

L'art dans les cours de l'Italie du Nord :
de Giotto à Pisanello (1330-1450)
Cours de la professeure Ilaria Molteni

Oratorio di San Giorgio à Padoue Les fresques d'Altichiero, le monument funéraire et la magnificence des Lupi Extraits



Dessein-Architecture, 2021

Ralf Dahler
Pour la reconstitution en 3D en collaboration avec Dessein-Architecture
Université de Lausanne, 10.6.2021

L'oratoire de San Giorgio a [...] été érigé entre 1377 et 1378 à côté de la basilique du Santo, devant l'église au sud de la place, qui servait à l'époque de cimetière.

A l'extérieur, elle présente une petite façade de briques scandée par quatre pilastres, deux à gauche et à droite de la façade, et deux autres à droite et à gauche de la porte d'entrée (ci-dessous à droite). Trois pinacles surplombent le toit¹. Deux modèles ont pu servir pour cette façade : celui de la chapelle des Scrovegni (ci-dessous à gauche), et surtout la façade de San Pietro Martire consacrée en 1354 à Vérone (ci-dessous au centre)² :



Sur la façade de l'oratoire figurait l'indication suivante qui définissait sa fonction et la date du début de la construction :

« Oratorium hoc sub auspiciis beati georgii ubi chondentis est sepulcrum pro ejus parentumque ac fratrum et nepotum indelenda memoria miles egregius Raimondinus de Lupis parmensis soranee marchio edificat anno domini MCCCCLXXVII de mense novembris »³.

Il est donc possible de dater la construction entre novembre 1377 et le premier trimestre de 1378. En effet, dans des actes du 4 mai 1378⁴, il est fait référence de la construction de l'oratoire de San Giorgio au parfait, ce qui signifie que le gros-œuvre était certainement terminé et que l'oratoire avait été inauguré⁵. Cette inscription est aujourd'hui illisible, elle a été retranscrite vers la fin du XVI^e siècle⁶. La façade est, aujourd'hui encore, décoré par deux

¹ Richards, John, *Altichiero : an artist and his patrons in the Italian trecento*, Cambridge : Cambridge University Press, 2000, p. 179.

² Reste à savoir comment se présentaient ces façades au XIV^e siècle : est-ce que les briques étaient apparentes comme aujourd'hui, ou est-ce que la façade était peinte ?

³ Lasagni, Roberto, *Dizionario biografico dei parmigiani*, Parma, 1999 : URL : https://www.comune.parma.it/dizionarioparmigiani/cms_controls/printNode.aspx?idNode=269, consulté le 1.5.2021.

⁴ Gonzati, Bernardo, *La Bisilica di San Anonio di Padova descritta ed illustrata*, vol. 2, Padoue, 1852-1854. Cité par Krufft, Hanno-Walter, *Altichiero*, 1966, p. 66.

⁵ Krufft, Hanno-Walter, *Altichiero*, 1966, p. 66.

⁶ Polidoro, Valerio, *Delle religiose memorie, scritte dal R. Padre Valerio Polidoro, padovano conventuale di San Francesco* (Venise, 1590), p. XLII, in : Lupi, Livia, « The Rethoric of Fictive Architecture : Copia and Amplificatio in Altichiero da Zevio's Paintings at the Oratory of St George in Padua », *Architectural History*, 60, 2017, p. 1-35. En ligne : <https://www.cambridge.org/core>, consulté, le 26.3.2021, p. 5.

blasons de la famille des Lupi, ainsi que de la représentation de San Giorgio au centre qui étaient initialement peintes et servaient à la visibilité de l'oratoire.

C'est par une petite porte que l'on accède à l'intérieur du bâtiment. Intérieur qui rappelle tant du point de vue architectural que du point de vue du système décoratif de manière frappante la chapelle des Scrovegni, achevée environ quatre-vingt ans plus tôt. Comme celle-ci, il est composé d'une seule nef avec une voûte en berceau, mais, contrairement à la chapelle des Scrovegni, il ne possède pas d'abside. L'ensemble de la chapelle est peint à fresques, le plafond ainsi que les quatre parois tout comme l'oratoire de Raimondino. Mais là s'arrête la ressemblance. En effet, contrairement à la chapelle des Scrovegni, dans laquelle Giotto a rempli un programme complexe et à première vue cohérent et chronologiquement ordonné, le programme pictural de l'oratoire comprend, lui, trois cycles différents sur les parois latérales. La construction de l'oratoire est rigoureusement symétrique. Trois fenêtres s'ouvrent à intervalles réguliers dans les parois latérales et dans celle de l'autel, face à l'entrée, sont insérées deux fenêtres plus étroites. Aucune fenêtre n'est entourée d'éléments architecturaux, comme des colonnettes par exemple. Il en va de même pour les murs qui ne servent en fait que de supports aux fresques.

Contrairement à la chapelle des Scrovegni, les champs picturaux sont ici de dimensions variables, en partie à cause de la position des fenêtres ou des sujets des scènes retenus⁷. Notamment celle de la présentation de la famille des Lupi à la Vierge est beaucoup plus grande que les autres.

Toute personne, en entrant dans le bâtiment se trouvait en face du monument funéraire qui cachait partiellement les fresques de la paroi du fond ainsi que l'autel et qui oblige à faire le tour du monument pour voir les différents cycles.

Cet ouvrage, dont le sculpteur est inconnu⁸, était d'une architecture majestueuse. Il était placé au centre et devait servir, non seulement à la sépulture de Raimondino, mais aussi aux membres de sa famille. En effet, déjà de son vivant, il y avait fait transférer les restes de ses parents⁹. En plus de ses parents et de sa propre sépulture, Antonio Lupi, un de ses neveux, y fit construire la sienne vers 1412 à côté de celle de son oncle. Une statue funéraire lui fut aussi dédiée avec l'inscription : « D.nus Antonius marchio Soranae, nepos »¹⁰.

L'ouvrage qui était en marbre, peint de différentes couleurs et décoré d'or, est décrit par Michele Savonarola en 1450 de la manière suivante :

« marmorea arca operosa nimis, nimiumque superba, quatuor lupis marmoreis jacentibus est sustentata, lapideo arcu et circumflexo, auro ac variis coloribus ornata »¹¹.

⁷ <https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/a/altichie/index.html>, consulté le 1.5.2021.

⁸ Baggio, Luca, *Altichiero*, 1999, p. 190.

⁹ S. Ammirato, *Historie fiorentine*, Firenze, 1647; B. Corio, *Mediolanensis patriae historia*, Milano, 1503; G. de Mussi, *Chronicon placentinum*, in *Rerum Italicarum Scriptores*, XVI; P. Litta, *Famiglie celebri italiane*, Milano, 1834; A. Pezzana, *Storia di Parma*, in continuazione a quella dell'Affò, Parma, 1837; C. Aregni, *Condottieri*, 1937, 110; V. Spreti, *Enciclopedia storico nobiliare*, 4, 1931, 541; B. Colombi, *Soragna. Feudo e Comune*, 1986, I, 311-315. In : Lasagni, Roberto, *Dizionario biografico dei parmigiani*, Parma, 1999 : URL : https://www.comune.parma.it/dizionarioparmigiani/cms_controls/printNode.aspx?idNode=269, consulté le 1.5.2021.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ « un coffre de marbre travaillé à l'excès et excessivement imposant est soutenu par quatre loups de marbre cochés, placé sous un arc orné d'or et de couleurs variées ». Il est difficile de déterminer s'il y a une notion de critique, dans le sens de « trop travaillé », ou s'il s'agit simplement d'une hyperbole laudative (Olivier Thévenaz, maître d'enseignement et de recherches, UNIL, 2021).

Valerio Polidoro¹² décrit, quant-à-lui, le monument funéraire au moyen des termes suivants :

« [Il] s'érige avec une magnificence particulière au centre de cet espace remarquable. Il repose d'abord sur un socle, auquel on accède par trois marches et au milieu duquel se trouve un sarcophage de pierres orné de grandes plaques de marbre africain encaissé. Le sarcophage [...] est soutenu par quatre colonnes, fixé au dos de quatre loups ».

Six colonnes, trois de chaque côté du sarcophage, étaient réunies par des arcs trilobés qui formaient la voute du mausolée. Sur cette voute apparaissaient dix statues, neuf hommes et une femme, à savoir Rolando et Matilde, les parents Lupi, leurs fils Montino, Antonio, Bonifacio, Guido et Raimondino, ainsi que leurs petits-fils Simone, Folco et Antonio, tous membres de la famille. Sur l'acrotère figurait le nom de chaque personnage¹³. Les hommes portaient non seulement des armures avec l'emblème des Lupi, mais leur casque était abaissé, ils étaient prêts pour le combat. Il se dégageait de ces statues une violence guerrière que l'on ne retrouve pas ailleurs. Au centre de ces statues s'élevait une pyramide.

Le monument funéraire portait également l'éloge suivant :

« Marchio soraniae miles pietatis asillum hoc Raimondinus marmore pace cubat in bellis pugil indomitus recitanda luporum fama virens armis consilioque fuit crisopolis gaude tanto celeberrima nato cuius cum superis mens sedet ante deum qui D.Raimondinus obiit MCCCLXXIXXXX novembris¹⁴ ».

Ces différentes descriptions font apparaître que monument funéraire était certainement un des plus et ambitieux du Trecento, comme le souligne Michele Tomasi¹⁵, et c'est aussi à partir de ces éléments descriptifs que Gian Lorenzo Mellini a tenté une reconstruction graphique, qui a défaut d'être réelle, donne une image d'ensemble de la sophistication du monument et permet de repérer certains modèles probables, tels que les monuments funéraires des Scaligeri, mais aussi les influences des sépultures de saints en Vénétie à l'exemple du tombeau de Odrorico da Pordenone 1331, ou celui des saints Hermagoras et Fortunat, 1340¹⁶. De plus, le tombeau de Saint Luc l'Évangéliste 1313 par l'école pisano-vénitienne et visible à Padoue-même. Tous sont libres des quatre côtés et élevé sur les colonnes.

Le monument funéraire se situe donc à l'intersection de la sculpture laïque et religieuse. L'artiste intègre différents modèles, mais contrairement au tombeau de Saint Luc, le monument funéraire est placé au centre de l'oratoire, même devant la paroi où est représentée la crucifixion du Christ qu'il cache en bonne partie. Et contrairement aux tombeaux des Scaligeri, visibles de tous, celui de Raimondino, entouré de fresques, se trouve à l'intérieur de son oratoire. Ci-dessous, la reconstitution de Mellini et le modèle le plus probable, celui des monuments funéraires des Scaligeri et en ce qui concerne les modèles religieux, à titre d'exemple, le tombeau d'Odrorico da Prodenone à Udine et celui de Saint Luc l'Évangéliste à Padoue.

¹² Tomasi, Michele, « Erreur d'idolâtrie : la destruction du tombeau de Raimondino Lupi à Padoue (1592) et quelques notes sur les tombeaux des saints en Vénétie au XIVe siècle », in Lüthi, Dave, Bock Nicolas (dir), *Petit précis patrimonial*, Lausanne : Edimento, étude lausannoise d'art et d'histoire, No 7, 2008, p. 219-229.

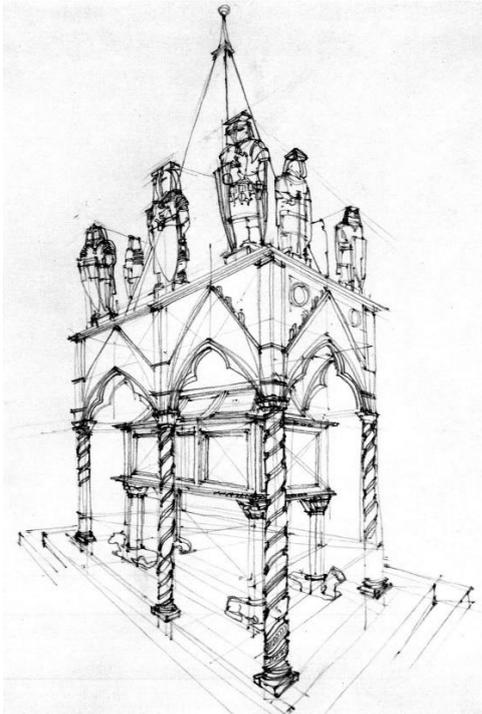
¹³ Lasagni, Roberto, *Dizionario biografico dei parmigiani*, Parma, 1999 : URL :

https://www.comune.parma.it/dizionarioparmigiani/cms_controls/printNode.aspx?idNode=269, consulté le 1.5.2021.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Tomasi, Michele, *Erreur*, 2008, p. 221.

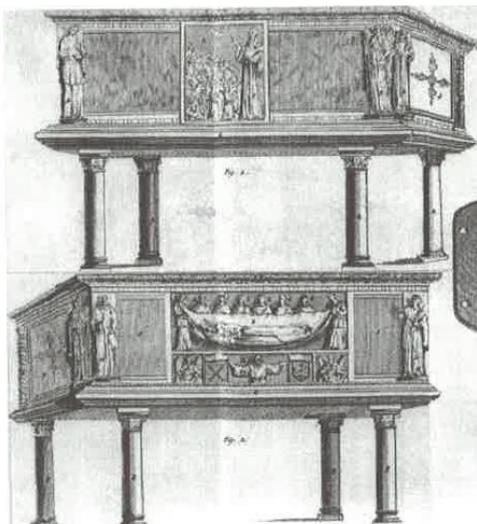
¹⁶ *Ibidem*, p. 223.



Gian Lorenzo Mellini : reconstruction graphique



Bonino Campione, Mastino II della Scalla, vers 1351



Filippo de Santi, tombeau de Odorico da Pordenone, 1331, in Tomasi, p. 223



Tombeau de Saint-Luc l'Évangéliste, 1313 Padoue

La tentative de reconstitution du monument, sur la base du dessin de Gian Lorenzo Mellini, reproduite ci-dessous et son positionnement dans l'oratoire a un double objectif : démontrer comment le monument funéraire scande l'ensemble, attire les regards et comment il interagit avec les fresques d'Altichiero. La reproduction de cette tentative de reconstitution est mise en relation avec l'intérieur actuel de l'oratoire et permet ainsi de mieux comprendre le changement de perspective visuelle et de la compréhension de l'ensemble.



Reconstitution et emplacement du monument funéraire, 2021, Dessin-architecture.



Joachim Poeschke: Wandmalerei der Giottozeit in Italien 1280-1400, München 2003,

Toute personne entrant dans l'oratoire, se trouvaient en face du monument funéraire qui marquait l'espace, entouré des fresques d'Altichiero. Il ne pouvait voir derrière le tombeau la fresque du Couronnement de la Vierge et de la Crucifixion du Christ qu'à condition de le contourner. Luca Baggio développe l'interrelation entre le monument funéraire et les fresques de la manière suivante :

« Les fresques elles-mêmes, qui émerveillent aujourd'hui quiconque pénètre dans l'oratoire, ont été conçues pour envelopper de leurs histoires et de leurs couleurs le véritable protagoniste de la chapelle, le monument funéraire des Lupi, avec lequel elles dialoguaient dans un entrelacement de

relations symboliques et dans une union parfaite entre architecture, sculpture et peinture, typique de l'art gothique que nous ne pouvons qu'imaginer aujourd'hui. ¹⁷»

Le visiteur ne voyait pas seulement un univers, mais y pénétrait, c'est un univers tridimensionnel. Ce d'autant plus qu'il est documenté qu'Altichiero a non seulement peint les fresques, mais aussi le monument funéraire, selon un acte notarial du 30 mai 1384 indiquant par ailleurs la fin des travaux¹⁸. Il y avait donc une unité artistique, aujourd'hui disparue, entre les différents éléments composant cet ensemble. Les renvois entre monument funéraire polychrome et les fresques (colonnettes en trompe l'œil à gauche et à droite de la fresque du fond qui reprennent la forme des colonnettes peintes du monument funéraire n'en est qu'un exemple).



Wickimedia commons, 2005

¹⁷ Baggio, Luca (dir.) et alii, *Altichiero*, 1999, p. 23.

¹⁸ Krufft, Hanno-Walter, *Altichiero*, 1966, p. 67.

Sur la fresque de la présentation de la famille des Lupi à la vierge se compose de dix personnages, qui sont représentés agenouillés, les uns derrière les autres. En arrière-plan, deux palais, l'un



rose, l'autre blanc, donnent une impression de profondeur et d'ouverture¹⁹. Au premier-plan, au plus proche de La Vierge avec l'Enfant, les parents de Raimondino. Son père, Rolandino, le premier de la file, est présenté par Saint Georges. Matilde, sa mère, par Sainte Catherine (à laquelle un des deux cycles de la paroi latérale de droite est d'ailleurs consacré). Suit le donateur, Raimondino, lui aussi présenté par Saint Georges. Ensuite, toujours agenouillés, six autres membres de la famille, présentés par trois Saintes (Lucie, Agnès et Ursula) et trois saints guerriers. Le dernier personnage agenouillé, présenté encore une fois par Saint Georges est à nouveau Raimondino. Tous les personnages masculins, portent leurs cimiers de parade accroché à leur dos, leur visage à découvert. Sur leur casaque jaune, au-dessus de leur



cotte de mailles, sur leur torse, on voit l'emblème héraldique des Lupi. Ici les interrelations entre les statues du monument funéraire et la fresque sont évidentes. Les statues représentaient les mêmes personnages, habillées de manière similaire, comme le montre un des bustes encore visibles dans l'oratoire. Le casque de ce buste est fortement endommagé, le haut du cimier avec l'emblème du chevalier a disparu. Mais un cimier similaire, visible à droite de la fresque de l'adoration de trois membres de la famille Cavalli à Vérone, peut être utilisé à titre d'exemple, voire de modèle (voir ci-dessus à droite).

Et, en plus du modèle véronais de départ, en ce qui concerne le monument funéraire, il faut s'imaginer que les personnages étaient peints et dorés et se trouvaient pratiquement à la même hauteur que la famille des Lupi sur la fresque. La tentative de reconstruction, à l'échelle, du monument funéraire pris sous un angle de vue en hauteur, souligne cette interrelation, même si elle n'est pas réelle et si les spectateurs ne pouvaient en aucune manière la voir de cette façon.



Reconstitution et emplacement du monument funéraire, 2021, Dessein-architecture.

¹⁹ Baggio, Luca, *Altichiero*, 1999, TAV. XLII.

L'ensemble de la fresque de la présentation a pour modèle une autre réalisation d'Altichiero, à savoir, l'hommage à La Vierge de trois membres de la famille Cavalli, qu'il a réalisé en 1370 à Vérone. Même si la scène se déroule de droite à gauche, l'effet était déjà identique : les trois chevaliers sont présentés par trois saints (Saint Georges, Martin et Jacques). Les cimiers de parade sont attachés sur leur dos, respectivement posé par terre, ils sont agenouillés, les mains jointes (voir ci-dessous).



Lausanne, 12.7.2021