

THEORY AND CRITICISM OF LITERATURE & ARTS

Vol. 7, Nr. 1
(April 2023)

Tomillus et guarnieri.

3

S

n

m

tu

pet

a

de



| RECEPTIO ACADEMIC PRESS

THEORY AND CRITICISM OF LITERATURE AND ARTS

Vol. 7, No. 1

2023

Copyright © 2023 RECEPTIO
DOI: 10.55456/TCLA042023
digital version-ISSN : 2297-1874
printed version-ISSN : 2504-2238
RECEPTIO Academic Press Ltd
20-22, Wenlock Road,
London, N1 7GU
United Kingdom
Research Centre for European Philological Tradition
Via Rolino 13, 6963 Lugano
Svizzera
www.tcla-journal.eu | info@tcla-journal.eu

Cover: graphic reworking of image number 2 of Leena Löfstedt's article, courtesy of Dr. Elizabeth Morrison, Senior Curator of Manuscripts, J. Paul Getty Museum, Los Angeles (manuscript Ludwig XIV.2).

The marginal note states *Nota illud esse guarnerii* 'NB That belongs to Garnier'. The adjacent text Decr. C 10 q 2 c 2 § 11 reads *Si yconomus ecclesiae*

THEORY AND CRITICISM OF LITERATURE AND ARTS

EDITOR-IN-CHIEF

Prof. Carla Rossi

University of Zurich

& Research Centre for European Philological Tradition

SCIENTIFIC COMMITTEE

Carlo Chiurco, *Università di Verona*

Anna Pia Filotico, *Université de Paris IV – Sorbonne*

Leena Löfstedt, *University of Helsinki & University of California, Los Angeles*

Antoni Rossell, *Universitat Autònoma de Barcelona*

Lucinia Speciale, *Università del Salento*

CONTENTS

1. Reversed ekphrasis/ L'ecfrasi riflessa

«Con color, con parole, e con intagli»: ritratti di gentil donne napoletane sulla “soglia del tempio”

Daniela Caracciolo,

6-41

L'ekphrasis détournée au profit de la philosophie sensualiste : un art du XVIIIe siècle français

Florence Fesneau,

42-62

L'art conceptuel à la lumière de l'ekphrasis. Sur quelques motifs d'une rencontre entre peinture et langage à l'origine d'Art & Language

Louis-Antoine Mège,

62-89

Ekphrasis, l'arte riflessa nelle opere del Bronzino

Il caso di due libri d'ore

Carla Rossi,

90-107

2. Open questions concerning Garnier (or Guernes) de Pont-Sainte-Maxence

Baal's other priest

Leena Löfstedt,

108-132

«Con color, con parole, e con intagli»:
ritratti di gentil donne napoletane sulla “soglia del tempio”

DANIELA CARACCILO

Nel 1585 compare a Napoli, per i tipi di Giuseppe Cacchi, la silloge *Rime et versi in onore di donna Giovanna Castriota Carafa* per la quale il marchese di Corigliano d’Otranto, Scipione de’ Monti, aveva riservato e speso immense cure ed energie, radunando versi da un fitto stuolo di letterati regnicoli e non.¹ La raccolta, il cui varo definitivo fu affidato alle cure di Giovan Giacomo de’ Rossi, vuole presentarsi, per certi aspetti, omologa alle tante serie antologiche liriche edite a partire dagli anni ’40 del XVI secolo.²

Il sistema non ruota intorno a una rigida organizzazione di autori e testi articolati secondo precisi criteri geografici o di stile, ma risponde a diverse istanze culturali e sociali. Le voci presenti sono quelle dei poeti, ma anche membri dell’aristocrazia e comandanti imperiali, con cui de’ Monti si legò a Napoli:³ Camillo Pellegrino, Angelo Di Costanzo, Giulio Cortese, Paolo Regio, Tommaso Costo e Ascanio Pignatelli, membri dell’Accademia dei Sereni e poi degli Ardenti, fondate entrambi nel 1546 e soppresse dall’energico don Pedro de Toledo;⁴ Scipione Ammirato, Benedetto Dell’Uva, Fabrizio

¹ Sulla raccolta plurilingue si sono espressi A. Quondam, *Dal Manierismo al barocco. Per una fenomenologia della scrittura poetica a Napoli tra Cinque e Seicento*, in *Storia di Napoli. Il Viceregno*, vol. V, Napoli, Società Editrice, t. I, p. 411, 1972; G. Ferroni, A. Quondam, *La «locutione artificiosa». Teoria ed esperienza della lirica a Napoli nell’età del Manierismo*, Roma, Bulzoni, 1973, pp. 371-381; A. Quondam, *La parola nel labirinto. Società e scrittura del Manierismo a Napoli*, Roma-Bari, Laterza, 1975, pp. 85-91; T. Cirillo, *Valente Ercilla mandami un sonetto»: Rime in lode di Giovanna Castriota*, in «Annali dell’Istituto Universitario Orientale. Sezioni romanza», XXXI, 1, 1989, pp. 5- 84 e F. Gherardi, *D’esta heroica mujer [...] tu docta mano alto poema escriba». Il codice eroico nelle Rime et versi in lode di Giovanna Castriota*, in «Rivista di filologia e letteratura ispaniche», XIX, 2016, pp. 69-93.

² Sulle varie raccolte di autori napoletani, cfr. L. Torre, *Una piccola pleiade di rimatori capuani in antologie: pratiche del petrarchismo in un centro minore del secondo Cinquecento*, in «Critica letteraria», n. 2, 2015, pp. 195-228.

³ Su questo aspetto cfr. V. Dolla, in Scipione de’ Monti, *Rime adepatiche*, a cura di V. Dolla, Galatina, Congedo, 2004, pp. xviii-xxiv.

⁴ M. Rinaldi, *Le Accademie del Cinquecento*, in *Il Rinascimento italiano e l’Europa*, vol. II. *Umanesimo ed educazione*, a cura di G. Belloni e R. Drusi, Treviso, Colla, 2007, pp. 337-359: 349. Sull’argomento si veda anche P. A. De Lisio, *Gli anni della svolta. Tradizione umanistica e Viceregno nel primo Cinquecento napoletano*, Salerno, Società Editrice Salernitana, 1976.

Marotta, Giovan Battista Crispo e Giovan Battista Attendolo presentano un *millieu* letterario vivo nella serie di relazioni e di collaborazioni che essi instaurarono tra loro, affidate a una vasta produzione poetica e prosastica.⁵

Le rime di corrispondenza, nelle forme sonetti di proposta e risposta aggiunte a conclusione della silloge, precisano proprio le strategie dei rapporti sociali e le dinamiche comunicative tra le parti interessate che si allargano fino a comprendere altri nomi del panorama letterario italiano, come Alessandro Piccolomini, Ludovico Castelvetro e Domenico Venier. Scipione de' Monti così esplicita il suo obiettivo nella dedica *Ai lettori*:



ho voluto nondimeno lasciarvi i miei sonetti, sì perché ragionano delle lodi di quella Donna, alla quale io ho tanto obbligo, e la quale è di mestiero, che si celebri da ogni lingua, come ancho, perché danno qualche luce alle composizioni di questi gentilissimi spiriti, che hanno voluto onorarvi co i loro scritti.

La miscellanea delinea la strategia comunicativa in una città come Napoli dove la poesia è coltivata anche nei circoli aristocratici. La raccolta riflette il mondo della corte della famiglia Carafa, interessata alla letteratura, all'arte e alle scienze, della quale resta un'immagine nella predella della *Madonna del Rosario* del fiammingo Aert Mytens, presente a Napoli a partire dal 1575,

raffigurante Giovanna Castriota e suo marito, Alfonso Carafa della Stradera.⁶

⁵ Si pensi alla fitta trama relazionale riconoscibile nel sistema delle dediche redatte con grande sapienza retorica. Su questo aspetto, cfr. M. Paoli, *La dedica. Storia di una strategia editoriale. Italia, secoli XVI-XIX*, Lucca, Pacini Fazzi, 2009, p. 69.

⁶ Sull'attività dell'artista, cfr. R. Cannatà, *Pittura meridionale del tardo Cinquecento in Abruzzo: dipinti di Teodoro d'Errico, Silvestro Buono, Giovan Bernardo Lama, Aert Mytens e Giuseppe Cesari*, in «Bollettino d'arte», f. 77, s. VI, 1993, pp. 79-92; M. Osnabrugge, *From itinerant to immigrant artist Aert Mytens in Naples*, in «Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek», 63, 2014, pp. 241-264; M. Vaccaro, *Considerazioni sull'attività di Aert Mijtens in Abruzzo e sulla formazione dei fratelli Bedeschini*, in «Ricerche sull'arte a Napoli in età moderna», 2015, pp. 65-81.

La figura di Giovanna si staglia con nitidezza nel panorama editoriale napoletano grazie a varie testimonianze letterarie che la evocano in qualità di dedicataria. Il filosofo Bernardino Telesio, ospite del Duca Alfonso dal 1544 al 1550, le rivolse un carme lirico eroico, poi confluito nelle stesse *Rime* del 1585. Il 18 novembre 1571 il marchese Ferrante Carafa, dedito a un'intesa attività letteraria,⁷ aveva indirizzato alla stessa nobildonna una lettera, edita nella sezione conclusiva del suo poema *Dell'Austria* (Napoli, 1572) composto per celebrare la vittoria cristiana a Lepanto. Nella lettera in questione si riconosce non solo la sua vicinanza al programma egemone asburgico («serenissima casa d'Austria, come legittima succeditrice di casa d'Aragona in questo regno»⁸) dopo i fatti che lo videro implicato nei moti del 1547, ma le relazioni personali e intellettuali che esso instaurò con la famiglia della Marchesa che richiama, non a caso, nell'epistola in risposta del 5 gennaio 1572, il rapporto di stima che la legava a Ferrante («Con certificarla, che in questa Casa V.S. è amata, e havuta cara, non meno di ciò che sono i suoi meriti»⁹). Genesi dell'opera, obiettivi e metodi sono tre aspetti sui quali si mantiene il progetto miscelaneo a carattere celebrativo delle *Rime et versi* inserito nel circuito del Petrarchismo.¹⁰ L'elogio rivolto a Giovanna si risolve per lo più nell'esaltazione dei suoi pregi fisici derivati dal prototipo della *descriptio* dell'amata, secondo il canone stabilito da Pietro Bembo (*Crin d'oro crespo e d'ambra tersa e pura*).¹¹ Sono numerosi i versi che

⁷ Per una ricognizione dell'opera poetica del marchese, cfr. A. Quondam, *Ferrante Carafa e i poeti baroni del Regno*, in *Stuadi aurea monografica. Estudios dedicados a Tobia R. Toscano sobre Nápoles en tiempos de Garcilaso*, n. 8, 2020, pp. 428-439.

⁸ *All'eccellentia della Signora Donna Giovanna d'Aragona. Illistriss. e Eccellentiss. Signora mia Osservandiss.*, in F. Carafa, *Dell'Austria*, in Napoli, appresso Giuseppe Cacchi dell'Aquila, 1572, p. 134r.

⁹ *Risposta dell'Eccellenza di detta Signora*, in *ivi*, p. 137r.

¹⁰ Un'analisi dei componenti in castigliano è proposta da M. Lefèvre, *Lingua spagnola e italiana a confronto. Note su alcuni sonetti in castigliano di autori italiani nel Tempio per Giovanna D'Aragona (1555) e nelle Rime et versi per Giovanna Castriota Carafa (1585)*, in «*Philologia hispalensis*», 19, 2005, pp. 51-71.

¹¹ Tra i tanti studi dedicati alla *descriptio* della bellezza femminile nella poesia quattro-cinquecentesca si vedano i fondamentali: G. Pozzi, *Il ritratto della donna nella poesia d'inizio Cinquecento e la pittura di Giorgione*, in «*Lettere Italiane*», XXXI, 1979, pp. 1-30; Id., *Temi, topoi, stereotipi*, in *Letteratura italiana*, vol. III. *Le forme del testo. Teoria e poesia*, I, Torino, Einaudi, 1984, pp. 391-436; Id., *Teoria e fenomenologia della "descriptio"*, in *Lingua, cultura, società. Saggi sulla letteratura italiana del Cinquecento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1989, pp. 28-40; A. Quondam, *Il naso di Laura. Considerazioni sul ritratto poetico e la comunicazione lirica*, in *Il naso di Laura. Lingua e poesia lirica nella tradizione del Classicismo*, Modena-Ferrara, 1991, pp. 291-328; G. Pozzi, «*Nota additiva alla descriptio puellae*», in Id., *Sull'orlo del visibile parlare*, Milano, Adelphi, 1993, pp. 173-184; M. de las

riprendono la bellezza femminile di marca petrarchesca («neve il viso»,¹² «oro le chiome»,¹³ «l'aureo crin»¹⁴, «a sì begli occhi, a sì leggiadro viso»¹⁵), tanto da originare una rarefazione del tema nel segno di una lirica caratterizzata dagli artifici raffinati e dagli enumerativi arguti. La figura fisica della Duchessa, osserva Teresa Cirillo, è privata da «precisi caratteri personali»¹⁶ per via dello sbilanciamento dell'*inventio* a favore dell'*elocutio* determinato appunto dall'estenuazione del repertorio formale e tematico petrarchesco noto a Napoli attraverso la diffusione di postille e commenti, scritti di poetica e retorica.¹⁷ Valga come esempio la soluzione adottata dal capuano Benedetto dell'Uva: «Non di voi chiome d'oro a l'aura sparse, / non d'avorio, rubin, perle, et zaffiri, / o' neve, ch'ostro tinga, et foco spiri, / per cui di onesto ardor questi, e quell'arse».¹⁸ La descrizione delle fattezze della donna ricavabile dalle *Rime*, pur apparendo stereotipata e convenzionale, costituisce una cartina al tornasole per sondare i rapporti tra linguaggio verbale e figurativo così come si erano declinati a Napoli durante il graduale, ma risoluto, processo di disarticolazione del Petrarchismo nel secondo Cinquecento.

La continua negoziazione tra il soggetto lodato, capace di diffondere armonia, splendore e perfezione di valori («donna, da cui degli occhi in terra piove / virtù, che fa gentil d'ogni aspro ingegno»¹⁹) e la parola spinge il poeta a riconoscere la propria inadeguatezza, a sperimentare un certo senso di fragilità e debolezza («basso è il mio ingegno, e presso a

Nieves Muñiz, *La descriptio puellae dans la poésie italienne de la Renaissance: quelques notes pour une nouvelle approche*, in «Italice», XVIII, 2015, pp. 187-218.

¹² *Rime in lode della ill.ma et ecc. ma s.d. Giovanna Castriota [...] scritte in varij tempi da diversi huomini illustri*, in Napoli, presso Giuseppe Cacchi, 1585, p. 28.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ivi*, p. 32.

¹⁵ *Ivi*, p. 33.

¹⁶ Teresa Cirillo, «Valente Ercilla mandami un sonetto»: *Rime in lode di Giovanna Castriota*, in «Annali dell'Istituto Universitario Orientale. Sezioni romanza», XXXI, 1, 1989, pp. 5- 84: 21.

¹⁷ Sulla ricezione del Petrarca cfr. P. Vecchi Galli, *Petrarca nel Cinquecento*, in *Storia della letteratura italiana. La critica letteraria dal Due al Novecento*, diretta da E. Malato, Roma, Salerno Editrice, 2003, vol. XI, pp. 325-351e S. Jossa, *European Petrarchism. Reading and writing Petrarch in the Renaissance. Petrarchismo europeo. Leggere e scrivere Petrarca nel Rinascimento (presentazione)*, in «Italique. Poésie italienne de la Renaissance», XIV, 2011, pp. 13-17 pubblicato all'indirizzo on-line: <<http://italique.revues.org/291>>. Per altri approfondimenti si vedano i saggi raccolti in P. Sabbatino, *Il modello bembiano a Napoli nel Cinquecento*, Napoli, Ferraro, 1986 e in T. R. Toscano, *Letterati corti accademie. La letteratura a Napoli nella prima metà del Cinquecento*, Napoli, Loffredo, 2000.

¹⁸ *Rime in lode della ill.ma et ecc. ma s.d. Giovanna Castriota*, cit., p. 26.

¹⁹ *Ivi*, p. 6.

voi non giunge»²⁰). Il sonetto di Angelo di Costanzo è quello che meglio esprime la polarità tra esaltazione bellezza muliebre dispensatrice di virtù e le tensioni concettuali che animano la scrittura in versi:

Per far, che non ragione il Mondo dica,
che non pur sola al secol nostro sete,
anzi in virtù, come in beltà vincete
quante ne loda ogni memoria antica,

5 al lume de begli occhi, a la pudica
mente, con cui di onesto foco ardete
chiunque vi mira, anchor giunger volete
l'esser cotanto de le Muse amica.

Mi maraviglio, come il ciel, che tanti
10 doni vi diè, non faccia a tempi nostri
un alto Omero uscir, che di voi canti;

o che non scenda da i superbi chiostri
colui, che folminati i fier giganti,
cantò di Giove, a dir gli onori vostri.²¹

La donna è lodata per la sua straordinaria bellezza, evocata più che descritta. Giovanna è un «Sole in carte»²² dove si può contemplare la sua «infinita beltà, l'alto valore».²³ La luce dei suoi occhi è riflesso di virtù interiori: «Donna real, la cui virtù sublime / infonde ne i pensier luce divina»,²⁴ scrive Annibale Malatesta, a sottolineare gli effetti determinati dalle fattezze angeliche della Duchessa. «Santi costumi, atti, e parole oneste / ornano il tuo bel velo, e mostran fore / quanto l'alma è gentile, che dentro alloggia»:²⁵ la figura letteraria di Giovanna è soggetta a una progressiva astrazione perché la sua rappresentazione è incentrata esclusivamente sugli effetti prodotti dalla sua bellezza.

La donna è delicata, preziosa e luminosa, dai tratti angelicati, parla di virtù celeste, è portatrice dei valori di *gratia*, misura, dignità, eccellenza e piacevolezza, è fonte di amore

²⁰ Ivi, p. 4.

²¹ Ivi, p. 3.

²² Ivi, p. 145.

²³ Ivi, p. 44.

²⁴ Ivi, p. 14.

²⁵ Ivi, p. 2.

che ingentilisce ed eleva i cuori. Giovanna è simbolo, emblema, è donna-dea, è sole sulla terra creato da Dio per rappresentare un modello di bellezza e perfezione che il poeta sarà incapace di fissare;²⁶ sicché «ma lungi dal pensier van le parole, / che quantunque sia lucido, e perfetto, / occhio mortal non può mirare il Sole». ²⁷ È riproposta l'analogia Dio-donna, comparsa già in Guinizzelli (*Splende 'n la 'ntelligenza del cielo*²⁸), che si collega, retoricamente, ai motivi dell'irrepresentabilità. Così Giovanna, mirabile manifestazione luminosa, «alta, e sola di Dio sembianza vera»,²⁹ non può essere compresa dall'intelletto umano a causa dell'insufficienza delle facoltà mentali umane. Giovanna favorisce l'ispirazione poetica ma, al contempo, produce un pensiero che stenta a tradursi in rappresentazione verbale, sicché «giunger non può giammai penna mortale». ³⁰ L'idea è ampiamente condivisa dai poeti partecipi alla silloge, così «non può scriver di voi mio basso inchiostro»: ³¹ i versi di Girolamo Brunì sottolineano i fallaci mezzi posseduti dall'uomo-poeta che tenta, invano, di descrivere a parole la bellezza della donna fissa nella mente dell'io lirico.

Dichiarazioni di modestia e lamenti per la propria incapacità; si tratta di un *topos* che si irradia dall'autorevole fonte petrarchesca (Rvf 157: «Quel sempre acerbo et honorato giorno / mandò sí al cor l'immagine sua viva / che 'ngegno o stil non fia mai che 'l descriva, / ma spesso a lui co la memoria torno») che consegna, soprattutto nel celeberrimo dittico dedicato al ritratto di Laura (Rvf, 77-78), situazioni enunciative che avranno una vastissima risonanza. ³² L'immagine della donna risulta inaccessibile agli strumenti del

²⁶ Le metafore utilizzate appaiono perfettamente sovrapponibili a quelle petrarchesche, per le quali cfr. C. Rosato, *L'involucro dell'amata. Sulle metafore astronomiche nella descriptio di Laura*, in «Sinestesiaonline. Periodico quadrimestrale di studi sulla letteratura e le arti. Supplemento della rivista Sinestesia», n. 10, Dicembre 2014, pp. 7-31.

²⁷ *Rime in lode della ill.ma et ecc. ma s.d. Giovanna Castriota*, cit., p. 93.

²⁸ A tal proposito, cfr. D. Pirovano, «Chi è questa che vèn?». *Guinizzelli, Cavalcanti e la figura femminile*, in *Les deux Guidi Guinizzelli et Cavalcanti. Mourir d'aimer et autres ruptures*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2016, pp. 95-106.

²⁹ *Rime in lode della ill.ma et ecc. ma s.d. Giovanna Castriota*, cit., p. 83.

³⁰ Ivi, p. 83.

³¹ Ivi, p. 92.

³² Tra la vasta bibliografia basterà segnalare: M. C. Bertolani, *Dall'immagine all'icona*, in «Quaderns d'Italià», 11, 2006, pp. 183-201. Sui celeberrimi sonetti del Canzoniere Rvf LXXVII e LXXVIII si vedano inoltre W. Hirdt, *Sul sonetto del Petrarca «Per mirar Policeto a prova fiso»*, in *Miscellanea Vittore Branca*, Firenze, Olschki, 1983, pp. 435-447 e M. Ciccuto, *Figure del Petrarca. Giotto, Simone Martini, Franco Bolognese*, Napoli, Federico & Ardia, 1991, pp. 81-88.

poeta: «mentre cerco di voi, con vive carte / erger, Donna, nel ciel l'eccelso nome, / trema la mano, il cor paventa, e come / ghiaccio rimango, e senza ingegno, e arte».³³ Qui si deposita la complessa questione del rapporto tra immagine e sua rappresentabilità, tra figura umana e divina e, dunque, tra ritratto e simulacro, che trascina con sé il discorso teorico già avviato con Petrarca nel dittico Rvf, 77- 78.

I poeti, si è visto, enfatizzano nella donna quella bellezza e grazia che favoriscono, insieme alla virtù, l'incivilimento dell'uomo-poeta. La bellezza come fonte di miglioramento è di fatto una bellezza sublimata: il poeta, contemplandola nella sua idea, innesca un'astrazione della donna-materia. Tutto si svolge nell'interiorità; i termini della rappresentazione sono così il cuore, dove si imprime l'immagine della donna catturata attraverso gli occhi o il ricordo, e la pagina, l'approdo finale della trasfigurazione «della viva imago, o simulacro altero»:³⁴

[...]

Onde, altro non potendo, in mezzo il core
il devoto, e acceso mio desio
formò con salda man larga tabella.
Ove le meraviglie, e il gran valore
de i vostri avi immortali, e voi scolpio
santa, saggia, leggiadra, onesta, e bella.³⁵

Come si nota, il poeta conferma la direzione verso l'astrazione. Il cuore, centro dell'anima sensitiva, è sede di una rappresentazione iconica («larga tabella») del soggetto lodato introiettato attraverso gli occhi; a quel punto, grazie alle sue facoltà memoriali o fantastiche, il poeta è capace di produrre il “disegno interno” di Giovanna sottolineato, ancora di più, da Camillo Pellegrino:

A sì begli occhi, a sì leggiadro viso,
ch'empie il mondo di gioia, et di stupore,
a quel, che l'alma chiude, alto valore,
quanto con l'occhio interno io più m'affisso,
tanto men veggio.³⁶

³³ *Rime in lode della ill.ma et ecc. ma s.d. Giovanna Castriota*, cit., p. 130.

³⁴ *Ivi*, p. 91.

³⁵ *Ivi*, p. 17.

³⁶ *Ivi*, p. 34.

L'intera raccolta poetica insiste sul concetto di "immagine" in tutte le sue forme e declinazioni (imago, idolo, effigie) associata a una ricca serie di aggettivazioni (gentile, reale, santa, leggiadra, onesta, bella, eccelsa). La questione del processo secondo il quale la figura della donna è riprodotta in un ritratto interno impresso nel cuore adorante dell'amante-poeta informa tanta lirica d'amore cinquecentesca; come ha osservato a tal riguardo Federica Pich, è proprio il "simulacro", della mente o reale, a dare forma all'encomio, in un'interazione costante tra codice verbale e visivo.³⁷

La poesia, paradossalmente, prescinde dalla descrizione mimetica di Giovanna e si appropria dei codici espressivi delle arti figurative con la proposta di questioni legate alla capacità rappresentative della scrittura. Camillo Pellegrino, rivolto a elogiare Scipione de' Monti in qualità di cantore di Giovanna, rimarca proprio la *vis* della parola, scegliendo di utilizzare noti topoi letterari:

[...]

Di lei, che il mondo adorna di splendore,
pinger l'umana, e la divina parte
opra è sol di voi degna; altro pittore

³⁷ F. Pich, *Il ritratto letterario nel Cinquecento. Ipotesi e prospettive per una tipologia*, in *Il ritratto nell'Europa del Cinquecento*. Atti del Convegno (Firenze, 7-8 novembre 2002), a cura di A. Galli, C. Piccinini, M. Rossi, Firenze, Olschki, 2007, p. 154, 168 ha distinto il "ritratto come oggetto", dove le parole si riferiscono a un oggetto concreto, il "ritratto interiore", riferito a un'immagine mentale, e il "ritratto letterario" come il ritratto di Isabella d'Este, esempio di bellezza muliebre, tratteggiato da Giovanni Giorgio Trissino nei *Ritratti* (Roma, 1524). Si richiama la bibliografia della studiosa che ha analizzato il fenomeno in tutta la sua complessità: F. Pich, «Né in ciò me sol, ma l'arte insieme accuso». *I sonetti a Tiziano nella tradizione delle rime per ritratto*, in *Giovanni Della Casa ecclesiastico e scrittore*. Atti del Convegno (Firenze-Borgo San Lorenzo, 20-22 novembre 2003), a cura di S. Carrai, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2007, pp. 401-444; Ead., *Il ritratto letterario nel Cinquecento*, cit., pp. 137-168; Ead., *I poeti davanti al ritratto. Da Petrarca a Marino*, Lucca, Pacini Fazzi, 2010; Ead., *La poesia e il ritratto*, in *Letteratura e arti visive nel Rinascimento*, a cura di G. Genovese e A. Torre, Roma, Carocci Editore, 2019, pp. 57-84. Tra gli studi dedicati alla poesia sul ritratto si segnalano inoltre: C. D. Romano, «Come se fussi viva e pura» – *ritrattistica e lirica cortigiana tra Quattro e Cinquecento*, in «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», LX, 1998, pp. 249-294; F. Pignatti, *Il ritratto dell'amata nella lirica del Cinquecento*, in *Officine del nuovo. Sodalizi fra letterati, artisti ed editori nella cultura italiana fra Riforma e Controriforma*. Atti del Simposio Internazionale (Utrecht, 8-10 novembre 2007), a cura di H. Hendrix-P. Procaccioli, Manziana, Vecchiarelli, 2008, pp. 267-307; L. Bolzoni, *Poesia e ritratto nel Rinascimento*, testi a cura di F. Pich, Roma-Bari, Laterza, 2008; M. P. Ellero, *Narciso e i Sileni: il ritratto mentale nella lirica da Lorenzo a Tasso*, in «Italianistica», n. 2, 2009, pp. 271-283; L. Bolzoni, *Il cuore di cristallo. Ragionamenti d'amore, poesia e ritratto nel Rinascimento*, Torino, Einaudi, 2010.

non sia pur, che il disegno adombre in parte.

L'eccellenza dell'alma, e del bel velo,
quel, che non facer mai Zeusi, et Apelle,
pingete dunque in color vivi, e chiari.

[...].³⁸

Nella produzione celebrativa in onore di Giovanna Castriota la grammatica dell'elogio, intersecata con le lodi rivolte alla sua illustre casata, in quanto moglie di Alfonso Carafa, si sviluppa nell'esaltazione delle superiori capacità del poeta rispetto all'artista (o viceversa) e nel riconoscimento della impotenza di entrambi dinanzi alla sua beltà. Pellegrino, istituendo il paragone con gli artisti antichi generalmente assunti dalla lirica sul ritratto come figure esemplari, esprime la netta superiorità di Scipione di descrivere (a parole) l'immagine di Giovanna.

«Qual pennello sia mai, che in vive carte / possa ritrarla dal suo vero oggetto, / se mortale è il pittor, l'immagine è diva»: ³⁹ se i versi del bitontino Fabio Raonio ruotano intorno alla topica questione della superiorità della poesia rispetto alle arti figurative, Pellegrino sottolinea il valore memoriale della poesia la cui forza eternatrice è personificata da Omero. ⁴⁰ Nell'elogio di Fabrizio Marotta l'accostamento dell'attività scrittoria ai topici nomi di Apelle, Fidia e Omero ribadisce non tanto il concetto secondo il quale un personaggio è tanto più eccellente quanto più si tramanda il suo nome attraverso le arti, quanto il riconoscimento dell'inadeguatezza della rappresentazione, lì dove né Apelle (che ha reso eterno Alessandro Magno), né Fidia, né tanto meno Omero (che ha reso eterni Achille ed Ettore) possono ritrarre la bellezza della donna («Benché se or fusse Apelle, e Fidia, e Omero / a pinger, a scolpire, a dire in carte / vostre bellezze, e vostro animo intero, / maggior glorie sarian di lor cosparse / per lo soggetto nobile, e altero, / che per l'alta eccellenza di loro arte» ⁴¹).

Il poeta riesce comunque a superare l'iniziale difficoltà a rappresentare la bellezza della donna e può considerare la sua poesia una vera e propria sfida alla morte: «Ogni canoro cigno appende voti, / e nel tempio divin fassi immortale». ⁴² Si verifica perciò un'oscillazione di senso: da un lato le qualità della donna sono troppo elevate per poterle rappresentare a parole, dall'altro la poesia, nel celebrare le sue qualità esteriori, in qualche

³⁸ *Rime in lode della ill.ma et ecc. ma s.d. Giovanna Castriota*, cit., p. 145.

³⁹ Ivi, p. 44.

⁴⁰ Ivi, p. 37.

⁴¹ Ivi, p. 51.

⁴² Ivi, p. 46.

modo finisce per oltrepassarle, riuscendo così a superare l'inesorabilità del tempo e a rendere immortale una bellezza caduca come quella umana.

Così, nel 1585, Scipione de' Monti «aveva messo insieme [...] scrittori affermati e firme nuove, di poeti regnicoli e non, l'imponente raccolta in onore di Giovanna Castriota».⁴³ Nel frattempo era stata pubblicata un'altra raccolta, il *Tempio alla divina signora Giovanna d'Aragona* (Venezia, 1554) edita per le cure del viterbese Girolamo Ruscelli, presente a Napoli tra il 1542 e il 1552, florida silloge plurilingue in onore della nobildonna sposa infelice di Ascanio Colonna, partecipe, a partire dal 1538, del cenacolo ischitano della cognata, Vittoria Colonna, e di quello di Juan de Valdés.⁴⁴

Il progetto antologico di Ruscelli per Giovanna d'Aragona (1502-1575), comprendente ben 473 componimenti,⁴⁵ è solo una delle opere che le vengono dedicate. Il primo ritratto della donna è quello elaborato da Agostino Nifo con il trattato *De pulchro* del 1530 in cui il filosofo offre un catalogo di donne bellissime con funzione esemplificativa per sostanziare il suo discorso sulla bellezza e sull'amore.⁴⁶ Giovanna non compare tra le donne già celebrate dal Capanio nell'*Opera nuova nomata vero tempio de amore* del 1536,⁴⁷ nella

⁴³ G. Parenti, *Vicende napoletane del sonetto tra Manierismo e Marinismo (in margine a una recente antologia)*, in «Metrica», I, 1978, pp. 225-239: 225.

⁴⁴ Per uno studio completo sul personaggio cfr. D. Chiomenti Vassalli, *Giovanna d'Aragona fra baroni, principi e sovrani del Rinascimento*, Milano, Mursia, 1987; sul circolo culturale di Vittoria Colonna, cfr. C. Ranieri, «Vittoria Colonna e il cenacolo ischitano», in *La donna nel rinascimento meridionale. Atti del Convegno internazionale (Roma, 11-13 novembre 2009)*, a cura di M. Santoro, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2010, pp. 49-65; V. Copello, «La signora marchesa a casa». *Tre aspetti della biografia di Vittoria Colonna. Con una tavola cronologica*, in «Testo», 38, 1, 2017, pp. 9-45.

⁴⁵ Sull'opera in questione, cfr. M. Bianco, *Il Tempio a Giovanna Colonna d'Aragona ovvero La conferma di un archetipo*, in «I più vaghi e più soavi Fiori». *Studi sulle antologie di lirica del Cinquecento*, a cura di M. Bianco e E. Strada, Alessandria, Edizioni Dell'Orso, 2001, pp. 147-181; M. Lefèvre, *Lingua spagnola e italiana a confronto*, cit., pp. 51-71; D. Robin, *Between Rome and Venice: the Temples of Giovanna D'Aragona*, in Ead., *Publishing Women: Salons, the Presses, and the Counter-Reformation in Sixteenth-Century Italy*, Chicago, University of Chicago Press, 2007, pp. 102-123.

⁴⁶ A tal proposito, cfr. R. Morosini, *Ritratti di donne bellissime: Giovanna d'Aragona nel De pulchro di Agostino Nifo*, in «Forum italicum», vol. 51, 2017, pp. 799-809. Sull'opera del filosofo, cfr. G. Tallini, *Agostino Nifo e la sua influenza sulle idee religiose di Vittoria Colonna, Girolamo Seripando, Galeazzo Florimonte e dei gruppi riformatori napoletani (1531-1536/7)*, in «Nuova Rivista Storica», vol. XCV, fasc. I, 2011, pp. 265-293.

⁴⁷ L'opera è stata oggetto di adattamenti, sino al plagio, da parte di Nicolò Franco per cui si veda A. Capata, *Nicolò Franco e il plagio del Tempio d'Amore*, in *Furto e plagio nella letteratura del classicismo*, a cura di R. Gigliucci, Roma, Bulzoni, 1998, pp. 219-232 e M. De Nichilo, *Un "tempio d'Amore" tra Napoli*

quale sono presenti tra le altre Isabel de Requesenz, Vittoria Colonna e Costanza d'Avalos, donne ispiratrici di poesia ed animatrici di circoli culturali che fecero della Napoli cinquecentesca un centro all'avanguardia per il protagonismo femminile.⁴⁸ La celebrazione delle dame napoletane non è perciò un'operazione marginale o episodica; le forme dell'encomio si ripositionano all'interno di una specifica strategia attuata dalla nobiltà napoletana volta a celebrare se stessa attraverso l'esaltazione delle dame-mogli di aristocratici e condottieri in un momento cruciale per la storia politica di Napoli coincidente con la visita dell'imperatore Carlo V nel 1535.⁴⁹ L'opera del Capanio inaugurò un genere di grande successo nella letteratura cinquecentesca, ben distinto dalle raccolte di vite di donne illustri.⁵⁰ Tutte le composizioni "in lode" delle gentildonne partenopee derivano, per filiazione più o meno diretta, dall'*Opera nuova*; ne sono un esempio lo *Specchio de le bellissime donne napoletane* del 1536 di Iacomo Bellando, il *Triumpho di Carlo Quinto* Giovan Battista Pino, sempre del 1536, e l'*Amore prigioniero* di Mario De Leo del 1538.⁵¹

e Venezia, in *La Serenissima e il regno: nel V centenario dell'Arcadia di Iacopo Sannazaro*. Atti del convegno di studi (Bari-Venezia, 4-8 ottobre 2004), a cura di D. Canfora e A. Caracciolo Aricò, prefazione di F. Tateo, Bari, Cacucci, 2006, pp. 153-172.

⁴⁸ Lo nota T. R. Toscano, *Tra corti e campi di battaglia: Alfonso d'Avalos, Luigi Tansillo e le affinità elettive tra petrarchisti napoletani e spagnoli*, in «e-Spania. Revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes», 13 giugno 2012, p. 11, consultabile all'indirizzo on-line: <http://e-spania.revues.org/21383>. Sui rapporti tra Costanza d'Avalos e la Colonna, cfr. C. Ranieri, *Vittoria Colonna e Costanza d'Avalos Piccolomini. Una corrispondenza spirituale*, in *Cun fide amicitia. Per Rosanna Alhaique Pettinelli*, Roma, Bulzoni, 2015, pp. 477-490. Sulla condizione femminile a Napoli si vedano i saggi raccolti in *Donne di potere nel Rinascimento*, a cura di L. Arcangeli e S. Peyronel, Viella, Roma, 2008.

⁴⁹ Si richiamano le osservazioni di R. A. Ruotolo, *Il catalogo muliebre nella Napoli del XVI secolo: un contributo di Benedetto Croce*, in «Quaderns de Filologia. Estudis literaris», 22, 2017, pp. 91-112: 91. Per un approfondimento sul tema dell'elogio rivolto alle dame dell'aristocrazia napoletana, cfr. F. Pignatti, *Sonetti di Francesco Maria Molza per gentildonne del Regno (Vittoria Colonna, Giulia d'Aragona, Isabella Colonna, Giulia Gonzaga)*, in *Estudios dedicados a Tobia R. Toscano sobre Nápoles en tiempos de Garcilaso*, eds. E. Fosalba, G. de la Torre Ávalos, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, 2019, pp. 235-266.

⁵⁰ Valga per tutti, V. Caputo, *Una galleria di donne illustri. Il De Mulieribus Claris da Giovanni Boccaccio a Giuseppe Betussi*, in «Cahiers d'études italiennes», 8, 2008, pp. 131-148 poi confluito in Id., *Ritrarre i lineamenti e i colori dell'animo. Biografie cinquecentesche tra paratesto e novellistica*, Milano, Franco Angeli, 2012, al paragrafo *Per una galleria di donne illustri: le biografie femminili*, pp. 177-209.

⁵¹ A tal proposito, cfr. Ruotolo, *Il catalogo muliebre nella Napoli del XVI secolo*, cit., pp. 91-112.

Molto è cambiato dall'ingresso trionfale di Carlo V del 1535, illustre occasione dietro al quale si cela la stampa di simili libretti celebrativi;⁵² l'antologia poetica curata da Ruscelli, basata sulla cornice macro-strutturale e visuale del "tempio",⁵³ alternativa perciò rispetto alla serie di *Rime diverse*,⁵⁴ risente di ben altre implicazioni, se pensiamo alle sue astute strategie di promozione editoriale.⁵⁵ La raccolta presenta un repertorio di temi di matrice petrarchesca piuttosto consueto;⁵⁶ le ragioni vanno ricercate nella tendenza della cultura cinquecentesca a reiterare in termini propagandistici un modello di donna canonico e non storicamente concretizzato.⁵⁷ Le lodi rivolte a Giovanna d'Aragona, nota per la sua bellezza, non fanno infatti riferimento né alla sua personale vicenda, né alle sue qualità e doti di donna impegnata nella promozione della famiglia Colonna, ma tendono, piuttosto, a reiterare descrizioni fisiche come «i bei crin d'oro / carcer di perle, e di rubini la bocca»⁵⁸

⁵² Per un approfondimento sul tema, cfr. almeno T. Megale, "Sic per te superis gens inimica ruat". *L'ingresso trionfale di Carlo V a Napoli (1535)*, in «Archivio storico per le province napoletane», a. 119, 2001, pp. 587-610.

⁵³ Per le sillogi basate sulla macro-struttura del "tempio" si rimanda a L. Bolzoni, *La stanza della memoria*, Torino, Einaudi, 1995, pp. 202-203. Si vedano inoltre M. Bianco, *Il "Tempio": parola di un genere antologico cinquecentesco*, in *Miscellanea in onore di Giovanni da Pozzo*, a cura di D. Rasi, Padova, Editrice Antenore, 2004, pp. 163-189; 166-172 e M. Favaro, *Duttilità di una metafora. Note sui "templi" letterari profani del Cinquecento*, in *Le carte e i discepoli. Studi in onore di Claudio Griggio*, a cura di F. di Brazzà, I. Caliaro, R. Norbedo, R. Rabboni, M. Venier, Udine, Forum Editrice Universitaria, 2016, pp. 201-209; sullo sviluppo di una linea "spirituale" dei templi poetici a carattere antologico, cfr. Id., "Erger su templi di vivace fede". *Sulla declinazione sacra del "tempio di rime" tra '500 e '600*, in «Rassegna Europea di Letteratura Italiana», XLIV, 2014, pp. 45-58.

⁵⁴ Sull'organizzazione delle serie antologiche, cfr. A. Quondam, *Petrarchismo mediato. Per una critica della forma antologica*, Roma, Bulzoni, 1974; R. Fedi, *La memoria della poesia. Canzonieri, lirici e libri di rime nel Rinascimento*, Roma, Salerno, 1990, pp. 23-80; F. Tomasi, *Alcuni aspetti delle antologie liriche del secondo Cinquecento*, in "I più vaghi e più soavi Fiori". *Studi sulle antologie di lirica del Cinquecento*, a cura di M. Bianco e E. Strada, Alessandria, Edizioni Dell'Orso, 2001, pp. 77-85.

⁵⁵ Su Ruscelli allestitore di sillogi, cfr. F. Tomasi, *G. Ruscelli e le antologie liriche*, in *Girolamo Ruscelli dall'Accademia alla Corte alla Tipografia*. Atti del convegno internazionale di studi (Viterbo, 6-8 ottobre 2011), a cura di P. Marini e P. Procaccioli, Manziana, Vecchiarelli Editore, 2012, vol II., pp. 571-604.

⁵⁶ Cfr. M. Bianco, *Il Tempio a Giovanna Colonna d'Aragona ovvero La conferma di un archetipo*, in "I più vaghi e più soavi Fiori". *Studi sulle antologie di lirica del Cinquecento*, a cura di M. Bianco e E. Strada, Alessandria, Edizioni Dell'Orso, 2001, pp. 147-181.

⁵⁷ Si accolgono le riflessioni di F. Sberlati, *Pedagogia e cultura femminile tra Rinascimento e Controriforma*, in «I Tatti Studies in the Italian Renaissance», 7, 1997, pp. 119-174.

⁵⁸ *Del tempio alla divina signora donna Giovanna d'Aragona, [...] parte prima*, in Venetia, per Plinio Pietrasanta, 1555, p. 35.

che Barnardino Rota recupera dall'illustre modello petrarchesco (Rvf 321, 10). Si pensi poi alla successione delle parti anatomiche della testa (gola, collo, guance, bocca, naso, mento, ciglia, denti e labbra), enumerate da Tomitano e Orologi secondo quanto previsto dal *Canzoniere* e contraddistinte dalla nota coloristica bianco-vermiglio-nero.⁵⁹ Nessuna menzione, per esempio, al controverso ritratto eseguito intorno al 1518 oggi conservato al Louvre⁶⁰ che avrebbe potuto offrire materia poetica, al pari del celebre caso della contessa Giulia Gonzaga presente a Napoli nel 1535 e decantata da Ariosto, Tasso e Molza.⁶¹ La donna bella è anche onesta, cioè dotata di virtù morali e di onorabilità sociale; l'immagine di Giovanna d'Aragona tratteggiata da Domenico Venier, definita «donna bella, e reale»,⁶² dal «bel viso, e gli occhi santi»,⁶³ è la limpida celebrazione della sua bellezza, dei suoi valori estetici e morali. La raccolta ripropone i cliché della lirica d'amore che si sostanziano in una serie di attributi positivi. Giovanna è «santa, saggia, gentile, honesta, e bella»:⁶⁴ ne sono un esempio i versi di Benedetto Varchi che sembrano quasi riecheggiare il celebre sonetto dantesco (*Tanto gentile, e tanto onesta pare*) probabilmente letto in occasione delle lezioni da lui tenute presso l'Accademia degli Infiammati e l'Accademia Fiorentina tra il 1540 e il 1545.⁶⁵ Come Beatrice, la nobildonna napoletana, connotata da stilemi stilnovisti, possiede le qualità capaci di migliorare il cuore dell'uomo, disporlo alla virtù e quindi di avvicinarlo a Dio. «Nel vostro core è Dio, le vostre membra / sono i cieli, ove in me si fa serena / l'anima, ch'a celesti spirti adegua»,⁶⁶ recita Luca Contile, a cui risponde Ferrante Carafa con i versi: «E già ch'in voi si specchi, aperto vede /

⁵⁹ Si vedano rispettivamente ivi, p. 41, p. 143.

⁶⁰ L'opera, attribuita a Raffaello, ha suscitato una vivace questione attributiva a partire da A. Venturi, *Storia dell'arte italiana. La pittura del Cinquecento*, II, Milano, Hoepli, pp. 447-448 che ha rigettato simile ipotesi. Leone De Castris ha inoltre proposto che la gentildonna ritratta sia in verità Isabel de Requesenz, sposa del viceré di Napoli Ramon de Cardona. A tal proposito, cfr. P. Leone de Castris, *Il ritratto nella pittura del Cinquecento a Napoli*, in *Tiziano e il ritratto di corte da Raffaello ai Carracci*, catalogo della mostra (Napoli 24 marzo-4 giugno 2006), Napoli, Electa, 2006, pp. 84-90: 85.

⁶¹ Cfr. P. Bertelli, *Giulia Gonzaga (1513-1566). L'immagine di una signora del Rinascimento. Un approccio iconografico*, in «Atti dell'Accademia Roveretana degli Agiati», ser. IX, vol. VI, 2016, pp. 25-48.

⁶² *Del tempio alla divina signora donna Giovanna d'Aragona*, cit., p. 20.

⁶³ Ivi, p. 9.

⁶⁴ Ivi, p. 8.

⁶⁵ Sulle operazioni esegetiche sviluppate da Varchi per interpretare Dante e Petrarca, cfr. S. Gilson, *Appunti e considerazioni sulle lezioni petrarchesche e dantesche di Benedetto Varchi presso l'Accademia degli Infiammati e l'Accademia Fiorentina*, in *La cultura poetica di Benedetto Varchi*. Atti della giornata di studi (2018), a cura di S. M. Vetteroni, Berlin, Freiden Universität, 2019, pp. 6-35.

⁶⁶ *Del tempio alla divina signora donna Giovanna d'Aragona*, cit., p. 23.

di Dio o l'imagin vera; e in Ciel, nel viso / di quel, si scorge ogn'hor vostra beltate». ⁶⁷ A Giovanna è riconosciuta una perfetta identità con il Creatore; in particolare, essa è come lo “specchio dell'universo” nella quale Carafa scorge l'immagine concreta della divinità («Vero ritratto del Rettor del Cielo» ⁶⁸). La donna è, dunque, l'intermediaria perfetta mediante la quale è possibile giungere alla conoscenza: attraverso la visione questa è resa accessibile all'uomo.

La *descriptio*, topica, si presta a nuove espressioni. L'esaltazione della bellezza di Giovanna d'Aragona passa per il confronto-scontro con le attività imitative, poesia, scultura e pittura. Il ritratto poetico di Giovanna è più durevole delle opere di Fidia, come si legge nel sonetto di Ferrante Carafa, ⁶⁹ ossia lo scultore che aveva realizzato le statue di Atena e di Zeus rispettivamente per il Partenone e per il tempio di Olimpia. I riferimenti agli artisti antichi (Apelle, Zeusi, Fidia) sono connessi a due ordini di questioni: da un lato affermare l'impossibilità di rappresentare la bellezza di Giovanna, dall'altro esaltare la durevolezza del *Tempio in rime* rispetto la caducità delle opere architettoniche, scultoree e pittoriche, secondo l'idea della superiorità della scrittura che Ruscelli aveva già sviluppato nella dedica:

la scrittura avanz(a) la favella tanto quanto che miracolosamente si vede, ch'ella dall'un capo all'altro, et dal principio al fine del mondo può far come visibili e pensieri de' cuori, o delle menti altrui, tutto quello che si fa, tutto quello che si dice, tutto quello che si pensa, et tutto quello che è in atto, o in potenza in qualunque modo. ⁷⁰

Si pensi, a tal proposito, al sonetto di Alessandro Piccolomini:

Donna scesa dal Cielo, a far onore
con nova alma beltate al secolo nostro,
che più chiaro che mai mostrate al vostro
real sangue Aragonio aperto fore.

5 Volgete allegra i lumi e lieta il core
al divin Tempio, che non d'oro, o d'ostro
ornato no, ma d'onorato inchiostro

⁶⁷ Ivi, p. 2.

⁶⁸ Ibidem.

⁶⁹ Ibidem.

⁷⁰ G. Ruscelli, *Dedica all'Illustrissimo, et reverendiss. Signore, il Signor Cristoforo Madruccio, Cardinal di Trento*, in *Del tempio alla divina signora donna Giovanna d'Aragona*, cit., c.5.

s'erge a l'invitto vostro alto valore

fabbricato non l'han dotti scoltori
10 con le più ricche pietre, e preziose,
che l'India manda, è il tempo morde, e lima;

ma i più sublimi, illustri, alti scrittori
di questa età, con chiari versi, e prose,
che non temon del tempo o dente, o lima.⁷¹

La scrittura poetica, tradotta nel metaforico monumento del Tempio fa crescere, oltre la morte, la bellezza della donna perché le conferisce vita eterna e dinamica vitalità. L'esaltazione del primato della parola poetica altro non è che la celebrazione del poeta: questo offre, attraverso l'elogio rivolto alla donna, il ricordo di sé stesso in grado di resistere all'azione devastatrice del tempo e alla fugacità dell'esistenza.

L'immagine di Giovanna è racchiusa in una topica standardizzata che rimuove il soggetto storico.⁷² Ne nasce un'immagine poetica a tratti ripetitiva, per via dell'idealizzazione che investe la sua figura; tuttavia, il reimpiego di formule convenzionali, combinate con altri elementi tematici, finiscono col subire un interessante processo di "risemantizzazione". Paradigmatici appaiono i versi di Girolamo Muzio: «Un novo Tempio a' vostri eccelsi onori / consacra il Mondo; e veramente è degno, ch'in voi di Dio o l'immagine d'adori».⁷³ Come già osservato, la metafora del "tempio" consente il passaggio da "oggetto amato" a "oggetto venerato" per cui la sovrapposizione donna-edificio, e di rimando alla statua della divinità in esso contenuto, si ricollega al motivo della donna dispensatrice di grazie e virtù.⁷⁴ «Questa imagin, che in Cielo, e qui nel mondo / a gli Angeli si mostra, e a noi mortali, degna è sol d'un bel tempio, e non le frali / opere di Fidia a null'altro secondo»:⁷⁵

⁷¹ Ivi, p. 55.

⁷² Una rassegna di ritratti letterari della donna è proposta da N. Bazzano, *Giovanna d'Aragona: ritratti di gentildonna tra idealizzazioni letterarie e tensioni religiose*, in *La corte en Europa. Política y Religión (Siglos XVI-XVIII)*, a cura di J. Martinez Millan, M. Rivero Rodriguez, G. Versteegen, Madrid, Ediciones Polifemo, 2012, vol. III, pp. 1495-1509.

⁷³ *Del tempio alla divina signora donna Giovanna d'Aragona*, cit., p. 4.

⁷⁴ Lo osserva F. Gherardi, *D'esta heroica mujer [...] tu docta mano alto poema escriba*. *Il codice eroico nelle Rime et versi in lode di Giovanna Castriota*, in «Rivista di filologia e letteratura ispaniche», XIX, 2016, pp. 69-93: 71. A tal proposito, si leggano i versi di L. Contile, *Quando in voi di beltà pelago immenso*, in *Del tempio alla divina signora donna Giovanna d'Aragona*, cit., p. 23.

⁷⁵ Ivi, p. 2.

la realizzazione più riuscita del tema in questione pare corrispondere ai versi del sonetto di Ferrante Carafa. La trasfigurazione di Giovanna d'Aragona in chiave cristiana si compie definitivamente allorché il "Tempio" perde definitivamente la sua connotazione pagana («Qui non s'ha d'adorar Idol bugiardo, / ma la più vera imagine, che 'n terra / ci dimostri di Dio l'alta bellezza»⁷⁶) per ergersi a simulacro sacro.

Il motivo della donna angelicata, emanazione diretta del mondo celeste, si affianca alla glorificazione della famiglia. La topica panegiristica si basa sull'abbinamento dei motivi stilnovisti e petrarcheschi al gioco onomastico della corrispondenza nome-oggetto, per cui Giovanna d'Aragona è definita «felice Colonna»,⁷⁷ «stabil Colonna»,⁷⁸ «alta Colonna»⁷⁹ in riferimento alla famiglia maritale. In assenza di stringenti riferimenti a contenuti biografici (il tormentato matrimonio con Ascanio Colonna, l'ostilità prima con Paolo III, poi con Paolo IV Carafa, la fuga da Roma nel 1555)⁸⁰, a temi legati alla realtà storica contemporanea e a istanze ideologiche della élite napoletana, la questione si risolve per lo più in generiche allusioni alla stirpe di Giovanna («qua giù discende, onde si rinovella / il chiarissimo sangue d'Aragona»⁸¹), in quanto figlia di Ferdinando d'Aragona, a sua volta figlio illegittimo di Ferdinando I di Napoli. Non è così un caso se l'antologia riunisce i nomi di alcuni rimatori legati alla nobile casata d'Aragona (Giova Battista Brembati, Cesare Carafa); in tal modo, i poeti esprimono la chiara volontà di ossequiare la casata iberica o meglio i discendenti di essa nell'ottica del soddisfacimento di esigenze pubbliche e private.⁸²

L'accostamento Giovanna-famiglia Colonna trova sostentamento nell'associazione donna-tempio, tanto da generare un interessante sistema di rispecchiamenti: «E di progenie simile feconda, / ragion è ben, che a sì salda Colonna / s'erga, et appoggi un sacro eterno Tempio, / che al pregio, e a l'alta sua fama risponda».⁸³ La composizione materiale del Tempio dà allora corpo, materialmente e visibilmente, alla stessa Giovanna, "alta

⁷⁶ G. B. Brembato, *Ceda, quai più famosi al mondo foro*, in *ivi*, p. 22.

⁷⁷ P. A. Sacillotto, *A stirpe vostra illustre*, in *ivi*, p. 44.

⁷⁸ A. Piccolomini, *Ben'è ragion, che 'n ogni pioggia, e riva*, in *ivi*, p. 56.

⁷⁹ B. Ponchini, *Gloriosa del mondo alta Colonna*, in *ivi*, p. 80.

⁸⁰ Per un approfondimento, cfr. V. Copello, *Vittoria Colonna a Carlo V: 6 dicembre 1538*, in «Studi italiani», n. 1, 2017, pp. 87-116.

⁸¹ B. Varchi, *Santa, saggia, gentile honesta, e bella donna*, in *Del tempio alla divina signora donna Giovanna d'Aragona*, cit., p. 8.

⁸² Le vicende dei menzionati poeti sono ricostruite da M. Lefèvre, *Lingua spagnola e italiana a confronto*, cit., pp. 60-61.

⁸³ *Del tempio alla divina signora donna Giovanna d'Aragona*, cit., p. 366.

Colonna”, che sostiene «il Tempio / de l’infinita, e gran beltà». ⁸⁴ La cornice ecfrastica del Tempio, con «mura, / e colonne, e pilastri, e fregi immensi / benché di carte sian [...]», ⁸⁵ genera un’interdipendenza tra la struttura architettonica e la raccolta poetica. Le sezioni del testo corrispondono alle colonne, le pagine che contengono i componimenti coincidono con le pareti sulle quali vengono affisse le sue immagini; con questo espediente, Girolamo Ruscelli supera la frammentarietà interna dovuta alla pluralità delle voci poetiche riunite nell’antologia, a favore di una generale unità spaziale che favorisce la traduzione delle parole in termini visivi. ⁸⁶

Lo stesso curatore, che nella lettera proemiale che apre la II parte della raccolta si era dichiarato “sagristano, diacono o ministro”, espone ai lettori il sistema e le scelte adottate, nel momento in cui si tratta di “appendere” una moltitudine di lodi votive e sacrali «per far sì che questo gran Tempio, sia sostenuto da saldissime e nobilissime colonne, e per tutto di chiarissimi lumi ripieno». ⁸⁷ Si intuisce la dimensione visiva che assume il testo, riferita ora alla gentildonna oggetto di encomi, ora al libro-tempio con la sua tassonomia strutturale e organizzativa capace di vincere e superare il tempo. Nella dedica d’apertura Ruscelli sottolinea proprio che «questo non è un volume di scelta di componimenti diversi sopra diversi soggetti amorosi, ma è un Tempio, ove a ciascuno è lecito offerire i prieghi suoi, i suoi voti, et le degne lodi di quella gran Signora». ⁸⁸ La sovrapposizione testo-architettura può dirsi così compiuta.

Conforme alla tipologia del tempio di rime in onore di donne illustre è il *Tempio della divina signora donna Geronima Colonna d’Aragona* edito a Padova nel 1568. Geronima Colonna d’Aragona, duchessa di Monteleone, figlia di Giovanna d’Aragona e Ascanio Colonna, e nipote di Vittoria Colonna, ⁸⁹ occupa anch’essa la scena editoriale napoletana poiché appare inserita in un vario sistema paratestuale: nel 1552 il letterato e storico Scipione Ammirato, frequentatore dei principali circoli napoletani, non solo la inserisce nel suo trattato sulle imprese (pp. 195-197), ma le rivolge *Il Pensier della morte* del

⁸⁴ A. Maresio, *Alta Colonna, in cui sostieni il Tempio*, in *ivi*, p. 302.

⁸⁵ G. Ferlito, *Queste fabbriche altere, e queste mura*, in *ivi*, p. 76.

⁸⁶ Si accolgono le interessanti riflessioni di F. Gherardi, *D’esta heroica mujer [...] tu docta mano alto poema escriba*. *Il codice eroico nelle Rime et versi in lode di Giovanna Castriota*, in «Rivista di filologia e letteratura ispaniche», XIX, 2016, pp. 69-93: 75.

⁸⁷ G. Ruscelli, *Dedica ai lettori*, in *Del tempio alla divina signora donna Giovanna d’Aragona*, *cit.*, c.1

⁸⁸ *Ivi*, c. 5

⁸⁹ M. Bianco, *Il Tempio a Giovanna Colonna d’Aragona ovvero La conferma di un archetipo*, *cit.*, pp. 147-181.

monaco cassinese Benedetto Dell’Uva del 1582 e le *Vergini prudenti* del 1587; la stessa è ancora presente nel 1588 quando le sarà dedicato il trattato *De rimedi naturali che sono nell’isola di Pithecura* del filosofo e medico di corte Giulio Iasolino.

Nel 1562 Geronima Colonna era stata già al centro di un ragionamento sulla bellezza, del corpo e dell’anima, del medico e filosofo Giovanni Camillo Maffei sviluppato nell’epistola al conte Ostilio Orsini,⁹⁰ al pari di quanto era accaduto a sua madre nel discorso di Agostino Nifo del 1531. Amico e corrispondente dello scienziato Giovan Battista Della Porta,⁹¹ Maffei lega ai segni esteriori di Geronima le sue qualità interiori: la vera bellezza «del corpo nasce dalla giusta proporzione de’ membri. Quella dell’anima consiste nell’ornamento delle virtù morali. Et ambedue congiunte insieme, formano la vera humana corporal bellezza».⁹² Niente di nuovo, se pensiamo all’assioma dell’estetica rinascimentale, per cui il bello è essenzialmente armonia e proporzione e riflesso di una bellezza interiore.⁹³ Prende così avvio una lunga elencazione fisiognomica delle parti anatomiche della donna basata sulla descrizione della costituzione del corpo, del viso (occhi, guance, naso, bocca, orecchie), della voce, dei capelli. Il corpo femminile è descritto passando in rassegna tutte le componenti fisiche; l’elenco appare non molto dissimile da quello offerto da Lodovico Domenichi nella *Nobiltà delle donne* del 1546, a sua volta riscrittura del *De nobilitate et praecellentia foeminei sexus* di Enrico Cornelio Agrippa del 1529.⁹⁴

Le forme dell’anatomia di Geronima assumono nelle pagine di Maffei una connotazione di armonia estetica: «in tre cose la corporal bellezza di contiene, nell’ordine, nel modo, e nella figura de’ membri, intendendo per l’ordine i propri luoghi, i giusti spazi, e intervalli ch’à membri si ricercano; e per lo modo la proportionata lor quantità; e per la figura i

⁹⁰ *Delle lettere, libri due, dove tra gli altri bellissimi pensieri di filosofia, e di medicina, v’è un discorso della voce e del modo d’apparare di cantar di garganta, senza maestro, non più veduto, n’istampato*, Napoli, Raymundo Amato, 1562, pp. 127-141.

⁹¹ Ivi, pp. 168-169.

⁹² Ivi, p. 128.

⁹³ Per l’unità inscindibile tra bellezza e valori morali di matrice greca, cfr. P. Barrotta, *Scienza e valori. Il bello, il buono, il vero*, Roma, Armando Editore, 2015.

⁹⁴ Domenichi è partecipe alla “questione femminile” rinascimentale come prova anche la pubblicazione delle *Rime diverse d’alcune nobilissime, et virtuosissime donne* nel 1559. A tal proposito, cfr. M. C. Tarsi, *Petrarchismo al femminile, le Rime diverse d’alcune nobilissime, et virtuosissime donne (1559)*, in *L’Italianistica oggi: ricerca e didattica*. Atti del XIX Congresso dell’ADI (Roma, 9-12 settembre 2015) a cura di B. Alfonsetti, T. Cancro, V. Di Iasio, E. Pietrobon, Roma, Adi Editore, 2017, pp. 1-10.

lineamenti e i colori». ⁹⁵ La bellezza coincide con un'organizzazione regolata, con la costruzione di forme appropriate al *decorum*, principio di equilibrio, simmetria e regolarità, dove ciascun elemento concorre a definire l'aspetto complessivo delle parti. In quest'ottica, la bellezza dei corpi è strettamente congiunta alla bellezza interiore; nel consegue che il nesso tra esterno e interno, corpo e anima/carattere diviene per il nostro autore un giudizio di valore compreso tra valori estetici ed etici. ⁹⁶ Maffei allora richiama il rapporto intrinseco tra etica e aspetto fisico che informa larga parte dei trattati di fisiognomica cinquecenteschi, senza però rintracciarvi un approccio di tipo analogico-simbolico che invece emergerà nel 1586 nel *De Humana Physiognomoniam* di Della Porta nel segno di cosmica compartecipazione tra uomo e universo: ⁹⁷ «E chi più fisso nel centro del suo petto mira, l'anima vede di tutte virtù immortali, come di scintillanti stelle ornata, e cinta. Ella è onesta, ell'è fedele, ell'è casta, saggia, prudente, temperata; han fede, han carità, han continentia. E benché queste più tosto meravigliosa la facciano, e ammirabile, che bella; nondimeno non gli manca la pudicitia, accompagnata dal pudore, dalla quale, tutta la beltà dell'anima risulta». ⁹⁸

⁹⁵ *Delle lettere*, cit., pp. 128-129.

⁹⁶ Sulle relazioni tra etica, retorica e fisiognomica in età moderna cfr. É. Vigh, "Il costume che appare nella faccia". *Eloquenza muta e sonora fra Cinque e Seicento*, in «Schifanoia», 36-37, 2009, pp. 217-231. Per la *descriptio* in generale, cfr. P. Getrevi, *Le scritture del volto. Fisiognomica e modelli culturali dal Medioevo ad oggi*, Milano, Franco Angeli, 1991.

⁹⁷ Cfr. L. Rodler, *Le funzioni della fisiognomica da Della Porta e Lombroso*, in «Griseldaonline. Portale di Letteratura», n. 3, 2003, pubblicato all'indirizzo online: <http://www.griseldaonline.it/temi/il-corpo/funzioni-fisiognomica-della-porta-lombroso.html>.

⁹⁸ *Delle lettere*, cit., p. 141.



Il curatore dell'antologia poetica in onore di Geronima è il napoletano Ottavio Sammarco. Nella lettera dedicatoria presenta il volume come un'opera ideata da tempo, secondo il tipico motivo dell'impedimento dovuto alle alterne fortune. Si può ipotizzare, sulla base di quanto dichiarato, che la silloge fosse stata da lui concepita per essere inserita in un sistema editoriale già inaugurato da Ruscelli. La presenza del curatore si registra nelle lodi che i poeti partecipi alla silloge gli riservarono; per esempio, Lodovico Dolce gli ritaglia un considerevole spazio, enfatizzando il suo ruolo e responsabilità: «Ottavio, e voi, che come ogni or solete / adorar le virtù di sì gran Donna, /

tanti nobili ingegni desto avete / a lodar la beltà, ch'in lei s'indonna».⁹⁹ Il *Tempio* si pone vero baluardo della gloria immortale per quei poeti illustri che cantando la donna «tra mortai divina»¹⁰⁰ «vivranno ancor secoli, e lustri».¹⁰¹ I poeti antologizzati hanno vasta copertura geografica. Poco rappresentata è l'area napoletana (Ferrante Carafa, Angelo Di Costanzo, Fabio Giordano), a cui si affiancano più consistenti i nomi di poeti e letterati veneti, tra i quali si citano Lodovico Dolce, Domenico Venier, Bernardino Tomitano.

La conferma del progetto editoriale di Sanmarco giunge nella dedicatoria a Geronima Colonna d'Aragona (15 agosto 1599) del *Tempio armonico* edito nel 1599 dal vescovo di Saluzzo, Giovanni Giovenale Ancina, attivo a Napoli per lo sviluppo della Congregazione dell'Oratorio:

Già trentatrè anni passati, ritrovandomi nel famoso e celebre studio di Padova, per mia buona sorte vi conobbi un cavalier napoletano detto per nome Ottavio Sanmarco, gentilissimo invero e molto spiritoso signore, il quale con grandissimo affetto di cuore ed esattissima diligenza tenea per l'impresa l'andar raccogliendo molte e varie composizioni de' poeti più eccellenti e rari di quel tempo, esquisite e scelte,

⁹⁹ L. Dolce, *Donna Real, celeste, altero obietto*, in *Tempio della divina signora donna Geronima Colonna d'Aragona*, in Padova, presso Sanmarco, 1568, p. 11r.

¹⁰⁰ Ivi.

¹⁰¹ Ivi.

per edificarne un Tempio [...] che poi di lì a poco egli mandò fuori in luce intitolato Tempio della Colonna, ad imitazione e a gara d'un altro primiero detto il Tempio dell'Aragona.¹⁰²

Il travestimento spirituale di testi poetici profani dà vita a un nuovo *Tempio*: una silloge composta da 128 laudi di cui nove pluripartite, per un totale di 162 stanze musicate,¹⁰³ con testi e componimenti poetici dedicatori presenti all'inizio della raccolta.¹⁰⁴ Il poeta-teologo svela apertamente l'origine del suo progetto tra poesia e musica, chiarisce il dove, come e quando gli «venne in cuore la fabrica» del suo *Tempio Armonico*, «da consacrarsi alla Beatissima Vergine», con «voto espresso di doverlo spedire quanto prima» e col «pensiero di produrlo fuori in luce» sotto la «sicura protezione e il benigno favore di Geronima Colonna, «essendo giro da Napoli a Monte Vergine per fornir un voto in quella santa Casa, e ivi adorar la sacra, e stupenda immagine ritratta dal vivo di quella Gran Regina del Cielo trasportatavi da Costantinopoli, conforme all'istoria nobilissima, e antica tradizione». Il santuario di Montevergine, luogo in cui l'autore ha tratto ispirazione, diventa il corrispettivo (reale) del Tempio in carte rivolto a Geronima Colonna con l'auspicio che i componimenti possa risuonare nel suo palazzo: «credami pur Vostra Eccellenza che, questo facendo ad allo stesso frequentando, in breve tempo verrà in certo

¹⁰² Le citazioni del *Tempio armonico*, 1599 sono tratte dalla trascrizione offerta da: E. Crema, *Il tempio armonico di Giovanale Ancina: edizione e commento*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Milano, 2005, p. 291.

¹⁰³ Tra gli studi che si sono occupati della raccolta di laudi filippine in volgare dal punto di vista musicologico, cfr. M. Croci, *Il Tempio Armonico di Giovanale Ancina. I luoghi, i personaggi, la musica*, in «AMIS. Antiquae musicae italicae studiosi», a. XVIII, n. 4, maggio 2020, pp. 3-27 e la monografia di A. Piéjus, *Musique, censure et création. G.G. Ancina et le "Tempio armonico (1599)*, Firenze, Olschki, 2017.

¹⁰⁴ Sulla vicenda editoriale dell'opera, cfr. E. Crema, *Pubblicare testi musicali. Il Tempio armonico di Giovanale Ancina*, in «Moderna», n. 2, 2008, pp. 117-126; tra i contributi che hanno studiato l'opera dal punto di vista letterario, cfr. M. L. Doglio, *Su due sonetti di Giovanale Ancina a Carlo Emanuele I di Savoia*, in *Mito e letteratura. Studi offerti a Aulo Greco*, Roma, Bonacci, 1993, pp. 283-290; Ead., *Il Tempio armonico di Giovanale Ancina: dal Petrarca "travestito" alla lauda spirituale alla "canzonetta ariosa"*, in *Literatur ohne Grezen. Festschrift für Erika Kanduth*, Frankfurt am Main-Berlin-Bern-New York-Paris-Wien, Peter Lang, 1993, pp. 99-112; E. Crema, *La poesia del Tempio armonico. Imitazione, travestimento, riscrittura*, in *Il Tempio armonico. Giovanni Giovanale Ancina e le musiche devozionali nel contesto internazionale del suo tempo*, a cura di C. Bianco, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2006, pp. 67-89 e M. Giuliani, *Il Tempio armónico. Storia di un ciclopico Progetto edificante e del relativo apparato celebrativo: fonti, collazioni e contenuti*, in *Il Tempio armonico. Giovanni Giovanale Ancina e le musiche devozionali nel contesto internazionale del suo tempo*. Atti del Convegno internazionale, a cura di C. Bianco, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2006, pp. 3-47.

modo a santificarsi la famiglia: rendrassi il regio suo palazzo a guisa di nuovo tempio, in cui si cantino e suonino divote e pure laudi alla Reina de' Cieli, esercizio raro e santo, a lei sopra modo grato e caro». ¹⁰⁵

L'opera disegna, al suo interno, un percorso di luoghi di devozione mariana svolto lungo l'asse Roma-Napoli: il *Tempio armonico* sviluppa infatti vari itinerari visivo-allegorici poiché ogni composizione è dedicata a un santuario in cui si conservano icone mariane e ogni testo intonato fa ad esso un più o meno esplicito riferimento. La raccolta di poesia per musica di argomento religioso rinvia, nelle singole intestazioni, a luoghi reali in funzione mnemonica, secondo un rapporto di circolarità tra tempio > rime > tempio ¹⁰⁶, che disegnano una topografia sacra variamente percorribile, spazi parlanti di forme di ritualità collettiva, contrappunti figurativi alla laudi e travestimenti poetici. ¹⁰⁷

La raccolta di rime di Sanmarco insiste su temi e motivi già collaudati secondo due direttrici fondamentali di svolgimento che consentono in qualche modo di individuare i rapporti metaforici alla base della silloge: da un lato si riconosce l'encomio emblemizzato nell'identificazione donna-colonna posta a sostegno di Napoli e del Regno, ma fuori dal tempo storicizzato («Alta Colonna di virtù sostegno, / di gemme orientali ornata, e d'oro, / superba d'artificio, e di lavoro / Napoli in cui s'appoggia, e 'l suo bel Regno» ¹⁰⁸), dall'altro si individua il riconoscimento e l'esaltazione di valori e virtù (leggiadria, grazia e onestà, saggezza e prudenza) che portano a una sublimazione in chiave celeste della donna elogiata («Novella Dea, che per bear il Mondo / scesa dal maggior Cielo in terra sei»; ¹⁰⁹ «Celeste Donna, anzi terrena Dea» ¹¹⁰). «Eterno pregio del

¹⁰⁵ Le citazioni del *Tempio armonico*, 1599 sono tratte dalla trascrizione offerta da: E. Crema, *Il tempio armonico di Giovenale Ancina: edizione e commento*, cit., pp. 293-295. Su questo aspetto si è espresso M. Favaro, *Ambiguità del Petrarchismo. Un percorso fra trattati d'amore, lettere e tempoli in rime*, Milano, FrancoAngeli, 2021, pp. 230-231.

¹⁰⁶ Lo nota Id., *Erger su tempii di vivace fede. Sulla declinazione sacra del tempio di rime fra '500 e '600*, in «Rassegna Europea di Letteratura Italiana», XLIV, 2016, pp. 45-58 a proposito della sua indagine sui templi poetici spirituali a carattere antologico.

¹⁰⁷ Si accolgono le riflessioni di S. Lorenzetti, *Tempio Armonico / Teatro Armonico: musica come forma di eloquenza sacra nella ritualità liturgico-devozionale tra Cinque e Seicento*, in *Il Tempio armonico. Giovanni Giovenale Ancina e le musiche devozionali nel contesto internazionale del suo tempo*. Atti del Convegno internazionale, a cura di C. Bianco, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2006, pp. 181-208.

¹⁰⁸ V. Moschetta, *Alta Colonna di virtù sostegno*, in *Tempio della divina signora donna Geronima Colonna d'Aragona*, cit., p. 84r.

¹⁰⁹ M. Verdizzotti, *Novella Dea, che per bear il Mondo*, in *ivi*, p. 25r.

¹¹⁰ F. Giordano, *Celeste donna, anzi terrena Dea*, in *ivi*, p. 83r.

suo sangue altiero»: ¹¹¹ in Geronima Colonna, degna discendente dei suoi avi illustri, convergono così la nobiltà della stirpe e la nobiltà del cuore, in quanto depositaria di qualità capaci di innalzare l'uomo-poeta alla conversione: «Così chi mira il divin vostro aspetto, / et ode il ragionar prudente, e pio; / sente scaldarsi, e infiammar il petto / di santo Amore; e 'l pensier erge a Dio». ¹¹²

I poeti partecipi alla raccolta si spingono ben oltre la questione della *descriptio* della donna o della sua identità, per aprire la strada alla più complessa questione della sua rappresentabilità, reale o mentale:

Quando mandar qua giù tra noi vi volse
il gran Rettor, che parte il caldo e 'l gelo;
da la più bella Idea l'esempio tolse,
per vestir l'alma di sì nobil velo;
e tutte l'eccellenze insieme accolse,
che si posson veder la su nel Cielo,
acciò che ricca d'ogni don celeste
avesse degna e onorata veste. ¹¹³

La lirica si appropria del processo di rappresentazione delle arti figurative; non è un caso se Lodovico Dolce attinge a piene mani dal lessico pittorico:

Zeusi, già per formar una figura,
in cui locasse ogni eccellenza d'arte,
da cinque belle, con estrema cura
tolse scegliendo la più bella parte.
Onde tal poscia fu la sua pittura,
che l'onorano ancor tutte le carte:
perché in un corpo veder non potea
de la vera beltà la propria Idea. ¹¹⁴

La mimesi poetica, paragonata a quella pittorica rappresentata da Zeusi, è riconducibile alla capacità di cogliere le immagini mentali e, di conseguenza, alla capacità di modellare, plasmare e perciò di superare la stessa realtà. Il processo plastico-scultoreo è il contrassegno principale dell'encomio affidato all'icastica efficacia rappresentativa che

¹¹¹ G. Bossi, *Salda, e vera Colonna e quel vero*, in *ivi*, p. 12r.

¹¹² L. Dolce, *Donna Real, celeste, altero obietto*, in *ivi*, p. 9r.

¹¹³ *Ivi*, p. 8v.

¹¹⁴ *Ivi*, p. 9v.

vede il potere di dare visibilità a forme forgiate nella mente (tempio / donna), a prescindere dall'imitazione del dato sensibile, estetico, che le caratterizza.¹¹⁵

La Marchesa, in virtù dello stesso gioco onomastico presente nel *Tempio* innalzato in onore della madre, è «viva, non già finta Colonna».¹¹⁶ L'equivalenza donna-colonna, vero *leitmotiv* della poesia, crea un sub-percorso attraverso il quale la trasfigurazione in chiave architettonica può dirsi compiuta:

Ecco novello Tempio al mondo sorge,
che i muri ha di zefiro, e 'l tetto d'oro,
e splende intorno a noi cinto d'alloro,
a cui simil Parnaso ora non scorge.
Dentro Donna immortal, cui grazie porge
Iddio [...].¹¹⁷

«Ma tu, che posta in mezzo 'l sacro Tempio / sei de l'eternità; non temi forza, / né furor d'anni invidiosi, e rei».¹¹⁸ La ricorrente immagine del *Tempio* assume una duplice connotazione, metafora di una forma concreta e messaggio metapoetico dell'atto creativo del poeta destinato a rimanere imperituro nel tempo. La biforcazione del motivo prescinde dalla fisicità della donna poiché l'encomio della bellezza, caratterizzata dai richiami petrarcheschi (avorio-fronte; oro-capelli) è accantonato a favore di una metamorfosi figurativo-architettonica. La donna incarna la perfezione del simulacro divino («l'immagine di Dio vera si mostri»¹¹⁹) e diviene figura, non solo *ficta* (cioè immaginata, dipinta o poeticizzata), ma vera e propria sua rappresentazione in terra: «Fra noi spirando entro il bel marmo vivo / dà responsi del ciel con parlar divo. / Torna gli spirti ad un di senso privo, / fa molle uom pien di dura aspra durezza / mostra al mondo di Dio la somma altezza».¹²⁰ I versi di Ferrante Carafa sottolineano che il *Tempio*, fatto di marmo, è vivo perché su di esso agisce una forza (topica) capace elevare la materialità dell'architettura, nobilitandola. Tale concetto, con una serie di varianti lessicali, ricorre

¹¹⁵ Sulle problematiche connesse alla rappresentazione pittorica cfr. S. Chiodo, *Rappresentazione eteronoma*, in *La rappresentazione pittorica*, a cura di Gabriele Tomasi, Palermo, Centro Internazionale di Studi di estetica, 2009, pp. 21-29.

¹¹⁶ F. Carafa, *Selce, che dal focil vago d'onore*, in *Tempio della divina signora donna Geronima Colonna d'Aragona*, cit., p. 2r.

¹¹⁷ G. M. Verdizzotti, *Quella Dea, che per bear il Mondo*, in *ivi*, p. 25v.

¹¹⁸ T. Salvioni, *Gran desio di spiegar m'accende il core*, in *ivi*, p. 77r.

¹¹⁹ L. Ferretti, *Mentre i più saggi, e pellegrini ingegni*, in *ivi*, p. 75r.

¹²⁰ F. Carafa, *Selce, che dal focil vago d'honore*, in *ivi*, p. 2v.

con una certa insistenza: «et or a quest'immenso, e sacro tempio / di vivi marmi, e ricche spoglie adorno / posta è per immortal sostegno, e fido». ¹²¹ La scrittura consente, sul piano poetico, di dare vita alla materia inerme: «Di bianco marmo, che si move, e spira / son le mura d'un Tempio e'l tetto d'oro». ¹²²

I ritratti letterari delle nobildonne napoletane considerati sembrano rinfrangersi gli uni negli altri per la comune adesione al modello petrarchesco; ¹²³ hanno tutte «aureo crine, / rosate guance», ¹²⁴ a cui si oppone «la fronte d'avorio», ¹²⁵ elementi che confermano un'adesione ripetitiva al canone breve, senza poi contare il comune valore metaforico del nome Colonna. I «begli occhi» ¹²⁶ delle donne-angelo, strumenti a servizio dell'elevazione morale, spirituale ed etica, sono paragonati al sole per la luce che essi emanano ¹²⁷ o sono equiparati alle immagini delle stelle, ¹²⁸ secondo un modello analogico derivato da Petrarca (Ruv, clvii, 9-12). L'etica così viene riassorbita e resa manifesta attraverso l'estetica.

La bellezza delle donne è spesso manifestazione sensibile di Dio («Come l'alto Fattor, ch'el Ciel governa / per mostrarci qua giù la sua sembianza / creò voi Donna, in cui se stesso avanza» ¹²⁹); perciò le descrizioni appaiono un trionfo di luce, colori e materiali preziosi che si concretizzano in immagini fortemente icastiche. L'attenzione verso la fisicità femminile arriva alla paradossale sparizione dei tratti fisiognomici reali e concreti che si dissolvono nella pura astrazione. La bellezza fisica paralizza il pensiero; nelle tre raccolte l'io lirico dichiara più volte l'incapacità, il tentativo o la volontà non riuscita di rappresentare, a parole, la beltà della donna. «Ogn'huom sovra il suo core / v'erger un bel Tempio, e un altro in vive carte». ¹³⁰ I versi di Ferrante Carafa del sonetto di apertura della

¹²¹ L. Persecino, *Mentre Diva Colonna esempio vero*, in *ivi*, p. 79r.

¹²² L. Selva, *Di bianco marmo, che si move e spira*, in *ivi*, p. 85r.

¹²³ Una completa disamina è offerta da R. A. Ruotolo, *Il catalogo muliebre nella Napoli del XVI secolo*, cit., pp. 91-112.

¹²⁴ G. B. Maganza, *Chi diè la forma a questo sacro Tempio*, in *Tempio della divina signora donna Geronima Colonna d'Aragona*, cit., p. 20v.

¹²⁵ C. di San Bonifacio, *Questa di ricche gemme ornata e chiara*, in *ivi*, p. 36v.

¹²⁶ F. Accorambuoni, *Donna, in cui il sommo Dio comparte*, in *Del tempio alla divina signora donna Giovanna d'Aragona*, cit., p. 278r.

¹²⁷ L. Dolce, *Donna Real, celeste, altero obietto*, in *Tempio della divina signora donna Geronima Colonna d'Aragona*, cit., p. 8r.

¹²⁸ Risposta di Don Scipione, in *Rime in lode della ill.ma et ecc. ma s.d. Giovanna Castriota*, cit., p. 168.

¹²⁹ S. Erizzo, *Come l'alto Fattor, che'l Ciel governa*, in *Del tempio alla divina signora donna Giovanna d'Aragona*, cit., p. 31.

¹³⁰ G. Ruscelli, *Il tempio della divina S. Donna Giovanna d'Aragona*, cit., p.1.

raccolta dedicata a Giovanna d'Aragona assumono il valore di un vero e proprio manifesto. L'idea di un'immagine impressa nel cuore o nella memoria del poeta si traduce in un principio ispiratore che percorre l'intera silloge:

[...]

Così mi taccio, è già perché memoria
de l'esser vostro, in versi io non ardisco,
non sia però minor la vostra gloria,
né il merto mio, se quel che non ardisco
cantar, nel cor, come in secreta historia,
qual vera Dea v'adoro, e riverisco.¹³¹

L'amara accettazione è tematizzata nell'unica possibilità rimasta: il poeta attinge al suo "pensiero pittore" capace di dar luogo a un'immagine mentale aderente al vero.

Chi scolpirà la bella donna altera,
che fia di questo Tempio idolo eterno?
Chi porrà mano al simulacro interno,
per ritrarne di lui l'immagine vera?

5 Cedan Fidia, e Apelle, e l'arte pera;
se non l'aita il gran Maestro superno;
perché a marmi, né a carte unqua non dierno
sì nobil forma, e d'ogni parte intera.

Dunque l'opra d'Amor tutte prevaglia;
10 poi che 'l bel viso, e l'altre parti sante
ne' petti nostri Amor pinga, e intaglia.

I cor sacrati a questi Tempio innante
sten di colei, cui nulla Donna agguaglia,
umana effigie, e spirital sembante.¹³²

Nel sonetto di Giovan Francesco Peranda l'impossibilità di tradurre in un atto fenomenico la bellezza fisica della donna si trasforma nel desiderio di imprimere nel cuore ciò che solo Amore è in grado di descrivere, dipingere e scolpire, e perciò elogiare.

¹³¹ A. di Costanzo, *Lume del Ciel, che'n dubbio oggi tenete*, in *Del tempio alla divina signora donna Giovanna d'Aragona*, cit., p. 5.

¹³² Ivi, p. 239.

La combinazione tra le categorie classiche dell'estetica, rappresentazione, *mimesis* e simulacro,¹³³ porta così a una sostanziale interscambiabilità tra raffigurazioni e descrizioni. I termini della contrapposizione, di platonica memoria, oscillano tra un richiamo fedele, mimetico e icastico alla realtà, e un tipo di rappresentazione affidata a processi astrattivi e illusori. In questo gioco paradossale, virtualmente illimitato, per cui l'originale o il modello non sono esibiti e riprodotti, ma permangono come assenti, vive la fenomenologia della *descriptio* femminile rintracciabile nelle sillogi proposte, dove la rappresentazione fisica delle dedicatorie non sempre ricalca l'esistente in modo mimetico, il vero essere, bensì riproduce un'immagine astratta, simulativa della realtà, mediata da un processo di elaborazione dell'immagine impressa nel cuore o nella memoria dei poeti. Si originano immagini poetiche talvolta standardizzate e ripetitive, inclini ad annullare un saldo riferimento alla "realtà reale" in favore di "simulacri" che dissolvono ogni rapporto d'identità con la realtà referenziale.¹³⁴

Tra verbale e visivo si depositano perciò una serie di problematiche che riguardano il rapporto interattivo tra i due codici in una dimensione intermediale, il livello testuale della *descriptio* con il ricorso alla strategia dell'*ékphrasis* e l'elaborazione di poetiche letterarie e artistiche che finiscono per il rilevarsi affini. L'analisi delle scritture ecfrastriche, ponti ideali tra immagini e scrittura nel loro lungo percorso ed evoluzione,¹³⁵ ha permesso il riconoscimento dei loro meccanismi costitutivi e delle stratificazioni di sensi in esse contenute. Se le parole sono combinate in modo da evocare il soggetto-oggetto della descrizione, d'altro canto ogni descrizione "transita" per immagini.¹³⁶ La

¹³³ Si richiamano le categorie individuate per altri ambiti e contesti da R. Diodato, *Estetica del virtuale*, Milano, Paravia Bruno Mondadori Editori, 2005.

¹³⁴ Tra la fitta produzione teorica contemporanea sul rapporto realtà-simulacro che caratterizza la società dei media di massa si vedano i contributi di J. Baudrillard, *La società dei consumi*, Bologna, Il Mulino, 1976; Id., *Simulacres et Simulation*, Paris, Editions Galilée, 1981; per l'ambito italiano cfr. M. Perniola, *La società dei simulacri*, Milano, Mimesis, 2009.

¹³⁵ Tra i più significativi contributi teorici dedicati all'ecfrasi si annoverano gli studi di M. Krieger, *Ekphrasis. The Illusion of Nature Sign*, Baltimore-London, The Johns Hopkins UP, 1991; J. Heffernan, *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago, Chicago UP, 1993.

¹³⁶ Tra gli studi che prescindono dal legame ecfrastrico-descrizione si annovera quello di H. James, *The art of the novel: critical prefaces*, London, Scribner, 1953 che ha aperto il dibattito tra diegesi e mimesi; sulla relazione tra temporalità del verbale e spazialità del linguaggio delle arti figurative si è espresso W. J. T. Mitchell, *Spatial Form in literature: Toward a General Theory*, in «Critical Inquiry», VI, 3, 1980, pp. 539-567; per l'ambito italiano, cfr. C. Segre, *La pelle di san Bartolomeo. Discorso e tempo dell'arte*, Torino,

somiglianza tra arti visive e scrittura, come osserva Mario Praz, si riferisce allora ai modi della rappresentazione:¹³⁷ se l'immagine visiva, simultanea rivolta a chi guarda diventa riproduzione di un mondo reale e/o immaginario, la scrittura poetica, per omologia, si affida all'energeia per trasmettere concetti e idee in modo pregnante ed efficace.¹³⁸ In tal modo, i due linguaggi si specchiano vicendevolmente. Come avviene in un raffinato *trompe-l'œil*, in un'architettura dipinta, nelle illusioni ottiche e nelle anamorfose secentesche, dove il riconoscimento è garantito dalla relativizzazione della percezione, anche la poesia "inganna" simulando il vero, prima seducendo il lettore a varcare lo spazio "di una soglia", poi inducendolo a risolvere in un'unica immagine (mentale) opposizioni e paradossi.¹³⁹

Einaudi, 2003. Il riposizionamento dell'ecfrasi tra descrizione e narrazione è oggetto dello studio di G. Genette, *Figures II*, Paris, Éditions du Seuil, 1969.

¹³⁷ Cfr. M. Praz, *Modern Art and Literature. A Parallel*, in «English Miscellany», V, 1954, pp. 217-245; per l'idea di *ductus*, si veda Id., *Mnemosine. Parallelo tra la letteratura e le arti visive*, Mondadori, Milano 1971.

¹³⁸ Per approfondimenti sul rapporto tra letteratura e cultura visuale, cfr. S. Albertazzi, *Letteratura e fotografia*, Roma, Carocci, 2017; V. Cammarata, *La finestra del testo. Letteratura e dispositivi della visione tra Settecento e Novecento*, Roma, Meltemi, 2008; R. Ceserani, *L'occhio della Medusa. Fotografia e letteratura*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011; *Lo sguardo reciproco. Letteratura e immagini tra Settecento e Novecento*, a cura di R. Coglitore, Pisa, Ets, 2007; *Cultura visuale. Paradigmi a confronto*, a cura di R. Coglitore, Palermo, :duepunti, 2008; *Al di là dei limiti della rappresentazione. Letteratura e cultura visuale*, a cura di M. Cometa et al., Macerata, Quodlibet, 2014; M. Cometa, *Archeologie del dispositivo. Regimi scopici della letteratura*, Cosenza, Pellegrini, 2016; *Immagine e scrittura*, a cura di M. G. Di Monte, Roma, Meltemi, 2006; W.J.T. Mitchell, *Pictorial turn. Saggi di cultura visuale*, a cura di M. Cometa, Palermo, Cortina, 2017; *Icons-Texts-Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*, a cura di P. Wagner, Berlin-New York, de Gruyter, 1996.

¹³⁹ Si accolgono le osservazioni di L. Innocenti, *Parola e immagine nel Rinascimento*, in *Storia della civiltà letteraria inglese*, Vol. I. *Il Medioevo. Il Rinascimento*. Il Seicento, Torino, UTET, 1996, pp. 588-603. Sulle immagini mentali elaborate dall'apparato percettivo, cfr. W. J. T. Mitchell, *Iconology*, Chicago, The University of Chicago Press, 1986. Sul potenziale performativo dell'ecfrasi si veda lo studio di S. De Min, *L'ecfrasi in scena. Per una teoria della figurazione teatrale*, Milano, Mimesis, 2017 del quale si accolgono le interpretazioni proposte. Sulle questioni percettive si veda M. Petrelli, *Visualità e lettura. Dinamiche psicologiche e percettive degli ambienti di lettura (dalla pagina stampata agli ipertesti visivi)*, in «Psicoart. Rivista di arte e psicologia», n. 3, 2013, consultabile all'indirizzo on-line: <https://doi.org/10.6092/issn.2038-6184/3451>.

BIBLIOGRAFIA

Fonti

Del tempio alla divina signora donna Giovanna d'Aragona, 1555 = *Del tempio alla divina signora donna Giovanna d'Aragona*, [...] *parte prima*, in Venetia, per Plinio Pietrasanta, 1555.

Delle lettere, libri due, dove tra gli altri bellissimi pensieri di filosofia, e di medicina, v'è un discorso della voce e del modo d'apparare di cantar di garganta, senza maestro, non più veduto, n'istampato, Napoli, Raymundo Amato, 1562.

Tempio della divina signora donna Geronima Colonna d'Aragona, 1568 = *Tempio della divina signora donna Geronima Colonna d'Aragona*, in Padova, presso Sanmarco, 1568.

F. Carafa, *Dell'Austria*, in Napoli, appresso Giuseppe Cacchi dell'Aquila, 1572.

Rime in lode della ill.ma et ecc. ma s.d. Giovanna Castriota, 1585 = *Rime in lode della ill.ma et ecc. ma s.d. Giovanna Castriota* [...] *scritte in varij tempi da diversi huomini illustri*, in Napoli, presso Giuseppe Cacchi, 1585.

Studi

1926

A. Venturi, *Storia dell'arte italiana. La pittura del Cinquecento*, II, Milano, Hoepli, 1926.

1953

H. James, *The art of the novel: critical prefaces*, London, Scribner, 1953.

1954

M. Praz, *Modern Art and Literature. A Parallel*, in «English Miscellany», V, 1954, pp. 217-245.

1969

G. Genette, *Figures II*, Paris, Éditions du Seuil, 1969.

1971

M. Praz, *Mnemosine. Parallelo tra la letteratura e le arti visive*, Milano, Mondadori, 1971.

1972

A. Quondam, *Dal Manierismo al barocco. Per una fenomenologia della scrittura poetica a Napoli tra Cinque e Seicento*, in *Storia di Napoli. Il Viceregno*, vol. V, Napoli, Società Editrice, 1972, t. I, pp. 126-142.

1973

G. Ferroni, A. Quondam, *La «locutione artificiosa». Teoria ed esperienza della lirica a Napoli nell'età del Manierismo*, Roma, Bulzoni, 1973, pp. 371-381.

1974

A. Quondam, *Petrarchismo mediato. Per una critica della forma antologica*, Roma, Bulzoni, 1974.

1975

A. Quondam, *La parola nel labirinto. Società e scrittura del Manierismo a Napoli*, Roma-Bari, Laterza, 1975.

1976

J. Baudrillard, *La società dei consumi*, Bologna, Il Mulino, 1976.

- P. A. De Lisio, *Gli anni della svolta. Tradizione umanistica e Viceregno nel primo Cinquecento napoletano*, Società Editrice Salernitana, Salerno, 1976.
- 1979
- G. Pozzi, *Il ritratto della donna nella poesia d'inizio Cinquecento e la pittura di Giorgione*, in «Lettere Italiane», XXXI, 1979, pp. 1-30.
- 1980
- W. J. T. Mitchell, *Spatial Form in literature: Toward a General Theory*, in «Critical Inquiry», VI, 3, 1980, pp. 539-567.
- 1981
- J. Baudrillard, *Simulacres et Simulation*, Paris, Editions Galilée, 1981.
- 1983
- W. Hirdt, *Sul sonetto del Petrarca «Per mirar Policleto a prova fiso»*, in *Miscellanea Vittore Branca*, Firenze, Olschki, 1983, pp. 435-447.
- 1984
- G. Pozzi, *Temi, topoi, stereotipi*, in *Letteratura italiana*, vol. III. *Le forme del testo. Teoria e poesia*, I, Torino, Einaudi, 1984, pp. 391-436.
- 1986
- W. J. T. Mitchell, *Iconology*, Chicago, The Un. Of Chicago Press, 1986.
- P. Sabbatino, *Il modello bembiano a Napoli nel Cinquecento*, Napoli, Ferraro, 1986.
- 1987
- D. Chiomenti Vassalli, *Giovanna d'Aragona fra baroni, principi e sovrani del Rinascimento*, Milano, Mursia, 1987.
- 1989
- T. Cirillo, «Valente Ercilla mandami un sonetto»: *Rime in lode di Giovanna Castriota*, in «Annali dell'Istituto Universitario Orientale. Sezioni romanza», XXXI, 1, 1989, pp. 5- 84.
- G. Pozzi, *Teoria e fenomenologia della "descriptio"*, in *Lingua, cultura, società. Saggi sulla letteratura italiana del Cinquecento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1989, pp. 28-40.
- 1990
- R. Fedi, *La memoria della poesia. Canzonieri, lirici e libri di rime nel Rinascimento*, Roma, Salerno, 1990.
- 1991
- M. Cicuto, *Figure del Petrarca. Giotto, Simone Martini, Franco Bolognese*, Napoli, Federico & Ardia, 1991.
- P. Getrevis, *Le scritte del volto. Fisiognomica e modelli culturali dal Medioevo ad oggi*, Milano, Franco Angeli, 1991.
- M. Krieger, *Ekphrasis. The Illusion of Nature Sign*, Baltimore-London, The Johns Hopkins UP, 1991.
- A. Quondam, *Il naso di Laura. Considerazioni sul ritratto poetico e la comunicazione lirica*, in *Il naso di Laura. Lingua e poesia lirica nella tradizione del Classicismo*, Modena-Ferrara, 1991, pp. 291-328.
- 1993
- R. Cannatà, *Pittura meridionale del tardo Cinquecento in Abruzzo: dipinti di Teodoro d'Errico, Silvestro Buono, Giovan Bernardo Lama, Aert Mytens e Giuseppe Cesari*, in «Bollettino d'arte», f. 77, s. VI, 1993, pp. 79-92.

- M. L. Doglio, *Su due sonetti di Giovanale Ancina a Carlo Emanuele I di Savoia*, in *Mito e eleteratura. Studi offerti a Aulo Greco*, Roma, Bonacci, 1993, pp. 283-290.
- M. L. Doglio, *Il Tempio armonico di Giovanale Ancina: dal Petrarca "travestito" alla lauda spirituale alla "canzonetta ariosa"*, in *Literatur ohne Grezen. Festschrift fur Erika Kanduth*, Frankfurt am Main-Berlin-Bern-New York-Paris-Wien, Peter Lang, 1993, pp. 99-112.
- J. Heffernan, *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago, Chicago UP, 1993.
- G. Pozzi, «Nota additiva alla descriptio puellae», in Id., *Sull'orlo del visibile parlare*, Milano, Adelphi, 1993, pp. 173-184.
- 1995
- L. Bolzoni, *La stanza della memoria*, Torino, Einaudi, 1995.
- 1996
- M. Beer, *Idea del ritratto femminile e retorica del classicismo: i «Ritratti» di Isabella d'Este di Gian Giorgio Trissino e Post-scriptum sul ritratto letterario*, in *L'ozio onorato. Saggi sulla cultura letteraria italiana del Rinascimento*, Roma, Bulzoni, 1996, pp. 135-161.
- L. Innocenti, *Parola e immagine nel Rinascimento*, in *Storia della civiltà letteraria inglese*, Vol. I. *Il Medioevo. Il Rinascimento. Il Seicento*, Torino, UTET, 1996, pp. 588-603.
- Icons-Texts-Iconotexts, 1996 = *Icons-Texts-Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*, a cura di P. Wagner, Berlin-New York, de Gruyter, 1996.
- 1997
- F. Sberlati, *Pedagogia e cultura femminile tra Rinascimento e Controriforma*, in «I Tatti Studies in the Italian Renaissance», 7, 1997, pp. 119-174.
- 1998
- A. Capata, *Nicolò Franco e il plagio del Tempio d'Amore*, in *Furto e plagio nella letteratura del classicismo*, a cura di R. Gigliucci, Roma, Bulzoni, 1998, pp. 219-232.
- C. D. Romano, «Come se fussi viva e pura» – *ritrattistica e lirica cortigiana tra Quattro e Cinquecento*, in «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», LX, 1998, pp. 249-294.
- 2000
- L. Rodler, *Il corpo specchio dell'anima. Teoria e storia della fisiognomica*, Milano, Mondadori, 2000.
- T. R. Toscano, *Letterati corti accademie. La letteratura a Napoli nella prima metà del Cinquecento*, Napoli, Loffredo, 2000.
- 2001
- M. Bianco, *Il Tempio a Giovanna Colonna d'Aragona ovvero La conferma di un archetipo*, in «I più vaghi e più soavi Fiori». *Studi sulle antologie di lirica del Cinquecento*, a cura di M. Bianco e E. Strada, Alessandria, Edizioni Dell'Orso, 2001, pp. 147-181.
- T. Megale, «Sic per te superis gens inimica ruat». *L'ingresso trionfale di Carlo V a Napoli (1535)*, in «Archivio storico per le provionce napoletane», a. 119, 2001, pp. 587-610.
- F. Tomasi, *Alcuni aspetti delle antologie liriche del secondo Cinquecento*, in «I più vaghi e più soavi Fiori». *Studi sulle antologie di lirica del Cinquecento*, a cura di M. Bianco e E. Strada, Alessandria, Edizioni Dell'Orso, 2001, pp. 77-85.

2003

L. Rodler, *Le funzioni della fisiognomica da Della Porta e Lombroso*, in «Griseldaonline. Portale di Letteratura», n. 3, 2003, pubblicato all'indirizzo online: <http://www.griseldaonline.it/temi/il-corpo/funzioni-fisiognomica-della-porta-lombroso.html>.

C. Segre, *La pelle di san Bartolomeo. Discorso e tempo dell'arte*, Torino, Einaudi, 2003.

Immagine e scrittura, 2006 = *Immagine e scrittura*, a cura di M. G. Di Monte, Roma, Meltemi, 2006.

P. Vecchi Galli, *Petrarca nel Cinquecento*, in *Storia della letteratura italiana. La critica letteraria dal Due al Novecento*, diretta da E. Malato, Roma, Salerno Editrice, 2003, vol. XI, pp. 325-351.

2004

M. Bianco, *Il "Tempio": parola di un genere antologico cinquecentesco*, in *Miscellanea in onore di Giovanni da Pozzo*, a cura di D. Rasi, Padova, Editrice Antenore, 2004, pp. 163-189.

V. Dolla, *Introduzione*, in S. de' Monti, *Rime adepistiche*, a cura di V. Dolla, Galatina, Congedo, 2004, pp. xviii-xxiv.

2005

E. Crema, *Il tempio armonico di Giovenale Ancina: edizione e commento*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Milano, 2005.

R. Diodato, *Estetica del virtuale*, Milano, Paravia Bruno Mondadori Editori, 2005.

M. Lefèvre, *Lingua spagnola e italiana a confronto. Note su alcuni sonetti in castigliano di autori italiani nel Tempio per Giovanna D'Aragona (1555) e nelle Rime et versi per Giovanna Castriota Carafa (1585)*, in «Philologia hispalensis», 19, 2005, pp. 51-71.

2006

M. C. Bertolani, *Dall'immagine all'icona*, in «Quaderns d'Italià», 11, 2006, pp. 183-201.

M. Ciccuto, *Petrarca e le arti: l'occhio della mente fra i segni del mondo*, in «Quaderns d'Italià», 11, 2006, pp. 203-221.

M. De Nichilo, *Un "tempio d'Amore" tra Napoli e Venezia*, in *La Serenissima e il regno: nel V centenario dell'Arcadia di Iacopo Sannazaro*. Atti del convegno di studi (Bari-Venezia, 4-8 ottobre 2004), a cura di D. Canfora e A. Caracciolo Aricò, prefazione di F. Tateo, Bari, Cacucci, 2006, pp. 153-172.

E. Crema, *La poesia del Tempio armonico. Imitazione, travestimento, riscrittura*, in *Il Tempio armonico. Giovanni Giovenale Ancina e le musiche devozionali nel contesto internazionale del suo tempo*, a cura di C. Bianco, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2006, pp. 67-89.

M. Giuliani, *Il Tempio armónico. Storia di un ciclopico Progetto edificante e del relativo apparato celebrativo: fonti, collazioni e contenuti*, in *Il Tempio armonico. Giovanni Giovenale Ancina e le musiche devozionali nel contesto internazionale del suo tempo*. Atti del Convegno internazionale, a cura di C. Bianco, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2006, pp. 3-47.

P. Leone de Castris, *Il ritratto nella pittura del Cinquecento a Napoli*, in *Tiziano e il ritratto di corte da Raffaello ai Carracci*, catalogo della mostra (Napoli 24 marzo-4 giugno 2006), Napoli, Electa, 2006, pp. 84-90.

S. Lorenzetti, *Tempio Armonico / Teatro Armonico: musica come forma di eloquenza sacra nella ritualità liturgico-devozionale tra Cinque e Seicento*, in *Il Tempio armonico. Giovanni Giovenale Ancina e le musiche devozionali nel contesto internazionale del suo tempo*. Atti del Convegno internazionale, a cura di C. Bianco, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2006, pp. 181-208.

2007

Lo sguardo reciproco. Letteratura e immagini tra Settecento e Novecento, a cura di R. Coglitore, Pisa, Ets, 2007.

F. Pich, *Il ritratto letterario nel Cinquecento. Ipotesi e prospettive per una tipologia*, in *Il ritratto nell'Europa del Cinquecento*. Atti del Convegno (Firenze, 7-8 novembre 2002), a cura di A. Galli, C. Piccinini, M. Rossi, Firenze, Olschki, 2007, pp. 137-168.

F. Pich, «*Né in ciò me sol, ma l'arte insieme accuso*». *I sonetti a Tiziano nella tradizione delle rime per ritratto*, in *Giovanni Della Casa ecclesiastico e scrittore*. Atti del Convegno (Firenze-Borgo San Lorenzo, 20-22 novembre 2003), a cura di S. Carrai, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2007, pp. 401-444.

M. Rinaldi, *Le Accademie del Cinquecento*, in *Il Rinascimento italiano e l'Europa*, vol. II, *Umanesimo ed educazione*, a cura di G. Belloni e R. Drusi, A. Colla, Treviso, 2007, pp. 337-359.

D. Robin, *Between Rome and Venice: the Temples of Giovanna D'Aragona*, in Ead., *Publishing Women: Salons, the Presses, and the Counter-Reformation in Sixteenth-Century Italy*, Chicago, University of Chicago Press, 2007, pp. 102-123.

2008

L. Bolzoni, *Poesia e ritratto nel Rinascimento*, testi a cura di F. Pich, Roma-Bari, Laterza, 2008.

V. Cammarata, *La finestra del testo. Letteratura e dispositivi della visione tra Settecento e Novecento*, Roma, Meltemi, 2008.

V. Caputo, *Una galleria di donne illustri. Il De Mulieribus Claris da Giovanni Boccaccio a Giuseppe Betussi*, in «Cahiers d'études italiennes», 8, 2008, pp. 131-148

E. Crema, *Pubblicare testi musicali. Il Tempio armonico di Giovenale Ancina*, in «Moderna», n. 2, 2008, pp. 117-126.

Cultura visuale. Paradigmi a confronto, a cura di R. Coglitore, Palermo, :duepunti, 2008.

Donne di potere nel Rinascimento, a cura di L. Arcangeli e S. Peyronel, Viella, Roma, 2008.

F. Pignatti, *Il ritratto dell'amata nella lirica del Cinquecento*, in *Officine del nuovo. Sodalizi fra letterati, artisti ed editori nella cultura italiana fra Riforma e Controriforma*. Atti del Simposio Internazionale (Utrecht, 8-10 novembre 2007), a cura di H. Hendrix-P. Procaccioli, Manziana, 2008, pp. 267-307.

2009

S. Chiodo, *Rappresentazione eteronoma*, in *La rappresentazione pittorica*, a cura di Gabriele Tomasi, Palermo, Centro Internazionale di Studi di estetica, 2009, pp. 21-29.

M. P. Ellero, *Narciso e i Sileni: il ritratto mentale nella lirica da Lorenzo a Tasso*, in «Italianistica», n. 2, 2009, pp. 271-283.

M. Paoli, *La dedica. Storia di una strategia editoriale. Italia, secoli XVI-XIX*, Pacini Fazzi, 2009.

M. Perniola, *La società dei simulacri*, Milano, Mimesis, 2009.

É. Vigh, «*Il costume che appare nella faccia*». *Eloquenza muta e sonora fra Cinque e Seicento*, in «Schifanoia», 36-37, 2009, pp. 217-231.

2010

L. Bolzoni, *Il cuore di cristallo. Ragionamenti d'amore, poesia e ritratto nel Rinascimento*, Torino, Einaudi, 2010.

F. Pich, *I poeti davanti al ritratto. Da Petrarca a Marino*, Lucca, Pacini Fazzi, 2010.

C. Ranieri, «*Vittoria Colonna e il cenacolo ischitano*», in *La donna nel rinascimento meridionale*. Atti del Convegno internazionale (Roma, 11-13 novembre 2009), a cura di M. Santoro, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2010, pp. 49-65.

2011

R. Ceserani, *L'occhio della Medusa. Fotografia e letteratura*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011.

S. Jossa, *European Petrarchism. Reading and writing Petrarch in the Renaissance. Petrarchismo europeo. Leggere e scrivere Petrarca nel Rinascimento (presentazione)*, in «Italiq. Poésie italienne de la Renaissance», XIV, 2011, pp. 13-17 pubblicato all'indirizzo on-line: <<http://italique.revues.org/291>>.

G. Tallini, Agostino Nifo e la sua influenza sulle idee religiose di Vittoria Colonna, Girolamo Seripando, Galeazzo Florimonte e dei gruppi riformatori napoletani (1531-1536/7), in «Nuova Rivista Storica», vol. XCV, fasc. I, 2011, pp. 265-293.

2012

N. Bazzano, *Giovanna d'Aragona: ritratti di gentildonna tra idealizzazioni letterarie e tensioni religiose*, in *La corte en Europa. Política y Religion (Siglos XVI-XVIII)*, a cura di J. Martinez Millan, M. Rivero Rodriguez, G. Versteegen, Madrid, Ediciones Polifemo, 2012, vol. III, pp. 1495-1509.

V. Caputo, *Ritrarre i lineamenti e i colori dell'animo. Biografie cinquecentesche tra paratesto e novellistica*, Milano, Franco Angeli, 2012.

F. Tomasi, *G. Ruscelli e le antologie liriche*, in *Girolamo Ruscelli dall'Accademia alla Corte alla Tipografia*. Atti del convegno internazionale di studi (Viterbo, 6-8 ottobre 2011), a cura di P. Marini e P. Procaccioli, Vecchiarelli Editore, Manziana, 2012, vol II., pp. 571-604.

T. R. Toscano, *Tra corti e campi di battaglia: Alfonso d'Avalos, Luigi Tansillo e le affinità elettive tra petrarchisti napoletani e spagnoli*, in «e-Spania. Revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes», 13 giugno 2012, consultabile all'indirizzo on-line: <http://e-spania.revues.org/21383>.

2013

M. Petrelli, *Visualità e lettura. Dinamiche psicologiche e percettive degli ambienti di lettura (dalla pagina stampata agli ipertesti visivi)*, in «Psicoart. Rivista di arte e psicologia», n. 3, 2013, consultabile all'indirizzo on-line: <https://doi.org/10.6092/issn.2038-6184/3451>.

2014

Al di là dei limiti della rappresentazione. Letteratura e cultura visuale, a cura di M. Cometa et al., Macerata, Quodlibet, 2014.

M. Favaro, «*Erger su tempii di vivace fede*». *Sulla declinazione sacra del "tempio di rime" tra '500 e '600*, in «Rassegna Europea di Letteratura Italiana», XLIV, 2014, pp. 45-58.

M. Osnabrugge, *From itinerant to immigrant artist Aert Mytens in Naples*, in «Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek», 63, 2014, pp. 241-264.

C. Rosato, *L'involucro dell'amata. Sulle metafore astronomiche nella descriptio di Laura*, in «Sinestesiaonline. Periodico quadrimestrale di studi sulla letteratura e le arti. Supplemento della rivista Sinestesia», n. 10, Dicembre 2014, pp. 7-31.

2015

P. Barrotta, *Scienza e valori. Il bello, il buono, il vero*, Roma, Armando Editore, 2015.

M. de las Nieves Muñoz, *La descriptio puellae dans la poésie italienne de la Renaissance: quelques notes pour une nouvelle approche*, in «Italica», XVIII, 2015, pp. 187-218.

C. Ranieri, *Vittoria Colonna e Costanza d'Avalos Piccolomini. Una corrispondenza spirituale*, in *Cun fide amicitia. Per Rosanna Alhaique Pettinelli*, Roma, Bulzoni, 2015, pp. 477-490.

L. Torre, *Una piccola pleiade di rimatori capuani in antologie: pratiche del petrarchismo in un centro minore del secondo Cinquecento*, in «Critica letteraria», n. 2, 2015, pp. 195-228.

M. Vaccaro, *Considerazioni sull'attività di Aert Mijntens in Abruzzo e sulla formazione dei fratelli Bedeschini*, in «Ricerche sull'arte a Napoli in età moderna», 2015, pp. 65-81.

2016

P. Bertelli, *Giulia Gonzaga (1513-1566). L'immagine di una signora del Rinascimento. Un approccio iconografico*, in «Atti dell'Accademia Roveretana degli Agiati», ser. IX, vol. VI, 2016, pp. 25-48.

M. Cometa, *Archeologie del dispositivo. Regimi scopici della letteratura*, Cosenza, Pellegrini, 2016.

M. Favaro, *Erger su tempii di vivace fede. Sulla declinazione sacra del tempio di rime fra '500 e '600*, in «Rassegna Europea di Letteratura Italiana», XLIV, 2016, pp. 45-58.

M. Favaro, *Duttilità di una metafora. Note sui "templi" letterari profani del Cinquecento*, in *Le carte e i discepoli. Studi in onore di Claudio Griggio*, a cura di F. di Brazzà, I. Caliaro, R. Norbedo, R. Rabboni, M. Venier, Udine, Forum Editrice Universitaria, 2016, pp. 201-209.

F. Gherardi, *D'esta heroica mujer [...] tu docta mano alto poema escriba*. Il codice eroico nelle Rime et versi in lode di Giovanna Castriota, in «Rivista di filologia e letteratura ispaniche», XIX, 2016, pp. 69-93.

D. Pirovano, «Chi è questa che vèn?». Guinizzelli, Cavalcanti e la figura femminile, in *Les deux Guidi Guinizzelli et Cavalcanti. Mourir d'aimer et autres ruptures*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2016, pp. 95-106.

2017

S. Albertazzi, *Letteratura e fotografia*, Roma, Carocci, 2017.

V. Copello, *Vittoria Colonna a Carlo V: 6 dicembre 1538*, in «Studi italiani», n. 1, 2017, pp. 87-116.

V. Copello, «La signora marchesa a casa». Tre aspetti della biografia di Vittoria Colonna. Con una tavola cronologica, in «Testo», 38, 1, 2017, pp. 9-45.

S. De Min, *L'ecfrasi in scena. Per una teoria della figurazione teatrale*, Milano, Mimesis, 2017.

W.J.T. Mitchell, *Pictorial turn. Saggi di cultura visuale*, a cura di M. Cometa, Palermo, Cortina, 2017.

R. Morosini, *Ritratti di donne bellissime: Giovanna d'Aragona nel De pulchro di Agostino Nifo*, in «Forum italicum», vol. 51, 2017, pp. 799-809.

A. Piéjus, *Musique, censure et création. G.G. Ancina et le "Tempio armonico (1599)*, Firenze, Olschki, 2017.

R. A. Ruotolo, *Il catalogo muliebre nella Napoli del XVI secolo: un contributo di Benedetto Croce*, in «Quaderns de Filologia. Estudis literaris», 22, 2017, pp. 91-112.

M. C. Tarsi, *Petrarchismo al femminile, le Rime diverse d'alcune nobilissime, et virtuosissime donne (1559)*, in *L'Italianistica oggi: ricerca e didattica. Atti del XIX Congresso dell'ADI (Roma, 9-12 settembre 2015)* a cura di B. Alfonsetti, T. Cancro, V. Di Iasio, E. Pietrobon, Roma, Adi Editore, 2017, pp. 1-10.

2019

S. Gilson, *Appunti e considerazioni sulle lezioni petrarchesche e dantesche di Benedetto Varchi presso l'Accademia degli Infiammati e l'Accademia Fiorentina*, in *La cultura poetica di Benedetto Varchi. Atti della giornata di studi (2018)*, a cura di S. M. Vetteroni, Berlin, Freiden Universität, 2019, pp. 6-35.

F. Pich, *La poesia e il ritratto*, in *Letteratura e arti visive nel Rinascimento*, a cura di G. Genovese e A. Torre, Roma, Carocci Editore, 2019, pp. 57-84.

F. Pignatti, *Sonetti di Francesco Maria Molza per gentildonne del Regno (Vittoria Colonna, Giulia d'Aragona, Isabella Colonna, Giulia Gonzaga)*, in *Estudios dedicados a Tobia R. Toscano sobre Nápoles en tiempos de Garcilaso*, eds. E. Fosalba, G. de la Torre Ávalos, Bellaterra, Universitat Autònoma de barcelona, 2019, pp. 235-266.

2020

M. Croci, *Il Tempio Armonico di Giovanale Ancina. I luoghi, i personaggi, la musica*, in «AMIS. Antiquae musicae italicae studiosi», a.XVIII, n. 4, maggio 2020, pp. 3-27.

A. Quondam, *Ferrante Carafa e i poeti baroni del Regno*, in *Studi aurea monografica. Estudios dedicados a Tobia R. Toscano sobre Nápoles en tiempos de Garcilaso*, n. 8, 2020, pp. 428-439.

2021

M. Favaro, *Ambiguità del Petrarchismo. Un percorso fra trattati d'amore, lettere e tempoli in rime*, Milano, Franco Angeli, 2021.

L'*ekphrasis* détournée au profit de la philosophie sensualiste : un art du XVIIIe siècle français

FLORENCE FESNEAU

La naissance des Salons permet à la critique d'art de se développer en donnant un nouvel élan à l'*ekphrasis* qui, toutefois, n'est connue que sous le terme plus général d'hypotypose au XVIIIe siècle¹. Brièvement définie dans le *Dictionnaire universel de Furetière*², l'hypotypose fait son entrée dans le *Dictionnaire de l'Académie française* en 1762 pour sa quatrième édition³. Elle bénéficie ensuite d'une définition circonstanciée, rédigée par le chevalier de Jaucourt, dans l'*Encyclopédie universelle de Diderot et d'Alembert*, ce qui semble confirmer l'intérêt croissant porté à cette figure de rhétorique⁴. Les salonniers ne sont néanmoins pas les seuls à s'emparer de ce procédé. Les philosophes des Lumières utilisent aussi la description animée des tableaux pour mieux faire sentir l'intérêt des idées qu'ils défendent. Si les *ekphrasis* auxquelles se livre Denis Diderot dans ses *Salons* ont déjà été largement commentées, celles de Claude-Adrien Helvétius dans *De L'Esprit* sont moins étudiées. L'*ekphrasis* que ce dernier consacre à l'une des œuvres de l'Albane permet de s'interroger sur l'importance accordée à la philosophie sensualiste et à sa réception non seulement dans les cercles littéraires mais aussi parmi les architectes et les

¹ L'*ekphrasis* se substitue à l'hypotypose au XXe siècle pour désigner spécifiquement la description d'une œuvre d'art. Cf. George MOLINIÉ, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Le livre de poche, 1996, p. 140, Art. « Ecphrasis ».

² Antoine FURETIÈRE, *Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts*, La Haye, Leers, 1690, t. I, Art. « Hypotypose » : « Figure de rhétorique qui fait la description d'une chose, qui la met devant les yeux, qui la fait connoistre. »

³ *Dictionnaire de l'Académie française*, 1762, Art. « Hypotypose » : « Figure de Rhétorique. Description animée, peinture vive & frappante. Une hypotypose bien placée cause de l'émotion. »

⁴ *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres, mis en ordre et publié par M. Diderot [d'Alembert et alii]*, Paris, Briasson, David, Le Breton, Faulche, 1765, t. VIII, Art. « Hypotypose » : « L'hypotypose, dit Quintilien, est une figure qui peint l'image des choses dont on parle avec des couleurs si vives, qu'on croit les voir de ses propres yeux, & non simplement en entendre le récit. On se sert de cette figure lorsqu'on a des raisons pour ne pas exposer simplement un fait, mais pour le peindre avec force, & c'est en quoi consiste l'éloquence, qui n'a pas tout le succès qu'elle doit avoir, si elle frappe simplement les oreilles sans remuer l'imagination & sans aller jusqu'au cœur [...] »

artistes. Les libertés que prennent philosophes et écrivains par rapport à la description du tableau et du lieu où il se trouve veulent convaincre le lecteur du caractère prééminent des sensations et du milieu ambiant sur le comportement humain. En retour, les graveurs trouvent dans les nouvelles libertines qu'ils illustrent, les moyens de diffuser la pensée sensualiste tout en prenant de nombreuses libertés par rapport au texte ; ils contribuent ainsi à une mise en abîme du discours philosophique. Ces *ekphrasis* croisées qui pratiquent un double écart du texte par rapport à l'image et de l'image par rapport au texte permettent une compréhension ludique de l'esprit du XVIIIe siècle, en se jouant de manière souvent irrévérencieuse des références trop connues de la peinture mythologique et des amours des dieux.

L'*ekphrasis* au service de la philosophie sensualiste

A partir de 1699, la tenue biennale des Salons de l'Académie royale de peinture et de sculpture donne lieu au développement de la critique d'art⁵. Celle-ci prend véritablement son essor dans les années 1750 avec les *Salons* que Diderot rédige pour la *Correspondance littéraire* de Frédéric Melchior Grimm⁶. Les comptes rendus de Diderot, ainsi que ceux que les autres salonniers publient dans des revues ou en feuillets indépendants, contribuent à faire naître un genre littéraire. Ils décrivent les peintures des académiciens et permettent d'en faire apprécier le dessin, le coloris, la disposition, la composition et l'invention selon des critères mis au point par André Félibien, Roger de Piles, l'abbé Du Bos et bien d'autres théoriciens des arts tout au long du XVIIIe siècle. Toutefois les critiques ne se satisfont pas de ces seuls critères dont le caractère technique risquerait de lasser le lecteur. Elles deviennent progressivement plus personnelles donnant lieu à une appréhension émotionnelle des tableaux qui touchent ou répugnent les salonniers, qu'il s'agisse de Diderot⁷, de Louis Petit de Bachaumont⁸, de Marc-Antoine Laugier⁹ ou

⁵ Thomas E. CROW, *La Peinture & son public à Paris au XVIIIe siècle*, trad. fr., Paris, Macula, 2000 (éd. originale, *Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris*, New Haven & Londres, Yale University Press, 1985). La périodicité de l'exposition devient régulière à partir de 1737.

⁶ Pierre FRANTZ, Elisabeth LAVEZZI, *Les Salons de Diderot : théorie et écriture*, Paris, Presses universitaires Paris-Sorbonne, 2008.

⁷ Diderot pense que l'ivresse de *La Bacchante endormie* de Jean-Baptiste-Marie Pierre au Salon de 1763 est d'une nature révoltante et il n'hésite pas à lui adresser directement la parole : « Dormez, personne ne sera tenté d'abuser de votre état et de votre sommeil. » Cf. Denis DIDEROT, *Œuvres complètes*, J. Assézat et M. Tourneux éd., Paris, Garnier frères, 1875-1877, t. X, *Salon de 1763*, p. 177.

encore de Pierre-Samuel Du Pont de Nemours¹⁰ pour n'en citer que quelques-uns. Diderot reste néanmoins celui qui exprime ses opinions avec le plus de justesse et de vigueur. Il n'hésite pas à animer l'œuvre par divers procédés – la promenade pour les tableaux de Vernet¹¹ ou le rêve pour le tableau de Fragonard¹² – qui lui permettent de faire mieux ressentir l'œuvre à son lecteur tout en lui livrant les réflexions philosophiques et esthétiques qui le préoccupent. Diderot incite aussi les peintres à vivre les situations qu'ils veulent mettre en image. Il invite Lagrenée à éprouver les émotions de Vénus engageant Mars sur le chemin de la paix¹³ et suggère à Greuze de se placer dans le cadre

⁸ A propos de *L'Insomnie* de Louis-Jean-François Lagrenée, Bachaumont estime que le tourment de la jeune femme devrait trouver à s'exprimer de manière plus évidente dans le désordre du lit. Cf. Louis Petit de BACHAUMONT, *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la république des lettres en France depuis MDCCLXII jusqu'à nos jours ou Journal d'un observateur [...] (Continué par Pidansat de Mairobert et Mouflé d'Angerville)*, Londres, Adamson, 1777-1789, t. XIII, Salon de 1771, p. 71.

⁹ Décrivant *L'Ermite endormi* de Joseph-Marie Vien, Laugier indique que l'« On sent que tous les ressorts sont détendus, & que tous les nerfs sont dans le relâchement. » Cf. Marc-Antoine LAUGIER, *Jugement d'un amateur sur l'exposition des tableaux. Lettre à M. le marquis de V****, Paris, Duchesne, 1753, p. 58-59.

¹⁰ Contemplant *La Jeune Grecque endormie* de Joseph-Marie Vien, Du Pont de Nemours avoue qu'il lui est impossible de s'en détacher : « on tourne, on va, on revient, on se retrouve toujours vis-à-vis de la belle Grecque, à laquelle Vien fait faire un songe si voluptueux. On emporte avec soi cette image qui fait si bien sentir tout le prix de ce don du ciel appelé la beauté. » Cf. Pierre-Samuel DU PONT DE NEMOURS, *Lettres sur les salons de 1773, 1777 et 1779, adressées par Du Pont de Nemours à la Margrave Caroline-Louise de Bade*, s. l., s. n., 1908, p. 18.

¹¹ DIDEROT, *Œuvres, op. cit.*, t. XI, Salon de 1767, p. 98-148. L'*ekphrasis* de Diderot sur les tableaux de Vernet a fait l'objet de commentaires trop nombreux pour être tous cités ici. Nous nous contenterons donc de renvoyer à l'un des textes séminaux sur ce sujet ; Jacques CHOUILLET, « La Promenade Vernet », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n° 2, 1987, p. 123-163.

¹² DIDEROT, *Œuvres, op. cit.*, t. X, Salon de 1765, p. 396-409. Ici encore les commentaires à propos de l'*ekphrasis* de Diderot sur le tableau de Fragonard, *Le grand prêtre Corésus se sacrifie pour sauver Callihoé*, sont trop nombreux pour être tous cités. Entre autres, signalons : Bernadette FORT, « Ekphrasis as Art Criticism: Diderot and Fragonard's *Coresus and Callirhoe* », dans Peter WAGNER (dir.), *Icons - Texts - Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*, Berlin, New York, De Grüter, 1996, p. 58-77.

¹³ DIDEROT, *Œuvres, op. cit.*, t. XI, Salon de 1767, p. 74 : « La Grenée me dit : « Donnez-moi un sujet pour la Paix » et je lui réponds : « Montre-moi Mars couvert de sa cuirasse, les reins ceints de son épée, sa tête belle, noble, fière, échevelée. Placez debout à son côté Vénus, mais Vénus nue, grande, divine, voluptueuse ; jetez mollement un de ses bras autour des épaules de son amant ; et qu'en lui souriant d'un souris enchanteur, elle lui montre la seule pièce de son armure qui lui manque, son casque, dans lequel ses pigeons ont fait leur nid. ».

du drame bourgeois pour tirer le meilleur parti du sujet de l'honnête modèle, *in fine* traité par Baudouin, sans arriver à remporter les suffrages du critique exigeant¹⁴.

Mais la description vivante de l'œuvre n'est pas l'apanage des seuls salonniers. Le philosophe Helvétius en donne l'exemple en détournant les ressorts littéraires de l'*ekphrasis* au profit de la philosophie sensualiste qu'il entend promouvoir. Pour ce faire, il ne choisit pas une œuvre contemporaine, mais un tableau de l'Albane qui a l'avantage d'être connu de tous. Afin de mettre en relief le changement qui s'opère, avec Helvétius, dans l'appréhension de l'œuvre de l'Albane, il est nécessaire d'expliquer la nature de l'attention dont elle a été l'objet auparavant.

Adonis conduit près de Vénus par les Amours (Fig. 1) entre dans les collections royales en 1685. Commandé en 1621 par Ferdinand de Mantoue pour sa Villa La Favorite, le tableau appartient ensuite aux collections de Paolo Francesco Falconieri qui le fait graver par le français Etienne Baudet en 1672¹⁵. Parvenue entre les mains du roi par l'intermédiaire de Louvois, cette gravure incite Louis XIV à acheter les quatre tableaux originaux composant la *Suite de Vénus et d'Adonis* en 1685¹⁶. La gravure est accompagnée d'une légende latine sous la forme d'un poème de douze vers dont l'auteur reste inconnu¹⁷ :

Aspice quam blando quesitum frigore somnum
Suscipit alma Venus, nudato corpore ab omni
Siderei splendent artus, de vertice sylve
Suspirant tremule Zephyris mulcentibus aestum
Aligeri ludunt pueri, pars altera ramis
Mala legit, donum Veneris, pars altera circum

¹⁴ DIDEROT, *Œuvres, op. cit.*, t. XI, *Salon de 1767*, p. 74 : « Greuze me dit : « Je voudrais bien peindre une femme toute nue, sans blesser la pudeur » ; et je lui répons : « Faites le *Modèle honnête*. Asseyez devant vous une jeune fille toute nue ; que sa pauvre dépouille soit à terre à côté d'elle et indique la misère ; qu'elle ait la tête appuyée sur une de ses mains ; que de ses yeux baissés deux larmes coulent le long de ses belles joues ; que son expression soit celle de l'innocence, de la pudeur et de la modestie ; que sa mère soit à côté d'elle ; que de ses mains et d'une des mains de sa fille elle se couvre le visage ou qu'elle se cache le visage de ses mains, et que celle de sa fille soit posée sur son épaule ; que le vêtement de cette mère annonce aussi l'extrême indigence ; et que l'artiste, témoin de cette scène, attendri, touché, laisse tomber sa palette ou son crayon. » Et Greuze dit : « Je vois mon tableau. »

¹⁵ Véronique MEYER, « L'interprétation des œuvres de Francesco Albani par les graveurs français au XVIIe siècle », *Horti Hesperidum*, VII, 2017, 2, p. 211-249.

¹⁶ Catherine PUGLISI, *Francesco Albani*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1999.

¹⁷ Victoria von FLEMMING, *Arma amoris: Sprachbild und Bildsprache der Liebe: Kardinal Scipione Borghese und die Gemäldezyklen Francesco Albanis*, Zabben, 1996, p. 58.

Excubat et dive custodit, somnia matris.
Ecce aliis trahitur linguens fera castra Dianae
Delicie Veneris trahitur formosus Adonis ;
Aera quin alii terrasque, undasq(ue) fatigant
Pulcer Adonis, abi, fallit mentita voluptas
Tamq(uam) immittit apri dentern in tua funera Mavors¹⁸.

Le poème décrit l'attrait qu'exerce sur Adonis le corps dénudé de la déesse de l'Amour, ce qui le détourne de son activité de chasseur, placée sous la protection de Diane. Il annonce la fin tragique d'Adonis qui résulte de la jalousie de Mars à son encontre. Occupant successivement, à Versailles, le Grand cabinet de Monseigneur, le Cabinet des tableaux du roi, puis le Grand Trianon, le tableau de l'Albane jouit d'une durable renommée et bénéficie d'une nouvelle gravure réalisée par Benoît Audran, probablement dans les années 1710. Cette gravure est accompagnée d'un poème qui se contente de traduire, en français, les vers latins de la gravure de Baudet :

C'est ainsi que Vénus sous un ombrage frais
Laissoit à découvert ses plus rares attraits
Lors qu'à l'aspect divin de cette beauté nue
Le Chasseur Adonis sentit son âme émue
Ainsi de tous cotez ses aimables Enfants
Montroient par mille jeux qu'ils étoient triomphants
L'air, la Terre et les Eaux de part en cette fête
De concert avec eux célébroient leur conquête
Fuis charmant Adonis et reprend ta raison
Tu reçois dans ton cœur un dangereux poison,
Et déjà le Dieu Mars épris de jalousie
Suscite un monstre affreux pour t'arracher la vie.

Peu de temps avant la parution de l'ouvrage d'Helvétius, François Bernard Lépicié, secrétaire perpétuel et historiographe de l'Académie royale, est chargé de la rédaction du

¹⁸ Voyez comme la belle Vénus jouit d'un sommeil flatteur dans une ombre rafraîchissante, son corps nu révélant l'éclat de ses chairs ; de la cime des arbres, les forêts ondoyantes soupirent tandis que les zéphyr adoucissent la chaleur. Les amours ailés jouent ; les uns cueillent des pommes pour en faire cadeau à Vénus, les autres veillent sur les rêves de leur divine mère. Voici, les Amours ont déjà quitté la forteresse de la cruelle Diane, et le bel Adonis la trahit à son tour pour les charmes de Vénus, et les Amours parcourent l'air, la terre et la mer. Bel Adonis, va-t'en, ne succombe pas au plaisir trompeur, car Mars va t'envoyer à la mort en te faisant tomber sous les défenses acérées du sanglier (traduction personnelle).

Catalogue raisonné des tableaux du Roi. A cette occasion, il est le premier à remarquer que le tableau de l'Albane fait partie d'une suite racontant l'histoire de Vénus et d'Adonis, ce que les précédents inventaires de Bailly et de Le Brun avaient oublié¹⁹. Watelet le rappelle dans son *Dictionnaire*, pour rendre hommage à la fois à l'analyse de Lépicié et aux talents de poète de l'Albane :

Il en est quatre [tableaux de l'Albane] que Lépicié regarde ingénieusement comme un poème pittoresque divisé en quatre chants : le premier représente Vénus se faisant parer par les Grâces pour charmer Adonis ; le second, Vénus ordonnant aux Amours de forger de nouveaux traits pour blesser le cœur d'Adonis ; le troisième, Diane irritée du triomphe de Vénus, profitant du sommeil des Amours pour les faire désarmer, le quatrième enfin, le sommeil de Vénus, ou le nouveau piège qu'elle tend au cœur d'Adonis. Il suffit de connoître l'Albane pour juger du parti qu'il a tiré de ces sujets, des charmes qu'il a répandus sur les sites, des grâces qu'il a données à Vénus, aux Nymphes, aux Amours²⁰.

La réputation de l'Albane semble rendre inutile toute *ekphrasis* des quatre tableaux, les talents du peintre bolognais lui assurant la victoire dans le paragone de *l'ut pictura poesis*. Watelet indique, au sujet de l'Albane, qu'« Il sentoit que le peintre est un poète, & que la lecture des poètes doit être le principal aliment des peintres²¹. » Cette réputation de peintre poète est accréditée par les qualificatifs qui, dès le XVIIIe siècle, accompagnent l'Albane célébré comme étant l'Anacréon de la peinture²², bien avant que Luigi Lanzi ne le consacre comme tel dans sa *Storia pittorica della Italia*²³.

Quant à la description que Lépicié fait du *Sommeil de Vénus, ou le nouveau piège qu'elle tend au cœur d'Adonis*, elle reste précise tout en essayant de rendre l'atmosphère voluptueuse qui préside à la découverte de Vénus par Adonis :

¹⁹ Nicolas BAILLY, *Inventaire des tableaux du roy : inventaires des collections de la Couronne / rédigé en 1709 et 1710, par Nicolas Bailly ; publié pour la première fois, avec des additions et des notes, par Fernand Engerand*, Paris, Leroux, 1899, p. 177-179. Le tableau a successivement pour titre « Venus et Adonis accompagnés de plusieurs Amours » pour Bailly ; « Vénus qui dort sur un lit accompagnée de plusieurs petits Amours et deux qui sont en l'air tenant un voile et d'autres qui tirent un filet » pour l'inventaire de Le Brun après 1683.

²⁰ Claude-Henri WATELET, *Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure*, Paris, Prault, 1792, t. IV, Art. « Peintre », « Albane », p. 312.

²¹ *Ibid.*, p. 308.

²² Antoine LESCALLIER, *Poème sur la peinture en sept chants*, Londres, Bigg, 1778, p. 19 : « L'Albane épris de la beauté naïve, De la Peinture aimable Anacréon »

²³ Luigi LANZI, *Storia pittorica della Italia*, Bassano, Raimondi, 1795-1796, t. II, 2nde Partie, p. 99 : «È detto da alcuni l'Anacreonte della pittura.»

Le lieu qu'il [l'Albane] a peint paroît choisi pour être le rendez-vous des amants & l'asile des plaisirs amoureux : on voit d'un côté un paysage agréable, & de l'autre une rivière qui forme plusieurs cascades, dont le murmure & la fraîcheur invitent au repos & à la volupté. C'est dans ce lieu de délices, à l'abri d'un rideau attaché aux branches des arbres, que Vénus, couchée d'une façon galante, attend dans les bras du sommeil l'effet que ses charmes produiront sur le cœur d'Adonis. Ce beau Chasseur paroît céder à des attraits si ravissants ; il les considère avec tant de vivacité, qu'on voit bien en ce moment qu'il renonce aux plaisirs de Diane pour ne suivre que ceux de sa rivale. Plusieurs Amours, qui veillent autour de Vénus, semblent seconder ses desseins ; l'un tient Adonis par sa draperie, & les autres lui font signe d'approcher, mais sans bruit²⁴.

Lépicié est en droit d'interpréter l'attitude d'Adonis grâce aux divers éléments de langage pictural dont l'Albane s'est habilement servi : Adonis est penché en avant vers Vénus endormie ce qui témoigne de l'irrésistible effet que les charmes de la déesse ont sur le chasseur. Son chien cherche à l'éloigner, mais Adonis a déjà renoncé aux plaisirs de la chasse. Les Amours complètent la représentation psychologique du piège dont Adonis est la victime en l'incitant à s'approcher silencieusement de la belle endormie qui, dans son sommeil, s'offre à lui.

Quatre années plus tard, la lecture qu'Helvétius fait du tableau de l'Albane est bien différente de celle des poètes qui décrivaient les gravures de Baudet et d'Audran ou de celle de Lépicié. Helvétius n'a plus pour objectif de traduire en mots les différents signes picturaux que l'Albane a savamment organisé pour faire comprendre les enjeux d'une œuvre qui s'inscrit dans le cadre d'une *storia* relatée dans les *Métamorphoses* d'Ovide²⁵. Il met le tableau de l'Albane au service du discours de la philosophie sensualiste qu'il professe. Il est imprégné des idées qu'Étienne Bonnot de Condillac développe dans son *Traité des sensations*. En prenant l'exemple d'une statue qui s'anime progressivement à la vie, Condillac démontre en effet que l'ensemble des connaissances acquises par l'être humain trouvent leur origine dans les expériences qu'il fait grâce à ses cinq sens. Les différentes sensations reçues par les sens sont progressivement mémorisées, comparées et associées à des souvenirs agréables ou désagréables qui permettent de former le jugement

²⁴ François Bernard LÉPICIÉ, *Catalogue Raisonné Des Tableaux Du Roi, Avec Un Abrégé De La Vie*, Paris, Imprimerie Royale, 1754, p. 257-258.

²⁵ Antoine BANIER (abbé), *Les Métamorphoses d'Ovide en Latin, traduites en François, avec des remarques et des explications historiques, par M. l'abbé Banier de l'Académie Royale des inscriptions et Belles Lettres. Ouvrage enrichi de Figures en taille douce gravées par B. Picart et autres habiles Maîtres*, Amsterdam, Wetstein & Smith, 1732, t. II, p. 358-359.

et stimuler l'imagination. Le désir peut alors orienter l'usage des facultés développées par l'être humain et déclencher diverses passions. Celles-ci ne peuvent que résulter mécaniquement des sensations qui ont été transformées par la mémoire et l'imagination²⁶.

Dans *De l'Esprit*, Helvétius poursuit les idées développées par Condillac en postulant que seule l'expérience permet à l'homme d'expliquer les phénomènes de la nature et d'atteindre à la connaissance de toutes choses. Helvétius en déduit que si l'imagination fut nécessaire dans les débuts de l'humanité, elle devient de moins en moins utile au fur et à mesure que l'homme progresse dans ses connaissances ; toute chose doit trouver une explication rationnelle et scientifique grâce aux expériences réalisées, à l'instar de celles que Newton mène pour théoriser les lois de la gravitation universelle. De ce fait, le rôle imparti à l'imagination se limite, pour Helvétius, à produire des *ekphrasis* dans le domaine des arts :

L'imagination est donc l'invention en fait d'images, comme l'esprit l'est en fait d'idées [et elle] n'est guère employée seule que dans les descriptions, les tableaux & les décorations. Dans tout autre cas, l'imagination ne peut servir que de vêtement aux idées et aux sentiments qu'on nous présente.²⁷

Pour Helvétius, l'imagination ne trouve donc plus à s'exprimer que dans la littérature et la peinture ; « C'est alors qu'elle peut créer ces êtres et ces lieux nouveaux, que la poésie, par la précision de ses tours, la magnificence de l'expressivité et la propriété des mots rend visible aux yeux des lecteurs²⁸. » Afin de prouver le bien-fondé de ses propos, Helvétius donne l'exemple des images qui sont le plus susceptibles de former un tableau voluptueux dans l'esprit de l'homme et livre ainsi une *ekphrasis* toute personnelle du tableau de l'Albane :

²⁶ Étienne Bonnot de CONDILLAC (abbé), *Traité des sensations à Madame La comtesse de Vassé*, Londres, Paris, De Bure l'aîné, 1754, t. II, p. 256-257 : « Si en ne supposant que des Sensations dans notre Statue, elle a acquis des idées particulières & générales, & s'est rendue capable de toutes les opérations de l'entendement ; si elle a formé des désirs, & s'est fait des passions, auxquelles elle obéit ou résiste ; enfin si le plaisir & la douleur sont l'unique principe du développement de ses facultés : il est raisonnable de conclure que nous n'ayons d'abord eu que des Sensations & que nos connaissances & nos passions sont l'effet des plaisirs & des peines qui accompagnent les impressions des sens. »

²⁷ Claude-Adrien HELVÉTIUS, *De l'Esprit*, Paris, Durand, 1758, t. II, Discours IV : Des différents noms donnés à l'esprit, Chap. II : De l'imagination et du sentiment, p. 485-486.

²⁸ *Ibid.*, p. 489.

S'agit-il d'un tableau voluptueux ? C'est Adonis que l'imagination conduit avec l'Albane au milieu d'un bocage. Vénus y paroît endormie sur des roses ; la déesse se réveille ; l'incarnat de la pudeur couvre ses joues, un voile léger dérobe une partie de ses beautés ; l'ardent Adonis les dévore ; il saisit la déesse, triomphe de sa résistance ; le voile est arraché d'une main impatiente, Vénus est nue, l'albâtre de son corps est exposé aux regards du désir : et c'est là que le tableau reste vaguement terminé, pour laisser aux caprices et aux fantaisies variées de l'amour le choix des caresses et des attitudes.²⁹

Laissant libre cours à son imagination, Helvétius décrit le tableau non pas tel que l'Albane l'a peint et tel que Lépicié ou les poètes des gravures d'Audran et de Baudet l'ont vu, mais tel qu'il désire le voir. Il montre ainsi comment les images suggestives de nudités mythologiques peuvent mettre en mouvement une mécanique des sensations, du désir et des passions grâce à l'imagination. Car c'est elle qui se met à l'œuvre pour rechercher les sensations voluptueuses que lui suggère le tableau. Ce faisant, Helvétius témoigne non seulement de la force de l'imagination qui invente les suites de l'action d'Adonis accourant auprès de Vénus endormie, mais aussi du pouvoir des images.

L'ekphrasis du locus amoenus : l'influence du milieu sur la mécanique des sensations

Au travers des réflexions menées par la philosophie sensualiste, le XVIIIe siècle devient de plus en plus conscient du rôle que les tableaux et le milieu ambiant dans lequel ils se situent peuvent avoir sur le comportement humain. La description du *locus amoenus* et son importance dans l'évolution des sentiments éprouvés par les personnages occupent une place de premier plan dans deux romans publiés respectivement en 1758³⁰ et en 1774. Dès 1758, Jean-François de Bastide s'emploie à montrer que la qualité esthétique des lieux permet de provoquer chez le visiteur la réaction érotique attendue³¹. Dans *La Petite Maison*, le marquis de Trémicour, homme de goût et d'esprit, livre une cour assidue à une jeune femme noble, prénommée Mélite, qui se dit vertueuse et repousse ses avances. Il la met au défi de résister aux charmes de sa maison de plaisance et, dans ce lieu, à ses avances. Mélite relève le pari, mais les raffinements de la petite maison finissent par ravir

²⁹ *Ibid.*, p. 490.

³⁰ *La Petite Maison* est éditée en 1758, puis rééditée en 1763. La seconde édition est dotée de notes de bas de page qui fournissent une multitude d'information sur les divers artistes mentionnés dans le corps du texte.

³¹ Aurélien DAVRIUS, « La « petite maison ». Une collaboration entre belles-lettres et architecture au XVIIIe siècle », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2009/4, p. 841-869.

la belle – au sens propre comme au sens figuré - et deviennent les instruments de sa reddition au désir de son hôte.

Au cours de sa visite, Mélite peut apprécier les jardins et l'architecture de la maison de plaisance avant de découvrir les appartements et leur décoration, progressant inexorablement vers la chambre à coucher du marquis de Trémicour. Bastide y évoque « dans un cadre circulaire un tableau où Pierre a peint avec tout son art Hercule dans les bras de Morphée, réveillé par l'Amour³² ». Il précise, en note, que Pierre est « Un de nos célèbres Peintres qui, par la force de son coloris, a mérité un rang distingué dans l'Ecole Française³³. » Toutefois, ce tableau n'a jamais été peint par Pierre et ne se réfère à aucune image traditionnellement associée à Morphée ou à l'Amour, qui n'ont d'ailleurs pas pour habitude de cohabiter au sein de la même œuvre. La mention du tableau, au sein de l'*ekphrasis* que représente la description de la petite maison, permet d'imager la situation dans laquelle se trouve Mélite. Comme Hercule, cette dernière est à la croisée des chemins et doit choisir entre la Vertu et la Volupté, mais l'influence qu'a sur elle la décoration de la petite maison lui fera prendre un chemin différent de celui du héros d'Homère. Si Mélite – en lieu et place d'Hercule – est éveillée à l'amour, cet éveil est double, l'amour des arts se conjuguant avec celui des jeux érotiques. Le conte de Bastide illustre le propos développé par Helvétius dans *De l'Esprit* car, pour Mélite, il n'y a pas d'échappatoire au piège qui se referme sur elle ; la perfection esthétique atteinte par le décor s'accompagne d'une jouissance visuelle qui réveille l'imagination et appelle mécaniquement et inéluctablement une jouissance érotique.

En 1774, Bastide fait paraître de manière posthume le roman de son ami architecte, Jacques-François Blondel, *L'Homme du monde par éclairé les arts*. Les idées qui y sont exposées sont similaires à celles de Bastide. La correspondance amoureuse entre le comte de Saleran et la comtesse de Vaujeu est l'occasion, pour le comte, d'initier la comtesse au bon goût. Dans une de ses lettres, le comte narre à la comtesse sa rencontre avec Elmire, une jeune veuve fortunée vivant solitairement dans une maison jugée comme étant « le temple des Arts³⁴ ». Elmire est affligée d'« une douleur triste, une solitude sombre, un cœur épuisé, une imagination nulle³⁵. » Mais en faisant l'*ekphrasis* d'un tableau de

³² Jean-François de BASTIDE, *Contes*, Paris, Cellot, 1763, t. II, *La Petite Maison*, p. 57-58.

³³ *Ibid.*, p. 57.

³⁴ Jacques-François BLONDEL, *L'Homme du monde éclairé par les arts*, Amsterdam, Paris, 1774, t. I, p. 14.

³⁵ *Ibid.*, p. 15.

l'Albane qui orne sa méridienne³⁶, le comte arrive à éveiller la curiosité d'Elmire pour son environnement immédiat et, partant, à lui redonner le goût de vivre :

De là on passoit dans une Méridienne. Cette pièce d'une forme agréable, étoit tendue de moire bleue, sur laquelle étoient placés, avec choix, les plus intéressants tableaux de l'Ecole d'Italie & de l'Ecole Française. On en voyait, entr'autres, plusieurs de l'Albane. Ce fut en détaillant les beautés d'un tableau de ce Maître célèbre, qui représentoit Diane & Endimion, que je fis passer dans l'âme d'Elmire ce sentiment de tendresse qu'elle sembloit avoir oublié.³⁷

Comme Helvétius, Blondel cite l'Albane sans chercher à être exact dans sa référence au peintre bolognais ; car l'Albane n'a pas peint de tableau représentant Diane et Endymion, mais ses œuvres – et donc celles que Blondel veut lui attribuer - sont dotées d'un charme tel qu'elles remettent en marche la mécanique des sensations dont Elmire avait voulu oublier l'irrésistible fonctionnement : « Elmire se vit beaucoup plus riche qu'elle ne croyait l'être, & beaucoup plus sensible qu'elle ne l'avait jamais été³⁸ ».

L'*ekphrasis* des graveurs : une mise en perspective de l'érotique textuel

La philosophie sensualiste que prône Helvétius est non seulement largement partagée par les auteurs libertins de la seconde moitié du XVIIIe siècle, mais aussi par les graveurs qui sont chargés d'illustrer leurs nouvelles érotiques ou pornographiques. Ces derniers se

³⁶ La méridienne désigne à la fois la sieste, dans le *Dictionnaire de l'Académie française* de 1762 et une garde-robes ou un cabinet de repos pour Blondel. Ce mot reste en usage dans cette seconde acception jusque dans les années 1770. Mais il est concurrencé, dès 1743, par le boudoir sous la plume de Briseux. Cette nouvelle dénomination permet à la pièce d'échapper à la fonction restrictive qui lui avait été initialement dévolue. Comprise comme un lieu où l'on se retire pour être seul, la méridienne devenue boudoir permet de se livrer aux activités de lecture et d'écriture qui échappent à la sociabilité avant de devenir, au tournant des années 1760, « le séjour de la volupté où on voit régner le luxe, la mollesse & le goût ». Cf. Jacques-François BLONDEL, *Cours d'architecture, ou Traité de la décoration, distribution et construction des bâtiments : contenant les leçons données en 1750 et les années suivantes*, Paris, Vve Desaint, 1771-1777, t. IV, p. 387-388 ; Charles-Étienne BRISEUX, *L'art de bâtir des Maisons de Campagne où l'on traite de leur Distribution, de leur Construction & de leur Décoration*, Paris, Prault, 1743, t. I, p. 24 ; Nicolas LE CAMUS DE MÉZIÈRES, *Le génie de l'architecture, l'architecture ou L'analogie de cet art avec nos sensations*, Paris, Morin, 1780, p. 116.

³⁷ Jacques-François BLONDEL, *L'Homme du monde éclairé par les arts*, Amsterdam, Paris, 1774, t. I, p. 19.

³⁸ *Ibid.*, p. 20.

jouent de l'importance accordée aux tableaux traitant des amours des dieux dans la mise en mouvement de la mécanique des sensations. Ils soulignent ainsi l'écart existant entre ce qui est simplement suggéré et ce qui est montré, entre une érotique de bon aloi et une pornographie sans fard, entre un tableau qui laisse toute sa place à l'imagination et une image qui détaille crument la réalité de l'accouplement.

Dans *Thérèse philosophe*, Jean-Baptiste de Boyer d'Argens consacre le dernier chapitre aux effets bénéfiques que la lecture et la peinture ont sur l'héroïne. Comme Thérèse se refuse obstinément à lui, le comte la défie en lui proposant de lui abandonner sa bibliothèque et sa collection de tableaux galants pour autant qu'elle réussisse à faire « divorce au manuélisme³⁹ » pendant quinze jours de suite. Au contact des livres et « des tableaux où les postures les plus lascives étoient rendues avec un coloris & une expression qui portoient un feu brûlant dans [ses] veines », Thérèse cédera, dès le cinquième jour, à ses pulsions, puis aux avances du comte. Le texte précise que les tableaux qui plongent Thérèse dans l'extase sont les *Fêtes de Priape* et les *Amours de Mars et de Vénus*. Ce dernier tableau est décrit par Thérèse qui en vient à copier – mécaniquement – la posture de Vénus :

«Quelle lascivité dans l'attitude de Vénus ! Comme elle, je m'étendis mollement ; les cuisses un peu éloignées, les bras voluptueusement ouverts, j'admirois l'attitude brillante du Dieu Mars. Le feu dont ses yeux, & surtout sa lance paraissent être animés, passa dans mon cœur⁴⁰».

Le dessinateur Antoine Borel qui a présidé à l'illustration de l'édition princeps de 1748 s'est saisi de ces informations pour livrer une version originale du tableau. En effet la gravure réalisée par François-Rolland Elluin s'écarte de la description de Boyer d'Argens (Fig. 2). Elle ne se contente pas d'adapter le modèle proposé par Giovanni Jacopo Caraglio à partir des dessins de Perino del Vaga⁴¹, bien connu des amateurs de gravures pornographiques. Elle représente Mars et Vénus enlacés, mais aussi Vulcain observant les deux amants depuis les cieux, dans une attitude qui fait de lui un voyeur cocufié bien plus qu'un dieu courroucé. La figure de Vulcain n'est pas mentionnée dans la description que Boyer d'Argens fait du tableau. Cependant cet écart trouve sa justification dans le fait que

³⁹ Jean-Baptiste de BOYER D'ARGENS (marquis), *Thérèse philosophe ou Mémoires pour servir à l'histoire du P. Dirrag et de Mademoiselle Éradice*, s.l., s.n., 1748, t. II, p.78.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 80.

⁴¹ James Grantham TURNER, "Caraglio's Loves of Gods", *Print Quarterly*, vol. 24, n° 4, déc. 2007, p. 359-380.

le comte observe Thérèse à la dérobée - tel Vulcain - afin d'être prêt à assumer le rôle de Mars dès que l'imagination de Thérèse aura été suffisamment échauffée par les tableaux qui s'offrent à sa vue, ce que le comte avoue à Thérèse par la suite.

La façon dont la gravure s'écarte du texte invite non seulement à considérer le comte comme voyeur puis acteur auprès de Thérèse, mais pose aussi la question du pouvoir des images. Car ce qui a raison de la résistance de Thérèse, c'est la représentation fantasmée d'un amant plein de fougue qui prend l'apparence de Mars ; ainsi, alors même qu'il conquiert enfin la position d'amant, le comte risque d'être cocufié par Mars puisqu'il pourrait n'en être que le substitut, un pis-aller qui rivaliserait difficilement avec l'image idéalisée de l'amant guerrier. Boyer d'Argens prévient toutefois cette possibilité en faisant préciser au comte qu'il a attendu que Thérèse l'appelle pour entrer dans la chambre :

J'ai eu trop de délicatesse, me dites-vous, pour profiter du premier avantage que tu m'as donné : j'étois à ta porte d'où j'ai tout vu, tout entendu ; mais je n'ai pas voulu devoir mon bonheur au gain d'une gageure ingénieuse. Je ne parois, mon aimable Thérèse, que parce que tu m'as appelé.⁴²

Ainsi, selon Boyer d'Argens, le rôle attribué au tableau des amours de Mars et de Vénus et à l'imagination que déploie Thérèse reste limité : image et imagination donnent une première impulsion à la mécanique des sensations, mais elles sont toutes deux vite oubliées au profit des plaisirs bien réels que le comte peut offrir à Thérèse.

Pour affirmer ce point de vue, une seconde gravure célèbre les amours de Thérèse et du comte ; elle accompagne la description fort explicite de leurs ébats (Fig. 3). Elle permet non seulement de montrer que Thérèse ne confond pas le comte avec Mars, mais aussi de prouver que tout homme normalement constitué peut s'élever à la hauteur des dieux quand il s'agit d'amour. A la vue du comte, Thérèse s'écrit d'ailleurs : « Quelle surprise ! Quel heureux moment ! Vous parûtes tout à coup, plus fier, plus brillant que Mars ne l'était dans le Tableau⁴³. » La gravure s'offre comme un pastiche profane de la gravure des amours des dieux ; Thérèse, allongée sur son lit, enserme de ses deux jambes le buste du comte qui se penche sur sa poitrine dénudée. Le tableau des *Amours de Mars et de Vénus* étant devenu réalité, la gravure ne le représente plus. Elle préfère s'attarder sur le raffinement de la chambre, dont le texte ne dit mot : le lit à la polonaise, les décors floraux des montants et des lambris, ainsi que la pendule aux formes chantournées qui indique précisément sept heures, comme pour moquer l'expression populaire caractérisant de

⁴² BOYER D'ARGENS, *Thérèse philosophe*, op. cit., p. 81.

⁴³ *Ibid.*

« souper sept heures », « un homme retiré, qui ne voit personne⁴⁴ ». Le texte de Boyer d'Argens et les deux gravures se complètent pour évoquer la liberté joyeuse de l'esprit libertin, comme celle des corps. L'amour physique est traité avec une ironie et un détachement qui transparaît dans la mise en abîme qu'offrent les deux gravures.

Le lien qui unit texte, tableau mythologique des amours des dieux et imagination est tellement bien ancré dans la pensée de la seconde moitié du XVIIIe siècle, que la gravure peut même prendre le relais de l'écrit pour rappeler ce qui est à l'origine de la mécanique des sensations sans que le texte ne l'explique. Ainsi, dans *Félicia ou Mes Fredaines*, le chapitre intitulé « Indéfinissable » se conclue par les ébats de Félicia et du marquis, signifiés par des mots entrecoupés de points de suspension suggestifs :

Mais ma feinte bouderie ne lui en imposait point. Il me serrait dans ses bras..... Déjà les miens le pressaient avec transport Le même désir..... il me faisait respirer son âme..... je lui rendais la mienne.... Nous n'étions plus..... nous ressuscitâmes un moment, pour mourir de nouveau. Dieux ! quelle nuit ! quel homme ! quel amour !⁴⁵

Le texte ne dit rien sur le décor de la chambre de Félicia. Le dessinateur Borel a donc complété librement la scène évoquée - plus que décrite - par André-Robert Andréa de Nerciat (Fig. 4). La gravure d'Elluin permet plusieurs niveaux de lecture qui vont au-delà de son évidente ambition pornographique. Elle rappelle que la représentation d'un tableau mythologique sur le thème des amours des dieux - ici, en l'occurrence, trône au-dessus du lit une représentation d'Antiope surprise dans son sommeil par Jupiter transformé en satyre - peut facilement enflammer l'imagination et mettre en marche la mécanique des sensations. Elle est savamment agencée, Borel et Elluin ayant pris soin de dessiner et graver très précisément le décor de la chambre, milieu ambiant nécessaire au déploiement des sensations érotiques. Le lit où s'activent les deux amants est entouré de rideaux dont les drapés sont soulignés par des guirlandes de roses, fleurs favorites de Vénus. Il est surmonté de deux petits amours qui s'embrassent fougueusement, cette décoration s'instaurant comme une liaison entre l'image de l'amour charnel - celui de Félicia et du marquis - crument décrit et celui de l'amour mythologique de Jupiter et d'Antiope seulement suggéré par la découverte de la nymphe endormie. Enfin, le fauteuil placé en évidence au premier plan fait office d'admoniteur, tout en rappelant la présence absente du lecteur qui se définit aussi comme un voyeur. Ce lecteur *in absentia* témoigne

⁴⁴ *Dictionnaire de l'Académie française*, 1762, Art. « Souper ».

⁴⁵ André-Robert Andréa de NERCIAT, *Félicia ou Mes Fredaines*, Londres, s.n., 1782 (1775), t. IV, p. 360.

de la puissance des images que peut évoquer un texte qui, pour paraphraser Jean-Marie Goulemot, ne se lit que d'une main⁴⁶. Car le récit fait naître dans l'esprit du lecteur l'image vivace des ébats de Félicia et du marquis.

L'Ekphrasis du rêve

Le texte et l'image sont ainsi fortement liés dans une *ekphrasis* commune qui définit et nourrit aussi bien l'un que l'autre. Le texte que Jean-François Marmontel écrit à la fin des années 1760 en donne un exemple des plus érotiquement sophistiqué. *La Neuvaine de Cythère*⁴⁷ est composée comme une galerie de peintures qui chante les neuf prouesses de Vénus et de son amant Faune. Au Chant I, le Faune découvre Vénus endormie, rêvant aux voluptés amoureuses qu'elle pourrait éprouver dans les bras d'un amant :

Dans le sommeil un songe caressant
Flattait son sein, voltigeait sur sa bouche,
D'un doigt folâtre appelait le désir,
Et d'un coup d'aile éveillait le plaisir.
Vénus soupire : une nouvelle couche
De vermillon colore son beau teint.
Son cœur ému se dilate et palpite,
Et chaque instant redouble et précipite
Le mouvement qui soulève son sein.
Son œil humide, à travers la paupière,
Laisse échapper une douce lumière,
Feu du désir, feu rapide et brillant,
Qui de son cœur jaillit en pétillant.
Elle touchait à ce moment où l'âme
De ses liens est prêt s'envoler,
Et n'attend plus qu'une bouche où sa flamme

⁴⁶ Jean-Marie GOULEMOT, *Ces livres qu'on ne lit que d'une main. Lectures et lecteurs de livres pornographiques au XVIIIe siècle*, Aix-en-Provence, Alinéa, 1991.

⁴⁷ Bien que publié *post mortem*, ce poème était connu de Diderot et de ses amis philosophes dès 1767. Cf. Walter E. REX, *The Attraction of the Contrary: Essays on the Literature of the French Enlightenment*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987, Chap. 2: Three literary approaches to the art of love, p. 26-48.

Par un soupir se plaise à s'exhaler.⁴⁸

Le poème évoque facilement le tableau bien connu du Corrège⁴⁹ entré dans les collections royales en 1683 sous le titre « Une Vénus avec un satir et un amour⁵⁰».

Le rêve que Marmontel prête à la dormeuse vénusienne est le prélude à une heureuse réunion charnelle, comme la lecture du poème l'est potentiellement à l'acte d'amour qui occupera par la suite le lecteur. Il est nécessaire de souligner que l'intrusion du Faune dans le sommeil de Vénus n'est pas une entrée en force, puisque le plaisir dans l'acte vient du fait que la déesse est prête à accueillir le Faune :

[...] le songe propice
N'est dissipé qu'après être accompli.
En s'envolant un songe laisse un vide ;
De celui-ci, par un plaisir solide,
La place est prise, et le vide est rempli⁵¹

Le sommeil de Vénus ouvre la voie à des sensations fortes et à une jouissance partagée avec le spectateur lecteur qui devient le double du Faune. Ce lecteur est ainsi libre d'envisager le rêve de Vénus – et de toute femme qu'il pourrait lui substituer – comme l'effet d'une réminiscence ou comme l'objectif d'une quête future. Le rêve permet de démultiplier une érotique des possibles qui ne se limite pas au seul caractère tangible du plaisir physique.

L'importance nouvelle accordée au rêve vient ainsi altérer la confiance mise dans le caractère inéluctable de la mécanique des sensations. Les idées développées par Julien Offray de La Mettrie sont le reflet de cette lente évolution. Tout en s'inscrivant dans un courant de pensée radicalement déterministe avec *L'Homme machine*, La Mettrie n'en accorde pas moins une place essentielle au rêve voluptueux qui révèle le rôle de

⁴⁸ Jean-François MARMONTEL, *La neuvième de Cythère avec notice par M. Charles Monselet*, Paris, Barraud, 1879, Chant Premier, p. 5.

⁴⁹ Antonio Allegri dit Le Corrège, *Vénus, Satyre et Cupidon* dit à tort *Le sommeil d'Antiope* ou *Jupiter et Antiope*, XVI^e siècle, huile sur toile, 188 x 125 cm, Paris, musée du Louvre.

⁵⁰ Arnauld BREJON DE LAVERGNÉE, *L'inventaire Le Brun de 1683. La collection des tableaux de Louis XIV*, Paris, Réunion des Musées nationaux, 1987, p. 181. Le tableau du Corrège ne devient la représentation d'Antiope qu'à partir de 1709 avec Bailly, cette désignation étant reprise dans les gravures de Pierre-François Bazan et de Parizeau d'après Boucher.

⁵¹ *Ibid.*, p. 7.

l'imagination « dans ce qu'il est permis d'appeler une vie passionnelle, dans la mesure où elle outrepassa les mouvements de la machine corporelle. L'imagination transforme les plaisirs⁵². » La libération de l'imagination du carcan mécaniste permet de renouveler l'*ekphrasis* érotique en lui apportant un élan poétique qu'elle avait négligé.

L'*ekphrasis* développée par la pensée sensualiste a contribué à renforcer l'attention portée à l'image qu'elle se présente sous la forme d'un tableau, d'une gravure libre ou d'une gravure d'illustration. Cette dernière, soutenue par le développement de l'imprimerie, a permis aux dessinateurs et graveurs de conquérir une autonomie nouvelle. Car ces artistes ne se contentent plus d'être les fidèles interprètes des *ekphrasis* produites par les écrivains concernant les tableaux et les lieux où vivent les héros de leurs histoires. Ils fabriquent leurs propres *ekphrasis* qui non seulement témoignent de leur connaissance des théories sensualistes mais livrent aussi une mise en abîme ironique du pouvoir des images. Initialement réduite à la portion congrue dans ce qui forme l'entendement pour Condillac comme pour Helvétius, la place de l'imagination se trouve ainsi questionnée pour être, *in fine*, réhabilitée.

⁵² Anne LÉON-MIEHE, « Discours sceptique et art de jouir chez La Mettrie », dans Pierre-François MOREAU, Ann THOMSON (dir.), *Matérialisme et passions*, Paris, ENS Éditions, 2004, p. 67-77, citation p. 75.



Fig. 1 : Francesco Albani dit L'Albane, *Adonis conduit près de Vénus par les Amours*, 1621-1623, huile sur toile, 203 x 252 cm, Paris, Musée du Louvre. © RMN, Hervé Lewandowski.



Fig. 2 : François-Rolland Elluin d'après Antoine Borel, *Planche Q.*, gravure, dans Jean-Baptiste de Boyer d'Argens (marquis), *Thérèse philosophe ou Mémoires pour servir à l'Histoire de P. Dirrag et de Mademoiselle Eradice*, s.l., s.n., 1748, en regard de la p. 79. © BNF, Paris.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1524737m?rk=21459;2>



Fig. 3 : François-Rolland Elluin d'après Antoine Borel, *Planche T.*, gravure, dans Jean-Baptiste de Boyer d'Argens (marquis), *Thérèse philosophe ou Mémoires pour servir à l'histoire du P. Dirrag et de Mademoiselle Eradice*, 1748, en regard de la p. 82. © BNF, Paris.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1524737m?rk=21459;2>



Fig. 4 : François-Rolland Elluin d'après Antoine Borel, gravure, dans André-Robert Andréa de Nerciat, *Félicia ou Mes Fredaines*, Londres, s.n., 1782, t. IV, en regard de la p. 360. © BNF, Paris.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1073306j/f88.planchecontact>

L'art conceptuel à la lumière de l'ekphrasis. Sur quelques motifs d'une rencontre entre peinture et langage à l'origine d'Art & Language.¹

Louis-Antoine MÈGE

« *And playing with language in the context of a tradition of painting is taking on a legacy of powerful descriptions* »

Mel Ramsden, 2003

Le mot « peinture » tracé sur une toile uniformément recouverte de couleur grise ; des titres annonçant « deux carrés noirs » juxtaposés à des formes picturales monochromes ; des indications manuscrites énumérant des carrés réalisés avec de la « matière noire » ; un livret expliquant le processus de fabrication de l'œuvre ; un texte peint précisant la qualité, les dimensions et le poids de la toile sur laquelle il se trouve ; des tableaux et diagrammes décrivant les spécificités d'une œuvre composée de miroirs ; un agrandissement photographique indiquant les caractéristiques tenues secrètes d'un carré dans une peinture monochrome attenante ; le détail de la composition chimique de la peinture utilisée ; la description d'un carré non visible ; des textes titrés « *Painting* » proposant des pistes de réflexions théoriques sur l'objet « peinture », etc.²

¹ Cet article propose de revenir sur certains enjeux clefs présentés dans un mémoire de recherche réalisé sous la direction de Larisa Dryansky (Sorbonne-Université), intitulé *Peinture et langage dans les premières œuvres d'Art & Language. Le modèle de l'ekphrasis* (2020). Le crédit de la piste fructueuse et stimulante d'un « modèle de l'ekphrasis » dans ce contexte revient à notre directrice de recherche. Nous tenons également à remercier très chaleureusement pour leur soutien Philippe Méaille et Marie-Caroline Chaudruc (Château de Montsoreau-Musée d'art contemporain), la National Gallery of Victoria (Melbourne) et les artistes Michael Baldwin et Mel Ramsden. D'autre part, lors de la rédaction du mémoire, nous avons reçu l'aide généreuse des archives de la Tate, de Coventry University et de la Slade School of Art ainsi que de Jill Silverman van Coenegrachts et Ghislain Mollet-Viéville. Enfin, cet article a été rédigé avec le soutien de la *documenta Institut* (Kassel, Allemagne).

² Sans souci d'exhaustivité ni de chronologie, nous faisons ici référence aux premières œuvres d'Art & Language, ayant été, pour la plupart, intégrées a posteriori dans le corpus « officiel » du groupe. Dans l'ordre : Terry Atkinson et Michael Baldwin, *Painting/Sculpture* (1966) ; Mel Ramsden, la série des *Two Black Squares* (1967) ; Baldwin, la série des *Suprematist Squares* (1965) ; Ian Burn, *Four Glass/Mirror Piece* (1968) et *Three Descriptions (as Measurement, as Observation, as Speculation)* (1968) ; Baldwin, *Mirror Piece* (1965) ; Ramsden, les séries des *Secret Painting*, des *100% Abstract*, et des *Guaranteed Painting* (1967-1968) ; Atkinson et Baldwin, la série des *Paintings I* (1966).

Ainsi, de manière non-exhaustive mais néanmoins significative, se présentent les œuvres qui, selon les mots rétrospectifs des artistes, ont « rendu “nécessaire” la création d’Art & Language ».³ Groupe d’artistes formé à la fin des années 1960, ayant connu une rapide expansion transatlantique, Art & Language est considéré comme un acteur majeur d’un art conceptuel qui selon une certaine historiographie s’est attaché à éliminer la peinture au profit d’une démarche strictement analytique et linguistique.⁴ Pourtant, comme en témoigne notre énumération introductive, la transition d’un médium à l’autre est plus complexe qu’elle n’en paraît. Durant les années de formation et d’affirmation du groupe, force est de constater une persistance discursive et matérielle du médium pictural corrélée à une multiplication de mécanismes descriptifs variés.

Nous formons donc l’hypothèse que cette présence de la description dans la perspective d’interactions entre peinture et langage replacerait l’émergence de la démarche conceptuelle d’Art & Language dans la longue et singulière généalogie de l’ekphrasis. Tout en nous appuyant sur une importante littérature,⁵ la spécificité de notre sujet nous conduit toutefois à produire certaines altérations du sens canonique de la notion

³ Art & Language in J. Pijaudier-Cabot (dir.), *Art & Language - Too Dark to Read: motifs rétrospectifs 2002-1965*, cat. d’expo., Villeneuve d’Ascq, Musée d’art moderne de Lille Métropole - LAM, 2002, p. 212. Par ailleurs, ce corpus a fait et continue de faire l’objet de nombreuses reprises et citations par les artistes eux-mêmes, révélant l’importance et le caractère « nécessaire » de ces premières œuvres dans leur pratique ultérieure.

⁴ Voir notamment l’analyse de Benjamin H.D. Buchloh qui, en 1989, explique que « la proposition inhérente à l’art conceptuel était de remplacer l’objet de l’expérience spatiale et perceptuelle par la seule définition linguistique ». Ce programme iconoclaste contre « le paradigme traditionnel de la visualité » se cristalliserait, toujours selon lui, dans la seule « quête autoritaire d’une orthodoxie menée par le groupe britannique Art & Language », in « De l’esthétique d’administration à la critique institutionnelle (Aspects de l’art conceptuel, 1962-1969) », in C. Gintz et S. Pagé (dirs.), *L’art conceptuel, une perspective*, cat. d’expo., Paris, Musée d’art moderne de la ville de Paris, 1989, p. 27. Pour une réflexion élargie sur les enjeux linguistiques de l’art conceptuel, voir également E. Kalyva, *Image and Text in Conceptual Art: Critical Operations in Context*, Londres, Palgrave Macmillan, 2017.

⁵ Pour ne citer que les ouvrages les plus commentés à partir desquels nous avons mené notre réflexion : en 1992, *Ekphrasis: the Illusion of the Natural Sign* de M. Krieger ; en 1993, *Museum of Words* de J. Heffernan ; en 1994, *Picture Theory* de W.J.T. Mitchell ; en 1996, *Icons - Texts - Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality* sous la direction de P. Wagner ; en 1998, *Pictures into Words: Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*, sous la direction de V. Robillard et E. Jongeneel. Les publications se poursuivent dans les années 2000 notamment grâce aux travaux de L. Louvel. Voir également la pertinente introduction de D. Kennedy et R. Meek, in *Ekphrasis encounters. New interdisciplinary essays on literature and the visual arts* (2021).

d'ekphrasis.⁶ Limitant son usage au seul contexte artistique, nous la dégageons de tout impératif quantitatif supposant un nombre de mots et une richesse lexicale nécessaires afin d'être légitimement reconnue. En effet, comme nous le verrons, les tentatives ekphrastiques menées par Art & Language se limitent parfois à de simples fragments, dispersés dans les titres et sur les supports. En retour, la distance prise avec tout idéal d'exhaustivité nous permet de reconsidérer la richesse de toute intention ekphrastique. Et cela n'est pas sans faire écho aux propres mots d'Art & Language déclarant en 2018 que si leurs « œuvres sont toujours dans l'ombre de l'ekphrasis », elles persistent, et ce depuis les premières années du groupe, à être « des échecs descriptifs, des trahisons ».⁷

Ainsi, revenir à ces formes ekphrastiques singulières offre un éclairage neuf ou du moins un cadre renouvelé pour appréhender les dynamiques intermédiales – interactions, déplacements comme résistances entre peinture et langage – qui caractérisent l'activité naissante du groupe. Comme les artistes l'expliquent à la critique d'art Catherine Millet, en 1971 :

Il y a des choses que l'on peut faire avec la peinture et la sculpture et que l'on ne peut pas faire avec le langage et vice versa. [...] Une séparation comme celle qui est faite entre un mécanisme de « célébration plastique » et un mécanisme de « questionnement » est limitée à quelque chose d'arbitraire.⁸

À rebours d'une substitution ou d'une hiérarchisation, les artistes insistent ici sur une complémentarité entre art et langage. Ils soulignent également que leur dénomination

⁶ Étymologiquement, l'ekphrasis (du grec *phrazô*, expliquer, et *ek*, jusqu'au bout) correspond à une description exhaustive qui épuise son objet. Depuis l'antiquité, son usage a toutefois connu des évolutions passant d'une figure de style et d'un exercice rhétorique à un genre littéraire appliqué à la description d'une œuvre d'art et, plus récemment, à des relations dites « intermédiales ». Selon B. Cassin et en contrepoint de notre propre approche, les démarches ekphrastiques seraient des « descriptions, minutieuses et complètes, qu'on donne des œuvres d'art ». Voir Barbara Cassin, « L'« ekphrasis » : du mot au mot », *Vocabulaire européen des philosophies-Le Robert*, 2019, url : [https://vrep.lerobert.com/Pages_html/\\$description1.htm](https://vrep.lerobert.com/Pages_html/$description1.htm). James Heffernan, professeur de littérature anglaise, a proposé une définition plus synthétique et malléable en faisant de l'ekphrasis « une représentation verbale d'une représentation visuelle », in J.A.W. Heffernan, « Ekphrasis and Representation », *New Literary History*, vol. 22, n° 2, 1991, p. 299.

⁷ Art & Language, « Un lieu de travail », in M.-C. Chaudruc (dir.), *Art & Language - Reality (Dark) Fragments (Light)*, cat. d'expo., Montsoreau/Dijon, Château de Montsoreau - Musée d'art contemporain/Les presses du réel, 2018, p. 117.

⁸ Art & Language et C. Millet, « Entretien avec Art-Language » [1971] in, *Textes sur l'art conceptuel*, Paris, Ed. Daniel Templon, 1972, p. 40.

collective doit être lue comme un « collage », une oscillation. Et dans ce sens, la présence typographique de l'esperluette matérialise ce balancement non substitutif.

Tenant compte de ces indices matériels et discursifs, l'ambition de cet article est de revenir sur le contexte et les motivations tant individuelles que collectives qui ont entraîné l'introduction et l'affirmation de mécanismes ekphrastiques au sein d'une pratique initialement picturale. Nous souhaitons ainsi éclairer certains aspects qui nous semblent déterminants dans la complexité d'Art & Language, en tant que groupe et pratique. Si, comme le rappellent les artistes, il n'y a pas de supériorité du langage sur les formes plastiques, les années 1970 restent toutefois marquées par un abandon de la peinture au profit d'une production strictement textuelle. Le langage est alors au centre des préoccupations d'un groupe passant de quatre artistes anglais (Terry Atkinson, Michael Baldwin, Harold Hurrell et David Bainbridge), à une forme élargie impliquant notamment des artistes vivant à New York comme Joseph Kosuth, Ian Burn et Mel Ramsden. À la fin des années 1970, après une décennie de transformation, d'expansion mais également de dissensions internes, Art & Language se reconcentre autour d'une étroite collaboration entre Baldwin et Ramsden. Tous deux réintroduisent le médium pictural sans pour autant évacuer les apports critiques d'une démarche linguistique antérieure. Ce rapide retour sur l'histoire du groupe, relativement bien commentée par ailleurs,⁹ nous permet de souligner la difficulté d'entreprendre une analyse complète et détaillée de la dynamique collective à l'origine d'Art & Language. Dans le cadre de cet article, nous nous attacherons aux seules trajectoires parallèles de Baldwin et Ramsden. Peintres de formation, ils ne se rencontrent qu'au début des années 1970 mais partagent une étonnante proximité dans l'évolution de leur pratique et de leur réflexion au cours des années 1960. En outre, poursuivant par la suite une pérenne collaboration, ils ont pleinement participé à la reconnaissance et à la valorisation de ce corpus singulier. Il ne s'agit toutefois pas d'occulter l'importance du travail collaboratif dont chacun fit l'expérience que ce soit Baldwin avec Atkinson autour de Coventry ou bien Ramsden avec Burn, de Melbourne à New York en passant par Londres. Rappeler ces collaborations nous permet également de souligner que, par-delà les spécificités propres aux artistes

⁹ En complément des nombreux catalogues édités sur l'œuvre d'Art & Language, nous renvoyons notamment aux ouvrages et articles de C. Harrison (avec F. Orton, *A Provisionnal History of Art & Language*, 1982 ; *Essays on Art & Language*, 1991 ; *Conceptual Art and Painting: Further Essays on Art & Language*, 2001) ; C. Gilbert (« Art & Language, New York, Discusses its Social Relations in 'The Lumpen-Headache' », 2004) ; A. Stephen (*On Looking At Looking: The Art and Politics of Ian Burn*, 2006) ; R. Bailey (*Art & Language International: Conceptual Art between Art Worlds*, 2016).

d'Art & Language, leurs réflexions s'inscrivent dans le contexte plus large de cette fin des années 1960 où d'autres démarches ekphrastiques ont pu être observées.¹⁰

Aussi notre étude portera sur l'émergence d'une démarche ekphrastique dans les trajectoires individuelles de Baldwin et Ramsden, inscrites dans un contexte anglo-américain singulier. Revenant sur plusieurs rencontres humaines, artistiques et théoriques, il s'agira d'analyser les possibles effets de cette démarche sur le développement d'une pratique conceptuelle inédite.

Perturber le formalisme greenbergien, dépasser la peinture monochrome : le retour de l'ekphrasis refoulée

En 1968, ayant alors initié une démarche collaborative fondée sur une production textuelle d'apparence théorique, Atkinson et Baldwin rédigent quatre feuillets intitulés *Laocoon is a name*.¹¹ Le titre fait référence à un groupe sculptural antique et à sa célèbre postérité historiographique. En 1766, paraît un commentaire étayé de l'auteur allemand Gotthold E. Lessing intitulé *Du Laocoon, ou des limites respectives de la poésie et de la peinture*. Presque deux siècles plus tard, dans son article intitulé « Vers un nouveau Laocoon » (1940), le critique américain Clement Greenberg reprend les perspectives théoriques de son prédécesseur pour élaborer une argumentation en faveur d'une certaine peinture moderniste abstraite. S'inquiétant de la valeur intrinsèque de chaque art, Greenberg souligne que la peinture et la sculpture subordonnées par le passé à la littérature et aux textes en général ont connu un important déclin ; jusqu'à ce que Lessing puis le romantisme à sa suite installent « un accent nouveau et accru sur la forme », ouvrant la voie aux « arts [...] absolument autonomes » s'éloignant « hors de la littérature » et de la « confusion des arts ». En se concentrant sur les propriétés de son

¹⁰ Voir notamment l'article de L. Corbel, « Jeux de langage dans l'art des années 1960 : les paradoxes de la description », *Marges*, vol. 13, 2011, pp. 37-51.

¹¹ Cette œuvre fait à présent partie de la collection Philippe Méaille-Château de Montsoreau et son contenu textuel est consultable en ligne : <https://www.art-language.org/texte/b/TII68h.htm#anglais>. Ce texte est représentatif du style et de l'approche théorique développés par Baldwin et Atkinson à cette période. Questionnant les relations entre le concept, le mot et l'objet dans la perspective des œuvres d'art, il renvoie également à une œuvre intitulée *Painting/Sculpture*, réalisée par les deux artistes en 1966, et qui présente les mots « peinture » et « sculpture » inscrits sur deux toiles grises similaires. Enfin et comme nous le montrons à présent, ce texte propose, d'une certaine manière, une lecture critique des thèses de Lessing et Greenberg.

médium et en cherchant « une pureté et une délimitation radicale » de ses spécificités, la peinture échapperait, selon lui, à toute confusion néfaste avec d'autres formes d'expression, à commencer par le texte et « des lettres imprimées ». ¹² Greenberg, après Lessing, ¹³ dénonce avec verve la porosité intrinsèque qu'impliquerait toute démarche descriptive. Aussi contre une ekphrasis source d'une déplorable confusion, le critique cherche à placer la peinture comme son auteur dans une forme de mutisme. ¹⁴ Néanmoins, et ce en toute logique, il ne peut, de son côté, faire l'économie d'une médiation langagière. Son approche critique dite formaliste nécessite, comme l'explique Hal Foster, « d'élaborer un vocabulaire descriptif [...] d'une grande précision ». ¹⁵ Tout en s'affirmant être « l'humble serviteur » de la pureté optique de la peinture, Greenberg la réintroduit dans une masse ekphrastique qui la dépasse et la contraint ou du moins l'influence. Pour reprendre l'analyse postérieure de Baldwin et Ramsden, ce « texte critique moderniste » vient « dominer » une peinture à laquelle il était supposé « être subordonné ». ¹⁶ Dès lors, une œuvre comme *Painting I No. 2* (fig. 1), réalisée par Baldwin

¹² C. Greenberg, « Vers un nouveau Laocoon » [*Toward a newer Laocoon*, 1940], trad. de l'anglais par A. Baudouin, in C. Harrison et P. Wood (éds.), *Art en théorie : 1900-2000* [*Art in Theory: 1900-2000*], Paris, Hazan, 2007 [2003], pp. 614-620.

¹³ Si les deux auteurs ne partagent pas une visée identique (Greenberg accorde une place prépondérante à la peinture et Lessing place la poésie au sommet d'une pyramide des arts), ils revendiquent néanmoins une même ambition de démontrer l'autonomie stricte des deux arts. Pour cela, l'auteur allemand insiste sur des différences liées au temps, à l'espace, aux signes naturels ou conventionnels. Le critique américain s'attache quant à lui à la notion de « médium » et à la détermination de ses caractéristiques « propres, autonomes et exclusives ». Voir notamment P. Krajewski (dir.), numéro spécial « Art et médium 1 : Le médium de l'art », *Appareil* [en ligne], n°17, 2016, url : <https://journals.openedition.org/appareil/2279>.

¹⁴ Voir notamment l'analyse du théoricien américain W.J.T Mitchell, dans les chapitres « Visible Language » et « Ekphrasis and the Other », in *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, The University of Chicago Press, 1994, pp. 111-182. Par exemple, le mutisme de l'artiste est significativement perceptible chez Jackson Pollock, très soutenu par Greenberg, qui déclare en 1947 : « Any attempt on my part to say something about it, to attempt explanation of the inexplicable, could only destroy [the painting]. ». In D. Anfam (éd.), *Abstract Expressionism*, Londres, Thames and Hudson Ltd, 1990, p. 87.

¹⁵ « Greenberg worked to forge a descriptive vocabulary [...] with great precision ». H. Foster et al., *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, New York, Thames & Hudson Ltd, 2012 [2004], p. 439.

¹⁶ « the modernist critical text that had come to dominate late – modernist painting – [...] to function prescriptively in respect of that to which it was supposed to be subordinate ». Art & Language, « On

en collaboration avec Atkinson, dans le courant de l'année 1966, acquiert par son équivocité un caractère subversif. En effet, ce texte théorique tapuscrit titré « peinture », évoquant des questions liées à la « surface » et aux « dimension, forme, masse » de cette dernière et destiné à être présenté sur une cimaise, renverse l'injonction greenbergienne d'une stricte séparation des médiums.

En outre, comme l'explique l'historien de l'art Thierry de Duve, il existe une « double contrainte (*double-bind*) que tout peintre en herbe a dû ressentir à New York au début des années 1960, devant les peintures noires de Stella avec *Art et culture* dans sa poche ». ¹⁷ Nombreux sont les artistes de la génération d'Art & Language qui ne s'opposent pas seulement à tout discours critique normatif, notamment diffusé dans les pages du livre de Greenberg *Art et culture*, mais s'interrogent également sur le complexe et contraignant héritage d'une certaine peinture abstraite. Ainsi Baldwin et Ramsden multiplient les références discursives et visuelles au peintre américain Frank Stella et à d'autres figures tutélaires de l'histoire du monochrome, Kasimir Malévitch ou Ad Reinhardt. ¹⁸ L'apparente radicalité des œuvres de ces derniers et le sentiment d'« impasse » qui en découle poussent les jeunes artistes britanniques à chercher des voies de dépassement. ¹⁹

Painting », *Tate Papers*, 2003, url: <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/01/on-painting>. Au milieu des années 1960, la critique formaliste d'obédience greenbergienne est particulièrement influente dans les milieux de l'art contemporain en Europe de l'Ouest et aux États-Unis, orientant les mécanismes de décisions et de sélection au sein des principaux canaux de diffusion, magazines comme institutions muséales. Voir notamment le chapitre de F. Colpitt, « The Formalist Connection and Originary Myths of Conceptual art », in M. Corris (éd.), *Conceptual Art*, op. cit., pp. 28-48 et l'ouvrage de C. A. Jones, *Eyesight Alone: Clement Greenberg's Modernism and the Bureaucratization of the Senses*, Chicago, University of Chicago Press, 2006.

¹⁷ « *the same double bind that every would-be painter must have felt in New York in the early Sixties, standing in front of Stella's black paintings with Art and Culture in his pocket.* » T. de Duve, « The Monochrome and the Blank Canvas », in *Kant after Duchamp*, Cambridge (Mass.), The MIT Press, 1996, p. 247.

¹⁸ Bien qu'investis dans une recherche picturale formelle, ces trois artistes ne feront pas partie du panthéon greenbergien.

¹⁹ Le sentiment d'impasse est notamment dû à la radicalité de l'idée de monochrome que Reinhardt résume en titrant ses derniers tableaux « *Absolute Painting* », tout en déclarant que « *Well, where do you want to go? There's no place to go.* » In A. Reinhardt, « Art as Art Dogma », *Studio International*, vol. 174, n°895, décembre 1967 [1964], p. 264. Il ne faut pas négliger par ailleurs la compétitivité croissante du marché de l'art. En 1988, Ramsden se souvient d'entendre les toiles de Stella au cours des années 1960 lui dire : « Oublie jeune homme – va faire autre chose », in C. Harrison, *Essays on Art & Language*, op. cit., p. 260. De son côté, Atkinson se rend à New York afin de trouver des débouchés pour les

De manière relativement inattendue et à rebours de l'idée reçue de la *tabula rasa*, Baldwin et Ramsden trouvent une nouvelle impulsion non dans la simple dénégation de ces œuvres qui les précèdent mais dans l'étude d'un riche maillage intermédial qui les anime. Par les livres, les magazines, les expositions, ils apprécient l'importance du rôle moteur du langage et de mécanismes descriptifs au cœur même de pratiques picturales de prime abord strictement visuelles. C'est ainsi qu'ils approfondissent leur connaissance de l'œuvre de Malévitch en feuilletant son ouvrage, *The Non-Objective World*.²⁰ Les artistes y découvrent de nombreux textes légendant, commentant, décrivant les reproductions de peintures – dont le célèbre *Carré noir* (1914) – et de dessins, usant de digressions tout aussi pluridisciplinaires que cryptiques. Ils s'intéressent également à Reinhardt, dont la pratique ascétique du monochrome et la verve critique attirent l'attention de leur génération.²¹ Tout en défendant une peinture qui « ne peut être vue »²², le peintre américain s'attache à construire un discours critique sur son œuvre et celle de ses contemporains, faisant notamment appel au pouvoir de l'ekphrasis. Coupant court à toute velléité d'interprétation extérieure, il décrit son travail avec minutie :

membres d'Art & Language qui ont alors « du mal à obtenir une exposition en Grande-Bretagne pour de nouveaux travaux », in T. Atkinson, *Fragments of a Career. Terry Atkinson: Selected Retrospective - Works 1966-1999*, cat. d'expo., Silkeborg, Silkeborg Kunstmuseum, 2000, pp. 13-14.

²⁰ Malévitch rédige en russe l'ouvrage qui sera traduit en allemand et publié pour la première fois en 1927 par Albert Langen, à Munich. Puis il est traduit en anglais et publié en 1959 par Paul Theobald and Co., à Chicago. Baldwin et Ramsden feront l'acquisition de cette version, commentée et illustrée. Sur l'influence de Malévitch sur cette nouvelle génération, voir également M. Bochner, « Mel Bochner on Malevich: An Interview with John Coplans », *Artforum*, vol. 12, n°10, juin 1974, pp. 59-62.

²¹ Entre 1960 et 1967, Reinhardt réitère un tableau noir qui tout en étant un « monochrome » n'est pas un « simple » carré noir mais l'aboutissement d'un long processus technique, par recouvrements successifs et méticuleux « de tracés verticaux et horizontaux qui saturent la surface de chaque toile ». Voir E. de Chasse, *Après la fin : suspensions et reprises de la peinture dans les années 1960 et 1970*, Paris, Klincksieck, 2017, p. 14.

²² B. Glaser, « An Interview with Ad Reinhardt » [1966], in L. Brogowski, *Ad Reinhardt*, Chatou, Ed. de la Transparence, 2011, p. 54. Ramsden se souvient que son intérêt pour l'œuvre de Reinhardt, et notamment pour ses célèbres tableaux noirs, fut stimulé par la description que lui en fit son ami Roger Cutforth par écrit : « Cutforth m'a dit que ses tableaux étaient presque impossibles à voir ». Correspondance de Ramsden avec Corris, « Reinhardt and the Art of the Sixties » in *Ad Reinhardt*, Londres, Reaktion, 2008, p. 142. Dans son célèbre article « Art after Philosophy » (1969), Kosuth souligne également l'importance de Reinhardt pour cette génération.

Peinture abstraite, 1960, 152 x 152 cm, huile sur toile. Une toile carrée (neutre, sans forme) [...] une surface mate, plane, peinte à main levée (sans brillance, sans texture, non linéaire, ni *hard edge*, ni *soft edge*) qui ne reflète pas son environnement.²³

Cette perspective d'un artiste en pleine maîtrise d'un appareil discursif critique et descriptif, émancipé de l'interdit greenbergien, attire l'attention des artistes d'Art & Language. Dans l'entretien avec Millet de 1971, ils expliquent que

Reinhardt a beaucoup insisté sur un questionnement conscient, élément constitutif de la pratique artistique (opposition à une pure célébration plastique). De ce point de vue, les artistes d'Art & Language se situent au cœur du continuum de l'art américain d'après-guerre.²⁴

Dans les souvenirs de Ramsden, ce « continuum » se poursuit jusqu'à Stella : « j'étais principalement influencé par Ad Reinhardt. Mais en 1965-1966, j'ai réalisé de longs et fins tableaux à la peinture noire et brillante sous l'influence directe de Stella ». Exposé dans les galeries new-yorkaises et londoniennes,²⁵ l'artiste américain s'exprime également dans les magazines spécialisés et des médias ayant une plus large audience.²⁶ C'est ainsi qu'Atkinson évoque sa lecture attentive de tous les entretiens de Stella, reconsidérant alors l'importance du « texte et de la voix comme des instruments de la pratique ».²⁷

²³ A. Reinhardt, « The Black-Square Painting. Fragment » [1961], *ibid.*

²⁴ Art & Language et C. Millet, « Entretien avec Art-Language » [1971], *op. cit.*, p. 39.

²⁵ Ramsden découvre les premières toiles noires de Stella chez Kasmin, en 1965, « dans une exposition collective [où] Frank Stella avait l'air agressif, "c'était à prendre ou à laisser" », in *Art & Language – Made in Zurich, Selected Editions 1965-1972, from the Philippe Méaille Collection*, cat. d'expo., Paris/Berlin/Londres, Éditions Bernard Jordan/jsvcARTPROJECTS, 2014, p. 87. Baldwin est quant à lui « clairement impressionné par une exposition [d'œuvres de Stella à la galerie Castelli] qu'il a vue lors d'une visite à New York en 1966 ». In C. Harrison, *Essays on Art & Language*, Oxford, Blackwell, 1991, p. 260.

²⁶ Dès 1959, Stella publie dans le *New York Herald Tribune* une lettre ouverte destinée aux critiques négatives sur ses premières œuvres. Il interviendra également à la radio et à la télévision.

²⁷ « *text and voice as instruments of practice* », in T. Atkinson, *Fragments of a Career*, *op. cit.* De manière générale, les magazines d'art auront une importance centrale dans la diffusion des productions artistiques et critiques étasuniennes en Angleterre, à la fin des années 1960. Il est intéressant de noter que ce sont des espaces de forte intermédialité, permettant la rencontre entre images et textes avec de nombreuses médiations ekphrastiques. Pour une réflexion plus approfondie sur les enjeux autour des magazines à cette époque voir G. Allen, *Artists' Magazines. An Alternative Space for Art*, Cambridge (Mass.), The MIT Press, 2011.

Cherchant à s'émanciper de la critique formaliste, Baldwin comme Ramsden replacent progressivement au centre de leurs réflexions plastiques et théoriques une visée ekphrastique renouvelée.

Langage et ekphrasis, nouveau cadre d'une pratique en mutation

En 1966, Ramsden initie une série de dessins associant un carré noir avec des fragments textuels. Sur l'un d'entre eux (fig. 2), le titre, « Two Black Squares: The Paradoxes of Absolute Zero », est écrit en lettres capitales soulignées et est aligné avec le haut du carré noir placé à droite. Particulièrement visible, la présence de ce titre provoque explicitement un décalage descriptif en convoquant « deux carrés noirs » là où nous en percevons qu'un seul. Puis se présentent trois paragraphes extraits du livre *The Nature of Thermodynamics* de P.W. Bridgman.²⁸ Ils ouvrent une réflexion sur la posture descriptive et analytique à adopter face à des situations « limites », non perceptibles à l'œil nu et aux réactions physiques imprévisibles. Cette réflexion mise en scène, ou plutôt mise en page, par Ramsden, jouant d'une dynamique intermédiaire et interdisciplinaire, s'inscrit dans un plus vaste programme que les artistes commentent rétrospectivement :

si tu te retrouves bloqué face à des “objets invisibles ou théoriques”, tu dois trouver un moyen de les localiser, les identifier. Et comment s'y prend-on ? Eh bien, tu en parles, tu écris à leur sujet, tu réalises des diagrammes, tu les décris. Je pense que c'est à partir de là que les bases linguistiques de l'art conceptuel se développent²⁹

²⁸ Cet ouvrage de référence s'attache à analyser les enjeux de la thermodynamique, branche de la physique développée au XIX^e siècle, et à les enrichir avec des problématiques plus récentes liées aux théories cinétiques et statistiques. Dans une langue relativement accessible, l'auteur propose une réflexion sur des approches scientifiques adaptées face à un objet non visible et ayant des comportements non connus. Il semblerait que Baldwin et Ramsden aient eu connaissance de cet ouvrage par l'intermédiaire de l'artiste américain Robert Smithson. Par ailleurs, lauréat du prix Nobel de physique en 1946, Bridgman est également connu d'un plus large public pour son engagement politique, auprès de Russell et d'Einstein, contre la prolifération des armes nucléaires.

²⁹ « if you are stuck with 'invisible or theoretical objects you have to find some way of locating them, identifying them. How do you do that? Well, you talk about them, you write about them, you make diagrams, you describe them. I think it is from this point that the language base of Concept Art originates. » Art & Language, « Memories of the Medicine Show », *Art-Language*, nouvelle série, n°2, juin 1997, p. 35. Si nous avons fait le choix de nous concentrer sur la médiation ekphrastique entre peinture et langage, il semble également important de souligner qu'à la fin des années 1960 Atkinson et Baldwin s'intéressent aux problématiques épistémologiques liées à la description en science (voir notamment l'œuvre textuelle *Frameworks*, 1967), entraînant en retour une réflexion sur la question de l'ekphrasis.

Ainsi l'évocation de ces « deux carrés noirs », dans la série *Two Black Squares* de Ramsden, ou dans cette peinture vaguement décrite dans *Painting I No. 2* de Baldwin et d'Atkinson, ne semblent pas tant chercher un idéal d'exhaustivité qu'un nouveau régime d'investigation. L'ekphrasis et plus généralement le langage donnent aux artistes des outils pour interroger leur pratique et investir des problématiques artistiques anciennes. Et ce cadre dynamique de recherche, qui caractérisera la pratique d'Art & Language dans son ensemble, se met en place en amont de la formation officielle du groupe.

Avant sa rencontre fortuite avec Baldwin, en 1966 au Coventry College of Art, Atkinson participa, lorsqu'il était lui-même étudiant à la Slade School of Art (1960-1964), au séminaire d'un jeune peintre, Harold Cohen. Ce dernier cherchait alors à développer « une nouvelle approche intellectuelle autour des thèmes de l'abstraction et du modernisme », ³⁰ dans le cadre d'un cours intitulé « *Art and Language* ». Cohen proposait d'aborder la peinture dans une perspective théorique et pluridisciplinaire, en faisant notamment intervenir Ernst H. Gombrich, qui venait de publier son important ouvrage *Art and Illusion* ³¹ (1960), Richard Wollheim, philosophe qui proposait de « lier la peinture abstraite à une pensée philosophique rigoureuse », ³² ou encore J.Z. Young, qui interrogeait les pratiques artistiques à la lumière de la biologie et de la neurophysiologie. Le peintre Frank Auerbach se souvient que

cette période où j'enseignais la peinture d'après modèle vivant et Harold Cohen enseignait son « enregistrement du processus cérébral » dans une autre pièce était particulièrement animée : il y avait une véritable dialectique. Les

³⁰ « *In 1962, when Harold Cohen brought a new intellectual approach to teaching around the themes of abstraction and modernism* ». S. Chaplin, « Volume 4: Appendices for Chapters 1-10 », *Slade Archive Reader*, archives non publiées, 1998, p. 12. Cette réflexion théorique amènera par la suite Cohen à faire évoluer sa pratique picturale de l'abstraction vers les premières peintures assistées par ordinateur.

³¹ L'influence de Gombrich dans les années précédant la formation du groupe a été soulignée par Baldwin et Ramsden dans les articles « *Art History, Art Criticism and Explanation* », *Art History*, vol. 4, n°4, décembre 1981, pp. 432-456 et « *On Art & Language* », *Art & text.*, été 1990, n°35, p. 30. Sur ces questions, voir également les développements de L. Dryansky dans son ouvrage co-dirigé avec G. Le Gall, *Photo/Objet/Concept. Pour une lecture élargie de la photographie dans l'art conceptuel*, Berne, Peter Lang, 2020.

³² « *to link abstract painting with rigorous philosophical thought* ». ». S. Chaplin, *Slade Archive Reader*, op. cit., p. 12.

étudiants quittaient une pièce pour rejoindre l'autre. Harold tentait même de "braconner" les étudiants de ma classe. Tout cela était magnifique.³³

Cette dialectique se retrouvait au cœur même du programme mis en place par Cohen autour de l'« analyse de l'art abstrait [...] suivi par une série de discussion sur le "problème du langage" [...] de la communication en général, et de la peinture considérée comme un langage ».³⁴ La pratique picturale conversait alors avec des approches philosophiques, historiques, psychologiques, linguistiques plus larges qui l'enrichissaient en l'interrogeant. Quelques années plus tard, Atkinson retrouve Cohen dans le corps enseignant du Coventry College of Art, au moment où, à son tour, il questionne sa pratique, dans une collaboration naissante avec Baldwin.³⁵

Cette influence du monde académique sur une relecture des formes plastiques traditionnelles est stimulée par la réforme de l'enseignement artistique au cours des années 1960. Atkinson comme Baldwin appartiennent à une génération qui accède massivement à l'enseignement supérieur.³⁶ Cette nouvelle pression numérique provoque une nécessaire modernisation du système pédagogique. Suivant non sans difficultés et

³³ « *The period when I taught life painting and Harold Cohen taught his 'recording of the cerebral process' in another room was particularly lively: there was a real dialectic. Students would leave one room and join the other. Harold would even try to 'poach' students from my room. All this was splendid* ». Lettre d'Auerbach à l'auteur in B. Laughton, *William Coldstream*, New Haven (Conn.), Yale University Press, 2004, p. 224.

³⁴ « *practical course on Abstract Art analysis and followed this up with a series of discussions on 'The problem of Language' [...] centred around the question of language and communication in general, and of painting considered as a language* ». S. Chaplin, *Slade Archive Reader*, op. cit., p. 12.

³⁵ Par-delà le caractère anecdotique de ces rencontres donnant des possibles clefs d'interprétation sur l'origine du groupe, cela nous permet de révéler la vitalité d'un contexte favorisant l'intermédialité et la pluridisciplinarité. Cette généalogie se distingue par ailleurs d'autres explorations plus formelles entre peinture et langage qui ont pu avoir lieu au cours de ces mêmes années, notamment dans les milieux liés au pop art ou à la poésie expérimentale. Voir par exemple les expositions « This is Tomorrow » (organisée par B. Robertson, en 1956 à la Whitechapel Gallery, Londres) ou « Between Poetry and Painting » (organisée par J. Reichardt, en 1965 à l'ICA, Londres).

³⁶ Pour une approche approfondie du contexte socio-économique et des enjeux liés à l'accroissement massif des effectifs dans l'enseignement supérieur, nous renvoyons notamment aux études d' A. Wilson, « Everything: à View on a Developing Counterculture in the mid-1960s in London » in H. M. Hughes et G. Van Tuyl (dir.), *Blast to Freeze, Blast to Freeze: British Art in the 20th Century*, cat. d'expo., Ostfildern-Ruit / New York, Hatje Cantz, 2002, pp. 214-220, et de V. Mavridorakis, « *Is There a Life on Earth? : la SF et l'art, passage transatlantique* », dans *id* (dir.), *Art et science-fiction : La Ballard Connection*, Genève, MAMCO, 2011, pp. 9-44.

débats la réforme encadrée par le « Coldstream Report »,³⁷ les écoles d'art anglaises acquièrent une nouvelle autonomie et sont encouragées à proposer une certaine diversification, mêlant enseignements traditionnels, ouverture pluridisciplinaire et modèles collaboratifs. Le rapport s'attache à promouvoir l'esprit critique des étudiants en les initiant à d'autres champs de connaissance comme la philosophie, la science, la littérature.³⁸ Ainsi, dans la deuxième moitié des années 1960, le Coventry College of Art, qui accueille la naissance d'Art & Language, propose aussi bien une histoire de l'art contemporain, que des cours sur la psychologie de la perception ou sur des tendances philosophiques récentes. Les étudiants sont encouragés à « regarder d'un œil critique et attentif la société » à la lumière de textes littéraires récents, d'éléments de la culture populaire et du « pouvoir des mots écrits [...] des usages du langage comme une arme puissante ». ³⁹ Cette rencontre entre les disciplines et les médiums se retrouve d'ailleurs dans la présentation académique de l'enseignant Atkinson enregistré, en 1967, sous les étiquettes de « cinétique », « écrivain », « peintre », « imprimeur ». ⁴⁰ Et pour reprendre l'analyse d'Elena Crippa, ce dernier participe pleinement au « nombre croissant et prédominant d'artistes-enseignants à mi-temps », qui offrent des discussions et « des

³⁷ Le gouvernement britannique décide de faire appel à William Coldstream en ses qualités de peintre et directeur de la Slade. Des études postérieures (L. Morris ou K. Aspinall) ont révélé l'influence limitée de Coldstream dans la prise de décision. Toutefois, nous soulignons qu'en tant que directeur de la Slade il fit preuve de dynamisme et d'un esprit d'ouverture notable, encourageant notamment le jeune étudiant Atkinson dans ses recherches extra-picturales. Voir notamment M. Dennis, *Strategic Anomalies: Art & Language in the Art School 1969-1979*, thèse sous la direction de Judith Mottram, Coventry University, 2016, pp. 50-67.

³⁸ B. Laughton, *William Coldstream, op. cit.*, pp. 305-315. Harrison et Orton nuancent l'impact de cette éducation libéralisée dans *A Provisional History of Art & Language*, Paris, Éditions Éric Fabre, 1982, p. 24.

³⁹ « *the student will be encouraged to look deeply and critically at society [...] examination of the power of written word [...] of the use of language as a powerful weapon* ». De manière non exhaustive, il y a des séminaires consacrés à « The Development of the Image: 1850-1960 », « Philosophy Today. Existentialism, Logical Positivism », « Epistemology-The Theory of Knowledge », « The Work of Wittgenstein ». In « Syllabus 1966-1969 », *Archives Coventry College of Art*, Diploma in Art and Design, History of Art and Complementary Studies (correspondences, syllabuses), CCE/COL2/14/6, n. p.

⁴⁰ « *Kinetics etc. Writer, painter, printmaker* » in « Assistant Teaching Staff », 1968-1969, *Archives Coventry College of Art*, Diploma in Art and Design, History of Art and Complementary Studies (correspondences, syllabuses), CCE/COL2/14/6, n. p.

manières de pensées non-orthodoxes », s'éloignant des standards académiques.⁴¹ Dès lors, si les pratiques discursives et descriptives au sein des ateliers ne sont en aucun cas nouvelles, elles se déploient dans une trame pluridisciplinaire originale, souvent renforcées par une curiosité autodidacte, comme en témoignent les jeux ekphrastiques d'Art & Language.

À partir de sa lecture de Bridgman, Ramsden confronte le carré noir à un texte scientifique théorique. À la même période, Baldwin réalise un ensemble de dessins intitulés *Acrostic Painting*. Les œuvres présentent un même texte tapuscrit formant un bloc typographique justifié, situé à différents endroits de la page. Des mentions manuscrites décrivent ce positionnement : « coin supérieur gauche », et précise la source de ce texte « acrostiche de Taddeo Zuccherò » (fig. 3). L'artiste ne s'appuie pas ici sur un texte scientifique mais détourne une référence historique, l'acrostiche latine du peintre maniériste italien Taddeo Zuccherò (1529-1566). Ce choix aurait été motivé, selon l'artiste britannique en 2014, par une réflexion sur l'analogie formelle entre des lignes de texte et les « bandes concentriques de Stella ».⁴² Il semble néanmoins difficile que son intérêt n'ait pas été également stimulé par le jeu textuel et référentiel de l'acrostiche (une lecture verticale donnant à voir un second texte). En outre, celle-ci n'était pas destinée à fonctionner de manière autonome mais, comme le rapporte Vasari (1511-1574), s'inscrivait à l'intérieur « d'un tableau de deux brasses et demie de dimension », comprenant le portrait du roi de France « peint sur vingt-huit petits gradins ingénieusement disposés entre les lignes de l'inscription » indiquant verticalement « HENRICUS VALESIIUS DEI GRATIA GALLORUM REIX INVICTISSIMUS ». Tout en faisant l'éloge du roi dépeint, elle introduisait une parenthèse ekphrastique en décrivant le sujet de la peinture.⁴³ Quelques années avant la réalisation de l'œuvre de Baldwin, l'historienne de l'art Svetlana L. Alpers revient sur la place de l'ekphrasis dans l'œuvre du

⁴¹ « *the employment of a growing number of predominantly part-time artist-teachers [...] to develop their work as part of their teaching and often passionate about enabling discussions and unorthodox ways of thinking about art* ». Voir l'ensemble de l'analyse approfondie d'E. Crippa sur l'enseignement de l'art à cette période au Royaume-Uni et son influence sur les pratiques des étudiants, dans « Teaching Conceptual Art », in A. Wilson (dir.), *Conceptual art in Britain 1964-1979*, cat. d'expo., Londres, Tate, 2016, pp. 108-115.

⁴² « *Frank Stella's concentric stripes* », in C. Guerra (dir.), *Art & Language Uncompleted: the Philippe Méaille Collection*, cat. d'expo., Barcelone, MACBA, 2014, p. 136.

⁴³ G. Vasari, « Taddeo Zuccherò » in *Vies des peintres, sculpteurs et architectes*, trad. du toscan par L. Leclanche, vol.9, Paris, J. Tessier, 1842 [1568], p. 172.

peintre maniériste, au sein de son article consacré aux *Vies* de Vasari.⁴⁴ Elle explique que si les écrits de Vasari peuvent paraître exagérément ekphrastiques, cela coïncide néanmoins avec la démarche de Zuccherò. Selon elle, ce dernier avait initié un véritable tournant dans la peinture italienne, « la force expressive » laissant place progressivement au « sens allégorique ». Aussi propose-t-elle de revoir « l'ekphrasis en tant qu'allégorie complexe », elle-même devenant « force motrice de l'art lui-même ».⁴⁵ En déplaçant dans un nouveau contexte ce texte à la complexité visuelle et référentielle, Baldwin mettrait ainsi en exergue cette « force motrice » que représente l'ekphrasis qui, n'étant plus paratexte ou commentaire marginal, participe pleinement et savamment à la structure de l'œuvre.

Bavarde ekphrasis : déplacements, conversations et renouveau

En parallèle d'une réflexion matérielle autour de miroirs montés sur des châssis, Baldwin élabore plusieurs tentatives descriptives de ces objets à l'instable surface. Intitulée *Mirror Piece*, cette série réunit sur différents papiers des tableaux, lettres, phrases et chiffres. Dans une des versions (fig. 4), Baldwin présente des « instructions » sous forme de dimensions, de schémas et d'un tableau technique comparant trois miroirs. Bien qu'il déclare dans un autre dessin vouloir « saisir de manière exhaustive les spécificités » de l'objet,⁴⁶ l'hermétisme du document semble témoigner des difficultés d'entreprendre la description d'un objet aussi complexe que la surface d'un miroir.⁴⁷ Partielle, incomplète

⁴⁴ S. L. Alpers, « Ekphrasis and Aesthetic Attitudes in Vasari's Lives », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 23, n°3/4, 1960, pp. 190-215. Cet article est publié par Gombrich dans le journal du Courtauld Institute à Londres. Au début des années 1960, Gombrich enseigne à la Slade lorsque Atkinson y est étudiant. Par ailleurs, lors de ses études à Coventry, Baldwin entretient une certaine proximité avec un historien de l'art, George Noszlopy, qui, entre 1957 et 1960, enseigne au Courtauld Institute. Ainsi, sans que nous ne l'ayons pu le confirmer, Atkinson et Baldwin auraient pu avoir connaissance de cet article fondateur de l'analyse de l'ekphrasis.

⁴⁵ « a grotesque exaggeration of ekphrasis » et « ekphrasis as complex allegory now becomes the motivating force behind art itself, and the artist consciously tries to paint this sheer complexity of meaning ». S. L. Alpers, « Ekphrasis and Aesthetic Attitudes in Vasari's Lives », *ibid.*, p. 203.

⁴⁶ « the state descriptions of situations offered by the language capable of exhaustively handling the specification », dans l'œuvre de Baldwin, *Mirror Piece* (1965).

⁴⁷ Pour reprendre les mots de Burn, à la même période, « A mirror is a very simple object physically [...] it is a very complex thing », « Letter to Bruce Pollard » [mars 1969], in A. Stephen (dir.) *et al.*, *Mirror Mirror. Then and Now*, cat. d'expo., Fortitude Valley (Australia), Institute of Modern Art, 2010, p. 73.

voire impossible, l'ekphrasis dans cet exemple s'envisage toutefois, selon l'artiste, comme la possibilité d'un déplacement interrogatif autour de la question de savoir s'il n'y aurait finalement plus « besoin de miroir sur le mur [car] c'est déjà dans le texte ». ⁴⁸ Dans une perspective tout aussi ambitieuse, Ramsden initie, à partir de 1967, un ensemble d'œuvres intitulées *100% Abstract*. Dans un premier temps, il s'agit d'agrandissements photographiques d'étiquettes de pots indiquant la composition de la peinture qu'ils renferment. Puis, évacuant le détail et une référence trop explicite au réel, l'artiste s'attache à ne reproduire, à l'acrylique sur toile ou à l'encre sur papier (fig. 5), un seul rapport numérique. En tenant compte de l'origine de ce travail (les étiquettes sur les pots de peinture), l'inscription pourrait offrir une description mathématiquement précise de la matière utilisée dans la création de l'œuvre. Dans une répétition quasi tautologique entre le signe et son référent, Ramsden rendrait possible une ekphrasis idéale, soit une description non seulement exhaustive mais également transparente avec son objet, appelant la paraphrase : ce que vous lisez est ce que vous voyez. ⁴⁹

Mais pour les deux artistes, il ne s'agit aucunement de mettre en place une exemplarité ekphrastique. Contre toute exhaustivité, le texte peut interroger son autre pictural, proposer de le délimiter, de le décrire mais aussi provoquer un déplacement. Avec ses séries *Guaranteed Painting* et *Secret Painting* (fig. 6), Ramsden accentue cette mobilité par la juxtaposition sur une même cimaise d'un carré noir et d'un texte certifiant, dans le premier cas, de la présence de deux carrés, ou, dans le second, d'un secret détenu par l'artiste. Les interactions entre peinture et langage sont en outre accentuées par leur

Nous ajoutons que la décennie des années 1960 est marquée par un vif intérêt pour les miroirs. Burn se souvient : « *my surprise when I realised how many other artists were using materials like mirrors, glass and clear plastic (Morris, Smithson, Baldwin, Sonnier, Kosuth)* ». In « Glimpses: On Peripheral Vision » [1990], in *Dialogue Writings in Art History*, Sydney, Allen & Unwin, 1991, p. 191. De plus, il découvre dans l'exposition « Art in Series », à New York, en 1967 des textes de Smithson cherchant à décrire la surface de miroirs, *A Partial Description of Mirror/44*, et les recopie. Ce travail descriptif de Smithson a été réalisé entre 1966 et 1967, au moment où il fait la connaissance de Baldwin.

⁴⁸ « *There need be no mirror on the wall: that it is already in the text.* » *Art & Language et al., Art & Language Uncompleted, op. cit.*, p. 46.

⁴⁹ Paraphrase de la célèbre formule de Stella, « ce que vous voyez est ce que vous voyez ». Cette formule est issue d'un entretien réalisé par B. Glaser avec Dan Flavin, Donald Judd et Stella, radiodiffusé en 1964. Lucy Lippard publie une version retranscrite et reprise (modification du texte, retrait des interventions de Flavin) dans le numéro de septembre 1966 de *Art News*, que Ramsden a pu consulter.

élaboration visuelle, voire décorative.⁵⁰ Ramsden utilise par exemple un liseré original, des polices plus ou moins inhabituelles – avec ou sans empattement, des fractures ou écriture gothiques avec des rondeurs brisées, ou encore des lettres cursives, liées et légèrement inclinées – contrastant avec l’austérité du monochrome en regard. Baldwin multiplie également le carré noir allant jusqu’à réaliser *Ten Suprematist Squares* – hommage humoristique à Malevitch – sur un même support. En confrontant les formes visuelles répétées à des fragments textuels prenant l’aspect d’ekphrasis plus ou moins élaborées, les artistes génèrent ainsi des déplacements parodiques. Ainsi la description mathématique des *100% Abstract* accentue l’abstraction des « carrés noirs » jusqu’aux limites du risible, dans ce que Michel Gauthier décrit comme « l’alchimique algorithme de l’abstraction pure ».⁵¹ L’œuvre abstraite achevée – un absolu à « 100 % » – consisterait donc en une addition chiffrée et permutable. En confrontant le carré noir à un texte décalé comme dans *Two Black Squares*, *Secret Painting* et *Guaranteed Painting*, Ramsden ouvre un potentiel espace critique, corrosif voire humoristique. Objets iconotextuels, évoquant par ailleurs une certaine tradition caricaturale,⁵² davantage miroir déformant qu’exhaustive description, les œuvres de Baldwin et Ramsden sont promptes à une certaine réflexivité critique et invitent aux questionnements.

Cet espace entre peinture et langage s’inscrit dans une forme de protocole que Burn et Ramsden décrivent sous la forme d’un « *talking and painting* ».⁵³ La dynamique conversationnelle provoque des formes picturales qui en retour génèrent de nouvelles discussions.⁵⁴ Ainsi, Ramsden se remémore que ses monochromes accrochés sur les murs

⁵⁰ En effet, les artistes reviennent en 2002 sur le statut incertain de ces textes jouant avec les limites du décoratif, dans *Too Dark to Read*, *op. cit.*, p. 213.

⁵¹ *Ibid*, p. 31.

⁵² Les formes caricaturales sont en effet des objets iconotextuels ou pour reprendre l’expression de G. Roque « verbo-iconiques », très dynamiques. Bien que les artistes d’Art & Language n’appartiennent pas directement à la tradition de la caricature, ils ne seront pas insensibles à ses enjeux d’intermédialité (notamment l’influence des dessins très corrosifs de Reinhardt publiés dans la presse). Voir G. Roque, « Esquisse d’une rhétorique des interactions verbo-iconiques », *Images Re-vues* [En ligne], Hors-série 5, 2016, url : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/3434>.

⁵³ Cité dans A. Stephen, « *Soft Talk/Soft Tape: The Early Collaborations of Ian Burn and Mel Ramsden* », in M. Corris (dir.), *Conceptual Art: Theory, Myth, and Practice*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, p. 95.

⁵⁴ Dans « Dialogue » publié en juillet 1969, Burn accorde une place prépondérante à « *a kind of dialogue or “conversation.”* [...] *This creates an actual area of the work* », reproduit in A. Alberro et B. Stimson (éds.), *Conceptual Art: a Critical Anthology*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 1999, pp. 110-111.

de son atelier new-yorkais étaient des peintures qui ne pouvaient pas « être rendues publiques sans une explication ou tout autre justification sur leur réalisation ».⁵⁵ Ces échanges informels dans et hors de l’atelier,⁵⁶ composant un matériau textuel hétérogène (descriptions, interprétations, détournements, digressions), vinrent graduellement occuper le mur à côté des peintures concernées, à l’instar de l’œuvre *Secret Painting* (fig. 6). Dès 1966, Burn et Ramsden notent que les « œuvres d’art ne “parlent plus pour elles-mêmes”, elles ne sont plus (comme rien ne l’est vraiment) autosuffisantes » et que « les mots, parlés ou écrits, [sont] comme une partie nécessaire de nos objets ».⁵⁷ En 1971, Ramsden précise que « cette conversation faisait vraiment partie du travail au point où j’ai commencé à produire des titres plus élaborés et parfois à recouvrir le dos de la toile d’informations descriptives. »⁵⁸ Réciproquement, l’introduction dans l’espace de l’œuvre d’éléments textuels génère de nouvelles conversations qui produisent alors cette « vaste superstructure de conversation »⁵⁹ décrite par Baldwin en 2016.

Cette mise en exergue du caractère fondamentalement conversationnel de la pratique s’inscrit progressivement dans une visée plus ambitieuse d’interpellation du spectateur. Les fragments ekphrastiques disséminés dans les titres ou juxtaposés aux formes picturales confrontent le spectateur à des énigmes algébriques (*100% Abstract*), des titres

⁵⁵ « *how to finish something by erasing all traces of signification. [...] such paintings can’t be made public without an explanation or some kind of account of their production [...] to put all the talk about these paintings ‘up on the wall’ next to the painting* ». *Art & Language in Practice. Illustrated Handbook vol.1*, cat. d’expo., Barcelone, Fondacio Antoni Tàpies, 1999, pp. 216-217.

⁵⁶ Il s’agit également de prendre en considération d’autres espaces d’échanges comme les salles de cours, les ateliers « techniques » de gravure ou typographie (dans lesquels seront réalisées certaines œuvres textuelles d’Art & Language) qui encouragent un travail collaboratif et le partage de compétences, ainsi que les lieux communs de sociabilité. Atkinson se souvient de « *the informality of the nights in 1967 in the saloon bar of the Rose and Crown in Coventry, when with Michael Baldwin, as the Guinness, Worthington E and Newcastle Brown merried up the night, we laid down the first exchanges for a collective practice, which eventually led to the founding of Art & Language in 1968* ». In T. Atkinson, *Fragments of a Carreer, op. cit.*, p. 4.

⁵⁷ « *It seems that we are conscious of our art-works no longer ‘speaking for themselves’, they are no longer (as nothing really is) self-sufficient. We consider words, either spoken or written, to be a necessary part of our objects* ». I. Burn et M. Ramsden, *Soft-Tape*, [1966], in *Collected Works*, s.l., 1971, n. p.

⁵⁸ « *Soon it occurred to me that this talk was really a part of the work so I began to title the works elaborately, often covering the back of the canvas with descriptive information.* ». Ramsden, « Interview » [1971], dans *ibid.*

⁵⁹ « *a vast superstructure of conversation* ». *Art & Language et al., The Non-Objective World: Art & Language - Kabakov*, cat. d’expo., Londres, Sprovieri Gallery, 2016, p. 41.

sibyllins (*Two Black Squares. The Paradoxes of the Absolute Zero*) ou des textes nécessitant une lecture attentive et active (*Mirror Piece* ou *Painting I*). Dans ces cas, l'ekphrasis semble étonnement renouer avec son sens rhétorique premier d'une description cherchant à créer l'image d'un objet – réel ou fictif – dans l'esprit de l'auditeur ou du lecteur.⁶⁰ La série de textes intitulée *Painting I* deviendrait dès lors une invitation faite au regardeur, devenu lecteur, à imaginer l'objet « peinture » et ses problématiques. De la même manière, les nombreux carrés non visibles évoqués par Ramsden attisent la conjecture ou le songe : où sont-ils ? Existents-ils ? Comment sont-ils ? Ces perspectives nous distinguent ici du constat de Laurence Corbel considérant que les visées descriptives des années 1960 se caractérisent par des approches « non métaphoriques », des « inventaires exhaustifs », où « il n'y a rien à voir », qui s'arrête en surface, à l'explicite, jusqu'aux limites de l'« anti description ».⁶¹ Il semble, au contraire, que la démarche d'Art & Language, dans les œuvres que nous avons abordées, donne à voir non seulement l'objet tel qu'il est, mais en y ajoutant différents niveaux de lecture. Le strict aspect formel s'ouvre à différentes perspectives d'interprétations non exhaustives. Par l'oscillation entre peinture et langage, l'ekphrasis, tout aussi « ratée » et « trompeuse » soit-elle, oblige à une lecture active, à une vision nouvelle.

Ce rapide cheminement entre un certain contexte et des œuvres décisives dans la formation d'Art & Language dessine les contours d'une pratique ekphrastique non autonome (elle dépend de son autre, représentation visuelle artistique réelle ou fictionnelle), non exhaustive (elle ne dit pas tout) et enfin non réversible (elle ne permet pas la reconstitution exacte de son objet). L'usage qu'en fait Art & Language semble accentuer ces « faiblesses », ou du moins ces singularités, jusqu'à obtenir selon leurs propres mots des « échecs » et des « trahisons ». Mais leur démarche ekphrastique joue un rôle de force motrice intermédiaire contre l'idée reçue d'une orthodoxie linguistique. Aussi notre analyse poursuit le bilan réalisé par Baldwin et Ramsden en 1998 :

L'art conceptuel ne correspond pas simplement à une sorte de virage linguistique dans la pratique artistique. Il représente une réappropriation de certains mécanismes dialogiques et discursifs par des artistes qui cherchaient,

⁶⁰ Cela renvoie à la fonction antique de l'ekphrasis, rattachée à la notion d'*enargeia*, de mettre avec vigueur « sous les yeux » de l'auditeur ou du lecteur un objet absent ou fictif. L'un des exemples les plus fameux est le bouclier d'Achille, longuement décrit par Homère dans l'*Iliade*.

⁶¹ L. Corbel, « Jeux de langage dans l'art des années 1960 », art. cité, p. 37.

de manière critique, à s'émanciper et à se donner les moyens de cette émancipation [*empower*], incluant autrui [...] Et l'art conceptuel n'a pas réduit (ou tenté de réduire) le pictural au linguistique (ou textuel).⁶²

Cette insistance sur la non-substitution de l'un par l'autre et la perspective de « certains mécanismes dialogiques et discursifs » fait écho à la déclaration de 1971 citée en introduction. De surcroît, elle nous invite à prendre en considération les apports d'une possible « rencontre ekphrastique », comme le proposent les auteurs David Kennedy et John Meek. Dans une récente publication, ils défendent « un modèle d'ekphrasis plus réciproque qui implique une rencontre ou un échange entre le mot et l'image ».⁶³ En s'émancipant d'une lecture largement influencée par le topos du *paragone* qui verrait dans les relations intermédiaires de seuls rapports de force et de domination,⁶⁴ cette approche renouvelée de la notion d'ekphrasis nous encourage à l'utiliser comme un cadre méthodologique permettant d'appréhender le complexe maillage entre peinture et langage dans une démarche conceptuelle.

En retour, les tentatives comme les « échecs » ekphrastiques d'Art & Language invitent, dans leur dynamique intermédiaire, à interroger le travail de l'histoire de l'art. Si la littérature s'est attachée à analyser avec attention les démarches ekphrastiques de poètes, de romanciers et parfois d'artistes⁶⁵ à travers les siècles, leurs effets sur la pratique des historiens et des critiques d'art restent encore à explorer.⁶⁶ Comme le constate récemment l'historien de l'art Jaś Elsner :

⁶² « *Conceptual Art does not correspond tout court to some sort of linguistic turn in artistic practice. It does represent an appropriation of certain dialogic and discursive mechanisms by artists who sought thereby critically to empower themselves and others [...] But Conceptual Art did not reduce (or attempt to reduce) the pictorial to the linguistic (or textual).* », Art & Language et al., *Art & Language in Practice. Critical Symposium vol. 2*, cat. d'expo., Barcelone, Fondacio Antoni Tàpies, 1999, p. 445.

⁶³ « *a more reciprocal model of ekphrasis that involves an encounter or exchange between word and image* ». D. Kennedy et R. Meek (éds.), *Ekphrastic encounters. New interdisciplinary essays on literature and the visual arts*, Manchester, Manchester University Press, 2018, p. 2.

⁶⁴ Sont notamment visés par cette critique les travaux d'Heffernan ou de Mitchell. Voir *ibid.*, p. 6.

⁶⁵ À ce sujet, nous renvoyons vers les deux stimulantes contributions concernant les pratiques ekphrastiques d'artistes avec L. Louvel sur Stanley Spencer et de T. Reifenstein sur Raymond Pettibon, dans *ibid.*

⁶⁶ En complément de l'article d'Alpers évoqué précédemment, nous renvoyons aux ouvrages en français de L. Frogier et J.-M. Poinot (dir.), *La description : actes du colloque Archives de la critique d'art* (1997) et de R. Recht (dir.), *Le texte de l'œuvre d'art : la description* (2004).

L'objet traduit dans une description ekphrastique devient disponible pour une utilisation dans une argumentation, un débat – en effet, une série d'hypothèses discutables et contradictoires sont les bases nécessaires des termes descriptifs choisis pour créer une ekphrasis.⁶⁷

Il semblerait que l'analyse d'Elsner dessine la mécanique derrière les premières oeuvres d'Art & Language, mettant en exergue deux faces d'une même pièce : d'une part l'ekphrasis rend « disponible » son objet et l'ouvre à une démarche explicative et problématisante ; d'autre part, une certaine réciprocité fait de la problématisation la base de toute ekphrasis. Dès lors, l'ekphrasis comme espace d'échanges et d'interactions entre la peinture et langage entraîne une dynamique réflexive de problématisation de ces relations. La vivacité de cette « rencontre ekphrastique », voire de possibles « renversements », constituera, au fil des ans, l'axe central de la pratique d'Art & Language, provoquant, comme l'écrit avec justesse Corinne Mélin, un « art de la re-description » inédit.⁶⁸

⁶⁷ « *The object translated into ekphrastic description is available for use in an argument – indeed, a series of arguable and argumentative assumptions are the inevitable basis of the descriptive terms chosen to create the ekphrasis* ». J. Elsner, « Art History as Ekphrasis », *Art History*, vol. 33, n°1, 2010, p. 16.

⁶⁸ C. Melin, « Art & Language ou l'art de la re-description », in L. Brogniez, M. Jakobi et C. Loire (dirs.), *Ceci n'est pas un titre. Les artistes et l'intitulation*, Lyon, Editions Fage, 2014, p. 197.

1. The relational nature of painting (the word 'relational' is used here as antithetical to the word 'autonomous', which could be used to describe the nature of sculpture): accordance with the relations of two co-ordinates, then those of three (awareness of place).
- 1.1 The possibility of accommodation to eccentric and inflected surface.
- 1.2 Systems for relations;
Types of surface configuration.
2. The values of painting moving towards those of sculpture.
- 2.1 This informs one or other kind of complex assertion of surface concerns.
- 2.2 Forms which do not rely for their purity on any accountable belief in spatial extension can assert one aspect of themselves (connections only are transmissible).
- 2.3 All the particularizing functions of dimension, shape, mass, etc. could form the bases for ways of ordering relationships.
- 2.3.1 Relations are neither reduced nor ordered.
- 2.3.2 The objection is raised against those types of surface treatments which assert the physical, three co-ordinated reading of the work - composing it as a spatial non-determinate.
- 2.4 The quality of complexity in these forms subverts its generality so the point at which the work's specificity and generality meet is not established.
3. Types of device / a syntax.
- 3.1 The conceptual generality of language.
- 3.2 It would be odd to say that process looks different when it happens when it is realised in concrete action from when it does not happen.

Fig. 1. Art & Language, *Painting I No. 2*, 1966

Série 38 *Paintings*

Tirage photographique

25,6 x 20,2 cm

Edition de 100 exemplaires + X E.A. accompagné d'un certificat

Courtesy Philippe Méaille Collection/ Château de Montsoreau-Musée d'art contemporain et Art & Language

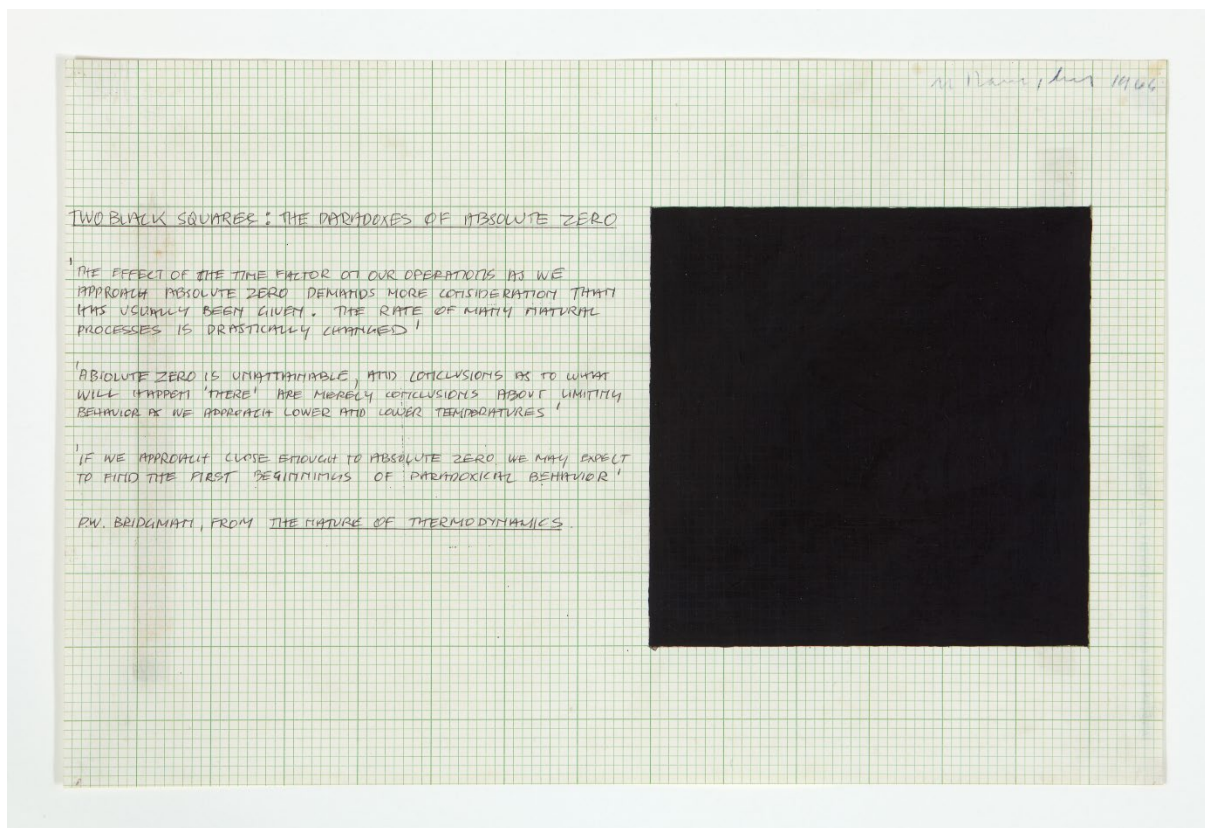


Fig. 2. Art & Language, *Two Black Squares: The Paradoxes of Absolute Zero*, 1966

Acrylique, feutre et crayon sur papier millimétré

25 x 38,2 cm

Signée et datée en haut à droite « M. Ramsden 1966 »

Courtesy Philippe Méaille Collection/ Château de Montsoreau-Musée d'art contemporain et Art & Language

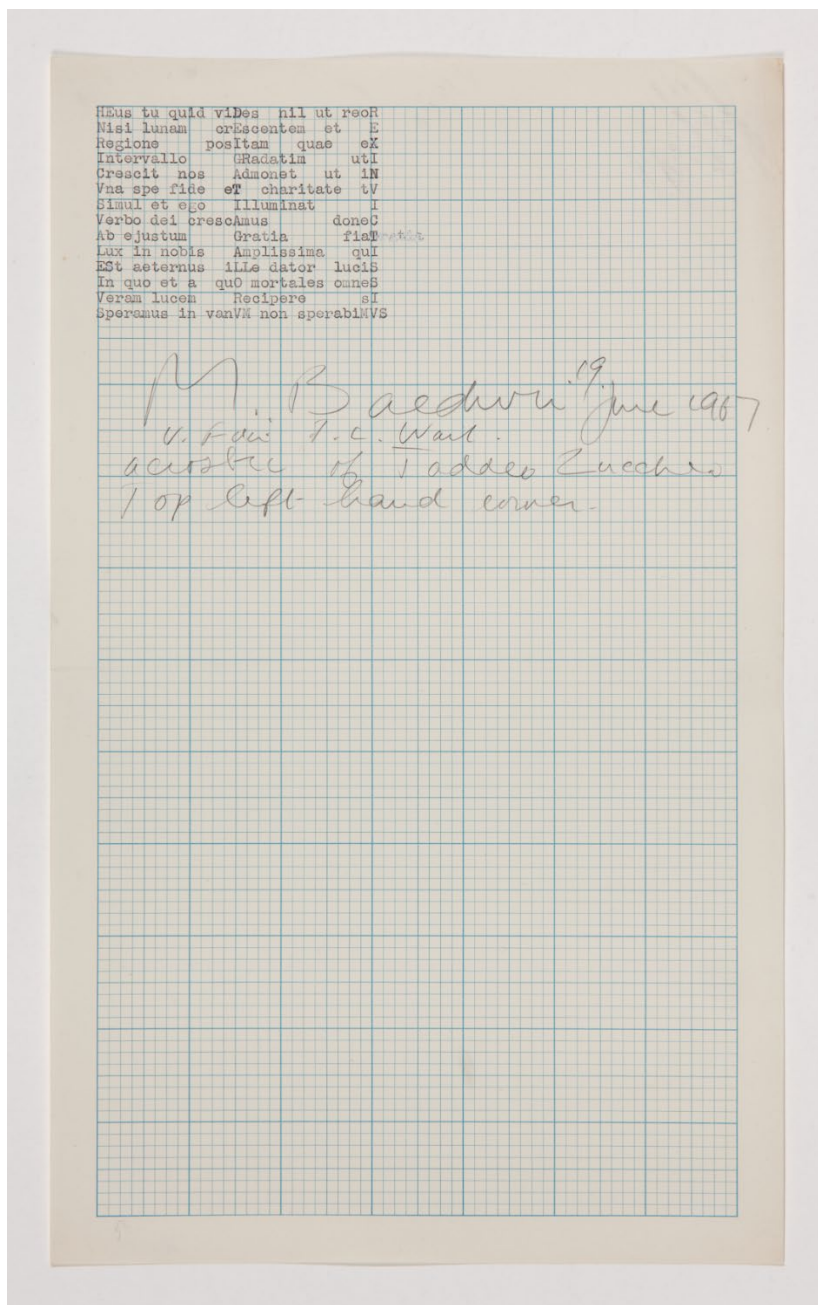


Fig. 3. Art & Language, *Acrostic Painting*, 1967

Texte dactylographié et crayon sur papier millimétré

33,4 x 20,3 cm

Signée et datée au centre « M. Baldwin 19 June 1967 »

Courtesy Philippe Méaille Collection/ Château de Montsoreau-Musée d'art contemporain et Art & Language

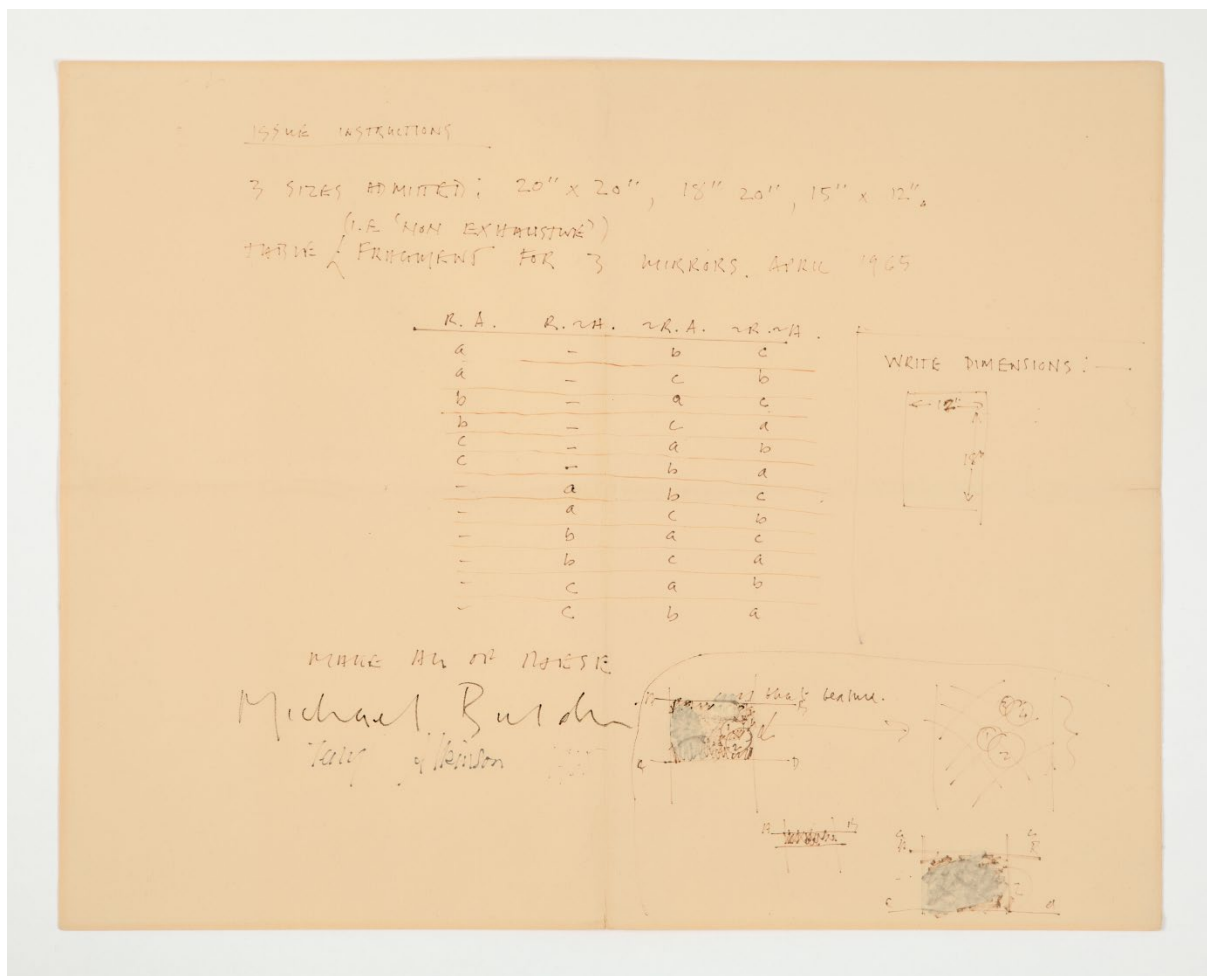


Fig. 4. Art & Language, *Mirror Piece*, 1965

Feutre et liquide correcteur sur papier

Signée « Michael Baldwin »

Courtesy Philippe Méaille Collection/ Château de Montsoreau-Musée d'art contemporain et Art & Language



Fig. 5. Art & Language, *100% Abstract*, 1968

Encre et crayon sur papier

43 x 35,4 cm

Signée et datée en bas à droite « M. Ramsden 1968 »

Courtesy Philippe Méaille Collection/ Château de Montsoreau-Musée d'art contemporain et Art & Language

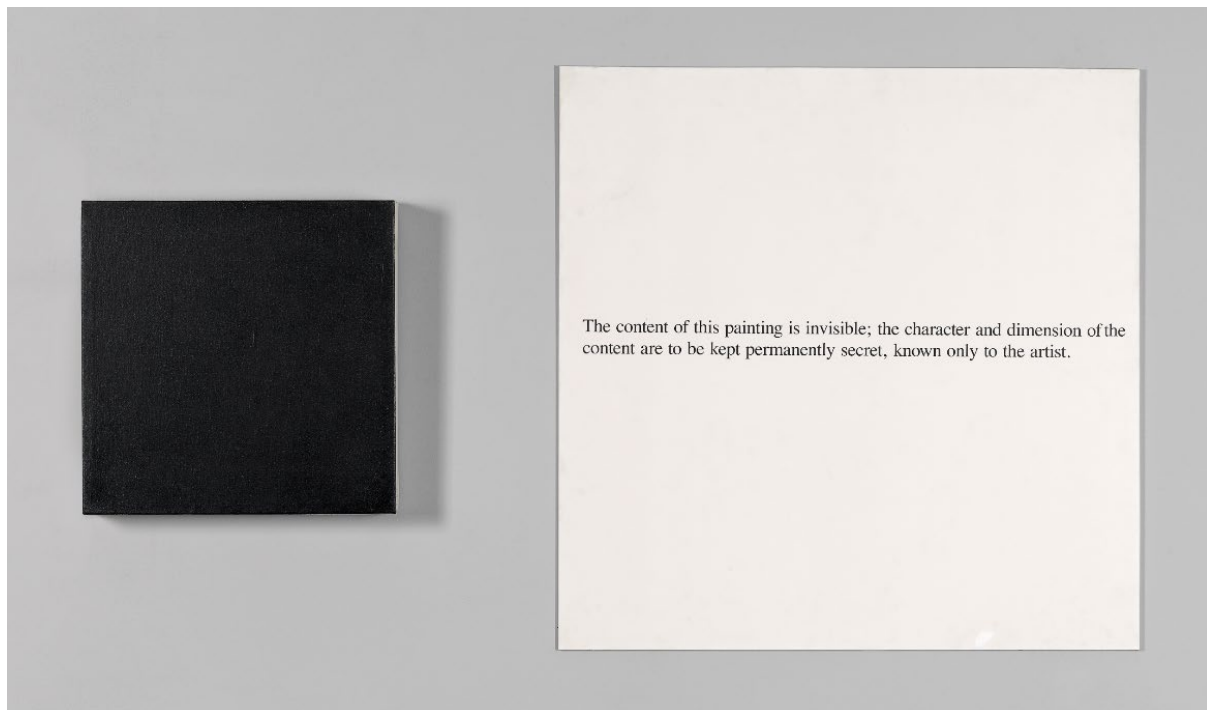


Fig. 6. Art & Language, *Secret Painting*, 1967-1968

Peinture à l'émail sur toile, 58,2 x 58,2 cm

Tirage photographique (photostat), 86,4 x 86,4 cm

Courtesy National Gallery of Victoria, Melbourne et Art & Language

Ekphrasis, l'arte riflessa nelle opere del Bronzino

Il caso di due libri d'ore

CARLA ROSSI

Questo breve contributo anticipa l'uscita, entro fine anno, di un secondo¹ volumetto di studi attorno alla figura del Bronzino, tra i più eclettici artisti della Firenze cosimiana, e rende conto, al pari del precedente, dei risultati scientifici ottenuti nell'ambito del progetto *Ekphrasis, l'arte riflessa nelle parole dell'artista*.²

Obiettivo primario del volume in preparazione è stata l'individuazione di quelle opere d'arte riverberate nei versi e nei dipinti dell'artista, in un sottile gioco di specchi e di rimandi, adottando un punto prospettico differente da quello standardizzato nell'analisi del rapporto *eikon-logos* che, presso l'Accademia Fiorentina, com'è noto, aveva preso spunto dai due sonetti petrarcheschi LXXVII e LXXVIII dedicati al presunto ritratto di Laura eseguito da Simone Martini. In quel discorso, ormai topico anche in ambito accademico, l'artista (solitamente il pittore) veniva ridotto a mero punto di confluenza, muto mediatore tra il poeta e l'oggetto rappresentato.

In una vera e propria inversione speculare, ho voluto dare espressamente rilievo al pittore-scrittore e adottarne il punto di vista: vedere con i suoi occhi, ma soprattutto ascoltare la sua voce quando pensa per immagini, dipinge anche a parole, sceglie e fa propria una creazione altrui da raffigurare.

Ho così deciso di lavorare su fronti diversi: quello delle parole, delle musiche e delle opere d'arte riprodotte dal Bronzino in un dipinto, cui fanno eco alcune sue rime serie e facete e quello, per contro, della poesia che descrive un'opera d'arte.

Nel presente contributo mi occuperò esclusivamente di due piccoli capolavori dell'arte libraria, che compaiono l'uno direttamente, l'altro indirettamente (come probabile fonte di ispirazione) in altrettanti dipinti del pittore e intrattengono, ciascuno a proprio modo, un dialogo privilegiato con componimenti in versi del Bronzino stesso e di letterati suoi sodali.

¹ Dopo *Il Bronzino poeta (Vol. 1), Rime serie e facete di un maestro del rinascimento fiorentino*, Receptio Academic Press, Lugano/Londra, 2022.

² Da me ideata nel 2016 e diretta, grazie al sostegno del Fondo Nazionale Svizzero per la ricerca Scientifica, dal 2019 al 2022, dal collega Johannes Bartuschat dell'Università di Zurigo.

Un libro d'ore francese fonte di ispirazione per il *Ritratto del nano Morgante*?

Prima del 1553 (data in cui il dipinto figura per la prima volta nell'inventario mediceo, ma probabilmente, come ho ipotizzato altrove¹, già sul finire degli anni Quaranta), secondo la testimonianza del Vasari: «ritrasse Bronzino, al duca Cosimo, Morgante nano, ignudo, tutto intero, et in due modi, cioè da un lato del quadro il dinanzi e dall'altro il didietro, con quella stravaganza di membra mostruose che ha quel nano: la qual pittura in quel genere è bella e meravigliosa».²



(Fig. 1) Bronzino, *Ritratto del nano Morgante*, Firenze, Galleria degli Uffizi, olio su tela, 149 x 98 cm. 1553 circa, *recto/verso*.

¹ Cfr. Agnolo di Cosimo [Il Bronzino], *I Salterelli dell'Abbrucia sopra i Mattaccini di ser Fedocco*, a cura di Carla Rossi, Salerno, Roma, 1998, p. 24.

² G. Vasari, *Le Vite [...]*, nelle redazioni del 1550 e del 1568, a c. di P. Barocchi, Milano-Napoli, Ricciardi 1962, 5 voll., cit., vol. V, p. 1342.

Molto si è scritto, nei secoli, sulle ragioni per le quali il Bronzino possa aver concepito un simile dipinto: risposta del pittore all'inchiesta varchiana sul paragone delle arti,³ semplice prova di abilità di un artista dalle doti pittoriche al limite del realismo "fotografico", oppure occasione, tra il serio e il faceto, per immortalare la deformità del nano, affinché la mostruosità «tutta quanta di lui rimanesse visibile all'occhio de' posteri come cosa maravigliosa»⁴? Se avesse ragione il Manni, il pittore, con questa tela, si sarebbe inserito da protagonista in quel dialogo artistico sul mostruoso, che tanto affascinava lo stesso Varchi, imprescindibile riferimento culturale del Nostro, al punto che, alla morte dell'amico letterato, il Bronzino abbandonò per sempre l'idea di dare alle stampe i propri canzonieri.

Ritengo che, come spesso accade per le opere di Agnolo, un'interpretazione univoca si riveli riduttiva: se è innegabile che con questa tela egli giochi con il tempo e lo spazio («girandosi intorno ad una figura avere intero contento di vederla per tutto» – teorizzava, infatti, nella celebre lettera di risposta al Varchi sul paragone),⁵ è altrettanto evidente che la scelta del soggetto raffigurato lasci ancora qualche margine di indagine.

Viene da chiedersi innanzitutto se la nudità del nano possa essere già da sola rivelatrice degli intenti del pittore: Bronzino avrebbe ottenuto lo stesso effetto di tridimensionalità del dipinto ritraendo il nano vestito, né d'altronde le forme dell'effigiato avrebbero potuto risultare maggiormente armoniose, o disarmoniche, con gli abiti indosso.

La critica ha accennato alle implicazioni voyeuristiche della scelta della nudità, che a mio avviso si rivelano anacronistiche, giacché le membra scoperte degli effigiati, nella Firenze del Rinascimento, non sono certamente infrequenti (in un momento in cui si registra un rinnovato interesse per l'antichità classica, non scevro dalla costante ispirazione michelangiolesca e dallo studio, tra l'accademico e il medico, dell'anatomia) e il nano Morgante non è l'unico personaggio ritratto senza abiti indosso dal Bronzino – si pensi

³ James Holderbaum, in *A Bronze by Giovanni Bologna and a Painting by Bronzino*, *The Burlington Magazine* 98, no. 645 (1956), fu il primo a volervi leggere una risposta del Bronzino all'inchiesta varchiana sul paragone delle arti.

⁴ Domenico Maria Manni, *Accademico Etrusco, Le Veglie piacevoli ovvero notizie de' più bizzarri e giocondi uomini toscani, seconda edizione fiorentina con annotazioni e aggiunte*, Tomo Quinto, Firenze, 1815, p. 106.

⁵ *Scritti d'arte del Cinquecento*, vol. 1, a cura di P. Barocchi, Torino, Einaudi, 1979, p. 500.

ai ritratti allegorici dello stesso Cosimo I quale Orfeo, di Andrea Doria come Nettuno, ma soprattutto ai personaggi raffigurati seminudi nella *Discesa di Cristo al Limbo*, per la cappella Zanchini in Santa Croce.

La trasformazione, con aggiunte posticce, del nano in Bacco, nell'Ottocento, è poi indicativa di come si sia tentato di banalizzare e rendere più accessibile al grande pubblico il “concetto” (in senso michelangiolesco) che stava alla base della scelta bronziniana, appiattendolo su un motivo mitologico, proposto d'altronde già dal Cioli (allievo del Tribolo, amicissimo del Nostro) nella *Fontana del Bacchino* (detta *Fontanella del nano Morgante*), realizzata a pochi anni di distanza dal ritratto bifronte.

Siamo proprio sicuri che la deformità dell'effigiato nudo, come sostenuto da alcuni, sia una esplicita allusione al suo squallore morale?

Quali sarebbero le spie, nel dipinto, di una tale mostruosità d'animo?

Sin dal Medioevo, l'attività venatoria con gli uccelli (valga su tutti i manuali del genere, il *De arte venandi cum avibus*, di Federico II) era una delle attività più nobili che si svolgessero presso le corti d'Europa e varie testimonianze attestano di come il nano Morgante amasse effettivamente cacciare con la civetta.

Tra queste, vi è una lettera inviata nell'ottobre del 1544 da Lorenzo Pagni al Riccio: «Il Duca [...] è stato nel giardino più di un'ora, dove il Nano, havendo teso i panioni a quelli bossi del laberinto di fuori, et havendo messo lì appresso la sua civetta, ha preso sei o otto uccellini, con gran piacer di Sua Eccellenza, ma molto maggior delli Signori Don Francesco e Dona Maria».⁶

Reputo una forzatura, dunque, voler individuare nella civetta un simbolo allusivo alla viziosità e alla turpitudine (omo)sessuale dell'effigiato.

Potrebbe trattarsi semplicemente di una curiosa coincidenza, ma un rapido confronto tra la posa adottata da Braccio di Bartolo (nome del nano soprannominato

⁶ ASFi, MdP, 1171, ins. 3, fol. 147. Cfr. anche AA. VV., *Chasses princières dans l'Europe de la Renaissance, actes du colloque de Chambord (1 et 2 octobre 2004)*, a cura di C. D'Anthenaise e M. Chatenet, Parigi, Actes Sud, 2007, p. 245, nota 45.

sarcasticamente Morgante)⁷ con quella del “putto” (che pare piuttosto un *omuncolo*), dalle gambe corte, il ventre pronunciato e le pudenda coperte da un non meglio definito vegetale, che compare nella bordura riprodotta nella sezione delle Ore dei Defunti del Libro d'Ore Pigouchet/Vostre edito a Parigi nel 1510, parrebbe suggerire che il Bronzino possa essersi lasciato ispirare da un'immagine precisa per questo ritratto.



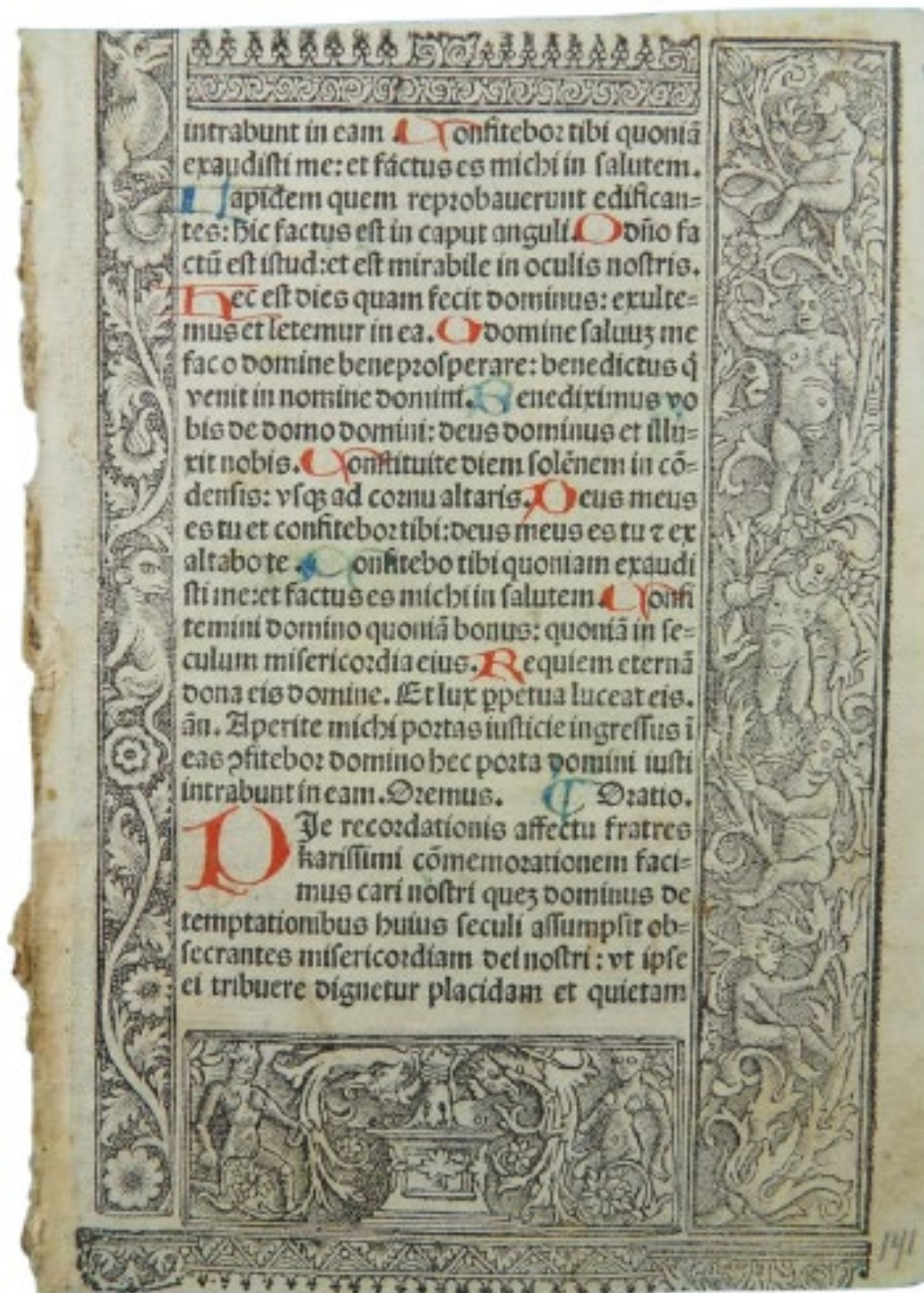
(Fig. 2) Confronto tra il “putto” o *omuncolo* che compare nel bordo destro della carta 141 del Libro d'Ore Pigouchet/Vostre e il *recto* del Morgante bronziniano.

⁷ Braccio di Bartolo era originario di Poggio Fornione, in provincia di Bologna. Come tale (*Braccio di Bartolo dal Poggio da Castel del Rio, vocato Morgante*), risulta in una decima, cfr. ASFi, Decima granducale, 3055 /c.582r/ n.274. Quartiere San Giovanni, Gonfalone Lion d'Oro, con la registrazione del piccolo podere donatogli nel 1555 dal Duca Cosimo.

Quest'ispirazione potrebbe essere stata non solo visuale, ma anche testuale.

Riporto qui di seguito la trascrizione della carta 141 delle Ore Pigouchet/Vostre, contenente una parte del Salmo 118 (117, secondo la numerazione greca) ormai standardizzato in una sezione delle Ore dei Defunti, in cui viene ricordato come la «pietra scartata dai costruttori sia divenuta la chiave di volta» (*Lapidem quem reprobauerunt edificantes: hic factus est in caput anguli*), ossia come ciò che alcuni uomini considerano di scarso valore, si riveli, invece, spiritualmente elevato (la pietra

d'angolo viene posta, infatti, in cima agli edifici).



(Fig. 3) Carta 141 dell'incunabolo delle *Heures à l'usage de Rome*, imprimées par Philippe Pigouchet pour Simon Vostre, libraire, Paris, 1510 (Collezione privata).

Trascrizione del testo (parte finale del Salmo 118, *Confitemini Domino*) che appare nella carta 141 dell'incunabolo:

Aperite michi portas iustitie, et ingressus in eas confitebor Domino: hec porta Domini iusti intrabunt in eam. Confitebor tibi quonia(m) exaudisti me: et factus es michi in salutem. Lapidem quem reprobauerunt edificantes: hic factus est in caput anguli. O [da correggere in A] Domino factu(m) est istud: et est mirabile in oculis nostris. Hec est dies quam fecit Dominus: exultemus et letemur in ea. O Domine salvum me fac, o Domine bene prosperare: benedictus q(ui) venit in nomine Domini. Benediximus vobis de domo Domini: Deus Dominus et illuxit nobis. Constituite diem sole(n)nem in condens: usque ad cornu altaris. Deus meus es tu et confitebor tibi: Deus meus es tu et exaltabo te. Confitebo[r] tibi quoniam exaudisti me: et factus es michi in salutem. Confitemini Domino quonia(m) bonus: quonia(m) in seculum misericordia eius. Requiem eterna(m) dona eis Domine: et lux p(er)petua luceat eis. An(tiphona). Aperite michi portas iusticie ingressus i(n) eas c(on)fitebor Domino hec porta Domini iusti intrabunt in eam. Oremus. Oratio. Pie recordationis affectu, fratres karissimi com(m)emorationem facimus cari nostri quem Dominus de temptationibus huius seculi affumpsit obsecrantes misericordiam Dei nostri: ut ipse ei tribuere dignetur placidam et quietam

Evidentemente, la scelta di Pigouchet/Vostre di riprodurre omuncoli deformi ed altri “mostri di Natura” nelle decorazioni, come il piccolo drago, o il babbuino di tre quarti, (derivanti dalle grottesche che per secoli nei manoscritti avevano abitato bordi miniati e lettere incipitarie), è dettata dalla fedele aderenza al testo del salmo. Proprio testo e immagini su questa pagina potrebbero aver richiamato alla mente del Nostro quelle

guerre di mostri, *nanee* e *gigantee* che animavano la scena letteraria della Firenze cosimiana.⁸

Nella mia edizione dei *Salterelli* del Bronzino, edita nel lontano 1998, avevo proposto di leggere un'allusione politico-culturale nel *Ritratto del nano Morgante*, giacché il Lasca, nella *Guerra de' Mostri* aveva parlato del traditore Giambullari, a capo dell'esercito dei nani (v. 59, sgg), in questi termini:

« e per ch'egli ha due visi come Giano
può innanzi e 'ndietro a sua posta vedere
senza voltarsi [...]

«Ecco l'immagine di un gigante (un *humido*) – scrivevo nel '98 – divenuto nano (accademico fiorentino)! Che sia lui Morgante nano effigiato dal Bronzino: Giambullari bifronte come Giano, ipocrita, traditore?». ⁹

Di recente Olivier Chiquet, senza rimandare al mio lavoro, ha scritto: «Una lettura del quadro in chiave 'politica' può dare ragione della sua ambiguità [...] Il ritratto *double face* rinvierebbe quindi alla duplicità e al tradimento del Giambullari». ¹⁰

⁸ Mi permetto di rimandare al mio *Il Bronzino poeta*, cit, p. 209 e sgg. Cfr. anche *La Gigantea e la Nanea insieme con la Guerra de' mostri e le Stanze del poeta Sciarra* [Pietro Strozzi], Leida, Van der Bet, ma in realtà Firenze, Giovanni Betti, 1823 e G. Crimi e C. Spila (a cura di), *Nanerie del Rinascimento. La «Nanea» di Michelangelo Serafini e altri versi di corte e d'accademia*, Manziana, Vecchiarelli, 2006.

⁹ Cfr. Agnolo di Cosimo [Il Bronzino], *I Salterelli*, cit., p. 36.

¹⁰ Olivier Chiquet, *Benedetto Varchi e il Doppio ritratto del nano Morgante del Bronzino* in *La Rivista N° 5, Varchi e dintorni*, [Études réunies par Frédérique Dubard de Gaillarbois et Olivier Chiquet avec la collaboration de Anna Pia Filotico \(liberamente consultabile al link: http://etudesitaliennes.hypotheses.org/files/2017/05/5ChiquetFini-1.pdf, visitato il 20.01.2023\)](http://etudesitaliennes.hypotheses.org/files/2017/05/5ChiquetFini-1.pdf). Dal momento che da Natale del 2022 sino ad oggi, aprile 2023, dopo aver denunciato un traffico internazionale di manoscritti medievali, sono vittima di una vile campagna diffamatoria avviata da un blogger britannico, con la scusa di essere offeso con me per non essere stato citato in una mia pubblicazione, il quale ha poi sollevato contro di me accuse di plagio fondate su prove fasulle, costruite ad arte da suoi sodali, qualora dovessi ragionare come chi ha animato l'inaudita campagna di odio contro di me, in cui ha coinvolto giornali e istituzioni, dovrei iniziare anch'io una guerra personale contro chi non ha citato i miei studi (o li ha addirittura copiati da libri in bozze!). Dal momento che ritengo che la cultura sia ancora un valore presso le civiltà che si considerano evolute, come quella europea, e il cyberbullismo esclusivo appannaggio degli ignoranti in malafede, mi limito bonariamente a segnalare qui la mancata citazione di Chiquet.

Qualora realmente il Bronzino abbia tratto una qualche ispirazione dalle *bordures* del libro d'ore francese, per ritrarre il nano di corte, la doppiezza dell'ex *humido* Giambullari potrebbe aver fatto il resto, suggerendo un'effigie bifronte.

Prima dell'allusione politico-culturale, varrebbe però, in prima istanza, tanto per il Bronzino, quanto per il Lasca della madrigalessa *In morte di Morgante nano*, un discorso più intimo e spirituale, che parrebbe richiamare proprio la conclusione del testo del Salmo 118, riprodotto nella carta del libro d'ore francese in cui è presente l'*omuncolo* simile a Morgante.

Tra d'uomo e bestia, il nostro Morgantino,
grifo o mostaccio o ceffo o muso avea;
ma così nuovo e vario,
aguzzo, e contrafatto, che pareva
gattomammon, bertuccia e babbuino:
poscia l'un membro all'altro sì contrario
sì sconcio e stravagante,
che dal capo alle piante
mostrava scorto, a chi potea vedello,
essere un mostro grazioso e bello.
Or chiude un freddo avello
bellezze e grazie cotali e cotante,
che portate ha Morgante all'altra vita.¹¹

Per il Lasca, *Morgantino*, al pari delle figure nelle *bordures* dell'incunabolo francese, era un mostro, un *babbuino*, che ai più superficiali poteva apparire come uno scarto della Natura, ma in verità era *grazioso e bello*, come lo definisce e benedice (nel senso etimologico del termine, in quanto dice bene di lui) il Lasca, perché creato dal Signore come qualcosa di mirabile, *A Domino factum est istud: et est mirabile in oculis nostris* (Salmo 118, 22-23).

In quest'ottica la sua nudità, come quella del primo uomo nella Genesi, e come quella degli omuncoli nel libro d'ore francese, sarebbe allusiva e rimanderebbe alle sue qualità morali, in quanto tutti sono “vestiti della grazia”, per dirla con Sant'Agostino: sono *graziosi e belli*.

¹¹ La madrigalessa è edita nelle *Rime di Antonfrancesco Grazzini detto il Lasca*, parte prima, Firenze, nella stamperia di Francesco Moücke, 1741, pp. 206-207.

Il Salmo 118 è un inno gioioso, di ringraziamento, per la vittoria sulle forze del Male, da parte di tutti coloro che, come il popolo di Israele, paiono piccoli e soli, ma sono sostenuti dal Signore.

A corte, Braccio di Bartolo, come gli altri nani, dai soprannomi parlanti (Atalante, Fatappio, Gioiamaria, Gradasso), veniva deriso e umiliato.

Indicativa la famosa lettera del 29 giugno del 1544, inviata sempre dal Pagni al Riccio, in cui si accenna ad una sorta di singolar tenzone (una vera lotta per la sopravvivenza) tenutasi a Pistoia, alla presenza del Duca Cosimo I e di Bernardo de' Medici, vescovo di Forlì:

«Hebbe un poco d'intertenimento d'una battaglia che fu fatta tre [tra] il Nano et una scimia che ha il Proveditore di qui molto brava, nella quale detto Nano rimase con due ferite, una nella spalla et l'altra nel braccio, et la scimia stroppiata nelle gambe, la quale s'arrese, domandando al Nano la vita per merzede, benché lui non intendendo il linguaggio suo, havendola presa per le gambe di dietro, attendeva abbacchiarla del capo in terra. E se non che 'l duca mio s.re [Signore, Cosimo I] vi s'interpose, el Nano la finiva d'ammazzare. Detto Nano combattè ignudo, et non haveva altr'arme che un paro di brache che gli coprivano le vergogne. Basta che lui è restato vincitore, et ha guadagnato scudi X d'oro, per i quali ha impegno l'anello del Vescovo di Furlì». ¹²

Non sappiamo se il nano protagonista della battaglia contro la scimmia fosse o meno Morgante, né è importante saperlo, perché quel che val la pena di sottolineare è che, sorta di piccolo gladiatore, il pover'uomo fosse stato costretto a battersi *ignudo* contro un animale solitamente docile, per il sadico divertimento dei Signori ed entrambi, nano e scimmia, ne fossero usciti malconci.

L'episodio è utile per meglio comprendere il trattamento riservato, a corte, ai nani: considerati alla stregua di piccoli animali esotici, come ben elucida la similitudine utilizzata dal Lasca nella madrigalesca.

Che il Bronzino, dunque, ispirato dalla figura di un nano nel bordo dell'incunabolo francese, stia a suo modo riscattando Morgante dalle molte umiliazioni subite? Tanto più che alcune parole del Salmo 118 avrebbero potuto essere pronunciate dal nano stesso e dai molti "mostri" come lui?

Bonum est confidere in Dómino, quam confidere in hómine:

Bonum est speráre in Dómino, quam speráre in princípibus.

¹² ASFi, MdP, 1172, Ins. 2, fol. 62r/v.

Ancora sul libro d'ore di Lucrezia Panciatichi

Nel *Ritratto di Lucrezia Panciatichi*, il testo di dieci righe trascritto nel foglio di sinistra del libro d'ore (fig. 5), che ad ogni capoverso s'inizia con la parola *Laudate*, è stato dapprima identificato da Salvatore Caponetto¹³ con il salmo 148, del quale il pittore avrebbe però, inspiegabilmente, riportato solo la prima metà, essendo di seguito leggibile l'inizio del *Gloria Patri et Filio*.

Elena Aloia, nella sua tesi di dottorato¹⁴ ha proposto, più correttamente, di identificare il testo col salmo 150.

Ovviamente non è difficile, conoscendo la struttura di un libro d'ore, identificare con sicurezza l'ubicazione di entrambe le carte riprodotte dal pittore all'interno del libriccino raffigurato.

In quella di sinistra leggiamo, appunto, il Salmo 150:

Laudate Dominum in sanctuario eius, laudate eum in firmamento uirtutis eius. Laudate eum in magnalibus eius, laudate eum secundum multitudinem magnitudinis eius. Laudate eum in sono tube, laudate eum in psalterio et cithara, laudate eum in tympano et choro, laudate eum in chordis et organo, laudate eum in cimbalis benesonantibus, laudate eum in cimbalis iubilationis: omnis spiritus laudet Dominum, che si conclude con la dossologia trinitaria Gloria Patri, et Filio: et Spiritui sancto.

Ben leggibili sono anche le parole *Sicut erat in principio, et nunc, et semper: et in secula seculorum, Amen* e l'Antifona *Pulchra es et decora filia Hierusalem, terribilis ut castrorum acies ordinate.*

Questi testi, nel preciso ordine in cui il Bronzino li trascrive, sono sempre presenti, a prescindere dall'uso liturgico dei libri d'ore, nel Mattutino del servizio delle Lodi (illustrato dalla miniatura della *Visitazione*), nell'Ufficio della Vergine, seguiti dal *Capitulum* [Cantico dei Cantici (6,8)] *Uiderunt eam filie Sion, et beatissimam predicauerunt, et regine laudauerunt eam*, che infatti si legge distintamente nella carta di destra.

¹³ S. Caponetto, *La Riforma protestante nell'Italia del Cinquecento*, Claudiana, Torino 1997, p. 356.

¹⁴ *I Panciatichi degli Uffizi*, Tesi di dottorato, Università degli Studi di Perugia, 2008/9, pp. 34-35.



(Fig. 5) *Ritratto di Lucrezia Panciatichi*, 1541-1545 olio su tavola; Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 1890 n. 736. Dettaglio del Libro d'Ore aperto alla sezione centrale delle Lodi.

Al *Capitulum*, come consuetudine in questa tipologia libraria (che fosse manoscritta o a stampa), fa seguito l'inno *O gloriosa Domina / Excelsa super sidera, / Qui te creavit prouide, / Lactasti sacro ubere. / Quod Eua tristis abstulit, / Tu reddis almo germine: / Intrent ut astra flebiles, / Celi fenestra facta es. / Tu regis alti janua, / Et porta lucis fulgida, / Uitam datam per uirginem, / Gentes redempte plaudite. / Gloria tibi Domine, / Qui natus es de uirgine, / Cum Patre et sancto Spiritu, / In sempiterna secula. Amen*,¹⁵ e questo avviene esattamente anche nel libro raffigurato dal Bronzino.

¹⁵ Ho qui fornito la trascrizione diplomatica del testo, sciogliendo le abbreviazioni, ben visibili, senza integrare i dittonghi, non più utilizzati a quest'altezza cronologica in generale in tutti i libri d'ore, mantenendo la grafia -u- per -v-, oltre ad -i- per -y-.

Quel che mi preme sottolineare in questo contesto (come ho fatto in più corsi e seminari dedicati ai libri d'ore) è come ogni inno, salmo, antifona, con versicoli e responsori, risuonasse distintamente, secondo l'antica tradizione del canto gregoriano, all'interno di queste raccolte devozionali: non si trattava, infatti, di recitare semplicemente alcune preghiere, come col rosario, bensì di intonare, salmodiare e cantare, in precisi momenti della giornata, i testi della tradizione.

Raffigurare in un dipinto un libro d'ore aperto ad una determinata altezza significava, dunque, voler suscitare sia nel committente, sia nel pubblico attento, una serie di sensazioni non solo visive, ma anche uditive, che lo spettatore contemporaneo non è più in grado di cogliere.

Le indagini storico-artistiche attorno ai manoscritti dei libri d'ore si sono concentrate principalmente sulle ricche miniature che li adornavano, a marcare l'inizio di ogni nuova sezione delle ore canoniche, e sui bordi decorati, tra cui si nascondono spesso creature fantastiche (tradizione che, come abbiamo appena avuto modo di notare per l'incunabolo francese, sopravvive nei libri d'ore a stampa).

Gli studi dedicati alla musica intrinseca in questa tipologia di codici sono recentissimi e tra questi va segnalato *Music and Performance in the Book of Hours*, curato dal musicologo Michael Alan Anderson.¹⁶

L'inno *O gloriosa Domina* è il secondo che si incontra in un libro d'ore.

Non mi pare casuale che proprio questo testo sia maggiormente visibile sotto le dita sottili della Panciatichi: ogni strofa comprende una quartina con ritmo e accento che rispecchiano la struttura di *Quem terra pontus ethera* (di cui è infatti la continuazione).

Anche la strofa dossologica conclusiva era condivisa con l'inno del Mattutino.

Bisogna, però, ricordare come, ai tempi del pittore, inni, salmi ed antifone, con il passaggio dal canto monodico a quello polifonico, avessero subito vari rimaneggiamenti musicali ed è indubbio che tanto il pittore, quanto l'effigiata, ne avessero ben chiara alla

¹⁶ Edito nella collana Routledge Research in Music Series, London, 2022.

mente sia l'esecuzione monodica, che potevano ancora ascoltare in chiesa, in occasione della messa, nel secondo modo gregoriano, quanto anche le coeve rivisitazioni, quale poteva essere il mottetto dei primi del Cinquecento composto da Noel Bauldewijn sulle parole del Cantico dei Cantici, *Quam pulchra es* (quello stesso mottetto che il Caravaggio, circa cinquant'anni più tardi, dipingerà - per la parte del soprano, nel *Riposo dalla Fuga in Egitto*, riconosciuta da Agostino Ziino e Franca Trinchieri Camiz).¹⁷

Per comprendere appieno la scelta del pittore di far aprire all'effigiata quello che non esiterei a definire il suo "ufficiuolo risonante" a una precisa altezza, va ricordato come nella liturgia delle ore, le preghiere fossero previste in precisi momenti della giornata, articolata attorno alle otto ore canoniche. Le due ore principali (dette anche *ore maggiori*), erano:

- le Lodi mattutine, che si celebravano all'inizio del giorno;
- i Vespri, che si celebravano alla sera, solitamente all'imbrunire o prima di cena.

Questo significa che il libro riprodotto dal Bronzino ci fornisce anche un'indicazione temporale: la Panciatichi è colta nel momento della giornata che inaugura la serie dei riti per la devozione privata, ossia attorno alle 5 del mattino.

Le Lodi, infatti, erano dette anche *ufficio mattutino*, o *ufficio dell'aurora*.

La quasi totale oscurità in cui la donna è immersa non è, quindi, casuale. La luce che va ad illuminare appena il volto di Lucrezia, proveniente da una fonte (una possibile finestra) sulla sua sinistra, è proprio quella dell'aurora.

La stessa luce mattutina appare in altri tre dipinti a questo strettamente connessi, sia in quanto a commissione (Bartolomeo Panciatichi) e ubicazione iniziale (la dimora della coppia), sia dal punto di vista cronologico.

Ma procediamo per gradi.

¹⁷ Cfr. *Caravaggio: Aspetti musicali e committenza*, in *Studi musicali*, (XII) 1983, pp. 67-83.

Il motivo della scelta del foglio del libro d'ore da parte del pittore

Attribuito a Venanzio Fortunato (530-607), il testo dell'inno *O gloriosa Domina* richiama, dal punto di vista teologico, una chiara immagine, che il pittore doveva avere ben in mente: quella della Vergine corredentrica che, quale Madre di Dio, è venerata dai cattolici come la creatura umana che più di chiunque altra, vissuta in qualsiasi epoca, possa favorire la salvezza eterna.

L'inno sottolinea come Maria sia stata l'unica creatura terrena ad avere il privilegio di ospitare l'opera dello Spirito Santo e il Verbo fatto carne nel proprio grembo: l'unica della quale siano state dogmaticamente definite: 1. l'assenza di peccato dell'origine e della persona, 2. la maternità verginale e 3. l'assunzione al cielo in anima e corpo.

O gloriosa Domina è stato considerato, per questo motivo, una sorta di “piccolo trattato di mariologia”, associato alla preghiera di intercessione di Maria presso Dio, che procura la grazia dell'effusione dello Spirito Santo. Non a caso, Lutero in un sermone del 1525 sollecitava l'eliminazione di festività e celebrazioni mariane, poiché non citate nelle Scritture e oscuranti il primato di Cristo.¹⁸

Per questo ritengo che il Bronzino, che come ogni laico del suo tempo ben conosceva la struttura dei libri d'ore, abbia deciso di rappresentare le due carte delle Lodi non semplicemente, come affermato da Novella Macola (che purtroppo non si sofferma adeguatamente sulla natura del volume raffigurato dal pittore) «come prolungamento dei virtuosi pensieri di Lucrezia»,¹⁹ ma come preciso richiamo alla piena adesione dell'effigiata alla chiesa di Roma, contro ogni sospetto di simpatie riformiste, tramite il richiamo all'immagine della Vergine Madre corredentrica e dunque ad un altro dipinto realizzato per i Panciatichi, negli stessi anni dei due ritratti dei coniugi: mi riferisco alla *Sacra famiglia con San Giovannino* degli Uffizi, datato 1541, in cui la giovane Madonna scultorea ha i tratti somatici di Lucrezia stessa.

¹⁸ Cfr. *Contra Festum Nativitatis Mariæ in J. Conclæus, Duo sermones de beata Virgine Maria*, Basilea 1548.

¹⁹ *Sguardi e scritture. Figure con libro nella ritrattistica italiana della prima metà del Cinquecento*, Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti, Venezia, 2007, p. 135.

Si tenga poi presente che, sempre per la coppia, il pittore realizzò, ad un'altezza cronologica assai vicina ai ritratti di Bartolomeo e Lucrezia, quasi a ribadire la totale aderenza dei Panciatichi al cattolicesimo di osservanza romana, una seconda versione della Sacra famiglia (con Sant'Anna e Giovanni Battista bambino, 1545-1546 circa), oggi presso il Kunsthistorisches Museum di Vienna.

Viste le simpatie riformiste dei Panciatichi, parrebbe quindi che i due quadri della *Sacra famiglia* dipinti dal Bronzino e il *Ritratto di Lucrezia* con quel libro d'ore, aperto ad un'altezza ben precisa, avessero uno scopo precipuo, che a questo punto non è difficile cogliere.

Dettaglio non irrilevante: il 1545 è l'anno della nascita dell'erede della coppia, Carlo. Lucrezia, dipinta nelle vesti della Madonna nella *Sacra Famiglia di Vienna*, era diventata da poco madre.

I tre quadri intrattengono tra loro un dialogo profondo, che comprendiamo pienamente solo leggendo il sonetto XXXII del *Libro Primo* del Bronzino (tràdito dal ms. II. IX. 10 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, ora liberamente consultabile online all'indirizzo <https://archive.org/details/ii.-ix.-10>, fol. 86v):

Pien d'honesto, gentil, giusto disio	
D'imitar fra i più belli il più bel viso,	
Per adornare il Re del Paradiso,	
Lieto mirai nel vago aspetto pio.	4
Lasso, ma ben allor certo sepp'io	
Quanto il celeste è dal terren diviso,	
Che tosto infermo al gran lume e conquiso	
Venne l'occhio e l'ingegno e'l studio mio,	8
L'alma smarrita in sì leggiadro aspetto,	
Ammirando, hor la grazia, hor la bellezza	
Lasciava il corpo e all'alte idee saliva,	11
Onde, che 'l ver non so, forse il concetto	
In parte aggiunse a sì divina altezza,	
Ma l'arte, né la man non l'obbediva.	14

Sebbene Antonio Geremicca affermi: «in questi versi il pittore conduce una riflessione spirituale, partendo da un'effigie di Cristo che parrebbe avere l'intenzione di dipingere»,²⁰ non mi pare di scorgere, nel testo bronziniano, assolutamente alcun accenno ad un ritratto di Cristo.

Il Bronzino utilizza il verbo *adornare* (v. 3), che in questo contesto non è certamente sinonimo di *ritrarre un'effigie di Cristo*. In quanto derivato dal lat. *exornare, ornare*, sarebbe quantomeno borioso da parte del pittore affermare di voler *dipingere rendendolo più bello il Re del Paradiso* (Iddio stesso!).

Fra i più belli il più bel viso che il pittore agogna di ritrarre è, ovviamente, quello della *Gloriosa Domina*, la Madonna, che già per volere del Signore *adorna* il Paradiso e che, come recita l'inno del mattutino delle Lodi, è *Excelsa super sidera [...], Celi fenestra [...], Regis alti janua*, tanto più che la conclusione dell'inno (nascosta dalle dita di Lucrezia) ricorda: *Patri sit et Paraclito tuoque / Nato gloria, / qui veste te mirabili / circumdederunt gratiae*.

Il Bronzino sta dunque affermando che la sua visione spirituale lo porta ad innalzarsi al di sopra delle cose terrene, per raggiungere, con la mente, colei che è stata elevata dal Signore stesso oltre le stelle.

Non possiamo fare a meno di notare come anche la seconda Madonna della *Sacra famiglia* di Vienna, ritratta per i Panciatichi dal pittore, abbia i tratti somatici di Lucrezia.

La Vergine indossa, in entrambe le tavole, il tradizionale abito di colore rosso, che simboleggia il futuro sacrificio di Gesù sulla croce. Anche il libro che la Madonna stessa ha tra le mani è un riferimento alle sacre scritture, nelle quali si trova la profezia dell'avvento del Messia.

Queste sono tutte caratteristiche che, non a caso, si ripetono nel ritratto di Lucrezia, vestita di rosso, con un libro che, in un sottile gioco di specchi, rimanda alla Vergine Maria e al sacrificio di Cristo.

²⁰ Antonio Geremicca, Agnolo Bronzino, *La dotta penna al pennel dotto pari*, UniverItalia, Roma, 2013, p. 271.

Com'è noto, alle due versioni della *Sacra famiglia* allude il Vasari, nelle *Vite* (ed. 1568), laddove parla di *due quadri grandi di Nostre Donne con altre figure, belli a maraviglia, e condotti con infinita diligenza*. Le due tavole vengono ricordate anche dal Borghini [1584] come opere commissionate al Bronzino dalla famiglia Panciatichi.

Il *gran lume* cui accenna il poeta (v. 7) non può non ricordare l'immagine della Vergine come specchio del Sommo Sole-Dio, in quanto *umile e alta più che creatura* (Par. XXXIII, 2).

Nei versi del Bronzino sembra riecheggiare, inoltre, l'inno mariano (che nei libri d'ore ad uso di Roma, come quello che Lucrezia ha tra le mani, figura tra i testi della Messa della Vergine da intonare il giovedì) *Tota pulchra es Maria*, che a sua volta richiama l'antifona *Pulchra es*, riferito alla sposa del Cantico, testo che appare, in un gioco ecfrastico di rimandi, sotto le dita affusolate di Lucrezia, sposa adorata di Bartolomeo.

Per concludere questo breve intervento, vorrei notare come i caratteri del libro d'ore di Lucrezia, con la riproduzione esatta, da parte del pittore, delle abbreviazioni, il tipo di bordura non colorata, le dimensioni, la sola presenza del rosso nelle lettere incipitarie, sono chiari indizi di come il Bronzino si sia basato su un preciso modello reale, che possiamo identificare abbastanza agevolmente. A guidarci nella ricerca di questo modello sono proprio le caratteristiche appena descritte: è infatti evidente che l'effigiata non poggia la mano su un codice manoscritto, ma su un preciso incunabolo stampato su pergamena. Questo appare chiaro dalla fedele riproduzione da parte del Bronzino delle xilografie (e non di una bordura tipica dei manoscritti) che incorniciano il testo.

La ricerca che si apre qui esula, però, dalle intenzioni di questo breve articolo e rimando senz'altro al mio lavoro in uscita per una proposta identificativa del volumetto.

Baal's other priest

LEENA LÖFSTEDT

Before Thomas Becket's return from his exile it had been agreed that Henry II would grant him and his men a safe return to England and restore to the archbishop and the archdiocese their rights and their possessions. As Thomas returned, he soon noticed that the situation in England did not correspond to Henry II's promise. He wrote about it to the Pope, adding:

Quod tamen non tam illi credimus imputandum quam sacerdotibus Baal... qui tocius discordie in-centores ab initio extiterunt. Sed horum omnium primicerii sunt Eboracensis ille et episcopus Lunden-sis...

("Yet we do not think that this action should be imputed to him (sc. to the English King), but to the priests of Baal... who from the beginning have been the instigators of all the dissension. The leaders of all these followers of Baal are that notorious York and the bishop of London" Duggan 2000, 2 : 1344–1345, letter 326).¹

The bishop of London, *episcopus Lunden-sis*, Gilbert Foliot, is well known to Thomas Becket's early hagiographers. Garnier (or Guernes) de Pont-Sainte-Maxence² lets his reader understand that Gilbert Foliot and Thomas Becket were not friends, at least not since Thomas' election to the see of Canterbury. He tells about Gilbert's calling Thomas a fool in public and of his slandering Thomas in Louis VII's audience as well as in front of the pope who reprimands him. Garnier even mentions that, in Northampton, Gilbert and

¹ Anne Duggan, *The Correspondence of Thomas Becket 1162-1170*, 1-2. 2000. Oxford, Clarendon, New York: Oxford UP. – Thomas Becket's assessment coincides with that of Alan of Tewkesbury, Mat 2: 352.

² See images at the end of this article. The name *Guarnerius* is given in a marginal note (*Nota illud esse guarnerii* "NB: that belongs to G.") of the manuscript Ludwig XIV.2 (1170–1180) of J. Paul Getty Museum (Los Angeles). This note is marked close to a canon describing a task to be performed by an *yconomus* ('procurator'). The writer Garnier, I think, is the same person as this *Guarnerius*. Far from being mainly interested in the saintly qualities of Thomas Becket, Garnier pays attention to the legal and financial matters in his life. He writes about Henry II's pilgrimage as if he were to inspect its financial profit (5921–6049) and, while in Canterbury, he takes time to dress an itemized list of Thomas Becket's belongings stolen right after his death (5660–5675). – Regarding marginal notes in Ludwig XIV.2, see Löfstedt 2015:194 sq.; regarding Garnier, Löfstedt 2019.

Guernes (<*warino* + *s*) is the calling name or nickname corresponding to any male full name of Frankish origin and starting with *warin-*.

Roger of York had given Henry II the advice that Thomas could be imprisoned once people had left the meeting (1826-1830); and that Thomas, while in exile, had nightmares about Gilbert (3861–3880).

Still, in Garnier's story, Gilbert was saved after he repented (Garnier 6011–6020).

As I have had the honor to publish the article "Thomas Becket's Letters from his Exile and their French Text" in *TCLA* (1 (2017): 12–108), I may be allowed to believe that the reader of this journal knows already that Garnier de Pont-Sainte-Maxence's *Vie de Saint Thomas*³ contains versified French drafts (not translations!) of some letters Thomas Becket sent from his exile. My comparison of these French drafts with the official Latin letters showed striking differences between them. The French drafts for two letters addressed to the king were clear, stern, but sincerely caring, the Latin verbose, unclear, and pompous, at times arrogant. This seemed to indicate that the Latin letters had been 'edited' by somebody hostile to the archbishop. The article suggested that one likely 'editor' would have been Gilbert Foliot who, as the king's confessor, might have had an exceptionally easy access to the letters addressed to the king.

Some secondary observations could also point to Gilbert's having an 'editorial' role in the transmission of Thomas Becket's correspondence.

Among the manuscripts of Thomas Becket's Latin correspondence, the Foliot-group (that "did not draw on Archetypes alpha and beta for their Becket-related correspondence, but on materials found in Foliot's own household", Duggan 2000,1:ci) shared more common features with Garnier's French letter texts than the other manuscripts. The similarities shared by the Foliot-group's Latin letters and Garnier's French letter drafts seem to support my theory of Gilbert Foliot's having had access to Thomas' letters in a form resembling Garnier's French text, and then 'editing' them.

An excellent writer himself, Gilbert had profited of Thomas' exile. He had become the *de facto* leader of the English Church. It was in his interest that Henry II had no warm feelings towards Thomas and did not ask him to return. 'Editing' Thomas' letters to the king making the letter-writer seem stupid and arrogant would have served that interest.

On the other hand, Garnier's French draft to the letter addressed to Gilbert seemed more severe than the official Latin version of the same letter and makes one wonder whether Gilbert's "name was cleared" for the Latin version.

³ The most important editions being E. Walberg 1922 (Lund: Gleerup) and 1936 (Paris: Honoré Champion. CFMA 77). For commentaries and translations consult also Jacques T. E. Thomas 2002. (Leuven: Peters) and I. Short 2013 (Toronto: Pontifical Institute of Mediaeval Studies).

I think that Garnier never came to see the official Latin letters as he would have noticed the difference, and done some more research.⁴ He may also have been less forgiving towards Gilbert, if he had been presented the Foliot variants.

The only person to whom Garnier never forgave was Baal's other priest, *Eboracensis ille*, Roger de Pont-L'Évêque, archbishop of York, who hated Thomas Becket all since the two, as young men, worked in Canterbury at archbishop Theobald's chancellery. Garnier says that Roger of York had a criminal heart and the devil had taken his seat inside him:

...mult out felun quer et gros et surquidié
E li diables out dedenz lui pris sun sié (Garnier 4974–4975)

and Garnier gives a near-complete account of Roger's murderous scheme, a strategic masterpiece.

In order to understand it, however, we have to look at the bilingual medieval culture of transalpine Western Europe, where it was known, at least since the Council of Tours of the year 813, that Church Latin was not easily understood by non-school-educated people who had *lingua Romana rustica* (descending from the Latin spoken in the province) as their mother tongue.

Latin was the official international language, the language of all of the Roman Catholic Church and the schools, the language of truth and learning. The school-educated were *litterati*. The majority of laymen were not school-educated (*illitterati*); Latin was not their language; they used the vernacular of the region. As regular church-goers transalpine European laymen were quite used to listening to a mass they did not understand and interacting in the rituals according to the officiating clergy's instructions. They could only recite the Lord's Prayer and the Creed in their mother tongue. Now and then they were edified by a vernacular homily.

Latin stayed more or less the same, while vernaculars developed and changed. In England, two or three generations after the Norman invasion, the common vernacular of the ruling class was French (to some extent influenced by English).

⁴ My article "Une lettre de Thomas Becket" ([http:// www.ejournals.eu/ Romanica-Cracoviensia/2018/Tom-18-%30Numer-3/](http://www.ejournals.eu/Romanica-Cracoviensia/2018/Tom-18-%30Numer-3/)) adds some details regarding the French and Latin versions of the letter *Expectans*.

Latin was, still in the twelfth century, the (most important) written language and the language of official documents. Even lay people had their important documents (testaments, etc.) written in Latin. As shown above, I think that Thomas Becket drafted his letters in his – and the receiver's – mother tongue, although the official letters were preserved in a Latin version. Conversely, some administrative decree of immediate importance to the people, although preserved in Latin for posterity, must have been made known to the people by messengers using vernacular. The vernacular words are seldom recorded.⁵

The above has to be kept in mind when analysing larger text units. Speeches and conversations, e.g., recorded as parts of a longer narration in a given language may not have been originally "produced" in that language. For such passages one must try to find out the language actually used in the situation and the audience's mastery of that language, in short: who understood what was said.

Some hagiographers of Thomas Becket pay attention to the language used in situations they describe.

In front of the pope, one uses Latin. When Thomas Becket, fleeing from England, was granted audience by the pope, his first task there was to refute the Clarendon articles in a disputation against William of Pavia. The disputation demanding half a day was conducted in Latin and Thomas Becket spoke good Latin:

... li arcevesques comença a parler
E sa cause en latin gentement a mustrer (Garnier 2361–2362).
.....
Par bel latin adès a chascun point solu
Bien l'aveit en sa cause cil demi jur tenu (Garnier 2369–2370, also Edward Grim,
Mat 2:403).

A few days earlier, an English delegation had presented the English king's grievances to the pope and the nervous men's poor Latin is mentioned in many *Vitas*. Hilary of Chichester drew much attention when he finished his observations saying

"...non decuit, nec oportuit nec aliquando oportuebat."

⁵ There are exceptions, see "La Magna Carta, un document bilingue" in *Linguistique romane et linguistique indo-européenne: Mélanges offerts à Witold Manczak à l'occasion de son 90^e anniversaire*. Éd. par Leszek Bednarczuk, Anna Bochnakowa et al. 2014. Kraków-PAU/UJ. 329–337.

reports Alan of Tewkesbury, Mat 2: 338, and he underlines:

Ita grammatizabat Hilarius Cicestrensis dicendo 'oportuebat' .

Alan adds that everybody laughed at Hilarius who was told :

Male tandem uenisti ad portum (Mat 2: 339).⁶

Leaving out names of individuals, Garnier says sweepingly that some delegates spoke good Latin, but most of them did not, as they confused plural and singular, personal and impersonal constructions (Garnier 2256–2260).

In the English delegation there were not only members of high clergy – who were expected to have full command of Latin –, but also representatives of high nobility. One of them, the count (earl?) of Arundel spoke after the bishops and started by admitting that he did not understand Latin:

Quod locuti fuerint episcopi, nos illiterati penitus ignoramus 'We who are not school-educated do not have any idea of what the bishops might have said' (Alan of Tewkesbury, Mat 2:339),

and Alan tells us that the count thereafter spoke elegantly, but in his own language (ibid. 340) and that everybody liked his *modesta discretio*.

We notice that a member of the highest nobility of England, a person who is chosen to represent the country at a papal audience, does not understand spoken Latin, at the time the language of international diplomacy, and that the Latin presentations were not immediately translated for him; and we also see that members of the papal court could understand his French.

Pope Alexander III answers the count of Arundel: "*Scimus, fili comes...*" ('We know, my son count,...'), reply reported in Latin by Alan of Tewkesbury, as his entire *Vita* is in Latin. Here, we do not know whether the pope, who at that time was exiled in Sens (France), really spoke Latin to a man who did not understand Latin.

The pope's (<Orlando Bandinelli) childhood vernacular seems to have been Italian.⁷

⁶ The erroneous *oportuebat* reminds the crowd of *portus* 'port, harbor'.

⁷ There may have been clergymen mastering Latin perfectly, but unable to express themselves well in their childhood vernacular that they had not used after 'leaving the world' in their teens.

The count of Arundel was certainly not the only nobleman unable to understand Latin or express himself in Latin. In addition, those who had learned some Latin may have mastered the language only partially.

King Henry II of England had had a good education in his childhood (see Wikipedia), but as he got personally involved in defending his mother's right to the English crown during the Anarchy, and went to England to fight at the age of fourteen, one may wonder how easy it was for him later to use Latin *ex tempore* in various demanding situations. We find at least one public occasion where he preferred to use his mother tongue. Thomas Becket writes to Guillaume, archbishop of Sens:

...materna respondit lingua sic amfractus uerborum (quod familiare habet) inuertens ut simplicioribus uideretur omnia concedere, cautioribus autem immiscere conditiones ('he replied in his mother tongue, so twisting the meaning of words in his usual fashion that he seemed to the most simple-minded to be granting everything, while to the more cautious he seemed to include conditions' Duggan 2000,2: 1050, letter number 243).

The bilingualism had been taken into account in guest seating at Thomas Becket's formal dinners as well. It was customary that the archbishop's own dinner table listened to a Latin *lectio* when eating. As most lay guests did not understand Latin, they were served at their own table separately "so that they would not be irritated by the reading they did not understand".⁸

This kind of background lets us understand the admiration in John of Salisbury's words, when he describes Thomas Becket as perfectly bilingual, as somebody who could be learned and eloquent not only when talking with the literate (who spoke Latin), but also in a conversation with the illiterate (who used the vernacular). Thomas Becket used simple and clear words to express weighty thoughts, and so his audience liked to listen his preaching and it hit home:

...siue litteratis siue illitteratis colloqueretur, mirum in modum eruditus et eloquens apparebat et praedicatio eius tam pondere sententiarum quam puritate uerborum placens erat et efficax (Mat 2:308).

⁸ ...ne ipsos... non intelligentes molestaret lectio (Herbert of Bosham. Mat 3: 226).

This is also the background allowing Roger de Pont-L'Évêque, archbishop of York, to mastermind the murder in the cathedral. He would have known what language would have been used in a given meeting, or in a given document; and he would have understood who in the audience did or did not understand what was said or read.

Roger was also well aware of Henry II's weaknesses and he could use them for his own advantage. The king could absolutely not control his raging attacks that caused panic around him and distorted his own ability to think clearly, leaving him at the mercy of anybody not afraid of him. Proud and easily hurt, the king had also a ridiculously great need of being honored (*infra*).

There was one false narrative circulating, so it seems, already before Thomas' exile.

John of Salisbury, Thomas Becket's faithful friend, tells us that people close to the throne together with representatives of the highest clergy were interpreting Thomas' actions for the Church or certain features in his personal religious life as vices, saying that he was greedy when taking care of the Church, that he was vainglorious when living in austerity himself, etc., and John continues :

Nihil iam ab eo uel dici uel fieri poterat quod non malitia infelicitum hominum deprauaret, adeo quidem, ut regi persuaderent quod, si archiepiscopi potestas procederet, regia dignitas esset proculdubio peritura; et nisi sibi et heredibus suis prospiceret, is demum futurus esset rex, quem clerus eligeret, et quamdiu placeret archiepiscopo regnaturus

There was nothing he could say or do that the malice of those evil persons would not have destroyed. They went so far as to make the king believe that if the archbishop would be powerful, the regal dignity would fade away; and unless he himself would provide for his heirs, only a man chosen by the clergy could be king and the length of his reign would depend on the pleasure of the archbishop' (John of Salisbury, *Mat* 2: 310).

When it became evident that Roger, archbishop of York, was trying to expand his authority into the archdiocese of Canterbury, Roger received from the pope a letter that Edward Grim copied into his text (*Mat*. 2:406-407). There the pope forbids, by apostolic authority, all English clergymen to take part in the coronation of a new king without the permission of the archbishop of Canterbury and the convent of Canterbury who since times immemorial had the right to crown kings. This absolute prohibition did not hinder Roger to crown, in June 1170, the king's fifteen-year-old first-born son Henry, who had been called the Young King a long time already. Roger's transgression was aggravated by the fact that the Young King's coronation oath differed from the usual by not mentioning

any protection of the Church; however, the youth had to swear to keep Henry II's grandfather's laws.⁹ Subsequently, Roger was suspended and Gilbert Foliot and Jocelin of Salisbury who had participated in the coronation, were excommunicated by the pope.

Thomas Becket, returning to England, was charged to bring the pope's letter to those three. Arrived at the Channel, he heard that his life was in danger in England. Risking not to be able to enter the country himself, Thomas sent a footman of his to bring the papal letter to the bishops. Although it was a papal letter, nevertheless the bishops considered themselves punished by Thomas who then entered England a day or two later in early December.

Thomas was demanded to absolve the bishops immediately, but as he then wrote to the pope, he could not undo a higher judge's sentence; and nobody could invalidate a sentence of the Apostolic See:

Nos autem respondimus non esse iudicis inferioris, ut superioris sententiam soluat, et quod nulli omnino hominum licet infirmare, quod apostolica sedes decreuerit (Duggan 2000,1:1352–1353, letter 326; Thomas's letter is also included in his *Vita* by Edward Grim, Mat 2: 425; similar text in Garnier 4902-4905 letter 326).

Such an answer was not accepted, although Thomas also promised his personal help and support to the bishops of London and Salisbury. Rather, Thomas' excommunication (as it was called) of the bishops who had officiated at the coronation was said by his enemies to signify that he denied the Young King's right to his crown¹⁰, and they added maliciously that Thomas had returned from the exile in order to destroy the king's plans and establishments:

inimici iustitiae uirum Dei calumniati sunt... de exilio repedasse ut regis propositum et instituta dissolueret (Edward Grim Mat, 2: 426).

⁹ ...nulla ex more de conseruanda ecclesiae libertate mentio facta est (Edward Grim, Mat 2:407; see also William of Canterbury Mat 1:93)

¹⁰ An impossible accusation. Thomas, whose last tasks as Lord Chancellor included securing from the nobility their fealty oaths and homages for little prince Henry (Edward Grim Mat 2:366), liked the boy whose education he had supervised (FitzStephen Mat. 3:22). Thomas was hurt and sad for not having been able to crown the young prince.

Thomas wanted to see the Young King who at the moment was in Winchester, at a meeting called together by Roger, Gilbert and Jocelin, and by Geoffrey Ridel, archdeacon of Canterbury, but an eager helper and spokesman to Roger, archbishop of York. Thomas sent a messenger before him with a letter announcing his arrival and asking for an audience. The audience was denied. William of Canterbury relates the objection to this decision by Reinald, earl of Cornwall.¹¹ The old statesman pays attention to Thomas' manner of moving around in England. Is he surrounded by several units of armed foreigners? No, he arrives with only a few people of his own household and his behavior is that of a clergyman. Referring to Thomas' letter, Reinald adds that the Young King is the person dearest to Thomas and concludes that he does not understand why a person who is allowed to return from exile, would not be allowed to be heard:

Aduertamus igitur quando, cur, quo duce, repatriauerit is de quo conferimus...Si copias armatorum aligenarum induxisset, posset in indigenis non immerito suspectus haberi. Nunc uero paucis admodum familiaribus contentus, religiosae conuersationis, pastoralis baculo subnixus, pacem ferens, pacemque promittens, suam optat praesentiam dominumque suum uidere,... cui, sicut praestito iuramento testatur, in dilectione neminem mortalium aequiparat. Igitur non uideo qualiter illi de ratione prohibeatur accessus. Non aduerto quare non permittatur audiri qui permissus est ab exilio reuocari (William of Canterbury, Mat 1: 112).

Reinald's message was certainly understood by Roger of York and his messenger Geoffrey Ridel. Nevertheless, referring to an (imaginary) conversation with Henry II, "who did not wish his son to talk with somebody who wanted to take away his crown" Geoffrey made the teenage king deny audience to his old friend. With Geoffrey's 'help' he also sent messengers to Thomas Becket, making him return to Canterbury. Thomas Becket was told by them:

*sic mandatur tibi a domino rege: Pacem ille iniit tecum, et tu primus rupisti foedera pacis et pactum praeuaricatus es, qui domesticos regis et pontifices ab ecclesia segregasti et militum manu per urbes regias armatus ingredis (Edward Grim, Mat 2: 427; similar text in Garnier 4881–4925).*¹²

¹¹ Illegitimate son to Henry I, hence the Empress'half-brother and a 'half-uncle' to Henry II.

¹² The Young King, still a young boy, was used to cover power-hungry men's crimes says Garnier (6073–6075).

The main accusations against Thomas are now prepared: Thomas' denying the Young King's right to his crown (impossible, as Thomas told them himself), his excommunication of the bishops (done by the pope) and people of the king's household, and his marching with a military unit (imaginary accusation inspired maybe by Reinald of Cornwall's statement of the opposite).¹³

Following Roger of York's plan, the three bishops punished by the pope went to King Henry II who was in Normandy. Garnier tells us that, as soon as they landed, they sent the pope's Latin letter – where they themselves were punished – to the king. Did Roger also include a commentary of his own which accused Thomas? What we know is that the king had very much wanted his son to be crowned even against a papal defense, and that he might have been afraid of some papal punishment himself. The letter arrived at Bur-le Roi on the day before Christmas 1170, when the king already was celebrating with his men (and no doubt with some strong Christmas ale). Upon reading it, the king exploded in fury and complained about Thomas: "he has offended my family and my entire kingdom!". And Henry II's faithful men echoed the king's laments, cursing Thomas and promising to revenge the king's shame. (A lively description of the situation in Garnier 5011–5040).

When the bishops then arrived, they threw themselves at the king's feet and wailed in front of him. The king's face took a new expression and he asked them to stand up. The scene was ready for Roger to present accusations against Thomas. (The other two, being excommunicated, were forbidden to talk.) Edward Grim lets Roger of York say directly to the king that Thomas who now has acted *ad regis et regni dedecus* ('bringing shame to king and country', Mat 2:428-429) might try something worse, if the king takes this impudence patiently in his stride.¹⁴ Garnier lets Roger assure the king that Thomas had excommunicated everybody who took part in the Young King's coronation. That causes Henry II to react "In that case, my position is weak, God's eyes, I want him to be crowned, I consent to it!" And Roger seems to present, falsely, the king's excommunication as a *fait accompli* "Sir, when you have to go with us into this misery, then the pain is easier for us

¹³ In Thomas's retinue, there were five shields, five battle-horses and five spears (FitzStephen Mat 3: 124).

¹⁴ *Adiiciunt accusantes* (Roger's group) *quod maius aliquid audebit adhuc, si istam rex patienter portauerit praesumptionem* (Edward Grim, Mat. 2: 429).

to bear".¹⁵ Roger continues: "He throws out from the Church your brave men, excommunicates your bishops, and that is not all. Since he came to England, he crosses your lands with a big band of armed knights and squires" (Garnier 5063–5070). After Roger's speech, the pope's Latin letter was read for everybody to hear. Edward Grim ends the scene describing the incontrollable rage tormenting Henry II who had to retreat to his private room, repeating like a madman (*amens*) a reproach addressed to his men who had allowed him to be made a fool of by a plebeian cleric:

Talibus circumuentus rex, et uelut amens factus, nec se capiens pro furore,
nescius quid obiicere, haec iteratis uicibus dixisse fertur "Inertes ac miseros
homines enutriui et exi in regno meo qui nec fidem ferunt domino suo, quem a
plebeo quodam clerico tam probrose patiuntur illudi". Dixit et e medio
secedens... locum familiarem petiit...(Edward Grim 2: 429).

The king, so it seems, did not question any detail in the report. His men were not trained in Latin; and when the pope's letter was read aloud, they did not even understand that the excommunicating person was the pope rather than Thomas Becket. They had seen and heard the king's horrible breakdown; they had listened to the grave accusations presented by the archbishop of York and everybody in the room shouted that they wished to revenge the king's shame on Thomas Becket.

Four men actually left for Canterbury. Archbishop Roger of York went out with them and emboldened them¹⁶: the entire kingdom was in bad shape and suffered because of Thomas; if only he were dead, everything would calm down. Roger would himself be responsible of any sin that the men's task could possibly force them to commit.¹⁷ He told

¹⁵ *Sire, fait l'arcevesques, quant vus estuet (present!) partir/ A la grevance od nus, mielz le poum souffrir* (Garnier 5061-5062).

¹⁶ Edward Grim, whose work is dated to 1172, relates these events roughly in the same way as Garnier whose work was finished only a couple of years later (1174) when Thomas already was canonized (1173). Edward, however, does not call Roger by name. The person who emboldens the four knights to revenge the king's shame is *qui homicida fuit ab initio* ('the one who was the murderer from the very beginning') and this unnamed one *qui facinus inspirauit* ('who incited them to the crime'), *Facilitatem quoque tribuit ad perpetrandum* ('also helped them to perpetuate it') (Mat 2: 429). Garnier, a Frenchman, could write freely about English things; Edward was an Englishman, and Roger, after a short punishment, was again the archbishop of York. He died only in 1181.

¹⁷ *Par Thomas est li regnes trublez e empeiriez / S'il esteit mort, ço dit, tut sereit apaisiez / De quanqu'il en ferunt / Prent sur sei les pechiez* (Garnier 5128–5130).

them exactly what they would have to say to Thomas and he gave to each of them sixty marks (Garnier 5121–5133).

Roger seems to have told them what to say not only orally, but also in writing. Edward Grim, who was visiting Thomas Becket in Canterbury, was included in the meeting where one of the four recited "the King's message" to the archbishop. Here is Edward's report of its contents:

Rex, inter vos pace reformata liberum te, querelis omnibus consopitis, ad propriam sedem, ut poposcisti, remisit; et tu e contrario prioribus iniuriis contemptum adiiciens, violato pacis foedere, superbe aduersus dominum tuum tibi ipsi in malum operatus es. Nam quorum ministerio regis filius coronatus est, et regni sublimatus honore, pertinacis animi tumore ductus suspensionis sententia condemnasti, ministros quoque regis quorum consiliis et prudentia tractantur negotia regni, vinculo anathematis innodasti; ut ex his manifestum sit quoniam filii regis coronam auferres, si facultas adesset. Iam enim molitiones tuae et instantia, ut ad effectum perduceres quod contra dominum tuum excogitasti, omnibus innotuere. Super his igitur in praesentia regis responsurus si uenire dignaris, edicito. Ad hoc enim missi sumus. (Edward Grim, Mat 2: 431)

Pronounced either in Latin (as reported in Edward Grim's Latin *Vita* where the verb used is *recitare*) considering the clerical audience, or in the French vernacular of the men themselves, this message is not written by the king (referred to in the third person) nor put together by the men whom the king is said to have sent: they would not have mastered the complicated syntax of this pompous piece of questionable eloquence. It begins by stating that the King had graciously allowed Thomas to return as he had demanded. But Thomas had acted contemptuously against his overlord and broken the peace agreement. Thereafter, Thomas is again accused of suspension of bishops (done by the pope) and of wishing to take away the Young King's crown. The big band of armed men is left out: it would not have fitted the situation, where the archbishop, surrounded by Canterbury clerics and monks, was peacefully listening to a presentation. The speech ends by Thomas' being invited to answer for his actions in the king's presence, which Thomas declines as he had been forbidden to enter royal domains.¹⁸

¹⁸The four knights do not know that Geoffrey Ridel – acting by order of Roger of York – had forbidden Thomas to enter any royal towns. They did not know that they in fact had been sent to attack Thomas in Canterbury. They did not know that their task would cause them to be excommunicated (Second

It was of course in vain that Thomas refuted the accusations. The men followed 'the king's orders' and, after 'revenging the king's shame' (by killing the archbishop, nearly severing Edward Grim's arm, and desecrating the cathedral during Christmas), they proudly shouted the royal battle cry *Reaus* (< *regales* 'King's men' Garnier 5643; Edward Grim Mat 2:439) .– They were soon to be excommunicated.

Edward Grim tells us that Henry II had tried to stop the four and sent people after them, as soon as he noticed that they had left the Christmas gathering (which may have happened while he himself was in his private room trying to calm down). When he then was informed about Thomas' murder, he seemed to "become totally confused, sorrow dimmed his mind, and, chasing away every thought, the horror of the committed crime filled their place"¹⁹ (Edward Grim Mat 2:429). William of Canterbury writes that the king sent two of his clerics to Canterbury to tell the monks that he did try to stop the men from fulfilling their plan (Mat 1: 124–126). These reports can also be compared to the account given by the bishop of Bayeux and found in Herbert of Bosham's (Mat 3: 541-542) and Thomas de Froidmont's (Schmidt 1991:176) hagiographies: the king lost his will to live.

Garnier ends his story by describing in detail the King's pilgrimage (1174) to Canterbury where he was whipped by the bishop of London (Gilbert Foliot) and Canterbury clergy and monks. God did not punish England, Garnier says, because King Henry II presented himself as the cause of everything, attoned everything himself, and gave the Church its (judicial) liberty (5726–5730).

In comparison with the above, Henry II's letter to the pope (1171) is perplexing. After the formal greetings one reads:

Ob reuerentiam Romanae ecclesiae et amorem uestrum, quem Deo teste
fideliter quaesiui et constanter usque modo seruauit, Thomae Cantuariensi

Lateran Council , 1139, § 15: "Anyone laying violent hands on a cleric or monk shall be anathematized". We can safely assume that the archbishop of York knew all of this. He may also have known that the four were eager to show their loyalty to Henry II as their reputation might have been tarnished by their earlier associations to King Stephen or Scotland (cf. Nicholas Vincent 2003: 214–215).

¹⁹ ... *tanta eius animum praeoccupauit confusio, turbauit maestitia, absorbit pariter et possedit horror facinoris inauditi...*(Edward Grim, Mat 2: 429)

archiepiscopo, iuxta vestri formam mandati, pacem et possessionum suarum plenam restitutionem indulsi²⁰, et cum honesto commeatu in Angliam transfretare concessi. Ipse uero in ingressu suo non pacis laetitiam, sed ignem portauit et gladium, dum contra me de regno et corona proposuit quaestionem. Insuper meos seruietes passim sine causa excommunicare aggressus est. Tantam igitur proteruitatem homines non ferentes excommunicati et alii de Anglia irruerunt in eum et, (quod dicere sine dolore non ualeo) occiderunt. Quia igitur iram quam contra illum dudum conceperam timeo causam huic maleficio praestitisse, Deo teste grauiter sum turbatus. Et quia in hoc facto plus famae meae quam conscientiae timeo, rogo serenitatem uestram ut in hoc articulo me salubris consilii medicamine foueatis. (Mat 7: 440).

This letter was not written personally by the king. Henry II would not have come up with the request of a 'soothing treatment with the medicine of (the Pope's) healing counsel.'

Interestingly, the letter reminds us of something we had already seen.

The combination of fire and sword refers to armed aggression. Roger of York had told the king of that same danger ('Since he came to England, he crosses your lands with a big band of armed knights and squires'). The knights—sent by the Young King to forbid Thomas access to royal domains—do likewise ('You crisscross he country with an armed unit'): the Young King had heard this from Geoffrey Ridel; and Geoffrey's master was Roger.

In those two contexts, as in this letter, Thomas is accused of questioning the royal family's right to their crown; this point was also taken up in the message to Thomas recited by the killer knights who had received their instructions from Roger.

Thomas' misuse of ecclesiastical punishments was mentioned by Roger to Henry II, by the Young King's messengers to Thomas, and the killer knights' message to Thomas. While this accusation comes up in this royal letter to the pope as well, its presentation is different in one detail; Thomas is not accused of punishing bishops, but royal officials (*meos seruietes*). The letter-writer (or, rather, his helper?) seems to know that the bishops had been punished by the pope himself.

²⁰ One of Henry II's empty promises, whose lack of fulfillment he did not pay any attention to. Simultaneously with this letter, the pope got a letter from Guillaume, archbishop of Sens, who writes: *Scimus enim quod possessiones sicut promiserat restituit, nec securitatem, sicut mors martyris indicat, praestitit* (Mat 7:441).

In this letter Henry deeply regrets the mere possibility of having caused the murder by his anger. He does so without discussing the immediate situation where he was so desastrously infuriated. The three prelates' visit is not mentioned.

The end of this letter can be attributed to a very intelligent and cold-blooded liar. Among the four killers, there was no one recently excommunicated and no one who had joined the group in England – the excommunicated Brocs who did live in England, were not Thomas' murderers (only the murderers' helpers). All four knights who killed the archbishop came from the king's Norman court where the murder had been planned. – Edward Grim's and William of Canterbury's stories state that the king wanted to catch and bring back the four men as soon as he noticed that they had left, but this letter would rather indicate that he did not know who they were and from where they came. This was certainly the letter-writer's (helper's) intention. After sending this letter to the pope, the king could not openly help them, or even say he knew those poor men who committed an atrocious crime in order to revenge the king's shame. The men were alone.

And Roger, the archbishop of York, who had declared himself ready to take the responsibility for any sin the knights may be forced to commit? Would it not have been more prudent for him to stay a while longer in close contact with the king? Among other things he could have (directly or indirectly) helped the king to write this self-incriminating letter to the pope... The letter seems to complete Roger's own plan as it sweeps away his vestiges. After the king had sent off this letter, the men could not refer to Roger as somebody who had emboldened them to act as the king's chosen men. Really? How so? The king does not even know these men...

As mentioned in the beginning, Thomas Becket did not think that his difficulties were in first place due to Henry II, when he wrote to the pope:

Quod tamen non tam illi (sc. to the English king) credimus imputandum quam sacerdotibus Baal... qui tocius discordie incentores ab initio extiterunt. Sed horum omnium primicerii sunt Eboracensis ille et episcopus Lundonensis...

In *TCLA*, Vol. 1, Nr. 1, February 2017 (16-125) and in this article I have shown that it is possible to corroborate the intuition or knowledge Thomas shares with the Pope with the information found in his earliest hagiographies.

For me, it is more difficult to explain Thomas's murder in first hand as the result of a personal antipathy between the king and the archbishop.

Thomas Becket had recently become archdeacon of Canterbury (1154) when King Stephen died and Henry Fitz Empress (son to Geoffrey d'Anjou and Empress Matilda, Stephen's cousin) became Henry II at the age of 21. Archbishop Theobald did not trust the very young king, who might have been willing to oppress the Church and who also seemed to be surrounded by evil counselors and arrogant courtiers. So the archbishop decided that his own trusted archdeacon would become the king's chancellor:

... elaboratum est ab antedicto archiepiscopo ut archidiaconus suus regni cancellarius efficeretur...: cancellarium procurabat in curia ordinari cuius ope et opera noui regis, ne saeuiret in ecclesiam, impetum cohiberet et consilii sui temperaret malitiam et reprimeret audaciam officialium ("...by whose (Thomas') help he (Theobald) would control the you king's frenzy...John of Salisbury, Mat 2:304).

Regarding Thomas' new position, Theobald was helped by Bishop Henry of Winchester (Henri de Blois, King Stephen's brother, Fitzstephen, Mat 3:17).²¹

Thomas, 13 years Henry II's senior, turned out to be an excellent chancellor and, when needed, a competent military leader and a reliable counselor to the king, whose trusted friend he became. There was only one thing, I think, that Henry decided to do against the counsel of Thomas. It was to oblige the convent of Canterbury to elect Thomas to become their archbishop. Henry II ignored the fact that the archbishop of Canterbury could not be his chancellor. When Thomas returned his chancellor's seal and began working in first hand for the Church, he lost the king's trust, his absolute, childish trust. Thomas's place was filled by other, less trustworthy persons.

Theobald was proven right not to consider the king to be reliable without a reliable chancellor. At the end of his life, Thomas himself wished that the king get honest counselors and become reliable himself (Garnier 4262–4264).

Thomas, appointed by Theobald to guide the young Henry II to be aware of the Church's rights, had no doubt been obedient during his time as a chancellor: the Church had not suffered in a way Theobald had feared and the kingdom had thrived in war and peace.

²¹ See also Edward Grim Mat 2:363–364; Garnier 281–282;. Could some of the royal officials' hostility towards Archbishop Thomas Becket be taken as their revenge on the restraint exercised by Chancellor Thomas Becket?

Thomas respected the king²², and planned and worked for the king, while protecting the Church.

Unfortunately, the king had not been obliged to learn to listen to suggestions and analyse and discuss them in order to make well prepared decisions and justified and feasible plans.

Thomas Becket's hagiographies, certainly biased in favor of Thomas, present Henry II (who laid the foundation to English Common Law!) as somebody who needed an educator. They paint an alarming picture of the king's rather irresponsible governing.

Henry II acts first and thinks afterwards, if at all. He makes Thomas archbishop of Canterbury and realizes only afterwards that he has lost a good chancellor, as a civil servant cannot be archbishop.

Henry II had to make sure that the crown of England would stay in his family and so he had his young son crowned against a papal prohibition. After this, he was afraid of being excommunicated. – His young son represents him in England, but the communication between father and son is not secured and Geoffrey Ridel can lie to the Young King (*supra*).

He had made peace with Thomas before Thomas' return, but when Thomas returned, he could easily be made to believe (again?) that Thomas would take away his son's crown and that Thomas marched around in England with a sizeable unit of armed men. As he did not question anything in Roger of York's story presenting these accusations (*supra*), one concludes that he did not remember or trust his own judgement.

Henry II is presented as careless and stubborn. After losing his chancellor Thomas, Henry II seems to be unaware of the Church's judicial autonomy and he neglected it²³. The very first clashes between the king and his archbishop occurred when the king wanted to make the Church pay taxes to the crown (question of *aie al vescunte*, Garnier

²² As I attribute to Thomas Becket the *Decretum* translation apparently destined for a lay ruler, I cannot but think that Thomas Becket respected the obvious recipient (Henry II), his intelligence, his willingness to learn and find a way to collaborate with the Church for the good of his country; and that Thomas understood the challenge the king was facing and that he thought the king's success was worth his own Herculean task.

²³ As Henry's reaching for his mother tongue in a difficult situation would point to a less-than-perfect mastery of Latin, this total ignorance of canon law would explain his needing a French translation of Gratian's *Decretum*.

751–770) and have a clergyman, acquitted in an ecclesiastical court, stand trial before a lay judge (question of *Philippe de Broï*, Garnier 771-815).

While trying to make everybody accept his grandfather's laws, did Henry II know them himself? Thomas who seems to have been using old English laws when punishing Philippe de Broï²⁴, could not accept Clarendon articles, that the king presented as his grandfather's laws (Garnier 1736–1738, e.g.). Thomas's objection is corroborated by modern research.²⁵

Henry II's misuse of his own judiciary power may be in part due to his ignorance. What paragraph would support the king's decision to deny, to a sick man, his *essoïn* ('excuse for nonappearance in court')(Edward Grim Mat 2: 391), or, to an archbishop, his absence from a lay court on the day of Holy Cross (Fitzstephen Mat 3: 50), absence formally demanded (*absentia, non contumacia* Fitzstephen Mat 3:64), only to accuse him of contempt of court and condemn him to heavy fines? for the payment of which some bishops presented themselves as pledges.²⁶

Refusing the excuse is against secular laws, having clergymen stand before a lay judge is against canon law.

Henry II is also presented as despotic and completely lacking in self-control²⁷:

When infuriated, he wants to bring all clergy to trial (Garnier 1701–1705).

He wants to use his judiciary power against Thomas demanding that he give accounts for all the money used during his time as a chancellor, although Thomas was by a royal order acquitted of this secular accountability before he could be consecrated archbishop. Then,

²⁴ Compare Garnier 806–815, also Edward Grim Mat 2: 375, with *Leis Willelme* § 10.2, and *Leges Henrici Primi* § 36, both in Liebermann I. – In detail in Löfstedt 2019:391 sq.

²⁵ The Constitutions were claimed to restore the judicial customs observed during the reign of Henry I (1100–1135), while in fact they were a part of Henry II's larger expansion of royal jurisdiction into the Church and civil law, which was a defining aspect of his reign (Wikisource: Constitutions of Clarendon).

²⁶ The pledge money seems to have amounted to 500 marks. Thomas fled the country very soon after this wrong condemnation. He expected the king to dismiss the case and nullify the sentence and return the 500 marks at the time of the reconciliation (Garnier 4454-4455; 4476-4480; 4529–4530). Thomas's and his men's safe stay in England seemed to depend on those 500 marks (Garnier 4276–4280).

²⁷ In his poem presented to Henry II, FitzStephen makes the king pray to God saying: *Cum in ira mente dira interdum efferueo/ Deus care, moderare in me quod non ualeo* ('When, in anger, my wild mind boils over, dear God, moderate what I cannot moderate', Mat. 3:80).

the king wanted to sue Thomas for breaking his fealty oath, although Thomas was not his vassal ...(Garnier 1883–1890).

Henry II's decision to force all persons close to Thomas Becket to leave England – actually carried out by Randolph del Broc – or his menace to expel all Cistercians from the country, since Thomas Becket lived as a guest at the Cistercian abbey of Pontigny, illustrate the same thoughtless, cruel despotism.

Henry II's erratic behavior causes him to be corrected, often by Thomas who was given this 'educator role' by Theobald, and who even as an archbishop never ceased being the king's friendly and firm advisor. When the king says that his grandfather used to condemn criminal clerics to death, Thomas corrects him by saying that he knew of only one execution of a clergyman by Henry I and that it certainly was not a recommendable example of justice.²⁸

Thomas was not the only one to criticize Henry II. When Henry II wants to make Thomas give him a new account of his expenditures as a chancellor, he is corrected and even warned by Bishop Henry of Winchester (Garnier 1461–1505). At the end of the Northampton meeting, he is told by the count of Leicester to give attention to the crowd's behavior towards the archbishop or else he might get reprimanded or come to shame himself.

The king's normal reaction to anything going against his wishes, and certainly to a rebuke, is that "nobody has ever been treated as badly as I have been" and "why are people causing me such shame", followed maybe by some rage attack. It took courage to be a good counselor to a person so unable to listen to criticizing advice. Hence, I think, people around him preferred to only 'honor' him, encouraging him to do whatever he wanted to do, or just slightly redirecting his chosen path:

Pur les oilz Deu, fait il, ne volt acunte rendre ?

E si est mis huem liges: jugement en voil prendre/

– Sire, funt it, mais d'el...

("...For God's eyes, he said, he does not want to give account? he is my vassal. I want to sentence him!" – Yes, sir, but for something else" Garnier 1853–1855)

²⁸ *Quod asseritur auum uestrum...in clericorum necem saeuisse, subita quadam praesumptione et semel id factum cognouimus; sed incongruum ualde est ab his sumi exempla iustitiae qui quicquid propria elegerant libertate pro legibus affirmabant* (EG Mat 2: 387–388). – If Henry did not feel that Thomas remained his sincere friend, these corrections might have irritated him.

Albeit less pointedly, as if in passing, the hagiographies also give evidence of Henry's being overly high-strung and sometimes wishing to avoid people.

Roger's story at Bur-le-Roi had caused Henry II to suffer such an attack of rage that he had to leave his Christmas gathering to seek calm in his private room. A somewhat similar situation could be witnessed at the Northampton meeting when Thomas' resistance to the Clarendon articles was discussed: the King never even entered the meeting room (Garnier 1661–1695). Apparently, the King did not want to be seen in a situation that he could not master.

The same texts teach us that Henry did not like England.

In the second meeting of Montmirail the king wanted the archbishop to honor him in the way his predecessors had been honored by earlier archbishops (Alan of Tewkesbury Mat 2: 348), adding that it was necessary that his subjects be afraid of him, and that was why he had to be severe and steadfast; he reigned over untrustworthy people and that is why he had to show a stern face (Garnier 4971–4115).

Before the Young King's coronation Henry II was king of England, but personally he preferred to live on the continent. England was ruled according to his orders –more or less– by his officials whose actions he did not (care to) control. He depended on his officials' and counselors' information.²⁹ Henry II did not personally come to England to prepare Thomas Becket's consecration or, later, to find out details leading to the murder in the cathedral. We also learn that it had been agreed that several bishops elected in England should then be consecrated on the continent (Garnier 4756-4790; Edward Grim Mat 2:426).

I think that Henry II's early experiences of England had caused him to avoid the country. He grew up during the civil war between two pretenders to the throne: his mother the Empress Matilda (daughter of Henry I) and King Stephen (nephew to Henry I). It was a lawless time called the Anarchy (1138–1153), involving battles and sieges, ambushes and treasons. Henry "Fitz Empress" knew about his mother's difficulties and got involved in

²⁹To assure a royal presence in England, he had his first-born son Henry called the Young King and seated onto England's throne to preside over the justices governing the country. Henry the Young King was seven years old when Bishop Henry of Winchester presented the archbishop-elect Thomas Becket to the government demanding that Thomas be freed of all accountability related to his earlier position as Lord Chancellor. (Edward Grim Mat 2: 367; Garnier 525-529; Fitzstephen Mat 3:35).

the war when he was only fourteen years old.³⁰ His first expedition was not a military success, but it may have taught him not to trust anybody, and it may have shown him how easily people in England were switching sides and changing fealties.

It would be easy to see Henry Fitz Empress as a tragic personality. He was predestined to continue Henry I's dynasty, as Henry I did not have surviving legitimate sons. Henry Fitz Empress was born into a marriage arranged by Henry I, for his daughter Matilda to have a son. He was welcomed by Henry I, but the grandfather died when the boy was three. He was adored by his mother Matilda, but she was overwhelmed by her efforts to hold on to the crown of England. Henry Fitz Empress' was certainly not a safe, happy and trusting childhood. The boy went repeatedly to England in his teens to fight for his mother's rights. When he then became heir to the English throne at the age of twenty (after inheriting the continental domains of his father, Geoffrey d'Anjou, and marrying the duchess of Aquitania), he was surrounded by people ready to counsel him, but in reality desiring to profit by his position and his wealth.

After Henry II's coronation, archbishop Theobald arranged a good chancellor, Thomas Becket, to serve him. Most likely, Thomas' chancellor years were the happiest in Henry's life. Was not Thomas the big brother who took care of everything and made England a safe place? Consequently, Thomas' leaving the immediate royal service caused a deep disappointment for Henry, an ill-boding return into an existence where he could not trust anybody.

The void after Thomas was filled by other people, who then wanted to cling to their position by trying to kill all friendship between the king and his archbishop.³¹

Henry II only wanted Thomas to honor him, but when the commoner-archbishop was killed in his Cathedral, the king is told to have lost his will to live.

History is written by the winners. And the winners were the two envious and ambitious sons of Baal who profited of two myths that they helped to create: that Thomas, the King's

³⁰This brave (or fool-hardy?) youth had enlisted some mercenaries for his first military expedition into England (Wikipedia quoting Barlow p. 180.) A second, more successful, expedition followed two years later.

³¹See also Edward Grim Mat 2:363–364; Garnier 281–282;. Could some of the royal officials' hostility towards Archbishop Thomas Becket be taken as their revenge on the restraint exercised by Chancellor Thomas Becket?

former friend, now was his and the royal family's dangerous enemy and that the King had wanted and even ordered Thomas Becket to be killed.

Once Henry II was considered guilty of Thomas's murder, Roger of York could clear his name by an oath with three co-jurors (*quarta manu iuratorum*, Mat 7: 502). The King's confessor, Gilbert Foliot, could then, together with Canterbury monks, punish the King by a ceremonial whipping.

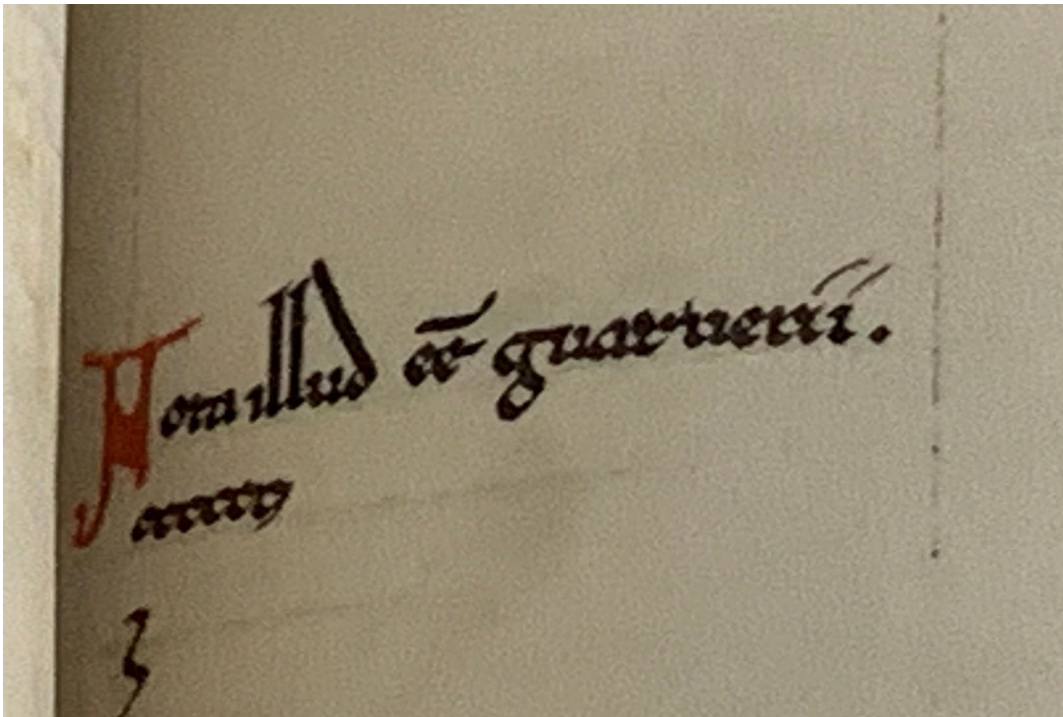


Fig. 1

diu actiones
ea cadat. nec
q. soluturus
di omnino det
m. Co. h. a. ty
Si yconomia
a cuiq. certan
rum. s. sine v
tum. tempo
peticione pst
q; que^{re}nt. su
desiderant pot
mat ycono
pus man q.
nifestum sit
sue opleto s
mortis su^{er}u

Non illud est quatuor.
3

Fig. 2

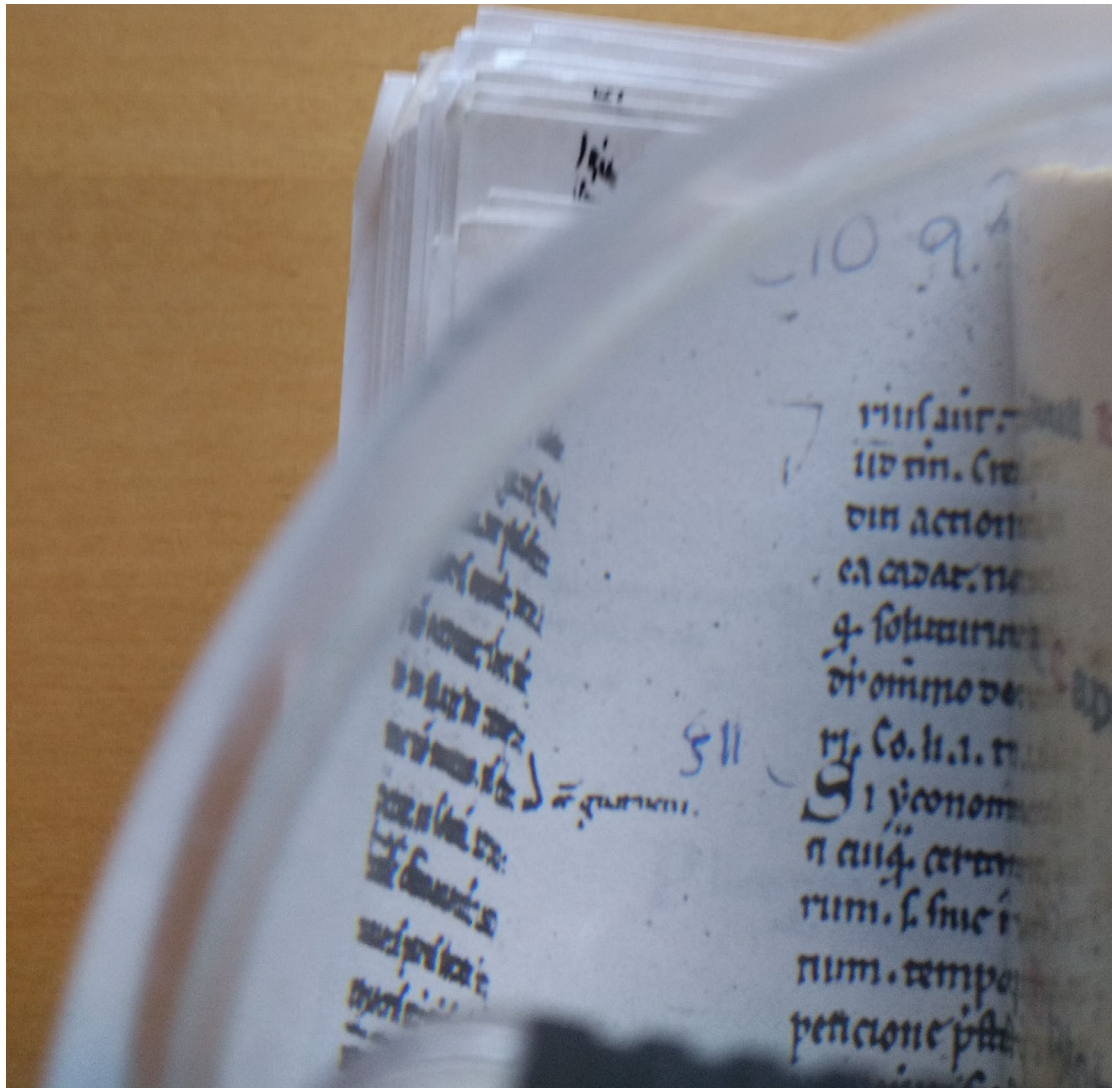


Fig. 3

The first two pictures courtesy of Dr. Elizabeth Morrison, Senior Curator of Manuscripts, J. Paul Getty Museum, Los Angeles, the last, my own photo of the text as seen on a copy printed from a microfilm of the manuscript Ludwig XIV.2.

The marginal note states *Nota illud esse guarnerii* 'NB That belongs to Garnier' The adjacent text Decr. C 10 q 2 c 2 § 11 reads *Si yconomus ecclesiae prospexerit expedire, ut cuiquam desideranti certarum possessionum atque prediorum... ad ius ecclesiasticum pertinentium temporalis ususfructus possessio prestatetur...pacta cum eo, qui hoc elegerit, ineat yconomus*

BIBLIOGRAPHY

TEXTS

regarding Becket related correspondence see Duggan; Robertson, Mat 7
 – hagiographies, see Robertson, Mat 1-3; Schmidt; Short; Thomas; Walberg

WORKS CITED

Barlow, Frank. 1986. *Thomas Becket*. London, Weidenfeld and Nicholson.

Duggan, Anne *The Correspondence of Thomas Becket, Archbishop of Canterbury, 1162– 1170*, ed. and translated by Anne Duggan. 1–2. 2000. Oxford, Clarendon ; New York, Oxford UP.

Liebermann, Felix, ed. 1903–1916. *Die Gesetze der Angelsachsen* 1–3 (1 texts, 2 glossaries, 3 introductions and commentaries). Tübingen : Niemeyer. Repr. 1960 Sindelfingen : Scientia Aalen. Here quoted : *Leges Henrici [Primi]* in I: 547–611; *Leis Willelme* in I:492–520.

Löfstedt, Leena, 2015. « The MS. Ludwig XIV :2 (the « Getty Gratian ») and the Old French Decretum Translation ». *Romanica Cracoviensia* 2015/15 192– 215.

– 2017. "Thomas Becket's Letters from his Exile and their French Text", *Theory and Criticism of Literature and Arts (TCLA)* 1/1917, 12–108 (www.tcla-journal.eu)

– 2018. "Une lettre de Thomas Becket". *Romanica Cracoviensia* 2018/18 147–157 ([http://www.ejournals.eu/Romanica-Cracoviensia/2018/Tom-18-%20Numer-3/.](http://www.ejournals.eu/Romanica-Cracoviensia/2018/Tom-18-%20Numer-3/))

– 2019. "La Vie de Saint Thomas et son auteur" *NM* 120/2019, 385-407.

Mat = Robertson

Robertson, James Craigie and J.B. Sheppard, ed. *Materials for the History of Thomas Becket*. 1-7. 1875-1885. London, Longman. *Rerum Britannicarum Medii Aevi Scriptores*. Vol. 1 (1875) for William of Canterbury's *Vita et passio S. Thomæ* (1–136); Vol. 2 (1876) for John of Salisbury's *Vita et Passio Sancti Thomæ* (301–322), continued by Alan of Tewkesbury's *Vita S Thomae* (323-352); and for Edward Grim's *Vita Sancti Thomæ*, (353–450); Vol. 3 (1877) for William FitzStephen's *Vita Sancti Thomæ* (1–154) and for Herbert of Bosham's *Vita Sancti Thomæ* (155–554); Vol. 7 (1885) for letter DCCXXXIX (440)

Schmidt, Paul Gerhard. 1991. *Thomas von Froidmont : Die Vita des heiligen Thomas Becket [Vita et passio Sancti Thome]*. Stuttgart : Steiner Verlag.

Short, Ian, 2013. *A Life of Thomas Becket in Verse. Translated with an Introduction and Notes*. Toronto, Pontifical Institute of Mediaeval Studies. (*Mediaeval Sources in Translation*, 56.)

Thomas, Jacques T.E.. 2002. *La Vie de Saint Thomas de Canterbury*. Louvain-Paris, Peeters.

Vincent, Nicholas 2003. « The Murderers of Thomas Becket ». *Bischofsmord im Mittelalter : Murder of Bishops*, éd. N. Fryde et D. Reitz. Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht. 211–272.

Walberg, Emmanuel, 1915. *Affattningstiderna för och förhållandet emellan de äldsta lefnadsteckningarna öfver Thomas Becket*. Lund : Gleerup/Leipzig: Harrassowitz, Lunds Universitets Årsskrift N.F. I :10, nr 4.)

– *La vie de S. Thomas le martyr par Guernes de Pont-Sainte- Maxence. Poème historique du XIIe siècle (1172-1174)*, ed. Walberg, Emmanuel. 1922. Lund, Gleerup. (*Skrifter utgivna av Kungl.hum. vetenskapssamfundet i Lund*, 5.)

— *Guernes de Pont-Sainte-Maxence, La Vie de Saint Thomas Becket*. ed. Walberg, Emmanuel. 1936. Paris, Honoré Champion. (CFMA, 77.)

Typeset RECEPTIO Academic Press
Printed in Islington, London
2023