La première Renaissance, « Il primo rinascimento ». Origines, apogée et dénouement de la vision de l'« Homo cosmicus » au « Bûcher des Vanités

Bertrand Job

Renaissance, renaître, mais renaître de quoi, renaître pour quoi, et comment, sous quelle forme et pour quel projet ? Pour les historiens de l'art, l'expression de « première Renaissance » est associée à l'Italie et au « Quattrocento », c'est-à-dire au XVème siècle, ou plus précisément à la période qui va de 1420 à 1500. Cette expression de Renaissance est liée tout particulièrement à la perfection d'un art architectural nouveau et à un raffinement sans précédent de la technique et de l'inspiration picturales, et tant pour l'un que pour l'autre, attachés à la terre fertile de Toscane. Pendant toute la période du Moyen Âge, l'Italie est divisée, chaque région possède son dialecte propre et aucun d'entre eux ne s'impose. A la très brillante Cour de Frédéric II de Hohenstaufen, le dernier des grands empereurs souabes mort en 1250, on parle le sicilien et aussi le provençal qui passe alors pour la plus raffinée des langues latines. L'influence de l'Eglise maintient le latin comme langue de référence. Le premier à s'en libérer est François d'Assise qui choisit pour sa poésie le dialecte ombrien. Mais c'est avec Dante à la fin du XIIIème siècle et au début du XIVème que s'impose le « dolce stil' novo » qui anoblit la langue vulgaire avec le « Convivio » et la « Commedia », c'est dès lors le dialecte toscan qui s'impose à la littérature, le latin reste la langue des écrits religieux et scientifiques. Pétrarque publie son « Canzoniere » appelé aussi « rime sparse » ou rimes éparses en 1340, c'est un recueil de poèmes tout à la louange de son amie Laure, l'amour courtois remplace les vieux récits de chevalerie, servi par l'usage de la langue vernaculaire. Le Décaméron de Boccace paraît en 1350. Dès la fin du XIVème siècle, la langue italienne est née, et c'est la langue florentine, le toscan, qui devient l'italien classique. Au XVème siècle, l'architecte Alberti défend avec force l'idée que les langues vulgaires permettent aussi bien que le latin de réfléchir sur la nature de l'homme, il est l'initiateur d'un nouvel humanisme en langue italienne qualifié d'« humanisme vulgaire ». Les traités scientifiques vont désormais être rédigés en italien, ainsi que de nombreux ouvrages de philosophie et même de théologie. La langue moderne de l'Italie est née, elle devient la langue littéraire, c'est la langue de référence, elle doit tout aux trois grands poètes qui l'ont installée, Dante, Pétrarque et Boccace que l'on appelle « le tre corone », les trois couronnes ou parfois les trois couronnes florentines. C'est la langue du Quattrocento. L'Arioste et Torquato Tasso au XVIème siècle confirmeront définitivement l'adhésion de l'Italie entière à ce choix, et même jusqu'à Rome. Pour la Renaissance, le latin a vécu, et la pensée nouvelle va pouvoir s'exprimer dans un langage propre et libéré des contraintes. L'idée d'un homme nouveau va pouvoir éclore dans une langue nouvelle. Le modèle de l'antique va pouvoir être perçu dans une optique résolument moderne. L'attirance pour la proportion harmonieuse des édifices grecs et latins est liée à la représentation de l'Univers et à la place que l'homme peut y tenir, elle est l'expression d'une aspiration à un monde idéal, c'est l'image-même de l'humanisme.

Aucune véritable renaissance ne saurait advenir sans une évolution, un changement profond de la représentation de la position de l'homme dans l'univers, de la place singulière qu'il y occupe et de la liberté qu'il peut ressentir d'y apposer sa marque, son empreinte. La renaissance est avant tout un défi que l'homme libre ou libéré lance au monde. En ce qui concerne le formidable mouvement italien annoncé dès la fin du XIVème siècle, le terme a été retenu par égard à la redécouverte de l'Antiquité, à l'admiration des penseurs pour la philosophie grecque d'Aristote, à l'enthousiasme des architectes, des sculpteurs et des peintres devant le monde des formes idéales et harmonieuses que la Grèce antique avait développées. Pourtant, cette effervescence

inédite que vont connaître Florence et la Toscane ne sera en rien une simple reproduction des modèles antiques, c'est à une véritable révolution intellectuelle et artistique que nous assistons, et plutôt que de ce terme un peu convenu de Renaissance, nous pourrions parler plus véritablement de naissance, le modèle grec sert de base, de prétexte, certes, mais cet élan né avec lui et grâce à lui est un formidable moteur d'invention, de création, qui rapidement ne devra plus rien à personne et s'alimentera de lui-même de sa propre vitalité et de son génie propre. Et c'est en Italie, à Florence, que va débuter cette aventure extraordinaire.

La pensée d'Aristote est redécouverte déjà depuis le milieu du XIIème siècle et les ouvrages tels que la Physique, la Métaphysique ou le traité « de l'Âme » sont recopiés partout où les livres grecs ont pu parvenir et où des moines suffisamment érudits ont pu les traduire, en s'aidant parfois des traductions en latin du philosophe romain Boèce vers l'an 500 de notre ère.

La conception aristotélicienne de l'univers distingue deux espaces, l'un compris entre la Terre et la lune ou monde sublunaire où règne le désordre sous l'influence des quatre éléments, la terre, l'eau, l'air et le feu, et un monde supra-lunaire qui s'étend entre la lune et le soleil, un espace parfait, éternel et immuable. La Terre est immobile au centre d'un système de sphères représentant les orbites des planètes. Au-delà des planètes connues, la plus lointaine étant Saturne, l'Univers est constitué d'étoiles fixes. Cette vision géocentrique du monde est reprise par le mathématicien et astronome grec d'Alexandrie, Claude Ptolémée au deuxième siècle de notre ère, la terre est immobile, elle est située au centre de l'univers et le soleil et les astres se meuvent autour d'elle. C'est le système ptolémaïque qui prolonge la conception d'Aristote jusqu'au XIIIème siècle.

A la fin de sa vie, vers 1272, le théologien Thomas d'Aquin, religieux italien de l'ordre des Dominicains, rédige le « Commentaire du Traité du Ciel » d'Aristote et confirme la vision d'un Univers clos et éternel. L'idée d'un infini se heurte chez lui à une question d'ordre théologique, l'infini se confond-il avec Dieu ? La thèse qu'il soutient dans la « Somme théologique[i] » est que l'infinité divine et transcendante est présente dans les êtres finis qui sont eux-mêmes des étants et donc participent à l'être, l'être fini peut être vraiment parce que l'être infini se contracte en lui. Cette vision évoque assez curieusement l'idée de la rétractation de Dieu ou « Tsimtsoum[ii] » développée par les écrits talmudiques.

A sa suite, le théologien allemand Nikolaus von Kues connu à Rome sous le nom de Nicola di Cusa fait paraître en 1440 son traité « De la docte ignorance », l'un des ouvrages théologiques majeurs de la première Renaissance. Pour lui, l'Univers a son centre partout et sa circonférence nulle part, formule qui sera reprise par Pascal dans ses Pensées. Nicolas de Cues doit ménager les autorités ecclésiastiques, il est proche du pape et craint sans doute les foudres de l'Inquisition, aussi se borne-t-il à exprimer que, « sans être à proprement parler infini, l'univers est « *sans limite finie »,* qu'il est donc indéfini ou « indéterminé », laissant ainsi le soin à ses successeurs comme Giordano Bruno au siècle suivant de franchir le pas et de se heurter aux autorités de l'Eglise et de ses tribunaux.

Ces réflexions et ces travaux laissent entrevoir l'image de l'homme nouveau qui va pouvoir apparaître. L'homme de la Renaissance est celui qui connaît la pensée d'Aristote, qui maîtrise les sciences mathématiques et astronomiques et commence à imaginer l'infini comme source d'inspiration. Et cet homme évolué se libère peu à peu du carcan imposé jusqu'alors à la vision du monde, il est toujours sincèrement chrétien mais il se prend à respirer à une hauteur supérieure, il aspire à la plus parfaite connaissance dans le plus de domaines qu'il peut. Ce sont les débuts de l'humanisme. Le plus célèbre et le plus extraordinaire humaniste de cette époque est le philosophe et théologien Pic de la Mirandole né près de Modène en 1463 et attaché à la Cour des Médicis à Florence. Maître d'un véritable savoir scientifique et astronomique, il se

prononce avec conviction pour un univers infini et réfute définitivement le cosmos ésotérique et symbolique des astrologues. L'homme de la première renaissance est un être cosmique, il est comme un reflet du monde, il est un petit monde à lui seul, un microcosme, et Pic de la Mirandole écrit : « Voyez avec quelle harmonie toutes ces parties du monde et de l'homme se correspondent ». Il est l'auteur de l'ouvrage des « Neuf cents thèses » ou « *Conclusiones philosophicae, cabalasticae et theologicae* » condamné pour hérésie par le Pape Innocent VIII et dont il ne reste que la préface ou « Discours sur la dignité de l'homme », « *Oratio de homine* », que Marguerite Yourcenar reprend comme épigraphe de son livre « L'œuvre au noir », c'est Dieu qui parle à Adam : « Je t'ai placé au milieu du monde afin que tu pusses mieux contempler ce que contient le monde », « Je ne t'ai fait ni céleste ni terrestre, mortel ou immortel, afin que de toi-même, librement à la façon d'un bon peintre ou d'un sculpteur habile, tu achèves ta propre forme ». On peut voir dans ces mots le manifeste-même de l'esprit du Quattrocento. L'homme est maître de son sort, il occupe une place privilégiée dans la création, il est appelé à contempler, à comprendre, et à créer, c'est là l'objet-même de sa dignité. Pour les artistes florentins du XVème siècle, il s'agit d'une justification, et aussi d'un défi.

Ce défi, l'architecte florentin Brunelleschi va le relever très tôt. Le chantier de la cathédrale Santa Maria del Fiore, plus connue sous le nom de Duomo, débute dès 1296, c'est encore un édifice de style gothique, le campanile de Giotto di Bondone est réalisé avant 1350 mais les travaux des architectes Di Cambio et Talenti sont abandonnés après 1357. Ils sont repris à la fin du XIVème siècle et presque achevés en 1418, à l'exception de la coupole prévue dès la fin du XIVème siècle. Le « tambour » octogonal qui surmonte la croisée du transept et doit servir de base à cette coupole est déjà en place mais ses dimensions hors normes posent un problème technique insurmontable. De 1420 à 1436, Brunelleschi va s'attacher à cette réalisation grandiose, marquant ainsi la première manifestation de l'art des bâtisseurs florentins de la Renaissance. Brunelleschi conçoit l'idée géniale de réaliser deux coques, une extérieure de quatre-vingts centimètres et une intérieure de deux mètres d'épaisseur, l'ouvrage intérieur devant permettre de supporter le poids de l'ensemble. Des structures porteuses invisibles sont mises en place entre les deux, sans avoir recours à la technique traditionnelle du cintrage et de la clé de voûte qui n'aurait pu suffire compte tenu de la hauteur de la coupole. Brunelleschi emprunte un mode de construction en chevrons avec une alternance de briques posées horizontalement et verticalement, c'est la technique « a spina pesce » ou en arête de poisson dont les origines remontent aux Etrusques et qui a déjà servi pour l'édification du Panthéon à Rome au 1er siècle avant J.C. Les briques sont assemblées verticalement en formant une spirale et la coupole s'élève selon des cercles concentriques s'amenuisant petit à petit jusqu'au sommet sans risque ni de se fissurer, ni de s'effondrer. Les dimensions de la coupole sont impressionnantes, la hauteur intérieure est de 90m, le diamètre de 42,20m et le poids total est estimé à 37.000 tonnes. La hauteur extérieure est de 116m, si l'on inclut la « lanterne » supérieure réalisée par le sculpteur florentin Verrocchio en 1471. Brunelleschi a conçu lui-même tous les appareillages destinés à la construction de sa coupole, appareils de levage, treuils, et même une sorte de grue permettant de déplacer les matériaux de manière latérale. L'architecte de la Renaissance est aussi un ingénieur, l'artisan est un artiste, le génie, le talent, la démarche scientifique et la recherche de la beauté ne font plus qu'un.

On peut considérer qu'en 1420 débute une nouvelle ère de l'art, et les artistes du XVème siècle apparaissent eux aussi comme des hommes nouveaux, tant dans le domaine de l'architecture que dans le monde de la sculpture et celui de la peinture. Outre une volonté affirmée tout au long de cette époque d'exprimer l'élégance et la grâce sous leur aspect le plus libre et le plus naturel, deux exigences nouvelles vont voir le jour et dominer l'ensemble de la création artistique, la proportion, et la perspective. La combinaison de ces éléments d'ordre mathématique avec la recherche de la beauté pure va être la grande singularité du Quattrocento.

L'artiste, homme cosmique, se laisse porter par les mouvements de l'univers comme s'il décrivait lui-même les ellipses des orbites planétaires, il sent les vibrations du monde qu'il fait siennes et dont il tente de restituer la beauté et la perfection, il modèle son image sur celle du cosmos, et tout ce qu'il va bâtir, peindre et sculpter sera l'écho de cette vision, de cette vibration pour atteindre une évidence, une perfection naturelle qu'aucune autre époque de l'art, si brillante soit-elle, ne retrouvera. Cette recherche d'un univers harmonieux au centre duquel l'homme peut évoluer librement va définir ces deux axes fondamentaux de la réflexion, la proportion et la perspective. Ce sont elles qui vont guider tout au long de ce siècle tant l'édification des édifices civils et religieux que la statuaire et les œuvres des grands peintres. Ce sont elles qui vont permettre l'éclosion de la beauté résultant de l'alliance de la proportion et de l'harmonie. L'ornementation vient alors et seulement comme finition, c'est le caractère ornemental qui permet à l'œuvre d'exister en tant que création artistique, l'ornement achève la forme, grâce à lui, la forme peut s'incarner et accéder à la visibilité.

La grande figure humaniste de Leon Battista Alberti apparaît à Florence à compter de 1450. Alberti est déjà connu à Rome, à la cour de Ferrare, et à Rimini où il édifie le célèbre « Tempio malatestiano » à partir d'une ancienne église romano-gothique qu'il orne d'une façade majestueuse inspirée de l'Arc triomphal des Romains. Philosophe, mathématicien, architecte et même peintre et promoteur de la « lingua volgare » en poésie, il exprime la beauté en termes d'harmonie et s'attache à la « proportionnalité » des édifices de la Rome antique, il est le premier théoricien de la perspective. Il est l'une des figures majeures de la Renaissance.

Alberti est l'un des grands architectes de Florence aux côtés de Brunelleschi, mais c'est aussi un remarquable théoricien. Il compose entre 1440 et 1472 le premier traité d'Architecture depuis l'ouvrage antique « De Architectura » du précurseur latin Vitruve, le « De Aedificandi », de l'art d'édifier. A la suite de Vitruve, Alberti considère que l'ordonnance d'un édifice se règle par un rapport de mesure entre l'ensemble de ses parties et le tout, c'est un rapport de grandeur que les Grecs appellent ἀναλογία, et c'est par ce rapport qu'on peut asseoir les proportions. « Il n'est point d'édifice qui, sans proportion ni rapport puisse être bien ordonné », écrit-il. « Il doit avoir la plus grande analogie avec un corps humain bien formé ». L'une des réalisations les plus connues d'Alberti à Florence est la façade de l'église Santa Maria Novella. Sur l'emplacement d'un oratoire édifié au IXème siècle, la communauté des Frères dominicains bâtit une nouvelle église dont la construction est achevée au milieu du XIVème siècle. En 1455, la riche famille Rucellai confie à Alberti la finition de la façade, la première façade « Renaissance » d'Europe et qui est considérée comme un des chefs d'œuvre du Quattrocento. Alberti s'attache à y mettre en relation des proportions classiques et des motifs géométriques soulignés par des incrustations de marbre vert et blanc qui vont devenir l'une des caractéristiques de l'architecture florentine. Il y réalise toute la science des rapports théorisée dans son ouvrage « Ars aedificandi », la longueur de la base de l'Eglise est égale à la hauteur de la façade, la hauteur du portail central est d'une fois et demie sa largeur, et le diamètre du rond du soleil sur le tympan correspond exactement à la moitié de celui de la rosace, il porte la mention « sol invictus », devise du quartier de Santa Maria reprenant le nom d'une divinité solaire romaine assimilée par l'Eglise au jour de la naissance du Christ. L'ensemble est surmonté d'un tympan triangulaire classique, et deux volutes sont ajoutées de chaque côté, permettant de dissimuler les toitures des nefs latérales. Santa Maria Novella est considérée comme un modèle absolu de l'art de la proportion.

Cette proportion idéale, celle que les architectes s'efforcent d'atteindre, s'inscrit dans le rapport à l'Univers, de même que la représentation du corps humain qui, à l'image du Créateur, est considéré comme la forme parfaite. A la suite du Latin Vitruve, Leonard de Vinci s'attache à rendre cette idée de perfection qui place l'homme au centre de l'Univers et représente son image dans un dessin, probablement le dessin le plus célèbre du monde, « Etude des proportions du corps humain selon Vitruve ». Il perfectionne les données de Vitruve et inscrit le corps dans un

carré parfait. Lorsque les bras sont tendus à l'horizontale, la longueur formée équivaut exactement à la hauteur de l'homme. Le corps s'inscrit de la même manière dans un cercle symbolisant la sphère céleste. L'homme participe à la fois des deux mondes, l'humain et le divin, la Terre et le Ciel, il est le point de jonction entre ces deux mondes, il est au centre de l'Univers, il est un microcosme, un « mondo minore », écrit Vinci, un monde en réduction, une concentration en une taille réduite de toutes les caractéristiques du monde et de toutes ses potentialités. Et cette perfection doit inspirer tous les artistes, pour les sculpteurs elle va impliquer une parfaite connaissance du corps humain et de ses proportions, pour les peintres, elle ne va pouvoir être atteinte que par la maîtrise de l'anatomie et du rendu du geste, de l'attitude et du mouvement.

Les deux grands sculpteurs du Quattrocento sont Donatello et Andrea del Verrocchio. Comme plus tard Michel-Ange, la figure biblique de David les a tous deux inspirés et nous a laissé deux des plus belles réalisations sculpturales en bronze du XVème siècle. Nous avons assez l'habitude de voir dans l'iconographie du Roi David un vieillard à la barbe blanche jouant de la harpe pour accompagner ses Psaumes devant les murs de Jérusalem. Mais à Florence, c'est un jeune roi David qui semble avoir marqué davantage les esprits, un jeune homme, un adolescent presque, celui qui vient de sauver Israël en remportant à la fronde le combat à l'issue plus qu'incertaine avec le géant Goliath. Donatello, le premier, représente un jeune homme à l'allure plutôt désinvolte, entièrement nu et coiffé d'un chapeau élégant qui n'évoque que de fort loin le casque que l'on aurait imaginé. Le plus remarquable est la posture du jeune David et le mouvement comme fluide, ondulant et sinueux du corps dont la masse n'est pas répartie selon un axe vertical mais semble reposer entièrement sur la jambe droite alors que la gauche est posée avec désinvolture sur la tête du géant abattu, c'est la technique du contrapposto, une sorte de déhanchement qui donne à la statue une sensation de mouvement et de liberté dont Michel-Ange se souviendra pour son propre David. On prétend que l'œuvre de Verrocchio réalisée après 1470 s'inspire du modèle de Donatello. Pourtant ici, l'adolescent n'est pas représenté nu mais au contraire habillé avec une rare élégance, ce qui accentue encore la beauté gracieuse du sujet. David esquisse un sourire qui ne peut que trahir une sorte d'audace adolescente proche de l'insolence. Comme pour le David de Donatello, la posture adoptée dénote une souplesse, un mouvement et une vie que la statuaire n'avait encore jamais suggérés. Le modèle choisi pour cette statue serait son jeune élève de l'époque, Leonardo, le futur Leonard de Vinci. Les peintres de la fin du Quattrocento, Botticelli et Filippino Lippi se souviendront dans leurs œuvres de l'élégance et de la grâce extrêmes de la sculpture de Verrocchio.

Les grands peintres de cette époque remarquable, et ils sont si nombreux qu'il serait inenvisageable ici de les citer tous, sont les mêmes témoins dans leurs œuvres de ce mouvement nouveau qui libère le geste et restitue le corps humain dans sa nouvelle dimension d'être universel et cosmique qui semble parfois échapper aux lois de la pesanteur pour évoluer sans contrainte dans cet Univers qui lui ressemble et dont il est un élément essentiel, et même central. Il faut remonter au siècle précédent pour sentir les prémices augurales de cet art pictural nouveau, et essentiellement au peintre Ambrogiotto di Bondone connu sous le nom raccourci de Giotto dont les fresques, réalisées pour certaines dès l'extrême fin du XIIIème siècle ou les premières années du XIVème siècle, se sont libérées pour la première fois des attitudes hiératiques et figées d'un Cimabue dont de nombreux auteurs pensent que Giotto a été l'élève. Avec Giotto apparaît le premier effet d'une perspective encore timide mais présente, on voit se dessiner des lignes suggérant la présence d'un relief et encore assez proches de l'art plus oriental de l'icône, des villes et des architectures présentées sous forme de sortes de boîtes aux angles parfaits. Les fresques de Giotto mettent en scène une vie animée, un récit. De plus, les personnages qu'il peint semblent vivants, leurs gestes comme leurs regards sont éloquents et

traduisent les caractères de la scène peinte, on lit sur leurs traits des expressions et des sentiments qui tournent définitivement le dos à la peinture gothique, pour la première fois peut-être, les sujets sacrés de l'histoire religieuse sont empreints d'une profonde humanité. Avec Giotto, tout semble mis en place pour l'éclosion de la première Renaissance. A Padoue, pour les fresques de la chapelle des Scrovegni, Giotto rompt définitivement avec les fonds unis d'or ou d'outremer et peint des ciels éthérés où la lumière prend pleinement sa place. On peut voir, sur la scène de la lamentation sur le corps du Christ à peine déposé, une timide ligne transversale évoquant le rocher qui traverse l'image et donne à ce moment de l'histoire de Jésus un réalisme nouveau, atténué par les visages expressifs de Jean l'Evangéliste et des « Saintes Femmes ». Giotto noue des liens d'amitié avec Dante, alors exilé à Padoue. Dante vient admirer les fresques et écrit : « Cimabue se croyait le maître de la peinture, mais aujourd'hui Giotto obscurcit sa renommée ». A Assise, à la Basilique Saint-François, Giotto réalise un ensemble de fresques sur la vie du « Poverello », appelé ainsi pour sa petite taille, le petit pauvre dont le détachement parfait est à l'origine d'une immense popularité. Sur la scène représentant le Saint chassant les démons du ciel d'Arezzo et qui prend place dans l'ensemble des fresques de la Basilique supérieure, maisons, tours et clochers s'enchevêtrent dans un tableau d'une perspective encore imparfaite mais réelle et dont les successeurs de Giotto tireront l'enseignement.

L'héritier le plus proche de Giotto, du moins dans la recherche de la perspective, celui chez qui on va sentir la plus réelle influence du Maître d'Assise est le grand peintre d'Arezzo[iii], Piero della Francesca, on retrouve chez lui à la fois la gravité et la sérénité des visages, la plasticité des traits, l'équilibre des architectures. « La netteté de la vision et l'esprit chercheur et analytique dont il témoigne apparentent la facture de Piero della Francesca à la tradition picturale florentine d'un Giotto », écrit l'expert Patrick Vandecasteele. Della Francesca, mathématicien et géomètre, lecteur assidu d'Alberti qu'il rencontre à la cour de Sigismond de Malatesta prince de Rimini, passe pour l'un des grands Maîtres de la perspective. Lors d'un séjour à Florence, il collabore avec le peintre Domenico Veneziani, il admire les fresques de Masaccio et rencontre Fra Angelico et Filippo Lippi, il apprend à leur contact l'art de porter la lumière sur les visages. Appelé à Arezzo en 1452 pour réaliser les fresques de la chapelle Bacci à la Basilique San Francesco, il réalise son œuvre majeur, la « Leggenda della Vera Croce », la légende de la Vraie Croix tirée de la Légende dorée rédigée au XIIIème siècle par l'Archevêque de Gênes, Jacques de Voragine. Lorsqu'il entreprend les travaux, seule la voûte a déjà été achevée par le peintre Bicci di Lorenzo qui y a représenté les quatre évangélistes. Della Francesca réalise des scènes somptueuses, la rencontre de Salomon avec la Reine de Saba, la « Découverte de la Vraie Croix[iv] », auxquelles il adjoint des scènes de la victoire de l'empereur Constantin sur son rival Maxence à la Bataille du Pont-Milvius, aux abords de Rome, à la suite de laquelle l'empereur se convertit au christianisme et entraîne l'empire romain à sa suite. La représentation célèbre de la Città ideale appelée aussi « panneau d'Urbino » montre avec quelle précision le peintre a adopté et appliqué les principes des traités d'Alberti sur l'Architecture et sur la peinture. L'Art de Piero della Francesca est unique, il a tardé à être reconnu de même que celui de Giotto, ils passent tous deux de nos jours pour deux des plus grands peintres italiens.

Le peintre Andrea Mantegna, attaché à la Cour de Mantoue, est lui aussi considéré comme un maître de la perspective. L'un des tableaux qu'il a consacrés au martyr de Saint-Sébastien, le « Saint-Sébastien d'Aigueperse » conservé au Louvre, présente un exemple parfait de l'humanisme chrétien de l'époque. Le Saint attaché à une colonne antique est représenté comme un athlète, il garde les yeux rivés vers le ciel. Le cadre est une cité romaine autour et au-dessus de laquelle se tient la ville contemporaine. Au-dessus de la ville, on aperçoit des bâtiments de ferme et, tout en haut, allusion marquée à la Jérusalem céleste, apparaît une ville fortifiée, on peut distinguer le chemin escarpé et la porte étroite. Mantegna est aussi un maître du trompe-

l'oeil. L'oculus réalisé pour la chambre dite « des époux » au Castel San Giorgio à Mantoue est un modèle du genre, il a inspiré tous ceux qui par la suite se sont essayés à ce genre particulier de perspective.

Parallèlement à la volonté des artistes du Quattrocento de rendre plus visibles la proportion et la perspective, on perçoit chez les peintres de Florence l'envie d'affiner les traits des visages, de leur apporter lumière et douceur, comme si cette nouvelle vision de l'homme dans l'espace l'avait approché d'un idéal de beauté intérieure.

Fra Angelico, dit aussi « Beato Angelico », le bienheureux Angelico est initié au couvent de Fiesole à l'art de la miniature, il y crée aussi avec un frère un atelier d'enluminure, art de l'ornementation, mais aussi de la mise en lumière. Lors de la fermeture du couvent de Fiesole en 1438, il est transféré chez les Dominicains de Florence au Couvent San Marco. Cosme de Médicis le charge de la décoration des cellules des moines et des espaces communs. Les fresques sont d'une grande simplicité et d'une composition formelle exemplaire. On peut sentir sur certaines l'influence de Masaccio. Les personnages figurant sur les scènes peintes sont peu nombreux, les architectures sont claires et lumineuses, les couleurs discrètes, et les visages sont empreints d'une lumière douce et presque métaphysique. Lors de sa béatification en 1984, le Pape Jean-Paul II dira : « En lui, l'art devient prière ». A cet art de peindre sans équivalent connu, on pourrait être tenté d'appliquer l'expression de Dante, le « dolce stil' novo[v] » que l'on réserve habituellement à la littérature poétique du XIVème siècle dégagée des contraintes formalistes. Sur la scène de l'Annonciation du Couvent de San Marco, le visage de la Vierge apparaît nimbé d'une douceur angélique, d'une modestie, et d'une pureté dont les peintres précédents n'avaient jamais su rendre la simplicité. Au-delà du jardin clos, on aperçoit au loin la verdure florissante du jardin d'Eden. La peinture radieuse de Fra Angelico inspirera fortement celle de Filippo Lippi

Le premier grand peintre du Quattrocento est Tommaso di Giovanni Cassai connu sous le nom de Masaccio né dans le Val d'Arno non loin d'Arezzo en 1401. Installé à Florence en 1417, il entre à l'atelier du peintre Bici di Lorenzo. En 1424, il s'associe avec Masolino pour les premières réalisations d'un travail commun. Ils sont appelés ensemble à la décoration à fresque de la chapelle Brancacci de l'église Santa Maria del Carmine et se partagent les travaux. Le réalisme de Masaccio fait fortement impression, pour la première fois peut-être dans l'histoire de la peinture, ce sont les gestes, les expressions, les attitudes qui donnent sens à la scène, comme sur la célèbre fresque du « Paiement du Tribut[vi] ». Le geste autoritaire de Jésus imité par celui de Pierre dépeint et illustre avec précision le récit rapporté à l'Evangile selon Matthieu. En 1425, Masaccio peint la Trinité aux murs de l'Eglise Santa Maria Novella dans une parfaite perspective architecturale en s'inspirant des innovations audacieuses de Brunelleschi. L'illusion est totale. Il peint une voûte « en berceau » dessinée en perspective et ornée de caissons carrés qui diminuent avec une telle perfection que l'on a l'impression que la fresque se continue au-delà du mur qui est comme traversé et semble ne plus exister. Masaccio meurt mystérieusement à l'âge de vingt-six ans lors d'un voyage à Rome. Son héritage est impressionnant, on le présente souvent comme le premier peintre « moderne ». Michel Ange qui a copié ses œuvres à Florence lors de son apprentissage chez le Maître Domenico Ghirlandaio s'en est largement inspiré. La finesse des traits, la justesse des expressions, la douceur des visages, la sûreté du geste vont faire de Masaccio le peintre le plus important de son époque et les artistes qui le suivent à Florence en seront profondément marqués. Sa mort précoce l'a empêché de finir les fresques de la chapelle Brancacci et c'est le peintre Filippino Lippi, l'élève de Botticelli, qui les achèvera.

Filippo Lippi assiste encore très jeune aux travaux de Masaccio à la chapelle Brancacci, c'est là qu'il découvre sa vocation de peintre et qu'il apparaît en héritier du grand Maître. Il ouvre

son propre atelier à Florence en 1437. Il devient rapidement le peintre le plus important de la cité aux côtés de Fra Angelico. Son style, largement inspiré de la technique de Masaccio, mais aussi par le traitement particulier de la lumière du Beato Angelico, évolue rapidement et il s'attache à donner à ses personnages un aspect esthétique nouveau, accentuant la finesse des traits et des silhouettes, ce qui va devenir la marque-même de son élève Botticelli. Son œuvre la plus célèbre est la « Vierge à l'enfant avec deux anges » qui date de 1465 et fait partie des collections du Musée des Offices. C'est l'un des tableaux emblématiques de Florence, les habitants de la ville l'appellent affectueusement la « Lippina ». La douceur, la grâce, la mélancolie toute de recueillement et de pudeur de ce visage parfait marquent un nouveau défi de la peinture de ce siècle, une fois maîtrisées les techniques de la proportion et de la perspective, c'est à l'esthétique, à la beauté que les peintres vont maintenant s'attacher. Les teintes claires utilisées par Lippi et l'arrière-plan montagneux évoquent les réalisations futures de Leonard de Vinci. Les Madones peintes plus tard par Botticelli devront beaucoup à ce chef d'œuvre de son Maître.

Sandro Botticelli naît à Florence en 1445 dans le quartier des Ognissanti proche de l'église Santa Maria Novella. Il consacre beaucoup de temps à la lecture, au grand désespoir de son père qui le trouve maladif et rêveur. Il travaille très tôt à l'échoppe d'orfèvrerie de son frère Antonio auprès de qui il apprend la finesse du trait. Entré dès l'âge de dix-neuf ans à l'atelier de Filippo Lippi, il travaille avec lui aux fresques de la cathédrale de Prato. Les nombreuses Madones qu'il peint à cette époque sont inspirées de celles de son maître, et plus particulièrement de la célèbre Lippina. Après le départ de Lippi pour Spolète, il fréquente l'atelier de peinture de Verrocchio auprès de qui il se perfectionne à la maîtrise de la perspective. Il allonge les silhouettes et surtout, il est l'un des premiers à leur inspirer un mouvement d'une élégance et d'une grâce encore inconnues. A la Cour des Médicis dont il devient un familier, il noue amitié avec Pic de la Mirandole, il s'attache à l'école philosophique néoplatonicienne et cherche à associer dans ses œuvres le céleste et le terrestre, il inscrit sur les visages qu'il peint une mélancolie inspirée qui semble traduire une quête spirituelle et contemplative intense. Les personnages évoluent librement dans l'espace, ils sont comme mouvants, et les mouvements imprimés à leurs vêtements et à leurs draperies accentuent encore cette mobilité gracieuse et inspirée. Il parvient à réconcilier les exigences de la peinture chrétienne avec le raffinement des récits mythologiques. Il travaille un temps à la chapelle Sixtine puis revient à Florence où il peint les quatre panneaux « da cassone[vii] » conservés aujourd'hui au Prado de Madrid et qui représentent l'histoire de Nastagio degli Onesti[viii] tirée du Décaméron de Boccace. C'est une œuvre atypique, l'illusion du mouvement est saisissante, les personnages semblent se mouvoir à l'intérieur de l'espace représenté. A partir de 1482, il s'attache aux grandes œuvres d'inspiration mythologique qui font de lui l'un des artistes les plus connus au monde, le Printemps, puis la Naissance de Vénus en 1485. Une autre de ses œuvres datant de la même époque est le célèbre « tondo » du Magnificat pour lequel le peintre parvient à mêler la grâce la plus parfaite à un moment de spiritualité chrétienne appuyée. L'enfant tient dans sa main une grenade ouverte, signe de la résurrection lié tant à la légende de Proserpine qu'au vêtement du Grand Prêtre du Livre de l'Exode et qu'au signe de la communauté des croyants pour l'Eglise chrétienne catholique. Mais à la fin des années 1480, Botticelli traverse une période de grand trouble mystique lié aux premières prédications du Frère dominicain Savonarole arrivé de Ferrare, à un moment il cesse presque de peindre, puis il produira encore quelques œuvres dans les dernières années de sa vie qui seront profondément marquées par un mysticisme presque désespéré.

Filippino Lippi est le fils de Filippo Lippi et de la jeune carmélite abusée Lucrezia Buti[ix] qui a servi de modèle à la Lippina. A l'âge de quinze ans, il entre à l'atelier de Botticelli, le plus fameux des élèves de son père. Il reprend les grandes lignes du Maître mais allonge encore les silhouettes, donnant aux scènes qu'il peint un caractère presque irréel, et pousse à l'extrême

l'expression des visages jusqu'à un degré qui n'avait jamais été atteint jusqu'alors. Ses premières œuvres sont encore très proches de celles de Botticelli. Il est choisi pour achever l'œuvre de Masaccio à l'église Santa Maria del Carmine laissée en chantier par la mort du Maître et peint trois grandes fresques du cycle consacré à Saint-Pierre dont la « Dispute avec Simon le magicien » où apparaît aussi le crucifiement de l'apôtre. De retour d'un voyage à Rome où il assiste Botticelli à la chapelle Sixtine, passionné par ce qu'il a découvert des ruines antiques, il adopte un style plus sophistiqué proche déjà du maniérisme. Il se prend à faire figurer dans ses œuvres des démons luttant avec de saints personnages, des sphinx, des créatures grimaçantes alternant avec des vases, des feuillages, des rinceaux, des trophées et des animaux fantastiques, c'est le style « alla grottesca » qui vient d'être redécouvert par hasard à Rome sur les fresques de la Domus Aurea[x] édifiée sur ordre de l'empereur Néron après le grand incendie de la ville en l'an 65, puis ensevelie sous le chantier des Thermes de l'empereur Trajan en l'an 109 et retrouvée de manière accidentelle vers 1485.

Mais le sort de Florence se joue dans les dernières années de ce siècle avec l'apparition de Savonarole. Girolamo Savonarola est un Frère de l'Ordre prêcheur dominicain né à Ferrare en 1452. Il est nommé « Lecteur » au Couvent de San Marco à Florence en 1482, il enseigne aux novices et rédige des sermons. Il est adepte de l'ascèse et suit une règle très dure qu'il enseigne aux Frères et prêche la même intransigeance aux fidèles. Ses prédications apocalyptiques le font un temps éloigner de Florence où la Cour des Médicis lui est hostile. Sous l'influence de Pic de la Mirandole, le Duc Laurent le Magnifique permet son retour à San Marco en 1490. Savonarole est élu Prieur du Couvent en 1491 et prêche avec insistance sur le Jugement Dernier. Il s'en prend violemment à la débauche qui règne à la Cour ducale, prend la défense des pauvres et défie le pouvoir des Médicis. De 1492 à 1494, ses prêches sur l'Apocalypse deviennent plus virulents, il appelle la Cour et les citoyens de Florence à la repentance et annonce un prochain fléau envoyé par le Ciel. « L'épée du Seigneur tombera bientôt sur la terre », prophétise-t-il. En 1494, les troupes du Roi de France Charles VIII entrent en Italie et menacent Florence. Cette invasion est aussitôt interprétée comme une réalisation des annonces prophétiques du moine. Enhardi par la mort de Laurent le Magnifique en 1492, Savonarole fait chasser son fils Pierre II de Médicis par la population qu'il harangue. Savonarole s'allie aux Français pour sauver Florence de la ruine, malgré l'avis contraire du Pape. Il établit alors sur la République un gouvernement théocratique qui suit ses directives, il installe un Grand Conseil aux décisions duquel il confère la pleine souveraineté et déclare le Christ roi de Florence. Le Pape Alexandre VI, inquiet des excès du sévère Dominicain, interdit à Savonarole de prêcher mais, voyant son influence s'affaisser, le prédicateur reprend ses sermons sur un ton plus violent encore. Le 7 février 1497, le jour du Mardi-Gras, il fait élever le Bûcher des vanités sur la place de la Signoria, on y met le feu à tous les livres non religieux, aux objets inutiles, aux images jugées trop impudiques, aux jeux ainsi qu'aux œuvres d'art. Le pauvre Botticelli, en pleine crise de repentance, apporte lui-même ses tableaux pour y être brûlés. Cette même année 1497, jugeant les paroles et les actes de Savonarole trop excessifs, le Pape l'excommunie. Au cours de l'été, une nouvelle épidémie de peste frappe la ville. La population qui l'avait écouté lui devient hostile et au début de 1498, il doit renoncer à la prédication publique. Il est arrêté dans la nuit du dimanche des Rameaux et emprisonné. Le matin du 23 mai 1498 avec deux de ses Frères dominicains, il est jugé sur la Place de la Signoria et condamné comme hérétique à la mort immédiate. A l'endroit-même où s'était élevé le Bûcher des vanités, il est pendu sur une potence à laquelle le feu est mis, ses cendres sont mêlées et recouvertes afin que nul n'en fasse des reliques. Il a laissé des traces profondes à Florence et dans une partie de l'Italie, et même au-delà, Martin Luther le considérera comme un martyr et un précurseur de la Réforme.

Les peintres de Florence ont été profondément affectés par les prédications de Savonarole. Filippino Lippi, qui mourra quelques années après, semble atteint d'une grave dépression et se met à peindre des scènes presque hantées, comme les deux panneaux de Jean le Baptiste et de Marie-Magdeleine conservés à la Galerie de l'Accademia de Florence. La Magdeleine est dans un tel état de misère et de délabrement que, ne serait le flacon d'onguent[xi] qu'elle tient à la main, on croirait contempler un portrait de la sainte érémitique « Marie l'Egyptienne[xii] » originaire d'Alexandrie et plus souvent représentée par les « peintres » d'icônes que dans le monde de la peinture occidentale. Botticelli survit à son élève de quelques années, il semble avoir sombré lui aussi dans une profonde dépression mystique, il peint des tableaux étranges, empreints d'une vision eschatologique, comme la Nativité mystique datée de 1501 où il mêle dans une sorte d'exaltation visionnaire la naissance de Jésus à Bethléem au ciel parousiaque de sa seconde venue prophétique.

Et pourtant, malgré Savonarole, malgré les livres et les toiles livrés aux flammes, quelque chose est né, fondamental et indestructible, un état d'esprit, une liberté comme un affranchissement, le Quattrocento a ouvert une dimension nouvelle en plaçant l'être humain au centre de l'Univers, cette porte désormais ouverte ne se refermera plus, ni l'Art ni la pensée ne pourront retourner au « statu quo ante ». Il aurait pu manquer au génie florentin une langue reconnaissable, universelle, mais le Moyen Âge y avait pourvu à sa dernière période.

Nous voici arrivés au terme de ce parcours, ou plutôt de ce survol. La première Renaissance qui a débuté à Florence s'y achève aussi, elle aura duré à peine un siècle. Mais ce siècle aura été celui de toutes les innovations, de toutes les audaces, de tous les défis. Au XVIème siècle, la Renaissance va abandonner Florence pour Rome, le mouvement gagnera aussi la France. En Italie, le Saint-Siège va devenir le mécène le plus puissant et les artistes vont se surpasser en splendeur, Michel-Ange, Raphaël, à un point tel qu'aucune époque de l'art ne parviendra à les égaler. Cependant, à considérer le vaste panorama de la peinture occidentale, il est permis de penser avec nostalgie aux visages empreints de douceur et de recueillement des fresques de Fra Angelico ou de la Lippina, à leur lumière, à leur fraîcheur, à leur intériorité simple et émue. En cela, le Quattrocento présente peut-être la seule époque de l'art qui ait su mêler à un tel degré l'enthousiasme de la découverte à la joie de la beauté pure, et la force de la pensée à l'expression artistique la plus spontanée et la plus vivante qui soit.

« *Qui a tenté de voler cheminera en regardant le ciel, parce que c'est là qu'il est allé et c'est là qu'il aspire à retourner* » (Leonard de Vinci)

« Chi ha provato il volo camminerà guardando il cielo, perché là è stato e là vuole tornare

Postface

Il m'est apparu bien injuste au terme de ce rapide essai d'avoir dû choisir et donc éliminer du récit certains artistes majeurs dont la personnalité et le talent ont contribué à faire de la Florence du Quattrocento le foyer lumineux de l'art et de la pensée de son temps, et qui est notre temps encore. On aurait pu évoquer par exemple Ghirlandaio, grand maître du portrait, et les fresques de la chapelle Tornabuoni à l'église Santa Maria Novella, le Perugino, le maître de Raphaël, qui a pris part à l'ornementation à fresque de la Sixtine et dont le Musée des Beaux-Arts de Nancy possède une admirable Vierge à l'enfant, et bien d'autres noms illustres eux aussi. Plus encore, aurions-nous pu faire mention des magnifiques ouvrages en bronze du Baptistère de

Florence dont la porte Est due au sculpteur Lorenzo Ghiberti a été nommée par Michel-Ange « la Porte du Paradis ».

Il m'apparaît aussi bien décevant de n'avoir laissé aucune place à la musique mais à cette époque, la musique est essentiellement religieuse et c'est à Rome qu'elle trouve très naturellement sa place. A Florence, on chante des « matricali », sortes de pièces à usage « domestique », des chansons, issues d'un genre né au XIIIème siècle, très différentes malgré la presque homonymie de ce que le XVIème siècle appellera « madrigal ».

Mais, ce qui semblait important n'était pas de nous livrer à une sorte d'inventaire, ni à aucune énumération exhaustive que ce soit, mais plutôt de tenter de mettre en lumière la relation étroite qui existe inéluctablement entre la libération de la pensée à un moment donné et l'éclosion d'une nouvelle forme d'art qui s'en nourrit et dont le devoir est d'en rendre compte et d'en être le témoin tout en participant à son embellissement, et à sa perpétuation.

Bibliographie

AQUIN, de, Thomas. *Commentaire du Traité du ciel d'Aristote*. Paris, 2024, éd. Les Belles Lettres, 700 pages, coll. Sagesses médiévales. ISBN : 978-2-251-45574-7

KREBS (De Cues), Nicolas. *De la docte ignorance*. Paris, 2013, éd. Flammarion, 268 pages, coll. GF, ISBN : 978-2-08-071276-9

KERLAU, Yann. *Leon Battista Alberti, le magicien de la Renaissance*. Paris, 2023, éd. Albin Michel, 256 pages, coll. L'évolution de l'humanité, ISBN : 978-2-226-47036-2

GADOL, John Kelly. *Leon Battista Alberti, homme universel de la Renaissance*, Paris, 1995, éd.de la Passion, 224 pages, ISBN : 978-2-86432-927-3

LEMAÎTRE, Alain, *Florence et la Renaissance*, Paris, 2023 éd. Terrail, 233 pages, ISBN : 978-2-87939-271-3

TURNER, Richard. *La Renaissance à Florence*. Paris, 1988, éd. Flammarion, 175 pages, coll. Tout l'art, ISBN : 978-2-08-012288-6

ROWLEY, Neville, *Fra Angelico, peintre de lumière*. Paris, 2011, éd. Gallimard, 127 pages, coll. Découvertes Gallimard, ISBN : 978-2-07-044377-2

LONGHI, Roberto. *Piero della Francesca*. Paris, 2003, éd. Hazan, 310 pages, coll. 35/37, ISBN : 978-2-85025-858-9

PICO della MIRANDOLA, Giovanni. *La dignità dell'uomo*. Torino, 2021, éd. Einaudi, 130 pages, coll. Nuova universale, bilingue italien-latin, ISBN : 978-8-8062-4354-8

FANELLI, Giovanni. *La cupola del Brunelleschi*. Firenze, 2004, éd. Mandragora, 288 pages, ISBN : 978-8-885-95790-9

GIVONE, Sergio. *Fra terra e cielo*. Milano, 2020, éd. Solferino, 170 pages, collezione Tracce, ISBN : 978-8-828-20358-2

ROSSI, Marco. *L'avventura della conoscenza nella pittura di Masaccio*, Bari, 2009, éd. Di Pagina, 120 pages, coll. Varia, ISBN : 978-8-874-70097-4

Ressources électroniques

Ornella Pompeo Faracovi L'homme et le Cosmos à la Renaissance, Revue Diogène 2004/3

L'homme et le cosmos à la Renaissance | Cairn.info (consulté en ligne le 12 février 2025)

Jerzy Swietochowski, La place de l'homme dans le cosmos selon Grégoire de Nysse , Thèse Université de Strasbourg 2018, in Archives ouvertes HAL

La place de l'homme dans le cosmos selon Gregoire de Nysse à la lumière de la crise écologique contemporaine

Ilaria Taddei, Florence et la Toscane du XIVème au XIXème siècle, Presses universitaires de Rennes, 2004 (publication électronique sur OpenEdition Books 2015) (consulté en ligne le 3 mars 2025)

Les premières années du Grand Conseil de Florence (1494-1499) | Cairn.info (consulté en ligne le 10 février 2025)

Basilica di Santa Maria Novella, Art.It

ARTE.it - Mappare l'Arte in Italia (consulté en ligne le 11 février 2025)

La costruzione della cupola del Brunelleschi

La costruzione della Cupola del Brunelleschi - Ipotesi Nunziata - Dario Flaccovio Editore - Dario Flaccovio Editore (consulté en ligne le 11 février 2025)

Annexes

La montée en puissance de Florence

On peut se demander pourquoi Florence a pris une telle importance au XVème siècle. Fondée au premier siècle avant J.C. à l'initiative de Jules César, Florence est encore au XIème siècle une cité sans grand éclat à l'écart des grands axes de circulation et de commerce, notamment de la Via Francigena qui relie Canterbury à Rome à travers la Champagne et les Alpes puis en passant par Lucca et Sienne. En outre, la cité a de puissantes rivales, Sienne et Pise, Lucca aussi et Arezzo. Florence a opté pour le parti des Guelfes plutôt que celui des Gibelins favorables à l'Empereur. Alliée à Charles d'Anjou, frère de Saint-Louis, comte de Provence et Roi de Sicile, elle parvient à vaincre les Siennois à la bataille de Colle di Val d'Elsa en 1269. En 1289, les armées de Florence défont celles d'Arezzo aux plaines de Campaldino puis, les troupes florentines écrasent Pise à la bataille de Cascina sur les rives de l'Arno en 1364. C'est le début de la domination de Florence. La République de Florence, fondée en 1115, est gouvernée par un Conseil élu et s'affranchit assez tôt de la structure féodale. Le débat politique est public, c'est la « Florentina libertas », la liberté florentine, et la voix du peuple s'affirme, liée à celle des puissantes corporations, et notamment à la plus puissante d'entre elles liée à la florissante activité lainière de la ville. Après la victoire sur Sienne, la République devient la Seigneurie de Florence dont les membres élus sont issus des corporations. Rapidement, ce sont les grandes familles comme les Pazzi ou les Rucellai[xiii] qui rivalisent pour la direction de la cité jusqu'à l'élection de Cosme de Médicis en 1434. Florence devient au XIVème siècle une ville prospère dont la richesse est liée à l'excellence et à la réputation de son artisanat. Outre les manufactures lainières, de nombreux artisans se sont spécialisés dans différents secteurs, notamment dans l'orfèvrerie.

La République de Florence au XVème siècle

Les premières années du XVème siècle voient la fin de la guerre avec le Milanais et correspondent à l'instauration d'une période de prospérité. Le jeune Leonardo Bruni, futur chancelier de la ville, compose alors la « *Laudatio Florentine Urbis* », véritable manifeste de l'idéologie florentine. Cet écrit célèbre le modèle florentin républicain et oligarchique, il salue aussi l'indépendance de la ville par rapport aux Cours étrangères et surtout à l'Empereur, dans la plus pure tradition guelfe. Le mythe de la « *respublica virtuosa* » est né.

Le système d'organisation politique est assez complexe. Deux Collèges dits majeurs présentent leurs projets à la Seigneurie. S'ils sont agréés, ils sont alors soumis à l'approbation du peuple et à celle de la Commune. Depuis le XIVème siècle, on assiste à une montée en puissance d'une grande bourgeoisie marchande. Florence compte en 1427 environ quarante-mille habitants. Plus de deux-mille citoyens sont appelés à participer aux fonctions publiques et administratives. Ce système n'a pas pu empêcher la domination des familles les plus puissantes de la Cité. Même avec la professionnalisation croissante des responsables politiques, la participation des citoyens et de leurs représentants, les « *cittadini statuali* », a permis à la classe dirigeante de bénéficier d'une assez grande popularité.

Florence a su rester à l'écart d'un mouvement qui gagne l'Italie de l'époque qui fait basculer les valeurs républicaines en faveur d'un pouvoir seigneurial absolu et autoritaire à l'image de ce que le Condottiere Sigismond de Malatesta met en place dans ses Etats de Rimini. Florence reste une république, et même avec l'arrivée au pouvoir des riches et puissants financiers de la famille des Medicis, le peuple gardera un certain pouvoir et une indiscutable influence.

Notes

---

[i] La « Summa theologica » est un traité philosophique et théologique de Thomas d'Aquin rédigé à partir de 1266 et resté inachevé à sa mort en 1274. L'auteur tente de concilier la Raison et la Foi en s'inspirant tant des écrits des pères de l'Eglise, ceux de Saint-Augustin essentiellement, que de la philosophie antique d'Aristote et de Platon. C'est la méthode scolastique qui est retenue par l'Eglise catholique jusqu'aux premières années du XVIIème siècle.
[ii] La *Tsimtsoum* est une explication de la Création développée par le Talmud selon laquelle Dieu occupant tout l'Univers a dû se contracter pour laisser apparaître le monde de la manière dont la mer en se retirant laisse apparaître le rivage.
[iii] Arezzo est placée sous la domination de Florence depuis 1384.
[iv] Selon la légende de la Vraie Croix de Jacques de Voragine, l'impératrice Hélène, mère de l'empereur Constantin, se rend à Jérusalem pour recueillir les traces laissées par Jésus. L'emplacement de la vraie Croix enfouie dans le sol lui est secrètement révélé, elle ordonne que l'on creuse à cet endroit, le bois de la Croix est retrouvé, et des femmes dotées de dons de voyance attestent de son authenticité.
[v] Le « *dolce stil novo* » est une expression tirée du Purgatoire de Dante et caractérise avec et après lui les écrits poétiques en langue vernaculaire du XIIIème et du XIV siècles. Le style est délivré de la tutelle ecclésiastique et le ton est le plus souvent courtois et même précieux. Originaire de Bologne, il parvient tôt à Florence où il va contribuer à faire du dialecte toscan la langue italienne classique.
[vi] Le paiement du tribut illustre une scène tirée de l'Evangile selon Matthieu, chapitre XVII, versets 24 à 27. Un collecteur demande à Jésus et à Pierre le paiement d'un droit de pénétrer dans la ville de Capernaüm. Jésus envoie son disciple chercher de quoi payer cette redevance. Il ne s'oppose pas à cette formalité, il y reste parfaitement indifférent, cela ne le concerne pas. On peut rapprocher cet épisode du célèbre « Rendez à César ce qui est à César » de Matthieu chapitre XXII et aussi de la réponse faite à Pilate à l'Evangile selon Jean, au chapitre XVIII verset 36, « Mon Royaume n'est pas de ce monde ».
[vii] Un « cassone » est un coffre de mariage richement décoré et appelé à contenir des vêtements, du linge ou des objets précieux. Un panneau « *a cassone* » ou « *da cassone* » est destiné à décorer l'intérieur du couvercle du coffre qui reste le plus souvent ouvert.
[viii] L'histoire de Nastagio degli Onesti ou Anastase des Honnêtes est un récit qui fait partie de la cinquième journée du Décaméron de Boccace composé vers 1350 et intitulé « L'Enfer pour les amoureux cruels ».
[ix] Lucrezia Buti est une jeune carmélite désignée pour servir de modèle à Filippo Lippi, frère encore à l'époque au Couvent des Carmes de Florence. Séduite par le peintre, elle donne naissance à un fils, le futur Filippino Lippi. Le Pape ferme les yeux et les libère de leurs vœux.
[x] Vers 1475, un enfant qui joue dans les ruines de Rome tombe dans un trou. Des hommes partent à sa recherche, munis de flambeaux, et arrivent dans une grotte richement ornée. L'enfant vient de découvrir la « Domus Aurea » de l'empereur Néron. Les fresques qui ornent les murs présentent un style qui avait été depuis oublié, fait de décors de fleurs, d'animaux légendaires et mythiques et de figures grimaçantes. C'est le style « grottesco », littéralement celui de la grotte, dont la langue française a perdu l'origine étymologique en supprimant un « t ». Ce style précieux et recherché influence les peintres de l'époque et même ceux du XVIème comme Raphaël pour le décor des « *Stanze di Raffaello* à la Loggia du Vatican. Il est présent jusque dans la faïencerie avec le décor « aux grotesques » des faïences de Moustiers, il est à l'origine du décor « à la Bérain » en vogue en France au XVIIème siècle et que l'on retrouve par exemple sur les faïences de Montpellier.
[xi] Marie de Magdala, appelée « la Madeleine », fait partie des Saintes Femmes dites « myrophores » présentes au tombeau du Christ après la Résurrection et porteuses de flacons d'onguent destinés à embaumer le corps, mais elles ne trouvent que le tombeau vide et ouvert.
[xii] Marie l'Egyptienne est une ermite anachorète des premiers siècles de la Chrétienté. Elle est représentée, errante et décharnée dans l'immensité aride du désert de Judée. Elle est reconnue comme sainte par l'Eglise catholique comme par l'Eglise orthodoxe. Elle est représentée davantage dans le monde de l'icône que dans celui de la peinture occidentale.
[xiii] Le nom de Rucellai provient du surnom « Oricellario » donné au XIIIème siècle à son fondateur Alamanno, pour avoir découvert l'orseille ou « *roccella tinctoria* », à l'origine d'un colorant rouge violacé obtenu par un précipité d'ammoniac (ou simplement d'urine) sur des lichens marins de la famille des Roccellacées ou *roccellaceae*.