



**HAL**  
open science

## La Tavola Bembo attribuée à Paolo Veneziano : contextualisation hagiographique et typologique

Jean-Pierre Caillet

### ► To cite this version:

Jean-Pierre Caillet. La Tavola Bembo attribuée à Paolo Veneziano : contextualisation hagiographique et typologique. Mens acris in corpore comodo. Festschrift in honour of the 70th birthday of Ivan Matejčić, Zagreb-Motovun, M. Bradanović et M. Jurković (éd.), pp.267-276, 2021. hal-03849972

**HAL Id: hal-03849972**

**<https://hal.parisnanterre.fr/hal-03849972v1>**

Submitted on 30 Nov 2022

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

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

# LA TAVOLA BEMBO ATTRIBUÉE À PAOLO VENEZIANO : CONTEXTUALISATION HAGIOGRAPHIQUE ET TYPOLOGIQUE

Jean-Pierre Caillet

J.-P. Caillet  
Université Paris Nanterre – UMR 7041 THEMAM  
fjpc2@wanadoo.fr

*After evoking the recent studies of the Tavola Bembo attributed to Paolo Veneziano, now in Sv. Blaž church in Vodnjan (Dignano d'Istria), it is focused on two main aspects. First, it is aimed to precise in which way the figure of Leone Bembo (with the imagery here displayed) matches the mode of sanctity particularly widespread in this period. Secondly, as to the iconographical typology – standing figure of a saint associated with several scenes of his life –, it is sent back to antecedents in Tuscany, especially in Franciscan context ; but it is also pointed toward Constantinople, where a similar program from the mid-XIIIth century is equally attested.*

**Key Words:** Paolo Veneziano – Hagiographic Iconography – Altarpieces – Venice – Tuscany – Constantinople – Byzantine Models

Le plus ancien des deux tableaux consacrés au bienheureux Leone Bembo (fig. 1) que conserve depuis 1818 l'église Sveti Blaž (San Biagio) de Vodnjan (Dignano d'Istria) a été mentionné à de nombreuses reprises dans le cours d'une historiographie remontant déjà à près d'un siècle<sup>1</sup>. C'est alors très largement le problème de son auteur qui se trouve abordé : le nom de Paolo Veneziano y revient le plus souvent, mais certaines propositions orientent plutôt vers un devancier de son style, ou envisagent l'intervention de l'un de ses collaborateurs ou « suiveurs ». Je ne m'engagerai pas ici dans cette question, me contentant simplement de souligner que l'incontestable qualité de l'œuvre et ses traits formels ne manquent pas d'inciter à l'attribution en propre au grand maître vénitien ; et il s'agirait ainsi d'une de ses premières réalisations, comme l'a suggéré notamment Francesca Flores d'Arcais<sup>2</sup>. D'autre part, quelques récentes études se sont attachées à d'autres aspects non moins essentiels. Il



Fig. 1. Paolo Veneziano (attribué à), *Tavola Bembo*. Vodnjan (Istrie), église Sveti Blaž.

<sup>1</sup> Pour le renvoi à ces diverses mentions, cf. la note 10 de la p. 158 de l'étude d'Anna Krekic signalée ci-après.

<sup>2</sup> F. FLORES D'ARCAIS, *Paolo Veneziano e la pittura del Trecento in Adriatico*, in F. FLORES D'ARCAIS & G. GENTILI (éd.), *Il Trecento adriatico. Paolo Veneziano e la pittura tra Oriente e Occidente*, Cinisello Balsamo, 2002, p. 22.

s'agit d'abord de celle d'Anna Krekic qui – élargissant d'ailleurs l'investigation au deuxième tableau, substitué au précédent au Quattrocento et en ayant repris l'iconographie – a exploité les éléments dont on dispose quant à la personnalité et à la vie de Leone Bembo lui-même, puis s'est fondée sur les données textuelles du XVII<sup>e</sup> siècle pour résoudre le problème de la fonction originelle de ce premier tableau dans le cadre de l'oratoire San Sebastiano du couvent féminin San Lorenzo de Venise : il apparaît ainsi qu'avant d'avoir constitué le couvercle du cercueil de Leone Bembo, cela avait d'abord dû être un panneau assujéti à la face antérieure de ce même cercueil, placé sur l'autel après la découverte de la sépulture initiale du bienheureux en 1207<sup>3</sup>. On peut donc parler de « retable-cercueil », suivant la formule à laquelle a ensuite recouru Andrea De Marchi pour qualifier les dispositifs de ce type, dont il a évoqué plusieurs autres exemples du quatorzième siècle en Vénétie et Frioul<sup>4</sup>. Entre temps, Ana Munk a elle aussi pris l'œuvre en compte dans un groupe de réalisations témoignant de la préoccupation, dans le milieu vénitien de l'époque, de développer les « hagiographies peintes » de ce type pour susciter la dévotion des pèlerins envers les corps saints<sup>5</sup>. Enfin, Karen McCluskey, se focalisant sur la représentation de l'apparition miraculeuse de la dépouille de l'Évangéliste dans la mosaïque du bras sud du transept de la Basilique Marcienne – et sa signification profonde, tendant à revendiquer la vocation de locus sanctus de la cité lagunaire –, n'a pas non plus manqué de faire état de la scène correspondante dans l'iconographie du tableau de Leone Bembo : cela en tant que témoignage de l'assez large impact de cette thématique en milieu vénitien<sup>6</sup>. De forts substantiels acquis ayant ainsi été opérés au sujet de cette œuvre, il reste cependant à apporter quelques compléments de nature à souligner son importance, tant dans le contexte de l'exaltation de la sainteté laïque qui se précise à l'époque, que dans celui de la diffusion des réalisations picturales du même ordre de Byzance à l'Italie ; tels sont les deux objectifs de la présente contribution.

## LE DOSSIER HAGIOGRAPHIQUE

Rappelons que, d'après les sources des XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles<sup>7</sup>, Leone Bembo était issu d'une famille de l'aristocratie vénitienne, fut un temps évêque de Modon (Methóni) dans le Péloponnèse, et capturé par les Byzantins lorsque Manuel Comnène reconquit cette contrée ; puis, fugitif et de retour dans sa ville natale, il y mena au couvent de San Lorenzo une vie de reclus au service des moniales, accomplissant les plus humbles tâches et s'adonnant à la prière ; il devait y trouver la mort dans sa cellule, et c'est seulement alors que l'on découvrit là un document révélant sa véritable identité ; mais il avait d'ores et déjà acquis une réputation de sainteté, et des miracles seraient survenus ; une foule se pressa donc dans l'espoir de son intercession, et l'évêque du quartier de Castello fit aussitôt procéder à un « procès » pour authentifier la sainteté, puis ordonner l'inhumation dans le portique du couvent. La date de cette mort n'est toutefois pas certaine puisque, si l'année 1187 se trouve indiquée, Karen McCluskey a fait remarquer avec raison que l'évêque et l'abbesse du couvent dont les noms figurent dans les mêmes sources étaient en fait décédés antérieurement<sup>8</sup> ; on peut cepen-

<sup>3</sup> A. KREKIC, *La tavola del Beato Leone Bembo di Paolo Veneziano e la sua copia tardo-quattrocentesca : tipologia e funzioni*, in *Arte in Friuli. Arte a Trieste*, 24, 2005, p. 147-160.

<sup>4</sup> A. DE MARCHI, *La postérité du devant d'autel à Venise : retables orfèvrés et retables peints*, in J.E.A. KROESEN & V.M. SCHMIDT (éd.), *The Altar and its Environment, 1150-1450*, Turnhout, 2009, p. 79-80.

<sup>5</sup> A. MUNK, *The Art of Relic Cults in Trecento Venice : Corpi sancti as the Pictorial Motif and Artistic Motivation*, in *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 30, 2006, p. 81-92 – dont p. 86-87 pour ce qui a spécifiquement trait à Leone Bembo.

<sup>6</sup> K. McCLUSKEY, *Miraculous Visions. Apparitio in the Vitae of Mediaeval Venitian Saints and Beati*, in *Ikona. Journal of Iconographic Studies*, 6, 2013, p. 167-181 – dont p. 173-176 pour ce qui a spécifiquement trait à Leone Bembo.

<sup>7</sup> La principale, dont découlent les suivantes, étant en fait due à Gabriele Fiamma, *Vite dei santi descritte dal G. Fiamma...*, Venise, 1583, rééditée dans Paolino Fiamma, *Vita e miracoli del glorioso Leone Bembo, il cui corpo integro riposa nell'antichissima sacra a S. Sebastiano martire*, Venise, 1645, p. 14-15.

<sup>8</sup> K. McCLUSKEY, *op. cit.* (n. 6), p. 181, notes 38-39 pour la discussion de ce point.

dant du moins admettre que c'est dans la seconde moitié du XIIe siècle que l'événement serait survenu. Le repère chronologique suivant est fourni par le tableau même dont l'une des inscriptions, accompagnant la scène de la redécouverte miraculeuse de la sépulture de Leone Bembo, précise que cela advint en 1207 ; la conséquence en aurait été le placement du cercueil sur l'autel de l'oratoire San Sebastiano.

Mais là également, on peut hésiter. D'ailleurs, Karen McCluskey a suggéré que la légende de cette redécouverte – à l'emplacement indiqué par un rayon lumineux issu d'une couronne d'étoiles, comme l'illustre le compartiment supérieur gauche du tableau – pouvait fort bien n'avoir été composée qu'au début du XIVe siècle ; et donc peu avant les miracles de la vue rendue à Caterina de Ronconelli et de la guérison d'une jeune infirme, respectivement datées de 1318 et 1321 par les inscriptions associées à ces deux scènes, dans les compartiments inférieurs gauche et droit. Quant à elle, Ana Munk a considéré que la date de 1321, qui apparaît une nouvelle fois juste sous l'image centrale du bienheureux en pied, se rapporterait non à la réalisation du tableau, mais à la redécouverte même du corps de Bembo. Cette dernière proposition semble cependant la moins recevable dans la mesure où la formule (*factum fuit hoc opus anno MCCXXI*) se rapporte manifestement bien à l'œuvre ; et de plus, on peut sans doute admettre que puisque l'un des deux miracles se situe trois ans auparavant, la dévotion au bienheureux était dès ce moment suscitée par l'exposition de son cercueil.

Il est en revanche plus difficile de savoir si l'on peut remonter davantage dans le temps. Car puisque, comme on l'a vu, les sources s'avèrent fautives quant aux périodes de fonction de l'évêque et de l'abbesse par rapport à la date du décès de Bembo, on peut considérer la date de 1207, qui s'y trouve également, comme relativement peu fiable. Certes, elle apparaît aussi dans le compartiment supérieur gauche du tableau, illustrant les obsèques de Bembo célébrées par l'évêque après la redécouverte du corps ; mais bien évidemment, cela a pu découler de ce que la légende, élaborée plus ou moins tardivement dans le cours du XIIIe siècle – voire aux environs de 1300 seulement – avait arbitrairement fixé.

Si l'on s'efforce d'éclairer ce point en évoquant l'évolution des pratiques en matière d'élection à la sainteté, la réponse ne s'offre guère non plus de façon évidente. Là, se trouve essentiellement en jeu le fait que tant les sources que l'imagerie du tableau désignent l'évêque du quartier vénitien de Castello comme celui qui, ayant reconnu l'authenticité des miracles et l'incorruptibilité du corps, décrète que Bembo doit être mis au rang des saints. On peut à cet égard – comme d'ailleurs pour les autres aspects de la personnalité de Bembo qui seront abordés ci-après – se rapporter à l'ouvrage fondamental d'André Vauchez<sup>9</sup>. Il y apparaît en effet que si, d'une part, l'insertion en 1234 du bref *Audivimus* dans les *Décrétales* de Grégoire IX réserve au pape lui-même la prérogative de canonisation d'un saint<sup>10</sup>, on a d'autre part bien des exemples d'infraction à cette règle, jusqu'au milieu du XIVe siècle surtout et encore même plus tard : Vauchez n'a pas manqué de renvoyer, justement, à maints cas de fresques et tableaux représentant des saints non « officiellement » canonisés mais faisant bien l'objet, dans leur cercle local ou régional, d'une véritable dévotion<sup>11</sup>. Avec les données dont on dispose, deux hypothèses restent donc envisageables : soit la redécouverte miraculeuse et la proclamation de sainteté sont bien advenues dès 1207, et Leone Bembo pourrait alors être compté, dans le cadre de l'Italie, parmi ceux ayant le plus précocement suivi une voie de cet ordre ; soit, si ces événements doivent être envisagés plus ou moins postérieurement, il s'intégrerait dans ce qui devait constituer alors une véritable cohorte de ces figures<sup>12</sup>.

En effet, les XIIIe, XIV et XVe siècles ont vu, en Italie notamment, se multiplier les saints de

---

<sup>9</sup> A. VAUCHEZ, *La sainteté en Occident aux derniers siècles du Moyen Âge, d'après les procès de canonisation et les documents hagiographiques*, 2<sup>e</sup> édition revue, Rome, 1988.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 34-35.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 100-101.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 224-234, s'appliquant également au paragraphe suivant.

cette nature. C'est-à-dire des laïcs le plus souvent d'origine modeste, se distinguant par leur absolu détournement des honneurs et biens terrestres, et leur manifestation d'humilité extrême ; cela s'accompagnant évidemment d'une vie ascétique et de pratiques pénitentielles<sup>13</sup>. Par sa naissance même et la charge épiscopale qu'il détint, Leone Bembo paraît a priori ne pas entrer dans cette catégorie ; cependant, la complète dissimulation de l'une et de l'autre de ces données durant toute la période de son retirement au couvent de San Lorenzo induit sans équivoque à l'assimiler à ce groupe.

Quant au choix des scènes représentées sur le tableau – et en mettant à part l'image de la redécouverte de la sépulture dont, comme je le signalais ci-dessus, Karen McCluskey a mis en évidence le lien particulier avec ce qui serait antérieurement advenu pour saint Marc lui-même –, il s'avère tout à fait représentatif de ce qui s'attache à ce type de sainteté. La représentation des funérailles solennelles en présence du prélat vient opportunément souligner la caution qu'apporte l'Institution – ne fût-ce ici, et malgré la tendance à réserver cela au pape, que simplement l'évêque du lieu ; car rappelons que l'Église se préoccupait fortement de contrôler (voire de détourner à son profit) tous les cultes voués aux bienheureux<sup>14</sup>. Les deux autres scènes, illustrant des guérisons miraculeuses, s'inscrivent aussi pleinement dans le registre des effets escomptés d'une intercession, soit que celle ait été suscitée devant la dépouille même du saint, ou en le priant à distance<sup>15</sup>. Le personnage ici aux pieds de Bembo dans le compartiment central doit, ainsi que l'a suggéré Anna Krekic, probablement être Gabriele Ronconelli, père de la jeune aveugle, dont le nom figure précisément dans l'image de la guérison de cette dernière ; il serait alors le donateur de ce tableau réalisé en ex voto.

Ajoutons encore qu'un tel choix des scènes semble, bien qu'à développement très réduit, s'inspirer de ce qui avait auparavant été privilégié pour le cycle « canonique » de saint François dans la nef haute de la basilique éponyme à Assise : les renvois à l'approbation pontificale (songe d'Innocent III, confirmation de la règle, prédication devant Honorius III) y voisinaient en effet, entre autres, les rappels de trois guérisons miraculeuses<sup>16</sup>.

## LA TYPOLOGIE DE L'ŒUVRE

Francesca Flores d'Arcais relevait d'une part le caractère « byzantinisant » de l'image hiératique centrale du saint en pied et « l'inspiration certainement giottesque ou riminaise » des architectures en perspective tridimensionnelle des scènes latérales<sup>17</sup>. L'étroitesse des relations de Venise avec le monde byzantin d'une part, et d'autre part la proximité géographique des centres artistiques de Padoue (avec notamment le célèbre programme déployé là par Giotto entre 1303 et 1306 dans la chapelle Scrovegni) et de Rimini (foyer précoce d'une production dans le sillage du même Giotto) paraissent, a priori, rendre parfaitement raison d'une double ascendance de cet ordre, et notamment de traits stylistiques analogues. Il reste que, dans les deux villes en question du Nord-Est de la Péninsule, rien ne subsiste d'antérieur, en tout cas, d'une réalisation similaire sous le rapport de la typologie d'ensemble.

C'est donc vers l'Italie centrale, et plus spécifiquement encore en Toscane, qu'il faut se tourner pour en rencontrer les antécédents. Il s'agit d'une série de tableaux en général qualifiés de dossali

---

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 215-234.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 39-67, 561-614.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 383-590.

<sup>16</sup> Pour la teneur de ce cycle, voir notamment, parmi les plus récentes publications, D. COOPER & J. ROBSON, *The Making of Assisi. The Pope, the Franciscans and the Painting of the Basilica*, New Haven-Londres, 2013, p. 88 sq., et S. ROMANO, *Giotto, Francesco, I Franciscani*, in E. GRAU, R. MANSELLI & S. ROMANO, *Francesco e la rivoluzione di Giotto*, Milan, 2018, p. 87-198 (en tenant par ailleurs compte du fait que l'attribution à Giotto et la datation avant 1300 sont encore contestées : cf. en particulier M.V. SCHWARZ, *Giottus pictor*, II, *Giottos Werke*, Vienne-Cologne-Weimar, 2008, p. 332-344).

<sup>17</sup> F. FLORES D'ARCAIS, op. cit. (n. 2), p. 22.

– vraisemblablement des tableaux mobiles exposés sur l’autel le jour de la fête du saint, comme l’a souligné Hans Belting<sup>18</sup> – consacrés à François d’Assise. L’un, daté de 1235, est dû au lucquois Bonaventura Berlinghieri et se trouve dans l’église San Francesco de Pescia<sup>19</sup>. Trois autres, parmi les principaux produits dans les décennies suivantes, sont attribués à Giunta Pisano (ou à son cercle, du moins, pour un ou deux d’entre eux) et respectivement conservés au Museo San Matteo de Pise (fig. 2), à la Pinacothèque Vaticane (fig. 3) et dans le Trésor de la Basilique San Francesco d’Assise<sup>20</sup>. Tous montrent au centre l’image du saint en pied et, de chaque côté, plusieurs scènes de sa vie ; ce



Fig. 2. Giunta Pisano (attribué à), dossal avec saint François. Pise, Museo San Matteo.

<sup>18</sup> H. BELTING, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, 2e éd. revue, Munich, 1991, p. 423-433.

<sup>19</sup> F. FALETTI, *il San Francesco di Bonaventura Berlinghieri*, in *Il tremisse pistoiese*, 7, 1982, p. 37-40 ; A. CALECA, *Pittura del Duecento e del Trecento a Pisa e a Lucca*, in *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, E. CASTELNUOVO éd., 2e édition revue, Milan, 1986, p. 234 ; Ch. FRUGONI, *Francesco e l'invenzione delle stimmate*, Turin, 1993, p. 278-280.

<sup>20</sup> Pour le tableau du Museo San Matteo de Pise, A. TARTUFERI, *Giunta Pisano*, Soncino, 1991, p. 46-49, puis *Cimabue a Pisa. La pittura pisana del Duecento da Giunta a Giotto*, M. BURRESI & A. CALECA éd., Pise, 2005, p. 122-123, n° 13. Pour celui de la Pinacothèque Vaticane, A. TARTUFERI, *op. cit.*, p. 17, 70-73, puis *Cimabue a Pisa... op. cit.*, p. 126-127, n° 24. Pour celui d’Assise, A. TARTUFERI, *op. cit.*, p. 62-69, puis *Cimabue a Pisa... op. cit.*, p. 75 et photographie p. 72.



Fig. 3. *Giunta Pisano (attribué à), dossal avec saint François. Pinacothèque Vaticane.*

qui dérive manifestement du modèle des icônes « biographiques », exaltant également un saint, produites dans le monde byzantin à partir de la fin du XII<sup>e</sup> siècle<sup>21</sup> (fig. 4). Par rapport à ces dernières, on note cependant que sur les tableaux toscans en question, les scènes narratives se disposent uniquement de part et d'autre de la figure en pied, et non tout autour de celle-ci ; ce qui évidemment convenait mieux au positionnement – ne fût-il qu'occasionnel, comme on vient de le rappeler – sur la table d'autel.

L'exemplaire de Pescia et celui du Museo San Matteo de Pise (fig. 2) présentent leur développement maximal dans le sens de la hauteur, avec amortissement en gable ; à cet égard, ils diffèrent donc sensiblement de celui à l'effigie de Bembo. En revanche, le développement en largeur et le format rectangulaire des exemplaires d'Assise et de la Pinacothèque Vaticane (fig. 3) s'y accordent tout à fait. Ajoutons encore, pour en venir à la période même de création de notre tableau, que des réalisations de ce type – avec toutefois un programme narratif plus ample et des couronnements plus complexes, intégrant des formes gothiques – se trouvent encore attestées en Toscane dans la première moitié du XIV<sup>e</sup> siècle : en témoignent l'exemplaire consacré au bienheureux Agostino Novello, peint sans doute dans les années 1320 par Simone Martini et conservé à la Pinacoteca Nazionale de Sienne<sup>22</sup> (fig. 5) ; celui consacré à la bienheureuse Umiltà, œuvre de Pietro Lorenzetti des environs de 1340, conser-

<sup>21</sup> H. BELTING, *op. cit.* (n. 18), p. 286-290, 426 ; N. ŠEVČENKO, *The Vita Icon and the Painter as Hagiographer*, in *Dumbarton Oaks Papers*, 53, 1999, p. 149-165.

<sup>22</sup> Notice d'A. BAGNOLI in *Simone Martini e "chompagni"*, A. BAGNOLI & L. BELLOSI éd., Florence, 1985, p. 56-61, n° 7.

<sup>23</sup> A. MONCIATTI, *La Pala della Beata Umiltà*, in *Pietro e Ambrogio Lorenzetti*, Ch. FRUGONI dir., Florence, 2002, p. 106-115.



Fig. 4. Icône avec sainte Catherine. Mont Sinaï, couvent Sainte-Catherine.

vée aux Uffizi à Florence<sup>23</sup> (fig. 6) ; et celui consacré à saint Dominique dû à Francesco Traini, en date de 1345, aujourd'hui au Museo San Matteo de Pise<sup>24</sup> (fig. 7). Dans ces trois derniers cas, et étant donné que l'usage des retables était désormais, sinon toujours de règle, du moins assez répandu<sup>25</sup>, il est fort probable qu'il s'agissait de tableaux installées de façon permanente sur un autel : ce qui – bien que sans association directe au cercueil du saint – correspondait à une situation du même ordre que pour le tableau de Bembo dans l'oratoire San Sebastiano.

Il est vrai qu'a priori, on manque d'indices directs susceptibles d'expliquer la transposition de tels modèles toscans dans le milieu vénitien : Giotto, certes venu à Padoue et à Rimini au début du siècle<sup>26</sup>, ne semble pas en avoir peint lui-même. Mais d'autre part, il ne faut pas négliger le fait que la pala de la bienheureuse Umiltà (fig. 6) mentionnée ci-dessus se trouvait originellement



Fig. 5. Simone Martini, pala avec le bienheureux Agostino Novello. Sienna, Pinacoteca nazionale.

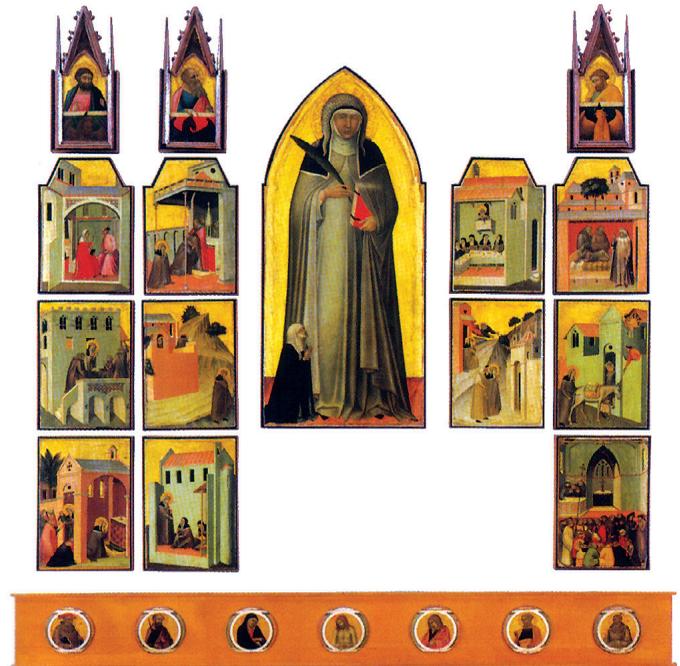


Fig. 6. Pietro Lorenzetti, pala avec la bienheureuse Umiltà (reconstitution de la disposition d'origine). Florence, Uffizi.

<sup>24</sup> E. CARLI, *Il museo di Pisa*, Pise, 1974, p. 72-74, n° 66.

<sup>25</sup> J.-P. CAILLET, *L'image culturelle sur l'autel et le positionnement du célébrant (IXe-XIVe siècles)*, in *Hortus Artium Medievalium*, 11, 2005, p. 140.

<sup>26</sup> Pour ces étapes de la carrière de Giotto, cf. notamment D. COOPER, *Giotto et les Franciscains*, in *Giotto e compagni*, D. THIÉBAUT dir., Paris, 2013, p. 37-39.



Fig. 7. Francesco Traini, pala avec saint Dominique. Pise, Museo San Matteo.

dans un couvent de Faenza – et donc sur le versant adriatique du Nord-Est de la Péninsule<sup>27</sup> ; d'autres spécimens auraient donc pu être destinés à des églises de cette zone dès les décennies précédentes. Et dans le sillage stylistique de Giotto, le foyer riminois a d'ailleurs manifestement produit des œuvres de semblable nature : ainsi par exemple le vérifie-t-on avec les éléments, aujourd'hui dispersés entre plusieurs collections européennes et nord-américaines, provenant d'un retable démembré de longue date et dû au Maître de la Vie de Jean-Baptiste, actif dans la première moitié du XIV<sup>e</sup> siècle<sup>28</sup> ; le compartiment central y montre certes une Vierge à l'Enfant et non le saint lui-même, mais le principe d'une association avec des scènes narratives de chaque côté s'y voit bien maintenu.

Dans une autre perspective, et en prenant naturellement alors en compte les liens de Venise avec Constantinople, c'est bien sûr de ce côté qu'il faut aussi se tourner. On y a précisément le témoignage, en date sans doute du milieu du XIII<sup>e</sup> siècle, du programme pictural découvert en 1967 à Kalenderhane Camii. Il s'agit, dans cette église byzantine occupée par les Latins après la conquête de 1204 et jusqu'en 1261, d'une chapelle dont la demi-coupe absidale a reçu une image en pied de saint François, avec de part et d'autres des scènes de sa vie. L'ensemble n'est que très partiellement conservé, mais il a néanmoins été possible d'en proposer une reconstitution graphique<sup>29</sup> (fig. 8). Les avis divergent quant au(x) peintre(s) au(x)quel(s) il est dû : Occidentaux venus de Pise, Venise ou Padoue ? Occidentaux d'autres souches influencés par des artistes et/ou modèles byzantins ? Ou artistes proprement byzantins au service d'une communauté latine ? En fait, comme l'a souligné Catherine Jolivet-Lévy, une véritable symbiose artistique s'était alors opérée en particu-

<sup>27</sup> A. MONCIATTI, *op. cit.* (n. 23), p. 107.

<sup>28</sup> Notice d'A. BACCHI in *La pittura in Italia...op. cit.* (n. 19), p. 611-612 ; J. POPE-HENNESSY, *Italian Paintings in the Robert Lehman Collection*, New York, 1987, p. 86-88.

<sup>29</sup> C.L. STRIKER & Y.D. KUBAN, *Kalenderhane in Istanbul. The Buildings, their History, Architecture and Decoration. Final Reports on the Archaeological Exploration and Restoration at Kalenderhane Camii 1966-1978*, Mayence, 1997.

lier dans la sphère des Ordres Mendiants<sup>30</sup>. Et il est en tout cas manifeste que le programme en question a adopté, en le transposant à une paroi absidale, le schéma de composition d'une de ces icônes « biographiques » dont on signalait ci-dessus la production dès le XIIIe siècle dans l'Orient chrétien. Il n'est de plus pas exclu qu'à Constantinople même encore, des tableaux de ce type, placés sur l'autel à l'occasion des fêtes, aient été commandités à des artistes locaux par des communautés Mendiante désormais bien établies dans la ville ; les multiples destructions survenues aux siècles suivants rendraient aisément raison du fait qu'il ne nous en soit parvenu aucun. Mais bien entendu, on pouvait parfaitement en avoir connaissance dans la Venise des XIIIe-XIVe siècles.

Au terme de cette investigation, il apparaît donc que, face à ces diverses options, la source exacte du tableau Bembo ne peut être reconnue. Mais si, comme d'ailleurs pour ce qui à trait aux aspects hagiographiques envisagés plus haut, une relative incertitude semble devoir demeurer, du moins les cercles et courants dont il procède apparaissent plus précisément cernés ; et les données rassemblées ci-dessus doivent ainsi aider à mieux percevoir la façon dont s'insère l'œuvre dans les courants sociétaux et artistique de son milieu et de son temps.<sup>31</sup>

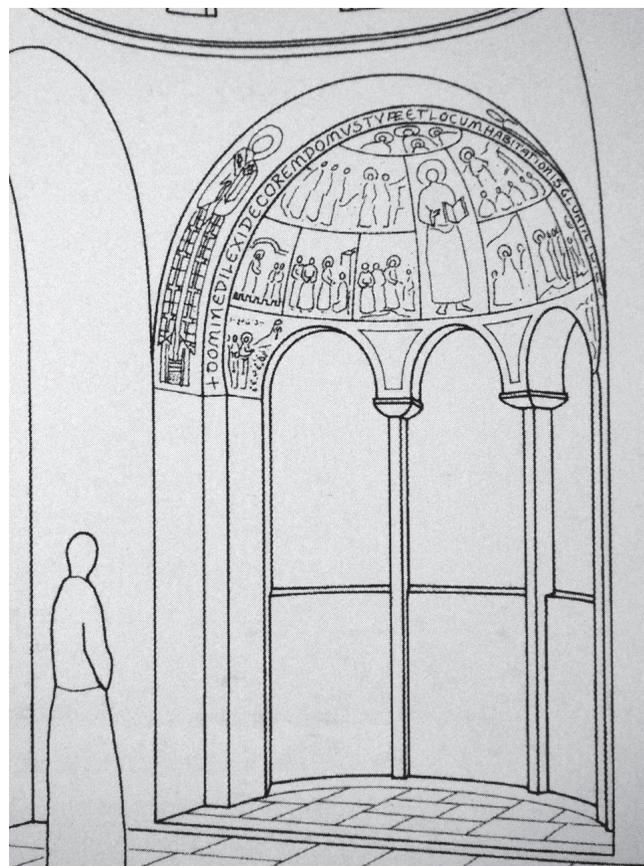


Fig. 8. Constantinople/Istanbul, Kalenderhane Camii, programme à fresque avec saint François (reconstitution graphique d'après C.L. Striker & Y.D. Kuban).

### **Tavola Bembo pripisana Paolu Venezianu: hagiografska i tipološka kontekstualizacija**

Nakon osvrta na recentno istraživanje poliptiha bl. Leona Bemba u crkvi sv. Blaža u Vodnjanu u Istri, na doprinos rezultata te nakon potvrđivanja moguće atribucije djela Paolu Venezianu, rad se usredotočava na dva specifična aspekta.

Ukoliko je i nemoguće odrediti u koje je vrijeme između 1207. i 1321. godine konstituirana legenda i razvijen kult bl. Bemba, s hagiografskog se gledišta čini da se taj lik savršeno uklapa u onovremeni svetački registar. Riječ je o individuama koje odlikuje apsolutno odricanje od zemaljskih dobara;

<sup>30</sup> C. JOLIVET-LÉVY, *La peinture à Constantinople au XIIIe siècle. Contacts et échanges avec l'Occident*, in *Orient et Occident méditerranéens au XIIIe siècle. Les programmes picturaux*, J.-P. CAILLET & F. JOUBERT dir., Paris, 2012, p. 21-40 (dont en particulier p. 24-28 pour ce programme de Kalenderhane Camii).

<sup>31</sup> This work has been supported by the "Research Cooperability" Program of the Croatian Science Foundation funded by the European Union from the European Social Fund under the Operational Programme Efficient Human Resources 2014-2020, within the project PZS-2019-02-1624 – GLOHUM – *Global Humanisms: New Perspectives on the Middle Ages (300-1600)*

scene prikazane na ovoj slici u potpunosti odgovaraju onome što se očekivalo za njihovo uzvišenje: izvođenje čuda po njihovom zagovoru te “službeno” odobrenje štovanja od strane crkvenih vlasti.

Što se tiče tipologije, potrebno je pozvati se na starije primjere iz Toskane već iz razdoblja od sredine 13. stoljeća, osobito one povezane s kultom sv. Franje Asiškog, te nastavljanje tradicije tijekom 14. stoljeća sa širenjem prema zonama bližim Jadranu. Ovaj način povezivanja prikaza svetaca s prikazom scena iz njihovih života proizlazi iz “biografskih” ikona stvaranih od razdoblja 12. stoljeća u bizantskom svijetu. Snažne veze Venecije i Konstantinopola ukazuju na potrebu usmjerivanja pozornosti na potonje područje, upravo iz razloga što je sličan scenski program s prikazom Franjinog lika naslikan u Konstantinopolu tijekom polovice 13. stoljeća u apsidi crkve koju su držali Latini. Također je sasvim moguće kako su i za druga mendikantska svetišta u gradu realizirane oltarne slike slične ikonografije, a koje su danas izgubljene.

DOI: 10.1484/M.DEM-EB.5.128014