Cahiers de civilisation médiévale

Les arts somptuaires en Italie méridionale et en Sicile (900-1200)

Angelo Lipinsky

Citer ce document / Cite this document :

Lipinsky Angelo. Les arts somptuaires en Italie méridionale et en Sicile (900-1200). In: Cahiers de civilisation médiévale, 18e année (n°70), Avril-juin 1975. pp. 97-116;

doi : 10.3406/ccmed.1975.1999

http://www.persee.fr/doc/ccmed_0007-9731_1975_num_18_70_1999

Document généré le 01/06/2016

Angelo Lipinsky

Les arts somptuaires en Italie méridionale et en Sicile (900 - 1200) *

Depuis très longtemps, les archéologues spécialistes de l'époque paléochrétienne et byzantine tenaient en grande estime les écoles artistiques de l'Orient et niaient à l'Occident, à l'époque du Bas-Empire, toute capacité de création et d'originalité. On insistait surtout sur la Syrie avec, pour foyers d'art, les villes de la région d'Antioche, sur les centres d'Asie Mineure, et, immédiatement après, sur Alexandrie d'Égypte, sans tenir compte des autres grandes villes telles que Palmyre et Damas.

Cette polémique a eu un avantage remarquable, celui de diffuser un certain nombre de livres qui ont fait connaître des monuments exceptionnels et des œuvres d'art de tout genre, difficilement accessibles. Dans cette divergence d'opinions — « Orient ou Rome? », « Rome ou Byzance? », — on avait complètement oublié l'Occident, ses principales villes, ses centres de commerce, surtout au temps de la Tétrarchie. On acceptait comme une tradition l'hypothèse de centres artistiques, particulièrement pour les arts somptuaires, avec uniquement Antioche et les villes avoisinantes, Alexandrie et Constantinople à partir de l'an 300 environ.

Mais ces opinions discordantes n'avaient pas tenu suffisamment compte de la différenciation qui s'accentuait rapidement entre les deux parties de l'Empire : l'Occident presque exclusivement latin, et l'Orient héritier de la splendide époque hellénistique. On sait à présent que beaucoup d'autres villes : Thessalonique, Nissa (Nish en Serbie), Sirmium, Aquilée, Ravenne, Milan, Rome, Trèves, furent des centres de production d'orfèvrerie et de bijouterie, comme elles avaient été le siège d'un atelier monétaire dont les émissions ont été dernièrement identifiées. On ne tenait pas compte non plus d'autres villes : Eboracum (York en Britannie), Lutèce (Paris), Arélate (Arles), Barcino Italica (près de Séville).

Les thèses sur l'importance des grandes villes de l'Orient étaient favorisées aussi par une interprétation altérée du phénomène de la fréquence des découvertes de trésors, surtout d'orfèvrerie liturgique, et de bijoux fabuleux, en Syrie, à Chypre, et en Égypte (trésors cachés à l'époque de l'invasion des Arabes aux VIIe et VIIIe s.). Au contraire, les découvertes étaient plus rares en Occident et leur interprétation critique se ressentait beaucoup de « la tendance orientale », répandue surtout dans la génération des savants les plus âgés, entre 1870 et 1930 environ.

* L'auteur de cet essai, en raison des limites de l'espace typographique, a renoncé aux nombreuses notes en bas de page qui menacent souvent de déborder lorsqu'on veut être complet. Il a donné la préférence à une topographie des objets mentionnés qui, avec la bibliographie, sera jointe à la seconde partie de cette étude (concernant la Sicile) dans le prochain fascicule (1975[3]) des présents « Cahiers ». — L'auteur désire renouveler ses remerciements au prof. E.-R. Labande pour l'invitation au C.É.S.C.M. de l'Université de Poitiers au mois de juillet 1974, et à Mme Y. Labande-Mailfert pour la tâche amicale, nullement facile, qui a consisté à réduire le texte des trois leçons en deux sections, afin de les adapter à l'espace disponible; également enfin à Mme Tina Giudice-Flavetta pour son aide précieuse dans la traduction complète des textes de l'italien en français. — Rome, le 13 février 1975.

Cette conception est surprenante. On ne prenait pas en considération les différences fondamentales de formes, de proportions et de styles (par exemple entre les calices trouvés en Occident à Canicattini Bagni, à Canoscio et Reggio d'Émilie, et les nombreuses découvertes de Ryha, Struna, Lampsakos en Chypre), différences très accentuées. De plus, on comprenait difficilement ce qui séparait l'Est de l'Ouest, des faits tels que la chute de l'Empire d'Occident à la fin du ve s. et la politique de la cour de Constantinople qui systématiquement détournait de ses frontières vers l'Occident les migrations des Wisigoths, des Ostrogoths, des Huns et de tant d'autres peuples.

La critique de l'évaluation des centres de production d'orfèvrerie a eu surtout le tort de ne pas retenir un autre aspect de la vie des centres commerciaux, grands ou petits. A la suite de longues études, en particulier grâce aux renseignements fournis par les inscriptions funéraires romaines et par quelques autres documents épigraphiques, j'ai acquis la conviction que l'on peut formuler ce premier axiome : « En n'importe quel endroit — quel qu'ait été son degré d'importance — où se développaient le commerce et l'échange des marchandises, — l'orfèvre-argentier établissait son laboratoire ». Sa présence devint absolument indispensable lorsque dans ces grands centres s'établit une autorité dominatrice, laïque ou ecclésiastique, monarchique ou républicaine, avec la fondation d'un atelier monétaire. Ce premier axiome, qui sous-entend la présence de l'orfèvre dans la société depuis l'âge des métaux, se relie immédiatement au deuxième : « C'est en Europe que se trouve le plus grand nombre de centres de production, de formation d'écoles et de styles ». Ce sont évidemment les ateliers des centres les plus importants qui ont influencé les plus petits.

L'épigraphie latine, surtout celle de l'époque impériale, nous en donne un témoignage très surprenant : d'Eboracum, aujourd'hui York en Grande-Bretagne, jusqu'à Cirta, capitale de la Numidie, à présent Constantine, et à Carthage, en Gaule, et surtout en Italie, des *aurifices*, des *argentarii*, des *anularii* et *margaritarii* étaient organisés en *collegia* ou *universitates*, ces corporations jouant un rôle même au moment des élections de fonctionnaires municipaux, comme par exemple à Pompéi. A Rome, les inscriptions funéraires d'orfèvres sont même datées, jusqu'à l'époque de saint Grégoire le Grand (590-604). Un tel héritage d'expérience, d'organisation technologique d'art digne d'un maître, ne pouvait pas disparaître totalement. Aussitôt que les peuples en migration se furent établis définitivement sur les débris de l'Empire d'Occident, l'activité des orfèvres se propagea dans toute l'Europe. Nous avons conservé quelques noms fameux et célèbres, comme celui du franc Éloi, originaire de Cadillac, près de Limoges, orfèvre et chef des ateliers monétaires du roi Dagobert, plus tard évêque de Noyon, saint patron des orfèvres. On lit son nom, *Eligius*, sur des *triens* frappés à *Limonum* (Poitiers).

La formation des grands royaumes, surtout depuis la Noël de l'an 800 celle du Saint Empire romain, avec Charlemagne et les Otton, le rôle des Normands et des Souabes, celui des évêques, furent la grande chance des arts somptuaires. Les chroniques, les inventaires en portent témoignage de même que les trésors des cathédrales, des abbayes, des églises, des maisons royales, des musées conservant ce qui a pu être sauvé des destructions et dispersions. Les arts somptuaires, même partiellement industrialisés, n'ont rien perdu de leur influence dans la société : depuis le premier éclat de quelques grains d'or dans les mains des chercheurs de cuivre au début de l'époque chalcolithique, le métal est resté l'élément de mesure pour la richesse; les bijoux de ces temps éloignés sont, aussi, des *status symbol*.

MÉTHODOLOGIE POUR L'ÉTUDE DE L'ORFÈVRERIE ANCIENNE. — Les archéologues et les historiens de l'art, dans leurs recherches sur l'orfèvrerie et la bijouterie, se sont bornés de préférence, jusqu'à une date assez récente, à l'étude des formes et des époques, à des analyses détail-

lées de rapprochement, mais qui ne touchaient presque jamais la technologie, par exemple, celles de l'Allemand Marc Rosenberg.

Une étude véritable de toute orfèvrerie doit se faire « avec les yeux de l'orfèvre »; il faut analyser tous les détails, même ceux qui semblent insignifiants, et l'on découvrira que très souvent ils sont d'une grande importance. Dans le domaine des beaux-arts, on examine un tableau en suivant les coups de pinceau; en observant un croquis ou une gravure, on fait attention au *ductus* de la calligraphie du maître, tracé avec le crayon ou le burin. En sculpture ce sont encore les maquettes en cire ou en plâtre qui expriment le premier élan du sculpteur. Le coup de pinceau, les traits du crayon ou du burin, les traces des outils, même celles des doigts sur les maquettes nous parlent plus directement de la personnalité d'un artiste et de son école que l'œuvre achevée. En orfèvrerie c'est exactement la même chose; l'usage de la granulation ou du filigrane change, à la même époque, d'un centre de production à l'autre. L'élaboration des chatons a subi aussi des modifications qui révèlent d'une façon surprenante la sensibilité des personnes en présence des pierres précieuses et l'habileté des bijoutiers. En émaillerie on constatera des analogies avec l'art de l'enluminure contemporaine — importante constatation établie par Mme Marie-Madeleine Gauthier. En émail champlevé aussi bien qu'en émail cloisonné les traits de séparation entre les couleurs trouvent leur correspondance immédiate dans les signes d'un crayon ou d'un burin, *mutatis mutandis*, et on trouvera les mêmes aspects dans l'émail peint.

On pourrait encore appliquer la méthode de l'analyse des plus menus détails à une autre branche des arts : les tissus et les broderies. Pour les tissus d'art, particulièrement à l'époque des Normands en Sicile, nous avons le témoignage très précieux du chroniqueur Hugo Falcandus. Tandis qu'il est difficile de distinguer nettement les tissus produits dans le midi de l'Italie et en Sicile de ceux tissés à cette même époque dans le royaume des Maures d'Espagne, pour l'art de la broderie, au contraire, la méthodologie analytique du dessin et de sa transposition sur une étoffe, à l'aide de fils aux couleurs de l'arc-en-ciel et d'aiguilles conduites par des mains d'une habileté étonnante, donne des résultats semblables à ceux obtenus dans les autres branches des arts somptuaires.

Les anciennes chroniques, mais surtout les inventaires que nous avons trouvés, nous ont fourni une terminologie intéressante. Si la terminologie de la mode n'est pas facile à comprendre, par contre celle qui s'inspire de la provenance des broderies ne cause aucune difficulté. Si l'on trouve par exemple pour les vêtements liturgiques l'indication, très fréquente d'ailleurs, *ex opere anglico*, cela signifie qu'en Angleterre il y a eu (aux XIIIe et XIVe s.) une production exceptionnelle de ces minutieux travaux d'aiguille, dont la célèbre broderie de Bayeux serait le premier témoignage connu. Dans l'art de la broderie on trouvera de remarquables différences en étudiant l'usage des divers points, des couleurs préférées par les artisans et leurs clients, l'usage des fils d'or et tout autre procédé.

Dans l'analyse des plus menus détails on arrive à présent à utiliser la science auxiliaire du domaine électronique, essentielle pour une connaissance aussi complète que possible.

Pour les objets artistiques en ivoire, deux écoles, deux tendances tout à fait différentes sont connues, la première à Amalfi, la seconde en Sicile.

Au Xe ou au XIe s., à Amalfi ou à Salerne, ont été gravées les grandes plaques en ivoire de Salerne — jadis disposées sur un devant d'autel en bois — dont il sera question plus loin. On pouvait se procurer facilement de l'ivoire dans un centre tel que celui d'Amalfi, la première grande république maritime italienne qui ait été capable de rétablir le commerce d'outre-mer avec le monde islamique, surtout avec l'Égypte et la Syrie dont les grands ports offraient toute sorte de marchandises précieuses auxquelles le monde occidental avait dû renoncer depuis la poussée des Arabes. Amalfi

devait développer dans toutes les branches de l'art un style qui témoignerait de sa force d'assimilation quant à l'apport arabe et de son habileté à le reélaborer dans un langage absolument unique qu'elle allait répandre en Campanie aussi bien que dans le Latium.

Un autre centre de travaux artistiques en ivoire serait fondé en Sicile, à Palerme, pendant l'époque normande. Depuis le « tiraz » ou *ergasterium* où, selon Hugo Falcandus, on tissait les étoffes précieuses, où on les complétait par des broderies raffinées, existait surtout un centre de production d'orfèvrerie, de bijoux et d'émaux dont un nombre exceptionnel a subsisté jusqu'à présent. La majorité des maîtres artisans du « tiraz » étant musulmans et, la religion islamique défendant l'exposition du visage découvert (surtout en ronde bosse ou en relief), ces représentations étaient remplacées sur les objets en ivoire par des animaux, par des plantes, des ornements en « arabesques » et très souvent par des inscriptions en caractères coufiques tracées en or et en soie.

On y produisait surtout des coffrets de forme très typique, soit rectangulaires, soit cylindriques. Les coffrets rectangulaires avaient un couvercle en pyramide; des plaques très minces recouvraient les boîtes de bois, retenues par des bandes de laiton poli, quelquefois doré, le tout soutenu par des petits pieds sphériques ou en pattes de lion. Les coffrets cylindriques étaient travaillés, eux aussi, en bois avec du laiton. On obtenait les bases en utilisant la section creuse de dents d'éléphants.

A côté de ces coffrets qui sont encore nombreux dans les musées et les collections, ainsi qu'en maint trésor d'églises, et à la suite d'une forte demande du marché à Palerme, une nouvelle branche se développa, celle des crosses d'ivoire des évêques et des abbés des grandes abbayes. Ce n'était pas un problème technique de réaliser la courbe d'une crosse dans une seule pièce d'ivoire. Par contre pour le bâton il eût fallu des quantités remarquables de ce matériel précieux, ce qui eût été fort onéreux. On chercha donc une matière qui puisse être substituée à l'ivoire; on la trouva dans les os des jambes des animaux et particulièrement des bœufs. En les nettoyant avec des procédés spéciaux, on obtint enfin un matériau parfaitement de la couleur de l'ivoire. Des os vides, on fit de véritables tuyaux qu'on pouvait sculpter bien plus facilement. Et maintenant encore, en certains endroits de la Suisse, de l'Allemagne et de l'Autriche, de nombreux artisans produisent de petits objets d'art en « Edelbein », c'est-à-dire en « os noble ».

La production de ces ivoires ne se limitait évidemment pas aux coffrets et aux crosses, mais il ne reste presque rien de la production profane, quelques pièces d'échecs ou de jeux de dames. On ne connaît aucune production de statuettes en ivoire ou en bas-relief que l'on puisse rattacher à cette production sicilienne ou amalfitaine.

SITUATION HISTORIQUE. — On connaît bien les conditions particulières, géographiques et historiques dans lesquelles se produisit l'évolution artistique de l'Italie du Sud et de la Sicile, mais il n'est peut-être pas inutile de rappeler brièvement quelques-unes de ces données avant d'étudier la production locale.

Au début du xe s., les grands mouvements des migrations ont pris fin. La branche méridionale des Longobards qui avait créé le duché de Bénévent mais avait dû céder une partie de son territoire aux duchés d'Aversa, de Capoue et de Salerne, se trouvait incluse entre les États de l'Église et le thème byzantin de Calabre lorsque les Normands intervinrent dans les querelles entre les différents ducs, pour prendre finalement leur place, s'emparer même des territoires byzantins, de leurs ports et de leurs forteresses, et faire reconnaître par la papauté leur puissance naissante.

Pendant leur première phase de domination, les souverains normands ont créé rapidement un art typique qui a laissé des traces uniques dans un nombre exceptionnel de cathédrales, surtout en

Pouille et en Basilicate, tandis qu'en Calabre ont été détruits de remarquables témoins artistiques en raison des nombreux tremblements de terre. La Sicile, byzantine avant 867, occupée ensuite par les musulmans de l'Ifriquia, avait eu bientôt pour centre culturel et artistique Palerme, où s'était installée une dynastie d'émirs de la puissante famille des Aglabites de Kairouan, qui y demeura jusqu'à la conquête de cette ville par les Normands en 1072. Roger de Hauteville, devenu roi de Sicile en 1130, se trouva devant ce problème, à savoir ramener la paix dans une île peuplée par des gens de différentes origines, langues, races et religions : Grecs, Latins, musulmans et juifs. Le roi de Sicile Roger et ses successeurs allaient réussir dans cette tâche d'une manière étonnante par la pratique d'une tolérance absolue dans l'administration de leurs États. La cour royale appela des architectes de Normandie qu'elle mit en collaboration avec des artistes byzantins et arabes, de toutes catégories et elle parvint ainsi à créer un art proprement sicolo-normand. Simultanément se développait l'intérêt pour les sciences et la littérature : géographes et mathématiciens arabes discutaient avec les juifs, les Grecs et les Latins.

De cet heureux mélange d'éléments d'origines si diverses existe un grand nombre de témoins, dont deux peuvent être cités. Ainsi le manteau de Roger Ier, conservé dans la « Weltliche Schatzkammer » à Vienne. Le décor est nettement arabe, les plaques en or pourvues d'émaux aux dessins géométriques sont certainement le travail de maîtres byzantins. Une inscription de souhaits de bonheur pour le roi chrétien est disposée le long du demi-cercle, en caractères coufiques, datée de l'Hégire 562, correspondant à l'an 1132. En montant le grand escalier du palais normand de Palerme, qui mène au premier étage, où se trouve la chapelle palatine, on peut lire une inscription en souvenir de l'installation d'une horloge (l'an 1183) ; cette inscription est rédigée en trois langues, latine, grecque et arabe.

La période de la domination normande, qui demeura dans le souvenir des Siciliens comme leur « âge d'or », fut de courte durée, moins d'un siècle. Car Constance, fille de Guillaume II et héritière unique du royaume de Sicile et du duché de Pouille, épousa Henri VI, fils de l'empereur Frédéric Barberousse, devenu roi de Sicile l'an 1194, lequel reçut justement, pour sa cruauté, son mauvais gouvernement et son manque de culture intellectuelle et artistique, le honteux surnom populaire de « Enrico il Malo », Henri le Mauvais. Frédéric II son héritier, époux de Constance d'Aragon, fera tous ses efforts pour ramener la Sicile vers la splendeur du passé, mais la mort de Constance II en 1222 changera soudainement son optique : il s'était aperçu, malgré lui, que l'âge d'or de la Sicile était mort pour toujours et, avant de fermer le sarcophage de sa femme bien-aimée il déposera sur la tête de Constance la couronne du royaume de Sicile.

PREMIÈRE PRODUCTION LOCALE. — L'orfèvrerie pratiquée dans le midi de l'Italie et en Sicile à l'époque paléo-chrétienne ne nous a laissé, dans l'état actuel de la recherche, qu'une bague (IVe-Ve s.?) qui se trouvait, il y a quarante ans, dans une collection privée à Castrovillari. La plaque est presque carrée, avec un chrisme simplifié en forme de croix potencée. Exemple exceptionnel d'une production à bon marché pour des clients peu exigents. Le cercle et le carré ont été travaillés en fer et plaqués en argent, ce qui laisse entendre que la Calabre était déjà une région très pauvre, avec peu de villes, sinon quelques forteresses byzantines : Cosenza, Reggio, Stilo, Ierax (Gerace), Sibirene (Santa Severina) et Rossano.

Même absence de témoins d'orfèvrerie en Pouille comme en Basilicate pour les premiers siècles de l'Église, bien que l'on puisse citer des exemples d'autres expressions artistiques, les mosaïques de Casaranello et des sarcophages sculptés de haute qualité.

Même pauvreté dans le domaine italique pour la période qui s'étend du Bas-Empire à l'arrivée des Longobards. Pourtant la richesse de la production d'orfèvrerie est attestée par les inscriptions importantes de Pompéi, de Porteoli (Pouzzoles), de Capoue, et par le *Carmen XVIII* de saint Paulin de Nole à propos du sanctuaire Saint-Felix à Cimitile. Le *Livre des évêques* de Naples nous fournit des renseignements, mais sans entrer dans les détails. Ce qui prouve que la tradition de l'orfèvrerie a continué en Campanie, sans interruption, depuis l'époque classique.

En Sicile, la situation est moins affligeante du point de vue des objets liturgiques, puisque nous possédons le Trésor de Canicattini Bagni, qui est actuellement conservé dans une collection privée de Syracuse. Il s'agit d'un petit groupe de calices et de patènes en argent, sans inscriptions, mais avec croix et couronnes niellées, que l'on peut dater des Ve-VIe s. Leur type est bien différent de celui des calices de provenance orientale, surtout de Syrie et de Chypre, qui ont un pied conique élancé, un *nodus* sphérique un peu plat et la coupe hémisphérique ou à hémisphère rehaussé selon la formule que l'Occident adoptera beaucoup plus tard. Au contraire, les calices du trésor sicilien sont remarquables pour leur pied conique très bas, l'absence de *nodus* intermédiaire et leur coupe large peu profonde. Le profil de ces calices peut être dessiné dans un rectangle horizontal, celui des calices orientaux dans un rectangle vertical.

On retrouve le type de Canicattini Bagni dans les calices du Trésor de Reggio d'Émilie (V^e^-VIe s.) et surtout dans le Trésor de Canoscio, beaucoup plus important du point de vue historique, conservé actuellement à l'évêché de Città di Castello. Là, des inscriptions portant le nom de *Felicitas* et ses sept fils indiquent une provenance de l'Afrique romaine (V^e^-VIe s.), peut-être de Lambèse.

Il est probable que les objets du Trésor de Canicattini Bagni ont été fabriqués à Syracuse, la ville la plus riche et le meilleur port de l'île. Ont été sans aucun doute produits aussi dans des centres importants la petite croix soignée (VIe-VIIe s.), où est gravée la figure de la Vierge, du Trésor de Mazzara qui est actuellement au Musée de Palerme ou les objets d'autres trésors, de moindre intérêt, tel celui de Pantalica.

Pour une période plus récente il convient de signaler un quatrième groupe de *vasa sacra* — trois calices et deux patènes — découvert en Toscane et inédit. Selon le prince Otto de Hesse, qui en assurera la publication, il s'agirait de travaux de l'époque longobarde (VIIe-VIIIe s.). Mais il est encore impossible de connaître le lieu de production.

Enkolpia et b r a c t é a t e s. — Une autre série d'objets de ces époques anciennes mérite notre attention. Ce sont ces *enkolpia* cruciformes que les pèlerins ramenaient de Terre sainte aux Ve-VIe s. et de l'Égypte copte au VIIe s. Ces croix, qui s'ouvraient en charnière, conservaient de petites reliques ou plus simplement des souvenirs des sanctuaires visités, des écailles de pierre, de bois, de la terre. Un seul exemplaire en or, avec nielle, était connu. Il faisait partie de la collection des comtes Dzyalinski, en Pologne, qui a disparu dans la destruction du château de Goluchow près de Varsovie, pendant la deuxième guerre mondiale. Cet *enkolpion* était l'une des pièces d'un petit trésor funéraire longobard en provenance de la « Grande Grèce », selon le catalogue, fort rare désormais, qu'en avait établi le prof. Fröhner.

Un autre exemplaire, en argent, se trouve au Musée de Reggio de Calabre, mais gravé d'une manière rudimentaire. Le dessin du Christ crucifié [fig. 1] et de la Vierge le rattache à celui d'un nombre remarquable d'autres *enkolpia* cruciformes en bronze [fig. 2] trouvés en Pouille, Campanie, Calabre et Sicile. On peut les classer en deux groupes. Le premier présente en surface des croix lisses dont le dessin a été gravé dans le moule avant que l'objet ne soit coulé en bronze, en série. Même très primitif, ce dessin est proche de celui de quelques maîtres de notre art contemporain.

L'autre groupe de ces croix est travaillé en bas-relief. Il était réservé évidemment à des pèlerins modestes, car on ne soignait pas le repassage au burin destiné à en améliorer quelque peu l'aspect.

L'iconographie de ces croix, surtout pour le Christ crucifié, se rattache aux traditions de l'ère copte et syriaque : le Sauveur est toujours vêtu d'un long *kolobion*, tunique sans manches touchant presque les pieds. Tandis que dans la peinture inspirée de l'art de ces régions, le Christ crucifié est vêtu d'un *kolobion* de couleur pourpre, avec deux bandes jaune-orange descendant des épaules jusqu'aux pieds, dans ces *enkolpia*, surtout dans les exemplaires en relief, les artisans ont essayé de marquer les *clavi* avec une gravure particulière. Le témoignage le plus impressionnant quant aux peintures est visible à Sainte-Marie-Antique au Forum à Rome (VIIe s. env.). Ce même *kolobion* en deux couleurs se retrouve dans les enluminures de mss. provenant de la Syrie, tels le *Codex purpureus Rossanensis*, au Musée diocésain de Rossano, et le *Codex de Rabula*, à la Bibliothèque Laurentienne, à Florence.

Ces petites croix orientales ne sont pas les seuls documents témoignant des liens spirituels qui liaient le midi de l'Italie et la Sicile à l'Égypte copte et à la Syrie. Les bractéates en or dispersées à présent dans les musées d'Italie et à l'étranger ont presque toutes été trouvées en Calabre. L'iconographie de ces disques en or, parfois en bas-relief et de dessin extrêmement simplifié, présente peu de motifs : la Vierge et l'Enfant — *Blacherniotissa* ou *Platyéra* —; l'Épiphanie, avec, en bas, la scène de l'Enfant dans la crèche entre le bœuf et l'âne; Daniel entre les lions [fig. 3]; des saints, parmi lesquels saint Ménas entre deux chameaux, saint Georges et quelques autres [fig. 4].

On ne sait rien de l'usage de ces bractéates, sauf pour un exemplaire retrouvé à Siderno, qui était gardé au Musée provincial de Catanzaro en Calabre, avec une ampoule en terre cuite du type « saint Ménas », mais qui a disparu depuis 1931. Suivant des indications acceptables, cette bractéate très mince avait été trouvée dans un sarcophage, fixée avec de la cire rouge sur le couvercle d'une boîte en bois qui s'est désintégrée au contact de l'air. La ressemblance est surprenante entre ces bractéates d'or et les ampoules de Monza ou de Bobbio, surtout pour l'exemplaire du Musée de Syracuse (provenant de Rossano), avec représentation du *Tropaion* et de l'église du Saint-Sépulcre de Jérusalem, surmontés par le buste du Christ.

L'ICONOCLASME ET SES CONSÉQUENCES. — L'Église latine, dès le temps du pape Grégoire VI, condamna l'iconoclasme et donna refuge à tous ceux qui venaient de l'Orient emportant avec eux nombre de précieuses icônes. Deux au moins de ces icônes existent encore à Rome : celle de Santa Maria Nova au Forum (Sainte-Françoise Romaine), découverte par le prof. Pico Cellini, dont il reste uniquement la tête de la Vierge; l'autre, la Vierge et l'Enfant sur le trône, entourés d'anges, à Sainte-Marie du Transtévère. Beaucoup d'autres icônes de la Vierge dans le sud de l'Italie, et même à l'époque qui suivit l'iconoclasme, auraient été sauvées et, d'après les légendes locales, amenées en Occident par des prêtres ou des moines. Pendant la première grande vague des persécutions, les fidèles n'hésitaient pas à confier les vénérables images aux flots de la mer. La protection divine les conduisait vers les plages de la Pouille où des fidèles les récupéraient et les portaient dans les églises.

Actuellement, cependant, aucune œuvre d'art byzantine exécutée immédiatement avant l'édit brutal de l'empereur Léon III, en 726, n'existe plus dans le midi de la péninsule Italienne, ni en Sicile, sauf, peut-être, le *Codex purpureus Rossanensis*, les bractéates d'or citées plus haut et quelque *enkolpion*, comme celui en or et nielle provenant du tombeau d'une dame longobarde, dans le sud de la Basilicate.

Au cours du Congrès international historique sur *L'Église grecque en Italie* (Bari, 1969), une hypothèse a été discutée, selon laquelle, dans les provinces plus ou moins éloignées de Constantinople, l'édit impérial n'aurait pas été appliqué rigoureusement, ou même pas du tout. La tradition italienne (surtout en Pouille) de l'arrivée des icônes avec les réfugiés et de leur accueil par le clergé et par le peuple serait le témoignage que les logothètes en exercice dans le thème des Longobards et dans celui de Calabre étant iconodoules eux-mêmes, n'auraient pas donné grande importance à l'édit impérial. Ils avaient évidemment des problèmes politiques et militaires bien plus graves : l'avance longobarde jusqu'à la baie de Tarente et la défection du duché de Bénévent qui, depuis 787, reconnaissait comme souverain suprême Charles, roi des Francs, premier chef du Saint Empire romain.

On peut jusqu'à un certain point justifier l'hypothèse d'une provenance orientale en liaison avec la persécution des iconoclastes et rappeler ce qui s'était passé déjà un siècle avant la proclamation de l'édit de 726, lors de l'arrivée des Arabes fanatisés par l'Islam qui détruisaient ou pillaient ce qu'ils trouvaient le long de leur route. Bien des trésors d'objets liturgiques, des bijoux de particuliers, cachés au moment des désastres militaires, ont été retrouvés au cours de notre siècle. Les habitants des villes maritimes n'ont certainement pas hésité à s'enfuir sur des vaisseaux vers la Pouille, la Calabre ou la Sicile. Mais, même si un certain nombre d'œuvres d'art byzantines datant d'avant l'iconoclasme ont été sauvées jusqu'à maintenant, en Pouille et en Basilicate aussi bien qu'en Sicile, il est absolument impossible de distinguer les apports d'outre-mer amenés par les réfugiés qui fuyaient l'iconoclasme de ceux qui auraient échappé à la poussée islamique.

DIDIER DU MONT-CASSIN ET SON ÉCOLE D'ART (1058, élection de l'abbé — 1087, date de sa mort sous le nom de Victor III, pape). — Au cours de la deuxième moitié du XIe s., deux événements devaient marquer, pour l'histoire de l'art, le début de deux grandes écoles, destinées à transformer entièrement la vie artistique du midi de l'Italie et de la Sicile.

A la mort de leur abbé en 1058, les moines bénédictins de l'abbaye du Mont-Cassin élirent son successeur, Darferius, qui au monastère s'appelait Didier, et qui était fils de Landulfe, duc de Bénévent. Il avait pris l'habit au monastère de Sainte-Sophie de Bénévent, était devenu prieur au monastère de Saint-Benoît de Capoue, ensuite au Mont-Cassin. Homme d'une intelligence exceptionnelle, d'une éducation raffinée, il n'était pas seulement un savant moine, mais aussi un grand connaisseur des arts. De Bénévent ou de Capoue, il avait visité Rome, Salerne, Amalfi. Il décida de restaurer l'abbaye et de reconstruire entièrement l'église pour qu'elle puisse y accueillir environ deux cents moines.

Pour ces travaux (maçonnerie, charpente, marbre), il chercha les meilleurs maîtres et ouvriers — des « Amalfitains » et des « Lombards », — et fit venir des marbres de Rome. Didier sut bien choisir ses collaborateurs, entre autres Léon de Marsicano, bibliothécaire et archiviste, qui devint bientôt son biographe attentif et consciencieux, qui recueillit ainsi non seulement les événements importants, mais aussi les confidences spirituelles et culturelles de son supérieur. Léon fut à même de commenter le programme, ambitieux et d'une grande élévation morale, conçu par Didier pour une création qui serait issue de la culture artistique bénédictine et concilierait la *magistra latinitas* et la *peritia greca*. Didier s'était aperçu que les arts en Italie avaient perdu de leur efficacité, cela en raison des invasions germaniques, et qu'il fallait préparer des forces nouvelles en allant les chercher dans le plus grand centre de civilisation chrétienne existant sur les rivages méditerranéens : Constantinople. Au fur et à mesure que les travaux avançaient au Mont-Cassin, Didier se posait le problème de la décoration intérieure de l'église; surtout, il désirait que tous les objets concernant la liturgie, l'autel, la *pergula*, les calices et les patènes aussi bien que les croix et les chandeliers fussent des plus précieux,

Illustration non autorisée à la diffusion

Fig. 1. — REGGIO (Calabre). Musée national.
Fragment d'*enkolpion* en bronze (VIe-VIIe s.).
(Cliché Mus. Nazion. Reggio Calabria.)

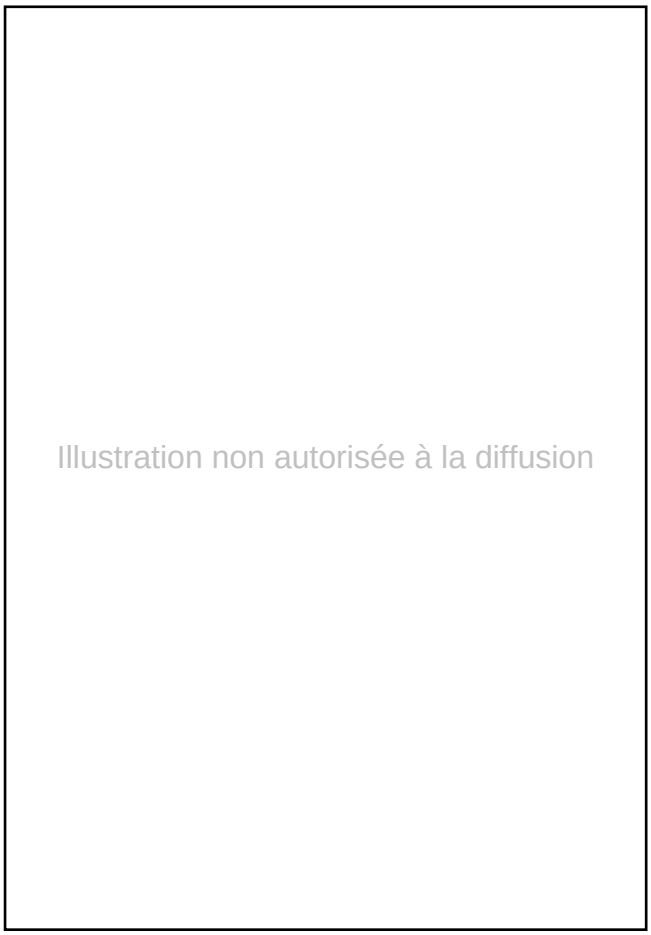
Illustration non autorisée à la diffusion

Fig. 2. — REGGIO (Calabre). Musée national.
Enkolpion en argent gravé (VIe s., avant l'invasion arabe).
(Cliché Mus. Nazion. Reggio Calabria.)

Illustration non autorisée à la diffusion

Daniel entre les lions

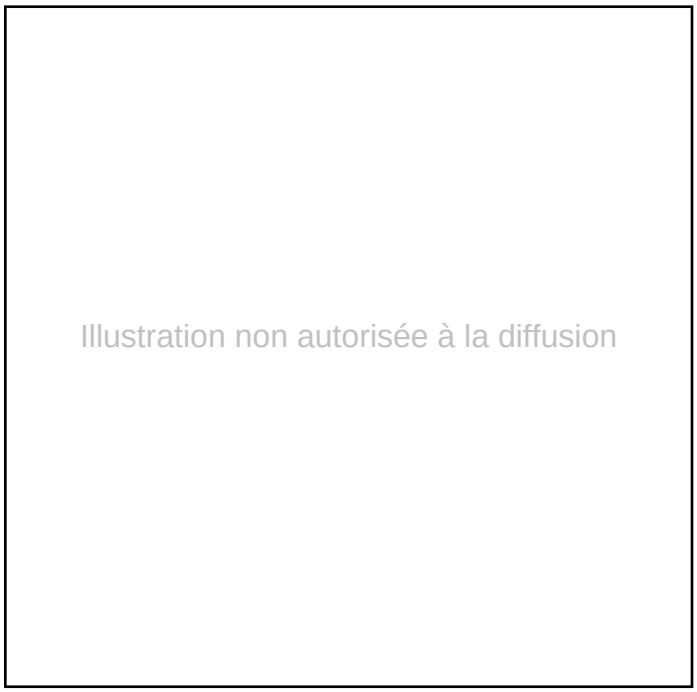
Illustration non autorisée à la diffusion

Deux saints cavaliers transperçant deux serpents de leur lance crucifère

Fig. 3 et 4. — BERLIN. Musée d'État.
Bractéates faites d'une lame d'or repoussé ou pressé sur un moule
(art syro-copte (?) ou calabro-byzantin (?), VIe-VIIe s.).
(Cliché Staatl. Mus., Inv. 6862 et 9309, catalogue 1966, n°s 105 et 106.)

Fig. 5. — PARIS. Cabinet des Médailles.
La fibule de Capoue. Disque en or
d'inspiration orientale (sassanide?),
filigrane, pendentifs avec pierres (fin VIIe-déb. VIIIe s.).
(Cliché Paris, Cabinet des Médailles, 9680.)

Illustration non autorisée à la diffusion

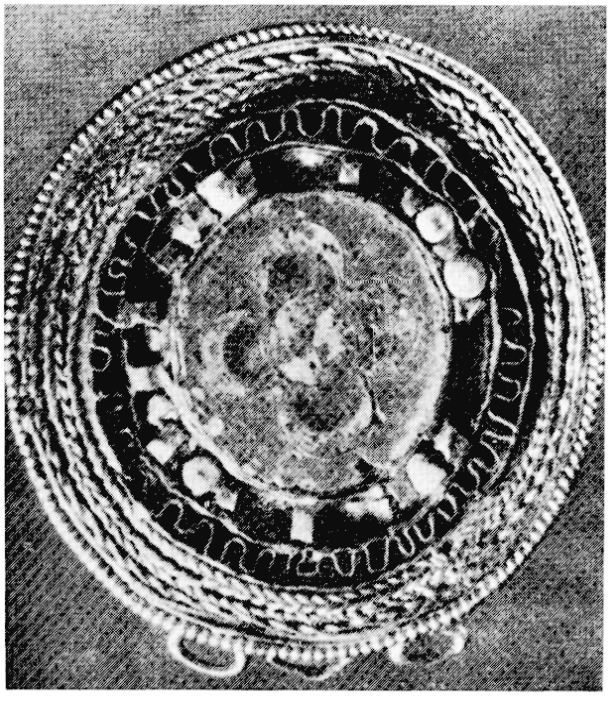

Fig. 6. — OBERLIN (Ohio, U.S.A.). Collection Gutman Oberlin.
Fibule de type « souverain ». Disque en or,
filigrane, émail cloisonné.
École de Spolète ou de Bénévent (VIIIe-IXe s.).

Fig. 7. — Collection Martin Le Roy (jadis). Icône en argent repoussé. École d'orfèvrerie créée par Didier de Mont-Cassin (XIe s.). L'Annonciation.

Fig. 8. — *Id.* Vierge assise avec l'Enfant.

Fig. 9. — *Id.* Le Christ enseignant les apôtres après la Résurrection.

Fig. 10. — *Id.* La Pentecôte.

Fig. 11. GAÈTE (Rome). Cathédrale Saint-Érasme, chapelle des reliques.
Croix dite « du Pantacrator ».
Bronze argenté et doré, disque en émail cloisonné avec Christ en électrum. École de l'abbé Didier (XIe s.).

Fig. 12. — CASTROVILLARI (Cosenza).
Collection du marquis Gallo.
Petite croix de procession en cuivre repoussé, originairement doré (XIIe-XIIIe s.).

Fig. 13 *a* et *b*. - GAÈTE (Rome). Cathédrale Saint-Érasme, chapelle des reliques.
Enkolpion en or et émaux, provenant de l'abbaye basilienne de San Giovanni Aspiro, près de Policastro del Golfo (Salerne).
Orfèvrerie byzantine importée au XIIIe s.

Fig. 14. — NOICÀTTARO (Bari). Église paroissiale.
Tête-reliquaire en argent, partiellement doré.
Exemplaire unique en Pouille.
Date imprécise (XIIe-XIVe s.). Reproduced pour la première fois.

Fig. 15. — MATERA. Cathédrale Santa-Maria.
Aujourd'hui au Musée diocésain (archevêché).
Enkolpion en argent et nielle, médaillon en or. Exécuté à Matera, en Basilicate ou en Pouille (XIe-XIIe s.).
Reproduit pour la première fois.

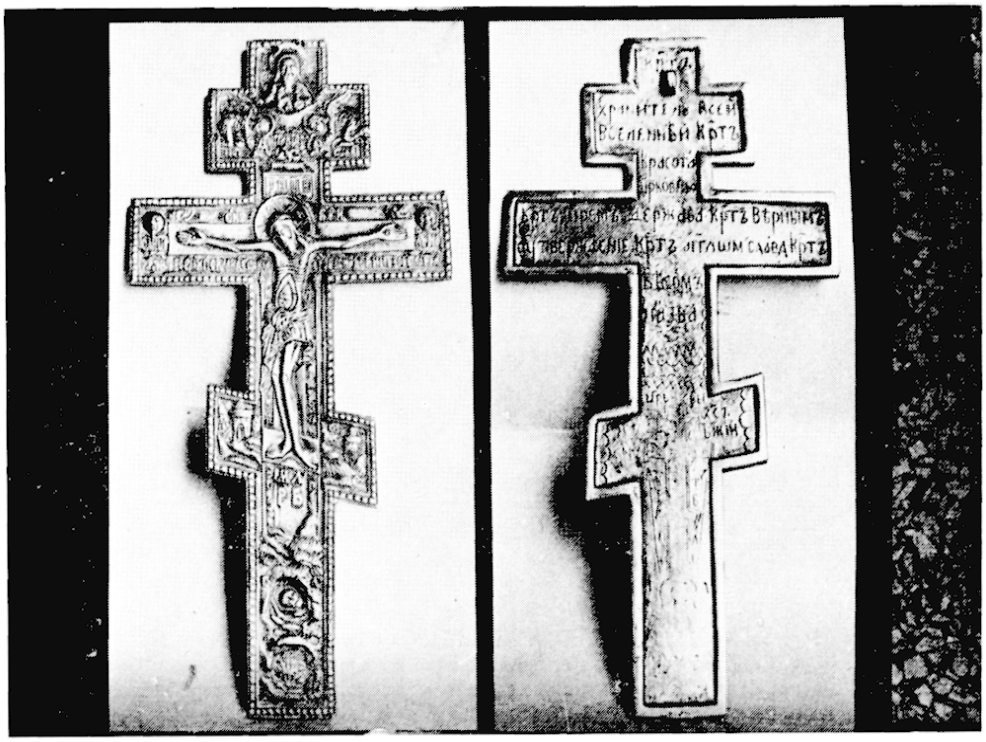

Fig. 16. — CAPOUE (Caserte). Trésor de la cathédrale (archevêché).
Croix d'argent doré, légendes en langue paléo-slave, écriture cyrillique.
Lieu d'exécution et date inconnus. Reproduit pour la première fois.

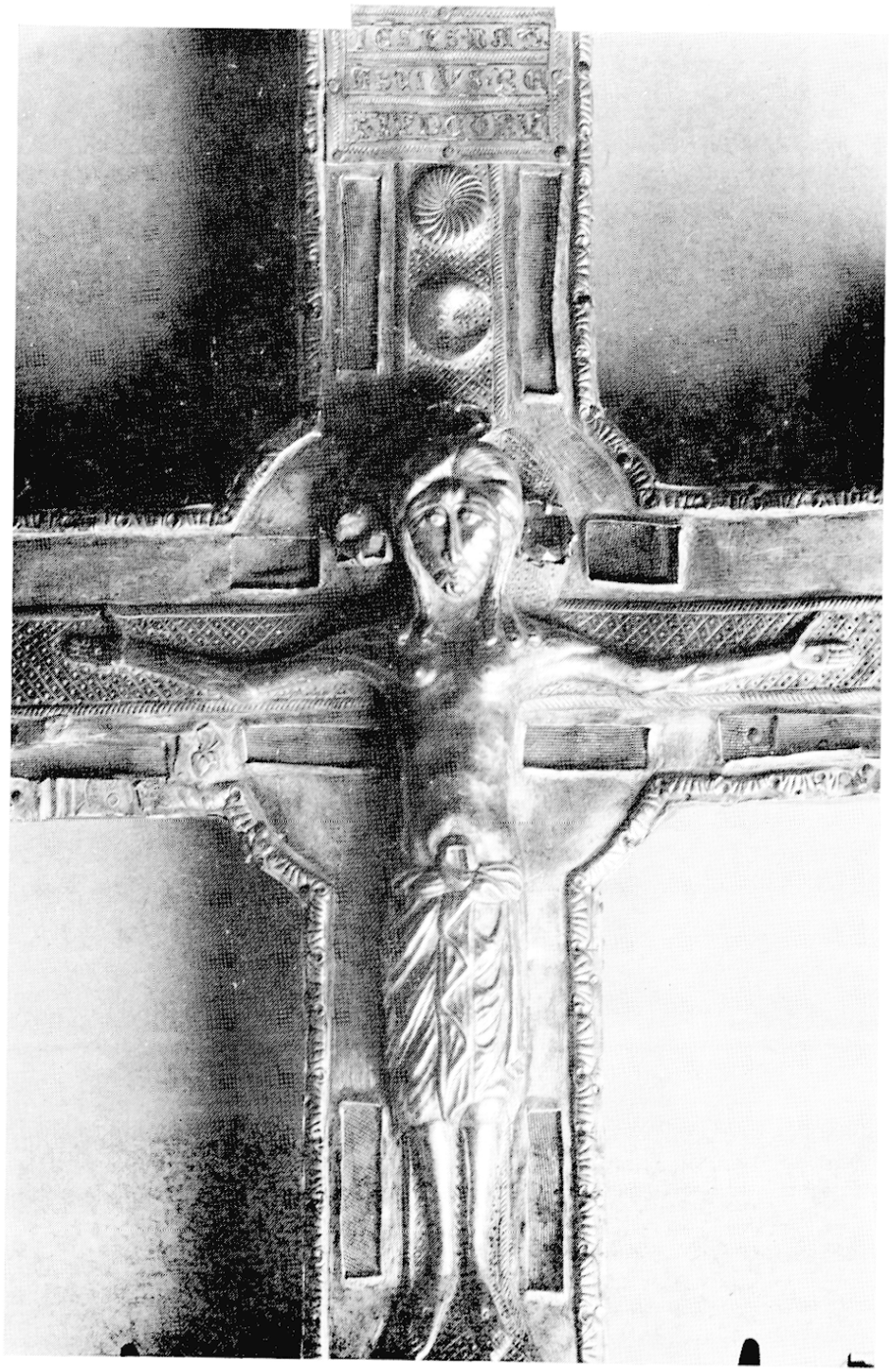

Fig. 17. — SAN MARCO ARGENTANO (Cosenza). Cathédrale.
Croix de procession et lipsanothèque en argent repoussé.
Détail de l'avers : le Christ crucifié, les bras de la croix portant un ange, la Vierge et saint Jean l'Évangéliste. École de Longobucco (fin XIIIe s.).

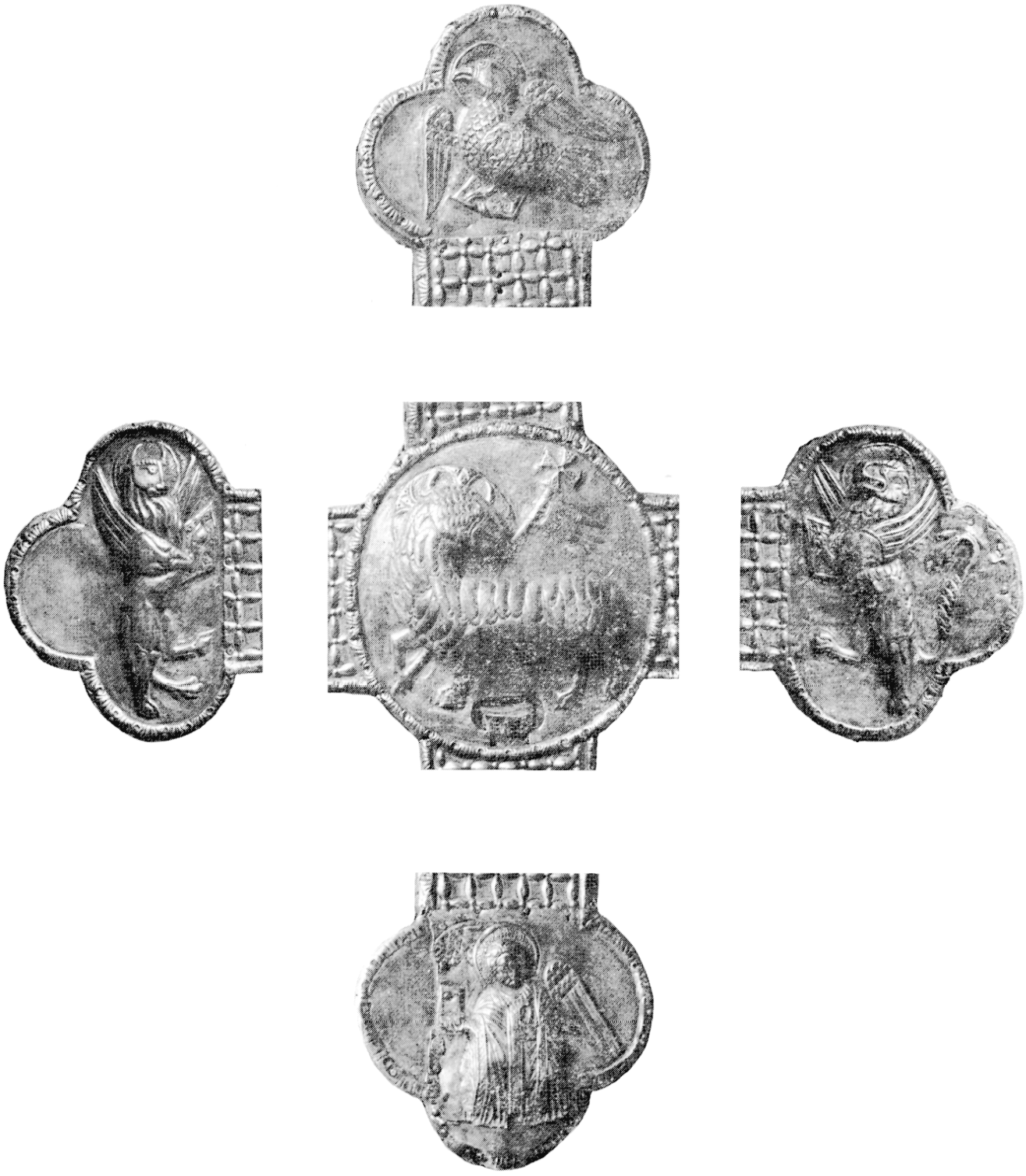

Fig. 18. SAN MARCO ARGENTANO (Cosenza). *Id.*
Revers de la croix : l'Agneau entouré des symboles évangélistes.

Fig. 19. — LENINGRAD. Musée de l'Ermitage, section byzantine.
Lipsanothèque provenant probablement du monastère basilien de Carbone.
« Pastiche » produit avec des fragments de reliquaires et de staurothèques détruits de différentes provenances (entre les Xe et XIIe s.).
(Cliché Vasari, Rome.)

à tout point de vue, et le plus possible « à la mode ». Ce qui signifiait qu'il fallait les faire venir de cette ville, qui était à ce moment à l'apogée de l'art byzantin, particulièrement pour les arts somptuaires protégés par la cour impériale.

Il vaut la peine de suivre ici le récit de Léon :

> Libet nunc post ecclesiae dedicationem residua exornationis ipsius describere, ut licentius deinceps valeamus Desiderii gestis, tam in aedificiis quam et in aliis quibuslibet ejus magnificentiis operam dare. Ad supradictam igitur regiam urbem quendam de fratribus cum litteris ad imperatorem, et auro triginta et sex librarum pondo transmittens, auream ibi in altaris facie tabulam cum gemmis ac smaltis valde speciosis patrari mandavit... Quem profecto nostrum confratrem imperator Romano nimis honorifice suscepit, et quandiu ibi mansit honeste cum suis omnibus reverenterque tractavit, et quicquid operum inibi vellet efficere, imperialem et licentiam facultemque concessit...[1].

L'activité artistique au Mont-Cassin a été très intense, non seulement pour les travaux concernant l'abbaye et l'église abbatiale, mais aussi pour les projets de construction et de décoration d'autres églises en Campanie, et ailleurs, à San Angelo in Formis par exemple, dont les peintures réalisèrent parfaitement le programme culturel de Didier.

De l'orfèvrerie issue du Mont-Cassin, presque rien n'a été sauvé. Cinq objets sont exactement connus : ce sont quatre plaques en argent repoussé, jadis dans la collection Martin Le Roy [fig. 7 à 10], et une petite croix de bronze doré, mais en alliage d'argent, qui porte au centre un médaillon avec le buste du Christ Pantocrator en émail cloisonné. Cette croix se trouve encore à présent à Gaète, dans la chapelle des reliques de la cathédrale Saint-Érasme.

Les quatre plaques de la collection mentionnée représentent : l'Annonciation; la Vierge et l'Enfant sur le trône; le Christ et les apôtres; la Pentecôte, selon le schéma de l'iconographie byzantine. Mais le langage formel et le sens plastique du modelage, même dans ce repoussé en bas-relief (25,5 cm × 16 cm) montrent des éléments qui ne sont pas du tout byzantins. Tandis que dans les bas-reliefs travaillés en ivoire, stéatite ou argent doré, à Constantinople, les artistes suivaient une tendance allant vers une stylisation et un schématisme abstraits, surtout dans les draperies, dans les quatre plaques on observe nettement l'insistance du maître argentier sur les détails des vêtements, particulièrement dans l'Annonciation et la Vierge sur le trône, et aussi dans le Christ avec les apôtres. L'artiste est indépendant, non byzantin, car il s'efforce de suivre les plis des vêtements en correspondance avec les mouvements, sans essayer d'atteindre l'élégance, quelquefois un peu maniériste, des modèles byzantins; il n'y tenait sans doute pas. Il en est de même pour les proportions des figures humaines. Le traité de Vitruve recommande la proportion de 1 : 9, c'est-à-dire 9 fois la hauteur de la tête, surtout dans les peintures, qu'il s'agisse de peinture monumentale ou d'icônes. Dans ces quatre icônes en repoussé, les proportions des figures majeures sont de 1 : 7, tandis que les détails font à peine 1 : 5. Ici encore, nous avons donc un élément permettant de penser que l'artiste n'a pas été un Byzantin d'origine.

Un détail, essentiel à mon avis, est le modelage des têtes, surtout des yeux. Tandis que dans les bas-reliefs byzantins travaillés à Constantinople les yeux sont modelés avec une remarquable exactitude anatomique, dans les quatre scènes en argent les yeux semblent sortir en dessous de l'arc orbital d'une manière analogue à celle que nous avons remarquée dans de nombreuses scènes du Nouveau Testament sur les plaques en ivoire de Salerne.

1. *Leo Marsicanus, Chronicon Casinense;* éd. MIGNE, *P.L.*, t. CLXXIII, col. 756-758.

L'encadrement des quatre scènes a été tracé suivant des dessins qui sont tous différents, des rinceaux à feuillage continu. Dans l'Annonciation et la Vierge en Majesté, aux coins de l'encadrement, sont placés quatre disques à figures : pour l'Annonciation, quatre têtes de prophètes, pour la Vierge et l'Enfant, les symboles des évangélistes, présentés de manière conventionnelle. Surtout, les rinceaux de ces deux scènes, à gros feuillage, trouvent un élément de comparaison immédiat dans la sculpture monumentale romane de l'Italie méridionale. Mais il faut admettre aussi que ce genre de rinceaux est très ancien, qu'il a ses origines en Orient où il était utilisé déjà aux IVe-Ve s.

Il est vraiment dommage que nous n'ayons pas de notices indiquant la provenance de ces quatre plaques. Martin Le Roy les avait achetées à Naples, chez un antiquaire dont on ne connaît pas le nom, qui avait déclaré qu'elles venaient du midi de l'Italie, sans spécifier l'endroit. Il les attribua à l'école du Mont-Cassin, plus exactement à un artiste de la deuxième génération. Pourquoi cette attribution au Mont-Cassin et non pas à un autre centre de production? On a pensé surtout qu'à l'époque de Didier et de son successeur, aucun autre centre bénédictin dans le Sud, à Bénévent, à Capoue, n'eût été capable de produire tellement d'objets qu'un groupe de quatre d'entre eux ait pu survivre jusqu'à présent, avec une étonnante unité de forme et de style. Et seul le Mont-Cassin avait eu la chance de posséder un abbé aussi exceptionnel que Didier.

Un détail, dont aucun des auteurs qui ont écrit à propos de ces plaques n'a tenu compte, joue en faveur de la prestigieuse école cassinoise : ce sont, pratiquement, des icônes; un groupe de quatre icônes en argent repoussé au lieu d'icônes peintes. Dans toutes les églises du monde de l'orthodoxie qui suivaient la liturgie byzantine — et de nos jours encore, — il y avait à côté des icônes faisant partie intégrante de l'iconostase, certaines séries, dont une avec les « fêtes du Seigneur », d'autres avec les images du Christ, de la Vierge et des saints. Pour chaque fête, au cours de l'année liturgique, on expose les icônes correspondantes, accompagnées de celles du Christ et de la Vierge, on les place sur des lutrins avec un cierge allumé. Tout fidèle, ayant fait la *proskynésis* et le signe de la croix, s'approche de ces icônes et les touche avec le front ou les lèvres; la véritable iconodoulie était originairement comprise comme une réaction à l'hérésie iconoclaste. Si une église ou un monastère, au lieu d'une suite d'icônes peintes, voulait exposer à l'iconodoulie de petits chefs-d'œuvre en argent, il fallait qu'elle disposât de grandes richesses ou qu'elle eût de puissants donateurs. En Italie du Sud, le seul monastère qui pût se permettre ce luxe, dont Leon de Marsicano donne une description détaillée, était le Mont-Cassin. Or, à l'époque de Didier et de ses successeurs, la communauté spirituelle et pratique entre le monde latin et le monde grec n'avait pas encore été atteinte. Nombre d'églises italiennes gardent l'application latine de l'iconostase, la *pergula*, comme un reste de cette grande unité spirituelle.

Il est évident que les icônes d'argent de la collection Martin Le Roy, travaillées, sans aucun doute, au Mont-Cassin, faisaient partie du trésor d'une église importante, en Campanie ou en Pouille, et furent vendues peut-être par un clergé plus intéressé à toucher de l'argent qu'à conserver jalousement ces documents si rares d'une splendide période artistique. Cela arrive encore à présent. Autre hypothèse possible : ces icônes auraient fait partie de la décoration de l'église cassinoise qui fut entièrement achevée par le successeur de Didier, Alphanus, son ami d'enfance, grand savant et poète sensible, qui a laissé une description ravissante de l'intérieur de l'église abbatiale dont les précieuses icônes furent pillées, volées, détruites. Quelques-unes ont pu échapper à la destruction et être gardées soigneusement, puis vendues à Martin Le Roy. Ce n'est qu'une hypothèse, mais logique et très vraisemblable.

Le seul document de la production des émaux cloisonnés de l'école de Didier encore existant serait, à mon avis, la croix du Pantorator de la cathédrale de Gaète [fig. 11]. Elle est restée inédite jusqu'à

une date très récente; ce nom lui a été donné en raison du disque émaillé représentant le Christ Pantocrator en demi-buste. Comme dans les quatre plaques citées ci-dessus, la composition des scènes suit le schéma iconographique byzantin, mais selon un traitement artistique non-byzantin. Le dessin des cloisons est faible, tracé à peu près, par un apprenti qui essayait de suivre un modèle. La couleur des émaux est terne, sans aucune intensité.

Il existait au Mont-Cassin une staurothèque byzantine en or et pierres précieuses, placée *in aurea ycona*, avec son étui précieux, comparable à ce chef-d'œuvre qu'est la fameuse staurothèque de Limbourg, en Allemagne. Un des continuateurs du *Chronicon Casinense*, Pietrus Diaconus, nous informe qu'un certain Leo, marchand d'Amalfi, se trouvait à Constantinople en 1078 et fut mêlé à des émeutes contre l'empereur Michel VII et à l'invasion du palais impérial; il s'empara d'une staurothèque qu'il emporta à Amalfi et qu'il remit plus tard au monastère du Mont-Cassin lorsqu'il se fit moine en cette abbaye. L'étui émaillé a été perdu depuis longtemps, mais la croix existe encore.

Il est possible que le Christ bénissant, en émail sur cuivre, qui est au Musée du palais de Venise à Rome et qui provient de Sainte-Marie du Transtévère, soit un produit de l'art du Mont-Cassin. Le Sauveur y est représenté debout; il s'avance majestueusement, tenant le rouleau de la Loi dans la main gauche et bénissant de la main droite. Le dessin énergique, les traits vigoureux, l'expression souveraine du Christ et même les proportions élancées peuvent autoriser cette hypothèse. A l'origine le cuivre devait être doré, l'usage de ce métal bien moins précieux étant justifié par les dimensions exceptionnelles du travail, presque 75 cm de hauteur. La qualité du verre utilisé pour l'émail, aux couleurs moins éclatantes, comparables à celles du Pantocrator de Gaète, semble autoriser l'attribution à l'école cassinoise de la première génération.

On ne sait pas combien de temps cette école du Mont-Cassin a continué à produire des objets précieux. Il est possible qu'elle ait duré longtemps, en modifiant le style et même le matériau. Jusqu'à présent aucune recherche n'a été faite sérieusement dans ce domaine. Mais nous avons déjà un monument artistique de tout premier ordre de l'art de l'émail champlevé en Pouille pendant le règne du roi Roger Ier de Sicile : la plaque de cuivre doré et émaillé insérée dans l'architrave du baldaquin de la basilique Saint-Nicolas de Bari. La scène représente saint Nicolas posant une couronne sur la tête du *rex Rogerius*. La thèse d'Émile Bertaux selon laquelle ce ne pouvait être qu'un émail commandé à Limoges doit être abandonnée définitivement. Puisque les maîtres artisans qui travaillaient au palais royal de Palerme connaissaient les procédés utilisés pour les émaux cloisonnés les plus subtils, pour les nielles au dessin raffiné, aucune difficulté ne devait exister pour imiter immédiatement les nouveaux produits importés de Limoges.

On en trouve en de nombreuses localités du midi de l'Italie et en Sicile, bien qu'une grande partie de ce trésor ait été vendu par le clergé. Ainsi les émaux champlevés de l'autel portatif qui est à la cathédrale d'Agrigente, San Gherlando, dans leur mélange curieux de formes limousines et byzantines, constituent un document précieux pour la diffusion de l' « œuvre de Limoges » dans le royaume des Normands. Mme Marie-Madeleine Gauthier, connaisseur incomparable de l'art de l'émaillerie européenne, a proposé de le dater vers le troisième quart du XIIe s. Il était beaucoup plus facile d'imiter l'émail champlevé que l'émail cloisonné importé de Constantinople. Personnellement, je suis convaincu — en contraste avec Mme Gauthier — que l'émail de Saint-Nicolas est datable immédiatement après l'an 1139, l'année où surviennent deux grands événements : Bari est saisie définitivement et encadrée dans la *Ducatus Apuliae*, et Naples, pour des siècles devenue indépendante comme *Ducatus Neapolitanus*, par grâce du *basileus* de Constantinople, est à son tour occupée sans combat. L'unité des territoires normands était donc depuis 1139 un fait accompli. Au Musée du palais de Venise à Rome se trouve un fragment de reliure d'un livre liturgique nommé par quelque

savant l' « Ange d'Amaseno », probablement parce qu'il provenait de ce petite village qui se trouve près de l'ancienne frontière entre le Patrimoine de saint Pierre et le royaume de Naples, à peu près à 40 km à l'ouest du Mont-Cassin. L'émail a une structure typiquement limousine, mais il manque de l'éclat et de l'intensité caractéristiques des prototypes français et qui font défaut aussi au Couronnement du roi Roger à Bari.

Dans un tout autre domaine, les laboratoires artistiques cassinois ont eu une production beaucoup moins précieuse mais tout de même très intéressante : les petites croix d'autel ou de procession, jadis très nombreuses surtout dans les petites églises paroissiales des Abruzzes, beaucoup moins fréquentes à présent parce que les antiquaires de Rome et de Naples n'ont pas eu de peine à convaincre les curés qu'ils feraient « une bonne affaire » en échangeant la vieille croix au repoussé endommagé, à la dorure presque disparue, contre un produit brillant de l'art sacré industrialisé.

Jusqu'à présent, sauf quelques très rares exceptions, aucun historien de l'art, italien ou étranger, n'a voulu examiner attentivement ces croix, que l'on a nommées « croix archaïques » ou « croix de Sulmona », ville qui, à l'époque angevine, fut un centre fameux de production d'orfèvrerie. Toujours en cuivre repoussé ou doré, ces croix sont presque toutes de style byzantin; elles sont décorées au repoussé, les ornements sont des rinceaux romans. Leur datation est controversée, du XIe au XIVe s. On pourrait les classer en trois groupes au moins. Mais depuis les passages répétés des antiquaires — et depuis la dernière guerre — toutes ces croix sont arrivées aux collectionneurs et aux musées sans indication de provenance, par exemple celle du Musée diocésain de Teramo. Les autres ont été données avec toute la collection de l'avocat Me Cina à la Galerie nationale de Capodimonte à Naples.

Ces croix peuvent être attribuées à l'école cassinoise car, depuis le temps de saint Benoît, une portion des Abruzzes était devenue un territoire soumis à la juridiction spirituelle du Mont-Cassin. Les moines y possédaient nombre de petits couvents et y répandaient aussi le goût architectonique, surtout du roman primitif. Mais cette diffusion ne se bornait pas à cette région; on exportait ces petites croix vers le Midi aussi puisqu'un exemplaire se trouve même en Calabre, à Castrovillari (prov. de Cosenza) [fig. 12].

Il faut le répéter : l'attribution au Mont-Cassin est hypothétique, mais elle est soutenue par des raisons historiques, par l'uniformité du style, du travail et même des dimensions sur un nombre exceptionnel d'exemplaires.

AUTRES FOYERS D'ART SOMPTUAIRE EN ITALIE DU SUD.

CAMPANIE : *duché de Bénévent.* — Le duché longobard de Bénévent, importante ville à l'époque romaine, qui a construit des monuments de tout premier ordre, a hérité d'une tradition d'orfèvrerie connue pour son goût excellent et ses exigences. Il existe encore, heureusement, des témoins de cette production originelle ainsi que des notices historiques sur des bijoux que l'on reconnaît particulièrement à la richesse des ornements et au style lié à la solide tradition longobarde. Les plus importants ont été trouvés dans les deux nécropoles de Nocera Umbra et Castel Trosino. Mais, sauf quelque tombeau isolé, en Basilicate, contenant des bijoux, aucune nécropole longobarde n'a été découverte près des grandes villes de Campanie, Bénévent, Capoue, Aversa ou Salerne. Les deux tombeaux de Basilicate se rattachent à l'époque d'expansion du duché de Bénévent qui réussit à briser ce grand arc du domaine de Byzance, de Pouille en Calabre, pour arriver au Gofe de Tarente et s'emparer de cette ville.

Le Trésor longobard de Senise a été trouvé dans la vallée du Sinni, au lieu-dit « Il Pantano » à 4 km de Senise. Presque au même endroit on découvrit aussi le Trésor byzantin de Senise qui est

à présent au Musée national de la Grande Grèce à Reggio de Calabre. Le trésor longobard a été sauvé et se trouve au Musée national de Naples. Il appartenait à une noble dame longobarde ensevelie vers 659/68. Cette date a été établie par des « bractéates » : des feuilles d'or ont été pressées sur un *solidus* des empereurs Tibère et Heraclius et placées de l'autre côté des pendants des boucles d'oreille. Les pendants d'oreille représentent une tête de femme de face, très stylisée, en verroterie. La parure comprend aussi deux bagues. Mais le bijou typique des Longobards est la grande fibule à disque, dont on a arraché toutes les pierres, excepté une pâte de verre bleu-turquoise. Le dessin, très régulier, est obtenu en filigrane, de style grec, autour des pierres, dessinant un double S. Le disque du fond et l'épingle ont été perdus.

De Basilicate venait aussi un autre groupe de bijoux de l'époque longobarde, de la « Grande Grèce », selon Fröhner. Ce groupe comprenait une croix en or niellé, d'art syrien des VIe-VIIe s avec une inscription grecque, une très belle fibule à disque avec des filigranes assez semblables à ceux de la fibule de Senise, des boucles d'oreille et deux bagues. La chronologie de ce Trésor longobard Dzyalinski — disparu comme nous l'avons dit avec le château de Goluchow — est encore celle des bijoux des environs de Senise.

Un autre bijou très intéressant, certainement de la production d'une officine de Bénévent, est une fibule qui se trouve actuellement dans la section archéologique de l' « Ashmolean Museum » d'Oxford, étudiée assez récemment par Marvin C. Ross, avec d'autres fibules longobardes. Cet objet peut être appelé « fibule de Bénévent » parce qu'il a été trouvé dans cette ville. On croit qu'il s'agissait d'un trésor contenu dans un tombeau des ducs; mais, avant que les autorités en prennent possession, le trésor avait disparu, certainement partagé entre ceux qui l'avaient trouvé. Seuls les bijoux assez insignifiants ont été déposés au Musée national de Bénévent, tandis que la fibule est arrivée à Oxford. Sur l'avers de cette agrafe, au centre, est inséré un camée représentant un empereur de profil, tourné vers la droite. Des filigranes dessinent une croix au bord du disque. Les quatre surfaces libres ont le même ornement : deux *S* entrelacés. En bas, trois pierres précieuses sont suspendues tout simplement avec du fil d'or. A l'envers on reconnaît les attaches pour l'épingle. Selon le savant américain Ross, cette fibule appartiendrait à un groupe d'objets qu'on doit considérer comme des *regalia*, c'est-à-dire un type de fibule réservé aux souverains, soit empereurs romains soit de ces princes barbares qui aimaient se parer comme les empereurs de Rome et de Constantinople ou comme les exarques de Ravenne, telles qu'on les voit par exemple sur l'épaule de Justinien dans la mosaïque de Saint-Vital de Ravenne et sur la statue acéphale en porphyre qui se trouve au Musée de l'Évêché de cette ville, ou encore sur le grand *missorium* avec Théodose et ses fils au Musée de l'Académie de Madrid, à trois pendeloques : trois chaînes se terminant par des pierres précieuses ou des perles. On pourrait faire un long discours sur ce sujet.

Deux autres fibules, qu'on pourrait attribuer aux orfèvres de Bénévent, proviennent, l'une des environs de Canosa — la fibule « Castellani », bien connue — qui est à Londres, au « British Museum », l'autre, d'un lieu inconnu, qui faisait partie jadis de la « Collection Stroganoff » à Rome, mais se trouve actuellement dans la « Melville-Gutman Collection », en dépôt temporaire à l'« Allen Memorial Art Museum ». Ces deux bijoux sont travaillés avec une technique plus délicate, en véritable émail cloisonné. Le modèle de Canosa a une décoration en or granulé; l'autre présente des filigranes presque identiques aux bijoux de Senise et de Bénévent. Il faut donc les attribuer aux différents maîtres qui vivaient dans l'ancienne capitale du grand duché longobard du Sud.

Dans la cathédrale de Bénévent on peut voir la croix pectorale de l'archevêque Petrus Sagacissimus (894-914). A cette croix, aux bras plus larges à l'extérieur qu'au centre, se rattache une tradition paléochrétienne et byzantine, celle de la *crux gemmata*. Presque toutes les pierres et perles sont

tombées. Le bord est travaillé au repoussé pour donner l'illusion d'une suite de perles. A l'origine, les pendentifs étaient appliqués par groupes de trois aux bras; les anneaux sont demeurés. Il s'agissait de petites pierres précieuses perdues depuis longtemps. Bien qu'en mauvais état de conservation, cette croix est un des deux modèles les plus rares de croix d'évêques d'une époque si intéressante (IXe-Xe s.).

Malheureusement, il ne reste plus rien de la production d'orfèvrerie et de bijouterie des années postérieures à 1077, époque où le diocèse de Bénévent devint propriété du Saint-Siège et fut administré comme un petit État. Le trésor très fameux de la cathédrale, endommagé plusieurs fois, fut terriblement pillé en 1799 par les Français.

Capoue. — L'ancienne ville de « Capys », puis *Capua*, était considérée au IVe s. par le poète Ausone comme l'une des plus grandes villes de l'Empire et la première du midi de l'Italie. Un document direct de l'activité des orfèvres demeure dans l'inscription funéraire d'un *Philodamus Bassus aurifex*, conservée au Musée Campano de Capoue.

Les Sarrasins ont détruit l'ancienne Capoue en 841, obligeant les habitants à se réfugier à Sicopoli sur une colline, d'où ils descendirent plus tard pour s'installer parmi les ruines romaines de Casilinum, près du port sur le Volturne, l'actuelle Capoue, tandis que l'ancienne ville a pris le nom de *Santa Maria Capua Vetere*, qui garde de nombreux témoins de son glorieux passé. Les traditions ne pouvaient pas se perdre entièrement. De l'époque longobarde subsistent deux objets d'une importance exceptionnelle : la fibule de Capoue [fig. 5], au Cabinet des Médailles à Paris, et la croix pectorale de saint Étienne Ménécille, évêque de Caiazzo (971-979-1023). La croix est à l'évêché de cette ville (prov. de Caserta). La fibule a été étudiée et on la date généralement de la fin du VIIe ou du début du VIIIe s. Le disque travaillé à jour — l'*opus interrasile* — présente un quadrupède ailé, sous lequel est un autre animal, tous deux tournés vers la gauche. Ce symbole est encadré par deux cercles en granulation, séparés par une bande de grenats - almandins coupés en triangles. Dans le bas, trois pierres de couleur sont tenues par des chaînes. Cette fibule appartenait peut-être au dernier chef longobard de Capoue, avant la conquête de cette ville par les Normands au XIe s. Les ducs longobards de Capoue étaient ensevelis devant l'église métropolitaine. Mais pendant les travaux de transformation en style baroque de la cathédrale en 1832, les précieux tombeaux ont été dispersés d'une façon ignoble avec tout ce qu'ils contenaient. C'est peut-être alors que fut trouvée la fibule, passée ensuite de main privée au Cabinet des Médailles.

Quant à la croix de saint Étienne de Caiazzo, elle est de dimensions bien modestes, au repoussé simple et soigné, mais se trouve être le témoin très précieux de la tradition des orfèvres de Capoue, importante aussi pour l'histoire de la sculpture en Campanie, dont on sait fort peu de chose au Xe s. On se trouve en effet ici sur la lancée d'une tradition antérieure au renouvellement voulu par l'abbé Didier. A l'avers de cette croix est représenté un Christ aux pieds joints sur le *suppedaneum*, le corps court, la tête inclinée vers l'épaule droite, les yeux fermés. Le modelage du corps et du visage est très marqué. La croix a la forme d'un *T*, tandis que deux cercles symbolisent le Soleil et la Lune : le « tau » était un très ancien signe de bonheur et de vie; les astres du jour et de la nuit expriment la signification cosmique de la mort temporaire du *Logos*. A l'envers, toujours au repoussé, est tracée une croix ayant en son centre un cercle où la main droite accomplit le geste de bénédiction à la manière grecque — ce qui témoigne de la présence des influences byzantines en Campagnie à cette date. Il est bien dommage que ce petit repoussé, d'un réel intérêt, n'ait pas encore été étudié. Jusqu'à présent ces deux petits objets sont tout ce qui reste d'une tradition d'orfèvres à Capoue.

Amalfi. — Ce port a joué un grand rôle dans l'histoire du commerce, bien avant l'expansion commerciale et politique de Venise et de Pise, sa rivale. Pise, à deux reprises, en 1135 et en 1137,

réussit à anéantir la puissance économique d'Amalfi. D'épouvantables orages accompagnés de raz de marée jouèrent un rôle dans l'écroulement de la ville. En 1013, puis en 1343, plus de la moitié de la cité fut engloutie par la mer. Des ruines ont été identifiées à plus de 100 m de la plage actuelle et à 14 m de profondeur!

De nombreuses familles de marchands-politiciens et des aristocrates s'intéressaient aux beaux-arts. Malgré la destruction des archives, parmi les documents très rares qui nous restent concernant la vie de la ville se trouvent des contrats de mariage où figurent pour témoins des *aurifices*. Les inventaires des dots donnaient des indications de vaisselle précieuse, de bijoux, de vêtements richement brodés en or. Si le fameux marchand-diplomate Pantaléon, fils du comte Mauron, pouvait se permettre le luxe d'offrir de nombreuses portes de bronze incrustées d'argent à la cathédrale d'Amalfi, à San Salvatore d'Atrani, à l'abbatiale du Mont-Cassin, à l'église de l'archange saint Michel au Monte Gargano, à la basilique Saint-Paul-hors-les-murs à Rome, ces églises recevaient aussi, certainement, d'autres présents précieux, calices, patènes et reliquaires. Ceux-ci étaient bien souvent des travaux en cristal de l'époque fatimide, et il en reste encore aujourd'hui à Salerne et à Capoue. Mais les anciennes orfèvreries ont disparu tout à fait, sauf, peut-être, une petite croix d'or, en filigrane, extrêmement délicate, offerte comme staurothèque par le pape Urbain II à l'abbaye bénédictine de la Sainte-Trinité de Cava de' Tirreni l'an 1092, pendant les cérémonies de la consécration de l'église. Cette croix se présente comme un véritable petit chef-d'œuvre d'orfèvrerie raffinée : les proportions harmonieuses, le dessin en filigrane — soit soudé sur des plaques, soit travaillé à jour — est différent sur les deux côtés, de façon à augmenter encore l'impression de quelque chose d'irréel, de léger, et pas uniquement au point de vue du poids. Sur l'avers, le filigrane trace un dessin représentant, en bas, un vase d'où sortent des rinceaux et feuilles de trèfles qui entourent la rosace centrale, entendue comme un soleil, entouré de huit rayons flambants. Les quatre autres rosaces n'ont pas de rayons. Sur les bras horizontaux on distingue les instruments de la Passion. Il n'y a aucun doute qu'il ne faille reconnaître dans les huit rayons flambants un symbole. La figure octogone, considérée depuis les premiers siècles par les Pères de l'Église comme le symbole du Christ, était aussi celui de la puissance impériale, de la perfection absolue. Nombre de baptistères et d'églises présentent ce plan octogonal. Le diadème des empereurs de Byzance et la couronne du Saint Empire romain ont été projetés sur plan octogonal. A l'envers les cinq rosaces sont unies par un dessin à rinceaux simples. Les deux parties de cette croix forment une châsse qui s'ouvre sur une charnière fermée par le haut. Un anneau libre permettait de la porter à la façon d'un *enkolpion*. Plus tard on y a ajouté une vis, afin de placer cette staurothèque sur une base.

Pourquoi l'attribuons-nous à un maître-orfèvre d'Amalfi? On sait que pendant la période d'intense activité commerciale de Gaète et d'Amalfi, les deux plus grands monastères bénédictins, Mont-Cassin et Cava, prirent part au commerce, à la navigation, avec leurs vaisseaux et leurs moines-matelots, Mont-Cassin par Gaète et Amalfi, Cava par Salerne et Amalfi. Cette république avait établi des consulats, des « fondachi », et même des arsenaux, à Constantinople et dans les autres villes côtières d'Asie mineure, de Syrie et d'Égypte. A Jérusalem les Amalfitains avaient érigé un hôpital. Pour s'assurer la continuité du commerce avec le monde islamique, Amalfi frappait des « tareni » d'or en reproduisant les monnaies arabes. A l'époque des croisades, Amalfi, les Normands, puis Frédéric II, se tinrent à l'écart, comprenant les dégâts que ces entreprises devaient apporter au commerce d'outre-mer. Grand centre culturel et artistique en concurrence avec Salerne, Amalfi possédait des orfèvres experts, directeurs de la Monnaie. On peut donc penser que la staurothèque de Cava a été faite à Amalfi.

A Dijon, au Musée des Beaux-Arts, on garde une crosse d'abbé, en filigrane d'or, qui est travaillée, à en juger par les photos, exactement comme la staurothèque de Cava, avec les rosaces. L'identité

technique et décorative des deux objets est vraiment surprenante. Proviendrait-elle aussi d'Amalfi? L'hypothèse est peut-être hardie, mais c'est la seule qui puisse actuellement aider la recherche, puisque cette crosse provient d'un centre évolué, où se rencontraient les experts du monde byzantin et l'ambiance islamique. La destruction d'Amalfi fut une véritable tragédie.

Salerne. — Aucune œuvre d'orfèvrerie médiévale travaillée à Salerne n'a été conservée. On ne connaît même pas l'endroit du cimetière longobard, ni le lieu où les ducs ont été ensevelis, toutes les églises anciennes ayant été refaites ou restaurées au cours des siècles. Par contre, Salerne est devenue fameuse pour une production somptuaire dont elle garde le monument le plus extraordinaire de l'Europe médiévale, les reliefs en ivoire représentant des épisodes de l'Ancien et du Nouveau Testament. De nombreux savants ont étudié ces plaques. Mais on ne sait pas encore ce qu'elles devaient décorer à l'origine. Jusqu'à la dernière guerre elles étaient considérées comme un devant d'autel et on pouvait les admirer dans la sacristie de la cathédrale, dans un encadrement de bois noir. Des fragments, n'y ayant pas trouvé place, étaient fixés, avec du plâtre, autour de l'autel. D'autres fragments, volés à une date imprécise, se trouvent maintenant hors d'Italie.

Après la dernière guerre, nombre de savants se posèrent le problème d'une reconstruction approximative, au nouveau Musée diocésain, à côté de la cathédrale, sous la forme d'un tryptique proposé par le prof. allemand Hempel († 1964). Mais à présent cette reconstruction est très discutée par le chan. Carucci, de Salerne. Celui-ci pense qu'il s'agirait d'une châsse placée originairement derrière le maître-autel, donnant ainsi un sens logique à la grande inscription dictée par l'archevêque Guillaume de Ravenne (1138-1152). Il a essayé aussi de calculer les dimensions de la base de cette châsse : 86 × 105 × 58 cm.

Les scènes d'ivoire de Salerne, tout en suivant l'iconographie officielle byzantine des Évangiles canoniques, mais aussi des apocryphes, sont dessinées avec une vivacité de mouvements dans les compositions tout à fait unique. Aussi l'ensemble a-t-il du pittoresque. A côté de ces aspects déjà exceptionnels pour l'époque, un détail est bien remarquable : de nombreux visages ont les prunelles des yeux faites de petites sphères de verre noir, ce qui leur donne une expression piquante, plus vivante encore. Il n'est pas possible de donner ici l'analyse détaillée de toutes les scènes, ni de nous attarder à d'autres travaux, profanes, en ivoire, réalisés aussi à Salerne : ainsi tout un groupe d'oliphants, dont celui qui est gardé au « Kunsthistorisches Museum » de Vienne et qui présente une inscription datée de 1198. Cet objet est peut-être un document du déclin de l'école de l'ivoire à Salerne? En effet, on ne connaît pas de travaux en ivoire qui aient été exécutés à Salerne après 1200. Les auteurs ont-ils émigré? Selon toute prévision, il y a eu un changement soudain de style, si radical qu'on ne peut pas en reconnaître les caractéristiques, adaptées aux nouveaux changements de l'art, mais venues peut-être de la France.

Abruzzes et Molise. — Au début du XIVe s., dans la région Abruzzes-Molise existaient trois bureaux de contrôle pour les orfèvres et argentiers dont on connaît le poinçon caractéristique : Teramo, L'Aquila et Sulmone. Ces orfèvres et argentiers devaient y être établis depuis longtemps. Mais aucun objet issu de ces ateliers pendant le haut moyen âge n'a été conservé, sinon ces petites croix « archaïques », appelées aussi « de Sulmona », dont j'ai parlé plus haut à propos de l'influence du Mont-Cassin. Presque toutes sont en cuivre repoussé. Elles ont été trouvées dans de pauvres villages de l'Apennin. Le milieu social de la région Abruzzes-Molise était un milieu patriarcal composé surtout de bergers, liés à la transhumance, très peu à l'agriculture, et à l'exploitation des produits de la forêt : bois et charbon. Population très religieuse, mais où l'on pouvait seulement de temps en temps acheter une modeste croix de cuivre doré. Pour ces objets on propose des dates qui vont des XIe-XIIe s. au XIVe environ au plus tard. Les plus anciens exemplaires sont ceux de quelque

orfèvre qui aurait essayé de reproduire à Sulmona par exemple des croix importées du Mont-Cassin, en adaptant graduellement le prototype aux changements du goût.

Dans les villes où le milieu social était constitué par des marchands de laine et de fromage, de bois et de charbon, les orfèvres ne produisaient pas seulement des objets religieux, il leur fallait aussi satisfaire la vanité des femmes des gens d'affaire, exagérée au point qu'il fallut proclamer des lois contre les excès du luxe à Sulmona. En Molise, la ville d'Agnone fut un centre fameux pour l'argenterie et la bijouterie populaire. Mais on ne sait rien de ses origines. Les inventaires d'objets d'art établis récemment ne nous ont apporté aucune découverte de quelque importance, car la presque totalité des objets en argent dans les églises sont des œuvres napolitaines des XVIIe et XVIIIe s.

POUILLE. — En Pouille, la région du Midi le plus longtemps soumise à l'Empire de Constantinople, on a des témoins directs d'une production locale. La richesse s'y était développée grâce au commerce d'outre-mer des grands ports, soit avec Venise, soit avec des villes de la Dalmatie, surtout la république de Raguse, avec le despotat d'Épire et tout l'environnement byzantin et levantin, d'où venaient de très nombreux pèlerins pour vénérer le tombeau de saint Nicolas, le thaumaturge le plus vénéré du monde orthodoxe.

École apulo-byzantine de Bari et de Brindisi. — Un petit objet porte témoignage de l'École apulo-byzantine de Bari : le petit couvercle d'argent qui fermait un trou dans la plaque de marbre couvrant le sarcophage de saint Nicolas. C'était à travers ce trou que les moines puisaient la « manne miraculeuse de saint Nicolas », que l'on disait sortir des ossements du thaumaturge, et c'était pour tous une panacée. La réalité était bien différente : la crypte où le sarcophage avait été placé était périodiquement envahie par l'eau de la mer passant à travers des crevasses dans la roche soutenant l'église et mêlée à d'autres liquides descendant des maisons du quartier médiéval de Bari. En effet, depuis qu'ont été consolidées, au cours de grandioses travaux de restauration, les fondations de l'église, et remplies de ciment toutes les crevasses dans la roche de calcaire qui soutient l'église, la crypte est désormais à l'abri des inondations périodiques et le sarcophage, complètement sec, ne produit plus la « manne ».

Le disque d'argent montre saint Nicolas en buste, les mains levées en prière. L'iconographie est évidemment byzantine, mais les détails révèlent un artiste autonome et indépendant, travaillant à Bari au début du XIIe s., lorsque le sarcophage fut placé dans la crypte à peine achevée, tandis que les travaux de la grande église se poursuivaient encore.

Un autre document artistique d'une tradition argentière apulo-byzantine est gardé dans l'évêché de Brindisi, l' « Arca di san Teodoro ». C'est une châsse rectangulaire, couverte simplement d'une grille, pour montrer les reliques. Un seul flanc présente une suite de scènes de martyre et des figures de saints : deux évêques, deux fois saint Georges tuant le dragon, etc. Il est évident que les plaques d'argent repoussé ne se trouvent plus selon la disposition d'origine. On peut même se poser la question de savoir si le reliquaire n'était pas d'une forme différente. La stylisation des deux évêques et le mouvement des scènes sont à rapprocher des sculptures produites en Pouille depuis la fin du XIIe s. jusqu'au début du XIVe. Il n'y a aucun doute qu'il ne s'agisse de travaux d'argentiers de Brindisi, actifs en deux ou trois moments historiques.

Malheureusement c'est presque tout ce qui nous reste de cette époque intéressante. Peut-être quelques revêtements d'argent des icônes de saint Nicolas et quelques reliquaires encore en place dans les églises et les monastères des villes de la Dalmatie et de l'Épire — actuellement en Albanie, — dans les îles Ioniennes et dans l'arrière-pays, peut-être jusqu'à Ochride, et ailleurs, ont-ils été travaillés à Bari, bien qu'ils soient difficiles à retrouver et à identifier. A la veille encore de la

première guerre mondiale arrivaient périodiquement à Bari des pèlerins venant du monde de l'orthodoxie, même de Russie [fig. 16].

Un problème tout spécial est posé par la tête-reliquaire de l'église de Noicàttaro [fig. 14]. La tête tranchée, qui n'a pas de base, est modelée vigoureusement sans égard pour la reproduction anatomique (voir par ex. les yeux). La chevelure est à toutes petites boucles, bien soignée. Il s'agit sans doute d'un artiste autonome quelque peu impressionné par la sculpture des cathédrales normandes. Mais on a proposé aussi l'origine balkanique de cette tête. Il faut avouer que l'on connaît bien peu la production d'orfèvrerie en ronde bosse; mais de cette façon on pose de nouveaux problèmes, à mon avis inutilement. La difficulté pour préciser la provenance de cette tête est autre : il faut se souvenir de la destruction d'un grand nombre d'objets précieux à l'époque de l'invasion de l'armée française à la suite de la campagne d'Italie de Napoléon, et ensuite par les représentants de la République parthénopéenne, qui furent suivis des mercenaires du cardinal Ruffo, lesquels, au nom de la « Santa Fede » (les « Sanfedisti »), pillaient ce qui avait survécu.

C'est seulement à partir de l'époque angevine qu'on peut rencontrer en plus grand nombre des témoins de l'orfèvrerie religieuse. Mais on ne saurait distinguer, à ce moment, les objets produits à Naples des autres trouvailles, venues éventuellement de l'une des grandes et riches villes de la Pouille, telles Lecce et Tarente. Il y avait à Tarente au XVe s. un bureau de contrôle pour l'argent, pour lequel tout récemment j'ai eu la chance de découvrir et d'en publier le poincon « TAR ».

BASILICATE. — Pour la Basilicate, la Lucanie des Latins, la situation sociale et économique au moyen âge était pire que celle des Abruzzes-Molise et de la Calabre. Actuellement on y trouve seulement deux villes notables comme chef-lieux de province : Matera et Potenza. Au moyen âge, Matera était sans doute la plus importante, résidence peut-être de quelque argentier. Sous la domination byzantine elle avait été un centre religieux très remarquable, ce dont témoignent de manière impressionnante les nombreuses petites églises ou monastères creusés dans la roche calcaire et souvent couverts de peintures admirables.

Un reliquaire à bras, conservé dans le Trésor de la cathédrale de Matera, reproduit des ornements en rinceaux tels qu'on les voit sculptés à l'entour des portails des cathédrales en Pouille à dater du XIIe s. Ce lien stylistique peut s'expliquer par le voisinage de Matera et des villes de Pouille telles que Altamura, Gioia del Colle, et, un peu plus loin, Bitonto et Bari.

Certainement antérieure à cet objet est une petite croix reliquaire en argent avec des médaillons d'or, véritable *enkolpion*, conservé aussi dans la cathédrale de Matera [fig. 15]. Elle peut dater du XIIe s. Mais on ne sait si l'on doit la considérer comme un travail local.

Acerenza, Venosa et surtout Melfi, qui, au moyen âge, ont joué un rôle très important, ne gardent plus aucun témoin de la production locale d'orfèvrerie. Melfi fut une ville de résidence pour les Longobards, les Normands, pour Frédéric II qui y promulgua les fameuses *Constitutiones*. Ce fut aussi une ville industrielle, célèbre pour la fonte du bronze. Une logique élémentaire permet de considérer qu'à Melfi, à côté des maîtres du bronze il y avait aussi des maîtres de l'or. Il faut tenir compte de cet autre fait historique, que les arts de l'or, de l'argent et du bronze étaient très souvent réunis entre les mains d'un seul maître.

CALABRE. — Un centre d'argentiers. En Italie méridionale étaient exploitées dès l'antiquité des mines d'argent, de cuivre et de fer, et même d'or, quoique en quantité minime. L'argent étant toujours lié au plomb, il y avait en Calabre deux grands centres de production : l'un près des villages de Bagaladi et Valamidi, le long des pentes S.-O. de l'Aspromonte, non loin de Reggio de Calabre, et utilisé encore au XVIIIe s.; l'autre dans les environs immédiats de Longobucco, dans

la « Sila Greca », au S.-O. de Rossano. D'autres petits centres étaient placés le long des « fiumare », ces torrents au lit très large, redoutables pendant l'hiver et après les orages, mais presque à sec pendant l'été. Les mines de Longobucco étaient les plus riches utilisées déjà par Sybaris. On en trouve une documentation à l'époque angevine et elles ont été en activité pratiquement jusqu'à la veille du terrifiant tremblement de terre de 1783. Ces mines jouèrent un rôle tellement important qu'au temps de Frédéric II, et des Angevins, Longobucco devint une petite ville contrôlée par un détachement militaire permanent, avec une population assez nombreuse et riche ; des maîtres argentiers y choisirent sans doute leur résidence car les maîtres les plus experts devaient diriger et contrôler l'affinement de l'argent comme la production du plomb. Il existe un témoignage très précieux de cette tradition d'argentiers à Longobucco dans la biographie du bienheureux Joachim de Flore (1130-1201). Celui-ci avait accompli un voyage de San Giovanni in Fiore à Longobucco *ad conficiendos calices*.

Le seul témoin de cette maîtrise d'argentiers de Longobucco est la croix-reliquaire de la cathédrale de San Marco Argentano (en provenance de l'abbaye cistercienne de Santa Maria della Mattina) [fig. 17-18]. D'après les historiens de la Calabre, une inscription avec dédicace, perdue depuis longtemps, donnait le nom de l'abbé Thomas et la date de 1308. Le modelé du Christ crucifié, des symboles des apôtres, présente des formes très archaïques qu'on n'hésiterait pas à dater du début du XIIe s. au moins. Mais le retard du style s'explique facilement par la position très isolée de Longobucco.

Il est possible qu'à Reggio de Calabre ait existé une tradition d'argentiers auxquels on pourrait attribuer des reliquaires médiévaux tels que celui du bras de saint Nicolas Spéléote. Mais il semble que pendant les siècles qui nous intéressent la production locale en or ou en argent ait été réduite aux principales villes : Castrovillari, Cosenza, Catanzaro et Reggio.

« EXUVIAE SACRAE » APPORTÉES APRÈS 1204. — L'historien désorienté par certains aspects du développement des croisades se demande pourquoi la papauté a permis la quatrième croisade des Vénitiens contre Constantinople au lieu de les envoyer vers la Terre sainte ? L'année 1204, la prise de Constantinople fut une honte ineffaçable pour l'Église romaine qui avait permis que des guerriers marqués de la croix saccagent la capitale de l'Empire chrétien byzantin et la dépouillent de tous ses trésors, tandis qu'à l'Orient avançait irrésistiblement le Croissant au drapeau de Mahomet. Les Vénitiens s'étaient débarrassés de la concurrence commerciale constantinopolitaine, mais ils avaient ouvert aux Turcs les portes de l'Europe. Dans ce désastre, les Vénitiens eurent, malgré tout, la bonne intuition de cacher les objets les plus précieux, qui à présent se trouvent insérés dans la « Pala d'oro » et, enfermés dans le Trésor de Saint-Marc. Plusieurs chevaliers, rentrant en Europe, accablés par le complexe de leur péché, du sacrilège dont ils s'étaient rendus coupables pour avoir porté la main sur des reliques et des reliquaires, lorsqu'ils débarquèrent en Italie offrirent ces objets aux églises de Pouille. D'autres attendirent de terminer leur voyage pour donner aux églises et monastères de leur ville ces reliquaires si précieux. C'est ainsi que l'on trouve un grand nombre de staurothèques byzantines surtout entre le Rhin et la Meuse, à Stavelot, à Trèves, à Maëstricht, dont une, la plus belle que l'on connaisse, est passée à une date fort récente à la cathédrale de Limbourg.

Pour revenir au midi de l'Italie, des staurothèques byzantines se trouvent à Barletta et à Monopoli, une icône en micro-mosaïque à Galatina, une autre, jadis dans le monastère de San Giovanni Apiro, est à présent à la cathédrale de Gaète [fig. 13], et une autre encore à l'abbaye du Mont-Cassin. Ce ne sont là que des fragments d'une richesse passée. Trop d'objets ont été pillés, détruits ou dispersés.

Les quelques objets byzantins que l'on peut voir dans la région des Abruzzes ont une provenance tout à fait différente. La staurothèque d'Albe, travaillée à Constantinople, évidemment pendant l'Empire latin, fut un don de Charles Ier d'Anjou à l'abbaye de Santa Maria del Vittoria érigée près de Tagliacozzo sur le champ de bataille où en l'an 1268 il avait vaincu l'empereur Conrad. La staurothèque d'Atri, en argent doré, cristal de roche et enluminures imitant les émaux, a été travaillée à Venise, d'où vient aussi une grosse pâte de verre rouge foncé reproduisant l'impression d'une pierre gravée byzantine des XIe-XIIe s. Si l'on ne trouve pas dans les Abruzzes de ces objets d'art byzantins provenant du pillage de Constantinople, cela s'explique très facilement : tandis que la Pouille possédait beaucoup de villes maritimes de tout premier ordre telles que Siponto, Bari, Brindisi, Otrante et Tarente, aucun port ne se trouvait le long de la mer Adriatique entre le promontoire du Monte Gargano en Pouille et le Monte Cònero dans les Marches, près duquel existait depuis très longtemps le grand port d'Ancône.

Il n'est pas douteux que cette importation en masse d'orfèvrerie byzantine au début du XIIIe s. n'ait eu de plusieurs points de vue une influence sur l'orfèvrerie indigène en Pouille surtout. Mais trop de documents artistiques ont disparu par la suite, dans les remous des événements historiques, et celui qui recherche ces traces n'a pas grande chance d'aboutir à des conclusions raisonnables.

(à suivre.)