemption et d'expiation au moment où le condamné se repend de ses acts. Son repentir, au moment où il paye le prix de sa vie, finit par transfigurer le supplice en sacrifice, en faisant entrer l'événement dans le « monde du sacré ». Loin d'être une créature maudite, le condamné qui accepte de faire le sacrifice de soi devient, aux yeux du public, une victime qui, en vertu de ses souffrances et de sa mort, peut se transformer en intercesseur pour les péchés de tous⁶¹⁸. Dans l'économie de la grâce chrétienne, le *credo* apostolique insiste sur une solidarité spirituelle qui lie « la foi dans le cœur, les âmes du purgatoire et les saints dans le ciel » dans l'unité organique du corps mystique du Christ. Cette vision d'échanges constants entre le monde des vivants et le monde des morts fait que le rituel de la peine capitale peut transformer un méprisable criminel en intermédiaire bénéfique entre homme et divinité. C'est pourquoi dans la liturgie du supplice, entre les devoirs du confrère qui assistait le condamné à mort, il y avait aussi celui d'exposer, de manière ininterrompue, un crucifix ou des tablettes représentant des épisodes de la Passion du Christ, comme invitation à assimiler ses propres souffrances à ces épisodes pour ouvrir plus largement l'accès au royaume divin⁶¹⁹.

L'acceptation de la souffrance était donc nécessaire aussi bien à la sanctification des martyrs que de ceux qui voulaient imiter le Christ. Outre l'aspect technique de justice et de punition, il existe, en effet, une conception plus profonde en ce qui concerne l'usage de la torture, qui conçoit le corps humain et ses sensations comme « lieu de la vérité ». L'impassibilité des martyrs face à la douleur était la preuve de leur vérité, tandis que le supplice des criminels sur l'échafaud révélait qu'ils la cachaient⁶²⁰. C'est pour cela que, dans une succession d'affronts corporels et de cruauté, il devenait aussi important d'obtenir la confession du condamné en lui assurant le salut de son âme.

L'identification populaire du condamné au martyr peut alors être intensifiée par la *performance* du coupable mourant. En accord avec les théologiens contemporains, en effet, voir une âme rachetée, alors qu'elle est encore dans le corps durant le spectacle de la torture, équivalait à voir un véritable miracle⁶²¹. Cette donnée justifie donc la présence des effigies des condamnés à une place de choix à l'intérieur de l'espace

⁶¹⁸ Puppi 1990, p. 50-51. Cf. Foucault 1975.

⁶¹⁹ Sur les images utilisées par les confréries de Miséricorde pour assister les condamnés cf.

⁶²⁰ Cohen 2003, p. 195-219.

⁶²¹ Cf. Mitchell 1998.

sacré : leur exposition est le témoignage de comment la grâce divine peut toucher quiconque se voue sincèrement à la Vierge miraculeuse, indépendamment de sa propre conduite⁶²². Les effigies votives des torturés de Curtatone représentent le condamné pendant qu'il supporte, en les acceptant, la douleur et le supplice qui lui sont imposés. Iconographiquement, les gestes, les expressions, la contenance et l'allure des offrants torturés rappellent celui des plus grands martyrs chrétiens.

En ce qui concerne le rituel de passage qui opère la transformation salvatrice du condamné, il existe une longue tradition d'images votives qui projettent, visuellement, le mérite de la rédemption que le corps massacré d'un criminel puni acquiert. Comme on le voit dans le frontispice du *Livre des miracles de la Madone de Altötting* de Jacob Isseckemer (1497) à l'autel de la Madone, qui apparaît vêtue de soleil selon la révélation de l'Apocalypse, de nombreux pèlerins affluent avec leurs vœux (fig. 149). Au premier plan, encore agonisant dans l'instrument de torture, la roue, se trouve le corps mourant d'un condamné. Le rappel du martyr chrétien est implicite. En excluant, en effet, la grâce de la vie (un chien en bas renifle les restes qui tombent de son corps déchiré), ce que la victime aspire à obtenir, c'est la promesse de salut qui résulte de ce supplice et qui confirme donc la croyance en l'utilité de la douleur du corps pour l'ascension de l'âme.

D'après l'analyse conduite jusqu'ici, on peut dire que la vision de ce complexe votif suggère au moins deux voies : celle proprement anthropologique qui concerne l'efficacité de l'image et son rôle actif dans les pratiques dévotionnelles de cette période, comme nous les verrons dans le prochain paragraphe, et une autre, plus familière aux iconologues et aux historiens, qui évoque le rapport de conformité entre l'effet produit par l'image et l'intention qui a commandé sa réalisation. Dans ce second cas, on se réfère alors aux effigies imperiales comme fruits de la volonté d'une personnalité bien précise, à savoir Vincent I^{er} de Gonzague, responsable aussi à notre avis de la disposition stratégique de ces objets dans le sanctuaire, comme nous le verrons dans la conclusion.

⁶²² Bien que l'on ait parlé de exécutés injustement condamnés par la loi Donesmondi ne fait pas allusion à ce détail. À Palerme, vers 1550, existait un véritable culte des âmes des exécutés, en particulier des décapités. Les âmes des innocents qui, par erreur de la justice, avaient été sacrifiés, étaient considérées comme dispensatrices de grâces et de miracles. On leur offrait des ex-voto et on leur demandait des faveurs. Cf. Di Bella 1994.

6.8 - Le scénario votif

Christopher Wood, au cours de la conférence *Ex Voto: Votive Images Across Cultures* au Bard Graduate Center de New York (2011)⁶²³ attire l'attention sur une xylographie de la moitié du XV^e siècle, dans laquelle, autour de la figure de saint Antoine le Grand, qui occupe le centre de la composition, différentes typologies votives sont présentées (fig. 150). Au niveau inférieur, se trouvent certains offrants pressés par l'urgence de gagner l'attention du saint, le seul capable de régler l'urgence dans laquelle ils se voient et de répondre à leur demande angoissée de secours. Au niveau central, en revanche, quatre personnages sont proches de son trône et cherchent à se faire créditer certains dons qu'ils apportent avec eux et qui lui avaient été auparavant promis, leurs attitudes ne présentant aucune impériosité. Dans la partie la plus haute, derrière saint Antoine, des ex-voto plus anciens sont accrochés. On reconnaît donc dans cette image trois temporalités différentes : le niveau le plus bas dans lequel on invoque la grâce ; le central qui matérialise une guérison antérieure et un pèlerinage pour rendre le vœu au saint ; les ex-voto en haut passés, qui prouvent le fonctionnement du système⁶²⁴.

Comme nous l'avons vu au début de ce chapitre, il existe aussi à Curtatone des temporalités différentes. Toutefois à la différence de l'image précédemment décrite, malgré le fait que certains offrants soient représentés au moment du besoin, blessés à mort, torturés ou malades, il ne transparaît aucune urgence de leurs gestes et de leur attitude, tout comme les autres effigies des priants. Cette ambiguïté semble significative parce que l'attente et la concentration que les effigies votives montrent, font supposer qu'au-delà de leur vie sauvée à l'occasion du danger advenu elles aspirent à obtenir quelque chose de plus que le simple salut du corps. Nous avons fait allusion à l'attitude de perpétuel remerciement qui fait que la présence de l'effigie votive reste longtemps dans le sanctuaire, même bien après la mort des commanditaires, comme nous pouvons le voir encore aujourd'hui à Curtatone. La protection que l'on cherche révèle alors un but propitiatoire en ce qui concerne la possibilité de pouvoir être, à travers l'image elle-même, placés perpétuellement dans une position de privilège et de proximité avec le

⁶²³ Les actes de cette conférence organisée par Ittai Winryb ont été publiés en 2016. Cf. Weinryb 2016.

⁶²⁴ Wood 2011.

sacré. Le miracle concédé indique un traitement exclusif de la part du protecteur céleste envers un dévot précis que d'autres fidèles n'ont pas eu la chance d'expérimenter. Cet épisode renforce de manière indissoluble un lien dévotionnel déjà présent et permet d'avancer une demande qui, en vertu de la faveur accordée sur Terre, s'étend au-delà du temps physique du miraculé.

Placées dans le lieu où la présence miraculeuse se manifeste, c'est-à-dire le sanctuaire, les effigies votives, debout, dans une attitude de concentration et d'attente, demandent pour l'âme du dévot ce que le corps a déjà obtenu : le salut. Dans ce sens, ces effigies partagent une dimension qui se rapproche de celle des donateurs qui sont représentés dans certains tableaux de la même période. Comme l'a déjà démontré Aby Warburg, l'irruption de portraits de contemporains dans les événements sacrés a des fins propitiatoires, analogues à celles qui poussaient à placer des simulacres votifs réalistes à côté des images sacrées des sanctuaires⁶²⁵. Dans ces œuvres, les donateurs maintiennent une distance respectueuse avec l'objectif de la dévotion, comme les effigies des offrants de Curtatone, qui ne cherchent pas un contact direct avec la source de leur salut mais qui semblent plutôt absorbées par son essence.

Dans certaines compositions religieuses de l'aire lombarde dans lesquelles apparaît le donateur, on remarque un procédé similaire. C'est le cas, par exemple, de deux œuvres de Giovanni Battista Moroni (1520-1578), une conservée à la National Gallery of Art de Washington (fig. 151) et l'autre en collection particulière (fig. 152), où le commanditaire, placé devant la scène sacrée, occupe la partie la plus importante de la représentation. Dans ces tableaux, on en vient à déterminer une inversion par rapport à l'iconographie traditionnelle, dans laquelle l'événement sacré est placé au second plan, tandis que le donateur occupe une position dominante en s'imposant avec une présence physique réelle, concrète qui, comme il a été observé par Mina Gregori pour le tableau en collection particulière (fig. 152), place cette œuvre parmi les portraits les plus individualisés de l'artiste⁶²⁶. Selon Maria Calì, la source du rapport personnel qu'est établi entre fidèle et divinité doit être recherché dans le monde nordique⁶²⁷. De la même manière que dans les tableaux flamands, dans certaines œuvres de Moroni le commanditaire, dans sa manière de regarder le spectateur, l'invite à réfléchir avec lui

⁶²⁵ Warburg 1902 (1990).

⁶²⁶ Gregori 1979, p. 285.

⁶²⁷ Calì 1980, p. 20.

sur la vanité de l'existence ou sur les thèmes de la mort et du salut. Cette donnée sous-tend un rapport différent, individuel et responsable entre Homme et Dieu; le même, que l'on rencontre dans la réalisation des effigies dans lesquelles le rapport privé et personnel qui s'instaure avec la divinité est précisément à la base du lien votif.

Dans une autre œuvre du peintre, *Dévots en prière devant la Vierge et l'Enfant et saint Michel archange* (fig. 153), un des deux protagonistes tourne son regard vers le spectateur en lui indiquant la scène sacrée. Dans ce tableau, ce n'est pas un saint, qui depuis l'Empyrée céleste dont il fait partie, invite celui qui regarde à lever les yeux vers la divinité, mais c'est le dévot qui, au même niveau que celui qui regarde, lui fait connaître son expérience religieuse particulière. Ces éléments rapprochent ces œuvres des effigies votives de Curtatone. Le geste du saint pour capter l'attention de l'observateur jouait le rôle de médiateur entre le fidèle et la divinité puisque entre les deux aucun rapport direct n'était possible. Dans la scène de Moroni, et dans la pratique votive, en revanche, on refuse une telle médiation et cette « privatisation » du fait sacré ne rentre pas dans une optique strictement catholique. Dans le traité sur la peinture de Giovanni Paolo Lomazzo (1538-1592) on trouve l'exhortation à représenter un des protagonistes avec les yeux vers celui qui regarde mais avec des buts différents :

*Ed in queste composizioni sempre resterà estremamente lodato colui che mostrerà alcuno in atto che ti guardi piangendo come che ti voglia dire la causa del suo dolore e muoverti a partecipare della doglia sua. Mentre che alla cosa per cui si piange o si addolora gli altri guardano, in atti tutti mesti e convenienti all'officio loro*⁶²⁸:

Dans ces mots, la volonté d'émouvoir dans le but de persuader se concrétise, objectif que l'on tentait d'atteindre en faisant appel aux sentiments. Cependant, ni chez Moroni ni dans la mise en scène de Curtatone, on ne prend cette voie⁶²⁹. Dans ce sens, les effigies ont peu à voir avec la statuaire des Sacri Monti, à laquelle elles ont souvent été associées. Dans ces parcours dévotionnels situés sur des sites naturels, habituellement de montagne, du Piémont et de la Lombardie, les épisodes qui

⁶²⁸ Lomazzo 1584, livre VI, cap. XXXIV, p. 363.

⁶²⁹ La visualisation du fait sacré selon une méthode proche des représentations de Moroni peut se retrouver dans un texte imprimé en 1494 à Venise : le *Zardino de Oration*. Cf. Da Campagnola 1971.

concernent la vie du Christ et sa mort sont représentés par des statues grandeur nature, portant de vrais objets, avec des expressions psychologiquement marquées. La participation émotive qui en déroule est aussi accentuée par le fait que les dévots peuvent s'approcher des personnages représentés, les toucher, se mêler à eux. Tous les Sacri Monti, Varallo, Varese, Arona, Montrigone, Oropa ou le Mont sacré d'Orta, sont disposés au sein d'un système artificiel multimédial dans lequel le paysage, l'architecture, la sculpture, et la peinture sont associés afin de créer une expérience kinesthésique par laquelle le corps du visiteur est repositionné par la chorégraphie architecturale et par le rite religieux pour permettre la méditation.

Ce n'est pas le cas des effigies de Curtatone. Dans ce sanctuaire, la scène qui s'offre à la vue des contemporains qui franchissent le seuil du lieu de culte est constituée d'une multitude de personnages desquels ils étaient familières, et qu'ils rencontraient peut-être dans leur quotidien. C'est un panorama qui décrit le comportement de personnes qui pourraient se connaître, mis en valeur par un agencement scénographique qui rappelle la conception esthétique des décors éphémères, les décors pour les autels des « Quarantore », les catafalques ou dans le domaine profane des mascarades, des feux de joie, des préparatifs de fêtes... Tous ces aspects s'insèrent dans la grande perspective du duc Vincent de donner vie précisément à Mantoue à un théâtre de cour exemplaire. D'ailleurs, comme Roberto Tessari l'observe : «la qualità specifica del teatro che si realizza a Mantova tra Cinque e Seicento consiste eminentemente nel comporsi d'un vero e proprio mirabile laboratorio specialistico di alto esercizio delle teknaí dell'effimero spettacolare»⁶³⁰. Dans ce sens, en nous référant à l'étude de Wood, le complexe votif de Curtatone peut être défini comme un scénario, en se rapportant avec ce terme à sa signification originale, celle tirée de la *Commedia dell'arte* au XVI^e siècle, ébauche de ce qu'il adviendra ensuite⁶³¹. Le scénario utilisé par les acteurs de la *Commedia dell'arte* n'est pas le script typique pleinement défini des représentations théâtrales mais consistait en la narration générique de ce qui allait se passer sur scène. Ainsi, son utilisation coïncide avec une modalité totalement différente des productions de spectacles, modalité qui trouve son apogée notamment à Mantoue dans la période qui comprise entre 1563 et 1630⁶³². Cette période semble être le plus

⁶³⁰ Tessari 2002 p. 181.

⁶³¹ Wood 2011.

⁶³² Tessari 2002, p. 182

convaincante en ce qui concerne la mise en scène de cette spectaculaire machine votive.

Le scénario a aussi en soi quelque chose d'actif : bien qu'il peut prévoir différentes possibilités sur comment les choses pourront se développer, le fait d'improviser une de ces possibilités sur scène influence la croyance sur la probabilité que ces événements se vérifient, dans la réalité, de la façon représentée⁶³³. Dans ce sens le scénario peut avoir un rôle actif en temps d'urgence comme celui de la guerre, de la maladie ou de l'accident, et peut être produit par les gouvernements et par les institutions, pour aider à s'organiser à faire face à la contingence⁶³⁴. En manipulant alors les attentes concernant la probabilité qu'un vœu s'accomplisse de la manière espérée, le scénario votif de Curtatone porte secours aux dévots précisément au moment de la crise. La clé pour la compréhension du scénario sur l'observateur est la capacité à se projeter soi-même dans les cadres de ces contingences. La possibilité que l'on puisse un jour se retrouver suspendus dans des circonstances similaires crée de l'intérêt. En outre, le scénario votif semble vraisemblable précisément parce qu'il décrit un passage de la santé à la maladie à la santé dont tous ont fait l'expérience.

L'identification que l'observateur opère face à la présence de ses semblables sur une échelle de un à un indique que ces effigies deviennent comme des « miroirs de projection ». Selon Wood, contrairement à ce qu'il advient durant le rituel, entièrement immersif, la vision d'un scénario par l'observateur n'implique pas sa participation totale, mais présume une réaction qui peut être synthétisée dans le fait d'être partagé entre l'image observée et la projection de soi. C'est, au fond, le même procédé évoqué dans le deuxième chapitre à propos des techniques d'identification du public, utilisées par les prêcheurs franciscains durant leurs sermons. Les ex-voto consignent un élan autobiographique et voir une concentration aussi élevée de miraculés fait augmenter la croyance qu'il en sera de même si un scénario semblable devait se vérifier. L'observateur dévot, et peut-être même non dévot, compare les images d'une souffrance résolue avec sa propre expérience, parfois dramatique, et l'effet qui s'en suit est celui de sortir du sanctuaire soulagé, réconforté, encouragé... ceci étant au fond le but d'un pèlerinage.

Les effigies votives de ce sanctuaire constituent donc le cœur d'une interaction

⁶³³ Wood 2011, p. 222.

⁶³⁴ *Ibid.*

entre différents acteurs. D'un côté, elles représentent au saint et aux pèlerins ce que l'offrant voudrait, mais ne peut pas faire physiquement : maintenir son cœur et son esprit perpétuellement dirigés vers le divin. De l'autre, à travers elles, l'offrant s'en remet à tout jamais à son protecteur céleste et, encore, elles agissent sur les dévots qui les observent. Toutefois, au-delà des significations implicites liées au rôle interactif des images, que peut-on dire du contexte de réalisation de ce scénario ?

6.9. Vincent I^{er} de Gonzague et le *Mondo Magico degli Heroi*

La datation des effigies votives, la fiction littéraire qui est à l'origine du projet de publier un texte spécifique, le premier dédié entièrement au sanctuaire⁶³⁵ et l'interprétation donnée dans le chapitre précédent à propos des trois sculptures impériales, pas votives, renvoient au contexte de la cour du quatrième duc de Mantoue, Vincent I^{er} de Gonzague (1562-1612). La fascination que ce duc exerçait sur ses contemporains est un *topos* historiographique. Il réussit, comme peu d'autres personnes, à utiliser tous les registres de la représentation du pouvoir : aux côtés de l'art, de l'architecture, du mécénat, il sut orchestrer revendications politiques, entreprises militaires, contacts personnels, voyages, missions diplomatiques, représentations théâtrales... en une sorte de politique de l'« éphémère » que les chercheurs ont reconstruit⁶³⁶.

Parallèlement à ces éléments, une œuvre publiée récemment, étudiée patiemment cette personnalité d'un point de vue insolite : ses problèmes de santé, plus ou moins graves, qui l'affligèrent à certains moments clés de sa vie⁶³⁷. Le texte de Valeria Finucci se propose de participer au débat interdisciplinaire entre histoire de la médecine, *cultural studies* et critique littéraire en se concentrant, à travers le corps de ce prince, sur les préoccupations de cette époque, et peut-être de toutes les époques, à savoir la sexualité, la beauté, la gestion de la douleur et la vieillesse⁶³⁸. Nous savons donc, à travers ce texte, que le duc souffrait du soi-disant « mal de fourmi », qu'aujourd'hui

⁶³⁵ Selon la version rapportée par Ippolito Donesmondi à l'origine de son texte *Historia...* (op. cit.) il y a la déception de la princesse Marguerite d'Autriche, future épouse de Philippe III d'Espagne qui en 1598, en visite au sanctuaire des Grâces accompagnée par le duc Vincent I^{er} réalise, en demandant un livre à emporter en souvenir de ce splendide lieu, qu'il n'en a jamais été réalisé un.

⁶³⁶ Cf. Continisio 2015, Venturelli et Brunelli 2012, Tessari 2002, Malacarne 2002, Carpeggiani 1978.

⁶³⁷ Cf. Finucci 2015.

⁶³⁸ *Ibid.*, p. 5-6.

n'existe plus et qui se diffusa en Italie à la fin du XVI^e et au début du XVII^e siècle, et qui était une forme de lupus qui se manifestait par des rougeurs et une grande agitation⁶³⁹. Une sculpture votive du sanctuaire présente un offrant touché justement par cette pathologie, rendue explicite grâce à l'inscription (fig. 55). Selon les sources de l'époque, le patient touché par ce mal avait la sensation que des insectes évoluaient partout sur son corps et produisait des néoplasies faciales, avec un développement lent mais non fatal.⁶⁴⁰

Un des docteurs qui fut le plus impliqué pour affronter les problèmes de peau du duc fut un professeur de l'université de Bologne, inventeur de la chirurgie plastique faciale, comme mentionné dans son *De curatorum chirurgia per insitionem*, du nom de Gaspare Tagliacozzi (1545-1599), invité à Mantoue en 1596⁶⁴¹. Le médecin séjourna à la cour deux semaines et, même si on ne connaît pas sa prescription au duc, son intervention fut très appréciée, puisqu'on lui propose de s'installer durablement en lui offrant un salaire deux fois plus important que celui qu'il percevait à Bologne⁶⁴². Dans une lettre postérieure le duc écrit à Tagliacozzi de lui envoyer un onguent pour le nez⁶⁴³. On ne sait pas si le mal dont souffrait Vincent était esthétique ou pathologique, s'il souffrait d'une éruption cutanée ou si, au contraire, il développait un nez syphilitique⁶⁴⁴. Ce qui est sûr c'est que l'année suivante le chirurgien se trouvait à Mantoue pour promouvoir son livre dédié à Vincent, sur la chirurgie plastique faciale.

La méthode révolutionnaire de Tagliacozzi consistait à utiliser un morceau de peau du bras pour la reconstruction du nez, de la lèvre et de l'oreille (fig. 154). Cette opération était particulièrement utile à cette période, parce que souvent le nez, à cause de la tuberculose, de la syphilis, ou de mutilations dues à des armes ou des punitions, était sujet à des lacérations. La reconstruction des parties du corps injuriées était donc exactement ce que le médecin proposait. Cependant, Valeria Finucci suppose que Vincent ait été choisi comme dédicace de ce livre non pas tant parce qu'il avait besoin d'une chirurgie faciale, non évoquée dans ses portraits, mais parce qu'à la fin du XVI^e siècle, cette personnalité était fermement associée, dans les cours de toute l'Europe, au

⁶³⁹ *Ibid.*, p. 68.

⁶⁴⁰ Fioravanti 1570, livre I, chap. 17, p. 12v.

⁶⁴¹ Finucci 2015, p. 64.

⁶⁴² *Ibid.*

⁶⁴³ *Ibid.*, p. 65.

⁶⁴⁴ *Ibid.*

raffinement esthétique et à l'amour pour le beau⁶⁴⁵. Si l'artiste pouvait imiter Dieu en créant la beauté à travers le choix des meilleures parties du corps et si Ficino et les philosophes néoplatoniciens pouvaient persuader les lecteurs en soulignant que la beauté est le miroir de l'âme ou encore si Baldassarre Castiglione lui-même pouvait affirmer que « li brutti adunque per lo più sono ancor mali, e li belli buoni »⁶⁴⁶, pourquoi un médecin ne pouvait-il pas recréer la beauté idéale tant recherchée ?⁶⁴⁷ À cette époque, en Italie, il n'y avait aucun autre homme de pouvoir plus intéressé par le raffinement esthétique que Vincent I^{er}.

Cette sensibilité, en rapport au perfectionnement de la matière et au soin du corps, très chère au prince, rappelle les concepts exprimés au sujet des pratiques mises en acte par les franciscains dans leurs pharmacies (et peut-être aussi dans le sanctuaire de Curtatone⁶⁴⁸), et qui sont cohérents avec le but de perfectionnement de la matière qui caractérise l'alchimie⁶⁴⁹. Le soin des corps est, en effet, pour les franciscains un élément primaire du bien-être collectif dont dérive leur fervente pratique par rapport à la fabrication et à la distillation des médicaments⁶⁵⁰. Ces thèses, comme nous l'avons vu, débouchent sur une théologie du corps capable d'offrir la plus haute justification possible à des théories et des pratiques d'élixir⁶⁵¹ auxquelles le duc n'était pas indifférent. Ses intérêts pour les sciences et les arts transformateurs de l'être sont, du reste, amplement documentés⁶⁵². Pensons, par exemple, au recrutement à la cour de nombreux chimistes à qui était confiée la tâche, non seulement de produire toute sorte de mixture médicinale, mais aussi de résoudre les problèmes financiers du duché grâce à la production de l'*aurum potabile*⁶⁵³. Il créa aussi un *hortus botanicus*, le *Giardino dei*

⁶⁴⁵ Cf. Venturelli et Brunelli 2012.

⁶⁴⁶ Castiglione 1528 (1965), p. 371.

⁶⁴⁷ Célèbre dans toute l'Europe, Gaspare Tagliacozzi dut faire face à la condamnation de certains médecins, Falloppio et Paracelso, et au *credo* religieux de l'époque qui le montra comme hérétique parce qu'on pensait qu'un corps, fait à l'image et à la ressemblance de Dieu, ne pouvait pas être modifié. Sa dépouille, exhumée du cimetière catholique, fut enterrée dans une zone non consacrée.

⁶⁴⁸ Margonari et Zanca 1973.

⁶⁴⁹ Cf. chapitre 3.

⁶⁵⁰ Pereira 2008, p. 130.

⁶⁵¹ Cf. Matus 2017.

⁶⁵² Les intérêts pour l'alchimie du Duc Vincent I^{er} et de son fils Ferdinand font l'objet du Musée de l'alchimie, récemment ouverts au public et installés dans les espaces du rez-de-chaussée de la Rustica du Palais Ducal (l'appartement conçu par Giulio Romano pour Frédéric II de Gonzague). Cf. *Gazzetta di Mantova*, 13 novembre 2015, Cristina del Piano : « la sala Cristoforo Sorte nel percorso dedicato all'alchimia ».

⁶⁵³ Finucci 2015, p. 16. Sur l'or potable Cf. Crisciani 1997, p. 83-89.

Semplici, en 1603, avec des plantes installées par le naturaliste et botaniste Zenobio Bocchi, un franciscain florentin, mineur observant et antiquaire du duc⁶⁵⁴. Chargé de l'enseignement de l'*Ostensio Semplicium* (identification des plantes), déjà concepteur du jardin de Boboli à Florence et du jardin botanique de Pise, il fut l'une des figures les plus importantes pour la science à Mantoue, au service des Gonzague, pendant plus de vingt-cinq ans⁶⁵⁵.

Dans ce contexte, fécond au développement des connaissances hermétiques qui visaient au déchiffrement des lois de la nature, la référence à une autre œuvre, peu connue, est utile. Elle est écrite par un hermétiste et est elle aussi dédiée à Vincent Gonzague : *Il mondo magico de gli Heroi* de Cesare della Riviera, publié pour la première fois à Mantoue en 1603⁶⁵⁶. Le texte se présente comme une somme du discours initiatique de la Renaissance, dans lequel néoplatonisme, alchimie et hermétisme sont filtrés par la théologie chrétienne. Della Riviera ouvre et conclut son travail sous l'égide d'une rhétorique qui évoque le plus fidèle catholicisme. Cependant, sous cette déclaration d'intention, cette œuvre mineure, qui conclut la saison philosophique de la Renaissance, manipule une infinité de références textuelles controversées⁶⁵⁷. Dans ce traité, l'auteur tente un résumé visant à faire converger tout le savoir alchimique du XV^e et XVI^e siècle, dans l'acte contemplatif, perçu comme seul et unique processus de dissolution des éléments⁶⁵⁸. La machine de l'Univers, en suivant Della Riviera, peut être apprise par l'être humain par un acte de contemplation qui permet de s'élever vers le Créateur⁶⁵⁹.

⁶⁵⁴ Arrivé à Mantoue par volonté du duc, en 1600, Zenobio Bocchi planifia le Giardino dei Semplici, fondé dans le jardin du Pavillon du Palais Ducal, dont il reste un plan signé daté 1603. Au début des années 1980 le jardin semblait dans un grave état de dégradation. Au cours de la dernière décennie du XX^e siècle, une série d'interventions visèrent à le restaurer. Cf. Barbato et Munaretto 2015, p. 24.

⁶⁵⁵ Cf. Zanca 1992.

⁶⁵⁶ Cf. Della Riviera 1603. La première édition de ce traité a été publiée à Mantoue par Osanna, tandis qu'une seconde édition est parue deux ans après, en 1605, à Milan par Pietro Martire Locarni : *Il mondo magico de gli heroi del sig. Cesare Della Riviera nel quale con inusitata chiarezza si tratta qual sia la vera magia naturale e come si possa fabricare la reale pietra de' filosofi vnico istromento di tale scienza*. Elle est dédiée à Charles-Emmanuel, duc de Savoie. La seule notice sur Cesare della Riviera nous apprend qu'il fut un des deux fils de Giuliano della Riviera, qui en 1523 suivit en Italie le Connétable de Bourbon. À la mort de son père en 1559, Cesare s'en fut en France pour la succession, « ed applicatosi in Parigi a gli studii, riusci filosofo platonico eccellente ». Revenu en Italie, où il fut protégé par divers personnages, il mourut en 1625 à Castello di Caselle, achevant une vie studieuse « che con la propria scienza s'haveva piu volte conservata ed allongata ». Cf. Secret 1971, p. 629.

⁶⁵⁷ Maggi 2001, p. 108.

⁶⁵⁸ *Ibid.*

⁶⁵⁹ Della Riviera 1603, p. 1.

Aide à cette opération, la divinité a offert à l'être humain le « bois de la vie »⁶⁶⁰, qui rappelle naturellement le *ligum vitae* de la tradition chrétienne, et qui se pose, dans les deux contextes, au centre d'un processus de connaissance.

La coïncidence entre image de l'arbre et acte-même de l'ascension de l'esprit vers le divin dans un processus d'« angélisation de l'être humain » se retrouvent chez Bonaventura da Bagnioregio, cité à deux moments du traité de Della Riviera⁶⁶¹. Bonaventura arrive à supposer une dixième sphère angélique, formée par les êtres humains, parvenus à un stade supérieur par la grâce divine⁶⁶². Naturellement l'unique arbre de la vie pour Bonaventura c'est le Verbe incarné. Dans le *Mondo Magico* à côté de celui-ci, sur Terre, il n'en existe qu'un autre qui est la « réelle semblance du premier »⁶⁶³. Della Riviera, en empruntant cette référence au *Legno della vita* du médecin et alchimiste brescian Giovanni Braccesco⁶⁶⁴, place le second arbre de la vie comme synecdoque de la Terre et, dans ce contexte, introduit la figure du héros comme interprète de cette dernière parce que né d'elle⁶⁶⁵. L'originalité du *Mondo Magico* réside dans sa nature rhétorique, déjà dirigée vers la sensibilité baroque, dans laquelle la mise à feu du processus alchimique se fonde sur une chaîne de traductions sémantiques⁶⁶⁶ : « Mercure est un hiéroglyphe qui révèle la structure de l'univers, au centre duquel git la terre, qui à son tour est la pierre qui git au centre de la terre qui à son tour possède un lien de sympathie avec le héros, vraie pierre de l'univers »⁶⁶⁷.

Si l'homme rendu pur par la grâce divine est alors le héros, perçu comme celui qui à travers la contemplation acquiert la faculté de donner vie à un second lui, reflet matériel de sa propre qualité de « Verbe », alors le processus de « scénarisation » d'une multitude de graciés, évidemment représentés en acte contemplatif, peut se référer, de façon ambiguë, à ce courant de pensée, tandis comme la présence du « cocodrile-Mercure » dont on a parlé dans le troisième chapitre. Le processus d'angélisation de

⁶⁶⁰ *Ibid.*, p. 4.

⁶⁶¹ Maggi 2001, p. 109.

⁶⁶² *Ibid.*

⁶⁶³ *Ibid.*, p. 110.

⁶⁶⁴ Braccesco 1542.

⁶⁶⁵ Le mot héros dérive comme l'affirme Martiano Capella dans les *Noces de Mercure*, de Era, qui signifie la Terre. La Terre n'est rien d'autre que la matière. Cf. Maggi 2001, p. 113.

⁶⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁶⁷ *Ibid.*, p. 119 : « Mercurio è un geroglifico che rivela la struttura dell'universo, al cui centro giace la terra, che a sua volta è la pietra che giace al centro della terra che a sua volta possiede un legame di simpatia con l'eroe, vera pietra dell'universo ».

l'être humain, qui le porte à devenir héros, peut alors justifier la mise en scène de la figure du miraculé dans le sanctuaire de Curtatone dans lequel, ces figures semblent occuper, dans l'« *impalcata* », l'espace habituellement réservé aux saints.

6.10 Conclusion

Dans ce chapitre, nous avons observé comment, à la suite de l'opération des franciscains, et probablement en accord avec la sensibilité du duc Vincent de Gonzague, la pratique votive et ses représentations sont transformées en puissant moyen didactico-exhortatif. Le dispositif scénographique du sanctuaire de Curtatone procure au moins deux points de vue : d'un côté un point focal pour la prière, vu que la structure imposante en bois qui accueille les effigies se divise dans le côté droit pour permettre l'accès à la chapelle dans laquelle l'icône miraculeuse de la Vierge du sanctuaire était à l'origine placée. C'est à ce niveau que les ex-voto de cire convergent pour former l'invocation « *Maria Mater Gratiae* » (fig. 155). De l'autre côté, ce dispositif, en présentant à l'observateur une foule de dévots en habits contemporains et dans des attitudes familières, permet d'entrer, comme nous l'avons vu au début du chapitre, dans la même condition mentale que celui qui observe ces images espérant ne pas être soumis à ces mésaventures ou, au contraire, espérant obtenir le même traitement du protecteur céleste. Dans ce dernier cas, le scénario votif de Curtatone produit des effets réels sur les pèlerins en augmentant leur croyance dans la possibilité d'être sauvés et de survivre à un accident grâce à l'opération de la Vierge miraculeuse de ce lieu.

Recevoir la grâce et être gracié, au sens chrétien, devient alors aussi synonyme, à travers un processus rhétorique transmis par des associations métaphoriques, d'un système symbolique, en équilibre entre culture néoplatonique et chrétienne. Ces considérations sont à lier à la rencontre de la religion chrétienne et de l'*opus alchimique*, plus amplement expérimenté dans l'allégorisme politico-religieux du *Livre de la très sainte Trinité*, comme nous l'avons vu dans le troisième chapitre, dont l'iconographie des voûtes peintes dans le sanctuaire est reprise. Ce traité, qui représente l'émergence de l'allégorie alchimico-religieuse, témoigne de la complexité de l'approche des doctrines de la transmutation et la polyvalence culturelle, qui deviendra un caractère distinctif de l'alchimie de la Renaissance et du Baroque. L'iconographie

alchimique, qui apparaît au début du XVII^e siècle, représente la synthèse, de nature iconologique, de deux aspects fondamentaux de la culture européenne des années 1400 et 1500 : le retournement des mythes païens et la recherche philologique d’empreinte humaniste sur les hiéroglyphes⁶⁶⁸.

Dans ce sens, on peut alors comprendre l’ajout entre la fin du XVI^e et le début du XVII^e siècle, du crocodile-mercure, discuté dans la première partie, comme un élément pivot enclin à confirmer, une centaine d’années plus tard, le contenu de la voûte florale du sanctuaire. Selon l’iconographie traditionnelle du *flos sapientum*, la rose rouge et blanche qui se trouve au centre des décorations des voûtes du sanctuaire, se compose de trois racines qui à leur tour donnent vie à une triple floraison avec des fleurs de couleur rose et argent e céleste et blanc. Si cette floraison n’est pas représentée, alors il est nécessaire d’ajouter le symbole de l’*Ouroboros* pour compléter cette iconographie⁶⁶⁹. L’image du *flos sapientum* est donc compète au moment de sa réalisation au XV^e siècle et l’ajout du crocodile semble donc redondante si on ne l’observe pas dans cette perspective (fig. 41). L’humanité mise en scène dans ce sanctuaire renvoie alors non seulement au genre humain malade, dolent, torturé, miraculeusement gracié et redempté, autrement dit purifié, grâce à la souffrance et à la foi, mais aussi grâce à l’aide de l’alchimie et de l’alchimiste. Tel un nouveau Christ, le magicien-alchimiste est capable de soigner les infirmités humaines et apte à rendre la fugace vie aux langoureux mourants.

⁶⁶⁸ Cf. chapitre 2.

⁶⁶⁹ Abraham 1998, p. 79-80.

CHAPITRE 7

Les miracles de la « Mater Gratiae » et *La Monarchia della Vergine*

7.1 - Introduction

La doctrine de la corédemption permet de comprendre pourquoi Marie est appelée médiatrice de toutes les grâces. Ce thème de la concession des faveurs a été largement débattu dans la théologie mariale à partir de la seconde moitié du XV^e siècle. Le cœur de la question se situe dans la dispute entre ceux qui la définissent comme le premier être rédempté par le Christ (aspect qui souligne l'indiscutable suprématie du Fils dans l'œuvre de la Rédemption) et ceux qui, prenant en compte sa maternité (*Maternitas Dei*), la considèrent corédemptrice du genre humain (*Virgo Mediatrix*). Ce dernier aspect a permis de développer certaines théories complexes à propos de ses pouvoirs, sur le modèle de ceux du Christ qui, dans une certaine mesure, font d'elle une figure autonome vis-à-vis de son Fils. Dans ce chapitre, nous chercherons à démontrer comment les inscriptions les plus anciennes associées aux images votives du sanctuaire, qui ont été documentées par Ippolito Donesmondi en 1603 et qui ne sont pas visibles car cachées par les inscriptions actuelles, cèlent une dévotion ambiguë, voir idolâtre, à l'égard de la Vierge. Ces inscriptions remontent au tout premier projet de construction de la charpente à l'intérieur du sanctuaire c'est à dire vers 1517.

7.2 - Le récit miraculeux dans les anciennes inscriptions du sanctuaire

Ces dernières années, les recueils de miracles ont fait l'objet de nombreuses études qui ont souligné la complexité et la richesse de ces documents⁶⁷⁰. Le récit du miracle, souvent inséré dans des collections spécifiques ou dans des textes hagiographiques, a acquis, au fur et à mesure du temps, des valeurs différentes, utiles à la compréhension de certaines dynamiques anthropologiques et sociales. Si l'on résume rapidement le contenu de ces récits, dans les textes et dans les images, on peut voir

⁶⁷⁰ Parmi de nombreuses études, Cf. Sansterre 2010 ; Goodich 2007 ; McCracken 2006.

qu'une personne en danger de mort et sans aucun espoir de survie implore, à travers des invocations et des prières, l'aide d'un saint intercesseur en s'engageant, dans le cas d'une réponse favorable, à lui rendre grâce à travers des actions ou des images qui constituent l'objet de son vœu. On peut donc reconnaître dans ce type d'interaction votive deux caractéristiques principales : d'un côté, une certaine efficacité performative qui fait que la personne en trouble interagit avec l'au-delà, incarné par le protecteur céleste, comme s'il était réellement devant lui⁶⁷¹ et, de l'autre côté, le statut propre à l'image, qui la rend le centre idéal de cette performance dévotionnelle⁶⁷².

Comme on peut le lire dans le texte de divulgation du sanctuaire, en 1603, les inscriptions votives accompagnaient chaque sculpture placée à l'intérieur de la structure architecturale en bois⁶⁷³. Elles se déroulaient sur plusieurs ordres tout au long des deux côtés longitudinaux de la nef et montaient jusqu'au plafond⁶⁷⁴. Aujourd'hui, seules les inscriptions votives du premier ordre de la charpente sont encore lisibles à l'intérieur du sanctuaire mais les quatrains d'origine ont été remplacés par des tercets

⁶⁷¹ Cf. Maniura 2009 et 2009a.

⁶⁷² Cf. Didi-Huberman 2006; Freedberg 1989.

⁶⁷³ Donesmondi 1603, p. 112.

⁶⁷⁴ Cf. Donesmondi 1603, p. 111-112 : « In ogn'uno de' predetti spatij, quali sono fra le colonne, intorno la Chiesa, vi è posta un'immagine a modo di voto, grande della statura d'un huomo, vestita, o d'armi o in altro modo, secondo l'essere di quelli che rappresentano, quali in diversi tempi s'avotorno a quella santiss. Vergine et subito ne furono esauditi, là ove in testimonio di questo et per mostrar segno di gratitudine fatte fare le statue loro, quivi vollero ch'a perpetua memoria del fatto, vi rimanessero, con gli brevi sotto a' piedi, cioè nel piedistallo sopradetto, in carta pecora, di forma rotonda, o in latino, o in volgare: ma in versi d'un Quaternario, in lettere romane antiche et grandi che dall'un lato all'altro della chiesa si ponno leggere, la gratia ricevuta, con il ringratiamento insieme contenendo, in altri de' sopradetti brevi, sotto piedi di qualche statua, vi sono nello medesimo carattere, delle sentenze latine di diversi Santi, in honore della gloriosissima Vergine. Hora sopra delle dette figure, nelli altri adornamenti di sopra, salendo verso il tetto della Chiesa, con l'istesso ordine et acconciatura, vi sono delle altre statue : ma alquanto più picciole, perché anco più picciole sono le porte ove sono accomodate, per l'istessa cagione quivi poste, con brevi pur contenenti quanto gli è successo, quali per essere troppo in alto, non si ponno così commodamente leggere ». (Dans chaque espace, parmi les colonnes, tout autour de l'église, était placée une image réalisée à la suite d'un vœu, aussi grande que la stature d'un homme, habillée soit d'armes soit d'une autre façon, selon l'être de ceux qu'ils représentent et qui, à des moments différents, se sont voués à cette Vierge Très Sainte et furent immédiatement exaucés. Ainsi, pour témoigner de cela et pour manifester leur gratitude, après avoir fait faire leurs statues, ils ont voulu qu'elles restassent à l'intérieur de l'église pour perpétuer la mémoire de ce fait et avec les inscriptions sous leurs pieds, c'est-à-dire dans le piédestal, faites en parchemin, de forme ronde, soit en latin, soit en langue vulgaire : mais en quatrains, en lettres romanes anciennes, et si grandes que, d'un côté à l'autre de l'église, on peut lire la grâce reçue et le remerciement qu'elles contiennent. Dans d'autres inscriptions, sous les pieds de certaines statues, on peut trouver dans le même caractère des sentences en latin de différents saints dédiées à l'honneur et à la gloire de la Très Sainte Vierge. Or, au-dessus des dites figures et en remontant vers le plafond de l'église, on peut voir avec le même ordre et la même parure d'autres statues mais plus petites, à la mesure des portes où elles sont placées, avec des inscriptions contenant toujours ce qu'il s'est passé mais pas aisément lisibles vue la hauteur).

d'endécasyllabes en rime⁶⁷⁵. Il aurait été intéressant de comparer ces récits avec un autre document couramment présent dans la majorité des sanctuaires : le *Livre des miracles*, où les épisodes miraculeux, auxquels les fidèles avaient pu assister, étaient régulièrement relatés. Selon un usage plutôt répandu, l'enregistrement de ces évènements était confié aux sacristains ou aux prêtres du lieu de culte qui, comme des notaires, avaient la tâche d'authentifier les dépositions des miraculés, souvent accompagnés par des témoins. Cet aspect souligne la nécessité de médiation de l'apparat ecclésiastique, face à un usage qui tend à éliminer n'importe quel intermédiaire parmi les fidèles et la divinité. Comme nous l'avons déjà vu, le miracle est toujours le résultat d'un rapport direct, intime, personnel, entre dévot et protecteur céleste.

Grâce à la lecture de ces comptes-rendus, on peut affirmer que les dépositions étaient faites selon une procédure ordonnée : après avoir obtenu la grâce souhaitée, le miraculé allait au sanctuaire, rendait hommage à son protecteur céleste (parfois en déposant un ex-voto) et se déplaçait dans le lieu de culte ou dans une pièce adjacente avec des parents, des proches, des compatriotes, qui pouvaient témoigner du miracle qui s'était produit. C'est à cet endroit qu'il faisait sa déclaration. La ressemblance formelle des textes transmis par les registres des miracles qui insistent sur le prénom du gracié, son nom de famille, sa provenance, la date exacte de l'évènement miraculeux..., laisse présager que des questions conventionnelles étaient posées au miraculé⁶⁷⁶. Malheureusement, aucun *Livre des miracles* concernant le sanctuaire des Grâces de Mantoue n'a pu être repéré. Il nous aurait permis de comparer les témoignages votifs encore visibles à l'intérieur de l'église comme on peut le voir dans les registres des grâces de l'époque. Quoi qu'il en soit, l'usage de rendre grâce à travers des représentations de la partie du corps guérie, du corps du votant grandeur nature, ou de la circonstance qui a permis son salut, était une coutume dévotionnelle inébranlable. Comme nous l'avons souligné, en dépit du nombre limité de ce type d'effigies votives ayant survécu, les sanctuaires chrétiens, qui accueillaient à la suite d'un vœu de véritables doublons de la personne pour la placer à proximité de l'image thaumaturgique

⁶⁷⁵ Cf. Chapitre 6 et Annexe 3 et 4.

⁶⁷⁶ Odorisio 1988, p. 48.

du protecteur céleste, étaient nombreux⁶⁷⁷. Le pouvoir d'une expérience sensorielle, qui propose la centralité du corps humain dans sa totalité perceptive, a, en fait, été réduite, par la connotation des statues votives à une simple manifestation d'« art populaire », ignorant l'importance du concept de vraisemblance⁶⁷⁸.

Pour en revenir aux inscriptions votives de Curtatone, l'image parle, à la première personne, de sa vicissitude et s'adresse familièrement à la divinité. Les inscriptions mantouanes sont très proches des formes régulières du système poétique classiciste de la fin du XVI^e siècle, aussi lyrique (chansons, sonnets, stances, rimes spirituelles) que narratif (huitains du poème héroïque). Une restauration d'une partie de la structure en bois qui accueille les effigies, a permis de retrouver, en 1993, derrière les inscriptions actuelles, d'autres, plus anciennes, datables du début du XVI^e siècle et pouvant ainsi remonter au premier projet de construction de la structure⁶⁷⁹ (fig. 156). Cette opération a été réalisée sur la base des niches visibles à gauche de l'entrée, de la seconde à la cinquième. Malheureusement, en l'état actuel, seules quatre des inscriptions ont été découvertes. En partant de l'entrée vers l'abside :

*L'alma ancor trema e suda di paura,
Membrando il laccio intorno al collo avvolto:
Ma quando penso, che tu l'hai disciolto,
Lieto ti lodo, Vergine alma, e pura*⁶⁸⁰.

*Queste vittoriose et lucid'arme
Che veston' questa statua a me simile,
Qui nel tuo Tempio Vergine alta, e humile,
Consacro, hor voglij hormai riposo darne*⁶⁸¹.

⁶⁷⁷ Au-delà de l'exemple plus connu de l'église des Servites de Florence, la Santissima Annunziata, il semble aussi que l'église d'Orsanmichele dans la même ville, le sanctuaire de Santa Maria delle Carceri à Prato, ainsi que le sanctuaire de la Madonna della Quercia de Viterbe présentaient à l'intérieur des exemplaires d'effigies votives grandeur nature.

⁶⁷⁸ Cf. Chapitre 5.

⁶⁷⁹ Margonari 1993, p. 77.

⁶⁸⁰ « Mon âme tremble et sue de peur, / En pensant à la corde enroulée autour de mon cou / mais quand que je pense, que tu l'as dénouée, / Heureux je te loue, âme Vierge et pure ».

⁶⁸¹ « Ces armes victorieuses et brillantes / Qui habillent cette statue qui me ressemble, / Ici dans ton Temple, céleste et humble Vierge, / Je consacre, je souhaite à présent que tu me donnes le repos ».

*Co'l mortal colpo il crudo ferro parte
La coscia mia: ma tu Vergine Santa
A morte scorno fai mentre si vanta
Portar del corpo mio l'alma in disparte*⁶⁸².

*Fier strali, che ferendo uno la coscia,
L'altro il collo, cercate à me dar morte,
Vedete che Maria, di voi più forte,
Vana fà vostra offesa, e la mia angoscia*⁶⁸³.

Les quatre inscriptions se retrouvent dans l'œuvre de Donesmondi⁶⁸⁴ mais vu que la restauration n'a été conduite que sur une partie limitée de la charpente, à ce jour, on ne peut pas dire si la totalité des inscriptions subjacentes sont les mêmes que celles reproduites par Donesmondi⁶⁸⁵. Nous reportons intégralement en annexe les inscriptions relevées par cet auteur⁶⁸⁶. Ce chapitre se fonde donc sur la comparaison du récit miraculeux entre les vers encore lisibles à l'intérieur du sanctuaire et ceux, différents, qui nous ont été transmis par le texte de Donesmondi et qui datent du tout premier projet de construction de la charpente en bois, soit vers 1517. Du point de vue métrique, les quatrains initiaux ont été substitués à des tercets d'endécasyllabes en rimes. En parcourant les termes qui font allusion à Marie, on retrouve ponctuellement des expressions comme « Vierge pieuse », « Vierge bénie », « Vierge sainte », « étoile »..., puisées dans la liturgie mariale. Comme on peut le remarquer dans la comparaison de ces vers avec les vers actuels, les nombreuses citations reprises de la chanson *Vergine bella che di sol vestita* de Pétrarque ne sont pas présentes au moment de la rédaction du texte par Donesmondi mais ont été ajoutées dans un second temps.

La versification des premières inscriptions renvoie à la littérature dévotionnelle de l'époque et plus précisément à la catégorie comprenant les oraisons adressées à la

⁶⁸² « Avec le coup mortel de la cruelle épée part / Ma cuisse: mais toi Sainte Vierge / Tu te moques de la mort tandis qu'elle se vante / De porter mon âme à part de mon corps ».

⁶⁸³ « Flèches cruelles, une me blessant à la cuisse, / L'autre au cou, vous cherchez à me donner la mort, / Voyez que Marie, est plus forte que vous, / Elle rend votre attaque vaine, ainsi que mon angoisse ».

⁶⁸⁴ Donesmondi 1603, p. 113-118

⁶⁸⁵ H. Donesmondi, *Historia... op. cit.* p. 108-123. L'auteur transcrit intégralement les inscriptions qui, à cette époque, accompagnaient les statues votives.

⁶⁸⁶ Cf. Annexe n° 4.

Vierge, les *Ufficioli della Madonna*, pour utiliser le terme de l'époque, c'est-à-dire les livres d'heures, un des *best-sellers* de la littérature dévotionnelle européenne. Ce secteur est aussi un des plus touchés par la censure ecclésiastique contemporaine. Malgré la difficulté de repérer ce type de matériel, il faudrait entamer une enquête approfondie sur les contenus et les formes de cette littérature dévotionnelle mineure en langue vulgaire, objet de censure, qui semble avoir constitué un patrimoine commun à l'Europe avant la fracture religieuse⁶⁸⁷. Nous pensons que le remplacement des premières inscriptions du sanctuaire peut être mis en relation avec ce type d'interdiction, comme nous le verrons dans le prochain paragraphe. Au lieu de considérer la réécriture des inscriptions votives comme une opération nécessaire à cause du réaménagement continu des effigies dans l'« *impalcata* », considération qui pousse à voir cette dernière comme un simple palimpseste dévotionnel, nous préférons voir ce détail comme dicté par l'exigence des franciscains de passer d'une dévotion précise à une autre, plus générique, concernant la vierge.

7.3 - L'oraison prohibée

Le *Libellus ad Leonem X* de 1513 est un document élaboré par deux ecclésiastiques et patriciens vénitiens, Paolo Giustiniani et Pietro Quirini, dans lequel sont présentés les « maux » de l'Église du temps et dans lequel sont avancées des propositions de réforme pour les résoudre⁶⁸⁸. Le texte a été envoyé à Léon X tandis que le chantier du cinquième Concile du Latran était en cours. Même s'il est mineur, étant une missive écrite par deux membres du clergé qui expriment leurs souhaits pour le futur de l'Église, ce document nous semble intéressant, en particulier sa cinquième partie dédiée aux « Dispositions contre la superstition » :

« Très bienheureux Père, nous sommes sûrs que tu élimineras ces maux sous ces conditions :

⁶⁸⁷ Fragnito 2010 p. 39.

⁶⁸⁸ Cf. Bianchini 1995.

- *si, avec ferveur religieuse, tu chercheras à extirper prédicateurs, charlatans, auteurs de maléfices, sorciers, magiciens, chiromanciens, incantateurs, interprètes de rêves [...].*
- *Si, encore, à aucun moyen, tu ne permettras que soient exhibés psaumes, peintures, signes, amulettes, petits emplâtres, brevi [...].*
- *Si, tu consentiras que ne soit présentée aucune oraison, ni écrite ni orale, sinon celles instituées par la Sainte Église avec approbation des maîtres [...].*
- *Si, avec évidente notification, tu condamneras toutes les fausses oraisons mentionnées, surtout celles qui promettent, avec leurs formules et leurs proclamations thaumaturgiques soit la grâce de la consolation, soit la libération des disgrâces [...].*
- *Si tu interdiras de placer des tableaux et des statues votives devant telle ou telle image sacrée : ces choses sont issues du paganisme et, étant mensongères, corrompent aisément les esprits des religieux davantage prédisposés à l'avarice.*
- *Si tu empêches que toute image sacrée soit amenée en procession pour éloigner la peste, pour obtenir la pluie ou le beau temps [...].*

Avec la diffusion de ces rituels, on est arrivés à un point où l'image d'un saint quelconque est accueillie par beaucoup de personnes, et presque par tous, avec plus d'amour et de dévotion et de vénération que le très saint corps du Seigneur Jésus-Christ lui-même »⁶⁸⁹.

⁶⁸⁹ *Ibid.*, p. 111-114 : « Beatissimo Padre, siamo certi che eliminerai questi mali a queste condizioni: se con fervore religioso stabilirai di estirpare predicatori, ciarlatani, autori di malefici, stregoni, maghi, chiromanti, incantatori, interpreti di sogni [...]. Se, ancora, in nessun modo permetterai che siano esibiti salmi, dipinti, segni, amuleti, piccoli impiastri, brevi [...]. Se nessuna orazione né scritta né orale acconsentirai che sia presentata se non quelle istituite dalla santa Chiesa con l'approvazione dei maestri [...]. Se con notificazione ben evidente condannerai tutte le ricordate false orazioni, specialmente quelle che promettono, con le proprie formule e i propri proclami taumaturgici, o la grazia del conforto o la liberazione dalle disgrazie; [...]. Se vieterai di porre quadri e statue votive davanti a questa o a quella immagine sacra: queste cose fanno di paganesimo e, essendo menzognere, corrompono più facilmente le menti dei religiosi più predisposte all'avarizia; Se impedirai che qualsiasi immagine sacra sia portata in processione per allontanare la peste, per ottenere la pioggia o il sereno [...]. Con la diffusione di questi riti si è arrivati a un punto in cui l'immagine di un santo qualunque è accolta da molti, e quasi da tutti, con maggiore amore e devozione e venerazione dello stesso Santissimo Corpo del Signore Gesù Cristo ».

Beaucoup de « maux » commentés par les auteurs renvoient à des pratiques en usage dans le sanctuaire de Mantoue, comme par exemple la présence de psaumes en latin, que l'on ne voit plus aujourd'hui mais qui ont été transcrits par Donesmondi, et de statues votives grandeur nature qui se penchent encore de l'échafaudage en bois du sanctuaire. En ce qui concerne les psaumes latins, Donesmondi affirme que la statue placée sous l'horloge, celle d'un enfant qui prie à genoux (fig. 83), portait l'inscription suivante : «Merito Maria ab omnibus celebratur, cum eius vita omnium fuerit disciplina». La partie finale de ces vers est reprise d'un passage du *sermon XIII*, le « De Exaltatione Beatae Virginis in Gloriam », de saint Bernardin de Sienne, issu des *Sermones profestivatibus sanctissimae et immaculatae Virginis Mariae*⁶⁹⁰.

Selon une tradition relative au sanctuaire qui n'est pas recueillie par Donesmondi mais mentionnée par Pellegretti⁶⁹¹, ce même saint fut le protagoniste d'un miracle qui se vérifia précisément sur les eaux du Lac Supérieur de Mantoue, à l'occasion de sa visite au sanctuaire en 1420. En reprenant la nouvelle de la *Vita di S. Bernardino da Siena* écrite par Amadio en 1744, le saint, qui devait traverser le lac pour rejoindre le sanctuaire des Grâces, demanda à un passeur de le faire traverser. Ce dernier, réclamant de l'argent, et comme saint Bernardin n'en avait pas, lui refusa le service. C'est alors qu'il étendit son manteau sur l'eau, se plaça dessus et aborda tranquillement sur l'autre rive⁶⁹².

Outre l'inscription mentionnée ci-dessus, toujours selon Donesmondi, d'autres statues votives portaient des maximes latines⁶⁹³. Il faut, toutefois, dire que l'essai de restauration effectué en 1993 par l'équipe de Dario Sangunini sur une partie de la structure n'en a pas confirmé la présence. Certaines des inscriptions en latin reportées par Donesmondi sont reprises par les quatre antiennes mariales qui étaient chantées à la fin de certains offices de la liturgie des heures, comme par exemple « O Dei Virgo esto nobis refugium. Apud patrem et filium », « O maria exaudi preces supplicum, ad te pie clamantium », ou le chant récité à l'occasion des festivités du 2 juillet de la « Nullus diffidat hodie ad Mariam confluere sigique supplicare »⁶⁹⁴.

D'autres inscriptions en latin peuvent, en revanche, se rapporter à la question

⁶⁹⁰ De la Haye 1745, p. 126.

⁶⁹¹ Pellegretti 1858 p. 62-63.

⁶⁹² Amadio 1744, p. 62.

⁶⁹³ Cf. chapitre 5.

⁶⁹⁴ Cf. Wagner 1904, note 1 p. 161.

théologique, amplement traitée par les franciscains, relative au dogme de l’Immaculée Conception, tandis que le *breve* « Fidelis mediatrix Maria, quae salutis antidorum viris et mulieribus propinavit »⁶⁹⁵ est repris par saint Bernard de Clairvaux (1090-1153). Ce dernier verset nous semble significatif, surtout lorsque l’on songe la connotation au sens qu’en a donné postérieurement Christopher Cheffontaines (1512-1595)⁶⁹⁶, ministre général français de l’Ordre des frères mineurs, qui l’utilisa pour décrire la médiation rédemptrice de Marie entre les êtres humains et le divin comme opposée à celle d’Ève⁶⁹⁷. Comme le remarque Donna Spivey Ellington, Cheffontaines utilisa ces vers pour décrire la nature de l’intercession de Marie dans le langage politique traditionnel de la cour⁶⁹⁸. Elle est la Reine-Mère qui doit être approchée de la même manière qu’un contemporain supplierait un souverain terrestre. Nous nous revendrons sur cet aspect plus tard.

Pour revenir à l’ensemble des inscriptions anciennes du sanctuaire, dans le texte de fondation de 1603, elles sont définies comme « brevi ». Dans l’Italie du *Quattrocento*, le « breve », contre d’autres acceptions plus connues, était une amulette à porter sur soi, où figurait une inscription porteuse d’un pouvoir prophylactique, c’est-à-dire qu’elle était utilisée comme arme de défense pour se protéger des maladies, des dysfonctionnements physiques, des accidents...⁶⁹⁹. Si on consulte à distance de plus de quarante ans par rapport au *Libellum*, l’*Index des livres interdits* du Saint-Office, on s’aperçoit que ce qui a fait l’objet de la censure dans l’*Index* paulien n’est pas le contenu de la prière, mais plutôt la rubrique introductive qui attribuait à l’acte dévotionnel des

⁶⁹⁵ Donesmondi 1603, p.122.

⁶⁹⁶ Théologue français, mineur observant et en 1571 Général de l’ordre. Il écrit *De la vertu des paroles par lesquelles se fait la consécration* (1585) et *De missae Christi ordine et ritu* (1586) dans lesquelles il soutient que la consécration eucharistique consiste en l’épiclèse. Appelé à Rome il fut enfermé dans la prison du Saint-Office et ses œuvres mises à l’index, d’où elles furent ensuite retirées.

⁶⁹⁷ En citant largement des sermons sur l’Assomption de saint Bernard de Clairvaux, Christopher Cheffontaines dans le *Sermo secundus* (vv 75-78) note : « Crudelis mediatrix Eva, per quam serpens antiquus pestiferum etiam ipsi viro virus infudit, sed fidelis Maria, quae salutis antidotum et viris et mulieribus propinavit... Securum igitur accessum habes o homo apud Deum, ubi habes filium ante patrem, ante filium matrem. Filius ostendit patri latus et vulnera, mater ostendit filio pectus et ubera. Nec ulla potest haberi repulsa, ubi tot occurrunt charitatis insignia. » (Ève était un cruel médiateur, à travers lequel l’antique serpent versa son venin mortel dans l’homme-même, mais Marie fut fidèle et elle passa aux hommes et aux femmes l’antidote pour le Salut. Tu as, homme, un accès sûr à Dieu. Tu as ici la Mère avant le Fils et le Fils avant le Père. Le Fils montre au Père ses blessures et son flanc, la Mère montre au Fils son sein et sa poitrine. Ainsi personne ne peut être repoussé quand il y a autant de symboles d’amour).

⁶⁹⁸ Ellington 2001, p. 110-128.

⁶⁹⁹ Cardini 1982, p.63.

pouvoirs thaumaturgiques de plusieurs genres⁷⁰⁰.

À partir de cette date, les autorités ecclésiastiques entreprirent d'expurger la prière et la liturgie de toute intrusion superstitieuse en tentant d'empêcher l'emploi illicite de mots qui avaient été transformés en puissantes formules incantatoires. S'ensuivit une sévère condamnation de la pratique catholique consistant à adresser des oraisons aux saints et à la Vierge dans le but d'obtenir toute sorte de bienfaits par la simple récitation orale de la prière. À ce sujet, le titre d'un de ces incunables censurés, dont on conserve encore un exemplaire auprès de la British Library de Londres, est représentatif : *Quiconque veut impétrer une grâce de la glorieuse Vierge Marie qu'il dise avec dévotion ces psaumes avec les litanies devant l'image de la Vierge Marie pendant trente jours et il sera exaucé, à condition que la grâce soit licite et honnête*⁷⁰¹ (fig. 157).

En 1568, c'est dans cette optique de sauvegarde de la valeur orale de la prière liturgique et pour la protéger des abus de ceux qui en exploitaient le pouvoir pour la transformer en formule magique que s'insère la réforme du bréviaire promu par Pie V. Cette réforme précède la bulle du 11 mars 1571 qui promulgue la prohibition de tous les livres d'heures, des oraisons et des litanies écrites en vernaculaire⁷⁰². Les autorités ecclésiastiques tentaient donc d'insister sur l'inefficacité d'un contexte rituel rendant performatives (c'est-à-dire en mesure d'agir sur le réel) certaines expressions linguistiques. Aussi, l'offensive des censeurs et des inquisiteurs visa-t-elle essentiellement la présence, dans les textes examinés, de la langue vulgaire et d'une structure versifiée qui conférait à la langue elle-même un aspect psalmodiant, persuasif et hypnotique.

Cependant, ce projet de purification allait s'affaiblir avec la disparition des générations qui l'avaient promu et l'extinction de la menace protestante. Les éléments superstitieux qui étaient la cible d'un projet de purification devinrent des instruments de

⁷⁰⁰ Caravale 2003, p. 68.

⁷⁰¹ *Qualunque persona che vole impetrar alcuna gratia dala gloriosa vergine Maria: dica devotamente questi salmi con le anthipone inanzi ala imagine dela vergine Maria per fina a trenta giorni et sara exaudita pur che la gratia sia licita et honesta*, Venise : Antonio Benedetti, 1505.

⁷⁰² Caravale 2003, p. 73 : «Orationi volgari, qualonque siano, se ben fossero inserte ne gl'Uffici latini, e parimente Litanie volgari sono prohibite e interdette. Si proibisce il dir l'ufficio di essa beata vergine in volgare, si come ancor se li proibisce il dir qualsivoglia orazione in volgare poiché si è conosciuto essere in molte di esse orazioni molto superstiziose» extrait de *Modo, et regola di espurgare gl'ufficioli, et altri libri d'orationi*, Rome, 1567. Cf. aussi Fragnito 2005.

contrôle dans les mains des hiérarchies ecclésiastiques qui faisaient preuve d'une attitude ambiguë face à l'attirail dévotionnel, objet de l'action de la censure. Le contrôle de la religiosité de la communauté de fidèles devint, en fait, la priorité stratégique de l'Église de la Contre-réforme qui formellement maintint en vigueur des normes prohibitives rigides tandis que, dans les faits, elle les démentait⁷⁰³. Maria Pia Fantini souligne combien la forme poétique de ces textes est leur trait distinctif, lié naturellement au pouvoir qui leur est conféré d'agir sur la réalité :

Oggi forma poetica e funzione magica si possono descrivere quali termini di complessi rapporti d'interazione: un mutamento di prospettiva maturato grazie al confronto con culture "altre" e all'analisi etno-antropologica di varie tipologie di performances. [...]. Stampare o scrivere un'orazione significava produrre la possibilità di enunciazioni differite. Si trattava cioè di una traslazione di medium che doveva servire a preservare l'unità indissolubile tra "contenuto" e "contenitore" creata e rinnovata da ogni esecuzione rituale. Leggere simili testi consisteva, pertanto, in un processo di "rianimazione" che trasformava di nuovo le lettere a stampa in un evento⁷⁰⁴.

Pour l'historienne, la construction poétique des oraisons n'avait donc pas de finalités esthétiques, mais elle se présentait comme une ressource communicative capable d'augmenter l'efficacité de l'acte d'énonciation rituel. Est-il possible d'associer ces effets aux inscriptions de Curtatone ? Pour comprendre comment les effigies des Grâces peuvent être rapprochées de ce type d'oraisons nous en reportons quelques exemples ci-après, comme les premiers vers d'une prière à la Vierge Marie composée vers la fin du XVI^e siècle par un célèbre jongleur italien, Giulio Cesare Croce, et publiée

⁷⁰³ *Ibid.*, p. VIII.

⁷⁰⁴ Fantini 2005, p. 753. (« Aujourd'hui forme poétique et fonction magique peuvent se décrire tels des termes de rapports d'interaction complexes : un changement de perspective murie grâce à la confrontation avec d' "autres" cultures et l'analyse ethno-anthropologique de différentes typologies de performances. [...]. Imprimer ou écrire une oraison signifiait produire la possibilité d'énonciations différées. Il s'agissait donc d'une translation de medium qui devait servir à préserver l'unité indissoluble entre "contenu" et "contenant" créée et rénovée par toutes les exécutions rituelles. Lire de tels textes consistait, donc, en un processus de "réanimation" qui transformait de nouveau les lettres imprimées en événement »).

en 1649. Le but performatif est contenu dans le titre même de l'œuvre, *Prière à la très glorieuse Vierge Marie pour obtenir la sérénité et le secours pendant les présentes calamités*. On ne connaît pas l'origine du texte mais vraisemblablement il aurait pu être puisé dans le répertoire oral qui accompagnait rituellement la puissante image peinte de la *Madone de saint Luc*, gardée dans l'homonyme sanctuaire élevé sur le Colle della Guardia de Bologne.

*Ave, di gratia plena,
Alma luce e serena,
Vergine, innanzi a te me'n vengo humile,
Non spregiar la mia lode abbietta e vile*

*Poiché nel tuo ritorno
Rendesti il cielo adorno
E serenasti e ristorasti il tutto,
Tu benedetta, col tuo santo frutto.*

*Vergine gratiosa,
Beata e gloriosa,
Ti lod'e chiamo con la lingua e'l core
Sian consolati nel tuo gran favore⁷⁰⁵.*

Ou encore un autre exemple extrait de l'oraison de l'archange saint Michel, imprimée à Palerme en 1604 :

*Tu gloriosa Vergine sacrata
concedi gratia per quella devotione,
a colui o colei l'ha dimandata,
deh conducili in via di salvatione,*

⁷⁰⁵ Croce 1649, p. 8. (« Ave, pleine de grâce / Âme lumineuse et sereine, / Vierge je m'approche de toi humble/ Ne méprise pas ma prière répugnante et vile / Puisqu'avec ton retour / Tu as rendu le ciel orné / Et tu as tout rasséréiné et revigoré / Toi bénie avec ton saint fruit / Vierge gracieuse / Béate et glorieuse / Je te loue et je t'appelle avec ma langue et mon cœur / Que l'on soit consolés dans ta grande faveur »).

*nel santo regno di vita beata,
poi fra i santi con sua protettione,
Santo Michael Archangelo superno,
ne scampi dalle pene dell'inferno*⁷⁰⁶.

L'invocation initiale à la Vierge, ainsi que le « je » au présent d'une énonciation en acte, apparaît comme un *topos* et situe le texte au sein d'un genre littéraire qui a des correspondances précises avec le tissu linguistique des inscriptions du sanctuaire. Fantini souligne, en outre, que comme une oraison diffuse à l'époque dite de sainte Hélène⁷⁰⁷, celle-ci est aussi accompagnée de vers latins. La véritable oraison était donc introduite par une sorte d'antienne latine qui présentait la sainte. Ce changement linguistique, du vulgaire au latin, signalait l'autorité liturgique du texte. Cette particularité semble, à notre avis, inhérente à la façon dont les vers latins décrits par Donesmondi, qui présentent la Vierge, accompagnent les inscriptions votives adjacentes.

On a peu d'informations en ce qui concerne la littérature de ces oraisons. Il semble, de toute façon, qu'il s'agisse de textes dévots à lire, de préférence à voix haute, comme le suggère la destination orale inscrite dans la légende. Cependant, malheureusement, l'analyse textuelle ne nous permet pas de reconstruire les modalités à travers lesquelles les mots contenus dans de tels livrets ou dans le contexte du sanctuaire mantouan étaient énoncés, en acquérant un pouvoir qui n'a pas laissé de traces dans les caractères d'impression qui les ont conservés. Nous pensons pourtant qu'il ne faut pas négliger l'acception performative, liée à l'usage, à l'écoute, à la lecture de ces vers dans le contexte rituel du sanctuaire de la Madone des Grâces de Curtatone. Du reste, le caractère d'efficacité performative des images que ces vers accompagnent est implicite dans la pratique qui les avait vu naître, à savoir la pratique votive. Elle insiste sur un contexte ambigu lié à la représentation dans lequel l'étroite relation que ces objets entretiennent avec la personne miraculée est confirmée par le lexique.

⁷⁰⁶ Fantini 2005, p. 757. (« Toi glorieuse Vierge sacrée/ concède la grâce pour cette dévotion, / à celui ou celle qui l'a demandée, / de grâce conduis-les sur le chemin du salut, / dans le royaume saint de la vie bénie, / puis parmi les saints avec sa protection, / l'archange Saint Michel céleste, / échappe aux peines de l'enfer »).

⁷⁰⁷ *Ibid.*

Dans les inscriptions qui désignent les effigies votives, certains termes mettent l'accent sur le rapport de vraisemblance qui lie ces objets à leurs donateurs : *similitudine, imagine, sembianza*. Comme on l'a vu dans le cinquième chapitre ce type d'ex-voto configure donc le corps humain comme une présence réelle, palpable, à l'intérieur du sanctuaire, en célébrant l'identité du votant dans la proximité d'objets sacrés et dans un espace consacré. Pour cette raison, la culture des sanctuaires chrétiens a été souvent sensible aux accusations d'idolâtrie et les ex-voto regardés avec suspicion et considérés comme des indicateurs d'adoration des idoles.

Comme l'a remarqué Megan Holmes :

*Votive practices shared with contemporary conceptions about idolatry an emphasis on blatant materiality, animate figurations, and the veneration of divinity, in and through, mundane things*⁷⁰⁸.

Pour en revenir au discours concernant les inscriptions, si, d'un côté, la versification renvoie à un contexte proche de la production éditoriale des *Offices de la béate Vierge Mère* qui avait été complètement rediscutée à l'époque, de l'autre, d'autres considérations sur le contenu de ces inscriptions cachées nous poussent vers l'hypothèse d'un contexte qui masque une certaine dévotion ambiguë, voire idolâtre de Marie.

7. 4 - *Maria Mater Gratiae* et Reine du Ciel

Si l'on revient sur la partie finale du texte des deux canoniques vénitiens, le *Libellus ad Leonem X*, on remarque que la préoccupation principale des auteurs est le fait que ce type d'usages dévalue l'image du Christ au point de préférer, à son culte, celui d'autres saints thaumaturgiques auxquels on pouvait s'adresser dans les circonstances les plus disparates de la vie. Avec la crise de l'unité ecclésiastique de l'Europe occidentale, une religion du Christ s'opposa à une religion des saints et de la Vierge. Cela se vérifie surtout dans la campagne, comme dans le cas de Curtatone, où l'usage de ces rituels reste inaltéré, tandis qu'au niveau savant, le pouvoir ecclésiastique central discute sur le caractère licite de la vénération et du culte. Selon Camillo Renato

⁷⁰⁸ Holmes 2009, p. 160.

(1500-1575 env.)⁷⁰⁹, tous les paysans croyaient, par exemple, que Marie avait un pouvoir égal ou supérieur à celui de son fils et cela au nom de son droit à la maternité (*ius maternitatis*)⁷¹⁰. Le thème de Marie, comme co-rédemptrice du genre humain a été largement débattu dans la théologie mariale de la seconde moitié du XVI^e siècle. Le protestantisme avait, en effet, remis en cause la question de la grâce et, du côté catholique, en opposition aux théories reformées, la polémique sur le problème qui lie la rédemption du Christ à la Vierge devient plus vive. Ces thèmes, typiques de l'école franciscaine⁷¹¹, qui développaient le concept de *Maternitas Dei*, grâce à laquelle la Vierge, depuis la Conception, a acquis juridiction et autorité sur toutes les communications de la grâce, étaient critiqués par ceux qui, au contraire, revendiquaient l'autorité des écrits de saint Thomas d'Aquin qui avait soutenu que la Rédemption s'appliquait par le Christ à toute l'humanité, la Vierge comprise. L'autorité de saint Thomas était telle que le Concile de Trente n'a pas abordé le problème plus en profondeur⁷¹².

Le cœur du débat se situe donc dans la dispute entre ceux qui définissent la Vierge comme le premier être rédempté par le Christ (aspect qui souligne l'indiscutable suprématie du Fils dans l'œuvre de la Rédemption) et ceux qui, prenant en compte sa maternité (*Maternitas Dei*), la considèrent comme co-rédemptrice du genre humain (*Virgo Mediatrix*). La théologie de l'intercession de la Vierge maintient, dans tous les cas, qu'elle ne détient pas le pouvoir d'accorder des grâces par elle seule mais celui d'intercéder auprès de son Fils, unique source de salut. Ce dernier aspect de la maternité a, cependant, permis de développer certaines théories complexes à propos de ses pouvoirs, sur le modèle de ceux du Christ, qui en font, dans une certaine mesure, une figure autonome. Les pouvoirs de médiation que lui attribue la chrétienté sont considérés, en fait, comme souverains : le fils ne peut rien refuser à sa mère. Les hommes et les femmes rassemblés pour prier la Vierge oublient la distinction entre pouvoir direct et indirect, tout comme la distinction théologique qui existe entre un culte

⁷⁰⁹ Franciscain et hérétique italien, peut-être le frère mineur Paolo Ricci, connu aussi comme Lisia Fileno.

⁷¹⁰ Prosperi 2001, p. 86-87.

⁷¹¹ Ces thématiques se retrouvent, par exemple, dans les écrits de saint Bernardin de Sienne et, au tournant du XV^e siècle, dans ceux d'un autre franciscain, Bernardino de' Bustis.

⁷¹² Petrocchi 1978, p. 51-61.

d'hyperdulie (haute vénération que l'on rend à la sainte Vierge) et un culte de latrie (culte d'adoration réservé au seul Dieu)⁷¹³.

Selon nous, cette contradiction se manifeste de manière prépondérante dans les pratiques d'un culte au sens propitiatoire, comme celui votif, où Marie est une figure eschatologique qui détient la clé de la vie éternelle et qui est implorée pour toute sorte de difficultés et de problématiques concernant la vie terrestre, comme on peut le lire dans les différentes éditions des livres des miracles et dans les inscriptions du sanctuaire. D'après les écrits franciscains, l'efficacité de la médiation mariale se fonde sur certains préceptes. Pour que l'intervention soit efficace, il est nécessaire que la personne soit appréciée par celui à qui on demande grâce, qu'elle ait suffisamment de pouvoir ou d'ascendance pour obtenir ce qu'elle demande, que l'autorité à qui on demande l'aide sache intervenir selon les besoins du demandeur⁷¹⁴. Une telle représentation de l'économie du salut entretient presque des rapports avec la société féodale qui la voit se développer. La relation des dévots à Marie emprunte-t-elle au modèle vassalique ? La cour mariale est-elle dépeinte comme les cours contemporaines ? Ces questionnements naissent d'une observation qui concerne les contenus des inscriptions qui ont été occultées dans le sanctuaire de Curtatone. Si, comme nous l'avons vu, du point de vue métrique, les inscriptions véhiculent une certaine intention propitiatoire-performative alignée sur les pratiques du culte sur lequel le pouvoir central cherchait à intervenir, du point de vue du contenu, il est tout à fait intéressant de souligner l'opération censée dépouiller l'image de la Vierge d'un quelconque attribut concernant son acception de « Reine du Ciel ». Chaque attribut qui définit la Vierge comme reine, souveraine des étoiles, qui gouverne de la hauteur de son trône céleste, ne se retrouve pas dans les inscriptions actuelles.

Selon Elisabeth Johnson, à la fin du Moyen Âge, l'affection de Marie comme mère se mêle à un sens croissant de nécessité de sa protection en tant que « Reine du Paradis ». Ce processus conduit finalement, à l'exalter comme souveraine de l'univers encore plus que le Christ⁷¹⁵. On ne saurait dire si cette attention des prédicateurs franciscains sur le rôle de Marie dans le processus de salvation signifie que les fidèles la perçoivent, en effet, comme une figure indépendante de Jésus. Cependant, dans les

⁷¹³ Warner 1989, p. 261.

⁷¹⁴ Cucchi 1942, p. 215.

⁷¹⁵ Johnson 1987, p. 408-410.

histoires des miracles, la Vierge est souvent la seule à assurer la santé de ceux qui lui offrent dévotion et louanges. Cet aspect se retrouve, par exemple, dans les illustrations du XVI^e siècle qui accompagnent les livres de miracles et les livres de *Laudi*. L'image d'un livre de *Laudi* de la fin du XV^e siècle (fig. 158) décrit particulièrement la nature de l'intercession de Marie dans le traditionnel langage politique de la cour. La Vierge paraît seule, assise dans son trône-autel, tandis qu'elle reçoit les suppliants qui s'adressent à elle avec respect et déférence. Elle est la reine qui doit être approchée de la même manière que celle par laquelle on supplie un souverain terrestre, avec salutations honoraires, éloges et louanges. Elle peut, ainsi être apte à écouter les requêtes des postulants.

Plusieurs questions naissent de ce portrait de Marie comme « Reine du Ciel » et médiatrice terrestre. Sur quelles bases fonctionnait ce système hiérarchique de médiation ? Pourquoi tant de sermons et de livres de miracles décrivent cette disponibilité de la Vierge à intercéder en faveur de personnes dont la seule offre était une prière, le jeûne ou une image votive ? Selon Donna Spivey Ellington, la popularité de la Vierge à la fin du Moyen Âge et son rôle d'intercession sont fortement liés à la réalité politique contemporaine⁷¹⁶. Sur Terre, l'accès aux bénéfices était favorisé par la médiation de ceux qui étaient plus proches du pouvoir et il en était de même dans le domaine religieux. Les sermons du XV^e et du XVI^e siècles et les histoires des miracles montrent la figure de la Vierge plutôt que comme mère et amie, comme moyen d'être touché par le pouvoir divin, la grâce et la miséricorde. Plusieurs miracles décrivent les pécheurs sans espoir devant le trône de Dieu, jusqu'à ce que Marie supplie le Christ de les pardonner. Si tous étaient effrayés par la cour de la justice et de sa loi, ils pouvaient demander à Marie, reine de miséricorde, d'être reçus selon le cérémoniel de sa cour.

Il s'agissait bien sûr d'une société réglée par échange de faveurs et de récompenses pour bons services, mais le principe du « gift-giving » lui seul, pour reprendre l'essai de Marcel Mauss⁷¹⁷, à notre avis, ne peut pas justifier l'efficacité d'une chose si intangible que sont les prières, les laudes rituelles, au point de les placer au même niveau que les dons matériels. Cette logique ne devient compréhensible que si l'on considère le mot énoncé comme acte. Dans le contexte de sociétés primitivement

⁷¹⁶ Ellington 2001, p. 110-128.

⁷¹⁷ Mauss 1924 (2012).

liées à la communication orale, les mots produisent des résultats, ils requièrent des réponses. En somme, ils sont entendus comme des actions.⁷¹⁸ Dans son œuvre, *Word of Honour*, Kristen Neuschel montre que, dans la correspondance nobiliaire française du XVI^e siècle, un espace considérable était dédié à la courtoisie rituelle, à savoir à l'échange réciproque de laudes et de mots persuasifs, en retour à quelque chose de concret⁷¹⁹. Si, à cette époque, la noblesse était encore en train de construire ses propres relations sur ce type de bases, alors on ne devrait pas être surpris qu'à la même période les prédicateurs présentaient les frontières entre chrétiens et saints comme corroborées par des tels liens.

Dans un contexte aussi réactif au dialogue, offrir des prières à Marie pouvait être vu comme un acte qui permettait d'augmenter son aura de gloire et d'honneur qui l'entourait dans la cour du Paradis et dans la chrétienté toute entière. C'est pour cela qu'il s'agissait d'un acte de service qu'elle reconnaîtrait dans le futur⁷²⁰. Il ne faut pas oublier qu'à travers son Assomption, Marie était l'unique être à avoir gagné la possibilité de communiquer avec Dieu en chair et en os. Pour le chrétien en difficulté qui cherchait à visualiser l'acte d'intercession qui le concernait, savoir qu'elle était physiquement présente à la cour des Cieux, le rassurait sur la bonne issue de sa demande de secours, précisément aussi grâce à la capacité tangible et concrète de Marie de parler et de se faire entendre⁷²¹. Dans tous le cas, au-delà de la peur d'une humanité écrasée par le poids d'une culpabilité intérieure, qui rendait rassurante la présence corporelle d'une protectrice dans le Paradis, la figure de Marie comme reine parvient parfois à insurger en discréditant l'ordre même de la justice rigoureuse mais régulière de Dieu⁷²². Dans ce sens, on peut l'entendre comme un lieu de transgression et d'ambiguïté. Il nous semble intéressant à ce propos de relever l'iconographie que l'on retrouve dans certains gonfalons processionnels de l'Italie centrale, de milieu ombrien, objets d'un culte fervent pour le pouvoir qui leur était attribué de protéger la ville contre les épidémies de peste, les famines et d'autres fléaux⁷²³ (fig. 159 et 160).

⁷¹⁸ Cf. Austin 1962.

⁷¹⁹ Neuschel 1989.

⁷²⁰ Ellington 2001, p. 112-114.

⁷²¹ *Ibid.*, p. 125.

⁷²² Philippart, p. 564-590.

⁷²³ Arasse 1981, p. 131-146.

Les gonfalons, comme pour la pratique votive, étaient des objets présumés avoir la propriété de l'efficacité, c'est-à-dire une opérativité qui se manifestait lorsqu'ils étaient portés en procession et dont le pouvoir venait du contact avec les reliques et les images sacrées de l'espace de l'église où ils étaient déposés. Au centre de la représentation, Marie, représentée selon les codes de l'iconographie de la Vierge de Miséricorde⁷²⁴, protège sous son manteau le rassemblement des fidèles en prière tandis qu'en haut un Christ courroucé lance des flèches contre l'humanité qui se brisent sur le manteau-bouclier de la Vierge. Sa volonté est donc contrariée par l'œuvre de Marie. Selon les documents collectés par Mara Nerbano, ces gonfalons étaient portés rituellement en procession et étaient accompagnés du chant de certaines oraisons adressées à la Vierge⁷²⁵. Une de ces oraisons est transcrite par l'auteur :

*O gloriosa pia matre de Cristo,
Vergene biata,
tu si' nostr'avocata,
et guardene de omne malatia.*

*Vergene matre, figlia del tuo figlio,
humele alta più che criatura,
termene fisso dello eterno consiglio,
non consentire che l'umana natura
perissca, or ne prinde cura
de noie che t'amamo devotamente
defende la tua gente,
tu che del paradiso ie scala et via⁷²⁶.*

Cette transcription renforce l'hypothèse d'une convergence entre pratiques dépréciatives, utilisation de l'oraison et efficacité de l'image dans les manifestations

⁷²⁴ Cf. Perdrizet 1908.

⁷²⁵ Cf. Nerbano, 2006.

⁷²⁶ *Ibid.*, p. 315. (« Ô glorieuse et pieuse mère du Christ / Vierge béate / Tu es notre avocate / Protège-nous de chaque maladie / Vierge mère, fille de ton fils / Humble plus que les autres créatures / Terme fixe du conseil éternel / Ne permet pas que la nature humaine / Périsse, mais prends soin / De nous qui t'aimons dévotement / Défends tes gens / Toi qui du Paradis est l'échelle et la voie »).

collectives vouées à exorciser les peurs humaines, comme dans le cas de l'extraordinaire complexe votif des Grâces de Mantoue. Dans ce sanctuaire, à travers les témoignages votifs, un surprenant *scénario* de salvation est déployé dans lequel n'importe quel malheur est anéanti grâce à l'invocation de la Vierge⁷²⁷. Comment la communauté des fidèles pouvait répondre au début du XVI^e siècle aux visions peu rassurantes du jugement dispensé quotidiennement par Dieu ? Elle répondait en opposant Marie à Dieu et en promouvant une idée personnelle des grands thèmes eschatologiques.

7.5 - La Monarchia della Vergine

En 1582, *La monarchia della Vergine* fut publiée à Venise, par le prêtre, homme de lettres et traducteur florentin, Giovanni Maria Tarsia (1564-1607)⁷²⁸. Il s'agit d'un ouvrage dont une copie est encore aujourd'hui consultable au couvent de San Francesco della Vigna à Venise, d'où provenaient, en 1500, les franciscains des Grâces de Curtatone. Le titre reprend, en l'adaptant, l'*incipit* d'un autre livre plus célèbre, la *Monarchia del nostro signor Jesu Christo* du chanoine Giovanni Antonio Pantera, dont la première édition remonte à 1545 et qui fut réédité au moins onze fois⁷²⁹. L'œuvre de Tarsia, dédiée à Bianca Cappello, grande-duchesse de Toscane, commence justement avec une longue citation de la chanson *Vergine bella che di sol vestita* de Pétrarque, qui occupe une très grande place dans la réédition des inscriptions votives du sanctuaire des Grâces de Curtatone au XVII^e siècle. Dans la *Monarchia della Vergine*, de longues parties de cette chanson sont insérées à l'ouverture de presque tous les chapitres. Cette donnée suggère, si ce n'est une reprise directe des vers de Curtatone, la sensibilité commune qui sous-tend les deux réalisations. La source directe, en effet, n'est pas la version originale de Pétrarque mais celle revue par le franciscain Girolamo Malipiero (1480-1547) qui conclut, entre autre, sa propre vie au monastère de San Francesco della Vigna, où il promut la création d'une confraternité en l'honneur de saint Bernardin de Sienne⁷³⁰.

⁷²⁷ À propos de l'invocation cf. Lett 2000, p.63-72.

⁷²⁸ Tarsia 1581. Auteur également d'un traité *Della Natura degli Angeli* imprimé à Florence en 1576.

⁷²⁹ Panthera 1545.

⁷³⁰ Degli Agostini 1754, p. 441.

Déjà en 1536, le frère mineur publie une réécriture des sonnets et des chansons de Pétrarque sous le titre de *Petrarcha spirituale*, qui aurait connu huit réimpressions jusqu'en 1587. Le *Petrarcha spirituale* est historiquement le premier cas de remaniement d'une œuvre littéraire, le *Canzoniere*, expurgée et manipulée pour la rendre conforme à la doctrine. Malipiero, jugeant le poète coupable d'avoir montré « gli sconci e molto disordinati affetti e l'angosciose passioni de' miseri innamorati⁷³¹ », transforme l'amour terrestre pour Laura chanté par Pétrarque en amour spirituel envers la Vierge. Malgré les lacunes d'un domaine comme celui de la poésie religieuse dévote, spirituelle, sacrée, dans toutes ses formes lyriques variées : chansons, sonnets, madrigaux, poèmes en tercets ou en huitains rimés qui a été exclu de la sphère de la *littérature* tout court, on peut dire que l'imposante expérience poétique que l'on rencontre au sanctuaire de Curtatone, à travers la succession des vers mariaux, se situe dans la continuité du cadre chronologique qui correspond à une véritable « boom du livre spirituel ». Il s'agit de la seconde moitié du XVI^e siècle, c'est-à-dire au moment du renouvellement catholique qui suit au Concile de Trente, entre 1561 et 1570⁷³².

Dans ce même arc de temps, la poésie n'est pas le seul genre littéraire qui assume des formes et des fonctions spirituelles. D'après le recensement bibliographique réalisé par Amedeo Quondam il semble évident que la partie dédiée à la musique n'est pas seulement importante quantitativement, mais est surtout capable de confirmer, avec la seule suite des titres, combien la gamme de la polyphonie religieuse du XVI^e siècle est ample: chansons, laudes, madrigaux spirituels à trois quatre cinq six voix... Comme nous l'avons vu précédemment, certaines des inscriptions en latin reportées par Donesmondi sont reprises d'hymnes chantés à Marie à la fin de certains offices de la liturgie des heures. Dans le domaine qui concerne la littérature spirituelle au cours du XVI^e siècle on relève, un autre, un développement particulier de la dévotion mariale du chapelet, soutenue par de traités qui fournissaient des instructions et des avertissements pour le bon usage de cette dévotion. Il s'agissait de livres et de livrets avec des figures fonctionnelles, ou bien avec la possibilité d'obtenir des indulgences, ou encore avec le récit des miracles obtenus, dans le but d'édifier un « temple mystique » qui déclare la monarchie de la Vierge dans l'Italie catholique après le Concile de Trente⁷³³.

⁷³¹ Malipiero 1536, p. 3. Cf. Balsamo 2004.

⁷³² Quondam 2005, p. 149.

⁷³³ *Ibid.*, p. 207.

7.6 - Conclusion

L'œuvre de Giovanni Maria Tarsia, ainsi comme les anciennes inscriptions du sanctuaire des Grâces, témoignent de la circulation de croyances et de concepts concernant la suprématie de Marie perçue comme figure eschatologique qui, comme cela a été vu à travers les histoires des miracles ou le texte des deux clercs vénitiens, sont des arguments déjà présents à la fin du XV^e siècle et au début du XVI^e qui n'ont jamais perdu d'actualité. A ce propos nous citons la préface de l'œuvre de Tarsia :

Je me suis efforcé de retrouver la raison pour laquelle la mère Église universellement l'appelle [Marie] Reine des Cieux et patronne des Anges. Car elle n'est rien d'autre que Monarque du Ciel et de la Terre. D'ici donc mon titre La Monarchie [...]. Ici on peut lire des discours sur les villes, les villages, les fleuves, les sources, les rochers, les montagnes, les campagnes, de toutes les grandes régions et démontrer dans chaque partie comment la Vierge, Monarque du Ciel et de la Terre, les gouverne⁷³⁴.

Il s'agit clairement de déclarer, en lui conférant une certaine légitimité, le pouvoir absolu de la Vierge, implicite dans le terme « monarchie », opposé à la monarchie du Christ. À cet égard, une citation tirée du chapitre portant sur l'exégèse de *l'Ave Maria* laisse peu des doutes : « Avec toi est le Seigneur non pas comme Seigneur pour te commander mais comme vrai Fils pour t'obéir »⁷³⁵. Plus tard, en 1626 on peut lire, dans les *Ragionamenti sopra le letanie di Nostra Signora*, écrits par le frère dominicain Niccolò Riccardi, des expressions de claire tendance hérétique comme « le Christ se rapetisse à travers les prières de Marie, qui le force et l'oblige » ou encore « Marie a domaine et propriété sur la santé des hommes et Dieu prie Marie qu'elle prie

⁷³⁴ Tarsia 1581, *Prefazione Libro I* : « Mi son forzato di ritrovare la ragione perché la madre Chiesa così palesemente e universalmente la chiami Regina de' Cieli padrona degl'Angioli. Che altro non è che Monarca del Cielo e della Terra. Di qui dunque è nato che io intitolo questo mio libro La Monarchia. Discorresi molte cittadi, villaggi, fiumi, fonti, scogli, monti, campagne di tutte queste gran regioni e dimostrasì parte per parte in che guisa la Vergine, Monarca ancor essa del cielo e della terra, le signoreggi ».

⁷³⁵ Tarsia 1581, p. 116 : « Teco è il Signore non come Signore per comandarti, ma come tuo vero figliolo per ubidirti ».

pour nous » et « Marie est omnipuissante pas seulement au-dessus des créatures mais sur Dieu même et elle fait plus que les saints et que Dieu : et elle gagne sur Dieu »⁷³⁶. Riccardi, grand orateur proche d'Urbain VIII et qui, en 1626, devient Maître du Sacré Palais, se servit dans ses prédications de schémas répondant aux canons du moment. Des concepts de ce type donc, exprimés et diffusés à travers la prédication, devaient être familiers au public qui les comprenait.

⁷³⁶ Tommaso Campanella écrivit un œuvre qu'il cherchait à faire circuler clandestinement dans le milieu ecclésiastique pour illustrer la pensée profondément hérétique du maître pontifical Niccolò Riccardi (Cf. Terminelli 1998).

Conclusion

Le questionnement qui guide les recherches sur le passé naît dans le présent et à partir du présent suggère une analyse qui tente de reconstruire des scénarios qui stimulent des réflexions sur des processus culturels de transformation de longue durée. Cependant, comme l'enseigne Benjamin, l'histoire n'est pas un *continuum*, mais bien une succession de moments, à l'intérieur de laquelle existent des points de rupture, des inversions, des nœuds significatifs. C'est précisément selon ce point de vue que l'on peut définir les objets qui composent notre recherche comme étant « structuraux », selon la formule d'Alexander Nagel⁷³⁷, pour indiquer certains cas exemplaires dans lesquels la résurgence de thèmes et de conceptions du Moyen Âge soulève des questions cruciales sur le statut des images et ce, même postérieurement. En se tenant dûment à distance de comparaisons purement iconographiques, c'est plutôt, sur la base de traits structuraux que l'œuvre d'art sélectionne une série de relations avec d'autres objets et d'autres époques.

C'est l'apparition de ces analogies qui concernent des aspects spécifiques de la production et de la diffusion des images qui a intéressé la perspective anthropologique et qui trouve de nombreux points de contacts avec les recherches d'historiens de l'art et d'anthropologues. Dans la perspective des études culturalistes, l'image d'habitude est en fait conçue comme une représentation, une construction visuelle qui trahit le programme idéologique de son émetteur et dont le contenu peut être manipulé par le récepteur⁷³⁸. Il s'agit alors de déterminer les forces sociales responsables de leur programme idéologique et d'identifier les engagements politiques de ceux qui les font et de ceux qui les consomment. Ces études sur la réception semblent avoir globalement dominé les travaux au point de vue culturaliste sur les images, lesquelles sont ainsi

⁷³⁷ Cf. Nagel 2012

⁷³⁸ Dekoninck 2016, p. 298.

appréhendées comme instruments au service d'un pouvoir ou d'une idéologie qui s'impose aux regards des autres⁷³⁹.

D'un autre côté, envisager l'image comme force, dans sa dimension figurale et performative, c'est en revanche s'intéresser à son pouvoir en puissance, à la potentialité, c'est-à-dire à l'ensemble de ce que l'image est susceptible de faire naître⁷⁴⁰. Aujourd'hui, nous ne pouvons plus nous contenter d'étudier la signification et l'efficacité des images. Il s'agit plutôt de nous pencher sur la façon dont elles vivent et se meuvent, comment elles évoluent et mutent, ainsi que sur les besoins, les désirs et les demandes qu'elles incarnent⁷⁴¹.

C'est cette approche que nous avons cherché à embrasser avec notre travail, qui entend les objets votifs présents dans le sanctuaire des Grâces dans leur valeur historique de *processus* et non comme un absolu statique. La réception des ex-voto des Grâces advient selon divers accents, dont le cultuel et le politique, prennent un relief spécifique. Il s'agit dans un premier temps de reconnaître la valeur originaire dévotionnelle de ces ouvrages, réalisés et placés dans le sanctuaire en tant qu'ex-voto à l'intérieur d'un contexte rituel spécifique. Les statues votives sont des instruments efficaces et fonctionnels communs aux us et coutumes de la Renaissance italienne. L'offrant les expose devant ses semblables mais ce sont d'objets d'abord dédiés et destinés à la Vierge qui matérialisent la relation qui a lié un temps les deux parties en la faisant activement subsister dans l'espace sacré du sanctuaire. Les ex-voto de Curtatone codifient ce lien à travers une représentation à échelle réelle que ce soit du corps humain traumatisé au moment de la crise ou de l'expérience spirituelle vécue par les miraculés. L'être céleste choisit donc un individu et interagit avec lui à travers le miracle. L'écu maintient leur lien intime actif à travers l'ex-voto qui est offert dans le sanctuaire où, habituellement à travers une image miraculeuse, on suppose que l'entité surnaturelle à qui l'on s'est voué agit.

En ce qui concerne l'ensemble votif de Curtatone au début du XVI^e siècle, à un moment qui succède donc à l'accumulation indisciplinée du matériel votif dans le sanctuaire, les franciscains qui en avaient obtenu la charge par les seigneurs de la ville, s'investissent dans une tâche complexe de réorganisation ornementale des ex-voto en en

⁷³⁹ *Ibid.*, p. 299.

⁷⁴⁰ *Ibid.*, p. 300.

⁷⁴¹ *Ibid.*, p. 298.

faisant apparaître leur caractère synchronique. La structure scénographique à l'intérieur de laquelle les effigies votives sont accueillies, ainsi que la fusion et la recréation en formes standard des ex-voto de cire, servent à manifester sensiblement les effets du pouvoir miraculeux de la Vierge à l'instar d'autres appareils et ornements que revêtaient d'ordinaire ce type d'objets. Comme l'a souligné Ralph Dekoninck « on peut parler d'une propension naturelle à parer les images sacrées comme pour mieux exalter leur discrète grandeur et rappeler de la sorte que ces images ordinaires ont des vertus extraordinaires »⁷⁴². C'est au nom de ce *decorum*, c'est-à-dire de la convenance par rapport à la dignité du sujet représenté qu'il est recommandé non seulement d'honorer les images de la Vierge, mais aussi de les orner pour exprimer matériellement cet honneur⁷⁴³. La mise en scène des offrandes votives permet donc d'enregistrer de façon permanente l'efficacité miraculeuse de la Vierge en l'inscrivant directement dans la construction décorative de l'église. Les franciscains de Curtatone interviennent sur le cycle votif en le règlementant et cette manipulation conduit à une transformation de la pratique rituelle en un puissant moyen didactico-exhortatif.

Thomas Glossienne, à propos des images miraculeuses, avance l'hypothèse selon laquelle le culte même dépendrait non pas de l'image, ni de ses qualités esthétiques ou iconographiques, mais plutôt de ce qui la cerne, notamment les énoncés hagiographiques qui produisent son efficacité institutionnelle et les parures votives, qui produisent son efficacité visuelle⁷⁴⁴. Megan Holmes, également, souligne cet aspect rappelant un commentaire du poète florentin Giovanni Rucellai qui décrit la multitude d'ex-voto anatomiques et d'ex-voto à taille réelle de la Santissima Annunziata, et qui les définit comme « un grande miracolo »⁷⁴⁵. Holmes révèle ainsi un curieux déplacement du discours de l'image de culte aux ex-voto en relevant comment les effigies votives étaient des entités à la fois liées mais indépendantes par rapport à l'image vénérée. Bien que ces affirmations insistent sur les parures votives et sur les effigies comme principaux animateurs de l'image et activateurs de la croyance, elles ont néanmoins pour conséquence de mettre l'image miraculeuse elle-même entre parenthèses⁷⁴⁶.

⁷⁴² *Ibid.*, p.310.

⁷⁴³ *Ibid.*

⁷⁴⁴ Cf. Golsenne 2010b.

⁷⁴⁵ Holmes 2009, p. 173.

⁷⁴⁶ Dekoninck 2016, p. 314.

Nous retenons que les offrandes votives ne sont pas dotées d'un pouvoir qui leur est propre. En d'autres termes elles ne génèrent pas d'*agency*, mais plutôt elles l'acquièrent. Les ex-voto absorbent le pouvoir du surnaturel grâce à leur proximité avec les images sacrées qui opéraient des miracles dans le sanctuaire. Ceux-ci sont donc indissolublement liés à l'efficacité miraculeuse à travers l'espace rituel et contribuent à augmenter la vénération et l'autorité de l'image miraculeuse d'un lieu de culte spécifique. C'est certainement grâce à eux que l'on peut mieux comprendre le fonctionnement des images miraculeuses elles-mêmes qui, pouvaient continuer à travers elles à fasciner les spectateurs des centaines d'années après le miracle initial de fondation du sanctuaire. Les offrandes votives faisaient donc partie du système élaboré de vénération des images miraculeuses qui servait à dessiner au XV^e et XVI^e siècles le pouvoir-même du divin. Pour cette raison et pour leur caractère ambigu elles étaient déjà définies dans l'œuvre de Molanus (1533-1585) comme des images intermédiaires, précisément entre le sacré et le profane⁷⁴⁷.

Megan Holmes utilise le terme « talisman », référé aux ex-voto anatomiques, pour indiquer cette limite ambiguë, en dénonçant comment ce type d'offrandes se situaient dans une dangereuse zone de limite proche de l'idolâtrie⁷⁴⁸. Si probablement un contemporain n'avait pas fait modeler son bras dans la cire en comparant ce geste à d'autres de portée strictement magique, comme la préparation de brefs écrits ou d'amulettes, il est aussi vrai qu'il aurait au moins perçu les similitudes implicites entre ces deux types d'artefacts. Du point de vue anthropologique il a été observé que, en tant qu'« instigateurs de remèdes » les offrandes votives, surtout celles anatomiques réalisées sur le moule de la partie malade du dévot, sollicitaient l'intervention divine d'une façon assimilable à d'autres pratiques thérapeutiques⁷⁴⁹. Cependant, comme nous l'avons exprimé, même si ces deux catégories d'objets sont centrées sur la guérison en fonctionnant comme des transmetteurs de puissances on peut affirmer que les ex-voto ne sont pas dotés d'autonomie opérationnelle. Ils ne peuvent pas opérer sans la figure divine à qui ils sont intrinsèquement liés et perdent dès lors toute efficacité, signification et fonction s'ils sont retirés du contexte dans lequel ils ont été déposés.

⁷⁴⁷ Molanus 1996, chapitre 50, p. 267.

⁷⁴⁸ Holmes 2009, p. 163: « one can imagine the near talismanic potency of these wax body-parts displayed in close proximity to cult images and body relics ».

⁷⁴⁹ Faeta 2008, p. 44.

C'est en outre précisément par leur spécificité que l'on peut les considérer comme des objets doublement performatifs, comme on le verra mieux plus loin, d'un côté vers ceux qui en avaient intimé l'exécution et d'un autre vis-à-vis de l'image thaumaturgique du sanctuaire auquel ils sont liés. Si l'on s'arrête sur le premier aspect, le désir de se protéger soi-même du mal à travers l'utilisation d'objets particuliers était une pratique commune dans le monde de la Renaissance. Laurent de Médicis, après avoir échappé à la conjuration des Pazzi en 1478, fit réaliser par Orsino Benintendi trois effigies grandeur nature : une avec les vêtements qu'il portait le jour de la conjuration pour l'église des sœurs de Chiarito, et deux avec son huque, une pour l'église de Sainte Marie des Anges à Assise et l'autre pour l'Annunziata. Chacune des images commandée par Laurent était donc présente en remerciement attentif et éternel dans les lieux de culte majeurs de la ville, permettant à son seigneur de reprendre sa vie loin de cet épisode.

Schlosser et Warburg croyaient que les effigies votives étaient liées au monde magique à travers le concept de sympathie⁷⁵⁰. Les principes de l'analogie et du contact, qui sont à la base de la croyance dans la magie sympathique, constituent le fondement d'un système de lois naturelles et d'une conception des rapports de cause et effet basés sur la ressemblance symbolique. Ce type de magie s'éloigne d'autres formes de magie noire ou blanche car elle est liée au monde naturel et exclut la coparticipation d'agents surnaturels, paranormaux ou diaboliques pour opérer. Hugo van der Velden refuse la notion de magie sympathique référée aux effigies votives en soulignant comment beaucoup d'entre elles ne ressemblaient pas du tout au donateur ou étaient réalisées avec des matériaux non dotés de qualités mimétiques comme l'argent et l'or. Pour l'auteur les effigies votives synthétisaient un rapport complexe entre l'offrant et le lieu de culte mais ce rapport n'était pas fondé sur la magie mais bien plutôt sur le fait qu'elles étaient politiquement efficaces et utilisées par les Médicis ou par Laurent comme propagande de leur domination de la ville. Il soutient que ces œuvres étaient présentes dans le sanctuaire à la place du donateur comme signe de prestige économique et social et que le mimétisme de la représentation n'était donc pas essentiel pour ce type de démonstration du pouvoir⁷⁵¹.

⁷⁵⁰ Cf. Schlosser 1911, Warburg 1902.

⁷⁵¹ Cf. Van der Velden 2000.

Au-delà de toute généralisation nous retenons, qu'à la lumière des analyses effectuées sur le matériel présent à Curtatone, Viterbe et Florence une documentation suffisante permet de suggérer que ces œuvres n'épuisaient pas leur fonction en étant dans le sanctuaire comme substituts d'une présence aristocratique mais opéraient un lien avec les paradigmes de l'efficacité thérapeutique divine et étaient donc associés à une forme de magie naturelle qui imprégnait toute la pensée de cette époque. La fonction sociale et politique n'est qu'un des aspects liés aux multiples significations identifiables dans les ex-voto à taille réelle offerts au sanctuaire. Même si souvent les effigies n'atteignaient pas un niveau d'hyperréalisme tel au point d'être comparées aux œuvres d'un musée de cires d'aujourd'hui il est cependant erroné de ne pas considérer l'effort dans l'élaboration des matériaux mis à disposition pour se rapporter le plus possible à l'identité du dévot comme le serait aussi le fait d'ignorer l'aspect performatif de ces offrandes.

Les effigies n'étaient pas seulement physiquement, mais aussi métaphoriquement, proches de l'image miraculeuse du sanctuaire. Elles demeuraient dans le sanctuaire en substitution du commanditaire représenté, incarnant donc un rôle que l'on pourrait définir d'intercesseur entre l'être mortel et la divinité. En outre et en même temps, elles participaient activement à l'enrichissement et au renouvellement du culte de l'image vénérée. C'est pour cette raison que nous avons fait allusion à un « spectacle de la dévotion ». Comme le souligne Maniura « the juxtaposition of the ex-voto and the holy image was not the result of a single unified plan but of a process of accumulation over time ; yet they were explicitly meant to be seen together »⁷⁵². La nature du caractère substitutif de ces objets réside précisément dans cette série de renvois. Les offrandes votives n'opéraient pas seulement à travers la proximité avec l'image vénérée mais agissaient aussi comme partie d'une chaîne qui unissait d'un côté l'icône au divin et de l'autre le mortel au divin. C'est en cela que consiste leur efficacité et c'est pour cela qu'elles sont simultanément ancrées dans l'histoire mais ont en même temps la capacité d'outrepasser le temps historique. Elles renvoient à des moments historiques ponctuels de crises et de remerciements mais en même temps elles continuent à faire partie d'un ensemble ou mieux d'un système qui est actif dans le présent.

⁷⁵² Maniura 2009, p. 423.

Pour en revenir au monde des Médicis, selon ce que rapporte le florentin Bartolomeo Masi, auteur au XVI^e siècle d'un livre de *Ricordanze*, Laurent de Médicis portait une bague dans laquelle on pensait qu'un génie bénéfique était piégé, auquel il attribua durant de nombreuses années sa fortune et sa santé⁷⁵³. Les offrandes votives étaient liées à la famille Médicis de la même manière que la bague. Elles faisaient partie du type de pratiques qui convergeaient dans la culture moderne du soin et des pouvoirs prophylactiques⁷⁵⁴. Laurent portait une bague magique et il était convaincu que son effigie votive pouvait attirer le regard de la Madone miraculeuse de l'*Annunciazione* en la remerciant d'avoir épargné sa vie. Des objets différents rentrent donc dans le système des pratiques curatives de cette période. La culture italienne de la première modernité maintenait unis par un lien de proximité des objets disparates, en les faisant interagir avec le monde mystique. Il faut rappeler en outre, que sous le patronat des Médicis en 1486 Pic de la Mirandole écrivit les *Conclusiones nongentae* et Marsile Ficin ses *De amore* et *De vita coelitus*⁷⁵⁵. Ces auteurs réfléchissaient sur un type de magie qui n'avait rien à voir avec les divinités chrétiennes et ne comprenait pas non plus l'implication d'esprits démoniaques. Ils formulèrent un nouveau concept de magie naturelle qui posait la nature au centre pour créer des effets surprenants. Les théories humanistes contemporaines sur la magie naturelle se focalisaient précisément sur les pouvoirs provenant de la terre et des esprits bénéfiques qui la peuplaient.

La récupération des connaissances hermétiques qui visaient au déchiffrement et à la connaissance des lois de la Nature et des normes qui la règlent et la transmutent revêt un rôle important à Mantoue durant la régence du duc Vincent I^{er} de Gonzague. Comme nous l'avons vu, *Il mondo magico de gli Heroi* de Cesare della Riviera est un traité qui, comme le spécifie le sous-titre, s'interroge sur le thème de la vraie magie naturelle et sur la manière de fabriquer la pierre philosophale, unique instrument d'une telle science⁷⁵⁶. Dans une lettre adressée au duc par le même auteur et datée du 4 décembre 1599, il déclare :

⁷⁵³ Cf. Trexler 1980, p. 446.

⁷⁵⁴ Eagles 2014, p.89.

⁷⁵⁵ *Ibid.*, p. 92.

⁷⁵⁶ Cf. Della Riviera 1603.

*Le annuncio che finalmente la divina maestà di Dio, miseratione mota dell'afflitione nostra, si è degnata di farmi gratia della mia medicina filosofica [...]. Vidi con grandioso mio stupore nel tempo non solo di duoi mesi completato anco il tempo della preparazione la pietra perfetta, eccetto la fermentazione, alla quale non ho sin hora atteso perchè la scomodità nella quale mi ritrovo qui al presente non me lo permette*⁷⁵⁷.

Della Riviera n'était pas le seul alchimiste à opérer à la cour, une missive plus tardive du même auteur, datée du 27 juin 1600, l'informe de ses efforts pour tenter de retenir à Mantoue, selon l'ordre du duc, le lettré Angelo Ingegneri (Venise, 1550-1613)⁷⁵⁸. Ce poète vénitien connu pour son amitié avec le Tasse et actif à Turin, au service du duc Charles-Emmanuel I^{er} de 1602 à 1609, se retrouve dans une mésaventure judiciaire qui l'impliqua jusqu'au point de provoquer sa détention. Avec une lettre de 1608 adressée au cardinal Scipion Borghèse il tente de démontrer son innocence en tournant à son avantage une circonstance embarrassante qu'il lui était impossible de nier : le fait d'avoir été conduit dans le Piémont précisément par la célébrité d'un alchimiste qu'il considérait « autrefois son ami »⁷⁵⁹. L'alchimiste en question est Giacomo Antonio Gromis (1520 env.-1603 env.), qui permit la soudaine ascension d'Ingegneri à Turin, et probablement sa toute aussi brutale chute, qui porta l'auteur à la parallèle abjuration de l'art sacré, qu'il avait embrassé par pur opportunisme⁷⁶⁰.

L'obscur affaire ouvre une brèche intéressante sur le crédit dont les pratiques alchimiques jouissaient auprès de la cour de la maison de Savoie, de même qu'à Mantoue. Une autre lettre, adressée au duc Vincent par l'Ingegneri lui-même et écrite à Padoue en 1601 affirme que le seigneur Gromis, le mathématicien, et lui attendent les décisions du duc et ses ordres et qu'ils sont tous à son service⁷⁶¹. Outre les intérêts du duc Vincent pour l'art de la transmutation, qui l'avaient induit à s'entourer à Mantoue d'un important cénacle d'humanistes intéressés par l'hermétisme, nombreux sont les éléments qui nous ont permis de formuler l'hypothèse selon laquelle, la disposition

⁷⁵⁷ Furlotti 2003, p. 297.

⁷⁵⁸ Archives d'État de Mantoue (ASMN, *Archives Gonzaga*, C-3752).

⁷⁵⁹ Luparia 2009, p. 47.

⁷⁶⁰ Cf. Ingegneri 1606.

⁷⁶¹ Archives d'État de Mantoue (ASMN, *Archives Gonzaga*, C-3752).

particulière des effigies votives du sanctuaire à la fin du XVI^e siècle est à attribuer à sa volonté.

Rappelons certains de ces éléments significatifs. Dans un premier temps, il ne faut pas oublier que le sanctuaire des Grâces est un sanctuaire de la maison des Gonzague, voulu et fondé par François I^{er} en 1399, lieu de dévotion de la famille et au fil des siècles siège de sépulture de plusieurs de ses membres⁷⁶². Le projet éditorial qui en fait connaître l'histoire et l'importance au niveau non seulement local commence cependant sous Vincent I^{er}. Selon la version rapportée par Ippolito Donesmondi, à l'origine de son texte il y aurait la déception de la princesse Marguerite d'Autriche, future épouse de Philippe III d'Espagne qui en 1598, en visite au sanctuaire des Grâces accompagnée par le duc Vincent, réalise, en demandant un livre à emporter en souvenir de ce splendide lieu, qu'il n'en a jamais été réalisé aucun. Un ouvrage dédié au sanctuaire est ensuite publié et mis en circulation.

Dans un deuxième temps il ne faut pas sous-évaluer son lien conjugal avec Éléonore de Médicis et l'émulation de la part du duc vis-à-vis de la cour grand-ducale florentine. Le sanctuaire de l'Annunziata, qui était l'un des lieux du patronage de la famille, conservait la plus grande collection d'effigies votives grandeur nature de cette époque. De plus, la restauration des effigies elles-mêmes a permis de préciser la datation du groupe numériquement le plus important, en la situant entre la seconde moitié et la fin du XVI^e siècle. Cela peut aussi éclairer la présence dans le sanctuaire d'armures utilisées à l'époque. En 1604 le duc fait rédiger un recensement de son armurerie, brûlée quelques années auparavant à la suite d'un incendie probablement criminel⁷⁶³. La description détaillée des pièces, malheureusement drastiquement réduites à cause de cet épisode, mentionne des « armature da cavallereggiò », dont une est aujourd'hui conservée au Museo Francesco Gonzaga et provenant du sanctuaire des Grâces⁷⁶⁴. L'armature en question, qui a été recomposée, revêtait à l'origine trois effigies différentes de l'« impalcata » du sanctuaire.

L'adoption de la méthode iconologique, enfin, nous a dévoilé certains détails importants qui concernent les trois effigies non votives du sanctuaire, celles des membres de la famille impériale qui sont représentés en soldats romains, qui renvoient

⁷⁶² Bazzotti 2000, p. 28.

⁷⁶³ Morselli 2002, p. 231.

⁷⁶⁴ *Ibid.* p.232.

aux ambitions personnelles de Vincent et aux décorations qu'il a obtenues. Deux des trois effigies mentionnées portent, par exemple, le symbole de la plus haute récompense du Saint-Empire romain germanique, l'insigne de l'ordre de la Toison d'or, dont le duc avait été décoré en 1589. Comme on le voit bien dans les effigies, au centre du collier pend le symbole d'un bélier aux cornes retournées vers le bas, qui renvoie au mythe grec des Argonautes qui accompagnèrent Jason à sa conquête (fig. 130).

L'acquisition de l'*aureo vello* signifie cependant, dans le jargon alchimique, l'obtention du *lapis philosophorum*, soustrait, après un combat mortel, au dragon qui le garde et le contient en lui, allégorie de la Terre. Si le héros alchimique veut remporter une si haute victoire, il devra, en effet, combattre le dragon avec une lance pointue, transpercer le cœur de ladite Terre magique, et en extraire l'âme⁷⁶⁵. Comme l'affirme Antoine-Joseph Pernety dans le dictionnaire mytho-hermétique : « Je dirai seulement que cette Toison est le symbole de la matière du Grand Œuvre ; les travaux de Jason sont une allégorie des opérations et des signes requis pour arriver à la perfection, et que la Toison d'Or conquise est la poudre de projection, et la médecine universelle »⁷⁶⁶. Voici alors que l'ajout postérieur, à la fin du XVI^e siècle, d'un crocodile sans pattes au centre de la décoration florale des voûtes du sanctuaire renforce notre hypothèse qui mettait en rapport cette décoration avec l'iconographie issue du *Livre de la Sainte Trinité*, un traité alchimique dans lequel d'un « ouroboros », le serpent-dragon qui envahit toute la littérature alchimique, germent quelques sarments fleuris. La défaite du dragon, enchaîné au centre du sanctuaire, symbolise donc la réalisation de l'*Opus*, de l'ascension spirituelle et de la régénération religieuse dont le duc se fait promoteur et dont les effigies sont la preuve.

D'après ce que nous avons exposé on comprend donc que trois moments principaux ont défini l'aspect actuel de la décoration votive du sanctuaire : la voûte florale peinte au XV^e siècle avec une référence alchimique claire (chapitre 3), la réalisation de la structure qui accueille les effigies et de la décoration des ex-voto de cire dont les franciscains se font les promoteurs au début du XVI^e siècle (chapitres 1 et 2), et la disposition des effigies entre la fin du XVI^e et le début du XVII^e siècles qui renvoie à la personnalité de Vincent I^{er} de Gonzague (chapitres 5 et 6). Ces étapes sont

⁷⁶⁵ Puggioni 2012.

⁷⁶⁶ Pernety 1758 (1980), p. 498.

unies par un fil conducteur précis, alchimique, qui ne peut être ignoré. La création par les franciscains des chambres de la cire où se manipulaient les ex-voto, par exemple, donne précisément l'idée d'un laboratoire chimique à part entière qui renvoie aux pratiques de l'*ars transmutatoria*, comme la fusion, la liquéfaction, la condensation et aux divers passages d'états auxquels les alchimistes soumettaient la matière. Au niveau chrétien, dans la perspective biblique et paulinienne, la réintégration finale de l'humanité passerait par la résurrection des corps, c'est-à-dire par un changement d'état de la matière elle-même, indispensable pour conduire les hommes vers la rédemption.

Notre recherche s'est donc proposée d'étudier l'aspect qui concerne la transformation du statut ontologique de l'image votive du XV^e au XVII^e siècles dans le contexte spécifique du sanctuaire des Grâces de Curtatone. Cette analyse nous a permis d'avancer l'hypothèse selon laquelle une nouvelle formation naît, pas tant d'un conflit, comme celui entre culture populaire et savante, mais plutôt d'une dialectique transculturelle qui débouche dans ce cas, en dernière instance, sur la réélaboration du scénario votif de Curtatone comme véhicule de certaines croyances partagées à l'intérieur des élaborations érudites de l'ère moderne. L'étude des multiples points de vue culturels et disciplinaires que nous avons tâché d'adopter à travers cette recherche, en réalité perceptibles uniquement par commodité heuristique, mais dans la réalité toujours marqués par des interactions, a constitué sans aucun doute la partie la plus engageante de ce travail. Le manque de sources empêche d'aboutir à une conclusion définitive, mais certainement pas de relever un procédé significatif qui nous a conduit, à la fin, à une sorte d'« incarnation » de tout ce qui jusqu'à ce moment n'avait vécu qu'en « esprit ». Nos résultats démontrent comment les conceptions magico-folkloriques sont partie intégrante de cette tentative de concevoir des formes de lisibilité d'un réel en mouvement, dont le véhicule, dans ce cas spécifique, a été représenté par le concept même d'ex-voto.

Bibliographie

A.C. 1845. Il santuario, il borgo e le fiere della Quercia presso Viterbo, dans *L'album. Giornale letterario e di belle arti*, 15 novembre, XII.

ABRAHAM, Lyndy 1998. *A Dictionary of Alchemical Imagery*, Cambridge : Cambridge University Press.

AGAMBEN, Giorgio 2006. *Che cos'è un dispositivo?* Roma: Nottetempo.

AGOSTI, Barbara 2004. Draghi nella Milano di San Carlo, dans *Prospettiva* n°113-114, p. 162-166.

ALCIATI, Andrea 1531. *Emblematum Liber*, Paris-Augsburg : Heinrich Steyner (Trad. G. Marquale, *Diverse imprese accomodate a diuerse moralità - con versi che i loro significati dichiarano insieme con molte altre nella lingua Italiana non piu tradotte*, Lyon, 1551).

ALVISI, Edoardo 1881. *La battaglia di Gavignana*. Bologne : Zanichelli.

AMADEI, Federigo (1684-1755) 1955-1957. *Cronaca Universale della città di Mantova*, Mantoue : CITEM.

AMADIO, Maria 1744. *Vita di S. Bernardino da Siena, propagatore della osservanza nell'ordine de' Minori*, Venise : Poletti.

ANDENNA, Giancarlo 1999. Pittura infamante e propaganda politica negli affreschi del Broletto, dans *Civiltà Bresciana*, n°8, p. 3-18.

ANGELI, Diego 1902. *Le chiese di Roma; guida storica e artistica delle basiliche, chiese e oratorii della città di Roma*, Rome : Società editrice Dante Aligieri.

ARASSE, Daniel 1995. Entre dévotion et hérésie: la tablette de saint Bernardin ou le secret d'un prédicateur , dans *Res: Anthropology and Aesthetics*, vol. 28, p. 118-139.

- 1981. Entre dévotion et culture : fonctions de l'image religieuse au XV^e siècle, dans *Faire croire. Modalités de la diffusion et de la réception des messages religieux du XII^e au XVI^e siècle*, coll. de l'École française de Rome, p. 131-146.

- 1974. Iconographie et évolution spirituelle: la tablette de *saint Bernardin* de Sienna, dans *Revue d'Histoire de la Spiritualité*, 50, 3-4, p. 433-56.

ARTONI Paola, 2005. Il santuario della Beata Vergine delle Grazie. Inedite carte d'archivio per la storia dell'impalcato ligneo, dans *Atti e Memorie dell'Accademia Nazionale Virgiliana di Scienze Lettere e Arti*, Nuova Serie, V. LXXIII, Mantoue, p. 27-80.

AUGUSTIN (saint), Quaestiones 83, dans *Mélanges doctrinaux*, introd., trad. et notes par G. Bardy, J.-A. Beckaert, J. Boutet, Paris : Desclée de Brouwer, 1952.

AUSTIN, L. John 1962. *How to do things with words*, Oxford : Clarendon Press.

BACCINI, Giuseppe 1888. *Zibaldone; notizie, aneddoti, curiosità e documenti inediti o rari, raccolti da una brigata di studiosi*, Florence : Tip. Cooperativa.

BACHET, Jérôme et DITTMAR, Pierre-Olivier 2015. *Les images dans l'Occident médiéval*, Turnhout: Brepols.

BALDINUCCI, Filippo 1681 (1809), *Vocabolario toscano dell'arte del disegno*, Florence.

BALSAMO, Jean 2004. Le langage pétrarquiste de la poésie spirituelle, dans J. Balsamo (dir.), *Les poètes français de la renaissance et Pétrarque*, Genève : Droz, 2004.

BALZAMO, Nicolas, CHRISTIN, Olivier et FLÜCKIGER, Fabrice 2015. *L'Atlas Marianus de Wilhelm Gumpenberg. Edition et traduction*, Neuchâtel : Alphil.

BANDONI, Tomaso 1628. *Scelta d'alcuni miracoli e gratie fatte dalla gran Signora Madre di Dio, detta e nominata la Madonna della Cerqua di Viterbo*, Viterbe : Agostino Discepolo.

BARBATO, Marco et MUNARETTO, Federico 2015. *Restauro del Corridore al Giardino dei Semplici nel Palazzo Ducale di Mantova*, Mantue : Narcissus.

BAROCCHI, Paola 1978. *Scritti d'arte del Cinquecento*, Turin : Einaudi.

BARONI, Pagolo 1614. *La corona della Vergine. Fatta di sessantatré miracoli più celebri della Santiss. Nunziata di Firenze. A gloria di Dio, e per memoria, e riverenza di sessantatre anni, che visse la Madonna in questa vita. Tradotta di prosa in ottava rima*, Florence : Alle Scale di Badia.

BARONIO, Cesare 1588 (1597), *Martyrologium Romanum*, Venise : Zalterius.

BARONTI, Giancarlo 2000. *La morte in piazza : opacità della giustizia, ambiguità del boia e trasparenza del patibolo in età moderna*, Lecce : Argo.

BASANTA REYES, María Belén 2000. La parroquia de San Ginés de Madrid, dans *Cuadernos de Arte e Iconografía*, IX, n° 17 et 18, p. 35-57.

BASCHET J. – DITTMAR P.O. 2015. *Les images dans l'Occident médiéval*, Turnhout : Brepols.

BAXANDALL, Michael 1963. A dialogue on art from the court of Lionello d'Este, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXVI, 1963, p. 321-325.

BAZZOTTI, Ugo 2000. L'arte colta, dans Vaccari M. G. (dir.), *Mira il tuo popolo. Statue votive del santuario di Santa Maria delle Grazie* (cat. expo. Palazzo Ducale, Mantoue, 11 février – 2 avril 2000), Milan : Rizzoli, p. 28-34.

BECCARELLI, Sonia 2007/2008, *La cappella ossario presso San Bernardino dei Morti*, Thèse, Università degli Studi de Milan.

BEHRMANN, Carolin 2016. *Images of Shame : infamy, defamation and the ethics of oeconomia*, Berlin: De Gruyter.

BELTING, Hans 1990. *Bild und Kult: eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, Munich : C. H. Beck.

BEMBO, Pietro 1525 (2001), *Prose della volgar lingua. L'editio princeps del 1525*, edizione critica a cura di C. Vela, Bologne : CLUEB.

BENEDICENTI Alberico, 1947. *Malati, medici e farmacisti. Storia dei rimedi attraverso i secoli e delle teorie che ne spiegano l'azione sull'organismo*, Milan : Hoepli.

BENJAMIN, Walter 2000. *Œuvres*, Paris : Gallimard.

- 1928 (2009). *Origine du drame baroque allemand*, Paris : Flammarion.

BERLIN, Heinrich, CARVAJAL, Pedro de et GUTIÉRREZ, Cristóbal 1958. The High Altar of Huejotzingo, dans *The Americas*, Vol. 15, n° 1, p. 63-73.

BERTELLI, Paolo 2014. Il santuario della Beata Vergine delle Grazie in Curtatone, dans Annaloro G. *et alii*, *Curtatone. I segni della storia*, Mantoue : Sometti.

- 2008. Il santuario della Beata Vergine delle Grazie presso Mantova: l' abside della basilica e la restaurata icona della Mater Gratiae, dans *Atti dell'Accademia Nazionale Virgiliana di Scienze, Lettere ed Arti*, n° 75, p. 109-149.

- 2006. I Gonzaga e l'Impero. Storia di nobiltà e di dipinti, dans *Atti dell'Accademia Roveretana degli Agiati*, ser. VIII, vol VI, p. 93-149.

- 2004. Il santuario della Beata Vergine delle Grazie: inediti percorsi storici e devozionali alla luce dei recenti restauri, dans *Atti e memorie. Accademia Nazionale Virgiliana di Scienze Lettere ed Arti*, vol. 72, p. 17-68.

BIANCHI, Anna, CONTI, Ilaria *et alii* 1999. Le sculture e l'impalcata : problemi e metodi di intervento per i manufatti polimerici, dans VACCARI, Maria Grazia (dir.), *Mira il tuo popolo. Statue votive del santuario di Santa Maria delle Grazie* (cat. expo. Palazzo Ducale, Mantoue, 11 février – 2 avril 2000), Milan : Rizzoli.

BIANCHINI, Geminiano 1995. *Lettera al papa : Paolo Giustiniani e Pietro Quirini a Leone X (1513)*, Modène : Artioli.

BOESPFLUG, François 2009. Dieu en mère ? Féminité et maternité de la figure de Dieu le père dans l'art médiéval d'Occident (XIVe-XVe siècle), dans *Revue des Sciences Religieuses*, n° 83, p. 23-49.

BOIVIN, Nicole 2009. Grasping the elusive and unknowable: material culture in ritual practice, dans *Material Religion. The Journal of Objects, Art and Belief*, vol. 5, p. 266-287.

BOLOGNA, Corrado 1992. Esercizi di memoria: dal «theatro della sapientia» di Giulio Camillo agli «Esercizi Spirituali» di Ignazio di Loyola, dans Bolzoni L. et Corsi P. (dir.), *La cultura della memoria*, Bologne : Il Mulino, p. 169-221.

- 1991. Il Theatro segreto di Giulio Camillo: l' Urtext ritrovato, dans *Venezia Cinquecento*, 1, 2, p. 217-271.
- 1988. Immagini della memoria. Variazioni attorno al « Theatro » di Giulio Camillo e al « Romanzo » di C. E. Gadda, dans *Strumenti critici*, III, 1, p. 19-68.

BOLZONI, Lina 2002. *La rete delle immagini. Predicazione in volgare dalle origini a Bernardino da Siena*, Turin : Einaudi.

- 1995. *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, Turin : Einaudi ;

BOLZONI, Lina et CORSI, Pietro 1992. *La cultura della memoria*, Bologne : Il Mulino.

BONARDO, Vincenzo 1586. *Discorso intorno all'origine, antichità, et virtù de gli Agnus Dei di cera benedetti*, Rome : Vincenzo Accolti.

BONNE, Jean-Claude 1997. De l'ornement à l'ornementalité. La mosaïque absidiale de San Clemente de Rome, dans *Rôle de l'ornement dans la peinture murale médiévale*, Poitiers, p. 103-119.

- 1995. De l'ornemental dans l'art médiéval (VIIe-XIIe siècle). Le modèle insulaire, dans J. Baschet et J. – C. Schmitt, *L'image. Fonctions et usages des images dans l'occident médiéval*, Paris : Cahiers du Léopard d'or 5, p. 207-240.

BORTOLAMI, Sante 2015. "Spaciosum, immo speciosum palacium": alle origini del palazzo della Ragione di Padova, dans Bortolami S. (dir.), *Urbs antiquissima et clara. Studi su Padova nell'età comunale*, Padoue : Cleup, p.345-387.

BOUCHER D'ARGIS, Antoine-Gaspard 1751. Effigie ((*Jurisprud.*)), dans Diderot-D'Alambert, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris : Le Breton.

BRACCESCO, Giovanni 1542. *Il Legno dell Vita nel quale si dichiara qual fosse la medicina per la quale li primi padri vivevano novecento anni*, Rome.

BRUNETTI, Giulia 1977. Una vacchetta segnata A, dans *Scritti di storia dell'arte in onore di Ugo Procacci*, vol. 1, Milan: Electa, p. 228-235.

BYNUM, W. Caroline, 1997. Wonder, dans *The American Historical Review*, Vol. 102, n° 1, p. 1-27.

CALI', Maria 1980. Verità e religione nella pittura di Giovan Battista Moroni (a proposito della mostra di Bergamo), dans *Prospettiva*, n° 23, p. 11-23.

CALVET, Antoine 1992-1996. Le Tractatus parabolicus du pseudo-Arnauld de Villeneuve, dans *Crysopoeia*, n° 5, p. 145-171.

CANESTRO CHIOVENDA, Beatrice 1987. Alcuni draghi superstiti delle rogazioni novaresi , dans *Oscellana*, XVII, n° 4, p. 191-196.

CAPILUPI, Alberto 1900. *I francescani a Mantova. Cenni storici*, Mantoue, Tip. Mondovì.

CARAVALE, Giorgio 2003. *L'orazione proibita. Censura ecclesiastica e letteratura devozionale nella prima età moderna*, Florence : Olschki.

CARDINI, Franco 1986. Mostri, belve, animali nell'immaginario medievale / 5. Il drago, dans *Abstracta*, n°8, p. 42-47.

- 1982. Il "breve" (secoli XIV-XV): tipologia e funzione, dans *La Ricerca Folklorica* , 5, p. 63-73.

CARERI, Giovanni 2010. *La fabbrica degli affetti. La Gerusalemme liberata dai Carracci a Tiepolo*, Milan : Il Saggiatore.

- 2007. Time of history and time out of history: the Sistine Chapel as "Theoretical" object, dans *Art History* n° 30, p. 326-348.

- 2005. *Gestes d'amour et de guerre : la Jérusalem délivrée, images et affects, du XVIème au XVIIIème siècle*, Paris, Ecole Des Hautes Etudes En Sciences Sociales.
- 2003. Aby Warburg, ritual, Pathosformel et forme intermédiaire, dans *L'Homme*, n° 165, p. 41-76
- 2002. La place du spectateur, dans *Baroques*, Paris : Citadelles & Mazenod.
- 1991. *Voli d'amore. Architettura, pittura e scultura nel «Bel composto» di Bernini*, Rome : Laterza.

CARERI, Giovanni et VOUILLOUX Bernard, 2013. Hors cadre : entretien avec Hubert Damisch, dans *Perspective*, n° 1, p. 11-23.

CARPEGGIANI, Paolo 1978. I Gonzaga e l'arte : la corte, la città, il territorio (1444 - 1616), dans Bertani G.B. *et alii, Mantova e i Gonzaga nella civiltà del Rinascimento*, Vérone : Mondadori.

CARRADORI, Francesco 1802. *Istruzioni elementari per gli studiosi della scultura*, Pise : Tipografia della Società Letteraria.

CARRUTHERS, Mary 1990. The book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture, *Cambridge : Cambridge University Press. (Trad. par Diane Meur, Le livre de la mémoire. Une étude de la mémoire dans la culture médiévale, Paris : Macula, 2002).*

CARUTH, Mary 1996. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*, Baltimore : The Johns Hopkins University Press.

- 1995. *Trauma. Explorations in Memory*, Baltimore : The Johns Hopkins University Press.

CASALINI, M. Eugenio 1978. Il Montorsoli e le statue del coro dell'Annunziata, dans *Studi storici dell'Ordine dei Servi di Maria*, 24, p. 288-304.

- 1971. Le tele di memoria ex-voto, dans Casalini E. M. *et Alii., La SS. Annunziata di Firenze, Studi e documenti sulla chiesa e il convento*, Florence : SS. Annunziata, p. 49-70.

CASCIARO, Raffaele 2012. *Cartapesta e scultura polimaterica* (atti del convegno 9 - 10 maggio 2008, Università del Salento), Galatina : Congedo.

CASTELNUOVO, Enrico 2002. *Il gotico nelle Alpi, 1350-1450*. Trento : Provincia Autonoma di Trento.

- 1994. *Imago lignea : sculture lignee nel Trentino dal XII al XVI secolo*, Trento : Temi Editrice.

CASTIGLIONE, Baldassarre 1528 (1965), *Il libro del Cortegiano*, Turin : Einaudi.

CATTAROSSO, Emanuele M. et LISCIA BEMPORAD Dora 2017. *Grati a Maria «Nunziata». Memorie e devozione alla Santissima Annunziata di Firenze nel ricordo dei fedeli* (cat. expo.), Florence : Nencini Editore.

CECCHI, Francesca 2016. La Santissima Annunziata di Firenze e il libro di miracoli del padre servita Giovannangelo Lottini, dans *Memorie domenicane*, 46, p. 461-479, 341-344.

CENCI, Cesare 1965. I Gonzaga e i Frati Minori dal 1365 al 1430, dans *Archivum Franciscanum Historicum*, n° 58, Florence : Typ. Collegii S. Bonaventurae, p.3-47; 201-279.

CENNINI, Cennino 1437 (ed. 1991), *Il libro dell'Arte*, trad. critique, comment et notes par Mario Serchi, Florence : Le Monnier.

CHARUTY, Giordana 1992. Le vœu de vivre. Corps morcelés, corps sans âme dans les pèlerinages portugais, dans *Terrain*, n° 18, p. 46-60.

- 1997. *Folie, mariage et, mort. Pratiques chrétiennes de la folie en Europe occidentale*, Paris : Le Seuil.

CHÂTELLIER, Louis 1993. *La religion des pauvres : les missions rurales en Europe et la formation du catholicisme moderne, XVI^e-XIX^e siècles*, Paris : Aubier.

CICCONI, Luigi 1850. *Museo scientifico, letterario ed artistico; ovvero scelta raccolta di utili e svariate nozioni in fatto di scienze, lettere ed arti belle*, Turin : A. Fontana.

CIPRINI, Giancarlo 2000. *La Madonna della Quercia, una storia meravigliosa*, Viterbe : CCBC Provincia di Viterbo.

- 1990. *La Madonna della Quercia. Ex-voto, miracoli e devozione*, Viterbe.

CITRONI, Maria Cristina 1997. La morte nella tradizione popolare dell'alta Val Canonica, dans *Il Trionfo della Morte e le Danze macabre*. Atti del VI Convegno Internazionale, Città di Clusone, 19-21 août 1994, Bergame.

CLEMENS, J. Robert 1963. Life of Petrarch. Hernest Hatch Wilkins (book review), dans *Modern Philology*, vol. 61, n°1.

COHEN, Charles E. 1996. *The Art of Giovanni Antonio da Pordenone: between Dialect and Language*, 2 vols, Cambridge : Cambridge University.

COHEN, Esther 2003. The expression of pain in the Later Middle Ages: delivrance, acceptance and infamy, dans Florike E., Zwijnenber R. (dir.), *Bodily Extremities*.

Preoccupation with the human body in early modern European culture, Ashgate, p. 195-219.

COHEN, Gustave 1906. *Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français du moyen Âge*, Bruxelles : Académie Royale de Belgique.

COLAONE, Matteo 2007. Il simbolo del drago o della serpe nella tradizione e nella religiosità popolare insubre e lombarda , dans BANDERA, S. *et alii*, *L'araldica della regione Lombardia*, Milan : IReR, p. 1-27.

CONIGLIO, Giuseppe et MAZZOLDI, Leonardo 1958. *Mantova : la storia*, Mantoue : Istituto Carlo d'Arco per la Storia di Mantova.

CONTINI, Elisa 1940. *Il santuario delle Grazie presso Mantova : santuario e pantheon di memorie lombarde*, Mantoue : Tip. Industriale.

CONTINISIO, Chiara 2015. La corona del Principe di Ciro Spontone (Verona 1590). Un simbolo per due Gonzaga, dans Continisio C. (dir.), *La corona del principe. Iconologia e simbologia per Vincenzo I Gonzaga : saggi in memoria di Cesare Mozzarelli*, Mantoue : Il Rio.

COOK, R. William 2005. *The Art of Franciscan Order in Italy*, Leiden : Brill.

CORBARI, Eliana 2013. *Vernacular Theology. Dominican Sermons and Audience in Late Medieval Italy*, Berlin : De Gruyter.

CORRAIN, Lucia 2004. L'efficacité des simulacres, dans *FMR*, n° 2, août-septembre, p. 41-56.

COTTAFIVI, Clinio 1935. L'ordine cavalleresco del Redentore, dans *Atti e memorie della Reale Accademia Virgiliana di Mantova*, vol. XXIV, p. 171-255.

COUSINIÉ, Frédéric 2006. Une iconographie élargie, dans *Le Saint des Saints – Maîtres-autels et retables parisiens du XVIIe siècle*, Aix-en-Provence : Presses universitaires de Provence.

CRACCO, Giorgio 2002. *Per una storia dei santuari cristiani d'Italia : approcci regionali*, Bologne : Il Mulino.

- 2000. *Culto mariano e istituzioni di Chiesa tra medioevo ed età moderna*, dans L. Saccardo e D. Zardin (dir.), *Arte, religione, comunità nell'Italia rinascimentale e barocca*, Milan, p. 25-52.
- 1993. *Aspetti della religiosità italiana del Tre-Quattrocento: costanti e mutamenti*, dans *Italia 1350-1450: tra crisi, trasformazione, sviluppo* (atti del XIII Convegno di Studi del Centro Italiano di studi di storia dell'arte, Pistoia 10-13 mai 1991), Pistoia, p. 365-385.

CRISCIANI, Chiara 2008. Opus and Sermo: The Relationship Between Alchemy and Prophecy (12th-14th Centuries), dans *Early Science and Medicine*, n° 13.1, p. 4-24.

- 2007. Alchimia e potere : presenze francescane (secoli XIII-XIV), dans Musotto G. et Musco, A. (dir.), *I francescani e la politica* (secoli XIII-XVII), Palerme : Officina di studi medievali, p. 223-236.
- 1997. Oro potabile fra alchimia e medicina: due testi in tempo di peste, dans *Atti del VII Convegno Nazionale di Storia e Fondamenti della Chimica*, p. 83-89.
- 1978. *Exemplum Christi e sapere : sull'epistemologia di Arnaldo da Villanova*, dans *Archives Internationales d'Histoire des Sciences*, vol. 28, p. 245-292.
- 1973. The Conception of Alchemy as Expressed in the "Pretiosa Margarita Novella" of Petrus Bonus of Ferrara, dans *Ambix*, XX, p. 165-181.

CRISCIANI, Chiara et PEREIRA, Michela 2008. «Aurora consurgens»: un dossier aperto, dans *Natura, scienze e società medievali : studi in onore di Agostino Paravicini Bagliani*, Florence : Sismel, p. 67-150.

CROCE, Giulio Cesare 1649. *Lode alla gloriosa, Verg. Maria, dipinta di S. Luca per ottenere la serenità e soccorso nelle presenti calamità*, Bologne : Errede del Cochi.

CUCCHI, Francesco 1942. *La mediazione universale della santissima Vergine negli scritti di Bernardino de' Bustis*, Milan : Ancora.

D'ANCONA, Alessandro 1891. *Origini del teatro italiano, libri tre, con due appendici sulla rappresentazione drammatica del contado toscano e sul teatro mantovano nel XVI secolo*, Turin : Leoscher.

DA CAMPAGNOLA, Stanislao 1971. Il "Giardino di Orazione" e altri scritti di un anonimo del Quattrocento. Un'errata attribuzione a Niccolò da Osimo, *Collectanea Franciscana*, 41, p. 5-59.

DAL LAGO, Alessandro 2008. *Fuori cornice: l'arte oltre l'arte*, Torino : Einaudi.

DAL LAGO, Alessandro et GIORDANO, Serena 2008. Dalle viscere all'astrazione. Introduzione all'osservazione degli ex-voto, dans *Etnografia e ricerca qualitativa*, n° 3, p. 395-423.

DANINOS, Andrea (dir.) 2012. *Avere una bella cera. Le figure in cera a Venezia e in Italia*, cat. expo Palazzo Fortuny, Venice, 10 mars - 25 juin 2012, Milan : Officina Libraria.

DATSON, Lorraine et PARK, Katharine 1998. *Wonders on the order of nature 1150-1750*, New York : Zone Books.

DAVARI, Stefano 1879. Cenni storici intorno al Tribunale della Inquisizione a Mantova, dans *Archivio Storico Lombardo : Giornale della società storica lombarda*, 30, 3, 1, p. 1-48.

DE BARTHOLOMAEIS, Vincenzo 1952 (1924). *Origini della poesia drammatica italiana*, Torino : Società Editrice Internazionale.

DEGLI AGOSTINI, Giovanni 1745. *Notizie storico-critiche intorno la vita e le opere degli scrittori veneziani*, Venise : Simone Occhi.

DEKONINCK, Ralph 2016. La force en puissance des images. Les Visual Studies au regard de la théorie chrétienne de l'image, XVI^e-XVII^e siècles, dans G. Bartholeyns (dir.), *Politiques visuelles*, Paris : Presses du Réel, p. 275-293.

DEKONINCK Ralph, HEERING, Caroline, LEFFTZ, Michel 2013. *Questions d'ornements XV^e-XVIII^e siècles*, Turnhout: Brepols.

DE LA HAYE, Jean 1745. *Sancti Bernardini Senensis. Opera omnia*, Venise : Poletti.

DELBO, Charlotte 1985. *La mémoire et les jours*, Paris : Berg International.

DELEUZE, Gilles 1989. Qu'est-ce qu'un dispositif ?, dans *Michel Foucault. Rencontre internationale, Paris, 9, 10, 11 janvier 1988*; Paris: Le Seuil, repris dans *Deux régimes de fous* (Paris: Minuit, 2003), p. 316-325.

- 1969. *Logique du sens*, Paris : les éditions de Minuit.

DELLA RIVIERA, Cesare 1603. *Il Magico Mondo de gli Heroi*, Mantoue : Osanna.

DEL MIGLIORE, Leopoldo Ferdinando 1684. *Firenze città nobilissima illustrata*, Florence : Stamp. della Stella.

DE SIMONI, Emilia (dir.) 1986. *Ex voto tra storia e antropologia*, Atti del Convegno promosso dal Museo nazionale delle arti e tradizioni popolari e dall'Associazione italiana di studi storico-antropologici, Rome 15-16 avril 1983, Rome: De Luca.

DE TERVARENT, Guy 1967. Un humaniste : Piero Valeriano, dans *Journal des savants*, 3, p. 162-171.

DI BELLA, Maria Pia 1994. Pietà e giustizia: la "santificazione" dei criminali giustiziati, dans *La Ricerca folklorica*, n° 29, p. 69-72.

DI BENEDETTO, Arnaldo 2006. Un'introduzione al petrarchismo cinquecentesco, dans *Literatūra*, 48, n°4, p. 14-45.

DIDI-HUBERMAN, Georges 2008. *La ressemblance par contact archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris : Éd. de Minuit.

- 2007. *L'image ouverte. Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*. Paris : Gallimard.
- 2006. *Ex-voto: image, organe, temps*, Paris : Bayard.
- 2002. *L'image survivante : histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris : Les éditions de Minuit.
- 1996. Pour une anthropologie des singularités formelles. Remarque sur l'invention warburgienne, dans *Genèses*, vol. 24, n°1, p. 145-163.
- 1994. Ressemblance mythifiée et ressemblance oubliée chez Vasari : la légende du portrait sur le vif, dans *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Italie et Méditerranée*, tome 106, n°2, p. 383-432.

DIERKENS Alain, BARTHOLEYNS Gil et GOLSENNE, Thomas 2010. *La performance des images* (actes des journées d'étude "Connaissance et reconnaissance des ressources et des recherches sur les images occidentales", Bruxelles, 26 et 27 juin 2007), Bruxelles : éditions de l'Université de Bruxelles.

DOGLIO, Federico *et alii* 1984. *Il francescanesimo e il teatro medievale* (Atti del Convegno Nazionale di Studi, San Miniato, octobre 1982), Castelfiorentino : Società storica della Valdelsa.

DOLEV, Nevet 1996. The observant believer as participant observer: « ready-mades » avant la lettre at the Sacro Monte, Varallo Sesia, dans *Assaph. Sect. B, Studies in art history*, n° 2, p. 175-192.

DONESMONDI, Ippolito 1603. *Historia dell'origine, fondatione, et progressi del famosissimo tempio di S. Maria delle Grazie, in campagna di Curtatone fuori di Mantova*, Casale Monferrato : Bernardo Grasso.

DOTSON, Esther Gordon 1979. An Augustinian Interpretation of Michelangelo's Sistine Ceiling (Part II), dans *The Art Bulletin*, vol. 61, n° 3, p. 405-429.

DUMORA, Florence 2004. Note sur l'objet théorique selon Louis Marin, dans *Dix-septième siècle*, 2, 223, p. 289-301.

DURAND, Gilbert 2016 (1969), *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Malakoff : Dunod.

DURKHEIM, E. (1895) 2008, *Le regole del metodo sociologico. Sociologia e filosofia*, Turin : Einaudi.

DUVEEN, Denis 1948. Le Livre de la Très Sainte Trinité, dans *Ambix*, vol. 3, n° 1-2, p. 26-32.

EAGLES, Lane 2013, *Objects of Heaven and Earth: Thaumaturgy & Representation in Quattrocento Italy*, Master of Arts University of Washington.

ECO, Umberto 2003. Ils cherchaient des licornes, dans Le Pichon, A. et Daiyun Y. (dir.) *La Licorne et le dragon. Les malentendus dans la recherche de l'universel*, Paris : Léopold Mayer, p. 26-47.

- 1992. *Les limites de l'interprétation*, Paris : Grasset.

EDGERTON, Y. Samuel, 2001. *Theaters of Conversion: Religious Architecture and Indian Artisans in Colonial Mexico*, Albuquerque: University of New Mexico Press.

- 1985. *Pictures and Punishment : art and criminal persecution during the Florentine renaissance*, New York : Cornell University Press.

ELIADE, Mircea 1992. *Cosmologia e alchimia babilonesi*, Florence : RCS Sansoni Editore.

ELLINGTON, Donna Spivey 2001. *From sacred body to angelic soul. Understanding Mary in late medieval and early Modern Europe*, Washington : CUA Press.

ERRANTE, Vincenzo 1915. *Forse che sì, forse che no : la terza spedizione del duca Vincenzo Gonzaga in Ungheria alla guerra contro il Turco (1601) studiata su documenti inediti*, Milan : L. F. Cogliati.

FABER, Petrus Joannes 1632. *Alchymista christianus*, Toulouse : Petrus Bosc.

FABRE, Pierre-Antoine 1992. *Ignace de Loyola. Le lieu de l'image. Le problème de la composition de lieu dans les pratiques spirituelles et artistiques jésuites dans la seconde moitié du XVIe siècle*, Paris : éd. EHESS.

FABRE, Pierre-Antoine, BOUTRY Philippe et JULIA Dominique, 2000. *Rendre ses vœux. Les identités pèlerines dans l'Europe moderne*, Paris : EHESS.

FACCIOLI, Patrizia 2001. *In altre parole : idee per una sociologia della comunicazione*, Milan : Franco Angeli.

FAETA, Francesco, 2000. *Il santo e l'aquilone. Per un'antropologia dell'immaginario popolare nel secolo XX*, Palerme : Sellerio.

- 2008. Creare un oggetto nuovo che non appartenga a nessuno : riflessioni sull'antropologia e il campo artistico, dans *Ricerche di storia dell'arte*, n° 94, p. 41-48.

FALGUIÈRE, Patricia 2012. *Julius von Schlosser. Les Cabinets d'art et de merveilles de la Renaissance tardive. Une contribution à l'histoire du collectionnisme*, Paris : Macula.

- 2013. L'ornement du droit, dans *Questionner l'ornement*, Paris, Les Arts Décoratifs/INHA [En ligne], mis en ligne le 17 janvier 2014. <http://www.lesartsdecoratifs.fr/francais/colloques-et-journees-d-etudes/colloquequestionner-l-ornement>
- 1992. Fondation du Théâtre ou Méthode de l'Exposition universelle. Les Inscriptions de Samuel Quicchelberg (1565), dans *Les Cahiers du Musée national d'Art moderne*, n° 40, p.91-115.

FANTINI, Maria Pia 2005. Tra poesia e magia : antiche formule di scongiuro (secoli XVI-XVII), dans *Studi storici. Rivista trimestrale*, vol. 46, p. 749-769.

FARAL, Edmund 1924 (1962), *Les arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Age*, Paris : H. Champion.

FERRARI, Matteo 2010. Grixopolo e i dipinti del palazzo della ragione di Mantova, dans *Opera Nomina Historiae*, n° 2/3, p. 43-90.

FERRINI, Luca 1593. *Corona di sessanta tre miracoli della Nunziata di Firenze*, Florence: Giorgio Marescotti.

FINUCCI, Valeria 2015. *The body's prince. Vincenzo Gonzaga and Renaissance Medicine*, Harvard University Press.

FINZI, Claudio et MORGANTI, Adolfo 1992. *Un francescano tra gli Indios. Diego Valadés e la Rhetorica Christiana* (Atti del Convegno di Perugia, mai 1992), Rome : Il Cerchio.

FIORAVANTI, Leonardo 1570. *Il Tesoro della Vita Humana dell'eccell. Dottore Et Cavaliere M. Leonardo Fioravanti*, Venise : Heredi di Melchior Sessa.

FOUCAULT, Michel 1994. Le jeu de Michel Foucault, *Dits et écrits III*, 1976-1979, Paris : Gallimard.

- 1984. Des espaces autres. Hétérotopies, dans *Dits et écrits*, Paris : Gallimard (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967), p. 46-49.
- 1975. *Surveiller et punir*, Paris : Gallimard.
- 1966. *Les Mots et les Choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris : Gallimard.

FRAGNITO, Gigliola 2010. La censura ecclesiastica in Italia: volgarizzamenti biblici e letteratura all'Indice, dans M. J. Vega, J. Weiss, C. Esteve, *Reading and Censorship in Early Modern Europe*, Barcelone : Universitat Autònoma de Barcelona, 2010, p. 39-56.

- 2005. *Proibito capire: la Chiesa e il volgare nella prima età moderna*, Bologne : Il Mulino.

FRAZER, James 1900. *The golden bough: a study in magic and religion*. Londres : Macmillan (Trad. Belmont-Izar, *Le rameau d'or*, Paris : Laffont, 1984).

FREEDBERG, David 1989. *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*, Chicago: University Press. (Trad. *Le pouvoir des images*, Paris : Monfort, 1998).

- 1976. The Representation of Martyrdoms during The Early Counter-Reformation in Antwerp, dans *Burlington Magazine*, CXVIII, p. 128-138.

FRIGO, Daniela 2015. Le “corone” di Vincenzo I Gonzaga: un principe barocco e la scena del potere, dans Continisio C. (dir.), *La corona del principe. Iconologia e simbologia per Vincenzo I Gonzaga : saggi in memoria di Cesare Mozzarelli*, Mantoue : Il Rio.

FURLOTTI, Barbara 2003. *Le collezioni Gonzaga. Il carteggio tra Roma e Mantova (1587-1612)*, Milan : Silvana.

GABRIELE, Mino 2008. *Alchimia e iconologia (Fonti e testi, raccolta di Archeologia e Storia dell'arte)*, Udine: Forum.

GALANTE GARRONE, Virginia 1935. *L'apparato scenico del dramma sacro in Italia*, Torino : Tipografia Vincenzo Bona.

GALASSI, Cristina 2005. *Sculture «da vestire». Nero Alberti da Sansepolcro e la produzione di manichini lignei in una bottega del Cinquecento* (Catalogue de l'exposition présentée à Umbertide, Museo di Santa Croce, du 11 juin au 6 novembre 2005), Milan : Electa.

GALLINARO, Laurence 2005. *Retables baroques de la province de Gérone (1580-1777)*, Thèse de doctorat : langues romanes – civilisation espagnole. Bordeaux III

GANZENMÜLLER, K. Wilhelm 1939. Das Buch der Heiligen Dreifaltigkeit, dans *Archiv für Kultur Geschichte*, XXIX, p. 93-146.

GARNETT, Jane et ROSSER, Gervase 2013. *Spectacular miracles. Transforming images in Italy from the Renaissance to the present*, Londres: Reaktion Books.

GATTI PERER, Maria Luisa 1998. *La chiesa di San Marco in Milano*, Milan : Banca Popolare di Milano.

GELL, Alfred 1998. *Art and Agency: An Anthropological Theory*, Oxford : Clarendon.

GELLI, Giovan Battista 1551. *I capricci del Bottaiio*, Florence : Lorenzo Torrentino.

GENETTE, Gérard 1970. La rhétorique restreinte, dans *Communications*, 16, « Recherches rhétoriques », p. 158-171.

GENTILCORE, David 1998. *Healers and Healing in Early Modern Italy*, Manchester : University Press.

GENTILI, Augusto 2015. Il cavaliere e la bestia : “San Giorgio e il drago” di Carpaccio, dans *Art e Dossier*, 30, 319, p. 70-75.

- 2009. Vedere i miracoli. Politiche della guarigione in Tintoretto e Veronese, dans A. Gentili, *La bilancia dell’Arcangelo. Vedere i dettagli nella pittura veneziana del Cinquecento*, Rome : Bulzoni, p. 199-211.
- 2000. Presentazione, dans *Venezia Cinquecento*.
- 1993. Tiziano e la religione, dans *Studies in the History of Art*, Vol. 45, XXV, p. 146-165.

GENTILINI, Giancarlo 1996. Il beato Sorore de Santa Maria della Scala, dans *Antologia di Belle Arti*, n. 52/55, p. 17-31.

GIESEY, Ralph E. 1987. *Le Roi ne meurt jamais: les obsèques royales dans la France de la Renaissance*, Paris : Flammarion.

GINZBURG, Carlo 1970. *Il nicodemismo. Simulazione e dissimulazione religiosa nell’Europa del Cinquecento*, Turin : Einaudi.

GIOMBI, Samuele 2003. L’oratoria sacra di Federico Borromeo e il suo trattato “De nostrorum temporum sacris oratoribus” (1632), dans G. Auzzas, G. Baffetti, C. Delcorno (dir.), *Letteratura in forma di sermone. I rapporti tra predicazione e letteratura nei secoli XIII-XVI*, Florence : Olschki, p. 159-187.

GOLSENNE, Thomas 2010. L’ornementale : esthétique de la différence, dans *Perspective*, n°1, p. 11-26

- 2010a. L’image contre l’œuvre d’art, tout contre, dans E. Brilli, P.O. Dittmar et B. Dufal (dir.), *Faire l’anthropologie historique du Moyen Âge*, Atelier du Centre de Recherches Historiques 6 /2010 [Revue en ligne].
- 2009. L’Ornement est-il animiste ? dans *Cannibalismes disciplinaires. Quand l’histoire de l’art et l’anthropologie se rencontrent*, dir. T. Dufrêne et A.-C. Taylor, Paris : INHA/Musée du quai Branly, p. 255-268.

GOMBRICH, H. Ernst 1960 (2000). *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, Princeton and Oxford : Princeton University Press.

GONZAGA, Francesco 1578. *De origine Seraphicae Religionis Franciscanae*, Rome : Dominici Basae.

GONZÁLEZ, Ricardo 2001. Los retablos barrocos y la retórica cristiana, dans *Actas del III Congreso Internacional de Barroco Americano*, Séville : Universidad Pablo de Olavide, p. 570-587.

GOODICH, E. Michael 2007. *Miracles and wonders : the development of the concept of miracle, 1150 - 1350*, Burlington : Ashgate.

GREGORI, Mina 1979. *Giovanni Battista Moroni* (cat. expo.), Bergame : Poligrafiche Bolis.

GUERZONI, Guido Antonio 2012. Usi e abusi della cera d'api nella prima età moderna, dans Daninos, Andrea (dir.) *Avere una bella cera. Le figure in cera a Venezia e in Italia*, cat. expo Palazzo Fortuny, Venise, 10 mars - 25 juin 2012, Milan : Officina Libraria.

GUNDISSALINUS, Dominicus 1903. *De divisione philosophiae*, ed L. Baur, Münster : Aschendorff.

HABERT, François de Berry, 2004. *Les Trois Livres de la Chrysopée*, Paris : Charles Hulpeau

HADOT, Pierre 2008. *N'oublie pas de vivre : Goethe et la tradition des exercices spirituels*, Paris : Albin Michel.

HEINICH, Nathalie 1983. L'aura de Walter Benjamin, dans *Actes de la recherche en Science Sociale*, 49, n° 1, p. 107-109.

HIND, Arthur M. 1938. *Early Italian Engraving : a critical catalogue with complete reproduction of all the prints described*, Londres : Quaritch.

HOLMES, Megan 2013. *The miraculous image in Renaissance Florence*, New Haven : Yale University Press

- 2009. Ex-votos: materiality, memory, and cult, dans COLE Michael. W. (dir.) *The idol in the age of art. Objects, devotions and the early modern world*; Burlington : Ashgate, p. 159-181.

HOLMYARD, Eric John 1927. *Avicennae De congelazione et conglutinazione lapidum. Being sections of the Kitâb Al-Shifâ, the Latin and Arabic texts edited with an English Translation and critical notes*, Paris : Paul Geuthner.

INGEGNERI, Angelo 1606. *Contra l'alchimia e gli alchimisti, palinodia dell'Argonautica di Angelo Ingegneri*, Naples : G. G. Carlino.

INSOLERA, Manuel 1996. *La transmutazione dell'uomo in Cristo : nella mistica, nella cabala e nell'alchimia*, Rome : Arkeios.

INTRA, Giovan Battista 1899. *Il santuario della beata Vergine delle Grazie*, Mantoue : Tip. Della Gazzetta di Mantova.

JACKSON, H. Robert 2014. *Visualizing the Miraculous, visualizing the Sacred: Evangelization and the "Cultural War" in Sixteen Century Mexico*, Newcastle Upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.

JACOBS, V. Fredrika 2013. *Votive panels and popular piety in early modern Italy*. Cambridge : Cambridge University Press.

- 2012. *Sahred experience & affective impact : votive images, donation and war*, [en ligne], https://www.academia.edu/1876215/Shared_Experience_and_Affective_Impact_Votive_Images_Donation_and_War

JEFFREY, L. David 1983. St Francis and Medieval theatre, dans *Franciscan Studies*, vol. 43, p. 321-346.

- 1976. Franciscan Spirituality and the Elevation of Popular Culture dans *Annales Canadiennes d'Histoire*, n° 9, p. 1-18.

JOHNSON, A. Elizabeth 1987. Marian Devotion in the Western Church, dans J. Raitt (dir.), *Christian Spirituality. High Middle Ages and Reformation*, New York : Routledge & Kegan Paul.

KANTOROWICZ, Ernst 1957 (1989). *Les Deux Corps du roi*, Paris : Gallimard.

KELEMEN, Erick 2002. Drama in Sermons : Quotation, Performativity and Conversion in a Middle English Sermon on the Prodigal Son and in « A Tretise of Miraclis Pleyinge », dans *ELH*, vol. 69, n°1, p. 1-19.

KLAPISCH-ZUBER, Christiane 1990. Le sante bambole. Gioco, arte, devozione, dans C. Klapish-Zuber, *La maison et le nom, stratégies et rituels dans l'Italie de la Renaissance*, Paris : éd. EHESS, p. 292-307.

KOYRÉ, Alexandre 1971. *Mystiques, spirituels, alchimistes du XVIe siècle allemand*, Paris : Gallimard.

LANDUCCI, Luca 1883. *Diario fiorentino dal 1450 al 1516. Continuato da un anonimo fino al 1542*, Florence : Sansoni.

LE GOFF, Jacques 1991. *L'imaginaire médiéval : essais*, Paris : Gallimard.

LÉMERY Nicolas 1698. *Dictionnaire, ou Traité universel des drogues simples*, Paris : L. d'Houry.

LÉON-DUFOUR, Xavier 1977. *Les miracles de Jésus selon le Nouveau Testament*, Paris : éd. du Seuil.

LEPOITTEVIN, Anne 2014. *La chambre des merveilles votive du sanctuaire mantouan de Santa Maria delle Grazie. Le rôle des franciscains au XVIe siècle*, dans MEFRIM, 126-2, p. 365-380.

- 2013. *La statuaire très chrétienne des Sacri Monti d'Italie (1490-1680) : genèse, histoire et destin d'une invention moderne*, Thèse, Centre d'études supérieures de la Renaissance, Tours.

LE QUELLEC, Jean-Loïc 1994. D'où vient le crocodile d'Oiron?, dans *Sau An*, n° 5, p. 57-59.

LEROI-GOURHAN, A. (1964) 1977, *Il gesto e la parola*, Turin : Einaudi.

LETT, Didier 2000. Comment attirer la justice divine ? Invocations et promesses dans les récits de miracles des XIIème – XIVème siècles, dans C. Gauvard, R. Jacob (dir.), *Les rites de la justice. Gestes et rituels judiciaires au Moyen Age*, Paris : Les Cahiers du Léopard d'or, p.63-72.

LEVI, Ezio 1918. I Miracoli della Vergine nell'arte del Medioevo, dans *Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione*, n°12, 1-4, p. 1-32.

LÉVI-STRAUSS, Claude 1962. *Le Totémisme aujourd'hui*, Paris : Presses Universitaire de France.

- 1949. L'efficacité symbolique, dans *Revue de l'Histoire des religions*, vol. 135, n° 1, p. 5-27.

LEWIS, S. Mary 1986. Rore's Setting of Petrarch's "Vergine Bella": A History of Its Composition and Early Transmission, dans *The Journal of Musicology*, 4, p. 365-409.

LOMAZZO, Giovanni Paolo 1584. *Trattato dell'arte de la pittura*, Milan : Paolo Gottardo Pontio.

LORI SANFILIPPO, Isa 2010. *Pratiche della damnatio memoriae nel Medioevo* (atti del convegno di studio svoltosi in occasione della XX edizione del Premio internazionale Ascoli Piceno (Ascoli Piceno 27-29 novembre 2008), Rome : Istituto Storico Italiano per il Medio Evo.

LOTTINI, Giovanni Angelo 1619. *Scelta d'alcuni miracoli e grazie della Santissima Nunziata di Firenze*, Florence : Pietro Ceconcelli alle Stelle Medicee.

LUGLI, Adalgisa 1983. *Naturalia e mirabilia. Il collezionismo enciclopedico nelle Wunderkammern d'Europa*, Milan : Mazzotta.

MACCHIONE, Pietro 1994. *Laghi e draghi. Quarantotto storie prealpine*, Varese : Macchione.

MACCIO, Paolo 1628. *Emblemata cum privilegiis*, Bologne : Clemens Ferronius.

MACHIAVEL, Nicolas 1524 (1952). La Mandragore, dans *Œuvres complètes*, Paris : Gallimard.

MADERA, A. Manuel 1995. La retórica cristiana. Una rigurosa disciplina de fray Diego Valadés, dans *Anuario Saber Novohispano*, Universidad Autónoma de Zacatecas, p. 371-377.

MAGGI, Armando 2001. « Il secondo Albero della Vita » : l'esaurirsi del pensiero rinascimentale nel Mondo Magico de gli Heroi di Cesare della Riviera, dans *Bruniana & Campanelliana*, vol. 7, n° 1, p. 107-125.

MALACARNE, Giancarlo 2004. *I Gonzaga di Mantova. Una stirpe per una capitale europea*, Modena : Il Bulino.

- 2002. *Le feste del principe. Giochi, divertimenti, spettacoli a corte*, Modena : Il Bulino.
- 1996. Stemmi, imprese e motti gonzagheschi, dans Signorini R. (dir.), *Monete e medaglie di Mantova e dei Gonzaga dal XII al XIX secolo*, vol. II, Milan : Electa

MALAPIERO, Girolamo 1536, *Il Petrarca spirituale*, Venise : Marcolini da Forlì.

MANIURA, Robert 2009. Ex Votos, Art and Pious Performance, dans *Oxford Art Journal*, 32/3, p. 409-425.

- 2009a. Persuading the Absent Saint: Image and Performance in Marian Devotion, dans *Critical Inquiry*, 35, 3, p. 629-654.
- 2002. Pilgrimage into Words and Images: the Miracles of Santa Maria delle Carceri in Renaissance Prato, dans *Journeys: The International Journal of Travel and Travel Writing* 3/1, p. 40-60.

MANSELLI, Raoul 1997. *Da Gioacchino da Fiore a Cristoforo Colombo: studi sul francescanesimo spirituale, sull'ecclesiologia e sull'escatologismo bassomedievale*; Rome : Istituto Storico Italiano per il Medio Evo.

MARANI, Ercolano, PACCAGNINI, Giovanni et PERINA, Chiara 1960. *Mantova : Le Arti*, Mantoue : Istituto Carlo d'Arco per la Storia di Mantova.

MARGONARI, Renzo 1993. Alcune considerazioni a seguito di una prova di restauro sull'impalcata nel santuario delle Grazie, dans *Civiltà mantovana*, n. 9, p. 77-85.

MARGONARI, Renzo et ZANCA, Attilio 1991. *Miracoli, arte e storia : il santuario della Beata Vergine delle Grazie presso Mantova*, Parme : Astrea coop.

- 1973. *Il Santuario della Madonna delle Grazie presso Mantova: storia e interpretazione di un raro complesso votivo*, Mantoue : Gizeta.

MARIAUX, Pierre Alain 2005. Curiositas et curiosités naturelles au Moyen Age : quelques remarques sur les naturalia au service de la liturgie dans *Société d'histoire de l'art en Suisse SHAS*, p. 6-11.

MARIN, Louis 1989. Opacité de la peinture. *Essais sur la représentation au Quattrocento*, Florence : Usher.

MARRACHE-GOURAUD Myriam, 2013. Préface, dans Pomian K. *et alii* (dir.), *La licorne et le bézoard : une histoire des cabinets de curiosités* [exposition, Poitiers, Musée Sainte-Croix ; Espace Mendès-France, 18 octobre 2013-16 mars 2014], Montreuil : Gourcuff Gradenigo.

MARRONE, Caterina 2012. Dizionari figurativi del secolo XVI : 'lessici' di emblemi e 'lessici' geroglifici, dans *Cuadernos de Filología Italiana*, Vol. 19, p. 213-230.

MARTINELLI, Stefano 2016. *La leggenda del Volto santo di Lucca : nascita e diffusione di un'iconografia politico-devozionale*, Pisa: ETS.

MASTRONARDI, Maria Aurelia 1990. Persuasione e mimesi. Modelli retorici e prassi omiletica nella predicazione di R. Caracciolo, dans *Lares*, p. 59-81.

MATTEUCCI, Vittorio 1902. *Le chiese artistiche del mantovano*, Mantoue : Eredi Segna.

MATTHEWS-GRIECO, Sara F. 2009. Media, memory and the Miracoli della SS. Annunziata, dans *Word & image*, 25, 3, p. 272-292.

MATTON, Sylvain 1988. Thématique alchimique et littérature religieuse dans la France du XVII^e siècle, dans *Chrysopœia*, II, fasc. 2, p. 129-208.

MATUS, A. Zachary 2017. *Franciscans and the Elixir of Life. Religion and Science in the Later Middle Ages*, Philadelphia : University of Pennsylvania Press.

MAUSS, Marcel (1924) 2012. *Essai sur le don : forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*, Paris : Presse Universitaire de France.

MAZZONI, Guido 1923. *I bòti della SS. Annunziata di Firenze. Curiosità storica*, Florence : Le Monnier.

- 1908. I boti della SS. Annunziata, dans *Rivista fiorentina*, I, p. 1-18.

MAZZONI, Guido *et alii* 1933. *Storia letteraria d'Italia*, Milan : Vallardi.

McCRACKEN, Peggy 2006. Miracles, Mimesis, and the Efficacy of Images, dans *Yale French Studies*, n° 110, p. 47-57.

MILANI, Giuliano 2010. Pittura infamante e damnatio memoriae : note su Brescia e Mantova, dans I. Lori Sanfilippo (dir.), *Condannare all'oblio. Pratiche della damnatio memoriae nel Medioevo*, Rome : Istituto Superiore di Studi Medievali, p. 179-195.

MISSAGLIA, Marcantonio 1854. *Vita di Giangiacomo Medici Marchese di Marignano*, Milan : Francesco Colombo.

MITCHELL, B. Merback 1998. The broken body as spectacle, dans Mitchell, B., *The Thief, the Cross and the Wheel. Pain and spectacle of punishment in Medieval and Renaissance Europe*, Chicago : University of Chicago Press.

MIUR, Edward 1984. *Il rituale civico nella Venezia del Rinascimento*, Venise : Il Veltro.

MOLANUS, Jean 1570 (1996), *Traité des saintes images*, Paris : Les éd. du Cerf.

MONCOND'HUY, Dominique 2013. Cabinet et meubles de cabinet, dans Pomian K. *et alii* (dir.), *La licorne et le bézoard : une histoire des cabinets de curiosités* [exposition, Poitiers, Musée Sainte-Croix ; Espace Mendès-France, 18 octobre 2013-16 mars 2014], Montreuil : Gourcuff Gradenigo, p. 363-368.

- 2013. Des cabinets de curiosités aux musées d'art et aux galeries d'histoire naturelle, dans Pomian K. *et alii* (dir.), *La licorne et le bézoard : une histoire des cabinets de curiosités* [exposition, Poitiers, Musée Sainte-Croix ; Espace Mendès-France, 18 octobre 2013-16 mars 2014], Montreuil : Gourcuff Gradenigo, p. 405-409.

MONDZAIN, Marie-José 2013. Questionner l'ornement, dans *Questionner l'ornement*, Paris, Les Arts Décoratifs/INHA [En ligne], mis en ligne le 17 janvier 2014. <http://www.lesartsdecoratifs.fr/francais/colloques-et-journees-d-etudes/colloquequestionner-l-ornement>

MONTANI, Pietro 2004. *Sergej M. Ejzenstejn. Teoria generale del montaggio*, Venise : Marsilio.

MORALES, J. Alfredo 2003. Máquinas ilusorias reflexiones sobre el retablo español, dans *Bienes culturales: revista del Instituto del Patrimonio Histórico Español*, n° 2, p. 1-13.

MORONI, Gaetano 1853. *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da S. Pietro sino ai nostri giorni*, Venise : Tipografia Emiliana.

MORONI, Marco 2000. *L'economia di un grande santuario europeo. La Santa Casa di Loreto tra basso Medioevo e Novecento*, Milan: Franco Angeli.

MORSELLI, Piero 1985. Immagini di cera votive in S. Maria delle Carceri di Prato nella prima metà del '500, dans *Renaissance studies in honor of Craig Hugh Smyth*, Florence : Giunti Barbèra, p. 327-340.

MOSCA, Maurizio 2000. *Mostri dei laghi*, Milan : Ugo Mursia.

MOTTA, Valeria 2010. Storie di prodigi quotidiani. Uomo, corpo e cura negli ex-voto pittorici del territorio veneto, dans *Curare è un'Arte* (Premio Ucare per l'Arte 2009), Milan : Fondazione Giancarlo Quarta, p. 185-199.

- 2009. Per un'antropologia delle immagini votive : gli ex-voto figurativi del territorio di Padova, dans *Atti e memorie dell'Accademia Galileiana di Scienze, Lettere ed Arti in Padova*, 3, 121, p. 439-456.
- 2008. Le tavolette votive dell'oratorio di Sant'Antonio da Padova a Piacenza d'Adige, dans *Padova e il suo territorio*, 134, p. 34-36.
- 2007. Antiche tavolette votive nell'oratorio di S. Maria del Zocco ad Arlesega, dans *Padova e il suo territorio*, 127, p. 33-35

MOZZARELLI, Cesare 1987. *Mantova e i Gonzaga : dal 1382 al 1707*, Turin : Utet.

NAGEL, Alexander 2012. *Medieval Modern: Art Out of Time*, Londres : Thame & Hudson.

NAGEL, Alexander et WOOD, S. Christopher 2010. *Anachronic Renaissance*, New York : Zone Books.

NATALE, Alberto 2009. *Gli specchi della paura. Il sensazionale e il prodigioso nella letteratura di consumo (secoli XVII-XVIII)*, Bologne : Carocci.

NAVARRINI, Roberto 1994. La pena come spettacolo a Mantova nell'età moderna, dans *Postumia*, n° 5, p. 21-28.

NAZARI, Giovanni Battista 1572. *Della tramutatione metallica, sogni tre*, Brescia : Marchetti.

- 1564. *Il metamorfosi metallico et humano*, Brescia : Marchetti.

NERBANO, Mara 2006. *Il teatro della devozione. Confraternite e spettacolo nell'Umbria medievale*, Pérouse : Morlacchi Editore.

NERI LUSANNA, Enrica 1999. Tra arte e devozione : la tradizione dei manichini lignei nella scultura umbro-marchegiana della prima metà del Cinquecento, dans G. B. Fidanza (dir.), *Scultura e arredo in legno fra Marche e Umbria*, Perouse : Quattroemme, p. 23-30.

NEUSCHEL, K. Brooke 1989. *Word of Honour : Interpreting Noble Culture in Sixteenth-Century France*, New York : Cornell University Press.

NICCOLI, Ottavia 2011. *Vedere con gli occhi del cuore*, Bari : Laterza.

- 2007. *Profeti e popolo nell'Italia del Rinascimento*, Bari : Laterza.

NORWELL, Patricia 2001. Interview with Douglas Huebler, 25 July 1969, dans *Recording Conceptual Art Early. Interviews with Barry, Huebler, Kaltenbach, LeWitt, Morris, Oppenheim, Siegelau, Smithson, and Weiner*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, p. 135-154.

NOVA, Alessandro 1983. I tramezzi in Lombardia fra XV e XVI secolo: scene della Passione e devozione francescana, dans Dallaj A. (dir.), *Il Francescanesimo in Lombardia: storia e arte*, Milan : Silvana Editoriale, p. 197-214.

NYGREN, Christopher J. 2016. Titian's miracle : artistry and efficacy between the San Rocco "Christ" and the Accademia "Pietà", dans *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 57, 3, p. 321-349.

OBRIST, Barbara 2003. Visualization in Medieval Alchemy, dans *HYLE--International Journal for Philosophy of Chemistry*, Vol. 9, No.2 , p. 131-170.

- 1993. Les rapports d'analogie entre philosophie et alchimie médiévales, dans S. Matton et J. Cl. Margolin (dir.), *Philosophie et alchimie à la Renaissance* (actes du colloque international de Tours, 1991), Paris : Vrin, p. 43-64.
- 1990. *Constantine of Pisa. The Book of the Secrets of Alchemy: Introduction, Critical Edition, Translation and Commentary*, Leiden : Brill.
- 1982. *Les débuts de l'imagerie alchimique : XIV^e-XV^e siècles*, Paris : Le Sycomore.

ODORISIO, Maria Linda 1988. La narrazione miracolosa. I miracoli di S. Rita da Cascia (XV-XVII sec.), dans *Dimensioni e problemi della ricerca storica*, n° 1, p. 41-67.

OLMI, Giuseppe et FRANCESCHINI, Dario 1979. *La scienza a corte. Collezionismo eclettico, natura e immagine a Mantova fra Rinascimento e Manierismo*, Rome : Bulzoni.

OLSON, Glending 1995. Plays as Play : a medieval ethical theory of performance and the intellectual context of the Tretise of miraculis Pleyinge, dans *Viator. Medieval and renaissance studies*, n° 26, p. 195-221.

ORTALLI, Gherardo 1979. “*Pingatur in Palatio*” : la pittura infamante nei secoli XIII-XVI, Rome : Jouvence.

PAGNOZZATO, Riccarda (dir.) 2003. *Donne, Madonne, Dee. Abito sacro e riti di vestizione, gioiello votivo, “vestitrici” : un itinerario antropologico in area lagunare veneta*, Padoue : Il Poligrafo.

- 1993. *Madonne della laguna : simulacri da vestire dei secoli XIV – XIX*, Rome : Ist. della Enciclopedia Italiana.

PALUMBO, Genoveffa 2012. *Le porte della storia. L’Età Moderna attraverso antiporte e frontespizi figurati*, Rome : Viella.

PANTERA, Giovanni Antonio 1545. *Monarchia del nostro signor Iesu Christo*, Venise : Gabriele Giolito de Ferrari.

PANZANELLI, Roberta 2008. *Ephemeral bodies: wax sculpture and the human figure*, Los Angeles : Getty Research Institute.

PAOLETTI, John T. 1992. Wooden Sculpture in Italy as Sacral Presence, dans *Artibus et historiae*, 13, p. 85-100.

PAPAGNO, Giuseppe et alii 1999. *Santa Maria delle Grazie. Sei secoli mantovani si arte, storia, devozione*, Mantoue : Sometti.

PASQUAL, Carlos 1988. *Le livre d’Or de Séville*, Florence : Bonechi.

PASSAMANI, Bruno 1989. Scultura lignea : arte minore o messa in minoranza?, dans Catelnuovo, Enrico (dir.), *Imago lignea. Sculture lignee nel Trentino dal XIII al XVI secolo*, Trento : Temi.

PASTORE, Giuse 2000. Le iscrizioni sull’impalcata lignea del santuario delle Grazie, dans Vaccari M. G. (dir.), *Mira il tuo popolo. Statue votive del santuario di Santa Maria delle Grazie*, Milan : Rizzoli, p.49-52.

PELLEGRETTI, Pietro 1858. *Storia del celebre santuario ed immagine miracolosa detta la Madonna delle Grazie che si venera nella campagna di Curtatone distante cinque miglia da Mantova*, Mantoue : Tip. Agazzi.

PERDRIZET, Paul 1908. *La Vierge de Miséricorde. Étude d'un thème iconographique*, Paris : Albert Fontemoing.

PERIFANO, Alfredo 2006. Sogno, alchimia e mnemotecnica nel *Della tramutazione metallica sogni tre* di Giovan Battista Nazari, dans U. Rozzo et M. Gabriele (dir.), *Storia per parole e per immagini*, Udine : Forum, p.131-146.

PERNETY, Antoine-Joseph 1758 (1980). *Dictionnaire Mitho-Hermétique*, Milan : Arché.

PETROCCHI, Massimo 1978. Il secolo d'oro della devozione alla Vergine negli scritti di pietà del Cinquecento italiano, dans M. Petrocchi (dir.), *Storia della spiritualità italiana. Il Cinquecento e il Seicento*, Rome : ed. di Storia e Letteratura, vol. II, p. 51-61.

PHILIPPART, Guy 1996. Le récit miraculaire marial dans l'occident médiéval, dans D. Iogna-Prat, É. Palazzo, D. Russo (dir.), *Marie. Le culte de la Vierge dans l'occident médiéval*, Paris : Beauchesne, p. 564-590.

PICCINELLI, Roberta 2000. *Le collezioni Gonzaga : il carteggio tra Firenze e Mantova 1554 – 1626*. Cinisello Balsamo : Silvana ed.

PINOTTI, Andrea 2014. Estetica, visual culture studies, Bildwissenschaft, dans *Studi di estetica*, XLII, IV serie, 1-2, p. 269-296.

PLESCH Véronique, MACLEOD, Catriona et BAETENS, Jan 2011. *Efficacité/ Efficacy : How to do things with word and images?*, New York – Amsterdam : Rodopi.

POMIAN, Krzysztof 2013. La Wunderkammer entre trésor et collection particulière, dans Pomian K. *et alii* (dir.), *La licorne et le bézoard : une histoire des cabinets de curiosités* [exposition, Poitiers, Musée Sainte-Croix ; Espace Mendès-France, 18 octobre 2013-16 mars 2014], Montreuil : Gourcuff Gradenigo.

- 2004 Pomian, Krzysztof Histoire naturelle : de la curiosité à la discipline. dans D. Moncond'huy, et P. Martin, *Curiosité et cabinets de curiosités*, Neuilly 2004 p. 15-40

POSIO, Vannozzo 1991. *Le armature delle Grazie tra storia e leggenda*, Modena : Mucchi.

PRANDI, Carlo 2006. Attilio Zanca e il coccodrillo, dans Olmi G. et Papagno G. (dir.), *La natura e il corpo : studi in memoria di Attilio Zanca* (actes du colloque, Mantoue, 17 mai 2003), Florence : Olschki, p. 35-47.

- 1999. Il santuario e il suo pubblico. Storia e modello, dans G. Papagno *et alii*, *Santa Maria delle Grazie. Sei secoli mantovani si arte, storia, devozione*, Mantoue : Sometti.

PREMAZZI, Cesare 1954. *Il santuario di S. Maria delle Grazie presso Mantova*, Mantoue : A.L.C.E.

PRÉVOST, Bertrand 2013. Des putti et de leurs guirlandes. Points, nœuds, monde, dans R. Dekoninck, C. Heering, M. Lefftz, *Questions d'ornements XV^e-XVIII^e siècles*, Turnhout: Brepols, p. 144-154.

- 2012. Cosmique cosmétique. Pour une cosmologie de la parure, dans *Inactualité de l'ornement, Image re-vues* n° 10 [en ligne].

PROSPERI, Adriano 2013. *Delitto e perdono. La pena di morte nell'orizzonte mentale dell'Europa cristiana. XIV-XVIII secolo*, Turin : Einaudi.

- 2001. Croci nei campi, anime alla porta. Religione popolare e disciplina tridentina nelle campagne padane del '500, dans A. Prosperi (dir.), *Il piacere del testo. Saggi e studi per Albano Biondi*, Rome : Bulzoni, p. 83-117.

PUGGIONI, Roberto 2012. Angelo Ingegneri, Giasone e l'alchimia. L'Argonautica per Carlo Emanuele I di Savoia, dans F. Costa *et alii*, *Che solo amore e luce ha per confine. Per Claudio Sensi (1951-2011)*, Berne : Peter Lang, p. 85-103.

PUPPI, Lionello 1990. *Lo splendore dei supplizi. Liturgia delle esecuzioni capitali e iconografia del martirio nell'arte europea dal XII al XIX secolo*, Milan : Berenice Art Book.

QUONDAM, Amedeo 2005. Note sulla tradizione della poesia spirituale e religiosa, dans A. Quondam, *Paradigmi e tradizioni*, Rome : Bulzoni, p.127-211.

RAMPONI, Carlo 1947. Il Drago processionale delle Rogazioni novaresi, dans *Bollettino Storico per la provincia di Novara*, XXXVIII, Novara : Società Storica Novarese, p. 154-164.

REDON, Odile 1983. A proposito delle reliquie. Logica dei corpi spezzati nellq « Leggenda Aurea », dans *Il linguaggio, il corpo, la festa. Per un ripensamento della tematica di Michail Bachtin*, Milan : Franco Angeli, p. 189-196.

REDON, Odile et GÉLIS Jacques 1984. Pour une étude du corps dans les récits de miracles, dans S. Boesch Gajano et L. Sebastiani (dir.), *Culto dei santi, istituzioni e classi sociali in età preindustriale*, Rome : Japandre, p. 565-572.

REUSNER, Hieronymus 1582. *Pandora, das ist die edelste Gab Gottes*, Bâle : Apiarius.

REY-FLAUD, Henri 1973. *Le cercle magique. Essai sur le théâtre en rond à la fin du Moyen-Âge*, Paris : Gallimard.

RICHA, Giuseppe 1762. *Notizie storiche delle chiese fiorentine divise ne' suoi quartieri*, Florence : Viviani.

- ROGER, Mark 2013. *The Exoteric codex*, Paperback.
- ROGGERI Roggero, VENTURA Leandro 2008. *I Gonzaga delle nebbie. Storia di una dinastia cadetta nelle terre tra Oglio e Po*, Cinisello Balsamo : Silvana Editoriale.
- ROMANI, Stefania 1998. *Un santuario per il principe. Arte, devozione e leggenda di Santa Maria delle Grazie*, Mantoue : ed. Tre Lune.
- ROSS, O. Woodburn 1940. *Middle English Sermons*, Oxford : Oxford University Press.
- ROSSI, Annabella 1971. *Le feste dei poveri*, Bari : Laterza.
- RUGGIERO, Guido 1978. Law and Punishment in Early Renaissance Venice, dans *Journal of Criminal Law and criminology*, n ° 69, p. 250-256.
- RUSCONI, Roberto et alii 2009. *Il francescanesimo e le immagini*, Atti del XXXVI Convegno Internazionale di Studi Francescani (Assisi, 9-11 ottobre 2008), Spoleto : Fondazione Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo.
- SALERNO, Carlo Stefano 2012. Fonti e tecniche sulla cartapesta; dalle botteghe artistiche alla produzione industriale, Dans R. Casciaro (dir.), *Cartapesta e scultura polimaterica* (Atti del Convegno 9-10 mai 2008), Galatina : Congedo.
- SANSTERRE, Jean-Marie 2010. Miracles et images. Les relations entre l'image et le prototype céleste d'après quelques récits des X^e-XIII^e siècles», dans A. Dierkens, G. Bartholeyens et T. Glossienne, *La performance des image*, Bruxelles : Éditions de l'Université de Bruxelles, p. 47-57.
- SAVOCA, Giuseppe 2008. *Il Canzoniere di Petrarca tra codicologia ed ecdotica*, Florence : Olsckhi.
- SAVOLDI, Valentino 2008. Nostra Signora delle Lacrime. Ponte Nossà (Bg), dans *I luoghi della fede : santuari, chiese, abbazie*. Turin : Elledici.
- SCARPELLINI, Costante 1969. Una forma d'arte popolare: gli *ex-voto*, dans *Genovese C. et Dasi G. F. (dir.)*, Estetica sperimentale, *Bologne : Cappelli*, p. 101-105.
- SCHLOSSER, Julius von 1911. *Geschichte der Porträtbildnerie in Wachs. Ein Versuch* (Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses n°29), Wien (trad. de l'allemand par É. Pommier *Histoire du portrait en cire*, Paris : Macula, 1997).
- 1908. *Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance*, Verlag von Klinkhardt und Biermann, Leipzig (tr. française par Patricia Falguières, *Les Cabinets d'art et de merveilles de la Renaissance tardive. Une contribution à l'histoire du collectionnisme*, Paris : Macula, 2012).

SCHMITT, Jean-Claude 2010. La cité et son image : Lucques et le Volto Santo, dans *Annali di Storia moderna e contemporanea*, 16, p. 125-144.

- 2002. *Le corps des images. Essais sur la culture visuelle du Moyen Âge*, Paris : Gallimard.
- 1994. *Les revenants. Les vivants et les morts dans la société médiévale*, Paris : Gallimard.

SCHWEITZER, Marlis et ZERDY, Joanne 2014. *Performing Objects and Theatrical things*, New York : Palgrave Macmillan

SCOTTI, Aurora 1983. Architetture dei francescani in Lombardia. Problemi e indicazioni di ricerca, dans Dallaj A. (dir.), *Il Francescanesimo in Lombardia. Storia e Arte*, p. 247-254.

SECRET, François 1971. Notes sur quelques alchimistes de la Renaissance, dans *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 33, n° 3, p. 625-640.

SELLA, Domenico 1961. *Commerci e industrie a Venezia nel secolo XVII*, Venise: Istituto per la Collaborazione Culturale.

SENSI, Mario 1998. Santuari mariani e pellegrinaggi nel Medioevo, dans E. Tonniolo (dir.), *La Madre del Signore dal Medioevo al Rinascimento*, Rome : Centro di Cultura Mariana, p. 54-81.

SERCAMBI, Giovanni 1978. *Le Illustrazioni delle Croniche nel codice Lucchese coi commenti storico e artistico di Ottavio Banti e M. L. Testi Cristiani*, Gênes : San Basile.

SETTIS, Salvatore 1983. Origine e significato delle gallerie in Italia, dans Barocchi P. et Ragioneri G. (dir.), *Gli Uffizi. Quattro Secoli di una Galleria*, éd., Florence : Olschki, vol. I, p. 309-317.

SEVERI, Carlo 1998. Scritture figurate e arte della memoria nel Nuovo Mondo : Valades, Schoolcraft, Lowy, dans Bolzoni, L. (dir.), *Memoria e memorie : convegno internazionale di studi* (Rome, 18 - 19 maggio 1995, Accademia Nazionale dei Lincei), Florence : Olschki, p. 29-65.

SHEPPARD, J. Harry 1962. The Ouroboros and the Study of Matter in Alchemy : a study in origins, dans *Ambix*, X, p. 83-96.

SIGAL, Pierre-André 1983. L'ex-voto au Moyen Âge dans les régions du Nord-Ouest de la Méditerranée (XIIe-XVe siècles), dans *Provence historique*, vol. 33, p. 15-31.

SIGNORINI, Rodolfo 1986. Il coccodrillo di S. Maria delle Grazie e altri in musei mantovani, dans *Civiltà mantovana*, n°11, p. 53-67.

SILVESTRINI, Elisabetta 2002. Simulacri “da vestire”. Cultura materiale, antropologia dell’abbigliamento, antropologia dell’immagine, dans I. Benga - B. Neagota (dir.), *Religiosità popolare tra antropologia e storia delle religioni*, Cluj-Napoca (Romania), Presa Universitară Clujeană, p.321-326.

SMALL, V. Irene, 2009. Believing in Art: The Votive Structures of Conceptual Art, dans *RES: Anthropology and Aesthetics*, n° 55/56, p. 294-307.

SONTAG, Susan 2003. *Devant la douleur des autres*, trad. de l'anglais par F. Durant-Bogaert, Paris : Christian Bourgois.

SORMANI, Niccolò 1739. *Il Santuario di S. Maria del Monte sopra Varese*, Milan : Giuseppe Marelli.

STIASSNY, Robert 1898. Eine gotische Votivstatue, dans *Allgemeine Zeitung* (21 et 22 décembre 1898).

STOICHITA, I. Victor 2008. *L'effet Pygmalion : pour une anthropologie historique des simulacres*, Genève : Droz.

STONE PETERS, Julie 2000. *Theatre of the Book: Print, Text, and Performance in Europe 1480-1880*, Oxford: Oxford University Press.

TAGLIAFERRI, Maurizio 2003. *Santuari locali e religiosità popolare nelle diocesi di “Ravennatensia”*, Imola : University Press Bologna.

TARSIA, Giovanni Maria 1581. *La monarchia della Vergine e della sua corona di dodici stelle, per via delle quali si contemplan tutti i misteri del santissimo e divinissimo rosario*, Venise : Antonio Ferrari.

TELLE, Joachim 1992. *Rosarium Philosophorum. Ein alchemistisches Florilegium des Spätmittelalters, Faksimile der illustrierten Erstaussgabe Frankfurt 1550*, Verlagsgesellschaft : Weinheim

TERMINELLI, Antonino 1998. Tommaso Campanella, *Censure sopra il libro del Padre Mostro : Ragionamenti sopra le litanie di Nostra Signora*, Rome : Ed. Monfortane.

TERRY-FRITSCH, Allie 2015. Execution by image : visual spectacularism and iconoclasm in late medieval and early modern Europe, dans J. Decker et Mitzi K. (dir.), *Death, torture and the broken body in European art, 1300 – 1650*, Farnham : Ashgate, p. 191-206.

TESSARI, Roberto 2002. Il teatro a Mantova tra 1563 e 1630 : una mirabile galleria dell'effimero, dans *Gonzaga : la Celeste Galeria. L'esercizio del collezionismo*, Milan : Skira, p. 77-83.

THORNDIKE, Lynn 1934. *A history of Magic and Experimental Science*, New York : Columbia University Press.

TOMASI, Franco 2004. Il petrarchismo spirituale, dans Forni G. *et alii* (dir.), *Lirici europei del Cinquecento. Ripensando la poesia del Petrarca*, Milan : Biblioteca Universale Rizzoli.

TONINI, Pellegrino 1876. *Il Santuario della Santissima Annunziata di Firenze*, Florence : Ricci.

TORELLI, Niccolò Maria 1827. *Miracoli della Madonna della Quercia di Viterbo e sua istoria*, Viterbe : Tosoni.

TREXLER, Richard 1980. *Public Life in Renaissance Florence*, New York : Academic Press.

VACCARI, Maria Grazia 2000. Arte popolare : livelli e dislivelli nelle immagini votive, dans M. G. Vaccari (dir.), *Mira il tuo popolo. Statue votive del santuario di Santa Maria delle Grazie* (cat. expo. Palazzo Ducale, Mantoue, 11 février – 2 avril 2000), Milan : Rizzoli, p. 57-63.

VALERIANO, Pierio Giovanni 1556. *Hieroglyphica, sive de Sacris Aegyptiorum literis Commentarii*, Bâle : Isengrim.

VALORI, Aldo 1943. *Condottieri e generali del Seicento*, Rome : Istituto editoriale italiano B. C. Tosi.

VAN LENNEP, Jacques 1966. *Art & Alchimie. Étude de l'iconographie hermétique et de ses influences*, Paris ; Bruxelles : Éd. Meddens.

VASARI, Giorgio 1568. *Le vite de' piú eccellenti pittori, scultori e architettori*, Firenze : Giunti. Trad. Chastel, A. (dir.), *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, Paris : Berger-Levrault (1983).

VELDEN, Hugo, Van Der 2000. *The donor's image: Gerard Loyet and the Votive Portraits of Charles the Bold*, Turnhout: Brepols.

- 1998. Medici votive images and the scope and limits of likeness, dans N. Mann, L. Syson (dir.), *The image of the individual. Portraits in the Renaissance*, Londres : British Museum Press, p. 126-137.

VENTURELLI, Paola 2015. Vincenzo I Gonzaga: la corona del duca, dans Continisio C. (dir.), *La corona del principe. Iconologia e simbologia per Vincenzo I Gonzaga : saggi in memoria di Cesare Mozzarelli*, Mantoue : Il Rio.

VENTURELLI, Paola et BRUNELLI Roberto 2012. *Vincenzo I Gonzaga 1562-1612. Il fasto del potere* (cat. expo), Mantoue : Publi Paolini.

VISCARDI, Giuseppe Maria. *Tra Europa e 'Indie di quaggiù'. Chiesa, religiosità e cultura popolare nel Mezzogiorno (secoli XV-XIX)*, Rome : edizioni di storia e letteratura.

VOLTA, Leopoldo Camillo, 1827. *Compendio cronologico-critico della Storia di Mantova dalla sua fondazione sino a nostri tempi*, Mantoue : Agazzi.

WAGNER, Pierre 1904. *Origine et développement du chant liturgique à la fin du Moyen Âge*, Tournai : Société de saint Jean l'Évangéliste.

WARBURG, Aby 1902. Bildniskunst und florentinisches Burgertum, dans D. Wuttke (dir.) *Ausgewählte Schriften und Würdigungen*, Baden-Baden : Koerner, p. 65-102. Trad. S. Muller 1990, L'art du portrait et la bourgeoisie florentine, dans *Essais florentins*, Paris : Klincksieck, p. 101-135.

WARNER, Marina 1989. *Seule entre toutes les femmes : mythe et culte de la Vierge Marie*, Traduction de N. Ménant, Coll. « Rivages/histoire », Paris : Éditions Rivages.

WEINRYB, Ittai 2016. *Ex Voto: Votive Giving Across Cultures*, New York : Bard Graduate Center.

- 2015. That moment of the Miracle, dans *The Oxford art journal*, 38,2, p. 293-295

WEST, N. William 2002. *Theatres and Encyclopedias in Early Modern Europe*, Cambridge : Cambridge University Press.

WOOD, S. Christopher 2011. The votive scenario, dans *RES. Res: Anthropology and Aesthetics*, 59/60, p. 207-226.

YATES, A. Frances 1966. *The Art of Memory*, Chicago : University of Chicago Press (trad. par Daniel Arasse, L'art de la mémoire, Paris : Gallimard, 1975).

ZANCA, Attilio 1999. Il Museo votivo. Collezione e devozione, una Wunderkammer in chiesa, dans AA. VV. *Santa Maria delle Grazie. Sei secoli mantovani di arte, storia, devozione*, Mantoue : Sometti, p. 143-195.

- 1992. Un monogramma geometrico di Zenobio Bocchi, naturalista al servizio dei Gonzaga, dans *Civiltà mantovana*, 4, p. 31-35.

ZANZI, Luigi 2014. L'arte "realistico-storica" dei Sacri Monti prealpini : tratti comuni e comparativi della "scultura-pittura" dei gruppi "misterici", dans L. Zanzi (dir.), *Atlante dei Sacri Monti prealpini*, Milan : Skira.

ZARRI, Gabriella 1984. Aspetti dello sviluppo degli Ordini religiosi in Italia tra Quattro e Cinquecento. Studi e problemi, dans P. Prodi e P. Johanek (dir.), *Strutture ecclesiastiche in Italia e in Germania prima della Riforma*, Bologne : Mulino.

ZEVI, A. Tobia 2009, *Edizione delle Cronache di Alessandro Streggi*, Thèse, Université de Roma Tre.