HAL
open science

Le tombeau du cardinal d'Acquasparta à Santa Maria in Aracoeli à Rome

Haude Morvan

To cite this version:

Haude Morvan. Le tombeau du cardinal d'Acquasparta à Santa Maria in Aracoeli à Rome. Arte medievale, 2008, 7 (1), pp.95-104. hal-01292931

HAL Id: hal-01292931

https://hal.science/hal-01292931

Submitted on 13 Apr 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Haude Morvan

Le tombeau du cardinal d'Acquasparta à Santa Maria in Aracoeli à Rome

Estratto dalla rivista Arte Medievale
anno VII - (2008), 1 - pagine 95-104

Le tombeau du cardinal d'Acquasparta à Santa Maria in Aracoeli à Rome

Haude Morvan

Au sein du *corpus* des monuments funéraires romains des 13ème et 14ème siècles, le tombeau du cardinal Matteo d'Acquasparta mérite une attention particulière. D'une part, il semble être le seul monument funéraire de cette époque à n'avoir pas été déplacé. D'autre part, l'intérêt de ce tombeau est renforcé par la carrière éminente du cardinal mort en 1302,[1] et par l'importance de l'église qui l'accueille, première église franciscaine de Rome au Moyen-Âge, au centre de la vie politique communale.

Cependant, jusqu'ici, le monument n'a pas fait l'objet d'une étude poussée. Rosella Carloni lui a consacré un court article dans les actes du colloque *Roma anno 1300*.[2] De son côté, Valentino Pace a abordé la question de la commande artistique du cardinal d'Acquasparta, notamment de son tombeau.[3] Le monument est cité rapidement dans des textes généraux sur la typologie des tombeaux,[4] dans un article de Serena Romano sur Giovanni di Cosma[5] et dans les nombreux ouvrages et articles consacrés au peintre Pietro Cavallini, à qui est attribuée la fresque du registre supérieur.[6] L'étude du tombeau du cardinal d'Acquasparta se heurte à l'absence de documents : le testament du cardinal n'est pas conservé et les archives de l'église Santa Maria in Aracœli ne mentionnent pas le tombeau.[7] L'historiographie est cantonnée essentiellement à des questions d'attribution sur la base d'une analyse stylistique. Cette analyse peut cependant difficilement mener à des résultats convaincants étant donné le peu d'œuvres attribuables avec certitude à Giovanni di Cosma et à Cavallini, auteurs présumés du tombeau d'Acquasparta.

Nôtre présente contribution tentera de pallier l'absence de texte en s'appuyant sur des tombeaux mieux documentés et sur des études sur la Curie du 13ème siècle, notamment les ouvrages d'Agostino Paravicini Bagliani[8] et les actes du colloque *Matteo d'Acquasparta, francescano, filosofo, politico*.[9] Nous essaierons de faire avancer la réflexion sur trois thèmes. Premièrement, nous reprendrons la question de l'état originel du monument et des probables modifications. Deuxièmement, nous aborderons le problème des attributions en axant le propos sur les ateliers médiévaux. Enfin, nous réfléchirons aux motivations idéologiques des commanditaires en envisageant le tombeau de Boniface VIII comme modèle pour celui du cardinal d'Acquasparta.

Étant donné l'état de conservation de la fresque, il semble raisonnable de conclure que le tombeau d'Acquasparta occupe encore son emplacement originel, dans le transept nord de l'église Santa Maria in Aracœli. Toutefois, sa disposition initiale est difficile à appréhender, puisque nous ne possédons pas les archives de Santa Maria in Aracœli pour le 13ème siècle. Lorsque l'église est reconstruite par les Franciscains, à partir de 1248, l'abbatiale bénédictine est réutilisée comme transept. L'ancien autel-majeur, dédié à sainte Hélène, est conservé. Le monument du cardinal d'Acquasparta se trouve juste en face de cet autel. Nous aurons l'occasion de revenir plus tard sur cette association d'un monument funéraire et d'un autel évoquant la chapelle de Boniface VIII à Saint-Pierre. L'église a connu plusieurs réaménagements dont certains ont pu toucher le tombeau du cardinal. En 1349, un tremblement de terre endommage l'église. Le séisme pourrait être la cause des fissures visibles sur le dais du monument d'Acquasparta. Au 15ème siècle, une sacristie est aménagée contre le transept nord, nécessitant le percement d'une porte sur le mur où se trouve le tombeau. Dans la seconde moitié du 15ème siècle, d'importants travaux ont lieu dans le chœur et dans le transept. La décoration picturale de l'abside, attribuée par Vasari à Cavallini, disparaît complètement. Par volonté de Grégoire XIII (1572-1585), le transept est surélevé de trois marches (environ 0,60 m).[10] Il faut donc considérer que le tombeau du cardinal d'Acquasparta a forcément subi des modifications, au moins dans ses parties basses. La seconde moitié du 17ème siècle voit l'agrandissement de la sacristie et la construction de la chapelle de l'Enfant. Ces deux espaces sont adossés au transept nord. Leur édification a nécessité la destruction d'un vaste espace en communication directe avec le transept.[11] Encore une fois, ces travaux dans la zone du transept nord ont pu causer des dommages au tombeau du cardinal d'Acquasparta.

Il semble que le monument n'a pas subi de changement majeur depuis le 17ème siècle. Julian Gardner cite un dessin d'un voyageur du 17ème, conservé à la Royal Library de Windsor, où le tombeau est représenté avec une structure identique à celle d'aujourd'hui.[12] Rosella Carloni mentionne une description du tombeau faite soit-disant en 1570.[13] Le texte ne montre pas de différence avec l'aspect actuel et ne parle pas de changement récent. Rosella Carloni s'appuie sur ce document pour démontrer que le monument n'a pas subi de modification depuis le 16ème siècle. Cependant, elle se trompe d'un siècle, puisque le texte en question est la description faite par Giovanni Bruzio vers 1660-1670.[14] Il est donc tout à fait plausible qu'il y ait eu des interventions sur le monument au 16ème, période de grands travaux dans l'église Santa Maria in Aracœli.

Aucune inscription n'est visible sur le tombeau, mais le défunt est identifiable grâce à son blason en mosaïque, figurant une source dont jaillissent cinq ruisseaux, répété quatre fois sur le lit funéraire et une fois sur le gâble. Alessandro Tomei note qu'il semble ne jamais y avoir eu d'inscription sur le tombeau.[15] Ceci est étonnant car l'écrit a une grande importance au 13ème siècle dans le domaine funéraire, avec une mode pour des inscriptions panégyriques reflétant le style des oraisons funèbres.[16] Dans le *Candelabrum eloquentiae*, rédigé vers 1220, Boncompagno da Signa témoigne de cette habitude: «*Fiunt etiam epitaphia, dictantur carmina quibus posteris ad memoriam reducuntur magnitudines et merita defunctorum et semper in fine fit mentio de contemptu mundi*».[17] Les plaques tombales et les monuments de type enfeu présentent toujours une inscription nommant au moins le défunt et ses titres. Les autres tombeaux de l'atelier de Giovanni di Cosma portent une inscription où figurent les noms du défunt et du sculpteur. Les auteurs ayant étudié le tombeau du cardinal d'Acquasparta s'étonnent de l'absence de signature, alors que Giovanni di Cosma signait fièrement ses œuvres antérieures, se précisant même «*cives romanus*» dans le cas du tombeau de Gudiel. L'absence de signature nous semble cependant moins surprenante que l'omission d'une mention du nom du défunt et de ses titres. Nous pouvons imaginer qu'une inscription sur le soubassement a disparu lors des travaux de surélévation du transept au 16ème siècle, ou qu'une épitaphe se trouvait insérée dans le mur à côté du monument, comme dans la tombe de Benoît XI à Pérouse.

Rosella Carloni échafaude toute une hypothèse sur un remaniement postérieur de quelques années à l'édification du tombeau.[18] Pour une raison inconnue, le baldaquin aurait été surélevé, les consoles supportant le dais avancées, les anges replacés dans une position moins enfoncée dans la niche, les colonnes et le tondo au Christ bénissant ajoutés. Valentino Pace, souscrivant à

1. Rome, Santa Maria in Aracoeli, Dos d'un ange du monument d'Acquasparta (photo Haude Morvan).

cette hypothèse de surélévation du dais, propose d'y voir une intervention du peintre voulant améliorer la visibilité de sa fresque.[19] Serena Romano a rejeté la théorie de Rosella Carloni.[20] L'observation du monument d'Acquasparta nous pousse également à croire que cette hypothèse doit être revue. En effet, le gisant occupe toute la largeur de la niche: les anges ne pouvaient donc pas se trouver plus enfoncés dans le mur. Leurs dos non sculptés pourraient s'expliquer par le fait que cette partie n'était pas visible, le tombeau étant fait pour être vu de face et probablement entouré d'une clôture [1]. On note d'ailleurs la même absence de détail sur le dos des anges du tombeau du cardinal Gudiel. Les maladresses dans le raccordement de certaines moulures montrent cependant que le tombeau d'Acquasparta a fait l'objet soit d'une mise en œuvre peu soignée, soit d'un remaniement. Dans tous les cas, il y a forcément eu sur le monument une intervention, au moins de restauration. Nous pouvons en effet observer des traces d'enduit sur le socle (notamment sur le côté droit). D'autre part, il manque apparemment les pinacles qui devaient surmonter les extrémités du gable, comme dans le tombeau du cardinal Gudiel à Santa Maria Maggiore.

La reconstitution du tombeau ne concerne pas seulement ces questions de structure. Pour analyser le monument du cardinal d'Acquasparta, il serait également important de pouvoir en restituer le contexte originel. Comment se présentait le bras nord du transept au début du 14ème siècle? La décoration ne devait certes pas être riche comme celle de la chapelle Savelli, dans le bras droit du transept. Il faut toutefois noter que des traces de peinture sont visibles sous l'enduit du mur, à droite du tombeau. Il nous est impossible de déterminer si ces fresques sont contemporaines du tombeau. Celui-ci était probablement isolé du reste du transept par une grille. Nous savons en effet que les tombes de Clément IV à Viterbe ou du cardinal De Braye à Orvieto étaient entourées de grilles métalliques. En outre, il serait intéressant de connaître la disposition de l'autel du 14ème siècle dans le bras gauche du transept, pour étudier précisément le lien liturgique entre le monument et l'autel.

Nous ne pouvons pas faire ici l'économie des questions d'attribution. En l'absence de texte ou d'inscription, nous sommes contraints de nous baser sur le style et la typologie. Toutefois, aucune tentative d'attribution ne peut être pleinement convaincante en raison du peu d'éléments de comparaison. Le problème posé par les différences stylistiques manifestes entre le tombeau d'Acquasparta et les œuvres de Giovanni di Cosma et de Cavallini peut trouver des éléments de résolution dans le fonctionnement des ateliers.

L'attribution de la fresque du tombeau du cardinal d'Acquasparta présente en fin de compte l'alternative Cavallini/anonyme [2].[21] Plusieurs auteurs attribuent la fresque à Cavallini. Parmi les plus récents, nous citerons Bologna, Matthiae, Romano, Brandi, Boskovits, Tomei.[22] D'autres, comme Hetherington ou Carloni, préfèrent rester prudents en l'attribuant à l'école de Cavallini.[23] L''école' est un terme assez vague. S'agit-il de collaborateurs de Cavallini? De peintres contemporains s'inspirant de Cavallini? De peintres contemporains ayant suivi une évolution parallèle sans pour autant copier Cavallini? Wollesen compare la fresque du monument d'Acquasparta aux parties latérales du Jugement Dernier de Santa Cecilia, réalisées par des aides de Cavallini.[24] Il rejette donc l'attribution de la fresque du tombeau à Cavallini lui-même.

Les arguments appuyant l'attribution de la fresque à Cavallini sont de deux natures: historiques et stylistiques. La fresque de l'Aracœli, si nous posons comme postulat que Cavallini en est l'auteur, aurait été réalisée entre 1302, date de la mort du cardinal d'Acquasparta, et 1308, date à laquelle Cavallini quitte Rome pour la cour angevine.[25] L'attribution à Pietro Cavallini serait confortée par la présence du peintre dans l'église franciscaine autour de 1300. En effet, d'après Vasari, il serait l'auteur des peintures du chœur (aujourd'hui disparues).

À part Torriti, Rusuti et Cavallini, les peintres actifs à Rome au 13ème siècle sont anonymes. Toutefois, certains artistes semblent avoir marqué plus que les autres leurs contemporains et successeurs immédiats. Ce n'est probablement pas un hasard si le nom de Cavallini nous est parvenu, cité avec admiration par Vasari et Ghiberti. La qualité de la peinture de la lunette du monument d'Acquasparta est évidente dans les proportions, le rendu des volumes, la répartition des ombres, le naturalisme des visages et des attitudes, ou dans le geste de présentation de saint François créant une illusion de profondeur. Valentino Pace souligne que l'auteur de cette fresque devait être habitué à travailler sur de grandes surfaces.[26] La composition et le rendu de l'espace évoquent les absides, tandis que le tondo au Christ bénissant est un motif que l'on trouve sur les arcs triomphaux. Cavallini avait justement travaillé à de vastes compositions.

À l'attribution à Cavallini, on peut objecter les différences entre la fresque du monument d'Acquasparta et le Jugement Dernier de Santa Cecilia. Cependant, le Jugement Dernier est antérieur d'environ dix ans. Le style du peintre a pu connaître une évolution, peut-être nourrie par une rencontre avec Giotto. Le saint Matthieu de l'Aracœli (que Boskovits et Brandi identifient comme saint Jean) est très proche des apôtres du Jugement Dernier.[27] La fresque du tombeau d'Acquasparta montre une plus grande douceur dans les transitions entre les couleurs, des contours marqués de manière moins dure. On note un progrès dans le rendu de la perspective par rapport au Jugement Dernier. Néanmoins, des points communs entre le Jugement Dernier et la fresque du monument d'Acquasparta peuvent laisser penser que les deux œuvres sont du même auteur: les petites rides au coin des yeux de saint François et du cardinal agenouillé se retrouvent chez plusieurs apôtres du Jugement Dernier (voir par exemple saint Barthélémy), le même système d'ombres est utilisé pour souligner les yeux. Comme à Santa Cecilia, la Vierge est très hiératique, contrairement par exemple à la mosaïque de la chapelle de Boniface VIII où la Vierge esquissait un geste vers les deux pontifes. Le tondo au Christ bénissant semble tout à fait attribuable à la manière de Cavallini. Un tondo semblable occupait le sommet de la contre-façade de Saint-Pierre, peinte par Cavallini vers 1292. Le Christ du monu-

2. Rome, Santa Maria in Aracoeli, Détail du monument d'Acquasparta (photo Haude Morvan).

ment d'Acquasparta [3] et celui du Jugement Dernier de Santa Cecilia [4] sont très proches: regard légèrement oblique, dessin du nez, barbe fine et laineuse…

Après ces considérations stylistiques semblant rapprocher l'auteur de la lunette du monument d'Acquasparta de Pietro Cavallini, nous ajoutons que ce dernier devait entretenir un rapport privilégié avec les Franciscains puisque, selon Vasari, il réalisa de nombreuses œuvres pour une autre église franciscaine de Rome, San Francesco a Ripa.

En conclusion, nous pouvons considérer que l'attribution de la fresque du tombeau du cardinal d'Acquasparta à Pietro Cavallini paraît vraisemblable pour des raisons historiques et stylistiques. Quoiqu'il en soit, il est indispensable pour identifier le style de Cavallini de baser la comparaison uniquement sur des œuvres attribuées avec certitude au peintre. Il nous semble ainsi peu rigoureux de citer l'abside de San Giorgio in Velabro ou le Christ Pantocrator du Cimetière allemand pour étayer l'attribution de la fresque du monument d'Acquasparta à Cavallini.[28]

Par comparaison avec les monuments funéraires des cardinaux Durand et Gudiel, la partie sculptée du tombeau d'Acquasparta a été unanimement attribuée à Giovanni di Cosma ou, tout du moins, à son atelier [5]. Giovanni di Cosma est connu par sa signature qui figure sur trois monuments romains: ceux de *Stefanus Surdus* à Santa Balbina, du cardinal Durand à Santa Maria Sopra Minerva et du cardinal Gudiel à Santa Maria Maggiore. Nous voudrions ici démontrer que cette distinction maître/atelier a peu de pertinence.

L'analyse typologique montre une progression entre les trois monuments signés par Giovanni di Cosma, évolution qui, cependant, ne se confirme pas par l'analyse stylistique. Les tombeaux issus de l'atelier de Giovanni di Cosma adoptent progressivement quelques modifications dans leur typologie. Il faut cependant rester prudent dans ces affirmations, car rien ne permet d'affirmer que les quatre monuments conservés soient représentatifs de l'ensemble de la production du sculpteur. À partir du tombeau du cardinal Durand, Giovanni di Cosma s'inspire manifestement du tombeau de Boniface VIII [6]. La forme générale des tombeaux de Durand, Gudiel et Acquasparta est quasiment identique. Le tombeau de Gudiel apporte un léger changement dans la position des anges, et le gisant est désormais incliné vers le spectateur [8-9]. Le tombeau du cardinal d'Acquasparta est conçu sur le même modèle que celui du cardinal Gudiel. Comme dans ce dernier, les anges tiennent le rideau plus bas que dans le monument Durand, au niveau de la poitrine [7]. Le tombeau d'Acquasparta reprend également l'inclinaison du gisant. Cet intérêt pour la visibilité témoigne d'une des fonctions du monument funéraire: attirer les prières des vivants pour réduire le temps de Purgatoire du défunt.[29] Une variation est à noter dans la partie architecturale du tombeau de l'Aracœli par rapport aux monuments Durand et Gudiel. Nous en avons fait état dans la première partie de cet article. Étant donné le doute sur la conformité du dais actuel à l'état originel, nous ne nous y attarderons pas.

Une autre différence entre les tombes signées par Giovanni di Cosma et celle du cardinal d'Acquasparta réside dans la technique employée pour la scène de présentation du défunt à la Vierge: la mosaïque dans les tombeaux Durand et Gudiel contre la fresque dans le monument de Matteo d'Acquasparta. Comment compren-

3. Rome, Santa Maria in Aracoeli, Tondo au Christ bénissant du monument d'Acquasparta (photo Haude Morvan).

4. Rome, Santa Cecilia in Trastevere, Pietro Cavallini, Christ du Jugement Dernier (da Tomei, Pietro Cavallini, *p. 79).*

dre le choix d'une peinture plutôt que d'une mosaïque? Certains historiens suggèrent l'explication du coût.[30] Cette hypothèse serait corroborée par la qualité inférieure du tombeau (tout du moins dans sa partie sculptée) par rapport à ceux de Gudiel et Durand, laissant supposer un moins grand contrôle du maître sur son atelier. D'autres auteurs parlent d'un désir d'économie lié à l'ordre mendiant. Néanmoins, une telle préoccupation ne semble pas correspondre à la personnalité de Matteo d'Acquasparta, puisque sa commande artistique est comparable à celle des autres cardinaux et ne se signale pas par une austérité majeure. L'ampleur du sépulcre montre en soi un désir d'ostentation qui ne saurait être atténuée par une facture moins soignée. Valentino Pace rejette cette idée d'une volonté de pauvreté liée à l'ordre mendiant.[31] L'adoption de la fresque pourrait s'expliquer par la présence d'ateliers de peintres à Santa Maria in Aracœli. On peut objecter que les artistes du 13ème siècle étaient compétents dans les deux domaines. Cependant, si Cavallini était en train de réaliser des fresques dans le chœur, il semble plus logique que le choix se soit porté sur cette technique. Le choix de la peinture plutôt que de la mosaïque découle probablement d'une volonté précise du commanditaire. Nous ne pouvons pas savoir si ce choix a des motivations pratiques ou esthétiques, ni s'il faut l'attribuer au cardinal, à ses exécuteurs testamentaires ou à l'ordre franciscain.

Si la typologie permet d'associer clairement le tombeau du cardinal d'Acquasparta aux tombeaux signés par Giovanni di Cosma, la comparaison stylistique est plus délicate. Il n'y a pas d'homogénéité d'une part entre les tombes signées par Giovanni di Cosma et d'autre part entre celles-ci et la tombe d'Acquasparta. La comparaison des visages et des proportions montre manifestement l'intervention d'artisans différents. L'auteur du gisant d'Acquasparta semble moins bien maîtriser les transitions entre les volumes [10]. Le cou du cardinal est très large et le menton peu saillant, alors

que les visages de *Stefanus Surdus* et des cardinaux Durand et Gudiel sont beaucoup plus réalistes [11]. Le col du cardinal d'Acquasparta est traité en bas-relief, alors que celui du cardinal Gudiel est en haut-relief. Même entre les tombes Durand et Gudiel la différence de qualité est évidente. Les visages des anges du monument Durand sont aplatis, alors que ceux des anges du tombeau du cardinal Gudiel montrent une finesse et un naturalisme évoquant une influence de la sculpture antique et du travail d'Arnolfo di Cambio. Si les monuments Durand et Gudiel, signés par Giovanni di Cosma, montrent de telles différences stylistiques, imputables certainement au fonctionnement de l'atelier, il n'y a pas lieu de rejeter l'attribution du monument d'Acquasparta à Giovanni di Cosma sous prétexte que les anges sont plus frustes et maladroits que ceux du monument Gudiel, pourtant antérieur.

Les différences de style ont conduit les historiens de l'art à s'interroger sur la part respective du maître et de l'atelier. L'historiographie semble tributaire d'une conception moderne de l'artiste. Dans un article consacré à Giovanni di Cosma, Serena Romano considère le tombeau de Santa Maria in Aracœli comme un produit d'atelier, donc non pertinent pour saisir une évolution stylistique.[32] Le but de l'article de Serena Romano étant de montrer que Giovanni di Cosma est un artiste génial et inventif considéré à tort comme un pâle imitateur d'Arnolfo di Cambio, le tombeau du cardinal d'Acquasparta n'y trouvait pas sa place. Claussen a retenu le gisant comme réalisé par Giovanni di Cosma lui-même.[33] Ceci nous semble cependant difficilement défendable. En effet, le gisant de *Stefanus Surdus*, le plus ancien, est déjà très proche de celui de Gudiel, alors que le gisant d'Acquasparta montre une maîtrise technique inférieure. La question de l'intervention de l'atelier a été posée seulement pour le tombeau du cardinal d'Acquasparta, en raison de l'absence de signature. D'une part, comme nous l'avons évoqué, il est probable que le monument portait à l'origine une inscription. D'autre part, la signature ne signifie aucunement que le sculpteur a réalisé seul le monument. La diversité des techniques (sculpture, maçonnerie, mosaïque, peinture) implique déjà l'intervention de corps de métier distincts. Les anges du tombeau du cardinal d'Acquasparta portent des traces de peinture dorée. Un paragraphe du *Libro dell'arte* de Cennino Cennini est consacré à la dorure des statues en pierre. La complexité de la procédure laisse supposer que cette opération était confiée à des peintres, et non réalisée par les sculpteurs. Malheureusement, la question des ateliers à Rome au Moyen-Âge a été peu traitée par l'historiographie.[34] Nous sommes peu renseignés sur le statut et les méthodes de travail des sculpteurs romains au 13ème siècle. Les figures d'Arnolfo di Cambio ou de Nicola et Giovanni Pisano sont relativement bien documentées, mais la grande majorité des sculpteurs est méconnue.[35] Serena Romano interprète les signatures des artisans cosmatesques comme la marque d'un statut social les apparentant plus à des architectes qu'à de simples artisans.[36] Si la fonction du chef d'atelier est comparable à celle d'un architecte, quel est son rôle précis? Est-il un simple coordinateur entre sculpteurs, mosaïstes et peintres? Intervient-il uniquement pour les finitions? Le fait qu'Arnolfo di Cambio partage son temps entre Rome et Florence suppose l'existence d'un atelier bien organisé, pouvant fonctionner en l'absence du maître. L'utilisation de modèles en plâtre ou en terre cuite est documentée pour les 14ème et 15ème siècles mais devait exister déjà auparavant. Il est probablement vain de vouloir attribuer au maître une partie de l'œuvre, comme le gisant, ce que font de nombreux auteurs à propos du tombeau du cardinal d'Acquasparta. Ames-Lewis met en évidence l'absence d'organisation standard de l'atelier médiéval.[37] Selon le projet, le maître pouvait diviser le travail entre des 'disciples' de compétence égale ou attribuer les tâches plus hiérarchiquement (ce que montre le relief de Nanni di Banco à Or San Michele à Florence), les compagnons réalisant selon leurs compétences les parties maçonnées, les colonnettes, les chapiteaux ou les figures. Le travail pouvait encore être divisé selon des spécialités plus fines,

5. Rome, Santa Maria in Aracoeli, Vue d'ensemble du monument du cardinal d'Acquasparta dans le transept nord (da Roma nel Duecento, *Roma 1991).*

comme pour la façade d'Orvieto.[38] Dans tous les cas, une œuvre sculptée était toujours le fruit d'une collaboration. Étant données les dimensions réduites d'un monument funéraire, il est hasardeux de vouloir identifier des 'mains' comme on pourrait le faire pour le programme sculpté d'une église.

Pour comprendre le sens du monument du cardinal d'Acquasparta, il aurait été éclairant de connaître l'identité du commanditaire. S'agit-il du cardinal lui-même, de ses exécuteurs testamentaires ou de l'ordre franciscain? En dépit de cette incertitude, plusieurs hypothèses peuvent être formulées.

Comment comprendre le choix de l'église Santa Maria in Aracœli? Matteo d'Acquasparta devait être lié au couvent du Capitole dans les dernières années de sa vie. En 1294 par exemple, il est présent quand Louis de Toulouse reçoit l'habit des frères mineurs à Santa Maria in Aracœli. Était-ce le choix de Matteo d'Acquasparta d'être enterré à Santa Maria in Aracœli? Étant l'église

6. Rome, Santa Maria sopra Minerva, Tombeau du cardinal Durand (Photo Haude Morvan).

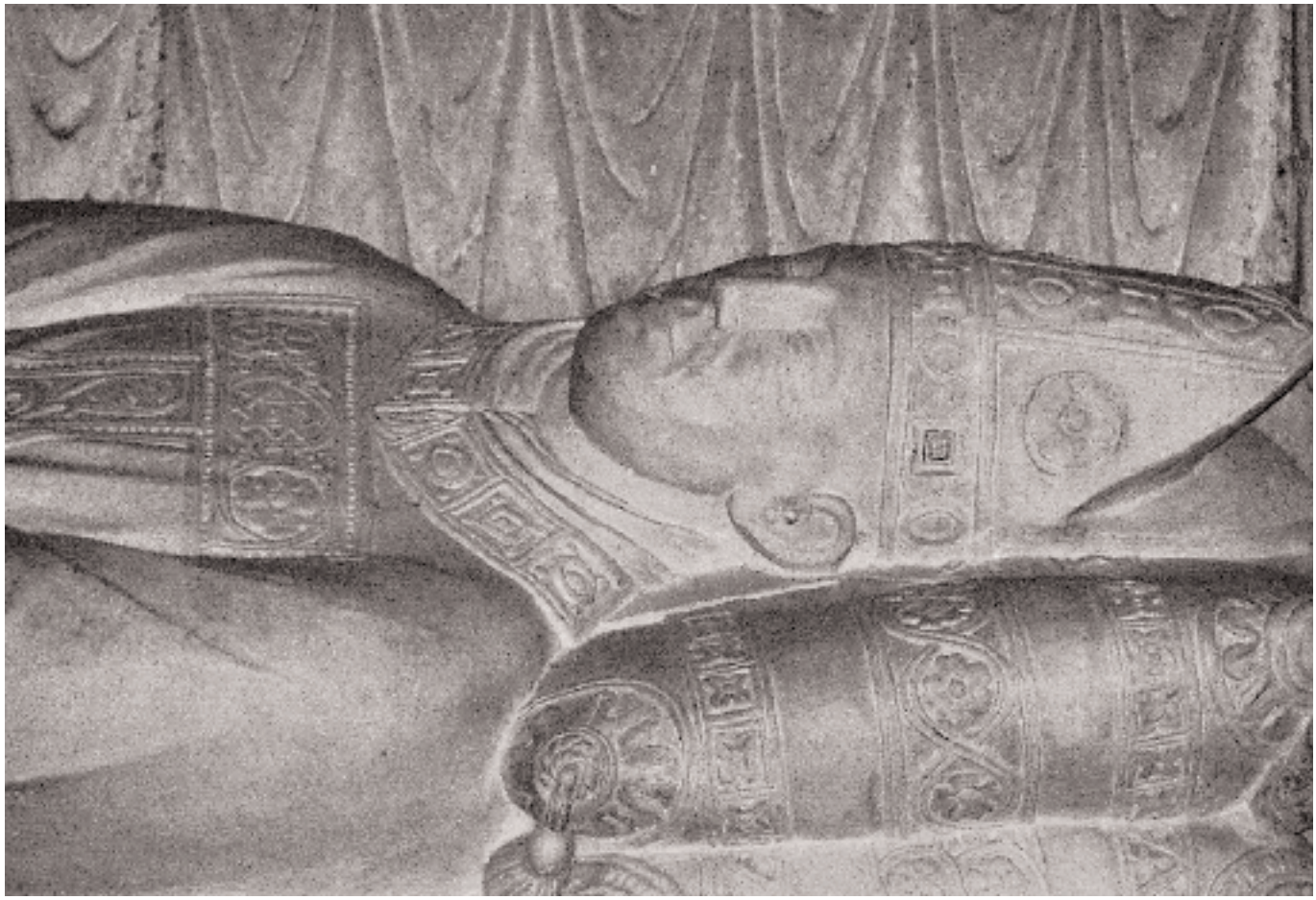
franciscaine la plus importante de Rome, il semble logique qu'elle ait été choisie comme lieu de sépulture pour un cardinal issu de l'ordre de saint François. Sur les vingt testaments de cardinaux du 13ème siècle élisant un lieu de sépulture, un seul, celui du dominicain Niccolò da Prato, donne en premier souhait une église mendiante. Les églises mendiantes interviennent cependant fréquemment en second choix. D'autre part, dans le contexte politique tendu du tout début du 14ème siècle, la tombe d'un cardinal important comme Matteo d'Acquasarta pouvait avoir pour but de faire contrepoids aux sépultures de sénateurs présentes dans l'église, marquant ainsi le pouvoir du pape face aux familles sénatoriales romaines.

Nous souhaiterions à présent exposer l'hypothèse que le commanditaire du tombeau (qu'il s'agisse du cardinal lui-même, de ses exécuteurs testamentaires ou de l'ordre franciscain) a imposé comme modèle à l'artiste le tombeau de Boniface VIII. Le sépulcre d'Acquasparta évoque clairement celui du pape Caetani par sa typologie, mais également par l'association de la tombe avec un autel. Comme dans le cas de la chapelle de Boniface VIII, le prêtre qui officiait sur l'autel du transept nord de Santa Maria in Aracœli avait le tombeau devant les yeux. La comparaison typologique entre les deux monuments a déjà été notée, mais nous voudrions reconsidérer la nature de ces liens. Plutôt que de parler

7. Rome, Santa Maria in Aracoeli, Ange du tombeau du cardinal d'Acquasparta (Photo Haude Morvan).

8. Rome, Santa Maria Sopra Minerva, Ange du tombeau du cardinal Durand (Photo Haude Morvan).

9. Rome, Santa Maria Maggiore, Ange du tombeau du cardinal Gudiel (Photo Haude Morvan).



10. Rome, Santa Maria in Aracoeli, Détail du gisant du cardinal d'Acquasparta (Photo Haude Morvan).

11. Rome, Santa Maria Maggiore, Détail du gisant du cardinal Gudiel (Photo Haude Morvan).

d'une influence d'Arnolfo di Cambio sur Giovanni di Cosma, ne vaudrait-il pas plutôt envisager une indication précise de la part du commanditaire, demandant au sculpteur Giovanni di Cosma de prendre pour modèle la tombe réalisée par Arnolfo di Cambio? Matteo d'Acquasparta avait un lien privilégié avec le pape Boniface VIII dont il fut l'ami et un des plus proches collaborateurs. Il consacre lui-même la chapelle funéraire du pontife en mai 1296. Nous n'excluons pas, par ailleurs, la possiblité de liens directs entre les artistes, d'échanges de techniques, d'une observation réciproque des œuvres. Serena Romano suppose ainsi une collaboration de Giovanni di Cosma au chantier de la chapelle funéraire de Boniface VIII à Saint-Pierre.[39]

Le renvoi à d'autres monuments comme modèles semble courant dans la Curie du Duecento pour la commande de monuments funéraires. Ainsi, le cardinal Vicedomino Vicedomini, ayant participé aux deux conciles lyonnais, stipule dans son testament que sa tombe doit être «*ad instar illarum que sunt apud Lugdunum in domo fratrum Predicatorum*».[40] Niccolò Alberti da Prato, mort à Avignon en 1321, souhaite que sa tombe soit de la forme de celle de Latino Malabranca, Dominicain et évêque d'Ostie comme lui. Les commanditaires des monuments de Guillaume Durand et de Gudiel semblent avoir imposé à Giovanni di Cosma de prendre pour modèle le tombeau de Boniface VIII. Cette influence est immédiate, puisque le tombeau de Guillaume Durand, mort en 1296, est réalisé alors que la chapelle funéraire du pontife Caetani est encore en chantier. Nous ne connaissons pas la chronologie précise des travaux de cette chapelle, et nous ne pouvons donc pas savoir si le monument funéraire de Boniface VIII est achevé lorsque Giovanni di Cosma réalise la tombe de Guillaume Durand. Toutefois, cette objection ne fait pas vraiment problème, puisque des dessins d'ensemble ont sûrement été exécutés par Arnolfo di Cambio avant le début des travaux. Giovanni di Cosma semble être le seul sculpteur romain à avoir adopté fidèlement le type de monument funéraire mis en place par Arnolfo di Cambio avec la tombe De Braye et la chapelle funéraire de Boniface VIII. Le commanditaire du tombeau de Matteo d'Acquasparta aurait choisi le seul atelier romain ayant déjà exécuté des œuvres proches du tombeau de Boniface VIII. La proximité entre les tombeaux des cardinaux Durand et Gudiel et le sépulcre de Boniface VIII prend tout son sens lorsque l'on considère la carrière des deux prélats, particulièrement appréciés par le pape Caetani. En 1295, Boniface VIII appelle à Rome Guillaume Durand, cardinal-évêque de Mende, pour le nommer archevêque de Ravenne. Le cardinal refuse cette charge, mais est nommé gouverneur de la Romagne. Gudiel, évêque de Burgos, est appelé à Rome et nommé cardinal par Boniface VIII en 1298. Un réseau de modèles entre les monuments de la curie, basé sur des affinités personnelles, est donc bien attesté.

Malgré le manque de sources, l'étude de la tombe du cardinal d'Acquasparta peut contribuer aux recherches sur la sculpture romaine du 13ème siècle, en particulier sur trois thèmes: le rôle des commanditaires dans la diffusion du modèle arnolfien, les réseaux de modèles entre les monuments, et le fonctionnement des ateliers. Ces questions nous semblent plus fertiles que celle de l'attribution qui, dans l'état de la documentation, ne pourra jamais se conclure par une certitude.

NOTE

Le présent article est tiré d'un mémoire de Master 1 réalisé en 2006-2007 sous la direction de M. Jean-Marie Guillouët à l'université de Nantes, dans le cadre d'un échange Erasmus avec l'université de Roma Tre. Je remercie M. Jean-Marie Guillouët pour ses conseils et ses relectures tout au long de l'année. Je suis reconnaissante à Mme Antonella Ballardini, professeur à l'université de Roma Tre, d'avoir encouragé mes recherches pendant l'année 2006-2007. Enfin, je tiens à remercier Mme Anna Maria D'Achille, professeur à l'université de la Sapienza, de m'avoir accordé un entretien très fertile pour mon travail.

[1] Pour la biographie de Matteo d'Acquasparta, nous renvoyons aux actes du colloque *Matteo d'Acquasparta, francescano, filosofo, politico*, «Atti del XXIX convegno storico internazionale, Todi, ottobre 1992», Spoleto 1993.

[2] R. Carloni, *Alcune osservazioni sulla tomba del cardinal Matteo d'Acquasparta*, in *Roma anno 1300*, «Atti della IV settimana di studi di storia dell'arte medievale dell'Università della Sapienza, Roma 1980», a cura di A.M. Romanini, Roma 1983, pp. 643-653.

[3] V. Pace, *La committenza artistica del cardinale Matteo d'Acquasparta*, in *Arte a Roma nel Medioevo, Committenza, ideologia e cultura figurativa in monumenti e libri*, Napoli 2000, pp. 151-173.

[4] Parmi les nombreuses parutions sur le sujet, voir particulièrement E. Panofsky, *Tomb sculpture*, New York 1967, pp. 77 e sgg.; J. Gardner, *The tomb and the tiara*, Oxford 1992, pp. 82-85; *Skulptur und Grabmal des Spätmittelalters in Rom und Italien*, in *Scultura e monumento sepolcrale del tardo Medioevo a Roma e in Italia*, «Atti del Congresso, Roma, 4-6 luglio 1985», a cura di J. Garms e A.M. Romanini, Vienna 1990; A.M. D'Achille, *Da Pietro di Oderisio ad Arnolfo di Cambio. Studi sulla scultura a Roma nel Duecento*, Roma 2000, pp. 95-11; I. Herklotz, *"Sepulcra" e "monumenta" del Medioevo*, Napoli 2001 (prima ed. 1985), pp. 205-293.

[5] S. Romano, *Giovanni di Cosma*, in *Skulptur und Grabmal des Spätmittelalters*, pp. 159-171.

[6] G. Matthiae, *Pietro Cavallini*, Roma 1972, pp. 118-123; P. Hetherington, *Pietro Cavallini, a study in the art of Late Medival*, London 1979; M. Boskovits, *Proposte (e conferme) per Cavallini*, in *Roma anno 1300*, pp. 297-330; C. Brandi, *Pietro Cavallini*, ivi, pp. 13-16; A. Tomei, *Pietro Cavallini*, in *Enciclopedia d'Arte Medievale*, IV, Roma 1993, pp. 586-594; J. Wollesen, *Pictures and Reality: Monumental Frescoes and Mosaics in Rome around 1300*, New York 1998; A. Tomei, *Pietro Cavallini*, Milano 2000, en particulier le chapitre 5: *Pietro Cavallini a Santa Maria in Aracœli* (pp. 106-119).

[7] Les archives de Santa Maria in Aracœli ont été publiées en annexe de la thèse de doctorat de Marianna Brancia di Apricena consacrée au couvent franciscain. Exceptées les bulles de donation du couvent aux Franciscains au milieu du 13ème siècle, les archives sont conservées à partir du 16ème siècle. M. Brancia di Apricena, *Il Complesso dell'Aracœli sul colle capitolino*, thèse de doctorat, université de la Sapienza, Rome, 2000. Claudia Bolgia prépare actuellement un ouvrage intitulé *The Franciscans on the Capitol. S. Maria in Aracoeli and Franciscan Architecture in its Italian/European context (c. 1250-1450)*.

[8] Parmi les écrits d'A. Paravicini Bagliani, ont été particulièrement intéressants pour notre étude du monument d'Acquasparta: A. Paravicini Bagliani, *I testamenti dei cardinali del Duecento*, Roma 1980; Id., *La cour des papes au 13ème siècle*, Paris 1995; Id., *Bonifacio VIII*, Torino 2003.

[9] Voir note 1.

[10] Brancia di Apricena, *Il Complesso dell'Aracœli*, pp. 178-179.

[11] Ibidem, p. 202.

[12] J. Gardner, *Arnolfo di Cambio and Roman tomb design*, «The Burlington Magazine», CXV (1973), 19, pp. 420-439: 438 note 133. Gardner s'oppose à la reconstitution du tombeau du cardinal d'Acquasparta proposée par Merz (H. Merz, *Das Monumentale Wandgrabmal um 1300 in Italien. Versuch einer Typologie*, München 1965, figg. 150-151).

[13] Carloni, *Alcune osservazioni sulla tomba*, p. 646.

[14] *Johannis Antonii Brutii Opera II,* Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 11871.

[15] A. Tomei, *Un contributo per il perduto affresco dell'Aracœli*, «Storia dell'arte», XLIV (1982), pp. 83-86.

[16] Voir par exemple le traité du théologien génois Giovanni Baldi (mort en 1298) citant cent cinquante-six figures rhétoriques de commémoration.

[17] Citation tirée du *Candelabrum eloquentiae* de Boncompagno da Signa, selon le manuscrit de la Bibliothèque Apostolique Vaticane, archives de Saint-Pierre, H.13, f. 45v. Cité en appendice dans Herklotz, *Sepulcra e monumenta.*

[18] Carloni, *Alcune osservazioni sulla tomba.* Elle reprend des idées déjà suggérées par Merz (*Das Monumentale Wandgrabmal*, pp. 100-104).

[19] PACE, *La committenza artistica*, pp. 162-63.
[20] S. ROMANO, *Eclissi di Roma*, Roma 1992, pp. 74-76.
[21] De manière marginale, Henry Thode a attribué la fresque à Giotto. H. THODE, *Giotto*, Leipsic 1899.
[22] F. BOLOGNA, *I pittori alla corte angioina di Napoli*, Roma 1969, p. 117; MATTHIAE, *Pietro Cavallini*, p. 118; BRANDI, *Pietro Cavallini*, pp. 13-16; BOSKOVITS, *Proposte (e conferme)*, pp. 297-330; TOMEI, *Pietro Cavallini*.
[23] HETHERINGTON, *Pietro Cavallini*, pp. 59-63; CARLONI, *Alcune osservazioni sulla tomba*, p. 649.
[24] WOLLESEN, *Pictures and Reality*, p. 131.
[25] La commande du monument du vivant du cardinal n'est pas exclue. Ce n'est pas la pratique la plus courante, mais certains cardinaux des 13ème et 14ème siècles ont fait réaliser eux-mêmes leur tombeau. C'est le cas de Giovanni Boccamazza, Jacopo Stefaneschi, Pierre de la Jugie, Pierre de Monteruc et Jean de la Grange.
[26] PACE, *La committenza artistica*, p. 168.
[27] BRANDI, *Pietro Cavallini*, p. 15.
[28] BOSKOVITS, *Proposte (e conferme)*, p. 301.
[29] P. BINSKI, *Medieval death, ritual and representation*, London 1996, p. 24.
[30] GARDNER, *The tomb*, p. 53.
[31] PACE, *La committenza artistica*, p. 172.
[32] ROMANO, *Eclissi*.
[33] C. CLAUSSEN, *Magistri doctissimi romani. Die römischen Marmorkünstler des Mittelalters (Corpus Cosmatorum I),* Stuttgart 1987.
[34] Parmi les écrits sur le fonctionnement des ateliers médiévaux italiens, nous citerons J. WHITE, *The Reliefs on the facade of the duomo at Orvieto*, «Journal of the Warburg and Courtauld institutes», XXII (1959), 3, pp. 254-302; S. ROMANO, *Artista e organizzazione del lavoro medievale: appunti e riflessioni romane*, «Ricerche di storia dell'arte», LV (1995), pp. 5-10; F. AMES-LEWIS, *Tuscan Marble carving, 1250-1350: sculpture and civic pride*, Aldershot 1997, en particulier le chapitre 2: *Materials, techniques and workshops*. La question du fonctionnement de l'atelier de sculpture au Moyen-Âge a fait l'objet d'un court article de A. ERLANDE-BRANDENBURG, *Observations sur la technique de la sculpture*, in *Artistes, artisans et production artistique au Moyen-Âge*, «Actes du colloque, Rennes, 2-6 mai 1983», a cura di X. Barral i Altet, III, Paris 1990, pp. 265-67.
[35] Sur Arnolfo di Cambio, voir en particulier les nombreuses publications de A.M. Romanini.
[36] A.M. ROMANINI, *Gli occhi dipinti degli accoliti De Braye*, in *Napoli, l'Europa: ricerche di storia dell'arte in onore di Ferdinando Bologna*, a cura di F. Abbate e F. Sricchia Santoro, Catanzaro 1995.
[37] AMES-LEWIS, *Tuscan Marble*, p. 41 et suivantes.
[38] WHITE, *The Reliefs*.
[39] ROMANO, *Eclissi*, p. 162.
[40] PARAVICINI BAGLIANI, *I testamenti dei cardinali*, p. 164.

CARDINAL D'ACQUASPARTA'S TOMB IN SANTA MARIA IN ARACOELI IN ROME

Haude Morvan

This article goes back to the question of Cardinal d'Acquasparta's tomb in Santa Maria in Aracoeli, mainly studied for attributions problems until today.

The monument has probably been damaged by works in the North transept between the 14th and the 17th century. The lower parts must have been modified whilst the transept was raised in the last third of the 16th century and it surely lost an inscription at that time. Hypotheses about these changes have been given (by R. Carloni), but they are not convincing. In order to better understand the monument, we need to focus on the North transept's disposition at the beginnig of the 14th century, in which time we suppose there was an altar in front of the tomb.

Until now, historians have tried to solve attribution questions which do not lead to interesting conclusions because of the lack of comparative elements. For chronological and stylistical reasons, the fresco can be attributed to Cavallini. The sculpture can be attributed to Giovanni di Cosma because the monument is very simiar to two other monuments signed by him. The inferior quality is not contradictory, as two monuments signed by Giovanni di Cosma differ stylistically. This rather shows a workshop organisation.

Although the comission is not documented, Rome's first Franciscan church has obviously been chosen in relation with Matteo d'Acquasparta's religious order and with the mendicant churchs' success as burial place. The patron very probably suggested Boniface VIII's tomb as a model to the sculptor since Matteo d'Acquasparta and this pope were particularly close.

LA TOMBA DEL CARDINALE D'ACQUASPARTA A SANTA MARIA IN ARACOELI A ROMA

Haude Morvan

Questo articolo riprende la questione della tomba del Cardinale d'Acquasparta nella chiesa di Santa Maria in Aracoeli a Roma, finora studiata soprattutto dal punto di vista stilistico.

Il monumento è stato probabilmente danneggiato dai lavori effettuati nel transetto settentrionale tra XIV e XVII secolo. Le parti inferiori dell'opera sono verosimilmente state modificate durante l'elevazione del transetto, nell'ultimo terzo del XVI secolo, e certamente essa dovette perdere un'iscrizione in quest'epoca. Alcune ipotesi su tali modifiche sono state proposte da Carloni, ma esse non appaiono convincenti. Per comprendere meglio il monumento dobbiamo invece mettere a fuoco la disposizione del transetto nord all'inizio del XIV secolo, epoca in cui supponiamo che vi fosse un altare davanti alla tomba.

Fino ad oggi gli studiosi hanno tentato di risolvere le questioni relative all'attribuzione dell'opera, le quali però non ci portano a conclusioni rilevanti, a causa della scarsità di confronti. Per motivi cronologici e stilistici l'affresco si può attribuire a Pietro Cavallini. La parte scolpita si può assegnare a Giovanni di Cosma perché il monumento è assai vicino agli altri due da lui firmati. La qualità inferiore del monumento d'Acquasparta non contraddice tale ipotesi, perché anche i due firmati da Giovanni di Cosma differiscono dal punto di vista stilistico. Ciò va piuttosto imputato ai criteri di organizzazione del lavoro nella bottega dello scultore.

Nonostante non vi siano documenti relativi a questa committenza, la prima chiesa francescana a Roma è stata evidentemente scelta in relazione all'Ordine cui apparteneva Matteo d'Acquasparta e al successo delle chiese degli Ordini Mendicanti quali luoghi di sepoltura. Il committente probabilmente suggerì allo scultore di utilizzare la tomba di Bonifacio VIII come modello, a causa delle strette relazioni che lo legavano a questo papa.