

## Entre Reims et Ravello : Diffusion ou convergence ?

La question de la relation de l'art italien à l'art français, au XIII<sup>e</sup> siècle, fut l'objet d'investigations détaillées déjà avant la Grande Guerre, comprenant aussi celle de l'œuvre de Giotto. Comme Gerhard Schmidt l'a rappelé, il y a 20 ans (1979), ce thème a occupé d'abord Axel Romdahl (1911, 1921) puis Roberto Salvini (1935), Georg Weise (1939), Hans Jantzen (1939-1940), Cesare Gnudi (1969) et Willibald Sauerländer (1970)<sup>1</sup>. Dans les recherches consacrées à la sculpture de cette époque, le courant antiquisant jouait un rôle non négligeable<sup>2</sup>. C'est pourtant une chose frappante que les traditions antiques ont donné le signe de leur présence presque parallèlement en France (Ile-de-France) et en Italie (Campanie et Pouilles) au temps de Frédéric II (1194-1250)<sup>3</sup>.

1. G. SCHMIDT, « Giotto und die gotische Skulptur. Neue Überlegungen zu einem alten Thema », *Römische historische Mitteilungen*, 21, Rome, Vienne, 1979, p. 27, n.1-5.

2. J. ADHÉMAR, *Influences antiques dans l'art du moyen âge français*, Londres, « Collection of the Warburg Institute », 1939, Fritz Saxl (dir.), pp. 143,146, 150-155, 194, 201 : Reims, centre d'art ; pp. 272-278, 280-283, 301 : Reims, style des sculptures.

3. P. C. CLAUSSEN, « Antike und gotische Skulptur in Frankreich um 1200 », *Wallraf-Richartz Jahrbuch*, 13, 1975, pp. 83-108 ; C. GNUDI, « Le jubé de Bourges et l'apogée du « classicisme » dans la sculpture de la France au milieu du XIII<sup>e</sup> siècle », *Revue de l'Art*, 3, 1969, pp. 18-36 ; W. SAUERLÄNDER, *Sculpture gothique en France*, Paris, 1972, pp. 47-52 : Les courants antiquisants dans la sculpture ; C. GNUDI, « Considerazioni sul gotico francese, l'arte imperiale e la formazione di Nicolo Pisano », *Federico II e l'arte del Duecento italiano. Atti della III Settimana di studi di storia dell'arte medievale dell'Università di Roma (15-20 maggio 1978)*, volume primo a cura di Angiola Maria Romanini, Congedo Galatina Editore, 1980, pp. 1-18 ; *Idem*, *L'arte gotica in Francia e in Italia*, Turin, 1982, pp. 51-54 : L'apogée del classicismo nella scultura dell'Ile-de-France nel XIII secolo : il jubé de Bourges. Voir aussi J. POESCHKE, « Einfluss der Gotik in Süditalien », *Jahrbuch der Berliner Museen*, 20, 1980, pp. 91-120 ; V. PACE, « Questioni arnolfini : l'antico e la Francia », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 54, 1991, pp. 135-173 ; *Intellectual Life at the Court of Frederick II Hohenstaufen*, edited by William Tronzo, National Gallery of Art, Washington, Distributed by the University Press of New England, Hanovre - Londres, 1994, pp. 109-126 ; J. MEREDITH, « The Arch at Capua and References at the Antique », pp. 151-178 ; V. PACE, « Scultura « fredericiana di età federiciana », pp. 189-212 ; W. SAUERLÄNDER, « Two Glances from the North : The Presence and Absence of Frederick II in the Art of the Empire » ; « The Court Art of Frederick II and the opus francigenum » ; M. BUSSAGLI, « Ars ins-



Fig. 1 – Reims, cathédrale, revers de la façade nord-ouest. Niche avec figure d'un prophète

Dans les Pouilles, cela a même provoqué l'appellation de proto-renaissance apulienne à laquelle est lié l'œuvre de Nicola Pisano.

Le patrimoine existant, malgré les pertes, permet toujours de suivre sur des exemples précis comment la sculpture française et italienne du XIII<sup>e</sup> siècle puisait dans l'Antiquité. Dans le Domaine Royal, on conserve deux exemples, modestes mais suggestifs : deux bustes masculins, en profil, placés de part et d'autre d'une niche ogivale, au revers de la façade occidentale du bas-côté nord de la cathédrale de Reims (fig. 1)<sup>4</sup>. Ces reliefs démontrent clairement l'influence des monnaies et des camées romains, surtout la tête de l'homme de droite, ornée d'un diadème incrusté de petites pierres rectangulaires (fig. 2)<sup>5</sup>. Erwin Panofsky, dans sa publication consacrée à « la renaissance » du XIII<sup>e</sup> siècle, écrit sur cette oeuvre : « And a triumphal climax was reached in the big prophile head, that fills the spandrels of the interior wall in Reims Cathedral<sup>6</sup> ». La niche et les deux bustes en relief datent d'après 1241, date de l'achèvement du chœur ou, selon Willibald Sauerländer, seulement entre 1250 et 1260<sup>7</sup>.

trumentum Regni ». L'idea imperiale e l'arte di Federico II », *Federico II di Suevia Stupor mundi*, à cura di Franco Bardini, Rome, 1994, pp. 173-200 ; *Federico II. Imagine e potere*, catalogue de l'exposition Bari 4 II – 17 IV 1995, à cura di Maria Stella, Carlo Mariani, Raffaello Cassiano, Venise, 1995 ; P. C. CLAUSSEN, « Scultura figurativa federiciana », *Federico II a l'Italia. Percorsi, Luoghi e Strumenti*, catalogue de l'exposition, Rome, Palazzo Venezia 22 XII 1995 – 30 IV 1996, pp. 93-102.

4. G. TARPÉL, *Reims, cathédrale nationale*, Paris, non daté, (1942 ?), p. 22 : « dans les niches les statues de saints et de prophètes (planche 20) dans lesquelles il faut noter deux têtes des jouvenceaux (remarques de portraits de quelque sculpteur de l'époque qui s'apparentent aux plus charmantes sculptures de la Renaissance italienne). » : R. HAMANN MAC LEAN, I. SCHÜSSLER, *Die Kathedrale von Reims*, Stuttgart, 1996, 2e partie, *Die Skulpturen*, t. 7, *Abbildungen, Westwand und Ornamentik*, fig. 12. Vor 1914 (Ro).

5. ADHÉMAR, *op. cit.*, p. 339, pl. XXXIII, fig. 105 ; E. PANOFSKY, *Renaissance and Resuscitations in Western Art*, Stockholm, 1960, collection « Figura », 10, pp. 58-59, fig. 25.

6. PANOFSKY, *op. cit.*, p. 39.

7. SAUERLÄNDER, *op. cit.*, pp. 163-166.



Fig. 2 – Détail de la fig. 1.  
Tête d'un homme à diadème

Des références de ce genre à la glyptique antique, au XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècle furent recueillies pour la première fois par Hans Wentzel, qui les a publiées dans de nombreux articles<sup>8</sup>. Ces œuvres témoignent d'une pratique artisanale, enracinée dès le haut Moyen Âge, d'imitation des œuvres appréciées, pour leur valeur stylistique ou textuelle. D'autre part, elles confirment la mode « à l'antique », variable en détails, mais constante.

Au XIII<sup>e</sup> siècle, on juxtaposait d'habitude des effigies d'homme et de femme. La représentation de deux hommes se réfère à l'art romain de la fin de l'époque républicaine et du début du Haut Empire, aux portraits de deux co-empereurs<sup>9</sup>. Ce sujet nommé *Principes Apostolorum*, est connu aussi dans l'art chrétien primitif, sur des verres à fonds dorés, nombreux au Musée du Vatican, sur lesquels : « Les saints sont représentés en buste, la tête légèrement tournée<sup>10</sup>. »

La référence française aux camées antiques trouve son pendant dans les Pouilles. Il s'agit d'un relief en pierre sur le pontile qui constitue l'entrée de la chaire de l'Évangile à Ravello datant de 1272

8. H. WENTZEL, « Mittelalterliche Gemmen », *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, VIII, 1/2, 1941, pp. 45-98 : *Idem*, « Portraits à l'antique in French Medieval Gems and Seals », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XVI, 1953, pp. 342-350 : *Idem*, « Die vier Kameen im Aachener Domschatz und die französische Gemmenschnitt des 13. Jahrhunderts », *Zeitschrift für Kunstwissenschaft*, XIX, 1956, pp. 29-72. Voir aussi R. KAHNITZ, « Staufische Kameen », *Die Zeit der Staufer*, Band V, *Supplementi, Vorträge und Forschungen*, Stuttgart, 1979, pp. 477-520.

9. O.Y. NEVEROV, « Concordia Augustorum. Dinasticheskaya tyema v rimskoi gliptiky », *Wissenschaftliche Zeitschrift der Universität Rostock*, Jahrgang XIX – 1970, Gesellschafts – und Sprachwissenschaftliche Reihe – Heft 8 : *Altertumswissenschaftliche Beiträge*, p. 671, pl. 25, fig. 4 : Marc Aurèle et Lucius Verus, p. 673, pl. 27, fig. 5 : Sévère et Caracalla.

10. C. R. MOREY, *The Gold-Glass collection of the Vatican Library. With additional catalogues of other gold-glass collections*, Edited by Guy Ferrari, 1959, pp. XXI, 86, XXXVI tav. (2 color) ; P. TESTINI, « L'iconografia degli apostoli Pietro e Paolo nella cosiddetta « arti minori », *Roma christiana. Saecularia Petri e Pauli offerri da...* », Conference Rome 1968, 1969, pp. 241-323 ; C. PIETRI, *Roma christiana*, II. *Recherches sur l'Église de Rome, son organisation, sa politique, son idéologie de Milviade à Sixte III (311-440)*, Rome, 1976, chapitre VIII, pp. 1592-1596 : *Les images de la Concordia*, pp. 1573-1626 : *Jan regnant duo apostolorum principes*.



Fig. 3 – Ravello, cathédrale, chaire de l'Évangile, pontile avec deux têtes en relief

(fig. 3)<sup>11</sup>. Il y a deux bustes en relief, de part et d'autre d'une baie trilobée, menant sur le pontile, d'un jeune homme à gauche et d'une jeune femme à droite. Dans les deux cas, le profil est bien dessiné le long du nez, comme c'était l'usage dans la sculpture antique. La tête du jeune homme est coiffée d'un bonnet noué sous le menton et sur sa joue droite une boucle frisée est visible. Le cou est entouré d'un col montant, au-devant duquel, à droite, on voit cinq boutons. La tête de la femme est tournée à gauche, une longue natte l'entoure laissant l'oreille découverte et une sorte de couronne-diadème la coiffe. Autour du cou, on aperçoit, en diagonale, la bordure de la robe.

Ce motif, deux bustes en profil, masculin et féminin, tournés l'un vers l'autre, est connu des monnaies et camées romains du Haut Empire sous le nom *Concordia Augustorum* ou plus simplement : *Concordia* (fig. 4-7). Comme l'a démontré Oleg Jakovlevitch Neverov, ce thème : « [...] a mis à jour le caractère monarchiste du principat célèbre par la propagande officielle de la république restaurée<sup>12</sup>. »

11. H. W. SCHULTZ, *Denkmäler des Mittelalters in Unteritalien*, II, Leipzig, 1860, p. 271 ; L. MANSI, *Ravello sacro-monumentale*, Ravello, 1887 ; E. BERTAUX, *L'art dans l'Italie méridionale*, t. I, Paris, 1904, pp. 782-783, fig. 393 ; E. ALLEN, *Ravello*, revised by C.C. Lacaïta, Third edition with illustrations, Naples, 1926 ; P. TOESCA, *Storia dell'Arte Italiana*, II, Il Medioevo, Turin, 1927, p. 262, fig. 693 ; C. G. CRICHTON, *Romanesque Sculpture in Italy*, Londres, 1954, p. 139 ; G. DELOGU, *Antologia della scultura italiana dall'XI al XIX secolo*, Milan, 1956, fig. sur p. XLIV ; J. POPE HENNESSY, *La scultura italiana*, I, Il Gotico, Milan, Feltrinelli, 1963, p. 3, fig. 3 ; C. G. FALDI, *Duomo di Ravello*, Ravello, 1974 ; *Aggiornamento dell'opera di Emile Bertaux* sous la direction de Adriano Prandi, t.V., Rome, 1978, pp. 982-983 ; - *Ravello, Duomo e il museo*, Pietro Lavaglia Editore, Palerme, 1984 ; R.W. LIGHTBOWN, « Portrait or Idealisation : Ravello Bust, Apollo », *The International Magazine of the Arts*, February 1988 (New Series), vol. CXXVII, n° 312, pp. 108-112 ; *Ravello*, Cassa di Risparmio Salernitana, Grand Tour, Franco Maria Ricci Editore, Milan, novembre 1991, pp. 34-35, 42, 43. Voir aussi V. PANEBIANO, *Villa Rufolo*, Incantesimo di Ravello, Cava dei Tirreni (Salerno), non daté, pp. 9-11 ; A. LEONE, *Ravello « bellissima »*, Atrani, non daté, pp. 35-38 ; G. IMPERATO, *Ravello e la sua bellezza*, Salerne, non daté, pp. 22-25.

12. NEVEROV, *op. cit.*, p. 670, pl. 24, fig. 1 : Drusus et Antonine, fig. 2 : Auguste et Livie ; *Idem*, *Katalog antichnëe kamei v sobranii Ermitazha*, Leningrad, 1988, p. 61, no et fig. 68 : Drusus Ainé et Antonine, fig. 67 : Auguste, Livie et Neron.

Le pontile de la chaire de l'Évangile à Ravello est l'œuvre de Nicolo di Bartolomeo da Foggia qui exécuta les reliefs à la commande d'un notable, « nobile » local, Nicolo Rufolo et son épouse. La fondation est commémorée par l'inscription : « Nicolo Rufolo e mia moglie Sigilgaita facemmo erigere questo monumento a devozione della Vergine e ad onore della città. Da noi è nato Matteo, Orso, Giacobbe, et Mauro. Quest'opera sia bene accettata o Pia Vergine etc. Anno 1272<sup>13</sup>. »

Suivant l'inscription, on peut admettre que les bustes de l'entrée du pontile représentent Nicolo Rufolo et sa femme Sigilgaita. La jeunesse des représentations indique qu'il s'agit de portraits idéalisés et non pas réalistes, étant donné qu'en 1272, les époux possédaient déjà quatre enfants.

Il est incontestable que les bustes du pontile à Ravello font référence à la glyptique française qui, au XIII<sup>e</sup> siècle, se référait aux modèles antiques, comme, par exemple, une camée d'onyx daté 1250-1275, conservé au Kunsthistorisches Museum à Vienne<sup>14</sup>.

Cependant, il reste une question en suspens : Nicolo di Bartolomeo da Foggia aurait-il pu connaître le revers de la façade du bas-côté nord de la cathédrale de Reims et l'emplacement des portraits en relief, de part et d'autre d'une baie trilobée qui encadre un des prophètes ? En cas de réponse positive, il faudrait s'interroger après Peter Kurmann : « Mobilité des artistes ou mobilité des modèles<sup>15</sup> ? »

La réponse à ces deux questions ne peut pas être unique, car d'une part des artistes français travaillaient en Italie méridionale pour Frédéric II et son entourage le plus proche, ce qu'attestent les documents. En outre, l'empereur même possédait une riche collection de camées antiques et contemporains qui, comme l'admet Hans Wentzel, étaient de provenance française<sup>16</sup>. Aussi comme le suggère Adhémar : « Il est enfin possible que Frédéric qui fait appel, pour élever son palais de Castel del Monte, à des artistes champenois, ait recueilli par eux quelques souvenirs de l'art archaisant que les Rémois tentaient de faire revivre<sup>17</sup>. »

D'autre part des artistes originaires d'Italie méridionale séjournèrent à Reims : « Ajoutons que les italiens étaient liés à Reims en 1249 et que deux d'entre eux s'y étaient fait conférer les ordres mineurs, moyen d'obtenir des bénéfices sans être astreint à des obligations strictes : *Petrus et Nicolaus Romanus*<sup>18</sup>. »

Comme le confirment presque toutes les reproductions de la chaire de l'Évangile à Ravello,

13. MANSI, *op. cit.*, p. 72 ; FALDI, *op. cit.*, p. 24 ; PANTALEONE, *op. cit.*, p. 27.

14. E. KRIS, *Meister und Meisterwerke der Schneidekunst in der italienischen Renaissance*, Vienne, 1929, p. 154, pl. 16, fig. 60 ; WENTZEL, « Die vier Kameen im Aachener Domschatz », *op. cit.*, p. 14, fig. 40 ; KAHNITZ, *op. cit.*, p. 509, fig. 387, no 895 ; E. CASTELNUOVO, « Arte della città, arte tra XIII e XV secolo », *Storia dell'arte italiana dal medioevo al Quattrocento*. A cura di Federico Zeri.

15. *Revue de l'Art*, n° 120, 1998, pp. 23-34.

16. WENTZEL, « Die vier Kameen im Aachener Domschatz », *op. cit.*, p. 17 : « Dazu ist zu sagen : Für Friedrich II wissen wir durch sehr präzise Urkunde, dass sich in einem Teil seines Schatzes Hunderte von Intaglien und Kameen befanden. »

17. ADHÉMAR, *op. cit.*, pp. 282-283.

18. *Idem, ibidem*, p. 283, n. 3.

sur la corniche surmontant l'entrée du pontile se trouvait, jusqu'il y a peu de temps, un buste d'une belle jeune femme portant un diadème (fig. 9). La surintendance des Monuments de Naples, puis celle de Salerne, en février 1973, en accord avec le Conseil Supérieur des Antiquités et Beaux-Arts a entrepris à la cathédrale Saint-Pantaléon – jadis de l'Assomption – les travaux de rénovation ayant pour but la remise du vénérable temple à l'état premier, c'est à dire roman. Au cours de ces travaux, on a retiré du pontile ce buste qui ne faisait pas partie de son état originel. L'œuvre s'est retrouvée au Museo del Duomo organisé en ancienne crypte<sup>19</sup>. Cette sculpture d'une finesse extraordinaire, attirait déjà à l'époque de la Renaissance l'attention par sa beauté hors du commun, ce que confirme le fait qu'en 1540 le vice-roi espagnol Pedro di Toledo l'a emportée à Naples, avant qu'elle ne retourne à Ravello pour toujours<sup>20</sup>.

L'intérêt porté à la sculpture par les amateurs et les chercheurs explique qu'elle fit partie des expositions avant et après la Seconde Guerre : du portrait italien à Belgrade (1938), de la sculpture italienne à Naples (1950) et des trésors de l'art médiéval à Paris (1952)<sup>21</sup>.

L'identification du personnage représenté constitue toujours l'objet de recherches et d'hypothèses. Giuseppe Imperato a rappelé ces essais successifs. En 1854 F. Neville Reid, dans un manuscrit non publié, admit que le buste représentait Sigilgaita della Mara, la femme de Nicolo Rufolo<sup>22</sup>. La majorité des interprétations postérieures s'accordent avec cet avis, en raison du caractère réaliste du buste. Les autres soulignent l'habit somptueux ainsi que la majesté du personnage et proposent une personnification de la ville de Ravello<sup>23</sup> ou celle de l'Église<sup>24</sup>. En 1904 Adolfo Venturi opta pour cette dernière explication. D'après lui, c'est surtout la coiffe qui justifie la liaison avec l'idée de l'Église-*Mater Ecclesiae*. Cette coiffe se référerait aux illustrations de l'hymne liturgique *Exultet* qui chante la gloire de la lumière du cierge pascal, celui qui illumine la veille de Pâques<sup>25</sup>. L'hymne était chanté solennellement par un diacre, une fois le cierge

19. Voir n. 13. Voir aussi DELOGU, *op. cit.*, p. XLIII et fig. sur p. XLIV ; R. BOSSAGLIA, E. CARLI, F. BUSSOLI, V. MARTINELLI, C. PIROVANO, *Douze siècles de sculpture italienne*, Milan, 1973, p. 25, fig. 45 ; A. MALRAUX, *Métamorphose des Dieux, Le Surnaturel*, Paris, Gallimard, 1977, fig. 113 ; M. BUSSAGLI, « Ars instrumentum Regni ». *L'idea imperiale e l'arte di Federico II, Federico II di Suevia Stupor mundi*, à cura di Franco Bardini, Rome, 1944, fig. sur p. 197.

20. *Catalogo della Soprintendenza a beni ambientali architettonici, artistici e storici delle Provincie di Avellino e Salerno*, Ravello, Duomo e Museo, Salerne, Pietro Laveglia Editore, 1984 ; G. IMPERATO, *Ravello nella storia civile e religiosa*, Cava de' Tirreni, 1990, pp. 117-141, 297 ; *Idem, Ravello nella storia e nell'arte*, XV edizione completamente rifatta ed aggiornata, pp. 45, 53.

21. *Idem, Ravello nella storia e nell'arte, op. cit.*, p. 47.

22. *Idem, Visioni di Ravello*, Salerne, pp. 125-126, n. 31.

23. WENTZEL, « Antiken-Imitationen des 12. und 13. Jahrhunderts in Italien », *Zeitschrift für Kunstwissenschaft*, t. 9, 1955, p. 71 : « Wegen der Krone und der offenen Haare darf sie vermutlich als Stadtgöttin, Representation von Ravello, betrachtet werden. »

24. A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, Milan, 1904, III, pp. 677-684 ; W. GREISENBERGER, « Ecclesia », *Lexikon der christlichen Ikonographie*, éd. Engelbert Kirschbaum S.J., t. 1, 1969, Rome, Fribourg, Bâle, Vienne, 1969, pp. 562-569, ici p. 564 ; L. DE LACHENAL, *Spolia. Usa e reimpiego dell'antico dal XIII al XIV secolo*, Milan, 1995, p. 332, fig. XXV.

25. VENTURI, *op. cit.*, p. 682.

pascal introduit à l'église et les cierges des fidèles allumés de sa flamme. La somptuosité du diadème reflète le texte de l'hymne : *Ecclesia tanti luminis adornata fulgore, magnis populorum vocibus haec aula resultet*. Ecclesia, habillée de cette manière, apparaît dans des *Exultets* de l'Italie méridionale qui furent déployés depuis les chaires aux yeux des fidèles <sup>26</sup>.

Cependant, R.W. Lightbown, dans son étude détaillée concernant la mode de la cour angevine de Naples, après 1260, se prononça pour l'interprétation d'un portrait <sup>27</sup>. Selon le chercheur, la sculpture qu'il estime des environs de 1270, représente Sigilgaita della Mara Rufolo même ou sa belle-sœur Anna della Mara. Malgré le scepticisme de Lightbown, la fonction liturgique du buste lors du chant *Exultet* semble plus vraisemblable, étant en accord avec des coutumes locales. La clarté de cette interprétation ecclésiologique se trouve brouillée par l'existence de deux sculptures semblables et contemporaines à celle de Ravello. La première est un buste, détruit d'ailleurs, indiqué déjà par Venturi, de son temps conservé au Kaiser-Friedrich-Museum à Berlin comme provenant de La Scala, à côté de Ravello : son authenticité est douteuse <sup>28</sup>. La seconde, très mutilée, est conservée au Metropolitan Museum à New York <sup>29</sup>. Les deux sculptures n'égalent pas la perfection artistique du modèle qui fut indubitablement la dame au diadème de Ravello. Est-il possible, comme l'a fait Lightbown, de les considérer comme des portraits ?

Comme la plupart des sculptures italiennes du XIII<sup>e</sup> siècle de Campanie et des Pouilles, le buste de Ravello est marqué par ce classicisme qui, d'une manière surprenante, retrouve son pendant dans le classicisme de la sculpture gothique de ce temps en Ile-de-France. Le caractère classique du buste de Ravello constitue une sorte de parallèle à la reine de Saba de la cathédrale de Reims (fig. 8-9). Cette statue se trouve sur un contrefort de la façade ouest, entre le portail gauche et le portail central, parmi les représentations d'un évêque et d'un prophète (Isaïe ?). Elle date probablement de 1220-1230 <sup>30</sup>. Louis Bréhier, dans « La cathédrale de Reims une œuvre française », (Paris, 1920, p. 171), écrit : « Malheureusement, le morceau capital du XIII<sup>e</sup> siècle, qui était la statue de la reine de Saba... n'existe plus

26. *Exultet. Rotoli liturgici del medioevo in Italia meridionale*. Direzione Scientifico Guglielmo Cavallo, Rome 1994; *Itinerario del Arte*, Museo Diocesano « S. Matteo », Salerne, Edizioni Gutenberg, 1997, pp. 48-58.

27. LIGHTBOWN, *op. cit.*

28. O. WULFF, *Mittelalterliche Bildwerke, dans Königliche Museen zu Berlin, zweite Auflage*, Berlin, 1911, p. 38, Nr. 1793 (I.36); W. BODE, *Die italienische Plastik, fünfte Auflage*, Berlin, 1911, p. 21, fig. 16 (Nr. 28); P. L. DE CASTRIS, *Arte di corte nella Napoli Angioina*, Florence, 1986, Parte II. *Suevi e angioini. 2. Radici della plastica sveva e sua continuità nella Campania protoangioina*, p. 123; VENTURI, *op. cit.*, p. 683, fig. 639; *Die Zeit der Staufeu, Geschichte-Kunst-Kultur*, Katalog der Ausstellung, Herausgegeben von Reiner Hausscherr, Stuttgart, 1997, Band II, *Abbildungen*, p. 671, no 854, fig. 632; LIGHTBOWN, *op. cit.*, p. 110, fig. sur p. 110; *Die Zeit der Staufeu, op. cit.*, I, p. 671 : « eine 1878 in Scala bei Ravello für die Berliner Staatliche Museen erworbene Büste [...] an deren Echtheit freilich zu zweifeln ist »; *Federico II, Imagine e Potere, op. cit.*, fig. sur p. 397.

29. *Die Zeit der Staufeu, op. cit.*, I, p. 671, no 854, II, fig. 632; *Federico II, Imagine e potere, op. cit., ibidem*; DE CASTRIS, *op. cit., ibidem*.

30. SAUERLÄNDER, *op. cit.*, pl. 204.

aujourd'hui et le bombardement ne l'a pas épargné : un éclat d'obus a enlevé la charmante tête et déchiqueté le corps dans toute sa longueur », mais il ajoute dans la note nr.1 : « La précieuse tête a pu être sauvée par l'abbé Thinot ». Ainsi l'état de la partie haute de la sculpture après le bombardement ne rend pas impossible la comparaison des deux sculptures, d'autant plus qu'il existe des photos de la reine avant 1914 (fig. 8) <sup>31</sup>.



Fig. 4 – *Concordia Augustorum*, monnaie romaine. Saint-Petersbourg, Musée de l'Ermitage



Fig. 5 – *Drusus et Antonie*, gemme romaine. Saint-Petersbourg, Musée de l'Ermitage

Le classicisme du buste de la reine de Saba et celui de la dame de Ravello qui conditionne leur ressemblance stylistique résulte de principes et de détails formels. Ces détails sont : la tête posée sur un long cou, la symétrie et la frontalité du visage, le nez droit, la bouche entrouverte, le regard calme sous des sourcils semi-circulaires, le front lisse surmonté de mèches divergentes et bouclées, enfin les diadèmes de formes différentes mais, de même hauteur, dans les deux cas <sup>32</sup>. Les différences de vêtements et ce que Focillon appelle « la touche <sup>33</sup> » confirment deux individualités

31. HAMANN MACLEAN, SCHÜSSLER, *op. cit.*, 2<sup>e</sup> partie, t. 6, *Die Skulpturen, Abbildungen, Die Westportale*, fig. 6. Avant 1914 (Ro).

32. Les longues boucles d'oreilles en pendentif, très à la mode en Italie du Sud, furent probablement de provenance byzantine. Après 1270, la mode y était fortement influencée par la cour de Charles d'Anjou. Voir E. CARLI, *Arnolfo*, Florence, 1993, pp. 59-64 : « Al servizio di Carlo d'Angio. » ; L'analyse détaillée de cette mode a été faite par Lightbown, *op. cit.* ; *Idem*, *Medieval European Jewelry with a catalogue of the collection of Victoria and Albert Museum*, Hong Kong, 1992, fig. 155. Comparer, aussi, la couronne à pendentifs de sainte Cécile, œuvre d'Arnolfo di Cambio sur le ciborium de l'église de sainte Cécile à Rome, reproduite chez Carli, *op. cit.* pp. 124, 154, 155, fig. 109, 110.

33. H. FOCILLON, *La vie des formes*, cinquième édition suivie de l'« éloge de la main », Paris, 1964, pp. 503-528.





Fig. 6 – Auguste, Livie et jeune Néron, gemme romaine. Saint-Petersbourg, Musée de l'Ermitage



Fig. 7 – Un jeune homme et une jeune femme, Camée d'onyx, 1250-1275, Vienne, Kunsthistorisches Museum

artistiques mais ne contredisent pas cette ressemblance générale, ce sens de dignité et de majesté.

Il est possible d'appliquer la description de la reine de Saba à la tête de Ravello : « La tête est couronnée du diadème très simple que pourrait porter une comtesse de Champagne. Tout est vivant dans cette figure, et surtout la belle physionomie qu'éclaire l'expression méditative du regard et le pli inspirant des lèvres [...] on sent, l'aisance avec laquelle elle se présente, qu'il ne lui a pas fallu de longues études pour acquérir ce port de reine. Elle doit cette élégance naturelle à la race raffinée qu'elle personnifie<sup>34</sup>. »

La ressemblance stylistique des détails résulte sans doute de l'attitude classicisante de deux sculpteurs. La reine de Saba fait partie du groupe de sculptures datées de 1230-1233 et, le buste de Ravello, si on admet qu'il était de la main de Nicolo di Bartolomeo da Foggia, serait daté d'environ 1270. Il est donc possible de considérer le style classicisant de la sculpture française comme modèle pour le buste de Ravello.

Les portraits antiquisants en profil de Nicolo Rufolo et de son épouse, placés de part et d'autre de la porte trilobée du pontile de la chaire de l'Évangile de Ravello pourraient être influencés, aussi bien par des camées antiques et leurs imitations françaises du XIII<sup>e</sup> siècle que, par des bustes de la niche ogivale encastrant une statue de prophète au revers de la façade du bas-côté nord de la cathédrale de Reims. Ainsi, le buste de la femme au diadème de Ravello pourrait s'inspirer de la reine de Saba sur la façade ouest de la même cathédrale.

34. BRÉHIER, *op. cit.* p. 172.



*Fig. 8 – Reims, cathédrale, la reine de Saba, 1220-1233*



Fig. 9 – Ravello, cathédrale, buste d'une femme à couronne, c. 1272

Indépendamment de l'influence, directe ou indirecte, de la sculpture française sur celle de l'Italie méridionale, étant donné le classicisme de ces deux milieux artistiques au XIII<sup>e</sup> siècle, conditionné par la tradition antique, se pose la question : s'agit-il, dans ces œuvres comparées, de diffusion ou de convergence, de dépendance ou d'indépendance de l'évolution artistique<sup>35</sup> ?

**Remerciements :** Je dois ma reconnaissance à M. le Prof. Paul Crossley de Londres, M. le Prof. Peter Kurmann de Fribourg (Suisse), M. le Dr Oleg Neverov et M. le Dr Yuri Piatnicki de Saint-Petersbourg et à M. le Prof. Willibald Sauerländer de Munich qui m'ont aidé lors du recueil des illustrations. Je remercie aussi Mme Agnieszka Chevillotte pour la traduction.

Lech KALINOWSKI  
*Corpus Vitrearum*

35. L. KALINOWSKI, « Diffusion or Convergence in Art Historical Research », *Abstracts. World Art : Themes in Diversity*, Washington, 10-15 August 1986, CIHA XXVI 1986, p. 12 : 2a.