



1 Giotto, fresques de la Chapelle de l'Arena à Padoue, vers 1303-1307, détail du panneau à droite de l'allégorie du Désespoir

LES MARBRES DE GIOTTO ASTROLOGIE ET NATURALISME À LA CHAPELLE SCROVEGNI

Philippe Cordez

Les marbres de Giotto

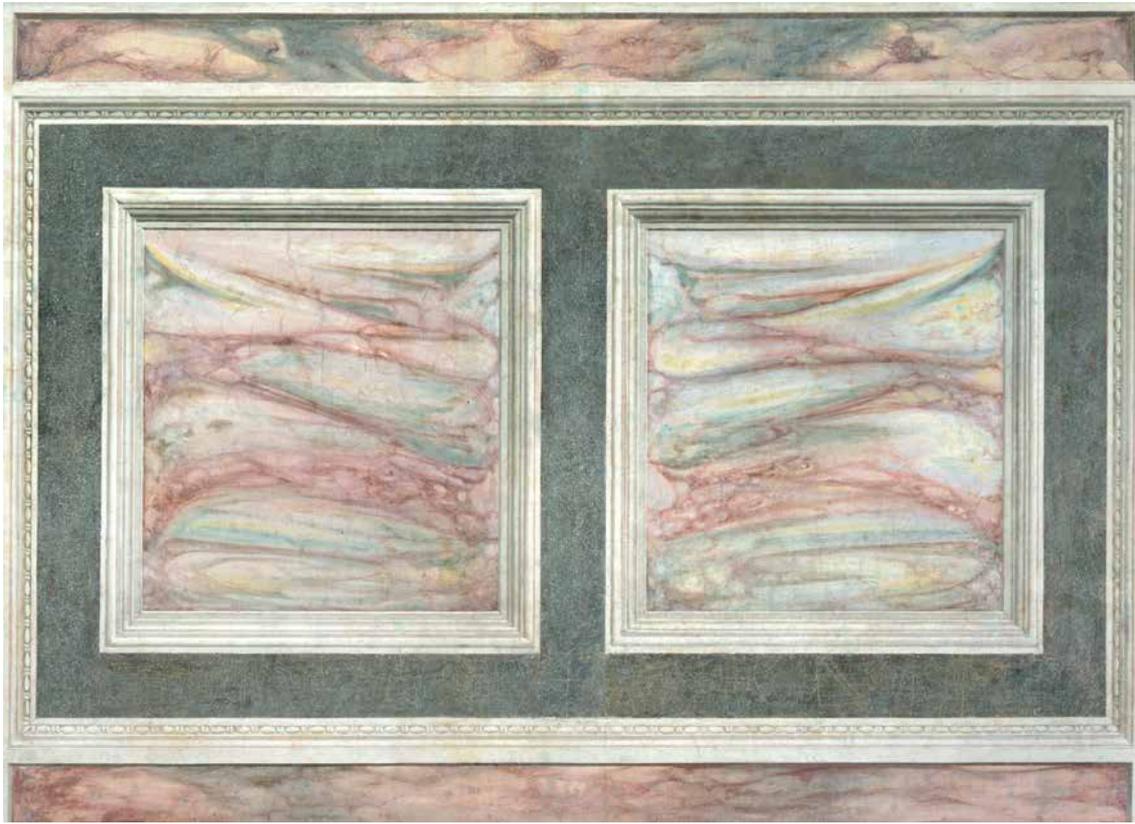
La plupart des photographies montrant les peintures murales réalisées par Giotto dans la Chapelle de l’Arena à Padoue adoptent un point de vue que le visiteur habituel ne saurait atteindre, pas plus que le clerc ou le fidèle autrefois: elles sont prises à plusieurs mètres de hauteur, de manière à représenter les images frontalement, ou à ne pas trop les déformer dans les vues d’ensemble. Les parties basses de ce décor, que l’on a à hauteur des yeux depuis le sol de la chapelle, sont donc paradoxalement les moins bien publiées, alors qu’elles contribuent pourtant de

façon décisive à la cohérence du programme peint et à l’intense expérience d’immersion picturale: la tendance à privilégier les figures a généralement conduit à isoler une à une, en les recadrant, les quatorze personifications des vertus cardinales et théologiques et des vices correspondants.¹ On a beaucoup commenté le fait que Giotto a donné à ces figures des tons de pierre, inaugurant ce que l’on a appelé la ‘grisaille’, et les a placées dans des imitations de niches.² Il a aussi développé pour elles, outre l’opposition systématique des Vertus et des Vices dont le principe était neuf, un mode de représentation alors inédit, combinant évo-

¹ Pour la documentation la plus exhaustive à ce jour, à laquelle on se reportera pour situer les images inédites publiées ici: *La Cappella degli Scrovegni a Padova*, dir. par Davide Banzato *et al.*, Modène 2005. Dernières monographies scientifiques traitant (exclusivement ou non) de la chapelle, outre celles citées plus loin: Laura Jacobus, *Giotto and the Arena Chapel: Art, Architecture and Experience*, Londres 2007; Anne Derbes/Mark Sandona, *The Usurer’s Heart: Giotto, Enrico Scrovegni, and the Arena Chapel in Padua*, University Park, Penn.,

2008; Andrew Ladis, *Giotto’s O: Narrative, Figuration and Pictorial Ingenuity in the Arena Chapel*, University Park, Penn., 2008; Francesco Benelli, *The Architecture in Giotto’s Paintings*, Cambridge, N.Y., 2012.

² Ceci a évoqué des sculptures imitées en peinture, qui auraient annoncé l’opposition de ces deux arts à partir du XVI^e siècle: cf. Reinhard Steiner, “Paradoxien der Nachahmung bei Giotto: Die Grisailen der Arenakapelle zu Padua”, in: *Die Trauben des Zeuxis: Formen künstlerischer Wirklichkeitsaneignung*, dir.



2 Giotto, fresques de la Chapelle de l'Arena à Padoue, panneau entre les allégories de la Justice et de la Foi

3 Giotto, fresques de la Chapelle de l'Arena à Padoue, panneau entre les allégories de la Foi et de la Charité

4 Giotto, fresques de la Chapelle de l'Arena à Padoue, panneau entre les allégories de l'Envie et de l'Infidélité

cation empathique et abstraction allégorique, sur lequel on reviendra.³ Mais ce socle pseudo-minéral ne se réduit pas aux seules figures. Tels des images à part entière, les grands panneaux carrés qui les séparent, disposés par

paires symétriques imitant des marbres veinés multicolores (fig. I-9), attirent l'œil et requièrent l'attention pour eux-mêmes. Ils sont soigneusement encadrés par des bordures architectoniques feintes, constituées d'une

par Hans Körner *et al.*, Hildesheim/Zurich/New York 1990, pp. 61–86; Michaela Krieger, *Grisaille als Metapher: Zum Entstehen der Peinture en Camaieu im frühen 14. Jahrhundert*, Vienne 1995, pp. 54–56. Pour d'autres approches, Georges Didi-Huberman, *Fra Angelico: dissemblance et figuration*, Paris 32009 (1990), pp. 104–106; John Osborne, "The Dado Programme in Giotto's Arena Chapel and Its Italian Romanesque Antecedents", in: *The Burlington Magazine*, CXLV, 2003, pp. 361–365; Riccardo Luisi, "Le ragioni di una perfetta illusione: il significato delle decorazioni e dei finti marmi negli affreschi

della cappella Scrovegni", in: Chiara Frugoni, *L'affare migliore di Enrico: Giotto e la Cappella Scrovegni*, Turin 2008, pp. 377–396; Bertrand Cosnet, "Les personifications dans la peinture monumentale en Italie au XIV^e siècle: la grisaille et ses vertus", in: *Aux limites de la couleur: monochromie & polychromie dans les arts (1300–1650)*, actes du colloque Paris/Tours 2009, dir. par Marion Boudon-Machuel/Maurice Brock/Pascale Charron, Turnhout 2011, pp. 125–132.

³ Il manque encore une étude véritablement approfondie. Cf. Selma Pfeiffenberger, *The Iconology of Giotto's Virtues and Vices at Padua*, Ph.D. Diss.,

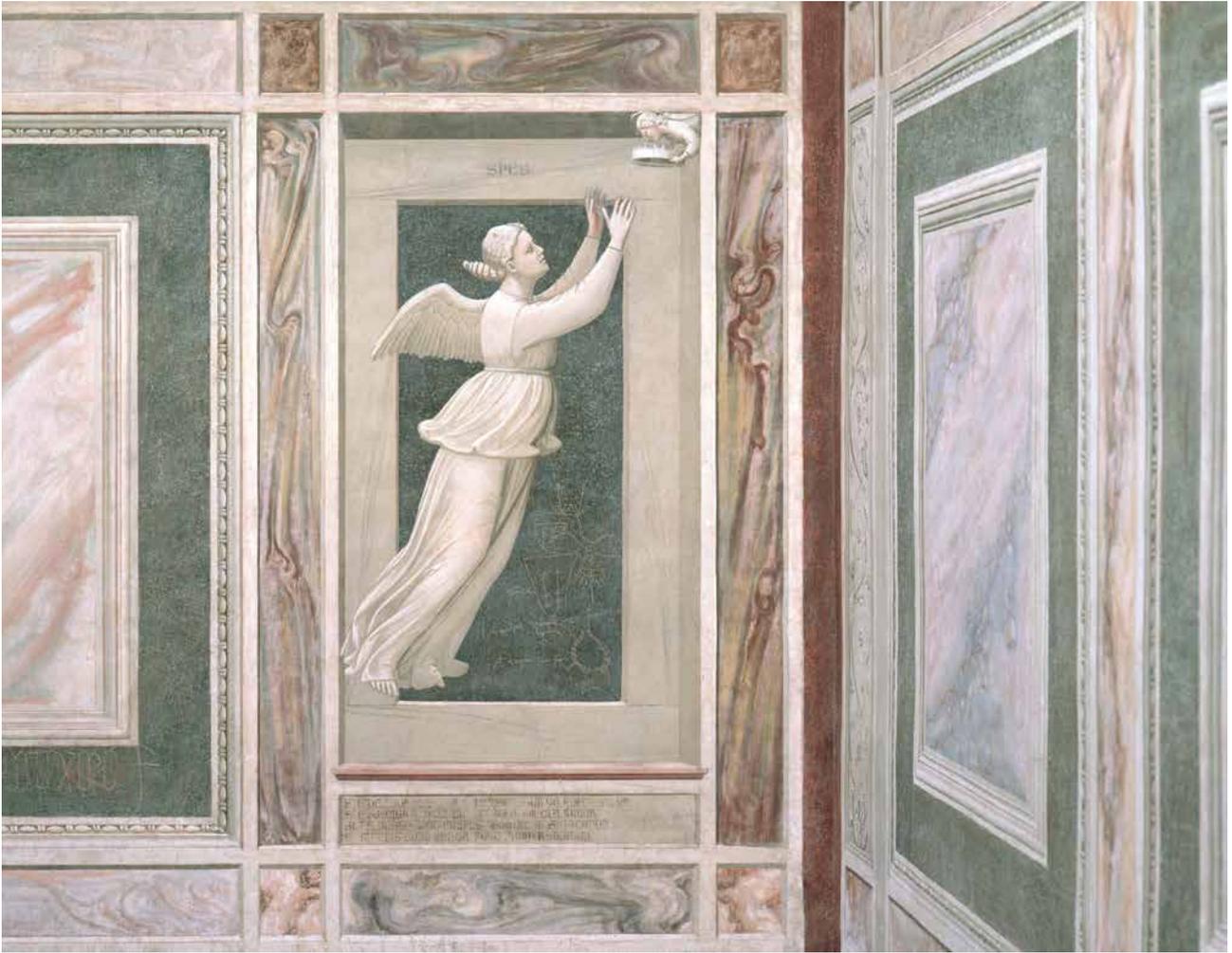


large zone au gris bleuté, uniforme et profond, séparant des moulures et une frise de perles dont la blancheur resplendit sur des fictions d'ombres. Les fausses plaques arborent des traînées laiteuses ou grasses, des courbes

avachies et des élaborations réticulées, des passages indécis et sales ou bien contrariés par de cristallines infiltrations, en des chromatismes harmonieux ou non. On y trouve des évocations aquatiques ou organiques, des

Bryn Mawr College, 1966, Ann Arbor 1967; Bruce Cole, "Virtues and Vices in Giotto's Arena Chapel Frescoes", in: *idem*, *Studies in the History of Italian Art: 1250-1550*, Londres 1996, pp. 337-363; réimprimé in: *Giotto and the World of Early Italian Art: An Anthology of Literature*, dir. par Andrew Ladis, New York/Londres 1998, II: *The Arena Chapel and the Genius of Giotto*, pp. 69-80; Andrea Lermer, "Giotto's Virtues and Vices in the Arena Chapel: The Iconography and the Possible Mastermind behind It", in: *Out of the Stream: Studies in Medieval and Renaissance Mural Painting*, dir. par Luís Urbano

Afonso/Vitor Serrão, Newcastle 2007, pp. 291-317; Matthew G. Shoaf, "Eyeing Envy in the Arena Chapel", in: *Studies in Iconography*, XXX (2009), pp. 126-167; István Bejczy, *The Cardinal Virtues in the Middle Ages: A Study in Moral Thought from the Fourth to the Fourteenth Century*, Boston 2011, p. 242; Peter Bokody, "Justice, Love and Rape: Giotto's Allegories of Justice and Injustice in the Arena Chapel, Padua", in: *The Iconology of Law and Order*, actes du colloque Szeged 2008, dir. par Anna Kérchy/Attila Kiss/György E. Szönyi, Szeged 2012, pp. 55-66.



5 Giotto, fresques de la
Chapelle de l'Arena à Padoue,
Allégorie de l'Espoir

6 Giotto, fresques de la
Chapelle de l'Arena à Padoue,
Allégorie de la Charité

7 Giotto, fresques de la
Chapelle de l'Arena à Padoue,
Allégorie de la Tempérance



stridences entartrées, des projections de pigment, des effets de transparence et de brillance. Ces panneaux de marbres feints occupent finalement bien plus de place que les figures allégoriques, et c'est eux qui semblent leur avoir prêté leur minéralité. Les bordures marmoréennes encadrant par exemple *l'Espoir*, la *Charité* ou la *Tempérance* (fig. 5–7) contribuent d'ailleurs pleinement à l'expression de ces qualités, par l'animation différenciée de leurs formes enroulées ou tombantes et par leurs couleurs vives ou retenues – ici un rouge chair chantourné de rose, là des dégradés de gris à peine lavés de beige. Tout cela est rétif à une appréhension précise, car le spectateur, constamment dérouté par la richesse de l'illusion minérale, se concentre sur un panneau avant d'être happé par le suivant, puis par l'une des figures. Dans le face à face des Vices et des Vertus, il est saisi comme physiquement d'une paroi à l'autre, avant que son regard ne s'élève enfin vers les niveaux supérieurs et leur décor montrant l'histoire sacrée – avec là encore quelques représentations de marbres – et le Jugement à venir.

L'étude matérielle de ces faux marbres confirme l'ambition technique que Giotto a mise en eux. Il a retrouvé ici une technique de polissage analogue à celle qui était pratiquée dans l'antiquité, utilisant un mortier à plus forte teneur en chaux que dans le reste des fresques, avant d'en écraser la matière avec des outils de fer, lesquels étaient peut-être chauffés, pour former une couche de calcite dont les larges cristaux rhomboïdes

scellent la surface picturale de leur côté plat, réfléchissant la lumière. Les veines du marbre furent imitées en répétant cette opération par couches successives, les pigments – eux-mêmes des minéraux – étant broyés finement pour ne pas entraver le polissage, et liés sans doute à de la cire ou à de l'eau savonneuse pour éviter qu'ils ne diffusent d'une couche dans l'autre.⁴ Les marbres ainsi représentés sont variés: quatorze types employés dans l'antiquité romaine ont pu être reconnus, avec une grande certitude pour certains, tandis que d'autres seraient des raretés ou des créations pures et simples.⁵

Giotto a dû être inspiré par des monuments antiques, examinés notamment lors de son séjour à Rome vers 1298–1300.⁶ Mais il a aussi imité le principe de l'agencement symétrique des marbres veinés, à la manière de deux plaques issues du sciage d'un même bloc puis disposées côte à côte, qui est d'origine byzantine: on le trouve par exemple à quelques cinquante kilomètres de Padoue à la cathédrale Saint-Marc de Venise, où de nombreuses plaques de marbre du Proconnèse, aux veines blanches et grisâtres, avaient été employées de cette manière au cours du XIII^e siècle sur le modèle des cathédrales de Ravenne et de Constantinople.⁷ Or le commanditaire de la Chapelle de l'Arena, Enrico Scrovegni, un riche notable padouan, avait reçu en 1301 le rare privilège d'être fait en outre citoyen vénitien, ce qu'il mit en scène lors de la consécration de sa chapelle en mars 1305: il emprunta alors auprès du Grand Conseil

⁴ Cf. Antonio Guglielmi/Francesca Capanna, "L'intonaco giottesco per la realizzazione dei finti marmi: riflessioni e comparazioni sui procedimenti esecutivi", in: *Giotto nella Cappella Scrovegni: materiali per la tecnica pittorica*, dir. par Giuseppe Basile, Rome 2005, pp. 73–81.

⁵ Cf. Lorenzo Lazzarini, "I finti marmi di Giotto agli Scrovegni (Padova, Italia)", in: *Marmora*, IV (2008), pp. 131–140.

⁶ Cf. pour ces dates Michael Viktor Schwarz, *Giottus Pictor*, Vienne/Cologne/Weimar 2004–2008, II (avec Michaela Zöschg): *Giottos Werke*, pp. 255–280, et récapitulatif chronologique, p. 569. Sur les possibles modèles romains antiques de Giotto, Serena Romano, *La O di Giotto*, Milan 2008, en particulier pp. 226–228 à propos du système de la frise, et p. 198 pour l'une des figures; sur celle-ci, avis divergent de Frugoni (note 2), p. 257, note 69.

⁷ Cf. notamment *Marmi della Basilica di San Marco: capitelli, plutei, rivestimenti, arredi*, dir. par Irene Favaretto, Milan 2000.

⁸ Cf. Frugoni (note 2), pp. 29sq. et 48–53, qui a identifié dans la nef nord de la cathédrale Saint-Marc un mur où les marbres alternent avec des mosaïques représentant des figures en pied, le tout étant surmonté de larges scènes figurées en un dispositif analogue à celui de Padoue. L'expression "pannis sancti Marci" a donné lieu à des interprétations divergentes: cf. Schwarz (note 6), II, pp. 176sq. Voir aussi Alessandro Prosdocimi, "Classicismo di Giotto: un ricordo dei cavalli di S. Marco e una citazione dalla Colonna Traiana", in: *Bollettino del Museo Civico di Padova*, LXIII (1979), pp. 9–14.

⁹ Pour cette date, James A. Weisheipl, "Life and Works of St. Albert the Great", in: *Albertus Magnus and the Sciences*, dir. par *idem*, Toronto 1980, pp. 13–51: 17; pour celles du traité, Isabelle Draelants, "La science encyclopédique des pierres au XIII^e siècle, l'apogée d'une veine minéralogique", in: *Aux origines de la géologie de l'Antiquité au Moyen Âge*, actes du colloque Paris 2005, dir. par Claude Thomasset/Joëlle Ducos/Jean-Pierre Chambon, Paris 2010, pp. 91–

des “textiles de saint Marc”, sans doute des parements qui ornèrent l’autel pour l’occasion. Il se pourrait donc bien que les marbres de Giotto aient constitué une autre référence explicite, cette fois pérenne, à la cité lagunaire et à son église.⁸

Giotto, Albert le Grand et Pietro d’Abano

Les allusions antique ou vénitienne ne suffisent cependant pas à justifier le travail investi par Giotto dans ce décor marmoréen, ni à rendre compte des rapports de celui-ci avec les Vertus et les Vices, et *a fortiori* de l’effet produit sur le visiteur. Un passage du *Des minéraux* d’Albert le Grand, traité rédigé pour l’essentiel entre 1245 et 1263 et dont l’autorité fut pluriséculaire, suggère qu’il y a effectivement plus, en mettant sur la voie d’une interprétation. Prenant précisément pour exemple les marbres de Venise, dont il avait observé la mise en œuvre vers 1222 alors qu’il étudiait à Padoue,⁹ le savant dominicain y explique comment des images apparaîtraient parfois dans les pierres: elles résulteraient de l’influence des astres, mettant en mouvement une matière fine et fluide qui serait ensuite pétrifiée. Ce processus, entièrement naturel dans certains cas, impliquerait dans d’autres un artiste formant et colorant la matière, qui serait cependant soumis, inconsciemment ou volontairement, aux astres eux-mêmes déterminés en dernier ressort par la puissance divine. Le résultat serait alors fixé par une eau pétrifiante, dont l’action pourrait

aussi être imitée par une opération alchimique. Dans tous les cas, ces images minérales ou ‘astrologiques’ participeraient donc de la force des étoiles, qu’elles seraient parfois aussi capables de relayer elles-mêmes. Albert le Grand précise que l’image de roi qu’il avait observée dans une plaque de marbre à Venise avait la couleur de son médium minéral: “Fuit autem pictura ejusdem coloris cum lapide”.¹⁰ C’est exactement ce que Giotto a figuré à Padoue. Le peintre a-t-il pu connaître cette explication savante du processus de création des formes marmoréennes, et l’exploiter pour son décor allégorique? Et quelle aurait été la signification d’un tel emprunt dans le milieu auquel son œuvre était destinée?

L’hypothèse la plus vraisemblable est que Giotto, alors qu’il travaillait à la chapelle, ait échangé avec Pietro d’Abano, un médecin, mais aussi un philosophe naturaliste éclectique qui attribuait une grande importance aux influences astrales. L’idée d’une telle collaboration remonte au XVI^e siècle.¹¹ Son réexamen, à défaut de preuve, livrera plusieurs indices convergents et finalement une assez grande plausibilité. Pietro, originaire d’Abano à côté de Padoue, étudia dans cette ville, puis à Constantinople, avant de séjourner à Paris dans les dernières années du XIII^e siècle. En 1302 il était revenu à Padoue où il a daté, le 15 décembre, l’achèvement d’une traduction du grec; sa présence y est ensuite attestée régulièrement à partir de 1306, jusqu’à son testament rédigé en 1315 et sa mort peu après.¹² Ces dates sont

139: 92. En dernier lieu pour une présentation de ce texte Joëlle Ducos, “Albert le Grand et la connaissance des sols”, *ibidem*, pp. 141–160.

¹⁰ Albertus Magnus, *De mineralibus*, II.III.I–3, éd. par Auguste Borgnet, *Alberti Magni opera omnia*, Paris 1890–1899, V, pp. 48–52: 49; éd. française: *Le monde minéral: les pierres; De mineralibus (livres I et II)*, traduit par Michel Angel, Paris 1995, pp. 354–379: 359. Cf. Nicolas Weill-Parot, *Les “images astrologiques” au Moyen Âge et à la Renaissance: spéculations intellectuelles et pratiques magiques (XII^e–XV^e siècles)*, Paris 2002, pp. 268sq. et 272–278 sur ce passage. Sur le rapport entre art et nature et sur la libre volonté de l’artiste, voir aussi *idem*, “Causalité astrale et ‘science des images’ au Moyen Âge: éléments de réflexion”, in: *Revue d’histoire des sciences*, LII (1999), pp. 207–240, en particulier pp. 217–225.

¹¹ Pour la tradition ancienne, Schwarz (note 6), II, pp. 162sq. Pour une synthèse récente, Giordana Mariani Canova, “Pietro d’Abano e l’immagine

astrologica e scientifica a Padova nel Trecento: da Giotto ai Carraresi”, in: *Medicina nei secoli*, n.s., XX (2008), pp. 465–507.

¹² Maaikje van der Lugt, “Genèse et postérité du commentaire de Pietro d’Abano sur les Problèmes d’Aristote”, in: *Médecine, astrologie et magie entre Moyen Âge et Renaissance: autour de Pietro d’Abano*, actes du colloque Paris 2006, dir. par Jean-Patrice Boudet/Franck Collard/Nicolas Weill-Parot, Florence (à paraître), note 16 (de la version prépubliée en ligne). L’article offre une mise au point chronologique sur la carrière et les œuvres de l’auteur, que j’utilise également pour ce qui suit. Autres travaux récents sur Pietro d’Abano: Graziella Federici Vescovini, *Medioevo magico: la magia tra religione e scienza nei secoli XIII e XIV*, Turin 2008, pp. 323–368; Fabio Seller, *Scientia astrorum: la fondazione epistemologica dell’astrologia in Pietro d’Abano*, Naples 2009. Sur l’Université de Padoue et le rôle particulièrement important qu’y jouait l’astrologie: Nancy G. Siraisi, *Arts and Sciences at Padua: The Studium of Padua before 1350*, Toronto 1973.

compatibles avec celles de la réalisation des peintures de la chapelle, entre 1303 et 1307.¹³ Pietro d'Abano connaissait bien la science des images astrologiques, qu'il fit passer du domaine de la philosophie naturelle dans celui de la médecine. Dans son *Conciliator diffe-*

rentiarium philosophorum et praecipue medicorum, un ouvrage visant à concilier ces deux domaines qu'il indique avoir rédigé en 1303, il utilise en particulier le chapitre d'Albert le Grand à propos de la détermination naturelle de l'art par les astres, en l'approuvant.¹⁴ Par ailleurs,



8 Giotto, fresques de la Chapelle de l'Arena à Padoue, Allégorie de l'Inconstance

¹³ Cf. Schwarz (note 6), II, p. 19.

¹⁴ Cf. Weill-Parot 2002 (note 10), pp. 502 et 523sq. Voir aussi sur cet ouvrage Didier Ottaviani, "La méthode scientifique dans le *Conciliator* de Pietro d'Abano", in: *Méthodes et statut des sciences à la fin du Moyen Âge*, actes des colloques Tours 2000/Lyon 2001, dir. par Christophe Grellard, Villeneuve d'Ascq 2004, pp. 13–26.

¹⁵ Édition du passage dans Johannes Thomann, "Pietro d'Abano on Giotto", in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, LIV (1991), pp. 238–244; traduit en allemand et commenté par Peter Seiler, "Giotto als Erfinder des Porträts", in: *Das Porträt vor der Erfindung des Porträts*, actes du colloque Francfort s. M. 1999, dir. par Martin Büchsel/Peter Schmidt, Mayence 2003, pp. 153–172: 160–164. Sur l'*Expositio Problematum Aristotelis*,

cf. van der Lugt (note 12). La portée des références à des expériences personnelles reste limitée dans ce texte: cf. (sans mention de Giotto) Pieter De Leemans/Gijs Coucke, "*Sicut vidi et tetigi*. ...: Ego-Statements and Experience in Pietro d'Abano's *Expositio Problematum Aristotelis*", in: *Expertus sum: l'expérience par les sens dans la philosophie naturelle médiévale*, actes du colloque Nancy 2008, dir. par Thomas Bénatouïl/Isabelle Draclants, Florence 2011, pp. 405–426.

¹⁶ Cf. Thomann (note 15), pp. 243sq.

¹⁷ Cf. Danielle Jacquart, "L'influence des astres sur le corps humain chez Pietro d'Abano", in: *Le Corps et ses énigmes au Moyen Âge*, actes du colloque Orléans 1992, dir. par Bernard Ribémont, Caen 1993, pp. 73–86, et Weill-Parot 2002 (note 10), pp. 374sq. et 524.

Pietro a connu Giotto au moins de réputation, car il l'évoque dans son commentaire aux *Problèmes* d'Aristote, commencé à Paris dans la dernière décennie du XIII^e siècle et achevé à Padoue en 1310: il affirme que certains peintres, "tels Giotto" ("puta Zoto"), seraient capables de réaliser des portraits d'une grande similitude.¹⁵ Ceux-ci représenteraient alors la "dispositio" de la personne, terme qui relève pour Pietro de l'astrologie, désignant non seulement un ensemble de qualités individuelles tant physiques que psychiques,¹⁶ mais aussi, et au-delà de cela, le fait de se trouver 'disposé' à recevoir une influence astrale déterminant ces qualités.¹⁷ Logiquement, l'auteur évoque à la fin de ce passage la physiognomonie, pratique d'interprétation des traits humains, en renvoyant à sa propre *Compilatio physiognomiae* achevée à Paris en 1295 et retravaillée sans doute au plus tard en 1299: l'astrologie y joue là encore un rôle décisif, au point de devenir le fondement théorique et la justification épistémologique de cette discipline érigée en véritable science.¹⁸ Or la confrontation entre l'ensemble des figures peintes par Giotto et plusieurs traités de physiognomonie a montré qu'il s'est probablement inspiré des idées de Pietro d'Abano en particulier, notamment pour les allégories des Vices.¹⁹ Ceci relève d'une stratégie artistique déjà commune au XIII^e siècle, doter de physionomies frappantes les personnages négatifs ou marginaux permettant d'accroître leur stigmatisation.²⁰ Mais les implications sont ici plus profondes. Pietro d'Abano expose en effet

dans l'*Expositio Problematum Aristotelis*, l'ouvrage où il mentionne Giotto, une vision naturaliste inhabituelle des vertus morales: elles ne résulteraient pas seulement de la volonté rationnelle, mais relèveraient aussi de l'équilibre physiologique naturel des individus, et du lent développement d'habitudes régulant émotions et comportements.²¹ Les aspects physiques des personnifications des Vices et des Vertus sont dès lors appelés à prendre une grande importance. Giotto a précisément mis l'accent sur eux, créant un nouveau type d'image alliant abstraction et affect, qui fut promis à un long succès. Il montre ainsi les corps vicieux ou vertueux dans des positions déterminées par les qualités qu'ils représentent: la figure de l'Inconstance, par exemple (fig. 8), est engagée dans une rotation rapide, suggérée par la roue sur laquelle elle repose, son vêtement s'envolant derrière elle, ses bras s'écartant pour chercher un appui, tandis que la Force se présente comme inébranlable, ou que l'allégorie de l'Espoir, tendue vers les élus, se libère de toute gravité (fig. 5). Ces différentes attitudes accompagnent en outre une distorsion précisément calculée du registre accueillant les Vertus et les Vices, lequel s'élève progressivement en direction du Jugement dernier, en particulier du côté des Vertus, l'Espoir se trouvant seize centimètres plus haut que la Prudence à l'autre extrémité du mur. L'espace même de la chapelle est ainsi sensiblement dynamisé dans l'appréhension du visiteur qui, n'ayant pas conscience de l'artifice, est engagé d'autant plus efficacement à suivre

¹⁸ Cf. Eugenia Paschetto, "La fisiognomica nell'enciclopedia delle scienze di Pietro d'Abano", in: *Medioevo*, XI (1985), pp. 97–111; Graziella Federici Vescovini, "La simmetria del corpo umano nella *Fisiognomica* di Pietro d'Abano: un canone estetico", in: *Concordia discors: studi su Niccolò Cusano e l'umanesimo europeo; studi offerti a Giovanni Santinello*, dir. par Gregorio Piaia, Padoue 1993, pp. 347–360; Danielle Jacquart, "La physiognomonie de Pietro d'Abano", in: *Médecine, astrologie et magie* (note 12). Plus généralement, Jole Agrimi, *Ingeniosa scientia nature: studi sulla fisiognomica medievale*, Florence 2002.

¹⁹ Cf. Hubert Steinke, "Giotto und die Physiognomonie", in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, LIX (1996), pp. 523–547, qui ne repère que quelques autres mises en œuvre possibles du texte, toutes dans la chapelle. Voir les quelques

réserves prudentes, qui ne concernent pas les Vices, de Seiler (note 15), p. 171, qui souligne par ailleurs, p. 170, l'intérêt général de Giotto pour la diversité des physionomies à partir de ses travaux à l'Arena.

²⁰ Cf. Willibald Sauerländer, "*Phisionomia est doctrina salutis*: Über Physiognomik und Porträt im Jahrhundert Ludwigs des Heiligen", in: *Das Porträt vor der Erfindung des Porträts* (note 15), pp. 101–121, qui oppose "Physiognomisierung" et "Nobilitierung und Kanonisierung", pp. 102 et 116.

²¹ Cf. Matthew Klemm, "Medicine and Moral Virtue in the *Expositio Problematum Aristotelis* of Peter of Abano", in: *Early Science and Medicine*, XI (2006), pp. 302–335; *idem*, "Les complexions vertueuses: la physiologie des vertus dans l'anthropologie médicale de Pietro d'Abano", in: *Médiévales*, LXIII (2012), pp. 59–74.



le mouvement du décor et des personnifications allégoriques, qui forment un tout.²² Pietro d'Abano aura donc vraisemblablement fait connaître à Giotto non seulement la théorie de la détermination astrologique des formes marmoréennes, exposée un demi-siècle plus tôt par Albert le Grand, mais aussi ses propres idées quant à la physiognomonie et à la morale – et le peintre s'en sera inspiré pour concevoir des marbres et des figures visualisant les influences astrales, pour inciter les fidèles à activer leur libre volonté et à résister à cette détermination naturelle et cosmique devant la perspective du Jugement dernier.

Il est impossible, bien sûr, de vraiment reconstituer les conversations de Pietro et de Giotto. Elles ont pu porter sur des questions générales, telle celle des processus de la perception, ou bien celles, exposées dans le *Conciliator*, de la dimension physiologique de l'acte d'imagination, de ses rapports avec l'intellect et de ses possibles effets thérapeutiques.²³ Il y a cependant quelques pistes. L'allégorie de la Foi piétine ainsi un manuscrit déchiré arborant des caractères magiques, figures mystérieuses destinées à contraindre les forces surnaturelles à opérer un certain effet (fig. 9, 10). Outre quelques signes pseudo-idéogrammatiques, on y reconnaît notamment deux ou trois pentacles. Or ceux-ci jouent un rôle important dans la *Clavicula Salomonis*,²⁴ un traité de magie dont l'origine est peut-être grecque et dont la première mention d'une version latine se trouve justement dans le *Lucidator* rédigé entre 1303 et 1310 par Pietro d'Abano, qui connaissait en tous cas ce type

²² Cf. Hans Michael Thomas, "Zur Optik der Darlegungen Giottos von Gut und Böse in der Arenakapelle von Padua", in: *Wissenschaft und Weisheit*, LVI (1993), pp. 156–187. La profondeur des niches feintes accueillant les figures varie elle aussi.

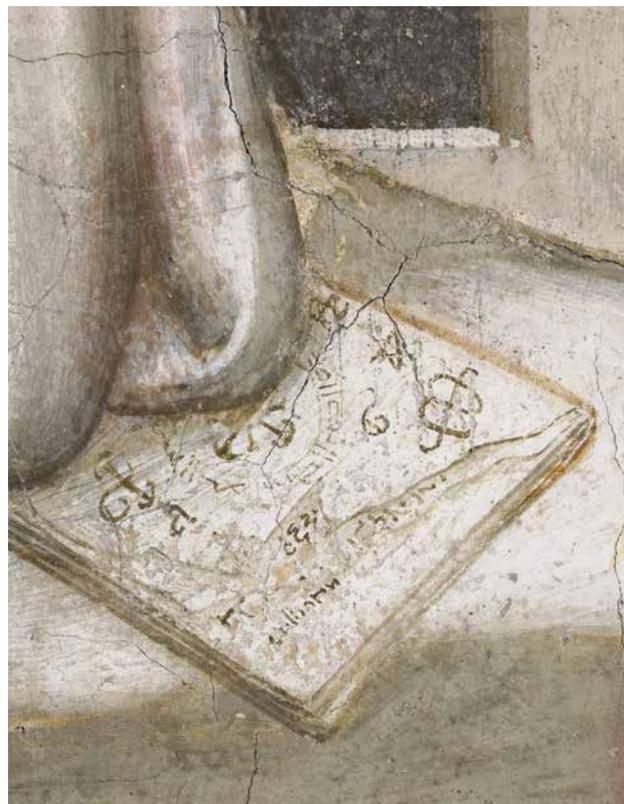
²³ Cf. à ce propos Henrik Lagerlund, "Pietro d'Abano and the Anatomy of Perception", in: *Theories of Perception in Medieval and Early Modern Philosophy*, actes du colloque Helsinki 2004, dir. par Simo Knuuttila/Pekka Kärkkäinen, Dordrecht 2008, pp. 117–130; Federici Vescovini (note 12), pp. 338–346.

²⁴ Comme l'a reconnu Frugoni (note 2), p. 318.

²⁵ Cf. Jean-Patrice Boudet, *Entre science et nigromance: Astrologie, divination et magie dans l'Occident médiéval (XII^e–XV^e siècle)*, Paris 2007, p. 355. La comparaison des caractères peints par Giotto avec ce que l'on sait de la *Clavicula Salomonis* ne permet pas de conclusion définitive: je remercie Jean-Patrice Boudet et Julien Véronèse pour un échange à ce sujet. Sur les *caractères* ou *figure*, Benoît Grévin/Julien Véronèse, "Les 'caractères' magiques au Moyen Âge (XII^e–XIV^e siècle)", in: *Bibliothèque de l'Ecole des Chartes*, CLXII (2004), pp. 305–380.

²⁶ Cf. sur l'iconographie de la Foi Gosbert A. Schüßler, "Fides II: Theologische Tugend", in: *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, VIII, Munich 1987, col. 773–830.

d'ouvrage.²⁵ Cette condamnation des caractères magiques via la représentation de la Foi, qui est unique en son genre,²⁶ prouve l'information de Giotto et suggère une intervention du philosophe. Mais l'usage que fait le peintre des signes graphiques est varié. Sur les bordures de vêtements dans les scènes de l'histoire sacrée, il a notamment imité de façon récurrente des lettres de l'alphabet alors officiellement en vigueur dans l'empire mongol: ces inscriptions discrètes, dépourvues de sens mais formellement précises, établissaient un lien avec les enjeux géopolitiques contemporains, même si sa nature exacte reste difficile à interpréter.²⁷ Sur un mode moins savant, des prières mariales, où le vulgaire se mêle au latin, ont été inscrites sur les manuscrits d'un Évangéliste et d'un Père de l'Église au-dessus de la figure de l'Espoir, soit tout près des élus du Jugement dernier. On reconnaît encore le principe d'action des caractères magiques, entendu cette fois positivement: ces lettres illisibles depuis le sol résultent de la confiance du peintre dans leur vertu.²⁸ Cette diversité d'emploi de l'idée de l'efficacité des signes graphiques montre à titre d'exemple que le décor de la chapelle ne visait évidemment pas d'abord à rendre visuellement une réflexion philosophique, dont la portée ne pouvait être que spécifique: pour Giotto et ses contemporains, l'attention naturaliste n'est pas autonome, mais se situe dans un cadre interprétatif qui dépasse la réalité des phénomènes.²⁹ Au-delà des caractères généraux de sa peinture, Giotto fait donc ici du naturalisme un usage ponctuel et orienté. La similitude botanique des fruits



—
9, 10 Giotto, fresques de la
Chapelle de l'Arena à Padoue,
Allégorie de la Foi, entier et détail
du manuscrit

²⁷ Cf. Hidemichi Tanaka, "The Mongolian Script in Giotto's Paintings at the Scrovegni Chapel at Padova", in: *Europäische Kunst um 1300*, dir. par Hermann Fillitz/Martina Pippal, Vienne *et al.* 1986, pp. 167–174; *idem*, "Oriental Scripts in the Paintings of Giotto's Period", in: *Gazette des Beaux-Arts*, CXIII (1989), pp. 214–226: 220. On notera que Marco Polo, ancien fonctionnaire du khan Kubilai revenu à Venise en 1295, avait été consulté par Pietro d'Abano pour son expertise sur une autre question, sans doute en 1303: cf. à ce propos Francesco Bottin, "Pietro d'Abano, Marco Polo e Giovanni da Montecorvino", in: *Medicina nei secoli*, n.s., XX (2008), pp. 427–446.

²⁸ Cf. Maria Monica Donato, "Memorie degli artisti, memoria dell'antico: intorno alle firme di Giotto, e di altri", in: *Medioevo: il tempo degli antichi*, dir. par Arturo Carlo Quintavalle, Milan 2006, pp. 522–546: 536sq. La philologie suggère que ce peintre était un assistant d'origine locale, plutôt que Giotto.

²⁹ Cf. Jean-Claude Schmitt, "L'anthropologie historique du Moyen Âge: un parcours", in: *Faire l'anthropologie historique du Moyen Âge*, actes du colloque Paris 2008, dir. par Elisa Brilli/Pierre-Olivier Dittmar/Blaise Dufal, 2010, en ligne: <http://acr.revues.org/index1926.html> [01/02/2013], § 30 sur la "dialectique des ontologies", à partir de *La fabrique des images: visions du monde et formes de la représentation*, cat. de l'exp., dir. par Philippe Descola, Paris 2010.

du panier tenu par l'allégorie de la Charité sert ainsi leur signification symbolique, et c'est à Dieu que cette figure offre son cœur qui étonne par sa précision anatomique (fig. 6).³⁰ De même, dans la scène de l'adoration des mages, qui se prêtait évidemment à une allusion à l'astrologie, Giotto a doté l'astre annonçant la naissance du Christ d'une queue de rayons se terminant en pointe, c'est-à-dire qu'il en a fait une comète: hors de toute tradition iconographique, ce détail naturaliste était conforme à l'idée véhiculée dans les traités spécialisés que les apparitions de comètes seraient des signes divins, et que l'une d'elle en particulier aurait annoncé la naissance du Christ – ce que Giotto a d'autant mieux pu savoir qu'un passage de la comète de Halley avait été particulièrement spectaculaire en 1301.³¹ Et au-delà de l'histoire sainte, le motif des anges au dessus du Jugement dernier, enroulant le 'premier ciel' pour laisser place à un 'ciel nouveau' où l'astrologie n'a plus lieu d'être, relève d'une vision eschatologique qui échappe à la science autant qu'elle la complète.³² On comprend ainsi que la dimension astrologique des marbres de Giotto ne visait pas forcément l'astrologie pour elle-même, mais participait d'une explication naturaliste du monde réel à laquelle il aura recouru pour concevoir ses allégories morales. Quoi qu'il en soit, de tels échanges apparemment approfondis entre un phi-

losophe et un peintre constituaient eux-mêmes une innovation, impliquant des personnalités atypiques dans un contexte social particulier.

Sciences, art et politique

Giotto a laissé dans la chapelle un autre témoignage, des plus spectaculaires, de son intérêt pour les manifestations astrales: tous les 25 mars, entre dix et onze heures, un rayon de soleil entre par une ouverture ménagée au-dessus de la fenêtre la plus proche du mur d'entrée et frappe la scène où Enrico Scrovegni présente le modèle de sa chapelle à la Vierge, en dessous de la scène du Jugement dernier.³³ Jour de la fête de l'Annonciation et très vraisemblablement de l'anniversaire de la consécration de la chapelle, le 25 mars était aussi et surtout celui d'une procession rassemblant l'ensemble des Padouans. Selon les statuts de la ville rédigés en 1278, l'évêque et les clercs se rassemblaient dans la cathédrale à tierce, soit neuf heures, puis rejoignaient les laïcs regroupés au palais communal – le *podestà*, les juges et les fonctionnaires, les chevaliers, les docteurs et les bourgeois. Tous se dirigeaient ensuite hors de la ville, vers l'antique arène romaine, où était rejouée la scène de l'Annonciation de l'archange Gabriel à la Vierge Marie.³⁴ Or depuis la porte de la chapelle, qui s'ouvre sur cette arène, on aperçoit préci-

³⁰ Cf. Lucia Pigozzo, "Le piante in Giotto a Padova: elementi per possibili letture iconografiche", in: *Bollettino del Museo Civico di Padova*, LXXXII (1993), pp. 111–130: 125–127; Mariani Canova (note 11), pp. 477sq.

³¹ Cf. Roberta J. M. Olson, "Giotto's Portrait of Halley's Comet", in: *Scientific American*, CCXL (1979), pp. 160–170, et en particulier Jean Michel Massing, "Der Stern des Giotto: Naturschilderung und Symbolik in der Kometenikonographie des XIII. und XIV. Jahrhunderts", in: *Die Kunst und das Studium der Natur vom 14. zum 16. Jahrhundert*, actes du colloque Francfort s. M. 1984, dir. par Wolfram Prinz/Andreas Beyer, Weinheim 1987, pp. 159–179; réimprimé in: *idem, Studies in Imagery*, Londres 2004–2007, I: *Texts and Images*, pp. 465–495. Voir aussi pour un cadre plus général Elisabeth Heitzer, *Das Bild des Kometen in der Kunst: Untersuchungen zur ikonographischen und ikonologischen Tradition des Kometenmotivs in der Kunst vom 14. bis zum 18. Jahrhundert*, Berlin 1995, pp. 31–36, qui confirme que cette représentation de comète par Giotto est la seule antérieure au XVI^e siècle. Sa dorure sur un fond rouge a suggéré de l'identifier à une comète particulière parmi celles qui sont décrites

dans les catalogues contemporains, mais elle me semble avant tout justifiée techniquement et esthétiquement. Ce que Pietro d'Abano dit des comètes est d'ordre naturaliste: Federici Vescovini (note 12), pp. 364sq.

³² Cf. Mario D'Onofrio, "I cieli di Giotto agli Scrovegni tra immagine e memoria", in: *Medioevo: immagine e memoria*, dir. par Arturo Carlo Quintavalle, Milan 2009, pp. 519–531.

³³ Sur plusieurs manifestations solaires intervenant dans la chapelle à diverses dates importantes du calendrier, cf. Giuliano Romano/Hans Michael Thomas, "Sul significato di alcuni fenomeni solari che si manifestano nella cappella di Giotto a Padova", in: *Ateneo veneto*, n.s., XXIX (1991), pp. 213–256: 234 et 239–241; voir aussi Giuseppe Basile, "Osservazioni sui processi e tecniche di esecuzione dei dipinti murali di Giotto nella Cappella degli Scrovegni", in: *Giotto e il Trecento: "il più Sovrano Maestro stato in dipintura"*, cat. de l'exp. Rome 2009, dir. par Alessandro Tomei, Milan 2009, I, pp. 337–345: 344, note I6.

³⁴ Un autre texte, du XIV^e siècle, décrit une suite à ce rituel commençant vers midi dans la cathédrale, ce qui confirme que la station dans l'arène et

sément une Annonciation, peinte de part et d'autre de l'arc du chœur: l'édifice était impliqué de fait dans ce rituel annuel, Enrico Scrovegni mettant ainsi à profit son acquisition de l'arène en 1300 pour affirmer sa propre position dans la vie de la commune. Sa chapelle jouxtant le palais qu'il avait également fait construire avait le double caractère d'un oratoire familial, pour lequel il avait obtenu une autorisation de l'évêque, et d'un lieu de culte véritablement public, ce qu'elle était finalement devenue non sans opposition du monastère augustinien voisin. Cette dimension communale et politique est également assumée par le cycle des Vices et des Vertus: leur opposition faisait écho à la christianisation du lieu païen antique qu'était l'arène, déjà rappelée par une inscription de 1303, liée sans doute à la consécration de la première pierre de la chapelle, qui affirme que "la vertu divine succéda aux vices profanes" ("Successit vitiis virtus divina prophanis"), tandis que les allégories de la Justice et de l'Injustice, en particulier, visualisaient des types de gouvernement à l'intention des juristes dominant alors la cité.³⁵

La composante astrologique des marbres feints et des figures allégoriques de Giotto semble confirmée par le fait que les autorités communales ne s'y trompèrent pas: peu après l'achèvement des fresques de la chapelle, d'autres peintures lui furent en effet commandées pour

le palais public, dit Palazzo della Ragione, lesquelles comportaient cette fois un caractère astrologique explicite. En témoigne la *Visio Egidij regis Patavie* rédigée vers 1319 par Giovanni da Nono, un notaire et juge lui-même actif au Palais depuis 1306, qui décrit le décor de l'énorme voûte de bois construite en 1306/7 au-dessus de la grande salle du premier étage, auquel Giotto avait travaillé sans doute entre 1307 et 1308: "Les douze signes du zodiaque et les sept planètes avec leurs propriétés brilleront sur cette voûte, merveilleusement peints par Giotto, le plus grand des peintres. Et de même d'autres astres dorés avec des miroirs et d'autres représentations brilleront à l'intérieur."³⁶ Ces peintures ont été détruites par un incendie en 1420, mais on peut supposer qu'il s'agissait de médaillons isolés parmi les étoiles, sur la voûte vraisemblablement peinte en bleu, analogues aux dix médaillons sur la voûte bleu azur et semée d'étoiles de la Chapelle Scrovegni, lesquels montrent le Christ, la Vierge et les prophètes.³⁷ La mention des "proprietates", c'est-à-dire des influences spécifiques de chacun des astres sur les hommes, suggère un programme complexe, évoquant à partir des déterminations astrologiques singulières la diversité humaine et finalement la société: ceci est l'indice d'une nouvelle collaboration avec Pietro d'Abano qui, mis en cause pour ses doctrines, avait justement

la chapelle avait lieu lorsque le soleil s'y manifestait: cf., également pour ce qui suit, Schwarz (note 6), II, pp. 20–25, et surtout *idem*, "Padua, its Arena, and the Arena Chapel: A Liturgical Ensemble", in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, LXXIII (2010), pp. 39–64.

³⁵ Pour l'inscription: Schwarz (note 6), II, p. 172. Cf. surtout Jonathan B. Riess, "Justice and Common Good in Giotto's Arena Chapel Frescoes", in: *Arte cristiana*, n.s., LXXII (1984), pp. 69–80; voir également Dominic Olariu, "Scrovegni Bildnisse: eine Anleitung zum Glücklichein. Einige neue Aspekte zur Entstehung der Arenakapelle und ihrer Ausstattung als kommunales Propagandasystem", in: *Kulturen des Bildes*, dir. par Birgit Mersmann/Martin Schulz, Munich/Paderborn 2006, pp. 223–244. Le thème de la rédemption est associé en particulier à Scrovegni par Derbes/Sandona (note 1) et Frugoni (note 2), mais sa portée est aussi collective. En ce qui concerne la dimension politique des Vertus et notamment de la Prudence, qui guide les autres dans la chapelle, cf. István P. Bejczy, "The Concept of Political Virtue in the Thirteenth Century", in: *Princely Virtues in*

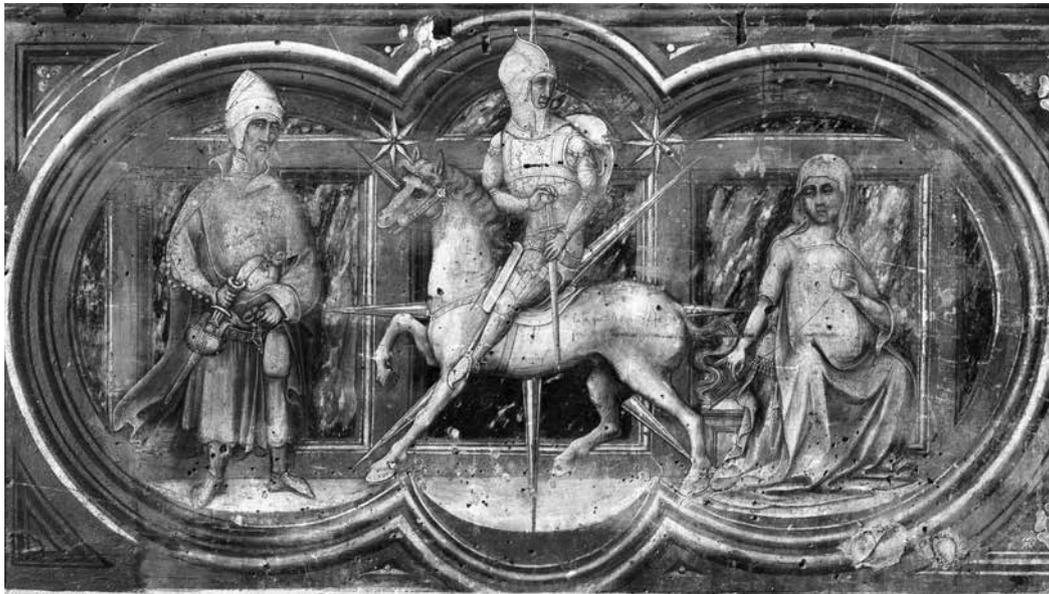
the Middle Ages, 1200–1500, dir. par *idem*/Cary J. Nederman, Turnhout 2007, pp. 9–32, et Marco Toste, "Virtue and the City: The Virtues of the Ruler and the Citizen in the Medieval Reception of Aristotle's *Politics*", *ibidem*, pp. 73–98.

³⁶ Le passage est au futur car il s'agit d'une vision fictive décrivant la ville comme elle deviendrait: "Duodecim celestia signa et septem planete cum suis proprietatibus in hac cohoptura fulgebunt, a Zotho summo pictorum mirifice laborata, et alia sidera aurea cum speculis et alie figurationes similiter fulgebunt interius." Cf. Schwarz (note 6), I (avec Pia Theis): *Giottos Leben, mit einer Sammlung der Urkunden und Texte bis Vasari*, pp. 377sq., et *idem* (note 6), II, pp. 160–162. Il manque une étude des textes de l'auteur, qui permettrait sans doute de mieux comprendre l'enjeu politique de la chapelle. Cf. Benjamin G. Kohl, "Giovanni da Nono", in: *Encyclopedia of the Medieval Chronicle*, dir. par Graeme Dunphy, Leyde *et al.* 2010, I, pp. 710sq.

³⁷ Cf. Schwarz (note 6), II, pp. 160–162, qui estime, contrairement à d'autres, que le décor de Giotto est entièrement perdu.

été défendu par la Commune elle-même,³⁸ qui lui aurait offert ici une prestigieuse confirmation. Un autre décor enfin, peint par Guariento sans doute au début des années soixante du XIV^e siècle dans le chœur de l'église du monastère des Augustiniens, juste à côté de la Chapelle de l'Arena, associe étroitement marbres feints, allégories aux couleurs minérales et détermina-

tion astrologique (fig. II): les personnifications des sept planètes, analogues sans doute à celles qui se trouvaient au palais communal, y sont encadrées chacune par un couple correspondant à l'un des sept âges de la vie, sur un fond de panneaux de marbre. Ces derniers, à hauteur des yeux, sont cependant de qualité technique très inférieure à ceux de la chapelle. Ce programme atypique



II Guariento, fresques du chœur de l'église du monastère des Augustiniens à Padoue, début des années soixante du XIV^e siècle, détail de la paroi sud détruite en 1944: Mars et le cinquième âge de la vie

³⁸ Cf. sur ce point Paolo Marangon, "Per una revisione dell'interpretazione di Pietro d'Abano", in: *idem*, *Il pensiero ereticale nella Marca trevigiana e a Venezia dal 1200 al 1350*, Abano Terme 1984, pp. 66–104: 81. La pensée de Pietro guida en tous cas le renouvellement du décor après l'incendie de 1420: cf. Graziella Federici-Vescovini, "La teoria delle immagini di Pietro d'Abano e gli affreschi astrologici del Palazzo della Ragione di Padova", in: *Die Kunst und das Studium der Natur* (note 31), pp. 213–235; *eadem*, "Pietro d'Abano e gli affreschi astrologici del Palazzo della Ragione di Padova", in: *Labyrinthos*, IX (1986), pp. 50–75. Pour une reconstitution des images des planètes peintes par Giotto, cf. Dieter Blume, *Regenten des Himmels: Astrologische Bilder in Mittelalter und Renaissance*, Berlin 2000, pp. 70–85; *idem*, "Michael Scott, Giotto and the construction of new images of the planets", in: *Images of the Pagan Gods: Papers of a Conference in Memory of Jean Seznec*, actes du colloque Londres 2004, dir.

par Rembrandt Duits/François Quiviger, Londres 2009, pp. 129–150. Voir aussi Giordana Mariani Canova, "Duodecim celestia signa et septem planete cum suis proprietatibus: l'immagine astrologica nella cultura figurativa e nell'illustrazione libraria a Padova tra Trecento e Quattrocento", in: *Palazzo della Ragione di Padova: indagini preliminari per il restauro; studi e ricerche*, dir. par Anna Maria Spiazzi, Trévise 1998, pp. 23–61; *eadem*, "Per la storia della figura astrologica a Padova: il *De imaginibus* di Pietro d'Abano e le sue fonti", in: *De lapidibus sententiae: scritti di storia dell'arte per Giovanni Lorenzoni*, dir. par Tiziana Franco/Giovanna Valenzano, Padoue 2002, pp. 213–224; *eadem* (note 11), pp. 483–495.

³⁹ Cf. en dernier lieu Catherine Harding, "Time, History and the Cosmos: The Dado in the Apse of the Church of the Eremitani, Padua", in: *Art and the Augustinian Order in early Renaissance Italy*, dir. par Louise Bourdua/Ann Dunlop, Aldershot/Burlington, Vt., 2007, pp. 127–142.

relevait d'un effort des Augustiniens pour définir le statut de la philosophie naturelle dans le processus de la connaissance théologique.³⁹ Les fresques de Guariento répondaient à la fois formellement et intellectuellement à celles de Giotto, témoignant, s'il en est encore besoin, de la lecture astrologique qui pouvait en être faite.

Que la dimension astrologique du décor marmoreen réalisé par Giotto pour Enrico Scrovegni ne soit ni explicite ni nécessaire, les figures des Vices et des Vertus pouvant aussi être commentées sans en tenir compte, par exemple dans un contexte de prédication,⁴⁰ montre qu'il s'agissait d'un second niveau de lecture,⁴¹ vraisemblablement destiné avant tout à une élite restreinte, à la fois savante et engagée dans la vie politique de la ville, avec certains membres de laquelle le peintre a d'ailleurs dû collaborer. Qui étaient-ils, outre Pietro? Les allégories des Vices et des Vertus sont accompagnées d'inscriptions latines en vers rythmiques, qui inspirèrent peut-être les peintures, si ce n'est l'inverse, mais elles restent anonymes.⁴² Le poète et notaire florentin Francesco da Barberino, dans ses *Documenti d'amore*, un manuel de l'art d'aimer en langue vernaculaire qu'il entreprit avant 1309 et acheva vers 1314, cite en exemple l'allégorie de l'Envie. Il avait pu voir la chapelle alors qu'il était en exil à Padoue entre 1304 et 1308, ou

bien lors d'un passage en 1314. Lui-même a conçu des images allégoriques qui sont de même genre que celles de Giotto, mobilisant notamment pour une figure de la Circonspection – qui est proche de l'une des images de la chapelle – une théorie optique dont il pouvait avoir eu connaissance par Pietro d'Abano, quand bien même ce dernier la réfutait.⁴³ Par ailleurs, l'*Officium* que Barberino fit enluminer lors de son séjour à Padoue, sans doute le premier livre d'heures italien, comporte des images associant d'une part le zodiaque et les vices, et d'autre part les âges de la vie et la course du soleil, qui ne sont peut-être pas sans rapport avec la création du décor du Palazzo della Ragione.⁴⁴ Parmi les interlocuteurs de Giotto, il faut aussi compter le sculpteur Giovanni Pisano, également habitué des milieux savants: Giotto a pu lui emprunter le principe, déjà mis en œuvre pour plusieurs chaires à prêcher, d'un registre de Vertus surmonté de scènes de l'histoire sainte, et Pisano en retour signa d'une formule empruntée à Giotto la figure de la Vierge qu'il sculpta pour la Chapelle Scrovegni, avec celles de deux anges.⁴⁵ Giotto, lui-même, a souligné les vertus de l'étude en plaçant sa figure de la Prudence derrière un pupitre de maître. Tout ceci suffit à suggérer que son travail s'inscrivait dans le milieu culturel et social qui a été décrit comme celui d'une

³⁹ Cet aspect est développé par Shoaf (note 3); voir aussi Kimberly A. Rivers, *Preaching the Memory of Virtue and Vice: Memory, Images, and Preaching in the Late Middle Ages*, Turnhout 2010. Eva Frojmovic, "Giotto's Circonspection", in: *The Art Bulletin*, LXXXIX (2007), pp. 195–210: 204, note que le mot "dispositio" appliqué par Pietro d'Abano aux portraits de Giotto a aussi une acception rhétorique. Les scènes narratives ont fait l'objet d'une approche mnémotechnique, c'est-à-dire liée à la rhétorique et à la prédication, par Sven Georg Mieth, *Giotto: Das mnemotechnische Programm der Arenakapelle in Padua*, Tübingen 1991.

⁴⁰ À propos d'une stratégie analogue dans l'église haute d'Assise: Steffen Bogen *et al.*, "Nicht in jedem Detail muss gleich der Teufel stecken: Ein neuer Blick in Giotto's Wolken", in: *Kunstchronik*, LXV (2012), pp. 141–147.

⁴² Cf. Giovanna M. Gianola, "Sui ritmi che accompagnano le immagini giottesche delle virtù e dei vizi nella Cappella degli Scrovegni: prime ipotesi e congetture", in: *Italia medioevale e umanistica*, XLVII (2006), pp. 25–74; Schwarz (note 6), II, pp. 153–158.

⁴³ Cf. Frojmovic (note 40), pp. 195–210. Sur Giotto et l'optique, voir aussi Paul Hills, *The Light of Early Italian Painting*, New Haven/Londres 1987,

pp. 41–71; Charles Parkhurst, "Roger Bacon on color: sources, theories & influence", in: *The Verbal and the Visual: Essays in Honor of William Sebastian Heckscher*, dir. par Karl-Ludwig Selig/Elizabeth Sears, New York 1990, pp. 151–201: 192sq.; Herbert L. Kessler, "Speculum", in: *Speculum*, LXXXVI (2011), pp. 1–41: 14–21, et les réflexions d'Assaf Pinkus, "Voyeuristic Stimuli: Seeing and Hearing in the Arena Chapel", in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, LIX (2010), pp. 7–26.

⁴⁴ Cf. Kay Sutton, "The Lost *Officium* of Francesco da Barberino Rediscovered", in: *The Burlington Magazine*, CXLVII (2005), pp. 152–164; Mariani Canova (note 11), pp. 478–483 et 491sq.

⁴⁵ Cf. Cole (note 3), pp. 340sq., sur Giotto et les chaires des Pisano; Max Seidel, *Father and Son: Nicola and Giovanni Pisano*, Munich 2012, pp. 119–345, sur les notions d'"artiste-iconographe" et de "micro-iconographie" adressée à un public maîtrisant les arts libéraux, et Donato (note 28), pp. 534–536, pour la signature. Voir encore, à propos de rapports entre Giotto et le théoricien de la musique et compositeur Marchetto da Padova, les hypothèses d'Eleonora Beck, *Giotto's Harmony: Music and Art in Padua at the Crossroads of the Renaissance*, Florence 2005, pp. 107–167.

“génération d’intellectuels”, composée de philosophes, de notaires, de poètes et certainement aussi d’artistes, sûrs de leurs compétences et de leurs responsabilités, animant les villes d’Italie du Nord au début du XIV^e siècle, et entre lesquels les connaissances, et en particulier la philosophie naturelle et morale inspirée d’Aristote, circulaient assez librement, pouvant donner lieu à des réélaborations publiques hors du domaine strictement savant et contrôlé par les théologiens.⁴⁶

Une autre figure de ce milieu est celle de Cecco d’Ascoli: astrologue et poète, il rédigea entre 1320 environ et sa condamnation à mort pour hérésie en 1327 une encyclopédie didactique en vers vernaculaires, *l’Acerba*. Il y prend Giotto en exemple à propos des images astrologiques:

Or prindi exempro qual qui te demostro:
son due figure d’un beato e santo,
d’equal bellezza, presso al viso nostro,
facte per Giotto, dico, in diverse ore:
l’una s’adora e lauda con gram canto,
e l’altra presso a questa non à onore.

Deux figures de saints de même beauté auraient ainsi été créées par le peintre à des moments divers, soit selon des conditions astrologiques différentes; l’une serait prisée du public, l’autre dépourvue de succès.⁴⁷ Cecco avait-il eut vent du savoir astrologique de Giotto? Le passage réfute en fait l’idée qu’il eût maîtrisé la science des images: fût-ce été le cas, il n’aurait pas manqué de créer deux images efficaces; il semble plutôt n’apparaître ici que comme un artiste réputé. Mais le

rapprochement est frappant. Plus tard, alors que Giotto était mort depuis 1337, Giovanni Boccaccio fit à son tour les louanges du peintre dans son *Decameron*, vers 1348–1351, contribuant ainsi à sa renommée posthume: il le fit en vantant sa capacité à imiter, de façon si ressemblante que souvent le regard s’y tromperait, la nature en tant que “mère de toutes les choses et leur ouvrière, par le roulement continu des cieux”:

E l’altro, il cui nome fu Giotto, ebbe uno ingegno di tanta eccellenza, che niuna cosa dà la natura, madre di tutte le cose e operatrice col continuo girar de’ cieli, che egli con lo stile e con la penna o col pennello non dipignesse sì simile a quella, che non simile, anzi piú tosto dessa paresse, in tanto che molte volte nelle cose da lui fatte si truova che il visivo senso degli uomini vi prese errore, quello credendo esser vero che era dipinto. E per ciò, avendo egli quell’arte ritornata in luce, che molti secoli sotto gli error d’alcuni, che piú a diletta gli occhi degl’ignoranti che a compiacere allo ’ntelletto de’ savi dipignendo intendeano, era stata sepulta, meritamente una delle luci della fiorentina gloria dir si puote [...].

L’illusion, qui dans l’œuvre connu de Giotto n’est nulle part aussi parfaite que dans ses imitations de marbres, concernait donc pour le poète les produits de la nature entendue selon une conception astrologique. Et celui-ci ajoutait que contrairement à ses prédécesseurs, l’artiste s’adressait à l’“intellect des sages”:⁴⁸ on ne peut dire plus clairement que le naturalisme de Giotto, qui fit sa gloire de peintre, fut d’abord celui des philosophes.

⁴⁶ Cf. Emanuele Coccia/Sylvain Piron, “Poésie, sciences et politique: une génération d’intellectuels italiens (1290–1330)”, in: *Revue de Synthèse*, CXXIX (2008), pp. 549–586. Giotto lui-même paraît avoir fréquenté notaires et poètes et serait l’auteur d’une “Chanson contre la Pauvreté”: cf. Schwarz (note 6), I, pp. 63–69 et 74.

⁴⁷ Cecco d’Ascoli, *Acerba etas*, IV.III.18, éd. par Marco Albertazzi, *L’Acerba*, Lavis 2005, p. 299. Cf. Schwarz (note 6), I, pp. 333sq. Sur l’auteur, *Cecco d’Ascoli: cultura, scienza e politica nell’Italia del Trecento*, actes du colloque Ascoli Piceno 2005, dir. par Antonio Rigon, Rome 2007.

⁴⁸ Giovanni Boccaccio, *Decameron*, sesta giornata, novella 5, éd. par Vittore Branca, Turin 1991, pp. 737sq.; Schwarz (note 6), I, pp. 17, 70–76 et 348–352; pour une édition française voir *Le Décaméron*, trad. par Giovanni Clerico, Paris 2006, pp. 533sq. Sur le rapport entre pierres et peinture dans le *Decameron*, cf. Urte Krass, “Malinconoso con la casa piena di pietre” (*Decameron* VIII.3). Zur narrativen Symbiose von Malern und Steinen”, in: *Kunstgeschichte: Parlare dell’arte nel Trecento*, dir. par Gerhard Wolf, Munich/Berlin (à paraître).

Je remercie pour leurs remarques mes collègues du Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut, les participants au cours d'été Welt, Wissen, Macht. Enzyklopädische Bildprogramme vom Duecento bis zum Quattrocento en septembre 2010, en particulier Dieter Blume et Susanne Pollack, les membres du séminaire de Sylvain Piron et Emanuele Coccia à l'EHESS où j'ai présenté mes travaux en janvier 2012, ainsi que Matthew Klemm.

Abstract

The large panels of fictive marbles that Giotto painted at eye level in the Arena Chapel in Padua (1303–1307) are presented here in unpublished photographs. Demonstrating technical virtuosity, they seem to have lent their colours to Giotto's famous allegories of the Vices and Virtues. This essay sets the panels in relation to a theory of Albertus Magnus, who saw in marble forms the results of an astral influence that conferred movement to fine and fluid material which would then become petrified. Giotto might have known of this theory through Pietro of Abano, a doctor and philosopher with a passion for astrology. Pietro also worked on physiognomy and developed an original conception of the physiology of the Virtues, which might also have inspired their innovative depictions by Giotto. Apart from offering a reinterpretation of the lower register of the Scrovegni Chapel, this study evaluates the atypical collaboration between an artist and a scientist, and considers the intellectual and political milieu that encouraged it. Giotto's naturalism, which brought him fame as a painter, is viewed here as ultimately having derived from the theories of philosophers in the creative context of the Paduan commune.

Références photographiques

Su gentile concessione del Comune di Padova – Assessorato alla Cultura: fig. 1–10. – Gabinetto Fotografico Nazionale, Rome: fig. 11.