

# Francigena

Vol. 4 (2018)

Sacré et profane dans deux cathédrales du XII<sup>e</sup> siècle.  
Le contexte culturel de l'*Artus* de Modène  
et du *Roland* de Vérone

VLADIMIR AGRIGOROAEI  
(CÉSCM Poitiers – CNRS)



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI PADOVA

*Direzione / Editors-in-chief*

GIOVANNI BORRIERO, Università degli Studi di Padova  
FRANCESCA GAMBINO, Università degli Studi di Padova

*Comitato scientifico / Advisory Board*

CARLOS ALVAR, Universidad de Alcalá  
ALVISE ANDREOSE, Università degli Studi e-Campus  
FURIO BRUGNOLO, Università degli Studi di Padova  
KEITH BUSBY, The University of Wisconsin  
ROBERTA CAPELLI, Università di Trento  
DAN OCTAVIAN CEPRAGA, Università degli Studi di Padova  
CATHERINE GAULLIER-BOUGASSAS, Université de Lille 3  
SIMON GAUNT, King's College London  
MARCO INFURNA, Università Ca' Foscari Venezia  
GIOSUÈ LACHIN, Università degli Studi di Padova  
LUCA MORLINO, Ateneum University di Gdańsk  
GIANFELICE PERON, Università degli Studi di Padova  
LORENZO RENZI, Università degli Studi di Padova  
ZENO VERLATO, Opera del Vocabolario Italiano, CNR  
PETER WUNDERLI, Universität Düsseldorf  
LESLIE ZARKER MORGAN, Loyola University Maryland

*Redazione / Editorial Staff*

ALESSANDRO BAMPA, Università degli Studi di Padova  
LUCIA BERARDI, Università degli Studi di Padova  
FLORIANA CERESATO, Università di Roma Tre  
RACHELE FASSANELLI, Università degli Studi di Padova  
FEDERICO GUARIGLIA, Università di Verona  
STEPHEN P. McCORMICK, Washington and Lee University  
SERENA MODENA, Università degli Studi di Padova  
FABIO SANGIOVANNI, Università degli Studi di Padova

*Francigena is an International Peer-Reviewed Journal*

ISSN 2420-9767

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari  
Piazzetta Gianfranco Folena, 1  
35137 PADOVA

[info@francigena-unipd.com](mailto:info@francigena-unipd.com)

## INDICE

ANNA CONSTANTINIDIS	5
<i>Sot Aspremont ou fu li pré flori. Quelques observations sur la tradition manuscrite de la Chanson d'Aspremont en Italie</i>	
PAOLO RINOLDI	37
<i>I manoscritti franco-italiani della Chanson d'Aspremont. Primi sondaggi lessicali</i>	
PAOLO GRETI	55
<i>Esperienze di un traduttore dell'Entrée d'Espagne</i>	
VLADIMIR AGRIGORAEI	63
<i>Sacré et profane dans deux cathédrales du XII<sup>e</sup> siècle. Le contexte culturel de l'Artus de Modène et du Roland de Vérone</i>	
GIOVANNA SANTINI	101
<i>Sy magre son devenus (Linker 265, 1603)</i>	

Questo numero raccoglie, tra gli altri contributi, alcuni interventi presentati nell'ambito del *Seminario sul franco-italiano*, svoltosi a Padova il 23 e 24 ottobre 2017.

**DOI**

10.25430/2420-9767/v4-063-100

FRANCIGENA\_4\_2018\_4\_AGRIGOROAEI\_finale\_063-100.pdf ,

Vladimir Agrigoroaei

Sacré et profane dans deux cathédrales du XIIe siècle. Le contexte  
culturel de l'Artus de Modène et du Roland de Vérone

Francigena, 4 (2018): 5-35 ISSN 2420-9767

<http://francigena-unipd.com>

This work is licensed under <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Sacré et profane dans deux cathédrales du XII<sup>e</sup> siècle.  
Le contexte culturel de l'*Artus* de Modène  
et du *Roland* de Vérone

Vladimir Agrigoroaei

(CÉSCM Poitiers – CNRS)

RÉSUMÉ:

À la suite d'un bilan des interprétations de deux apparitions singulières dans le paysage des sculptures romanes de l'Italie du nord (le roi Arthur sur le portail nord du *Duomo* de Modène et Roland sur la façade du *Duomo* de Vérone), l'A. observe que cette thématique n'est pas singulière dans la région. Son inventaire prend ensuite en compte d'autres représentations profanes dans un contexte religieux ou séculier, y compris le corpus légendaire de Dietrich, pour arriver à la conclusion que la présence des deux héros littéraires sur les églises est due à l'internationalisation de la littérature française, laquelle ne fait pas de distinction stricte entre vulgarisation biblique et œuvre de fiction.

ABSTRACT:

Following a short review of the interpretations of two sculptures unique to Romanesque art in Northern Italy (King Arthur on the northern gate of the Duomo in Modena, and Roland on the facade of the Verona Duomo), the A. observes that these themes are not necessarily rare for the region. His inventory then takes into account other secular representations in a religious or secular context, including the legendary corpus of Dietrich poems. The A. concludes that the presence of the two literary heroes on the two Italian churches is due to the internationalization of French literature, which makes no strict distinction between biblical subjects and fiction.

KEYWORDS:

Le roi Arthur – Roland – Dietrich – art roman – Italie du nord  
King Arthur – Roland – Dietrich – romanesque art – Northern Italy

À Modène, dans la plaine du Pô, ARTVS DE BREITANI | A chevauche sur l'archivolte du portail *della Pescheria*, accompagné par ses chevaliers (ISDERNVS, GALVAGIN', GALVARIVN ET CHE). Il veut sauver WINLOGEE, prisonnière dans le château de BVRMALTVS, CARRADO et MARDOC. À Vérone, au pied des Alpes, sur la façade d'un autre *Duomo*, deux chevaliers gardent l'honneur des prophètes vétérotestamentaires. L'un des deux, sérieux, moustachu et portant un heaume conique, regarde les yeux perdus. Son épée porte un nom: †DVRINDARDA. C'est Roland avec sa chère Durandal. Ils viennent d'où, ces Roland et ARTVS? Et comment en sont-ils arrivés là? Il est tout à fait surprenant d'observer leur apparition à la place des saints et des scènes de l'Histoire sacrée.

La tradition considère que les représentations arthuriennes et rolandiennes de l'Italie du XII<sup>e</sup> siècle sont le résultat direct de l'existence des voies de pèlerinage. Les pèlerins racontaient ces histoires. L'hypothèse de travail est assez simple, on ne perd jamais trop de temps pour la prouver. Il suffit de montrer que les exemples cités sont des points éloignés sur une carte pour découvrir qu'il y avait des routes qui reliaient ces points. Dans un deuxième temps, pour résoudre l'embarras de l'abstraction, l'existence des routes invite à imaginer une classe sociale qui les unit, d'où l'on parvient aux voyageurs médiévaux les plus connus: les pèlerins.

Pourtant, cette hypothèse ne fait que boucler ses propres prémisses. Elle ignore que les représentations les plus célèbres (Arthur à Modène et Roland à Vérone) ne se trouvent pas sur les grandes voies de pèlerinage, mais sur deux routes périphériques. L'hypothèse de travail considère comme prouvée une notion encore ambiguë, la série iconographique; cette dernière veut ramasser sous un même chapeau une série de représentations qui ont, chacune, une histoire à elle. D'où le dilemme que cet article devra adresser.

Dans un travail précédent, j'ai analysé le cas spécial de l'archivolte de Modène, afin d'arriver à une conclusion différente<sup>1</sup>. Il n'y a pas de raison de reprendre ici les anciennes idées; le temps et la taille de la présente étude ne le permettent pas. Ce qui mérite d'être souligné, c'est leur fil rouge: le caractère unique de chaque représentation.

### 1. *Bref état de l'art concernant les sculptures de Modène et de Vérone.*

Les représentations de Modène et de Vérone ont été subsumées à la notion de série (plutôt 'diégétique' qu'iconographique). Les deux ouvrages qui trônent sur la matière sont celui de R.S. Loomis pour Arthur et celui de R. Lejeune et J. Stiennon pour Roland<sup>2</sup>. Ils sont toujours cités dans les études qui mentionnent les deux représentations. N'empêche que ces deux livres ne s'achèvent pas au niveau iconologique, comme souhaitable pour une étude d'histoire de l'art, mais dans l'examen d'un corpus littéraire identifié *a priori*.

Quant aux critiques ou aux contestations des deux ouvrages, il y a peu de titres à mentionner. Pour ce qui est de l'archivolte modénaise, J.Fox-Friedman a trouvé une signification idéologique<sup>3</sup>. Cependant les résultats sont peu concluants. Quoiqu'elle passe en revue plusieurs œuvres d'art roman de l'Italie du nord, J.Fox-Friedman les soumet au contexte historique, en fonction duquel elle aperçoit un certain symbolisme. La comparaison avec les interprétations allégoriques permet, à son avis, de conférer à l'archivolte modénaise un message 'messianique' et 'de croisade'. L'inconvénient est que cette clé de lecture peut

1 Cfr. Agrigoroaei 2011.

2 Cfr. Loomis 1938; Lejeune – Stiennon 1966 (vol. 1).

3 Cfr. Fox-Friedman 1994; cfr. aussi Allaire 2014: 206-208.

SACRÉ ET PROFANE DANS DEUX CATHÉDRALES DU XII<sup>e</sup> SIÈCLE.



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



s'appliquer à un contexte précis, tel celui des mosaïques de Bobbio et de Casale<sup>4</sup>, alors que le rapprochement entre l'histoire de San Geminiano (de la *Porta dei Principi* de la cathédrale de Modène) et l'archivolte du portail nord pose d'autres problèmes<sup>5</sup>. L'archivolte arthurienne ne peut pas relier le passé biblique et la Parousie dans un appel aux croisades. Elle a des représentations de personnages profanes: nains et des demoiselles. Plus précisément, BVRMALTVS et WINLOGEE. L'on peut alors saluer la décision d'extraire la représentation modénaise de la série diégétique arthurienne, mais il n'est pas possible d'accepter la clé de cette nouvelle interprétation<sup>6</sup>.

Pour ce qui est des sculptures du portail du *Duomo* de Vérone, deux études ont analysé la série 'rolandienne' d'Italie, mais elles n'ont pas étudié le réseau culturel dont témoigne la statue véronaise de Roland. D. Kahn, d'une part, a scruté attentivement le corpus de R. Lejeune et J. Stiennon, éliminant une grande partie des témoins rolandiens<sup>7</sup>. Dans son examen de la fortune de la matière rolandienne en Italie, G. Palumbo reprend aussi le corpus de R. Lejeune et J. Stiennon, pour le passer en revue, pour signaler les corrections et les mises à jour, et notamment pour faire une synthèse de la bibliographie<sup>8</sup>. Il arrive ainsi à clarifier une série encore plus longue de problèmes, mais l'art, dans son étude, ne peut être analysé qu'à travers la littérature. Il est intéressant de remarquer que D.Kahn parle également de «personnages de légende... traduits en images»<sup>9</sup>. Ces interprétations partent d'un axiome qui remonte aux anciennes conceptions d'É.Mâle. É.Mâle expliquait la relation entre art et littérature par les rencontres des artistes et poètes sur les routes de pèlerinage<sup>10</sup>. Néanmoins cette hypothèse est attaquable, car l'expérience culturelle de l'être humain enlace le visuel, l'écrit et l'auditif.

S'ajoute un détail complémentaire. La conclusion de D.Kahn prend en compte le besoin d'adapter l'exégèse iconographique conventionnelle (de l'art chrétien) à

4 Cfr. Agrigoroaei 2016a.

5 Fox-Friedman 1994 propose une lecture de l'archivolte à travers la *Vulgate arthurienne*, en la mélangeant avec l'appel aux croisades, avec l'histoire de Mathilde de Canossa et avec un renvoi à l'immortalité d'Arthur dans un texte de 1193. Son interprétation ignore que la légende arthurienne du début du XII<sup>e</sup> siècle, avant le *Brut* de Wace, était complètement différente de celle du temps de la *Vulgate arthurienne*. Qui plus est, Guenièvre-Winlogée ne pouvait pas jouer, en tout bien tout honneur, le rôle de «l'épouse de l'Église», c'est-à-dire la cité de Jérusalem. Dans une hypothèse diamétralement opposée, Agozzino 2006 a été également fascinée par cette Winlogée, mais elle a suivi R.S. Loomis pour arriver à une interprétation folklorique qui semble également exagérée.

6 Cette méthodologie est issue de l'anthropologie historique ou de l'histoire des mentalités, mais ces 'mentalités' diluent le caractère unique de chaque œuvre d'art, en favorisant son rattachement à un groupe social ou à une théorie qui s'éloigne du sujet.

7 Cfr. Kahn 1997. Cependant son analyse du contexte ne se concentre que sur la macro-interprétation des monuments.

8 Cfr. Palumbo 2013: 35-45.

9 Kahn 1997: 339.

10 Cfr. Mâle 1922.



Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6

l'œuvre d'art qui a une relation avec les «épopées en langue vernaculaire»<sup>11</sup>. Or, la même idée avait poussé F. Zuliani à affirmer qu'il existe un «bilinguisme artistique» qui sépare l'art profane de l'art sacré (ou culte) dans les œuvres d'art de l'Italie du nord. Voire que l'art profane (ou «chevaleresque») manifeste un certain retard stylistique par rapport aux modes qui font évoluer l'art sacré<sup>12</sup>. Néanmoins, ce genre de considérations ne fait que décalquer, dans le domaine de l'histoire

11 Kahn 1997: 372. Cfr. la page 340, lorsqu'elle évoque les «principaux obstacles rencontrés par l'historien de l'art dans l'étude de l'imagerie séculière du XII<sup>e</sup> siècle [...] l'absence de points de repère tels qu'il en trouve habituellement dans les récits bibliques».

12 Cfr. Zuliani 1992: 32. Cfr. aussi Kahn 1997: 350, qui propose d'identifier une répartition stricte des sujets profanes dans l'économie des églises. Roland ou Arthur se trouverait soit sur les portails, à l'entrée (hors de l'église), soit sur les pavements, car on n'aurait violé «aucune règle de bienséance [...] quand des héros de l'épopée comme Roland mais aussi Arthur, ou encore des figures étrangères au monde chrétien comme Alexandre le Grande ou même des personnages de l'Ancien Testament, étaient représentés *sub pedem*». Elle s'appuie sur une citation de Saint Bernard.

de l'art, le binarisme littérature latine-littérature vernaculaire<sup>13</sup>, quoiqu'il n'y ait pas de vraie frontière entre ces deux dernières. Plusieurs auteurs et œuvres appartiennent aux deux littératures en même temps. On parle aussi de 'mouvance'. Pourquoi ne pas regarder les œuvres d'art avec les mêmes précautions?

Les représentations arthuriennes et rolandiennes jouissent sans doute d'une certaine autonomie. Elles ne suivent pas nécessairement la lettre d'un texte. Sachant que ce texte n'est pas immuable, que l'on parle de variance ou de mouvance<sup>14</sup>, il faudra conférer le même statut à l'œuvre d'art: les modalités d'expression artistique sont différentes, elles touchent d'autres sens; l'artiste avait également sa propre personnalité et un héritage culturel à lui. Cela dit, je ne conteste pas l'idée de chercher le texte derrière un œuvre d'art. Elle est l'une des premières démarches à suivre dans une analyse de ce type. Le texte n'est pas pour autant le but de l'analyse. Approchons alors prudemment les œuvres d'art qui constituent le point de départ de la présente réflexion. Si dans le cas de l'*Artus* modénais on a cherché en vain une histoire qui lui corresponde, dans le cas du Roland du portail du *Duomo* de Vérone, on ne peut même pas se poser cette question.

Pour ce qui est de l'Arthur modénais, l'on est devant une mouvance qui unit textes et œuvres d'art en une catégorie unique<sup>15</sup>. Dans le cas du Roland de Vérone, il s'agit d'une représentation iconique, en rapport avec les prophètes vétértestamentaires, qui correspondrait à une citation, si l'on veut trouver un rapport avec le fait littéraire. Si ces deux représentations n'étaient pas accompagnées d'inscriptions, les recherches n'auraient abouti à rien, sûrement. On aurait parlé, comme dans le cas de l'architrave de Fiumalbo – que nous traiterons plus tard – d'un siège de Modène par un empereur allemand quelconque<sup>16</sup>.

13 Cfr. Kahn 1997: 372, qui l'affirme de manière très claire: «Le christianisme était une religion du Livre. L'épopée en langue vernaculaire était enracinée dans la tradition orale. À l'inverse des principaux sujets représentés dans la sculpture, les images à grande échelle des héros épiques ne sont pas basées sur des textes précis». Et plus loin: «La souplesse de l'épopée, sur le plan chronologique et dans le domaine des représentations, exige donc des règles d'interprétation différentes de celles auxquelles nous sommes accoutumés».

14 Cfr. Zumthor 1972; cfr. aussi Cerquiglini 1989.

15 L'histoire de Modène semble être une fusion ayant à sa base deux histoires. W.Förster avait observé les similitudes avec une histoire de Lancelot (Förster 1898). Le chevalier Carrado vole Winlogée lorsque cette dernière était accompagnée par 'Lancelot' (absent des sculptures). Il l'amène à son frère, Mardoc. 'Lancelot' (toujours absent de l'archivolte!) demande le secours des chevaliers de la Table Ronde et Arthur part à la poursuite des malfaiteurs. Cfr. e.g. Fox-Friedman 1994: 78, qui ne cite que cette première interprétation. La deuxième histoire a été signalée par F.Patetta. Il avait supposé que *BVRMALTVS* n'est autre que le protagoniste de la légende de Durmart le Gallois (Patetta 1907: 170). La synthèse des deux histoires a été proposée et soutenue par R.S.Loomis. Pour d'autres recherches concernant l'origine de l'histoire modénaise, voir Gowans 1991. Cfr. Frugoni 1996: 59, qui doute de l'identification d'Arthur avec le personnage portant un heaume et qui identifie le roi légendaire avec le chevalier sans armure qui le suit.

16 La première interprétation du sujet de l'archivolte modénaise, en 1738, considérait qu'il s'agissait du siège de Modène par Attila et par le roi Arthur, allié d'Odoacre (Cfr. Vandelli – Lucarelli

Dans le cas de Roland, on aurait pensé à un célèbre chevalier de Vérone qui brandissait son épée au début du XII<sup>e</sup> siècle. Néanmoins, grâce aux inscriptions, nous savons que le siège est celui d'un certain ARTVS DE BRETANI | A et de ses compagnons, qui voulaient libérer sa bien aimée WINLOGEE. À Vérone, Roland est identifié par une inscription sur son épée: DVRINDARDA<sup>17</sup>. Que se passe-t-il dans le cas des autres représentations du même type dans l'Italie du nord, au XII<sup>e</sup> siècle?

R. Lejeune et J. Stiennon voulaient identifier les sculptures de la *Ghirlandina* de Modène avec des sujets rolandiens et arthuriens, mais leur thématique est probablement biblique; elle attend encore son identification<sup>18</sup>. Et la *Ghirlandina* ne constitue pas une exception dans le corpus analysé par R. Lejeune et J. Stiennon. La série d'exagérations et déformations des deux auteurs se poursuit avec les peintures 'rolandiennes' de *Santa Maria in Cosmedin* (Rome) qui sont en effet le cycle d'Ézéquier<sup>19</sup>. Ou dans les scènes de la façade de *Santa Maria della Strada* de Matrice qui ne sont pas rolandiennes non plus<sup>20</sup>. Voire dans les sculptures de la façade de l'abbatiale *San Zeno* de Vérone, que je présenterai plus tard.

Dans le cas des bas-reliefs 'rolandiens' de la *Torre del Trabucco*, à Borgo San Donnino (Fidenza, fin du XII<sup>e</sup> siècle ou début du siècle suivant), le problème est loin d'être résolu<sup>21</sup>. Quoiqu'elle se trouve dans le voisinage d'une représentation d'Alexandre le Grand, l'histoire 'rolandienne' de Fidenza n'est pas une reprise des chansons de geste. L'alliance des deux 'matières' ('antique' pour Alexandre; 'de France' pour Roland) n'est qu'une référence de second degré<sup>22</sup>. Si l'on reste dans le paradigme de l'interprétation rolandienne, il faudra convenir que les sources

1738: 238-240).

17 Olivier, son compagnon et voisin dans l'organisation du portail, est toutefois douteux. Je partage les doutes de Palumbo 2013: 40-42, notamment la page 40, qui accepte l'identification de Roland avec le chevalier portant l'épée à inscription, mais qui ne veut pas identifier automatiquement le deuxième chevalier, anonyme, avec Olivier.

18 Cfr. Agrigoroaei 2004. Cfr. aussi Palumbo 2013: 37-40, en particulier la page 39, qui est arrivé à une conclusion similaire. Pour la critique des partis-pris de R. Lejeune et J. Stiennon, qui reconnaissent les sujets rolandiens dans tous les personnages sonnant d'un cor, voir Kahn 1997: 344-345. D. Kahn cite l'*Apologie* de Saint Bernard pour montrer qu'il s'agit sans doute de *venatores tubicinantes* et non pas de Roland et Olivier.

19 Cfr. Maffei 1970; cfr. aussi Short 1970.

20 Cfr. Varvaro 2001.

21 Voir à ce propos Lejeune – Stiennon 1966: I, 153-159 (le chapitre XVII: «La façade du dôme de Borgo San Donnino et les 'enfances Roland'»). La plupart de leurs hypothèses ont été reprises par Gregori 2009.

22 En affirmant ceci, je ne nie pas la fusion de différentes matières; je m'intéresse uniquement au cas de Fidenza. Le rapprochement entre Roland et la matière antique est connu dans les représentations du XII<sup>e</sup> siècle. Il s'agit pourtant de la mosaïque de Brindisi, où ROLLANT et ALVIER se trouvent dans le voisinage d'un ASCANIVS. Notons aussi que les mosaïques de Brindisi, Trani et Otrante constituent un groupe cohérent. Ceci dit, le fait que l'on rencontrera, à Otrante, le roi Arthur et Alexandre le Grand, ou bien Alexandre à Trani, constitue la preuve que ces matières étaient déjà mélangées.

littéraires des bas-reliefs sont trop tardives. Pour ne donner qu'un seul exemple, la source principale (*Geste Francor*) n'est conservée que dans un manuscrit du XIV<sup>e</sup> siècle. Quant aux sources complémentaires (*Berthe et Milon*, *Enfances Roland*, *Enfances Ogier* ou *Rolandin*), elles sont évoquées pour expliquer les anomalies des bas-reliefs. Aucun personnage n'est reconnu par une inscription et la relation que ces histoires ont avec les représentations de la vie de Saint Domin (sur les sculptures de la cathédrale voisine) n'est pas encore certaine. Le simple fait que saint Domin est évoqué de temps à autre en relation avec Charlemagne constitue la preuve unique sur laquelle l'interprétation en clé rolandienne s'appuie<sup>23</sup>. Il est possible que Roland échappe une énième fois.

Et si une partie de Roland échapperait également dans la sculpture du *Duomo* de Vérone? Le poids de cette conjecture n'est pas à ignorer non plus. Au cas où l'inscription de l'épée véronaise est postérieure à la création des sculptures<sup>24</sup>, les interprétations proposées jusqu'ici n'auront aucun sens. Le même vaut si l'inscription est contemporaine de l'œuvre d'art, mais elle ne témoigne que de la volonté d'un seul participant à l'acte de création (le sculpteur par exemple, ou une décision inattendue que le concepteur de l'image a prise durant le processus). Quelle est la nouvelle signification de la statue? La réponse se trouve ailleurs.

Pourquoi ces représentations arthuriennes et rolandiennes dans l'Italie du nord? À une époque (première moitié du XII<sup>e</sup> siècle) où ce genre de représentations n'apparaît pas en France ou en Angleterre, les deux aires où on l'attendait le plus, voire au reste de l'Europe<sup>25</sup>? La réponse ne doit pas être cherchée dans une série diégétique ou iconographique, ni dans les sources historiques, ni dans l'onomastique<sup>26</sup>, mais dans l'unicité même des représentations, laquelle forme un

23 L'identification des scènes semble également abusive. On y entrevoit une histoire composite: Pépin le Bref affrontant un lion; Berte, fille de Pépin, et le chevalier Milon; Berte et Milon dans une forêt peu avant la naissance de Roland; le petit Roland accompagnant son père Milon, devenu bûcheron, dans la forêt; et, enfin, le jeune Roland à cheval, en tête du cortège impérial retournant en France. Les scènes ne composent pas les nœuds d'une narration; la narration n'existe pas en l'absence des textes. Si dans le cas de l'histoire arthurienne de Modène, l'histoire peut être décryptée, tant bien que mal, le cycle de Fidenza ne fait pas penser instinctivement à Roland. Certains détails sont plurisémiotiques: la forêt, par exemple, peut être une vigne. Et le cortège impérial retournant en France, ce sont plutôt des pèlerins.

24 Il faut observer que Delbouille 1966 avait déjà posé cette question au sujet des inscriptions de l'archivolte de Modène.

25 En affirmant ceci, je ne pense qu'au bas-relief rolandien d'Angoulême et au chapiteau, toujours rolandien, d'Estella (Navarre). Je considère que les représentations 'tristienne' de Compostelle et 'arthurienne' de Perros-Guirec sont des exercices d'imagination. Rien n'empêche de conférer une signification religieuse aux sculptures de Perros-Guirec. Quant au «Tristan en bateau» de la *Portada de las Platerias* de Compostelle, il suffit de remémorer les passages d'un comique involontaire où l'on a essayé de trouver une relation entre le personnage littéraire et les oiseaux qui entourent son correspondant dans les sculptures espagnoles (Cfr. Moralejo Alvarez 1985: 66-68; cfr. aussi Moralejo Alvarez 1993: 382).

26 L'onomastique joue certainement un rôle important dans l'interprétation en clé histori-

réseau avec d'autres œuvres d'art de l'Italie du nord.

## 2. Le contexte culturel des Arthur et Roland nord-italiens du XII<sup>e</sup> siècle.

Ce qui surprend dans les représentations de Modène et de Vérone, c'est la thématique séculière. Il est alors important de regarder d'autres œuvres qui témoignent d'une certaine laïcité: histoires chevaleresques, *pittura infamante*, représentations de faits ou de personnages historiques réels, sujets vétérotestamentaires ayant une connotation guerrière ou une approche historicisante etc. L'archivolte arthurienne ne constitue pas une exception dans le cas des sculptures romanes de l'Italie du nord ou de l'Émilie-Romagne. On connaît des cas similaires à Trebbio, à Fiumalbo ou à Argenta.

Le premier terme de comparaison est le portail de l'église *San Giorgio* d'Argenta (près de Ferrare, 1121-1122), sculpté par un certain Guillaume de Modigliana. Il ressemble au portail de Modène: les mêmes représentations des mois, suivies à Argenta par deux griffons sur l'architrave, flanquent une représentation probable d'Adam et Ève; les motifs ornementaux sur l'archivolte; et le martyr de Saint Georges, d'inspiration byzantine, dans le tympan. Deux groupes de personnages flanquant les griffons attirent aussi l'attention; on distingue notamment les personnages nus et couronnés qui représentent le Soleil et la Lune (ou le Jour et la Nuit)<sup>27</sup>. Ils constituent une iconographie nouvelle, plus riche, inhabituelle; iconographie qu'on trouve dans les régions voisines. À Barga, par exemple, l'architrave d'un portail latéral du *Duomo* (XII<sup>e</sup> siècle) présente deux miracles de Saint Nicolas, flanqués, de chaque côté, par deux chevaliers qui coïncident aux Roland et Olivier de la façade du *Duomo* de Vérone. Et la thématique se poursuit vers le Sud: la même alliance de miracles se trouve à Lucques, peut-être en relation avec le sculpteur de Barga, Biduino, mais sans chevaliers<sup>28</sup>.

Dans la région modénaise, l'une des premières innovations locales peut être contemplée dans les sculptures de l'église *San Giovanni Battista* de Trebbio (XI<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècles)<sup>29</sup>. On y trouve, parmi les diverses chapiteaux à motifs géométriques ou palmettes, une scène narrative qui pourrait figurer comme l'un des premiers

sante des deux œuvres d'art qui mes intéressent. Pour ce qui est de l'*Artus* de Modène, j'ai suivi les recherches de mes prédécesseurs pour en donner une interprétation nouvelle (voir le rôle des prénoms Arthur, Roland, Tancrede et Bohémond dans la construction de mon hypothèse concernant le(s) commanditaire(s) de l'archivolte de Modène: Cfr. Agrigoroaei 2011). Cfr. Fox-Friedman 1994: 79 (et la note 6), qui fait une analyse différente, parce que son étude renforce un côté social. Voir aussi Palumbo 2013: 29-33, pour la diffusion des noms d'inspiration rolandienne.

27 Cfr. Coden 1997-2000.

28 Cfr. Marroni 2007: 47. L'un des deux chevaliers porte tout de même sur son écu une inscription mystérieuse de 1250; il s'agit sans doute d'une intervention successive. Pour Biduino, voir Olivieri 2008.

29 Cfr. Montorsi 1987a. Cfr. aussi Fox-Friedman 1994: 90-91, qui se sert des sculptures de Trebbio pour parler, sans raison évidente, de croisades.



Fig. 7

exemples de la ‘Trêve de Dieu’ (s’il n’y avait pas un dragon en bas de la scène). La troisième colonne de la paroi sud porte cette confrontation de deux chevaliers; une main descend du haut pour arbitrer et le dragon d’au-dessous lève sa tête. L’exemple est cependant peu clair. On n’y entrevoit qu’un changement dans le choix des sujets représentés.

L’exemple décisif est celui des sculptures récupérées de l’église *San Bartolomeo* de Fiumalbo (XII<sup>e</sup> siècle)<sup>30</sup>. L’encadrement d’un portail de la façade, déplacé aujourd’hui, et quelques restes de sculptures de la même période témoignent d’une diversité de sujets dont l’interprétation, trop historiciste, est certainement à réviser: un couple à cheval (identifié avec Mathilde de Canossa et Guido ‘Guerra’ II, son fils adoptif); deux armées qui s’affrontent sur un linteau, suivant les ordres de deux personnages couronnés (identifiés avec Henri IV et son fils Conrad II de Franconie); et nombre de scènes où personnages pédestres et cavaliers ornent les piédroits. Il est difficile de préciser si la thématique est historique, inspirée de la réalité immédiate<sup>31</sup>. Le sujet, non identifié, ne correspond pourtant pas à l’iconographie attendue dans une église. Le seul terme de comparaison (un bas-relief de la *Porta Romana* de Milan) se trouve

30 Cfr. Montorsi 1987b.

31 Mathilde de Canossa était le seigneur de la région; Henri IV et son fils Conrad II de Franconie s’y sont également affrontés. La cour de Conrad (1093-1099) se situait d’ailleurs dans la même région, à Borgo San Donnino.





Fig. 8



Fig. 9

dans un contexte profane<sup>32</sup>.

À la fin de cette brève prospection, il n'est pas question de s'arrêter sur l'arrivée de l'iconographie orientale à Argenta, sur les sujets mystérieux de Fiumalbo, ni sur le couple de chevaliers de Trebbio, que l'on rencontre partout dans l'Italie du nord<sup>33</sup>. Il n'est pas question d'identifier tous ces chevaliers avec Roland et Olivier. Ce qui doit être retenu, c'est que les représentations arthuriennes et rolandiennes de Modène et de Vérone ne sont pas, au XII<sup>e</sup> siècle, deux *rarae aves*. Elles appartiennent à un tissu complexe et la tentative de les analyser en les groupant en catégories diégétiques est arbitraire et inefficace. La thématique 'laïque' se manifeste en même temps que les premiers témoins de la *pittura infamante*<sup>34</sup>.

32 Les sculptures de Fiumalbo présentent un scénario similaire aux fragments d'un bas-relief de la *Porta Romana* de Milan (deuxième moitié du XII<sup>e</sup> siècle), aujourd'hui dans les collections du *Castello Sforzesco*. On y aperçoit les Milanais sortant des villes alliées, leur retour à Milan et Saint Ambrose qui chasse les Ariens. Le sujet a une connotation historique et hagiographique, mais il ne renvoie pas à la réalité immédiate. Pour plus de détails, voir Donati – Masseroli 2002: 308.

33 Voir *e.g.* les chevaliers des sculptures de *Santa Maria Maggiore* de Bergame, qui ont été représentés à côté des prophètes, tel Roland à Vérone.

34 Quoiqu'il ne s'agisse pas de peintures, mais de sculptures, deux reliefs milanais de la *Porta*



Fig. 10



Fig. 11

Pour mieux comprendre cette situation, il convient de récupérer une partie de l'hypothèse des routes de pèlerinage. S'il y a une raison pour évoquer à nouveau ces routes, c'est parce qu'il est impossible d'ignorer la simple circulation des êtres humains. Il vaut alors mieux penser aux routes en général. L'Italie du nord est un carrefour qui relie l'Italie centrale, la France et l'Allemagne. Et il est infiniment plus utile d'approcher la question du Roland de Vérone, puisque la sculpture véronaise présente un problème différent. Si l'archivolte modénaise s'inscrivait

*Tosa* et *Porta Romana* en sont les témoins. Ils diffament Frédéric Barberousse et sa femme Béatrice; celui calomniant Béatrice est d'ailleurs un *spolium* romain à connotations manifestement sexuelles (Cfr. Gardner 1987: 208; cfr. aussi Donati – Masseroli 2002: 308).

en un réseau culturel qui rayonnait vers les petites villes voisines, si son réseau permettait d’observer un goût ambigu pour les thématiques profanes ou laïques, les sculptures du *Duomo* de Vérone apparaissent dans un carrefour qui unit trois futures aires culturelles distinctes.

Le terme de comparaison pour le Roland du *Duomo* ne se trouve pas dans les monuments de la région, mais dans une série de sculptures de la même ville: la façade de l’abbatiale *San Zeno* de Vérone conserve un autre ‘Roland’ improbable, que j’ai à peine mentionné dans l’inventaire initial. L’interprétation traditionnelle considère que deux combats en bas-relief (l’un à cheval, l’autre entre deux pédestres) constituent l’histoire de Roland qui tue Ferragut<sup>35</sup>. On cite ensuite comme preuve secondaire une sculpture de la même façade, de l’autre côté du portail, qui montre Théodoric chassant un cerf vers l’Enfer. Le roi des Goths est à cheval, sonne d’un cor, ses deux lévriers attrapent le cerf, et le diable – barbu et les cheveux crépus – les attend sous une arcade (la porte de l’Enfer). L’inscription qui permet d’identifier le personnage avec Théodoric est assez claire:

O REGEM STVLTV(M) PETIT INFERNALE TRIBVTVM | MOXQ(VE) PARATVR EQWS, QUE(M) MISIT  
 DEMON INIQWS. | EXIT AQVA(M) NVDVS, PE | TIT INFERA NON REDITV | RVS | NISVS EQWS CERWS  
 [C]ANIS HVIC | DATVR HOS DAT AVERN(VS)<sup>36</sup>.

L’idée serait que Roland, représenté au-dessous de plusieurs scènes du Nouveau Testament, serait le Bien, *sub gratia*, car soldat du Christ; tandis que Théodoric, au-dessous de l’Ancien Testament, serait *ante legem*, c’est-à-dire le Mal. La démonstration s’est poursuivie par l’examen de la manière dont ‘Roland’ frappe le ventre du prétendu ‘Ferragut’, par un document véronais qui parle d’un jugement religieux devant la façade de *San Zeno*, afin d’arriver à de considérations liées au *bellum spirituale*<sup>37</sup>.

L’inscription permettant l’identification avec Théodoric et sa chasse infernale fait cependant allusion au corpus de légendes de Dietrich<sup>38</sup>. Or, sachant qu’un manuscrit d’origine véronaise (Città del Vaticano BAV Pal. 927, cité par D.Kahn) présente un combat qui a pour protagoniste un «Theo | dericus», pourquoi ne pas

35 Or, D.Kahn admettait l’existence d’une représentation rolandienne sur cette façade de *San Zeno*, car elle suivait dans ce cas l’interprétation de R. Lejeune et de J. Stiennon. Je ne suis pas cette lecture, mais je crois que l’exemple mérite d’être mentionné.

36 Cfr. e.g. Weddige 1987: 220.

37 D.Kahn a noté que «la présence des inscriptions explicatives sur les reliefs de l’Ancien et du Nouveau Testament et sur les panneaux de Théodoric [...] contraste avec leur absence sur les reliefs de Roland». Néanmoins, elle ne s’est pas posé la question si ‘Roland’ était vraiment Roland. Elle n’a pas changé son interprétation non plus lors de la citation d’un combat similaire dans une miniature véronaise de l’époque, où les combattants étaient identifiés comme *Theodericus rex* et *Odoacher | rex*. Le fait de traiter sommairement la statue de Roland sur le *Duomo* lui a permis de la relier à l’interprétation des bas-reliefs de *San Zeno*, pour finir avec deux Roland véronais comme «symbole monumental de l’Église et du pouvoir temporel» (Kahn 1997: 361-368).

38 Cfr. Haubrichs 2000: 345.



Fig. 12

chercher l'identification de nos sculptures avec l'une des histoires de ce corpus non-français?

Les deux combats de *San Zeno* sont précédés par la représentation d'une femme au-dessous d'une arcade qui tient une fleur et qui regarde les deux cavaliers combattants. Il est impossible d'ignorer le fait qu'une femme semblable apparaît dans les sculptures de la *Ghirlandina* de Modène, dans un contexte où l'on parle de Roland et d'Arthur. Ou dans la représentation du mois d'avril (APRI | LIS) sur le baldaquin du portail de la même abbatale, à quelques mètres des scènes 'rolandiennes'. Dans les scènes de la façade de *San Zeno*, la femme à la fleur est identifiée par une inscription fragmentaire ciselée sur la voute de son arcade: [?]A[T]ALIANA. Elle est suivie par la représentation d'un être fantastique, ailé et enchaîné, au-dessous duquel on distingue un personnage en train de prier. Toutes ces sculptures précèdent les premiers combattants 'rolandiens' (les cavaliers). Une deuxième femme regarde ensuite la scène où les combattants sont à pied. Et l'histoire finit là. On dispose donc d'indices pour proposer une nouvelle interprétation.

Y-a-t-il des femmes aux fleurs dans le corpus rolandien? Peut-être, mais pas si célèbres que celle-là. Des êtres fantastiques ailés et enchaînés? La réponse sera la même. Puisqu'il est impossible de les trouver dans les textes les plus connus, il faudra examiner les légendes de Dietrich. S'agit-il d'une version proche du «Laurin | Der kleine Rosengarten», où Dietrich doit lutter contre un roi-nain qui avait épousé la sœur de Dietleib? La légende parle d'une femme, d'un jardin de roses, d'êtres fantastiques, de Dietrich, de plusieurs compagnons, de nains, de combats etc. S'agit-il d'une version du *Goldemar*, poème d'Albrecht von Kemenaten (ca.

1230-1240), dont on conserve uniquement les premières strophes? Dans cette autre légende, Dietrich aime une femme, Hertlin ([?]A[T]ALIANA?), lutte contre le roi-nain Goldemar, puis contre le géant Trutmunt, et il épouse sa chère Hertlin à la fin de l'histoire. On trouve donc un jardin de roses dans *Laurin*, deux combats dans *Goldemar*, comme à Vérone, une femme dont le nom peut correspondre à celui l'inscription de la femme à la fleur, et le même Dietrich que celui qui chevauche vers l'Enfer dans la sculpture d'à côté. Des arguments puissants, notamment quand on sait que les deux récits allemands ont été déjà rapprochés<sup>39</sup>, et que Dietrich est identifié en tant que «von Bern», c'est-à-dire 'de Vérone'<sup>40</sup>.

Cette fois, avec Dietrich, l'on est devant un thème littéraire qui n'est plus français. Cela permet d'entendre que les deux rois, l'un *futurus* (Arthur), l'autre NON REDITVRVS (Théodoric) se rencontrent en terre italienne grâce à un Roland qui appartenait déjà aux deux littératures en question (*Chanson de Roland* et *Rolandslied*). Curieusement, le roi Arthur témoignait aussi, un demi-siècle plus tard, d'une relation avec l'Enfer. La représentation d'Arthur sur la mosaïque d'Otrante, chevauchant un bouc, peut avoir pour cause sa contamination avec Dietrich-Théodoric<sup>41</sup>. Si l'on ajoute la figure de Roland, du *Duomo*, on apercevra un mélange inséparable de thèmes et de sujets: le point de départ d'une tradition nouvelle qui correspond à un goût pour l'innovation déjà présent dans les œuvres d'art et dans les manuscrits de la région padane<sup>42</sup>. Et puisqu'il n'est pas possible de distinguer ces sujets à l'intérieur du corpus du XII<sup>e</sup> siècle, trop amalgamé, il faudra regarder leurs réverbérations dans les siècles suivants.

### 3. Les avatars des représentations nord-italiennes aux XIII<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> siècles.

Une fois dépassé le XII<sup>e</sup> siècle, le corpus commence à changer de peau. L'on est plutôt devant des peintures que des sculptures. Les sujets sont traités de manière plus étendue, la relation avec les textes littéraires devient de plus en plus claire et

39 Cfr. Samples 2006: 180 (pour les rapports entre les deux histoires).

40 Si les détails des bas-reliefs donnent l'impression qu'ils se retrouvent dans les poèmes cités, il existe tout de même plusieurs différences. Pour ne donner qu'un exemple, l'être ailé et enchaîné, je ne l'ai pas trouvé. Ceci permet d'entendre que l'histoire véronaise n'est pas parfaitement contiguë avec les légendes allemandes. Mais n'oublions pas que la situation de l'histoire arthurienne de Modène est analogue. Il y avait peut-être une autre version, plus ancienne. Le sculpteur ou le commanditaire pouvaient choisir de fusionner plusieurs histoires. Qui le sait? À mes yeux, les bas-reliefs de *San Zeno* ne montrent pas Roland et Théodoric, mais uniquement l'héros allemand. Ceci n'empêche pas que les deux héros soient voisins. Ils apparaissent à Vérone: l'un sur le *Duomo*, l'autre sur la façade de *San Zeno*.

41 Voir à ce propos les diverses interprétations concernant le roi Arthur de la mosaïque d'Otrante, mais aussi ses mentions en rapport avec l'Etna dans la tradition issue des *Otia imperialia*, ou bien dans le poème toscan du *Ducento* intitulé de manière conventionnelle *Detto del Gatto Lupesco*.

42 Voir à ce propos les mentions de Charlemagne et de Waltharius dans le *Chronicon Novalicense* au XI<sup>e</sup> siècle. Cfr. Lecoy 1942.

la théorie doit céder graduellement le pas devant le caractère unique de chaque œuvre d'art.

Le premier témoin est le cycle de peintures du château Rodeneck (Rodengo), dans le voisinage de Bressanone. On y rencontre YWEIN, Laudine et le rustre de la fontaine, dans une histoire présentée en plusieurs étapes, avec un grand luxe de détails qui désobéit à la simplicité des représentations du siècle antérieur<sup>43</sup>. Il y a pourtant un autre raisonnement à prendre en compte: Rodeneck n'a pas un rapport direct avec la littérature française; l'influence vient plutôt de l'aire allemande<sup>44</sup>. Faut-il penser au dernier cas que nous avons examiné, celui d'Arthur, Roland et Dietrich? Cependant l'influence allemande ne permet pas d'entendre qu'il n'y avait pas d'autres cas témoignant d'une influence française. On serait tenté de mettre en relation ces peintures alpines avec d'autres images, de Novara (1230-1260), qui présentent une série de châteaux, de scènes d'amour, de chasse, de combats etc<sup>45</sup>. Et il ne faut pas oublier non plus qu'à Theys, en Isère, dans un château du côté français des Alpes, on a peint – entre 1285-1320 – un cycle de *Perceval* inspiré du roman de Chrétien de Troyes<sup>46</sup>.

Mais les histoires arthuriennes sont accompagnées par le même Roland. Citons à ce propos les peintures de l'atrium de l'abbaye *Santa Maria in Sylvis* de Sesto al Reghena (fin du XIII<sup>e</sup> siècle ou début du siècle suivant). On y observe deux scènes d'inspiration rolandienne: une confrontation possible entre Roland et Otinel, puis le baptême du neveu de Ferragut et les fiançailles avec Belissent. La dernière scène est accompagnée par une inscription permettant l'identification (BELIXANT)<sup>47</sup>. Les peintures de Sesto al Reghena font également penser à un cycle conservé aujourd'hui dans le Musée Savoisien de Chambéry. Elles ont été peintes vers 1290-1310 dans le château de Verdon-Dessous à Cruet et évoquent une histoire inspirée par *Berte aus grans piés* d'Adenet le Roi<sup>48</sup>.

Ces représentations, arthuriennes et rolandiennes, font toutefois partie d'un

43 Cfr. Rasmø 1980: 40-53, *apud* Castronuovo – Quazza 1999: 107 (et 114, note 1).

44 Que les peintures de Rodeneck témoignent d'un milieu culturel allemand, cela n'est pas discutable. Il suffit d'évoquer une représentation similaire et contemporaine qui se trouve dans l'une des pièces du château thuringien de Wilhelmsburg. Les peintures *a secco* découvertes en 1993 y représentent plus de vingt scènes de l'histoire d'un IWEIN, conséquence probable du succès du roman d'Hartmann von Aue (1204), tout comme les peintures des Alpes que nous venons d'évoquer. Pour une présentation des peintures à sujets chevaleresques dans les châteaux alpins, avec d'autres exemples que nous n'aurons pas le temps ou la place pour les évoquer, voir la synthèse de Megías – Manuel 2009.

45 Cfr. Gavazzoli Tomea 1979.

46 Cfr. Castronuovo – Quazza 1999: 107-108.

47 Cfr. Cozzi 1975. Pour d'autres études, qui ne changent pas le cœur de l'interprétation proposée par E. Cozzi, voir Valenzano 1998, ou Bettella 2010. Voir en dernier lieu Boscolo 2016, qui veut concilier les images et les textes, en proposant l'existence douteuse d'une version franco-italienne de la *Chanson d'Otinél*. Cfr. la page 213: «What we know for sure is that the lack of manuscripts of a Franco-Italian version is compensated by the presence of the two frescoes in Treviso and Sesto, and by the numerous onomastic and toponomastic entries».

48 Cfr. Piccat 1991; cfr. aussi Castronuovo – Quazza 1999: 108-111.

réseau érigé sur les bases de celui du siècle précédent. En ce respect, je suis tenté d'inclure dans l'inventaire une peinture de la tour abbatiale de *San Zeno* de Vérone (première moitié du XIII<sup>e</sup> siècle) que j'ai récemment identifiée comme Alexandre le Grand recevant l'hommage des peuples conquis<sup>49</sup>. Cette image, qui fait penser au succès du héros antique dans la littérature française, est en réalité tirée de la Bible. Et la présence de la Roue de Fortune sur la paroi voisine permet de déchiffrer la clé religieuse de l'interprétation, quoiqu'elle n'exclue pas un rapport indirect avec la littérature française.

D'autres peintures, datant de la même époque, se trouvent dans la maison des chanoines près du *Duomo* de Vérone. Elles montrent David et Ourias, Bethsabée et Salomon adorant les idoles<sup>50</sup>. La thématique manifestement religieuse perd cependant en importance lorsqu'on ajoute un cycle des mois de l'année, peint dans une maison-tour de la rue véronaise *Due Mori* (première moitié du XIII<sup>e</sup> siècle). Ces peintures continuent l'un des sujets favoris du siècle précédent<sup>51</sup>. Et la variation thématique se poursuit tant dans les édifices profanes que dans les églises et les cloîtres d'abbayes.

Pour renforcer cette idée, rappelons que dans le château d'Appiano, l'une des parois extérieures de la chapelle porte une scène de chasse au cerf (XIII<sup>e</sup> siècle) qui a été rapprochée du Dietrich de la façade de *San Zeno* de Vérone<sup>52</sup>. Roland, les chevaliers arthuriens et Dietrich continuent donc à alimenter le réseau culturel hérité du XII<sup>e</sup> siècle. Un réseau qui se transforme progressivement grâce à l'addition des thèmes collatéraux.

Que représentent-ils, les tournois et les scènes de chasse peints par Azzo di Masetto dans le *Palazzo pubblico* de San Gimignano entre 1291-1299<sup>53</sup>? S'agit-il d'une thématique arthurienne, rolandienne, chevaleresque, allégorique, historicisante? Le réel est mêlé au fictionnel et au fantastique. À la même époque, dans le *Palazzo Broletto* de Brescia, un anonyme a peint un long cortège de chevaliers enchaînés. Les inscriptions et les écus, une fois analysés, permettent de pénétrer une partie de leur histoire<sup>54</sup>.

Rodeneck, Sesto al Reghena et Appiano correspondent au réseau formé par Vérone et Modène au XII<sup>e</sup> siècle, tandis que les peintures du *Broletto* brescien occupent le rang des reliefs milanais qui préfiguraient la *pittura infamante*. Le XIII<sup>e</sup> siècle témoigne d'un prolongement de l'ancien réseau, avec des ajouts dus à l'internationalisation de la littérature française, qui finit par accaparer non seulement l'Italie, mais aussi les terres allemandes. N'oublions pas, en ce respect, que l'YWEIN de Rodeneck se trouvait dans les Alpes (majoritairement germanophones).

49 Cfr. Agrigoroaei 2016b. Pour les anciennes interprétations, voir Marchi 1994 (Salomon) et Zuliani 1992 (Frédéric II).

50 Pour les peintures de la maison des chanoines, voir Marchi 1994.

51 Cfr. Cozzi 1999: 118-119. Pour le cycle des mois et son apparition fréquente dans les peintures de l'Italie du nord, voir Romano 1978: 11-19.

52 Cfr. Stampfer – Steppan 1998.

53 Cfr. Gregori 1995: 63.

54 Voir à ce propos l'analyse minutieuse de Ferrari 2008.



Que se passe-t-il dans le siècle suivant? Déjà dès la fin du XIII<sup>e</sup> siècle, le réseau culturel était en train de changer. Il est vrai que certains artistes produisaient des œuvres comparables aux anciennes représentations, mais ils étaient minoritaires par rapport aux artistes qui expérimentaient des thèmes nouveaux ou dérivés. Les peintures du château de Maienfeld, dans le Canton des Grisons, en Suisse, datent de 1300-1320 et leur sujet est la saga de Dietrich-Théodoric, tel à *San Zeno* et dans les peintures d'Appiano<sup>55</sup>. On a également des représentations rolandiennes: la légende d'Otinél réapparaît à Trévise dans un monument aujourd'hui perdu<sup>56</sup>. L'on est devant la même histoire que celle de Sesto al Reghena, cinquante ans plus tôt. Puis, pour finir avec les sujets rolandiens, j'ajoute un fragment du *Palazzo del Tribunale* de Vérone, conservé aujourd'hui dans le musée de *Castelvecchio*; il montre un combat entre deux armées devant les portes d'une ville. Les similitudes avec une miniature d'un manuscrit de la version padouane de l'*Entrée d'Espagne* permettent d'imaginer un sujet peu clair, peut-être rolandien<sup>57</sup>.

Les représentations arthuriennes sont rares, à moins qu'elles ne se cachent pas derrière les innombrables scènes courtoises. À Mantoue, dans la deuxième moitié du XIV<sup>e</sup> siècle, il y avait une *saleta Lanzaloti*, avec des peintures aujourd'hui perdues<sup>58</sup>. À Pordenone, dans le *Palazzo Ricchieri* (musée de la ville), on contemple une série de peintures de la même époque. Le sujet, inconnu, a été rapproché du corpus tristanien<sup>59</sup>.

L'art du *Trecento* aime ces sujets courtois pour la plupart inconnus. Toujours du début de cette période, mais en relation avec une tradition du siècle précédent et avec les manuscrits chevaleresques produits en Italie, il faut signaler une scène courtoise non reconnue dans le château de Soave, près de Vérone, datée de ca. 1322<sup>60</sup>. Les scènes courtoises se multiplient ensuite. Dans le château de Sabbionara di Avio, au nord de Vérone, elles présentent une thématique guerrière ou amoureuse<sup>61</sup>. Notons aussi les peintures du château d'Arco, dans le Trentino, mais de la deuxième moitié du siècle en question. On aperçoit plusieurs chevaliers et dames, souvent en couple, en train de jouer aux échecs<sup>62</sup>. Ou les peintures de la fin du même siècle, dans le château de Valvasone, où une jeune reine, es-

55 Cfr. Rahn 1901.

56 Cfr. Cozzi 1979: 57-59. Les peintures, conservées au *Museo Civico*, datent de la deuxième moitié du XIV<sup>e</sup> siècle et témoignent d'un style populaire, sur de longs registres superposés, très proches des enluminures de manuscrits. On y distingue le combat entre Otinel et Roland, le baptême d'Otinél, ses fiançailles avec Belissent etc. (Cfr. Boscolo 2016).

57 Cfr. Samaldelli 1988. Je n'évoque que cette bataille près d'une ville. Dans l'art de la région padane, le thème est très fréquent. Pour une analyse, voir Piccoli 2007.

58 Cfr. Paccagnini 1960: 152-155.

59 Cfr. Cozzi 1976: 60-67.

60 Cfr. Fraccaroli 1967: 97.

61 Cfr. Castelnuovo 1987; cfr. aussi Boccia 1991. Dans la *Casa delle Guardie* on aperçoit une énorme bataille non identifiée (milieu du XIV<sup>e</sup> siècle); dans le palais une scène d'amour; et dans la *Camera dell'Amore*: un chevalier, une dame, un *Amor*, un monstre hybride etc. (ca. 1330-1333).

62 Cfr. Pontalti 1987.

cortée par deux servantes jouant d'instruments musicaux, tient le heaume d'un chevalier<sup>63</sup>. Enfin, il faudra clore la série avec le coffret peint de Pordenone, de la fin du XIV<sup>e</sup> siècle, dont la thématique semble être tristanienne<sup>64</sup>. Des peintures qui ont un sujet clairement arthurien ne se trouvent qu'à Frugarolo, mais elles sont tardives, de la fin du *Trecento* ou du début du siècle suivant. Conservées aujourd'hui dans la *Pinacoteca Civica* d'Alessandria, elles racontent une histoire de Lancelot et suivent un modèle français<sup>65</sup>.

Cette thématique, improprement nommée courtoise, est contaminée de temps à autre par les sujets locaux, historiques, ou d'autres encore, hétéroclites. Dans la *Sala della Giustizia* de la *Rocca Borromeo* d'Angera, un cycle de fresques (début du XIV<sup>e</sup> siècle) représente le Soleil et la Lune, en charriots, au-dessus de l'archevêque milanais Ottone Visconti<sup>66</sup>. L'archevêque exhorte les armées et fait son entrée triomphale à Milan. S'ajoute une Roue de Fortune, comme dans le cas de l'image véronaise d'Alexandre; elle permet d'entendre que la thématique peut varier, mais que l'approche demeurerait la même.

Le *Trecento* voit aussi la cimentation de cette tradition nouvelle. Il fait apparaître à la surface les sujets qu'on ne voyait que rarement auparavant. Il faudra retourner à Trévise et inclure dans notre inventaire les peintures de la *Loggia dei Cavalieri* (1276-1314)<sup>67</sup>. Si le cortège de chevaliers peint sur la corniche extérieure fait penser aux *militēs* trévisans, commanditaires de l'édifice, la corniche intérieure est ornée avec des scènes qui présentent les Grecs sortant de Sparte, leur embarquement au bord des navires, la navigation vers Troie et le premier assaut. Ces peintures sont inspirées, semble-t-il, du *Roman de Troie*. On pourrait les rapprocher d'autres peintures, conservées aujourd'hui au musée d'Udine, qui se trouvaient dans une *lozia de Troianorum et Grecorum bello pincta* de la même ville<sup>68</sup>. Néanmoins, les quatre scènes udinaises datent d'un demi-siècle plus tard (avant 1364) et témoignent d'une source différente. Cette fois-ci, à la différence des scènes trévisanes (qui gardent un rapport strict avec la tradition du XIII<sup>e</sup> siècle parce qu'inscrites dans une longue tradition de peintures dans les édifices publics)<sup>69</sup>, les inscriptions peintes au-dessous des scènes d'Udine permettent d'identifier comme source littéraire l'une des versions en prose du *Roman de Troie* qui a été remaniée en terre italienne.

On aperçoit alors la constitution d'une tradition indépendante. Et ce n'est pas uniquement grâce à un rapport constant avec la littérature française que cette tradition italienne se constitue. L'inspiration allemande, que l'on apercevait au

63 Cfr. Cozzi 1999: 123.

64 Cfr. Cozzi 1996.

65 Cfr. Rossetti Brezzi 1999.

66 Cfr. Sonnay 1989.

67 Cfr. Cozzi 1979: 56; cfr. aussi Anselmi 2000.

68 Cfr. Cozzi 1999: 121-122; cfr. aussi Cozzi 1997.

69 Hormis la légende d'Otinel, que je viens de mentionner, il faudra signaler l'existence de deux autres grands cycles peints du XIII<sup>e</sup> siècle: les mois de l'année dans la *Casa Coghetto* et des scènes de chasse, de combat et d'amour dans le *Palazzo dei Trecento* (Cfr. Cozzi 1979: 53-55).

siècle précédent, persiste encore. Les parois du *Castel Roncolo*, dans le voisinage de Bolzano et de Trento, portent deux histoires peintes autour de 1400 dans les pièces nommées de manière suggestive les *Camere Lanzeloti*. C'est l'histoire de Tristan et Iseut et celle de Wigalois (VIGILAS); elle sont inspirées, semble-t-il, de sources allemandes<sup>70</sup>.

L'on est toutefois à la fin du *Trecento* et les sujets se multiplient exponentiellement. Curieusement, l'inflation de sujets produit une situation semblable à celle de la pauvreté de leurs débuts. Car on ne peut plus parler de 'matière de Troie', 'arthurienne', 'de France' etc. Faut-il apparenter ou décanter en diverses 'matières' la série de peintures de la fin du XIV<sup>e</sup> siècle qui inclut, sous un même chapeau, des thématiques que l'on n'attendait pas? On voit bien que les histoires d'Hercule, peintes dans le *Palazzo del Paradiso* de Ferrare à la fin du XIV<sup>e</sup> siècle<sup>71</sup>, annoncent la Renaissance. Mais aussi qu'elles se manifestent à la même époque que celles du *Palazzo Davanzati* de Florence (1395), dont le sujet est l'histoire de la *Châtelaine de Vergi*<sup>72</sup>. La source de ces dernières n'est pas le poème français, mais un *cantare* italien, ce qui permet de noter que la tradition n'est plus française. Elle est indépendante et suit sa propre évolution.

Cette tradition qui se forme au long du XIV<sup>e</sup> siècle finira par livrer les chefs-d'œuvre du siècle suivant. Évoquons uniquement les peintures 'arthuriennes' de Pisanello dans le palais des Gonzague à Mantoue (1436-1444)<sup>73</sup>. Ses chevaliers du tournoi de Louvezerp, inspirés du *Tristan en prose*, sont accompagnés par une série d'inscriptions en moyen français. Cela n'empêche pas, pour autant, d'observer que le sujet est italien et qu'il témoigne de la grande fortune du corpus tristanien en langue italienne. Ce dernier exemple permet d'enclorre, de manière grandiose, le corpus à analyser.

#### 4. *En guise de conclusion.*

Je ne me permets pas d'examiner l'art du XV<sup>e</sup> siècle, par peur de ne pas pouvoir maîtriser un corpus énorme et un réseau culturel infiniment plus compliqué. Je me contente d'observer uniquement qu'il y a au moins deux périodes auxquelles nous devons prêter attention: celle du *Trecento*, qui voit la naissance d'une tradition indépendante, et celle d'avant, soumise à une littérature française devenue paneuropéenne, ou aux modèles allemands qui l'accompagnaient occasionnellement. À mes yeux, ce n'est pas un hasard si G. Palumbo a observé la coagulation d'un corpus rolandien proprement italien à partir du début du XIV<sup>e</sup> siècle<sup>74</sup>.

70 Cfr. Breda 2012.

71 Cfr. Gregori 1995: 118.

72 Cfr. Berti 1971: 14-18.

73 Cfr. Paccagnini 1972.

74 Cfr. Palumbo 2013: 403-405, Cfr. aussi la page 91 et suiv. Ce n'est qu'à partir de cette période tardive qu'il tire les conclusions de sa recherche.

La formation d'un corpus italien de textes arthuriens, centré sur deux protagonistes principaux (Lancelot et Tristan), ne s'accomplit qu'à partir du *Trecento*<sup>75</sup>. Et toujours en ce moment, les *volgarizzamenti* d'œuvres antiques inondent la littérature italienne<sup>76</sup>. Les deux catégories de la culture – la littérature et l'art – allaient de pair et s'influençaient réciproquement. Mais il y a quelque chose d'autre à prendre en compte. À cette même époque, au *Trecento*, on aperçoit une séparation des sujets profanes et des sujets religieux. Les sujets profanes quittent les églises, sont liés uniquement aux bâtiments laïcs (palais ou châteaux), mais leur restriction n'empêche pas la pénétration des sujets religieux dans les mêmes bâtiments laïcs<sup>77</sup>. On serait tenté de penser à la situation du siècle précédent, voire à celle du XII<sup>e</sup> siècle, mais elles sont entièrement différentes.

Quoique D.Kahn théorise la répartition des sujets profanes, stricte, dans l'économie des églises romanes<sup>78</sup>, ces sujets avaient quand même une relation avec les édifices religieux. Roland, Arthur et Théodoric se trouvaient sur les portails ou les façades, en compagnie de personnages ou de scènes tiré(e)s de la Bible; Otinel était peint dans l'atrium d'une abbaye; Alexandre trônait sur les parois d'une tour abbatiale etc. On voit que le soi-disant 'profane' n'est expulsé des églises qu'après le 1300, que les sujets religieux envahissent les bâtiments laïcs à la même époque, et que les rapports s'étaient renversés. Qu'y avait-il auparavant, pendant cette période obscure où nos héros littéraires s'étaient agrippés au sacré?

La réponse que je propose ne naît pas des théories de l'art, ni des coutumes ou des lois de l'Église. Regardons la nature même des exemples pour observer qu'ils témoignent de l'internationalisation des sujets dont la plupart étaient français à l'origine. Le problème est connu. Heureusement, nous disposons des mots de Dante, de son regard sur la culture française d'avant 1300:

Quelibet enim partium largo testimonio se tuetur. Allegat ergo pro se lingua oil quod propter sui faciliorem se delectabiliorem vulgaritatem quicquid redactum est sive inventum ad vulgare prosaycum, suum est: videlicet Biblia cum Troianorum Romanorumque gestibus compilata et Arturi regis ambages pulcerrime et quamplures alie ystorie ac doctrine<sup>79</sup>.

Dans la synthèse qu'opère le *Sommo Poeta*, grand théoricien, mais aussi – ce qui compte le plus – un Italien, la littérature française des XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles se composait principalement de traductions de la Bible (dont la plus grande partie traitait des sujets vétérotestamentaires), de la 'matière antique' et de légendes arthuriennes. Ce que nous apercevons dans la définition du *prosaycum* français, ce sont les raisons

75 Cfr. Delcorno Branca 1998, Delcorno Branca 1968, mais aussi Kleinhenz 1975, ou l'ancienne étude de Gardner 1930.

76 Cfr. e.g. Segre 1953.

77 Voir à ce propos les peintures à sujets vétérotestamentaires de Guariento di Arpo (1355-1360) dans la *Loggia dei Carraresi* de Padoue (aujourd'hui *Accademia Galileiana*).

78 Cfr. Kahn 1997: 350.

79 Dante, *De vulgari eloquentia*, I, X, 2: 22.

qui ont favorisé l'inclusion des héros de la littérature à côté des figures sacrées.

D.Kahn a probablement raison lorsqu'elle observe que les

héros de l'épopée comme Roland mais aussi Arthur, ou encore des figures étrangères au monde chrétien comme Alexandre le Grande ou même des personnages de l'Ancien Testament, étaient représentés *sub pedem*<sup>80</sup>.

Cela ne veut pas dire que les sujets vétérotestamentaires étaient proches d'un état profane, quoique ces livres de la Bible fussent aussi considérés comme des livres d'histoire. Le problème ne concerne pas le statut de l'Ancien Testament dans la Vulgate, mais celui des traductions bibliques dans la littérature française des XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles. S'il y a quelque chose de 'français' dans l'ARTVS de Modène et le Roland de Vérone, ce ne sont pas leurs sources, c'est plutôt ce qui nous surprend dans les représentations: le fait qu'ils se manifestent à côté de thèmes religieux, dans des endroits sacrés.

Puisque Dante décrit la littérature française d'avant 1300 comme une forme culturelle favorisant indistinctement les traductions de la Bible et les écrits fictionnels, Roland ne peut pas être un «gardien de la foi» simplement parce qu'il a été sculpté sur un portail. Le roi *Artus* de Modène n'est pas un véritable croisé non plus; il est en train de sauver sa demoiselle ! «La souplesse de l'épopée» n'exige pas «des règles d'interprétation différentes de celles auxquelles nous sommes accoutumés»<sup>81</sup>.

Il n'y a pas de règles nouvelles à chercher, c'est un monde entier qui change sous la pression d'un autre type de culture, arrivée des terres françaises.

Une fois confrontées les deux séries de représentations des premiers siècles (XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup>), on verra surgir un paradigme complètement ignoré jusqu'ici. L'origine du problème des représentations arthuriennes et rolandiennes du XII<sup>e</sup> siècle n'est autre que leur interprétation en fonction de la tradition qui suit au *Duecento*. Bref, si l'on a proposé une fausse histoire de Berte et Milon à Fidenza, c'est parce qu'il y avait déjà les peintures de Sesto al Reghena et de Cruet. Si l'on a essayé de trouver Mathilde de Canossa et les deux empereurs allemands à Fiumalbo, c'est en fonction des peintures qui représentaient Ottone Visconti à la *Rocca Borromeo*. Le même vaut pour les paires Modène-Rodeneck et Vérone-Sesto al Reghena. Néanmoins, l'interprétation des scènes du XII<sup>e</sup> siècle en fonction des représentations du siècle suivant nous éloigne de leur vraie signification. On me demandera sans doute d'expliquer clairement en quoi ce nouveau regard bouleverse nos conceptions concernant les sculptures de Vérone et de Modène. Voici comment.

Lorsque l'on pense à Roland, par exemple, mais aussi à Arthur, on rappelle toujours les pèlerins. On parle également de jongleurs, de leur rôle dans la société. Mais, à la lumière d'un constat précédent, si les jongleurs du XIII<sup>e</sup> siècle chan-

80 *Ibid.*

81 *Ivi*: 368.

taient l'histoire d'Olivier et de Roland devant le *Duomo* de Bologne<sup>82</sup>, cela ne veut pas dire que les jongleurs du XII<sup>e</sup> siècle devaient chanter la même chanson à Vérone, devant le portail rolandien. Les *milites* de Modène ne se rassemblaient pas non plus devant la *Porta della Pescheria* avant que l'archivolte ne soit pas installée. Ce qui suit, au XIII<sup>e</sup> siècle, témoigne d'une autre situation. Je pense à la constitution des diverses sociétés de jeunes dans les cités d'Italie.

L'exemple est très connu. Lorsqu'il expliquait qu'est-ce qu'un statut, Boncompagno da Signa écrivait dans son *Cedrus* (1194-1203):

Fiunt enim in multis partibus Ytalie quedam societates quarum aliqua falconum, aliqua leonum, aliqua de tabula rotunda societas nominatur. Et sic diversi nomina diversa societatibus superimponunt. Et licet ista consuetudo sit per universas partes Ytalie, multo fortius in Tuscia viget, quia vix reperirentur in aliqua civitate iuvenes, qui non sint adstricti alicui societati vinculo iuramenti. Huiusmodi quippe societates quedam faciunt fieri per manum publicam statuta, que vulgo "brevia" nominantur. Unde dicatur: "Iste iuravit ad nostrum breve", seu "Non iuravit ad breve nostrum"<sup>83</sup>.

D. Delcorno Branca a déjà mis en relation ce témoignage avec les mots de Saint François. Les Franciscains seraient, selon cette idée, animés par ces mêmes sociétés de jeunes italiens et plus particulièrement par celles qui émulaient les chevaliers errants de la Table Ronde:

Isti sunt mei fratres milites tabulae rotundae, qui latitant in remotis et in desertis locis, ut diligentius vacent orationi et meditationi, sua et aliorum peccata plorantes, viventes simpliciter et humiliter conversantes, quorum sanctitas a Deo cognoscitur et aliquando fratribus et hominibus est ignota<sup>84</sup>.

Ces jeunes avaient d'ailleurs imaginé «in uno sentieri» la bizarre rencontre du *Gatto Lupesco* et de «due cavalieri | de la corte de lo re Artù»<sup>85</sup>. La mode, que l'on aperçoit plus tard dans les milieux royaux d'Angleterre et de France, prenait une colorature citadine en terre italienne. Les sociétés y étaient circonscrites au milieu urbain: un «modello etico-civile proposto alle vigenti istituzioni cittadine»<sup>86</sup>. Or, c'est ici notre problème. Ces sociétés des jeunes n'existaient pas au XII<sup>e</sup> siècle!

Ce qu'il y avait à cette première époque a été défini par G. Palumbo comme allusions ou traces dans le «tissu culturel italien». Pour lui, ce n'est qu'à partir de la fin du XIII<sup>e</sup> siècle ou du début du XIV<sup>e</sup> siècle qu'une tradition propre-

82 Cfr. ivi: 344.

83 Boncompagno da Signa, *Cedrus*: III, 6, 122.

84 Delcorno Branca 1991: 78. Pour la phrase attribuée à Saint François, voir ivi: 98 (note 34). J'ai utilisé *Le Speculum perfectionis*: 213-214 (*Speculum perfectionis*, LXXII, 15).

85 Pour le texte intégral, voir *Detto del Gatto Lupesco*, v.9-11, in Contini 1960: 288.

86 Ivi: 78-80 (79 pour la citation).

ment italienne prend forme et fait surface dans les manuscrits à sujets rolandiens. Cette tradition se forme en Italie du nord, dans la région padane, mais aussi en Toscane<sup>87</sup>. C'est-à-dire dans les deux contrées où les sociétés des jeunes s'étaient formées quelque temps avant. Car ce ne sont pas la ou les Société(s) qui crée(nt) le besoin d'un Arthur, Théodoric ou Roland. C'est plutôt l'inverse. L'appropriation des modes culturelles étrangères a donné lieu aux groupes sociaux qui partageaient ces sujets. Ils se racontaient les histoires les uns aux autres et ils ont fini par tenter de constituer leur propre société (livresque). Plus tard, dès que l'internationalisation de la littérature française a atteint son apogée, il y a eu une assimilation au niveau de la culture italienne en son entier et, par contrecoup, la constitution d'une tradition indépendante. Cependant les représentations de Modène et de Vérone se situent au-dehors de ces considérations. Elles ne partagent pas l'histoire de leurs avatars.

DVRINDARDA et ARTVS DE BREITANIA ne sont que les germes des séries diégétiques-iconographiques des siècles suivants. Comme toutes les semences, elles ont eu besoin de temps pour germer et s'enraciner.

## Bibliographie

### I. Manuscrits

Città del Vaticano BAV Pal. 927

Città del Vaticano, Biblioteca  
Apostolica Vaticana, Palatino 927

### II. Œuvres

Boncompagno da Signa, *Cedrus*

Boncompagno da Signa, *Cedrus*, in Ludwig Rockinger, *Briefsteller und Formelbücher des elften bis vierzehnten Jahrhunderts*, in *Quellen und Erörterungen zur bayerischen und deutschen Geschichte*, Neunter band, Erste abtheilung, München, [Franz], [1863], pp. 121-174.

Dante, *De vulgari eloquentia*

Dante, *De vulgari eloquentia*, edited and translated by Steven Botterill, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.

87 Cfr. Palumbo 2013: 91 et suiv.

*Le Speculum perfectionis*

*Le Speculum perfectionis ou Mémoires de Frère Léon sur la seconde partie de la vie de saint François d'Assise*, texte latin et étude critique préparés par Paul Sabatier, 2 voll., Manchester, University Press, 1928 («British Society of Franciscan Studies», 13).

III. Études

Agozzino 2006

Maria Teresa Agozzino, *Divining King Arthur: The Calendric Significance of Twelfth Century Cathedral Depictions in Italy*, Berkeley, thèse de l'Université de Californie, 2006.

Agrigoroaei 2004

Vladimir Agrigoroaei, *Un pseudo-Arthur pe turnul-campanilă de la Modena (bazinul Padului, secolul al XII-lea)*, in «Corviniana», 8 (2004), pp. 141-154.

Agrigoroaei 2011

Vladimir Agrigoroaei, *L'Artus de Modène, la Winlogee volée et le commanditaire mystérieux*, in *Temps et Mémoire dans la littérature arthurienne. Actes du colloque international de la Branche roumaine de la Société Internationale Arthurienne*, Bucarest, 14-15 mai 2010, Bucarest, Editura Universității din București, 2011, pp. 187-203.

Agrigoroaei 2016a

Vladimir Agrigoroaei, *Une lecture templière de l'Ancien Testament. Les peintures de Cressac à la lumière de la traduction anglo-normande du Livre des Juges*, in *Armes et jeux militaires dans l'imaginaire. XII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles*, dir. Cătălina Gîrbea, Paris, Classiques Garnier, 2016, pp. 65-96.

Agrigoroaei 2016b

Vladimir Agrigoroaei, *Alexandre le Grand ou le faux Frédéric II de Hohensaufen dans les peintures murales du palais abbatial de San Zeno, à Vérone*, in «Medioevi. Rivista di letteratura e culture medievali», 2 (2016), pp. 31-70.

Allaire 2014

Gloria Allaire, *Arthurian art in Italy*, in *The Arthur of the Italians. The Arthurian Legend in Medieval Italian Literature and Culture*, edited by Gloria Allaire and F.Regina Psaki, Cardiff, University of Wales Press, 2014, pp. 205-232.

Anselmi 2000

*La loggia dei Cavalieri in Treviso*, a cura di Gianni Anselmi, Treviso, Grafiche Italprint, 2000.



Berti 1971

*Il Museo di Palazzo Davanzati a Firenze*, a cura di Luciano Berti, Milano, Electa-Cassa di Risparmio di Firenze, 1971.

Bettella 2010

Laura Bettella, *La diffusione del Giottismo in area friulana. Le decorazioni ad affresco di Sesto al Reghena, di San Francesco ad Udine e di San Francesco al Cividale*, Padova, mémoire de licence de l'Université de Padoue, 2010.

Boccia 1991

Lionello G. Boccia, *I guerrieri di Avio*, Milano, Electa, 1991.

Boscolo 2016

Claudia Boscolo, *Two Otinel frescoes in Treviso and Sesto al Reghena*, in «Frangigena», 2 (2016), pp. 201-218.

Breda 2012

Pamela Breda, *Il ciclo di Tristano e Isotta a Castel Roncolo*, in «Linguistica e filologia», 32 (2012), pp. 193-224.

Castelnuovo 1987

*Castellum Ava. Il castello di Avio e la sua decorazione pittorica*, a cura di Enrico Castelnuovo, Trento, Temi, 1987.

Castronuovo – Quazza 1999

Simonetta Castronuovo – Ada Quazza, *Miti cavallereschi e temi contemporanei nella pittura monumentale dell'arco alpino*, in *Le Stanze di Artu. Gli affreschi di Frugarolo e l'immaginario cavalleresco nell'autunno del Medioevo*, a cura di Enrico Castelnuovo, Milano, Electa, 1999.

Cerquiglino 1989

Bernard Cerquiglino, *Éloge de la variante: histoire critique de la philologie*, Paris, Seuil, 1989.

Coden 1997-2000

Fabio Coden, *Micant hic fulgida: il portale della pieve di San Giorgio ad Argenta*, in «Felix Ravenna. Rivista di antichità ravennati, cristiane e bizantine», 153-156 (1997-2000), pp. 81-134.

Contini 1960

*Poeti del Duecento*, a cura di Gianfranco Contini, 2 voll., Milano-Napoli, Ricciardi, 1960.

Cozzi 1975

Enrica Cozzi, *Otinel, Belissant, Carlomagno negli affreschi di Sesto al Reghena*, in «Medioevo romanzo», 2 (1975), pp. 247-253.

Cozzi 1976

Enrica Cozzi, *Pittura murale di soggetto profano in Friuli dal XII al XV secolo*, San Vito al Tagliamento, Archivio artistico del Friuli, 1976.

Cozzi 1979

Enrica Cozzi, *Temi cavallereschi e profani nella cultura figurativa trevigiana dei secoli XIII e XIV*, in *Tomaso da Modena*. Catalogo (Treviso, S. Caterina, Capitolo dei Domenicani, 5 luglio-5 novembre 1979), a cura di Luigi Menegazzi, Treviso, Canova, 1979, pp. 44-59.

Cozzi 1996

Enrica Cozzi, *Tavolette da soffitto tardogotiche di soggetto cavalleresco a Pordeone*, in *In domo habitationis. L'arredo in Friuli nel tardo Medioevo*. Venezia 1996, a cura di Gianfranco Fiaccadori e Maurizio Grattoni d'Arcano, Venezia, Marsilio, 1996, pp. 78-83.

Cozzi 1997

Enrica Cozzi, *La 'Storia di Troia' dell'antica Loggia di Udine: presentazione del restauro degli affreschi recuperati*, Udine, Comune di Udine, Civici Musei e Gallerie di Storia ed Arte, 1997.

Cozzi 1999

Enrica Cozzi, *Per la diffusione dei temi cavallereschi e profani nella pittura tardogotica. Breve viaggio nelle Venezie tra scoperte e restauri recenti*, in *Le Stanze di Artù. Gli affreschi di Frugarolo e l'immaginario cavalleresco nell'autunno del Medioevo*. Catalogo della mostra (Alessandria), a cura di Enrico Castelnuovo, Milano, Electa, 1999, pp. 116-127.

Delbouille 1966

Maurice Delbouille, *Guenièvre fut-elle la seule épouse du roi Arthur?*, in «Travaux de Linguistique et de Littérature», 9 (1966), pp. 123-134.

Delcorno Branca 1968

Daniela Delcorno Branca, *I romanzi italiani di Tristano e la 'Tavola Ritonda'*, Firenze, Olschki, 1968.

Delcorno Branca 1991

Daniela Delcorno Branca, *Boccaccio e le storie di Re Artù*, Bologna, Il Mulino, 1991.

Delcorno Branca 1998

Daniela Delcorno Branca, *Tristano e Lancillotto in Italia: studi di letteratura arturiana*, Ravenna, Longo, 1998.

Donati – Masseroli 2002

Maria Teresa Donati, Sara Masseroli, *L'affermazione del comune: un nuovo protagonista*, in *Lombardia medievale. Arte e architettura*, a cura di Carlo Bertelli, Milano, Skira, 2002, pp. 281-315.

Ferrari 2008

Matteo Ferrari, *I Cavalieri incatenati del Broletto di Brescia: un esempio duecentesco di araldica familiare*, in «Archivium heraldicum», 2 (2008), pp. 181-212.

Förster 1898

Wendelin Förster, *Zur Litteraturgeschichte. Ein neues Artusdokument*, in «Zeitschrift für romanische Philologie», 22 (1898), pp. 243-248.

Förster 1898

Wendelin Förster, *Zur Litteraturgeschichte. Das neue Artusdokument*, in «Zeitschrift für romanische Philologie», 22 (1898), pp. 526-529.

Fox-Friedman 1994

Jeanne Fox-Friedman, *Messianic Visions: Modena Cathedral and the Crusades*, in «Res. Anthropology and Aesthetics», 25 (Spring 1994), pp. 77-95.

Fraccaroli 1967

Tiziana Fraccaroli, *Maestro Cicogna e i pittori ritardatari veronesi del Trecento*, Padova, mémoire de licence de l'Université de Padoue, 1967.

Frugoni 1996

Chiara Frugoni, *Wiligelmo. Le sculture del Duomo di Modena*, Modena, Franco Cosimo Panini, 1996.

Gardner 1930

Edmund Garratt Gardner, *The Arthurian Legend in Italian Literature*, London-New York, Dent-Dutton, 1930.

Gardner 1987

Julian Gardner, *An Introduction to the Iconography of the Medieval Italian City Gate*, in «Dumbarton Oaks Papers», 41 (1987), pp. 199-213.

Gavazzoli Tomea 1979

Maria Laura Gavazzoli Tomea, *Villard de Honnecourt e Novara. I topoi*

*iconografici delle pitture profane del Broletto*, in «Arte lombarda», 52 (1979), pp. 31-52.

Gowans 1991

Linda Gowans, *The Modena Archivolt and Lost Arthurian Tradition*, in *Arturus Rex*. Volumen II. Acta Conventus Lovaniensis 1987, edited by Willy Van Hoecke, Gilbert Tournoy, Werner Verbeke, Louvain, Leuven University Press, 1991, pp. 79-86.

Gregori 2009

Gianpaolo Gregori, *Carlomagno e i Carolingi a Fidenza. Le storie di Berta, Milone e Rolandino*, Cremona, Fantigrafica, 2009.

Gregori 1995

*Pittura murale in Italia dal tardo Duecento ai primi del Quattrocento*, a cura di Mina Gregori, Torino-Bergamo, Istituto bancario San Paolo-Bolis, 1995.

Haubrichs 2000

Wolfgang Haubrichs, *Ein Held für viele Zwecke. Dietrich von Bern und sein Widerpart in den Heldensagenzeugnissen des frühen Mittelalters*, in *Theodisca*, herausgegeben von Wolfgang Haubrichs, Ernst Hellgardt, Reiner Hildebrandt, Stephan Müller und Klaus Ridder, Berlin-New York, De Gruyter, 2000, pp. 330-363.

Kahn 1997

Deborah Kahn, *La Chanson de Roland dans le décor des églises du XII<sup>e</sup> siècle*, in «Cahiers de civilisation médiévale», 40 (1997), pp. 337-372.

Kleinhenz 1975

Cristopher Kleinhenz, *Tristan in Italy: The Death or Rebirth of a Legend*, in «Studies in Medieval Culture», 5 (1975), pp. 145-158.

Lecoy 1942

Félix Lecoy, *Le Chronicon Novaliciense et les légendes épiques*, in «Romania», 67 (1942), pp. 1-52.

Lejeune – Stiennon 1966

Rita Lejeune, Jacques Stiennon, *La légende de Roland dans l'art du Moyen Âge*, 2 voll., Bruxelles, Arcade, 1966.

Loomis 1938

Roger Sherman Loomis, *Arthurian Legends in Medieval Art*, London-New York, Oxford University Press-Modern Language Association of America, 1938.

Maffei 1970

Fernanda de Maffei, *Riflessi dell'epopea carolingia nell'arte medievale: il ciclo di Ezechiele e non di Carlo a Santa Maria in Cosmedin e l'arco di Carlo Magno a Roma*, in *La poesia epica e la sua formazione*. Atti del convegno internazionale sul tema: la poesia epica e la sua formazione (Roma, 28 marzo-3 aprile 1969), Roma, Accademia nazionale dei Lincei, 1970, pp. 351-392.

Mâle 1922

Émile Mâle, *L'art religieux du XII<sup>e</sup> siècle en France: étude sur les origines de l'iconographie du Moyen Âge*, Paris, Colin, 1922.

Marchi 1994

Gian Paolo Marchi, *Storie di Davide e di Salomone in affreschi del canonicato e della torre di San Zeno di Verona*, in «Arte cristiana», 82/762 (1994), pp. 169-176.

Marroni 2007

Pier Carlo Marroni, *Il Duomo di Barga*, Castelnuovo di Garfagnana, Pecchi, 2007.

Megías – Manuel 2009

Lucía Megías, José Manuel, *Frescos caballerescos y artúricos en el norte de Italia. I. Tres castillos en los alrededores de Trento*, in «Letras», 59-60 (2009), pp. 209-230.

Montorsi 1987a

Paolo Montorsi, *Le sculture della Pieve di Trebbio*, in *Tempo sospeso: l'arte romanica delle montagne modenesi*, a cura di Paolo Montorsi, Modena, Camera di commercio, industria, artigianato e agricoltura di Modena, 1987, pp. 40-77.

Montorsi 1987b

Paolo Montorsi, *Le scultureromaniche di Fiumalbo*, in *Tempo sospeso: l'arte romanica delle montagne modenesi*, a cura di Paolo Montorsi, Modena, Camera di commercio, industria, artigianato e agricoltura di Modena, 1987, pp. 253-265.

Moralejo Alvarez 1985

Serafin Moralejo Alvarez, *Artes figurativas y artes literarias en la España Medieval: románico, romance y roman*, in «Boletín de la Asociación Europea de Profesores de Español», 17 (1985), pp. 61-70.

Moralejo Alvarez 1993

Serafin Moralejo Alvarez, *Fuste historiado con leyenda épica (Tristán?)*, in *Santiago, camino de Europa: culto y cultura en la peregrinación a Compostela*, edición a cargo de Serafin Moralejo Alvarez, Fernando López Alsina, Santiago de Compostela, Monasterio de San Martín Pinario, 1993.

Olivieri 2008

Gabriella Olivieri, *Maestro Biduino: scultore romanico tra Massa, Lucca, Pisa, Pistoia*, Massa, Alberto Ricciardi, 2008.

Paccagnini 1960

*Mantova: la storia, le lettere, le arti, Le arti, I. Il Medioevo*, a cura di Giovanni Paccagnini, Mantova, Istituto Carlo d'Arco per la storia di Mantova, 1960.

Paccagnini 1972

*Pisanello alla corte dei Gonzaga: Mantova, Palazzo Ducale*. Catalogo della Mostra, a cura di Giovanni Paccagnini, Milano, Electa, 1972.

Palumbo 2013

Giovanni Palumbo, *La Chanson de Roland in Italia nel Medioevo*, Roma, Salerno, 2013.

Patetta 1907

Federico Patetta, *Studi storici e note sopra alcune iscrizioni medievali*, Modena, Società tipografica, 1907.

Piccat 1991

Marco Piccat, *Epica carolingia in affreschi savoardi del XIII secolo*, in «Messana. Rassegna di studi filologici linguistici e storici», 8 (1991), pp. 51-108.

Piccoli 2007

Fausta Piccoli, *Per un'iconografia dell'assedio nella cultura figurativa padana del XIV secolo*, in «Reti Medievali», 8/1 (2007), senza numerazione.

Pontalti 1987

Flavio Pontalti, *Il Castello di Arco: note preliminari sull'esito dei lavori di restauro e sulla scoperta di un ciclo di affreschi cavallereschi nel castello*, in «Il Sommolago», 4/2 (1987), pp. 5-36.

Rahn 1901

Johann Rudolf Rahn, *Die Wandgemälde im Turme des Schlosses Maienfeld: neue Funde*, in «Anzeiger für schweizerische Altertumskunde», 3 (1901), pp. 117-121.

Rasmo 1980

*L'età cavalleresca in Val d'Adige*, a cura di Nicolò Rasmo, Milano, Electa, 1980.

Rockinger 1863

*Briefsteller und formelbücher des elften bis vierzehnten jahrhunderts*, bearbeitet von Ludwig Rockinger, München, Georg Franz, 1863, pp. 121-127.

Romano 1978

Giovanni Romano, *Studi sul paesaggio*, Torino, Einaudi, 1978.

Rossetti Brezzi 1999

Elena Rossetti Brezzi, *Storie di amori e di battaglie. Gli affreschi arturiani di Frugarolo*, in *Le Stanze di Artù. Gli affreschi di Frugarolo e l'immaginario cavalleresco nell'autunno del Medioevo*, a cura di Enrico Castelnuovo, Milano, Electa, 1999, pp. 57-65.

Samaldelli 1988

Donata Samaldelli, *Battaglia di cavalieri: un affresco dai palazzi scaligeri*, in *Gli Scaligeri 1277-1387*. Saggi e schede pubblicati in occasione della mostra storico-documentaria allestita del Museo di Castelvecchio di Verona (giugno-novembre 1988), a cura di Gian Maria Varanini, Verona, Arnoldo Mondadori Editore, Comune di Verona, Assessorato alla cultura, 1988, pp. 210-211.

Samples 2006

Susan Samples, *The German Heroic Narratives*, in *German Literature of the High Middle Ages*, vol. 3, edited by Will Hasty, Rochester, Camden House (Boydell & Brewer), Camden House History of German Literature, 2006, pp. 161-184.

Segre 1953

Cesare Segre, *Volgarizzamenti ciceroniani di Brunetto Latini*, in *Volgarizzamenti del '200 e '300*, a cura di Cesare Segre, Torino, Utet, 1953, pp. 351-398.

Short 1970

Ian Short, *Le pape Calixte II, Charlemagne et les fresques de Santa Maria in Cosmedin*, in «Cahiers de civilisation médiévale», 13 (1970), pp. 229-238.

Sonnay 1989

Jean-François Sonnay, *Il programma politico e astrologico degli affreschi di Angera*, in *Il Millennio ambrosiano. La nuova città dal Comune alla Signoria*, vol. 3, a cura di Carlo Bertelli, Milano, Electa, 1989, pp. 164-187.

Stampfer – Steppan 1998

Helmut Stampfer, Thomas Steppan, *Die Burgkapelle von Hocheppan*, Bolzano, Athesia, 1998 («Berichte zur Denkmalpflege», 8).

Valenzano 1998

Giovanna Valenzano, *Il ciclo pittorico della cripta di Aquileia: alcune riflessioni sugli ultimi studi*, in «Hortus Artium Medievalium», 4/1 (1998), pp. 127-137.

Vandelli – Lucarelli 1738

Domenico Vandelli, Guido Eustachio Lucarelli, *Meditazioni sopra la Vita di S. Geminiano Vescovo e Protettore di Modena scritta dal Dott. Pellegrino Rossi*, Venezia, Francesco Pitteri, 1738.

Varvaro 2001

Alberto Varvaro, 'Floovant' dans le Molise en 1148?, in *L'épopée romane au Moyen Âge et aux temps modernes. Actes du XIV<sup>e</sup> Congrès International de la Société Roncesvals pour l'Étude des Épopées Romanes*. Naples, 24-30 juillet 1997, publiés par Salvatore Luongo, 2 voll., Napoli, Fridericiana Editrice Universitaria, 2001, vol. I, pp. 119-137.

Weddige 1987

Hilkert Weddige, *Einführung in die germanistische Mediävistik*, Munich, Beck, 1987.

Zuliani 1992

Fulvio Zuliani, *Gli affreschi duecenteschi del palazzo abbaziale di San Zeno: un allestimento cerimoniale per Federico II*, in *La torre e il palazzo abbaziale di San Zeno. Il recupero degli spazi e degli affreschi*, Verona, Banca Popolare di Verona, 1992, pp. 11-42.

Zumthor 1972

Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, 1972.

## Illustrations

Fig. 1. L'archivolte arthurienne de Modène. Vue d'ensemble (Cliché de l'auteur, 2013).

Fig. 2. L'archivolte arthurienne de Modène. Détail du combat entre Artus de Bretania et Burmaltus; Winlogee regarde la scène (Cliché de l'auteur, 2013).

Fig. 3. La *Porta della Pescheria* de la cathédrale de Modène (Cliché de l'auteur, 2013).

Fig. 4. Le portail principal de la cathédrale de Vérone; Roland (Cliché de l'auteur, 2013).

Fig. 5. Détail de Roland avec sa Durandal sur le portail principal de la cathédrale de Vérone (Cliché de l'auteur, 2013).



Fig. 6. Détail du possible Olivier sur le portail principal de la cathédrale de Véronne (Cliché de l'auteur, 2013).

Fig. 7. L'architrave du portail de Barga (Cliché de Silvia Marin-Barutcieff, 2016).

Fig. 8. Les combats prétendument rolandiens sur la façade de San Zeno de Véronne (Cliché de l'auteur, 2013).

Fig. 9. La chasse de Théodoric sur la façade de San Zeno de Vérone (Cliché de l'auteur, 2013).

Fig. 10. [?]A[T]ALIANA, la femme qui tient une fleur, détail des combats prétendument rolandiens (Cliché de l'auteur, 2013).

Fig. 11. Détails et vue d'ensemble de la Ghirlandina de Modène. Parmi les sculptures de la corniche on peut observer les prétendus Roland, Olivier, Berthe et Milon, ainsi que le prétendu Arthur sacrifiant un bouc (Clichés de l'auteur, 2013).

Fig. 12. Le mois APRILIS, femme qui tient une fleur, sur le baldaquin du portail de l'abbatiale véronaise de San Zeno (Cliché de l'auteur, 2013).

