

Andrea PICCOLO MILANI
Université Sorbonne Nouvelle
UFR Arts & Médias
Département de Médiation culturelle
Master 2 *Musées et Nouveaux Médias*

***“Des Muses de Belfiore à la cour ferraraise de Leonello d'Este aux musées modernes:
exposer au public le thème des studioli de la Renaissance”***



© Archivio Fotografico delle Gallerie Estensi - Foto FrameLab

**Sorbonne
Nouvelle** 
université des cultures

Année universitaire 2024/2025

Sous la direction de Monsieur François Mairesse, co-directeur du Master *Musées et Nouveaux Médias* - Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3

Déclaration sur l'honneur

Je soussigné, Monsieur Andrea PICCOLO MILANI, déclare avoir rédigé ce mémoire sans aides extérieures ni sources autres que celles qui sont citées. Toutes les utilisations de textes préexistants, publiés ou non, y compris en version électronique, sont signalées comme telles. Ce travail n'a été soumis à aucun autre jury d'examen sous une forme identique ou similaire, que ce soit en France ou à l'étranger, à l'université ou dans une autre institution, par moi-même ou par autrui.

À Ferrare, le 15/06/2024

Andrea Piccolo Milani

Remerciements

Avant de commencer, je tiens à exprimer ma gratitude envers toutes les personnes qui m'ont accompagné dans cette recherche stimulante.

Je remercie le professeur François Mairesse de m'avoir suivi avec curiosité tout au long de cette année. C'est grâce à ses nombreux conseils et aux recommandations de lecture fournies par le professeur Fabien Van Geert que j'ai pu me concentrer sur un sujet aussi complexe que l'analyse historique, artistique et muséologique des *studioli* de la Renaissance.

De nombreux professionnels du secteur muséal ont participé à mes entretiens au cours de l'année écoulée; sans leur contribution, cette recherche aurait été beaucoup moins intéressante pour le lecteur. Je remercie donc Alessandra Chiappini de m'avoir guidé, grâce à ses livres et au temps passé ensemble, vers la redécouverte de l'histoire de Ferrare à l'époque de Leonello d'Este; Giovanni Sassu pour ses conseils pratiques, fruit de sa grande expérience en tant que directeur de musée dans les villes de Ferrare et de Rimini; Marcello Toffanello pour le temps qu'il a consacré à me raconter tous les détails de la salle de la *Pinacoteca Nazionale* de Ferrare dédiée aux Muses de Belfiore; Paola Mercurelli Salari pour son analyse précieuse sur la manière dont le studiolo de Gubbio est exposé aujourd'hui au *MET* de New York; Stefano Brachetti pour toutes les informations sur l'atelier didactique organisé à la *Galleria Nazionale delle Marche*; Simone Zambruno du *FrameLab* de Ravenne pour l'énorme disponibilité avec laquelle il m'a expliqué pas à pas comment la technologie peut aujourd'hui être essentielle pour reconstruire virtuellement un studiolo de la Renaissance; Paola Bigini et Federico Fischetti pour les *Gallerie Estensi* de Modène et la Pinacothèque de Ferrare; Jean Jullien, pour m'avoir convaincu que le thème des *studioli* est capable, encore aujourd'hui après de nombreux siècles, de fasciner le public et d'inspirer les artistes; Clément Dionet pour la grande sensibilité démontrée envers ce sujet et pour m'avoir ouvert les portes du studiolo de Droiturier.

Ces derniers mois, j'ai passé des journées entières dans les salles de nombreuses bibliothèques, constamment en voyage entre la France et l'Italie. Je remercie en particulier Vittorio Pellizzola de la *Biblioteca Ariostea* de Ferrare; Cinzia Zagatti de la *Biblioteca Bassani* de Ferrare; Lorenza Marconi de la *Biblioteca Malatestiana* de Cesena; le personnel de la *Bibliothèque de l'Université Sorbonne Nouvelle* à Paris; Cristina et toute l'équipe de l'*Institut National d'Histoire de l'Art* de Paris. Votre patience et votre disponibilité à suivre mon travail méritent une reconnaissance importante.

J'ai commencé ce mémoire en parallèle avec le stage au *Château de Fontainebleau*, qui a duré neuf mois au total. Je tiens à remercier tous mes collègues du château et mes camarades d'Université qui m'ont fourni de nombreux conseils linguistiques pour rendre mes pensées plus compréhensibles en français. Un grand merci également à Camille Nohant pour m'avoir accompagné dans les recoins les plus cachés du *Louvre* lors de mes premières semaines à Paris.

Enfin, le remerciement le plus important va à ma famille.

À mon grand-père Mario qui m'a appris l'importance du mot sacrifice et du travail acharné.

À mes amis de Rovigo et à tous ceux qui m'ont toujours soutenu pendant ces années d'étude et de croissance personnelle.

Ce mémoire représente pour moi une grande démonstration d'affection envers ma ville, la petite mais magnifique Ferrare, qui fut sous Leonello d'Este le centre de la culture de la Renaissance.

Résumé/abstract

Le thème principal de cette recherche est de comprendre comment les musées exposent au public le thème des *studioli* de la Renaissance. Grâce à des entretiens menés en Italie et en France avec plusieurs professionnels du secteur qui ont traité ce sujet, le mémoire expose au lecteur les principales caractéristiques des salles du Louvre, du Musée des Arts décoratifs de Paris, de la *Pinacoteca* de Ferrare, du *Palazzo Ducale* de Gubbio et de la *Galleria Nazionale delle Marche* qui traitent des *studioli*. En particulier, le *leitmotiv* de la recherche sont les Muses qui décoraient le studiolo de Ferrare du marquis Leonello d'Este (1407-1450). Les principales similitudes et différences entre Belfiore et les autres *studioli* du duc Federico da Montefeltro et d'Isabelle d'Este sont également mises en évidence. Tout cela est rendu possible grâce aux nombreuses visites de musées effectuées pour réaliser ce mémoire, dans lequel chaque paragraphe met en évidence les liens entre les différentes salles des institutions culturelles susmentionnées. Les méthodes utilisées aujourd'hui par le musée pour faire connaître les collections princières sont essentiellement triples: par des reconstitutions tridimensionnelles (dont le *FrameLab* de l'Université de Bologne est l'exemple le plus frappant), par des ateliers pédagogiques et, enfin, par des expositions d'art. Il est impossible de parler des *studioli* sans exposer au public les liens étroits qui existaient entre le prince, les artistes de la cour et les humanistes de la Renaissance.

The main theme of this research is to understand how museums exhibit the theme of Renaissance *studioli* to the public. Through interviews conducted in Italy and France with a number of professionals in the field who have dealt with this subject, the dissertation provides the reader with an insight into the main features of the rooms in the *Louvre*, the *Musée des Arts Décoratifs* in Paris, the *Pinacoteca Nazionale* in Ferrara, the *Palazzo Ducale* in Gubbio and the *Galleria Nazionale delle Marche* that deal with *studioli*. In particular, the leitmotif of the research is the Muses that decorated the Belfiore studiolo of marquis Leonello d'Este (1407-1450) in Ferrara. The main similarities and differences between Belfiore and the other *studioli* of duke Federico da Montefeltro and Isabella d'Este are also highlighted. All of this is made possible by the many museum visits made to complete this dissertation, in which each paragraph highlights the links between the various rooms in the aforementioned cultural institutions. The methods used by museums today to promote the princely collections are heterogeneous: through three-dimensional reconstructions (of which the *FrameLab* at the University of Bologna is the most striking example), through educational workshops and, finally, through art exhibitions. It's impossible to talk about the *studioli* without telling the public about the close ties that existed between the prince, court artists and Renaissance humanists.

Déclaration sur l'honneur	2
Remerciements	3
Résumé/abstract	4
Liste des abréviations	7
INTRODUCTION	8
REVUE DE LA LITTÉRATURE	13
A. Du studiolo du prince pendant la Renaissance au Cabinet de curiosités	13
A.a: À la découverte du studiolo	13
A.b: L'évolution historique du studiolo	15
A.c: Les cabinets de curiosités	18
B. La Ferrare de Leonello d'Este au début du XVe siècle	21
B.a: La ville de Ferrare	21
B.b: La dynastie des Este à Ferrare	22
B.c: Biographie de Leonello d'Este	23
B.d: Les qualités et l'apparence physique de Leonello d'Este	25
B.e: Les arts et la culture à Ferrare à l'époque de Leonello d'Este	29
C. Le studiolo de Leonello d'Este à Ferrare	33
C.a: Le Palais de Belfiore	33
C.b: La sélection iconographique du thème des Muses	34
C.c: Les Muses du studiolo de Belfiore	35
C.d: La muse Calliope de Londres	37
C.e: La muse Thalia de Budapest	38
C.f: La muse Polymnia de Berlin	39
METHODOLOGIE	41
I. Exposer le studiolo dans les musées français	42
1.1 Le studiolo de Federico da Montefeltro dans la salle 513 au Louvre	42
1.2 Le studiolo d'Isabelle d'Este dans la salle 710 au Louvre	45
1.3 Humanistes, princes et artistes de la Renaissance italienne dans la salle 709 au Louvre	53
2. L'évocation d'un studiolo dans la salle 8 du Musée d'Arts Décoratifs	59
II. Exposer le studiolo dans les musées italiens	66
1. Le studiolo de Belfiore dans la salle 4 de la Pinacoteca Nazionale de Ferrare	66

2. Leonello d’Este dans les salles du parcours muséal de Palazzo Schifanoia à Ferrare	85
3. Le studiolo d’Urbino dans la salle 18 de la Galleria Nazionale delle Marche	89
4. La réplique du studiolo de Federico da Montefeltro au Palais Ducal de Gubbio	98
5. Leonello d’Este et la cour de Ferrare dans les salles de l’Accademia Carrara de Bergame	103
III. Le studiolo de la Renaissance comme thème d'expositions d’art	107
1. L'exposition “Les Muses et le prince: art de cour dans la Renaissance de la vallée du Pô”	108
2. L’exposition “L’invention de la Renaissance: l’humaniste, le prince et l’artiste”	115
IV. L’art de la curiosité: pratiques immersives pour exposer les collections des musées	126
1. Le jeu "Wonderkamers" au Kunstmuseum de La Haye	126
2. Les ateliers des musées sur le cabinet de curiosités	131
2.1 L’atelier de la Bibliothèque des Champs Libres de Rennes	131
2.2 L’atelier du Muséum d’histoire naturelle de Perpignan	132
2.3 Le “musée-valise” de la Fondation Carmignac	134
3. Collections d’art entre Ferrare et Paris	136
CONCLUSION	141
BIBLIOGRAPHIE	157
SITOGRAFIE	166
ANNEXES	167

Liste des abréviations

MAD: *Musée des Arts Décoratifs* (Paris).

PNRR: *Piano Nazionale di Ripresa e di Resilienza*. C'est le programme avec lequel le gouvernement italien a l'intention de gérer les fonds du *Next Generation EU*.

MET: *The Metropolitan Museum of Art* (New York).

ICOM: *International Council of Museums*.

BnF: *Bibliothèque nationale de France*.

NEH: *National Endowment for the Humanities*. Il s'agit d'une agence fédérale indépendante créée en 1965. Elle est l'un des principaux financeurs des programmes de sciences humaines aux États-Unis.

IDEA: *Isabelle D'Este Archive Project*.

INTRODUCTION

Je me suis toujours interrogé sur les raisons pour lesquelles le studiolo de Belfiore à Ferrare est souvent laissé de côté par les spécialistes de la muséologie.

En ouvrant n'importe quel manuel anglophone ou francophone qui traite de l'évolution du musée dans son histoire, on remarque immédiatement deux choses. Tout d'abord, le studiolo de la Renaissance est relégué au second plan par rapport aux cabinets de curiosités (qui sont en fait une évolution du studiolo lui-même).

Deuxièmement, on remarque que le studiolo de Belfiore n'est mentionné que dans une ligne ou tout au plus dans quelques pages, quelque peu oublié par le temps et mis de côté au profit des célèbres *studioli* de Federico da Montefeltro et d'Isabelle d'Este.

En tant qu'étudiant italien dans le cours *Musées et Nouveaux Médias* à l'Université Sorbonne Nouvelle à Paris, j'ai trouvé intéressant de proposer un sujet italien pour mon mémoire de recherche. De plus, même si je suis née en Vénétie, je peux me targuer d'avoir grandi dans la ville de Ferrare, dont je suis tombée amoureuse dès le premier jour.

Ferrare est l'une de ces petites villes italiennes qui, non seulement à l'étranger mais aussi en Italie même, a toujours souffert d'un certain provincialisme, d'une "sous-évaluation persistante", comme dirait Bruno Zevi¹.

Ferrare a joué un rôle absolument central au début de la Renaissance; son importance est souvent occultée par l'historiographie au profit des villes de Toscane (Florence et Sienne *in primis*), du duché de Milan, du marquisat de Mantoue, de la République de Venise et du royaume de Naples sous Alphonse Ier.

Parler du studiolo de Belfiore m'est apparu comme une nécessité. Depuis mon enfance, j'ai toujours été fasciné par la figure du prince Leonello d'Este.

Mon but est d'éveiller la curiosité sur le sujet des *studioli* de la Renaissance.

Je pense que ce thème peut être considéré comme extrêmement contemporain, et que le studiolo représente encore aujourd'hui une source d'inspiration pour les artistes.

Pomian rappelle que "les cours de l'Italie du Nord regardaient vers la France"².

Nicolò III d'Este, le père de Leonello, y a effectué deux pèlerinages différents: le premier en 1414 à l'abbaye de Saint Antoine du Viennois et le second en 1434³. C'est à cette occasion qu'il reçut du roi Charles VII l'honneur d'incorporer les lys d'or de la couronne française dans le blason des Este⁴. Filippo Trevisani raconte que Nicolò et Leonello d'Este étaient de grands collectionneurs d'émaux en ronde-bosse, dont la production principale avait lieu à Paris⁵.

C'est plutôt l'historien de l'art allemand Aby Warburg qui nous rappelle le lien entre la cour de Ferrare et la littérature française et la civilisation chevaleresque. À cet égard, on peut citer la

¹ B. ZEVI, *Apprendre à voir la ville. Ferrare, la première ville moderne d'Europe*, Marseille, Editions Parenthèses, 2011, p. 63-65.

² K. POMIAN, *Le musée, une histoire mondiale: du trésor au musée*, Paris, Gallimard, 1 vol., 2020, p. 171.

³ F. TREVISANI, *I gusti collezionisti di Leonello d'Este: gioielli e smalti in ronde-bosse a corte*, Modena, Il Bulino, 2003, p. 19.

⁴ A. MOTTOLA MOLFINO, M. NATALE, *Le muse e il principe: arte di corte nel rinascimento padano (CATALOGO)*, Modena, Franco Cosimo Panini, 1991, p. 58.

⁵ F. TREVISANI, *I gusti collezionisti di Leonello d'Este: gioielli e smalti in ronde-bosse a corte*, op. cit. p. 26-27.

naissance à Ferrare de chefs-d'œuvre littéraires tels que l'*Orlando innamorato* (Roland amoureux) de Matteo Maria Boiardo en 1483 (l'année suivant la destruction par le feu du studiolo de Belfiore) et le plus célèbre *Orlando Furioso* (Roland furieux) de l'Arioste.

Si les Gonzague de Mantoue ont été en tête dans le domaine de la peinture grâce à des artistes comme Mantegna, Jules Romain et plus tard Rubens, Krzysztof Pomian souligne que la Ferrare des Este mérite la palme dans le domaine de la littérature⁶.

Oriane Beaufiglioli, conservatrice du patrimoine au château de Fontainebleau, rappelle comment une adaptation du *Roland furieux* de l'Arioste fut jouée dans la *Salle de bal* du château lors du carnaval de 1564⁷.

Il est primordial de rappeler que la cour de Fontainebleau a un lien historique indissoluble avec la ville de Ferrare. Devant l'entrée du château se trouvait en effet l'Hôtel de Ferrare, avec l'Aile de Ferrare remplacée par l'actuelle grille donnant accès à la Cour d'Honneur (surnommée *Cour des Adieux* à partir de la période napoléonienne). Enfin, les échanges culturels entre le roi François Ier et le cardinal Hippolyte d'Este à Fontainebleau ont également été déterminants (voir les nombreuses sculptures en bronze apportées au château par Primaticci et aujourd'hui visibles dans la *Galerie des Cerfs*).

Tout cela pour dire que la cour de France avait des liens indissolubles avec la dynastie des Este. J'espère donc qu'en abordant le sujet du studiolo de Belfiore, le public pourra redécouvrir l'histoire et la valeur culturelle de cette petite ville de la région Émilie-Romagne, mais surtout qu'il sera fasciné, comme je l'ai toujours été, par la figure vertueuse du prince humaniste Leonello d'Este.

Les chercheurs trouveront dans cette thèse de nombreux paragraphes consacrés, bien sûr, à d'autres *studioli* de la Renaissance, comme ceux d'Urbino, de Gubbio et de Mantoue.

Mes recherches ont commencé dans la ville de Paris, en analysant la manière dont le Musée du Louvre expose dans ses salles des œuvres d'art ayant un lien avec les *studioli*.

Les différentes sections du mémoire se concentrent également sur de nombreux autres musées, tels que le Musée des Arts Décoratifs de Paris, le *Kunstmuseum* de La Haye, le Musée *Poldi-Pezzoli* de Milan, le *Palazzo Ducale* de Gubbio, la *Galleria Nazionale delle Marche*, la Bibliothèque nationale de France, l'*Accademia Carrara* de Bergame et le *Palazzo Schifanoia* de Ferrare.

Comme le studiolo de Belfiore est celui qui est le plus souvent mentionné au cours de mes recherches dans le cadre du mémoire, la Pinacothèque de Ferrare, à l'intérieur du *Palazzo dei Diamanti*, occupe une place prépondérante.

L'objectif de mon travail est de comprendre quels ont été les choix des conservateurs de musée pour exposer le studiolo. En effet, il faut souligner qu'il est presque impossible aujourd'hui d'admirer un studiolo italien dans son intégralité.

Il s'agit en effet de petites chambres aux décors variés: marqueteries en bois (*intarsie*), peintures, sculptures, médailles et autres objets précieux. À titre d'exemple, les neuf Muses qui décoraient le studiolo de Leonello d'Este à Ferrare sont aujourd'hui conservées dans de nombreux musées européens. Paragraphe après paragraphe, le lecteur pourra découvrir les similitudes et les différences dans la manière dont les musées présentent les *studioli* de la Renaissance.

⁶ K. POMIAN, *Le musée, une histoire mondiale: du trésor au musée*, Paris, Gallimard, 1 vol., 2020, p. 173.

⁷ *Château de Fontainebleau*, Connaissances des Arts (Hors-série), N° 984, Paris, SFPA.

Nous focalisons ainsi notre attention sur les objets actuellement exposés, sur la manière dont le musée captive les visiteurs à travers les panneaux explicatifs des œuvres, ainsi que sur les stratégies de communication déployées pour engager un public varié, incluant désormais enfants et familles.

Le studiolo est l'ancêtre le plus proche des cabinets de curiosités.

Adalgisa Lugli affirme que les racines du musée moderne se trouvent dans le studiolo du XVe siècle. Dans son livre *Naturalia et Mirabilia*, l'auteur déclare "qu'on identifie très tôt le studiolo au musée en tant que lieu des Muses, c'est-à-dire lieu où s'exercent des activités placées sous le patronage des divinités de l'esprit"⁸. Pour renforcer cette thèse, elle se réfère à la citation utilisée en 1654 par Amos Comenius dans son livre *Orbis sensualium pictus*; le musée y est décrit comme "lieu où le savant, séparé des hommes, est assis seul à lire sans arrêt des livres"⁹.

L'auteur cite également la *Museographia* (1727) neickelienne, dans laquelle la notion du musée idéal est exprimée avec des objets sur un mur et des livres sur un autre; au centre, "le savant entouré, comme dans un studiolo du *Quattrocento*, de tout ce qui lui sert pour sa recherche érudite"¹⁰.

Un peu différente est l'encyclopédie que Samuel Quiccheberg voulait offrir à un prince.

Pour Lugli, dans le musée de Quiccheberg, il y a une allusion à l'infinité des objets, au point que l'auteur explique que l'on peut utiliser le terme de "répertoire d'images" pour décrire sa collection¹¹. Cependant, de nombreux auteurs voient dans le cabinet de curiosités, et non dans le studiolo de la Renaissance, l'origine du musée moderne.

Au sujet des collections d'objets d'histoire naturelle, Diderot rappelle qu'il ne suffit pas d'entasser des raretés sans discernement, mais qu'il faut choisir avec soin les objets à conserver et leur donner un ordre adéquat¹². Pour Boutroue, "la présentation du musée, placé sous l'autorité d'Aristote, se définit d'abord comme une sorte de réduction du monde naturel"¹³. Si Leonello d'Este a en effet voulu placer le monde des lettres à l'intérieur du studiolo de Belfiore à Ferrare, Ulisse Aldrovandi, dans la ville voisine de Bologne, a fait entrer le monde des sciences dans son cabinet.

Et c'est là aussi que s'inscrit la pensée de Christine Davenne, selon laquelle "le cabinet de curiosités, né au XVI siècle, est un palimpseste des musées"¹⁴. Comme l'explique Serge Chaumier, "la logique du classement va conduire des cabinets des merveilles aux cabinets d'étude, puis au musée moderne"¹⁵. Davenne rappelle aussi qu'à la fin du XVIIIe siècle, "la Révolution française connaît la tentation d'entremêler au Louvre des collections hétérogènes selon le modèle du cabinet de

⁸ A. LUGLI, *Naturalia et Mirabilia. Les cabinets de curiosités en Europe*, Paris, Adam Biro, 1998, p. 94.

⁹ "Locus ubi studios, sectetus ab hominiens, sous sedet, dum lectitat libros"; *Ibid.*, p. 94.

¹⁰ *Ibid.*, p. 154.

¹¹ "Promptuarium imaginum"; *Ibid.*, p. 139.

¹² A. MOTTOLA MOLFINO, M. NATALE, *Le muse e il principe: arte di corte nel rinascimento padano (SAGGI)*, Modena, Franco Cosimo Panini, 1991, p. 152.

¹³ M-E. BOUTROUE., "Le cabinet d'Ulisse Aldrovandi et la construction du savoir", *Curiositas. Les cabinets de curiosités en Europe [en ligne]*, 2004, p. 43-63, consulté le 11 janvier 2024, disponible sur: <https://curiositas.org/le-cabinet-dulisse-aldrovandi-et-la-construction-du-savoir>.

¹⁴ C. DAVENNE, C. FLEURENT, *Cabinets de curiosités. La passion de la collection*, Paris, Editions de la Martinière, 2011, p. 13.

¹⁵ S. CHAUMIER, *Traité d'expologie. Les écritures de l'exposition*, Paris, La Documentation Française, 2012, p. 20.

curiosités"¹⁶. Comme on le sait, l'immense cabinet imaginé par les encyclopédistes n'a jamais vu le jour: les collections scientifiques ont constitué l'actuel Muséum d'histoire naturelle, les collections d'art se sont retrouvées au Louvre et le patrimoine architectural, sous la tutelle d'Alexandre Lenoir, est devenu le *Musée des Monuments Français* en 1795¹⁷.

Patrick Mauriès est également intervenu sur le même sujet, précisant que "les *naturalia* se retrouvent au musée d'histoire naturelle tandis que les *artificialia* dans le musée d'art"¹⁸.

La première institution à se donner le nom de musée fut l'*Ashmolean* de l'Université d'Oxford en 1683¹⁹. François Mairesse, dans le paragraphe consacré à la description du cabinet d'histoire naturelle dans le *Dictionnaire de muséologie*, indique qu'au "XIX siècle les cabinets d'histoire naturelle furent convertis en musées nationaux"²⁰.

Daniel Jacobi, citant un célèbre passage de Pomian, explique que le musée est un "lointain descendant du trésor princier"²¹.

Alberto Garlandini, ancien président d'ICOM Italie, a rappelé qu'aborder "le sujet du musée signifie aujourd'hui parler de démocratie culturelle et de participation"²².

Nous pensons qu'il est essentiel, si l'on veut explorer les problématiques des musées modernes, de comprendre les origines de cette institution culturelle. Le musée est confronté à une société en pleine mutation, où les nouvelles technologies ont de plus en plus un impact majeur.

Un paragraphe du mémoire se concentre également sur les reconstitutions virtuelles des *studioli* de la Renaissance. Claire Bishop a souligné comment de nos jours, dans certains musées, l'attention est souvent portée davantage sur l'architecture extérieure que sur les collections d'art qu'ils abritent²³.

Dans les capitales du monde entier, d'énormes musées aux formes les plus variées voient le jour.

Une autre caractéristique de l'art contemporain est sa progressive sortie des salles de musée pour atteindre les quartiers des villes. Vincenzo Trione a évoqué le rôle joué par les street-artistes, les décrivant comme les "scribes du chaos"²⁴. L'un des exemples les plus connus de rénovation urbaine, où les artistes ont joué un rôle prépondérant, est le célèbre *Pizzo Sella Art Village* de Palerme²⁵.

Tout cela rend l'analyse des *studioli*, ces petites pièces de quelques mètres carrés, encore plus fascinante. Par leurs dimensions, leur forme et la manière dont les œuvres étaient conservées, les *studioli* sont totalement différents des musées modernes auxquels nous sommes habitués.

C'est précisément cette énorme diversité qui semble ramener à la mode les discussions sur la Renaissance et les princes humanistes qui possédaient un studiolo ou une chambre des merveilles.

¹⁶ S. CHAUMIER, *Traité d'expologie. Les écritures de l'exposition*, Paris, La Documentation Française, 2012, p. 16.

¹⁷ *Id.*

¹⁸ P. MAURIES, *Cabinets de curiosités*, Paris, Gallimard, 2011, p. 185.

¹⁹ M.T. FIORIO, *Il museo nella storia. Dallo studiolo alla raccolta pubblica*, Milano, Pearson, 2018, p. 47.

²⁰ F. MAIRESSE, *Dictionnaire de muséologie*, Paris, Armand Colin, 2022, pp. 94-95.

²¹ D. JACOBI, *Des expositions pour les touristes? Quand le musée devient une attraction*, Paris, MkF Editions, 2020, p. 21.

²² A. DE CURTIS, A. VERCELLOTTI, *Il museo in tempo reale*, Milano, Nottetempo, 2019, p. 50-51.

²³ C. BISHOP, *Museologia radicale. Ovvero, cos'è contemporaneo nei musei d'arte contemporanea?*, Monza, Johan & Levi Editore, 2017, p. 19.

²⁴ V. TRIONE, *Artivismo: arte, politica, impegno*, Torino, Einaudi, 2022, p. 109-110.

²⁵ T. MONTANARI, V. TRIONE, *Contro le mostre*, Torino, Einaudi, 2017, p. 153.

Nous le réitérons: l'objectif de ce mémoire est de comprendre comment les musées modernes présentent au public le thème du studiolo. Il est intéressant d'explorer les panneaux introductifs dans les différentes salles des institutions culturelles et d'observer quels éléments sont mis en avant.

Nous voulons également comprendre si les musées présentent leur propre studiolo en faisant référence aux *studioli* conservés dans d'autres musées. Ce projet de recherche vise également à retracer quelles étaient les fonctions d'un studiolo et ce que les princes y conservaient dans ces petites pièces, si différentes des collections d'art modernes que l'on rencontre souvent dans les musées aujourd'hui. Pour comprendre les choix curatoriaux faits pour exposer les *studioli*, lors de la recherche, nous avons bénéficié des conseils et de l'expérience de nombreux directeurs de musées, techniciens de laboratoire, professeurs d'université et artistes qui ont travaillé en étroite collaboration avec ce sujet. Les annexes du mémoire reprennent l'intégralité de ces entretiens.

Dans la revue de littérature, je me suis concentré uniquement sur le studiolo de Belfiore car il sera le seul studiolo auquel je ferai référence tout au long du mémoire.

Ces pages présentent mes recherches effectuées au cours de huit mois de travail, d'octobre 2023 à mai 2024, en parcourant les bibliothèques d'Émilie-Romagne et de Paris.

J'espère que les spécialistes me pardonneront mes naïvetés et mes ignorances.

REVUE DE LA LITTÉRATURE

Ces pages servent à faire un état de l'art sur le sujet et à comprendre ce qu'est le cadre théorique de la recherche. Nous avons organisé cette partie introductive en plusieurs chapitres, chacun d'entre eux résumant les différents thèmes qui seront utiles au lecteur pour mieux comprendre les étapes suivantes du mémoire. Un chapitre sera donc consacré à la définition du studiolo et à son évolution historique, en abordant également les cabinets de curiosités postérieurs.

Un second chapitre se concentre plutôt sur la ville de Ferrare au XVe siècle, en mettant en évidence le contexte culturel sous le règne de Leonello d'Este.

Comme le duc Federico da Montefeltro à Urbino, Leonello d'Este représente l'incarnation parfaite du prince humaniste. Cette introduction est absolument nécessaire pour étudier le studiolo de Belfiore et les Muses qui décoraient ses murs, une iconographie conçue par le marquis en collaboration avec les humanistes de la cour de Ferrare. La revue de la littérature contient également des études approfondies sur certaines Muses spécifiques du studiolo, qui devinrent de véritables icônes de la Renaissance de la vallée du Pô.

A. Du studiolo du prince pendant la Renaissance au Cabinet de curiosités

A.a: À la découverte du studiolo

De nombreux chercheurs italiens et étrangers se sont interrogés sur les caractéristiques spécifiques d'un studiolo et sur la manière de le décrire de manière claire et compréhensible.

Germain Bazin dans son célèbre ouvrage de 1967 *Le temps des musées* évoque notamment le studiolo de Mantoue et la collection de la famille Médicis à Florence.

Au sujet du studiolo d'Isabelle d'Este, Bazin le décrit comme "un lieu de délectation où la marquise venait passer des heures de détente dans une ambiance de luxe et de beauté"²⁶. Germain Bazin réserve également une attention particulière au studiolo de Belfiore, et plus particulièrement au studiolo d'Urbino et à la figure du duc²⁷, avant d'approfondir l'influence politique des humanistes de cour à l'époque de la Renaissance. À titre d'illustration, il évoque celui de l'érudit Poggio Bracciolini, qualifié comme "le plus grand inventeur de manuscrits", qui avait aménagé une salle dédiée à son propre musée dans sa *Villa de la Valderiniana*²⁸.

Mais c'est dans la trilogie de Krzysztof Pomian, récemment publiée chez Gallimard en 2020, que l'on trouve un excellent travail d'analyse historiographique sur le concept de musée et son évolution. Le titre de la trilogie de l'historien franco-polonais est très illustratif: "*Le musée. Une histoire mondiale*". C'est dans le premier volume que Pomian se penche spécifiquement sur le thème du studiolo, en citant non seulement le cas de Florence, Urbino et Mantoue, mais aussi celui de Belfiore à Ferrare. Pomian souligne comment le marquis Leonello d'Este pouvait se vanter de l'amitié de nombreux peintres et architectes de son époque, notamment Leon Battista Alberti, qui fut son conseiller²⁹. Pomian décrit les princes de Ferrare et de Mantoue comme de grands collectionneurs, soulignant que leur éducation humaniste les a façonnés en tant "qu'amis des lettres et des lettrés"³⁰.

²⁶ G. BAZIN, *Le temps des musées*, Dessoler S. A. Editions, 1967, p. 52.

²⁷ *Ibid.*, p. 51.

²⁸ *Ibid.*, p. 44.

²⁹ K. POMIAN, *Le musée, une histoire mondiale: du trésor au musée*, Paris, Gallimard, 1 vol, 2020, p. 173.

³⁰ *Id.*

La liste des chercheurs qui ont tenté de donner une définition du studiolo est longue et présente un grand intérêt en raison de la variété des sens dans lesquels le sujet a été décliné.

De manière claire, Claudia Cieri Via décrit le studiolo comme "un lieu d'étude, de collection ou de conservation, mais aussi de mémoire et surtout un lieu réservé, sacré et religieux"³¹.

L'érudit Wolfgang Liebenwein est l'un des plus grands experts mondiaux en la matière. Il explique que nous appelons studiolo une petite pièce, "meublée de manière exquise et destinée à l'activité d'étude"³². Cieri Via explique que "le studiolo de Belfiore (1447-1463) peut être considéré comme le premier exemple en Italie dont la mémoire est conservée"³³.

Sabba Castiglione (parent du grand Baldassare, auteur de *Le livre du Courtisan*) fait référence aux objets qui sont entassés dans le studiolo, des outils emblématiques "du travail intellectuel et de la vie solitaire"³⁴.

Le philosophe italien Giorgio Agamben donne une autre signification au studiolo: il en parle comme de la pièce qui, à l'époque de la Renaissance, était aménagée par le prince comme un lieu dédié à la lecture. Mais il ne manque pas non plus de souligner qu'un tel espace culturel était décoré d'œuvres d'art soigneusement choisies par son concepteur³⁵.

Parmi les sources à consulter sur ce sujet, les contributions de Julius von Schlosser et d'Adalgisa Lugli, deux auteurs qui se sont intéressés aux cabinets de curiosités dans le contexte européen, restent fondamentales. Si les *studioli* sont associés au *Quattrocento* et à la première moitié du XVI^e siècle, Boutroue rappelle que les cabinets de curiosités sont apparus à la Renaissance mais sont un phénomène qui s'étend jusqu'au XVIII^e siècle³⁶.

Dans le détail, Pierrat affirme que "c'est entre le XVI^e et le XVII^e siècle que se sont constitués les archétypes du cabinet de curiosités"³⁷.

Silverman, reprenant les termes utilisés en 1988 par Stocking Jr., a décrit la wunderkammer comme "le prototype du musée moderne"³⁸.

Alors que Schlosser se concentre davantage sur le développement des Wunderkammern en Europe du Nord, Lugli consacre une grande partie de ses recherches aux *studioli*, un point de départ fondamental pour le développement des cabinets d'histoire naturelle à la fin du XVI^e siècle.

Davenne associe l'idée du studiolo à celle d'une forme particulière de théâtre représentant un micromonde³⁹, désignant ainsi cet espace comme le précurseur des Wunderkammern ultérieurs.

³¹ W. LIEBENWEIN, *Studiolo. Storia e tipologia di uno spazio culturale*, Modena, Franco Cosimo Panini, 2005, p. IX.

³² *Ibid.*, p. 5.

³³ *Ibid.*, p. XXVI.

³⁴ A. LUGLI, *Naturalia et Mirabilia. Les cabinets de curiosités en Europe*, Paris, Adam Biro, 1998, p. 87.

³⁵ G. AGAMBEN, *Studiolo*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 2019, p. IX.

³⁶ M-E. BOUTROUE, "Le cabinet d'Ulisse Aldrovandi et la construction du savoir", *Curiositas. Les cabinets de curiosités en Europe [en ligne]*, 2004, p. 43-63, consulté le 11 janvier 2024, disponible sur: <https://curiositas.org/le-cabinet-dulisse-aldrovandi-et-la-construction-du-savoir>.

³⁷ E. PIERRAT, *Les nouveaux cabinets de curiosités*, Éditeur les Beaux Jours, 2011, p. 8

³⁸ Traduit de l'anglais: L. H. SILVERMAN, *The social work of museums*, New York, Routledge, 2010, p. 8.

³⁹ C. DAVENNE, C. FLEURENT, *Cabinets de curiosités. La passion de la collection*, Paris, Editions de la Martinière, 2011, p. 45.

Lorenzo Cerboni Baiardi, de l'Université de Bologne, reprend également cette idée en décrivant le studiolo comme un vrai microcosme⁴⁰.

C'est encore Adalgisa Lugli qui explique que dès 1602, le médecin et théosophe Kunrath a tenté de donner une définition au studiolo dans son ouvrage intitulé "*Amphitheatrum sapientiae aeternae*", finissant par développer, dans le sillage des alchimistes de l'époque, un concept que l'on ne peut que considérer aujourd'hui comme bizarre et loin d'une proposition basée sur des connaissances scientifiques: Kunrath parle en effet d'oratoire-laboratoire. C'est ce personnage qui a ouvert la voie aux "*studioli ésotériques*", les laboratoires des magiciens⁴¹.

Il ne faut pas oublier que c'est précisément dans le vocabulaire de l'*Accademia della Crusca* que le terme *studium* est utilisé pour désigner l'étude ou le lieu d'étude⁴². C'est pourquoi Agamben a parlé du studiolo comme d'un espace de l'esprit⁴³ et Lugli s'est longuement attardée sur la caractéristique première du studiolo, à savoir d'être un lieu de recueillement, où la vie peut être consacrée "à l'étude, à la réflexion et à la contemplation"⁴⁴. Nous rappelons que dans le Palais Ducal d'Urbino, le studiolo du duc était situé à proximité de deux autres espaces très importants: le petit temple des Muses (*Tempietto delle Muse*) et la chapelle du Pardon (*Cappella del Perdono*).

Claudia Cieri Via parle du studiolo de la Renaissance comme d'un "*locus amoenus* chargé de l'éducation intellectuelle"⁴⁵.

Pour conclure et résumer, c'est encore la chercheuse italienne qui nous donne la plus belle description du studiolo, qui, étant si directement lié à la culture humaniste du XVe siècle, en devient un modèle; "le studiolo", affirme Cieri Via, "est une idée, avant même d'être un lieu"⁴⁶.

A.b: L'évolution historique du studiolo

Si c'est vers Krzysztof Pomian qu'il faut se tourner pour encadrer le thème du studiolo dans le courant d'études traitant de l'évolution historique du concept de musée, c'est certainement à Wolfgang Liebenwein que revient le titre de plus grand spécialiste mondial du studiolo.

Dans le premier volume de sa trilogie consacrée à l'histoire mondiale du musée, Pomian reprend les concepts proposés par Liebenwein, qui a publié son œuvre pour la première fois en 1977 en allemand (proposée dans une nouvelle édition mise à jour en 2005 par l'important éditeur modénais *Franco Cosimo Panini* en collaboration avec l'*Istituto di Studi Rinascimentali* de la ville de Ferrare).

Outre à parler des *studioli* d'Urbino, de Florence, de Mantoue et de Belfiore⁴⁷, Pomian commence son récit sur cette thématique à partir de quelques références culturelles chronologiquement

⁴⁰ *Federico di Montefeltro. Lo stato, le arti, la cultura*, sous la dir. de G. CERBONI BAIARDI, G. CHITTOLINI, P. FLORIANI, Bulzoni Editore, 1986, p. 55.

⁴¹ A. LUGLI, *Naturalia et Mirabilia. Les cabinets de curiosités en Europe*, Paris, Adam Biro, 1998, p. 97-98.

⁴² W. LIEBENWEIN, *Studiolo. Storia e tipologia di uno spazio culturale*, Modena, Franco Cosimo Panini, 2005, p. X.

⁴³ G. AGAMBEN, *Studiolo*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 2019, p. IX.

⁴⁴ A. LUGLI, *Naturalia et Mirabilia. Les cabinets de curiosités en Europe*, op. cit., p. 24.

⁴⁵ Traduit de l'italien; W. LIEBENWEIN, *Studiolo. Storia e tipologia di uno spazio culturale*, op. cit., p. X.

⁴⁶ Traduit de l'italien; A. MOTTOLA MOLFINO, M. NATALE, *Le muse e il principe: arte di corte nel rinascimento padano (SAGGI)*, Modena, Franco Cosimo Panini, 1991, p. 145-147.

⁴⁷ K. POMIAN, *Le musée, une histoire mondiale: du trésor au musée*, Paris, Gallimard, 1 vol, 2020, p. 184.

antérieures. En effet, il nous parle des collections particulières du roi Charles V, de son frère Jean duc de Berry et des collections de Pétrarque et des humanistes.

Parlant du roi de France, Wolfgang Liebenwein explique que dans chacune des résidences principales du souverain il y avait une pièce dédiée à la collection d'objets appelée par le terme français *estude* (et non par le latin *studium*). Nous savons avec certitude qu'il y a eu des *estudes* dans les châteaux suivants: Louvre, Vincennes, Saint-Germain-en-Laye et Melun⁴⁸.

Quant à Jean duc de Berry, von Schlosser parle de lui comme du "premier collectionneur moderne de grande envergure"⁴⁹. Le duc de Berry est aujourd'hui connu pour les célèbres *Heures*, exécutées par les frères de Limbourg et qui font aujourd'hui l'objet d'un important projet de restauration sous la direction du musée Condé à Chantilly. Sur ce sujet, Pomian fait également référence à la formation "d'une collection particulière à Ferrare, incorporée au trésor princier selon le modèle de Jean de Berry"⁵⁰.

Mais avant même le roi de France, Claudia Cieri Via identifie l'*atrium* des anciennes maisons romaines comme le prototype du studiolo⁵¹. Par exemple, les portraits d'*Hommes illustres* que l'on trouve dans le studiolo d'Urbino étaient également présents dans les *atria* romains.

Pour Adalgisa Lugli, "le terme studiolo s'emploie déjà au XIV^e siècle pour désigner les espaces présents dans la demeure avignonnaise des papes"⁵². Wolfgang Liebenwein lui fait écho en affirmant que les premières *studia* appartenaient à des membres de la curie.

Parmi les pontifes, le pape Jean XXI possédait un prototype de studiolo dans le palais papal de Viterbe, tandis que le pape Benoît XII est le créateur de l'un des plus anciens *studia*⁵³.

Outre les humanistes florentins et Pétrarque, les expériences françaises du XIV^e siècle ont également été fondamentales pour le développement des *studioli* les plus importants de la Renaissance italienne.

Pomian et Liebenwein attribuent à Pétrarque l'introduction de la culture de l'étude en dehors de la sphère religieuse. En réalité, comme le souligne également Julius von Schlosser, le collectionneur de la fin du XIV^e siècle était avant tout un bibliophile⁵⁴. Claudia Cieri Via rappelle que Pétrarque, outre le chef-d'œuvre *Canzoniere*, a également écrit le célèbre ouvrage *De vita solitaria*⁵⁵. Liebenwein signale, de manière judicieuse et précise, que les premières salles d'étude sont en fait

⁴⁸ W. LIEBENWEIN, *Studiolo. Storia e tipologia di uno spazio culturale*, Modena, Franco Cosimo Panini, 2005, p. 48.

⁴⁹ J. VON SCHLOSSER, *Les cabinets d'art et de merveilles de la Renaissance tardive: une contribution à l'histoire du collectionnisme*, Paris, Macula, 2012, p. 103.

⁵⁰ K. POMIAN, *Le musée, une histoire mondiale: du trésor au musée*, Paris, Gallimard, 1 vol, 2020, p. 172.

⁵¹ W. LIEBENWEIN, *Studiolo. Storia e tipologia di uno spazio culturale*, op. cit., p. XIV.

⁵² A. LUGLI, *Naturalia et Mirabilia. Les cabinets de curiosités en Europe*, Paris, Adam Biro, 1998, p. 79.

⁵³ W. LIEBENWEIN, *Studiolo. Storia e tipologia di uno spazio culturale*, op. cit., p. 39-42.

⁵⁴ J. VON SCHLOSSER, *Les cabinets d'art et de merveilles de la Renaissance tardive: une contribution à l'histoire du collectionnisme*, op. cit., p. 109-110.

⁵⁵ W. LIEBENWEIN, *Studiolo. Storia e tipologia di uno spazio culturale*, op. cit., p. XXI.

les cellules des moines⁵⁶. Pour Adalgisa Lugli aussi, le studiolo s'inspire de "la tradition de la vie monastique"⁵⁷.

Deux précisions doivent être apportées ici. La première concerne l'aspect dépouillé et sobre de la cellule du moine par rapport aux *studioli* les plus célèbres de la Renaissance, qui étaient au contraire des pièces décorées jusqu'à l'invraisemblable, avec des *intarsi* en bois couvrant non seulement tous les murs, mais souvent aussi les portes et le plafond.

La deuxième précision est que, malgré le fait que dans la cellule de l'abbaye il y ait souvent un jardin personnel pour le moine, c'est seulement avec Pétrarque que le concept de chambre d'étude s'étend au-delà du domaine religieux.

Liebenwein explique que "c'est dans la vie solitaire que le *poeta laureatus* identifie le fondement de toute activité intellectuellement créative"⁵⁸. Les humanistes théorisent l'importance du choix du lieu pour construire son espace d'étude et de méditation: "souvent, le lieu stimule l'ingéniosité de l'homme"⁵⁹, disait Pétrarque en latin dans l'ouvrage *De vita solitaria*.

Pour comprendre ce concept, il faut se rendre dans le village d'Arquà Petrarca, dans la province de Padoue. C'est là que se trouvent aujourd'hui non seulement la tombe, mais aussi la maison du grand poète italien, avec cette vue imprenable sur les collines euganéennes.

Pour Liebenwein, "la solitude stimule l'esprit"⁶⁰, parmi ces collines verdoyantes qui rappellent l'infini de Giacomo Leopardi.

Bernhard Rupprecht a montré que c'est avec Pétrarque que la culture des villas de campagne s'est imposée comme un lieu où l'on peut s'isoler et trouver un environnement créatif stimulant.⁶¹

Enfin, un dernier aspect est fondamental pour comprendre le studiolo.

Claudia Cieri Via a montré que cet espace culturel était généralement construit à l'intérieur de la tour du palais⁶². La tour représente le caractère défensif du château et est généralement construite dans une position stratégique pour observer les environs. La tour est une forteresse, un rempart de défense, et le fait de concevoir le studiolo dans la tour d'un palais démontre l'importance de cet espace culturel pour le prince.

Au Château de Vincennes, l'étude se trouvait dans le donjon; à la Sainte Chapelle et au Palais des papes d'Avignon, les salles de la tour ne conservent pas seulement des livres mais constituent de véritables chambres du trésor. À Urbino, le studiolo, la chapelle du Pardon et le petit temple des Muses se trouvent dans la tour du Palais Ducal. C'est pourquoi Claudia Cieri Via a parlé de "*turris speculationis*", en utilisant une belle métaphore littéraire⁶³.

La tour défensive protège la pièce dédiée à la conservation des livres et des objets d'art. On retrouve également ce concept à Bourges dans le palais construit en 1443 par Jacques Coeur: la chambre du

⁵⁶ W. LIEBENWEIN, *Studiolo. Storia e tipologia di uno spazio culturale*, Modena, Franco Cosimo Panini, 2005, p. 12.

⁵⁷ A. LUGLI, *Naturalia et Mirabilia. Les cabinets de curiosités en Europe*, Paris, Adam Biro, 1998, p. 75.

⁵⁸ Traduit de l'italien; W. LIEBENWEIN, *Studiolo. Storia e tipologia di uno spazio culturale*, op. cit., p. 57.

⁵⁹ "*Saepe locus ingenuo stimulos admovet*".

⁶⁰ Traduit de l'italien; W. LIEBENWEIN, *Studiolo. Storia e tipologia di uno spazio culturale*, op. cit., p. 57.

⁶¹ *Ibid.*, p. 64.

⁶² *Ibid.*, p. XVII.

⁶³ *Ibid.*, p. XXI.

trésor est située à l'étage d'une tour⁶⁴. En 1441, soit deux ans seulement avant la construction du palais de Bourges, Leonello d'Este monte sur le trône de Ferrare. Si le studiolo d'Urbino et celui de Mantoue étaient tous deux situés à l'intérieur d'une tour de château, ce n'est pas le cas du studiolo de Belfiore à Ferrare.

Enfin, dans ce paragraphe consacré à l'évolution du studiolo, il est utile de mentionner les considérations de Patrick Mauriès. "Chronologiquement et par leur notoriété", écrit l'auteur français, "les premiers *studioli* de cour sont ceux de Lionello d'Este au Palazzo Belfiore de Ferrare, celui de Federico da Montefeltro au Palazzo Ducale d'Urbino, le cabinet et la *grotta* attenante dans la *Corte Vecchia* du Palais Ducal de Mantoue et enfin le studiolo de François Ier dans le *Palazzo Vecchio* de Florence"⁶⁵.

Adalgisa Lugli mentionne les mêmes *studioli*, tandis que Germain Bazin ne s'attarde que sur la collection Médicis à Florence, la définissant comme "un véritable *teatro totale* tel que le rêvaient les humanistes universalistes de l'époque maniériste"⁶⁶.

Claudia Cieri Via est la seule à mentionner également un autre exemple: le studiolo de la *Casa Maffei* à Crémone⁶⁷.

A.c: Les cabinets de curiosités

Dans un souci d'exhaustivité et de rigueur scientifique, le chercheur qui aborde le sujet du studiolo se retrouve généralement à feuilleter des manuels dont la plupart des chapitres sont consacrés à ce que l'on appelle les cabinets de curiosités. En effet, de nombreux auteurs considèrent que la ligne de démarcation entre studiolo et cabinet est très floue, surtout si l'on s'intéresse à ceux qui sont nés autour du XVI^e siècle. Parmi les principaux auteurs qui ont traité des Wunderkammern, on peut citer Julius von Schlosser, surnommé par Patrick Mauriès comme "l'inventeur moderne du cabinet de curiosités"⁶⁸.

Cependant, l'historien de l'art autrichien se concentre uniquement sur les cabinets du nord de l'Europe, ne considérant le contexte italien que de manière très marginale.

Mais procédons dans l'ordre.

Si, dans le studiolo, le prince admirait la nature depuis la fenêtre de sa loge remplie de livres et de décorations en bois élaborées, dans le cabinet de curiosités, la relation entre l'homme et la nature est renforcée⁶⁹ et devient la condition même de la naissance de cet espace dédié à la conservation d'objets rares et précieux.

Le microcosme princier s'ouvre enfin au macrocosme. À cet égard, Christine Davenne a pu affirmer que "le cabinet de curiosités se situe quelque part entre l'infiniment petit et l'infiniment grand"⁷⁰.

⁶⁴ W. LIEBENWEIN, *Studiolo. Storia e tipologia di uno spazio culturale*, Modena, Franco Cosimo Panini, 2005, p. 24.

⁶⁵ P. MAURIÈS, *Cabinets de curiosités*, Paris, Gallimard, 2011, p. 52.

⁶⁶ G. BAZIN, *Le temps des musées*, Dessoler S. A. Editions, 1967, p. 61.

⁶⁷ W. LIEBENWEIN, *Studiolo. Storia e tipologia di uno spazio culturale*, op. cit., p. XXX.

⁶⁸ P. MAURIÈS, *Cabinets de curiosités*, op. cit., p. 23.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 35.

⁷⁰ C. DAVENNE, C. FLEURENT, *Cabinets de curiosités. La passion de la collection*, Paris, Éditions de la Martinière, 2011, p. 9.

C'est Mauriès qui précise que "les premiers cabinets d'étude et de curiosités apparaissent à la fin du XV^{ème} siècle en Italie du Nord"⁷¹.

Et il faut rappeler que le studiolo d'Isabelle d'Este prend forme dans cette région à la même période. Celui de la marquise de Mantoue et le studiolo des Médicis au *Palazzo Vecchio* sont deux exemples de *studioli* qui commencent déjà à présenter des traits communs avec ce que l'on appellerait les *Wunderkammern*, les chambres des merveilles.

Le lien entre studiolo et cabinet est indéniable. Claudia Cieri Via, reprenant les thèmes de Schlosser, affirme que l'intérêt pour les œuvres d'art et les antiquités prévalait dans les collections italiennes⁷², contrairement aux collections du nord de l'Europe où le cabinet est devenu comparable à un musée d'histoire naturelle en miniature. C'est pourquoi Roland Schaer a cité le terme de "*theatrum mundi*"⁷³ ; le cabinet de curiosités devient le lieu d'émerveillement où les objets rares sont chargés de significations⁷⁴.

Le texte d'Adalgisa Lugli intitulé *Naturalia et Mirabilia* donne une vue d'ensemble de la question des cabinets. D'importants collectionneurs italiens comme Ulisse Aldrovandi et Ferdinando Cospi (Bologne), Francesco Calceolari (pharmacien véronais), Ferrante Imperato (Naples) et Michele Mercati (apothicaire du pape et garde du jardin botanique du Vatican) y sont évoqués.

Concernant la collection napolitaine, Patrick Mauriès a déclaré que "le frontispice du catalogue du musée de Ferrante Imperato est la toute première représentation d'un cabinet de curiosités"⁷⁵.

Lugli entre également dans les détails en parlant du crocodile ramené d'un voyage en Égypte par le naturaliste vénitien Prospero Alpino et de la collection d'objets scientifiques (principalement liés à l'optique et à la science des miroirs) du milanais Manfredo Settala⁷⁶.

Ce dernier suscite l'intérêt de Schlosser, selon qui le cabinet de Settala est celui qui "se rapproche le plus des collections allemandes"⁷⁷. Très célèbre est l'artefact "*Automa con testa di diavolo*" conservé au Château *Sforzesco* de Milan et qui a été probablement réalisé par Settala lui-même en joignant une tête avec des cornes de diable à un "torse de style classique, ressemblant à celui d'un Christ à la colonne ou d'un Saint Sébastien"⁷⁸.

Toujours sur le même sujet, Schlosser ajoute: "le concept de cabinet de merveilles ne fut jamais applicable en Italie sur une aussi vaste échelle que dans les pays germaniques du nord"⁷⁹.

Or, pour l'historien de l'art autrichien, il n'y a qu'une seule exception: le musée Kircher à Rome.

Il faut toutefois souligner qu'Athanasius Kircher était un homme du nord, plus précisément un père jésuite allemand, et qu'il a constitué cette grande collection à l'intérieur du *Collegio Romano*.

⁷¹ P. MAURIÈS, *Cabinets de curiosités*, Paris, Gallimard, 2011, p. 52.

⁷² A. MOTTOLA MOLFINO, M. NATALE, *Le muse e il principe: arte di corte nel rinascimento padano (SAGGI)*, Modena, Franco Cosimo Panini, 1991, p. 153.

⁷³ R. SCHAEER, *L'invention des musées*, Paris, Gallimard, 1993, p. 22.

⁷⁴ P. MAURIÈS, *Cabinets de curiosités*, op. cit., p. 25.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 10.

⁷⁶ A. LUGLI, *Naturalia et Mirabilia. Les cabinets de curiosités en Europe*, Paris, Adam Biro, 1998, p. 153.

⁷⁷ J. VON SCHLOSSER, *Les cabinets d'art et de merveilles de la Renaissance tardive: une contribution à l'histoire du collectionnisme*, Paris, Macula, 2012, p. 222.

⁷⁸ <https://www.lombardiabeniculturali.it/opere-arte/schede/5q050-00571/>

⁷⁹ J. VON SCHLOSSER, *Les cabinets d'art et de merveilles de la Renaissance tardive: une contribution à l'histoire du collectionnisme*, op. cit., p. 216.

Schlosser préfère raconter l'histoire de la collection de l'empereur Rodolphe II au château du *Hradcany* à Prague, qu'il considère comme extravagante et colorée grâce aux œuvres du peintre milanais Arcimboldo⁸⁰. Outre les collections de l'empereur, l'écrivain s'intéresse également au *Château d'Ambras* de l'archiduc Ferdinand de Tyrol, près d'Innsbruck⁸¹.

Si Roland Schaer, outre le célèbre musée d'histoire naturelle d'Ole Worm à Copenhague, est le seul à évoquer le cabinet du médecin de Zurich Conrad Gessner et la collection d'instruments scientifiques et techniques de l'électeur de Saxe à Dresde⁸², Schlosser est en revanche le seul à nous parler de la collection de Ludovico Moscardo de Vérone et de la collection du Schleswig-Holstein au *Château de Gottorf*, organisée au XVII^e siècle par le néerlandais Olearius⁸³.

Pour Lugli, "la Wunderkammer prétend restituer la richesse infinie du monde"⁸⁴.

Du même avis est Antoine Schnapper, selon lequel les collectionneurs ont une ambition encyclopédique et "cherchaient à constituer dans leurs cabinets l'image de la totalité du monde"⁸⁵.

⁸⁰ J. VON SCHLOSSER, *Les cabinets d'art et de merveilles de la Renaissance tardive: une contribution à l'histoire du collectionnisme*, Paris, Macula, 2012, p. 179.

⁸¹ *Ibid.*, p. 125.

⁸² R. SCHAER, *L'invention des musées*, *op. cit.*, pp. 25-27.

⁸³ J. VON SCHLOSSER, *Les cabinets d'art et de merveilles de la Renaissance tardive: une contribution à l'histoire du collectionnisme*, Paris, Macula, 2012, p. 188.

⁸⁴ A. LUGLI, *Naturalia et Mirabilia. Les cabinets de curiosités en Europe*, Paris, Adam Biro, 1998, p. 23.

⁸⁵ A. SCHNAPPER, *Le géant, la licorne et la tulipe. Les cabinets de curiosités en France au XVII^e siècle*, Flammarion Champs Arts, 2012, p. 86.

B. La Ferrare de Leonello d'Este au début du XVe siècle

Pour aborder correctement le sujet du studiolo de Belfiore, il est essentiel de comprendre d'abord à quoi ressemblait la ville de Ferrare au début du XVe siècle et qui étaient les protagonistes de l'époque.

Selon Victoria Charles, "la Renaissance italienne a duré près de deux cents ans. La première Renaissance couvre les années 1420 à 1500, la haute Renaissance s'achève vers 1520 et la Renaissance tardive qui donne le maniérisme prend fin vers 1600"⁸⁶. Il est donc intéressant de noter que le studiolo de Belfiore et le studiolo d'Urbino se situent dans la première période indiquée par Charles, que le studiolo de Mantoue s'achève dans la haute Renaissance au début du XVIe siècle et que la dernière période correspond au développement des cabinets de curiosités.

La division historique entre le Moyen Âge et la Renaissance ne fait pas l'unanimité parmi les chercheurs au niveau européen, à tel point qu'au Musée de Cluny à Paris, par exemple, la période au cours de laquelle le studiolo de Belfiore a été conçu (c'est-à-dire les années quarante du *Quattrocento*) est encore considérée comme "*Moyen Âge tardif*" et pas encore comme "*Renaissance*"⁸⁷. C'est pourquoi on reconnaît à la cour de Ferrare "une culture médiévale tardive"⁸⁸, dans laquelle le savoir humaniste qui s'épanouit sous Leonello d'Este est lié au goût chevaleresque. Le concept d'humanisme, décrit par Bruno Nassim Aboudrar dans le *Dictionnaire de muséologie* comme une "doctrine centrée sur la personne humaine et visant à son épanouissement"⁸⁹, est étroitement lié à la Renaissance italienne.

B.a: La ville de Ferrare

Selon Andrea Emiliani, "le duché des Este à Ferrare était le duché le plus important et le plus ancien de la vallée du Pô"⁹⁰. Giuseppe Pardi a rappelé que le Pô était en effet "la première artère fluviale du commerce italien"⁹¹ et que, pour cette raison, Ferrare a toujours eu une "position stratégique"⁹². Bruno Zevi s'intéresse depuis longtemps à la configuration urbaine de la ville des Este et aux caractéristiques de son architecture particulière. Selon Zevi, "l'innovation fervente du premier *Quattrocento* culmine à Pienza, Urbino et à Ferrare"⁹³. En particulier, Ferrare exercerait une telle fascination parce qu'elle fut "conçue à l'image globale d'un passé médiéval, d'un présent de la Renaissance et d'un futur polyvalent"⁹⁴.

⁸⁶ V. CHARLES, *L'art de la Renaissance*, New York, Parkstone Press International, 2007, p. 7.

⁸⁷ Extrait des panneaux introductifs des salles du *Musée de Cluny* à Paris.

⁸⁸ A. MOTTOLA MOLFINO, M. NATALE, *Le muse e il principe: arte di corte nel rinascimento padano (CATALOGO)*, Modena, Franco Cosimo Panini, 1991, p. 116-117.

⁸⁹ F. MAIRESSE, *Dictionnaire de muséologie*, Paris, Armand Colin, 2022, p. 309.

⁹⁰ Traduit de l'italien; G. MARCOLINI, *La collezione Saccati Strozzi. I dipinti restituiti a Ferrara*, Milano, Federico Motta Editore, 2005, p. 11.

⁹¹ G. PARDI, *Leonello d'Este: marchese di Ferrara*, Bologna, Zanichelli, 1904, p. 125.

⁹² A. MICHEL, *Dictionnaire de la Renaissance*, Paris, Encyclopaedia Universalis, 1998, p. 54.

⁹³ B. ZEVI, *Apprendre à voir la ville. Ferrare, la première ville moderne d'Europe*, Marseille, Editions Parenthèses, 2011, p. 29.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 52.

Il y a un moment particulier dans l'histoire de la Renaissance où la ville de Ferrare va changer d'aspect pour toujours: c'est l'été 1492. Cette date a toujours été emblématique de la Renaissance, car elle évoque le voyage de Christophe Colomb vers les Amériques.

Mais pour Ferrare, il s'agit d'une date fondamentale car Ercole I d'Este, le duc de Ferrare, confie à l'architecte Biagio Rossetti un chantier pour étendre la ville vers le nord: c'est la célèbre *Addizione Erculea* (en français, Addition herculéenne)⁹⁵. Il est important de comprendre la vaste portée de ce projet d'urbanisme, car le studiolo de Belfiore a été conçu dans les années 1440 dans une zone rurale située au nord de Ferrare (plus précisément le quartier du *Barco*); c'est dans cette direction nord qu'est intervenu le projet d'urbanisme de Biagio Rossetti.

Comme le rappelle Bruno Zevi, "la ville n'est pas une entité immobile, elle peut changer de vêtements"⁹⁶. L'intervention de l'architecte va en effet changer le visage et la structure de Ferrare pour des siècles. Comme l'a souligné Ranieri Varese, le célèbre historien Burckhardt a qualifié Ferrare en 1860 de "première ville moderne d'Europe" grâce à son plan d'urbanisme ordonné et rationnel appelé *Addizione Erculea*⁹⁷.

B.b: La dynastie des Este à Ferrare

Le principal érudit qui a parlé de la dynastie des Este est Luciano Chiappini, auteur de "*Gli Estensi. Mille anni di storia*", œuvre qui a été rééditée en 2001 par la maison d'édition Corbo, basée à Ferrare. Si nous parlons plutôt du contexte politique et social de la ville pendant la Renaissance, nous devons nous tourner vers le manuel de Werner Gundersheimer: "*Ferrara Estense. Lo stile del potere*", publié en 2006 par la maison d'édition Franco Cosimo Panini, qui s'est également chargée de la nouvelle édition mise à jour du livre de Liebenwein sur le thème du studiolo.

On découvre ainsi que les Estensi étaient "bien connus pour leur capacité à découvrir de nouvelles sources de revenus"⁹⁸. En effet, il existait des taxes sur le bétail, des taxes sur la viande abattue, des taxes foncières, une sorte de taxe de séjour pour les non-résidents de l'État des Estensi, et une double taxe sur les récoltes (lors du fauchage des champs puis lors de la vente des produits agricoles au marché). Le territoire autour de Ferrare était une zone marécageuse et ce sont Leonello et Borso d'Este qui ont encouragé les travaux de drainage. Leonello, en particulier, fit appel à l'ingénieur grenoblois Marin pour l'aider à réaliser des travaux hydrauliques⁹⁹.

Ranieri Varese souligne l'attention constante portée par la famille d'Este au modèle de la cour bourguignonne¹⁰⁰. Reprenant le concept de Pétrarque et des villas de campagne, le système des "*Delizie Estensi*" a été conçu par Alberto V d'Este, maintenu par Leonello et mis à jour par son frère Borso d'Este¹⁰¹.

⁹⁵ B. ZEVI, *Apprendre à voir la ville. Ferrare, la première ville moderne d'Europe*, Marseille, Editions Parenthèses, 2011, p. 113.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 23.

⁹⁷ Traduit de l'italien; A. MOTTOLA MOLFINO, M. NATALE, *Le muse e il principe: arte di corte nel rinascimento padano (SAGGI)*, Modena, Franco Cosimo Panini, 1991, p. 199.

⁹⁸ W. L. GUNDERSHEIMER, *Ferrara estense. Lo stile del potere*, Modena, Franco Cosimo Panini, 2005, p. 79.

⁹⁹ G. PARDI, *Leonello d'Este: marchese di Ferrara*, Bologna, Zanichelli, 1904, p. 82.

¹⁰⁰ A. MOTTOLA MOLFINO, M. NATALE, *Le muse e il principe: arte di corte nel rinascimento padano (SAGGI)*, op. cit., p. 193.

¹⁰¹ *Ibid*, p. 198.

Alberto V était le grand-père de Leonello et c'est lui qui a fondé l'Université de Ferrare en 1391. Si les *Delizie Estensi* sont des palais disséminés dans la province de Ferrare, certains d'entre eux sont aujourd'hui intégrés au tissu urbain de la ville, comme le *Palazzo Paradiso* (siège de l'Université et de la Bibliothèque *Ariostea*), le *Palazzo Schifanoia* (la *delizia* à laquelle Borso d'Este consacrait tous ses soins) et enfin le *Palazzo di Belfiore* de Leonello d'Este, qui a été détruit au cours de l'histoire.

B.c: Biographie de Leonello d'Este

En 1904, Giuseppe Pardi publie à Bologne chez l'éditeur Zanichelli l'ouvrage le plus important sur la vie du créateur du studiolo de Belfiore: "*Leonello d'Este : Marchese di Ferrara*".

Luciano Chiappini, lui aussi, dans les chapitres consacrés à Nicolò III, Leonello et Borso d'Este, reprend certains passages célèbres de la biographie écrite par Pardi au début du XXe siècle.

Leonello d'Este est né le 21 septembre 1407 de Nicolò III d'Este (fils d'Alberto V, fondateur de l'Université de Ferrare) et de Stella dell'Assassino¹⁰². La mère de Leonello n'était pas l'épouse légitime de Nicolò III et elle était issue d'une branche de la lignée noble des Tolomei de Sienne¹⁰³.

Il convient maintenant d'ouvrir une parenthèse sur la figure paternelle du marquis, considéré par toutes les sources historiographiques comme une personnalité "lascive à l'excès"¹⁰⁴.

En fait, il eut 22 fils bâtards; son nom est entré dans l'histoire parce que l'on disait communément: "de ce côté-ci et de l'autre côté du Pô, ils sont tous fils de Nicolò"¹⁰⁵.

Il a tué sa jeune épouse Parisina Malatesta parce qu'elle était tombée amoureuse d'Ugo, le fils qui devait lui succéder sur le trône. Plus tard, Nicolò contraint son fils Meliaduse, plus âgé que Leonello, à embrasser une carrière ecclésiastique afin de renoncer à ses droits de succession¹⁰⁶.

En pratique, bien que fils illégitime, Nicolò choisit Leonello comme successeur et l'éduque de la meilleure façon possible. Il choisit Leonello parce qu'il est le fils de sa maîtresse préférée, mais aussi parce que, dès son plus jeune âge, il se révèle plus intelligent et plus cultivé que Meliaduse.

Tandis que son père s'emploie à faire de Ferrare le centre des négociations entre les Vénitiens et Milan, Leonello est formé à l'art de la guerre par le plus noble capitaine de l'époque, Braccio di Montone¹⁰⁷. Gundersheimer rappelle qu'il était essentiel pour chaque gentilhomme d'acquérir des compétences militaires¹⁰⁸. Pour reprendre une expression de Tolstoï, nous pourrions appeler ce chapitre de la vie de Leonello guerre et paix: il a été formé au service militaire pour les batailles que son père a soigneusement évitées. Pour Mauro Natale, c'est à cette période de paix que l'on doit l'épanouissement artistique de Ferrare¹⁰⁹.

¹⁰² G. PARDI, *Leonello d'Este: marchese di Ferrara*, Bologna, Zanichelli, 1904, p. 23.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 18.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 6.

¹⁰⁵ En italien, le proverbe rimé est le suivant: "*Di qua e di là dal Po, son tutti figli di Nicolò*".

¹⁰⁶ G. PARDI, *Leonello d'Este: marchese di Ferrara*, op. cit., p. 27.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 25.

¹⁰⁸ W. L. GUNDERSHEIMER, *Ferrara estense. Lo stile del potere*, Modena, Franco Cosimo Panini, 2005, pp. 62-63.

¹⁰⁹ A. MOTTOLA MOLFINO, M. NATALE, *Le muse e il principe: arte di corte nel rinascimento padano (CATALOGO)*, Modena, Franco Cosimo Panini, 1991, p. 47.

Giuseppe Pardi raconte que, malgré la gymnastique, l'escrime, l'équitation, la natation et la danse, Leonello avait une faible constitution. Mais Nicolò III voulait non seulement développer la force mais aussi la grâce de son fils. Le jeune homme fut donc initié aux études humanistes, se concentrant sur la grammaire avec le maître Guglielmo Cappello, puis poursuivant sa formation de cinq ans sous la supervision de Guarino da Verona.

Ce personnage sera fondamental non seulement dans le développement de la personnalité de Leonello mais aussi dans la conception du studiolo de Belfiore. Nicolò d'Este fait donc appel à maître Guarino et conclut un contrat onéreux de 350 *scudi* par an (à Vérone, l'intellectuel recevait un salaire de 150 monnaies)¹¹⁰.

Leonello pouvait donc compter sur une éducation de qualité, grâce aux enseignements de l'un des plus grands maîtres de la Renaissance. L'érudit Tissoni Benvenuti s'est particulièrement intéressé à la figure de Guarino Guarini da Verona. Il raconte par exemple que pour Guarino, l'éducation du souverain était ressentie comme un engagement moral et que le maître sélectionnait très soigneusement les textes anciens pour la formation de Leonello¹¹¹.

Leonello d'Este épouse en 1429 Margherita Gonzaga, élève de Vittorino da Feltre¹¹².

Cette information qui nous est donnée par Pardi représente l'un des moments charnières du mémoire que nous discutons ici, car elle nous permet d'entrevoir l'étroite relation qui existe entre les trois *studioli* de la Renaissance. En effet, la famille Gonzague régnait sur Mantoue, ville qui a vu naître à la fin du XVe siècle le premier studiolo appartenant à une femme, la marquise Isabella d'Este (nièce de Leonello).

Mantoue a accueilli le deuxième maître de la Renaissance le plus célèbre après Guarino Veronese: il s'agit du fameux Vittorino da Feltre.

Comme l'a souligné Lorenzo Cerboni Baiardi, à la *Ca' Zoiosa*¹¹³ de Mantoue, Ludovico Gonzaga et Federico da Montefeltro ont tous deux été formés par Vittorino da Feltre¹¹⁴. Cela signifie que les deux intellectuels les plus importants nés dans les trois quarts du XIVe siècle (Guarino Veronese est né en 1374 et Vittorino da Feltre en 1378) ont formé les princes qui allaient établir un studiolo dans leur propre ville au milieu du XVe siècle.

Si Leonello d'Este monte sur le trône à 34 ans en 1441 à la mort de Nicolò III (en particulier, Corradini dit que le 26 décembre 1441 Leonello obtient la seigneurie de Ferrare, Modène et Reggio)¹¹⁵, Cerboni Baiardi souligne que Ludovic Gonzague à Mantoue et Frédéric de Montefeltro à Urbino sont arrivés au pouvoir la même année, en 1444¹¹⁶.

¹¹⁰ G. PARDI, *Leonello d'Este: marchese di Ferrara*, Bologna, Zanichelli, 1904, p. 28.

¹¹¹ A. MOTTOLA MOLFINO, M. NATALE, *Le muse e il principe: arte di corte nel rinascimento padano (CATALOGO)*, Modena, Franco Cosimo Panini, 1991, pp. 159-160.

¹¹² G. PARDI, *Leonello d'Este: marchese di Ferrara*, op. cit., p. 34.

¹¹³ En italien, le terme “Ca” est souvent utilisé comme abréviation de “Casa” (maison). “Zoiosa”, en dialecte, est une mauvaise prononciation de l'adjectif “gioiosa” (joyeuse).

¹¹⁴ *Federico di Montefeltro. Lo stato, le arti, la cultura*, sous la dir. de G. CERBONI BAIARDI, G. CHITTOLINI, P. FLORIANI, Bulzoni Editore, 1986, p. 31.

¹¹⁵ A. MOTTOLA MOLFINO, M. NATALE, *Le muse e il principe: arte di corte nel rinascimento padano (CATALOGO)*, op. cit., p. 61.

¹¹⁶ *Federico di Montefeltro. Lo stato, le arti, la cultura*, sous la dir. de G. CERBONI BAIARDI, G. CHITTOLINI, P. FLORIANI, op. cit., p. 32.

Giuseppe Pardi confirme que Leonello a également rencontré en personne Vittorino da Feltre, grand ami de son maître Guarino Veronese¹¹⁷.

Leonello d'Este restera toujours inquiet de la présence des fils légitimes de Nicolò III issus de son épouse Rizzarda di Saluzzo, à savoir Ercole I d'Este (qui a commandé le projet de l'*Addizione Ercolea* à Biagio Rossetti) et Sigismondo, qu'il enverra tous deux à Naples auprès d'Alphonse d'Aragon afin d'éviter une éventuelle usurpation du trône¹¹⁸.

La première femme de Leonello (Margherita Gonzaga) meurt très jeune en 1439¹¹⁹, et Leonello en 1444 (l'année où les deux autres princes montent sur le trône de Mantoue et Urbino) épouse en secondes noces précisément Marie d'Aragon, la fille du roi de Naples¹²⁰.

Pardi affirme qu'il s'agissait d'un mariage à motivation politique, car Ferrare était continuellement menacée par Venise. Nicolò III d'Este avait alors cherché une alliance avec le duc de Milan et Leonello épousa la fille d'Alphonse, dit le *Magnanime*, précisément pour s'assurer le soutien du royaume aragonais.

Leonello d'Este meurt à l'âge de 44 ans en 1450. Pour Luciano Chiappini, Leonello a été saisi par une fièvre infectieuse due à un abcès d'oreille¹²¹.

Pour Gundersheimer, si Nicolò III d'Este était le *Pater patriae*, Leonello était au contraire le géniteur de la culture ferraraise (*Pater civilitatis*)¹²².

Le corps de Leonello a été enterré dans l'église de *Santa Maria degli Angeli*, dans le tombeau de son père¹²³. Enfin, Liebenwein rappelle que Leonello était appelé "*musarum amator*" par sa cour¹²⁴.

Nous comprendrons la raison de ce surnom lors de l'analyse du studiolo de Belfiore.

B.d: Les qualités et l'apparence physique de Leonello d'Este

Comme Federico da Montefeltro, Leonello d'Este porte également le titre de prince vertueux.

La source principale pour comprendre non seulement l'apparence physique mais aussi le tempérament du dernier marquis de Ferrare est le "*De politia litteraria*".

Angelo Decembrio, auteur du livre, parle de Leonello comme d'un excellent prince, "l'un des plus savants d'Italie et du monde"¹²⁵. Giuseppe Pardi l'appelle plutôt *Leonello le pacifique*¹²⁶.

Si le père de Leonello, le marquis Nicolò III d'Este, était connu pour sa grande luxure, ses deux successeurs ont tous deux choisi un emblème pour se différencier de leur père.

Leonello a choisi comme symbole le soi-disant triple visage, également visible dans une fresque du *Palazzo Schifanoia* à Ferrare. Le directeur Giovanni Sassu explique que ce symbole "peut être lu

¹¹⁷ G. PARDI, *Leonello d'Este: marchese di Ferrara*, Bologna, Zanichelli, 1904, p. 169

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 78.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 37.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 53.

¹²¹ L. CHIAPPINI, *Gli Estensi: mille anni di storia*, Ferrara, Corbo Editore, 2001, p. 133.

¹²² W. L. GUNDERSHEIMER, *Ferrara estense. Lo stile del potere*, Modena, Franco Cosimo Panini, 2005, p. 62.

¹²³ G. Pardi, *Leonello d'Este: marchese di Ferrara, op. cit.*, p. 87.

¹²⁴ W. LIEBENWEIN, *Studiolo. Storia e tipologia di uno spazio culturale*, Modena, Franco Cosimo Panini, 2005, p. 98.

¹²⁵ G. Pardi, *Leonello d'Este: marchese di Ferrara, op. cit.*, p. 228.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 21.

comme une exhortation à la prudence et à la paix”¹²⁷. Corradini a souligné à juste titre que le triple visage de Leonello a fait l'objet de diverses interprétations. En effet, si Middeldord et Goets l'interprètent comme Giovanni Sassu (c'est-à-dire comme une référence à la défense de la paix), pour Ettlinger il devient l'emblème de la gloire et de la victoire¹²⁸. D'autres chercheurs ont parlé d'un hypothétique symbolisme religieux (le concept de trinité) et Claudia Cieri Via a proposé l'hypothèse de la triplication de la philosophie médiévale: physique, éthique et logique¹²⁹.

Borso d'Este, frère de Leonello et son successeur au trône, choisit plutôt la licorne, symbole de pureté et de virginité, avec la corne dirigée vers le bas pour indiquer la récupération des zones marécageuses du *Polesine*¹³⁰.



L'emblème de Leonello d'Este avec le triple visage représenté sur les médailles et les fresques du *Palazzo Schifanoia* à Ferrare
© Andrea Piccolo Milani

Luciano Chiappini, reprenant les arguments avancés par Pardi, explique que Leonello "n'était pas beau en apparence, mais ses traits, ses mouvements et toute sa personne intégraient la finesse de la culture en lui"¹³¹. Gundersheimer confirme la thèse de Chiappini et Pardi en reprenant le *De politia litteraria* d'Angelo Decembrio: Leonello avait des yeux qui brillaient de vitalité, il parlait avec soin et douceur, et la grâce avec laquelle il bougeait ses bras et ses mains était remarquable¹³².

¹²⁷ Traduit de l'italien; G. SASSU, "Una guida per il nuovo Schifanoia (e un abbozzo di catalogo per le nuove opere)", *MuseoinVita*, 2021.

¹²⁸ A. MOTTOLA MOLFINO, M. NATALE, *Le muse e il principe: arte di corte nel rinascimento padano (CATALOGO)*, Modena, Franco Cosimo Panini, 1991, pp. 64-65.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 65.

¹³⁰ Le *Polesine* est un territoire qui fait aujourd'hui partie de la province de Rovigo (Vénétie); à l'époque des Este, il s'agissait d'un territoire sous la domination de Ferrare, au nord de la ville. Aujourd'hui, le Pô sépare la province de Rovigo de la province de Ferrare (région d'Émilie-Romagne).

¹³¹ L. CHIAPPINI, *Gli Estensi: mille anni di storia*, Ferrara, Corbo Editore, 2001, p. 125.

¹³² W. L. GUNDERSHEIMER, *Ferrara estense. Lo stile del potere*, Modena, Franco Cosimo Panini, 2005, p. 69.

Mais en plus du texte du XVI^e siècle, nous pouvons regarder les deux portraits de Leonello pour imaginer son apparence physique. Il s'agit du portrait peint par Pisanello en 1441, aujourd'hui conservé à l'*Accademia Carrara* de Bergame, et du portrait peint par Giovanni da Oriolo en 1447, conservé à la *National Gallery* de Londres.

Valentina Locatelli a d'abord fait remarquer que la toile de Bergame nous montre le profil droit de Leonello d'Este alors que le portrait de Londres nous montre le profil gauche du marquis¹³³.

La chercheuse italienne a également observé que les cheveux clairs de Leonello rappellent une crinière de lion et sont donc un rappel de son nom. En réalité, sa coiffure reprend le style de la mèche française, et pour Valentina Locatelli, cela constitue une autre preuve du lien culturel entre Ferrare et la cour de Bourgogne¹³⁴.



Portrait de Leonello d'Este peint par Pisanello en 1441 et conservé à l'Accademia Carrara de Bergame.

¹³³ G. VALAGUSSA, *Accademia Carrara Bergamo. Dipinti italiani del Trecento e del Quattrocento*, Milano, Officina Libraria, 2018, p. 234.

¹³⁴ *Id.*

Filippo Trevisani rappelle plutôt le concours artistique organisé en 1441 entre Pisanello et Jacopo Bellini pour le portrait de Leonello¹³⁵. C'est Nicolò III d'Este lui-même qui déclara Bellini vainqueur, dont le portrait fut cependant perdu (alors que celui de Pisanello est encore visible aujourd'hui à Bergame).

Teresio Pignatti, en 1961, est allé jusqu'à dire que le portrait de Pisanello est si bien fait qu'il semble être le portrait d'une âme¹³⁶. Corradini explique comment le courtisan Ludovico Carbone s'est ému en voyant le portrait du prince¹³⁷. En effet, Valentina Locatelli souligne que Pisanello n'omet aucun détail de la physionomie de Leonello, allant même jusqu'à peindre sur la toile "l'oreille cartilagineuse et le crâne dolichocéphale déformé avec l'occiput proéminent à la manière égyptienne"¹³⁸.

Selon la critique anglaise, ce tableau est "un bon exemple de portrait de profil du tout début de la Renaissance. L'image, cependant, reste assez plate, semblable à un relief de médaillon"¹³⁹.

Il ne faut pas oublier que Pisanello était "le médailleur de cour le plus accompli du XVe siècle"¹⁴⁰.

C'est encore Gundersheimer qui nous présente Leonello comme un grand collectionneur et un mécène passionné¹⁴¹. Les qualités qui, pour le maître Guarino, devaient représenter un excellent prince étaient: la justice, la prudence, la clémence et la douceur¹⁴². Comme l'a expliqué Tissoni Benvenuti, l'humaniste a formé les qualités morales de Leonello pendant son séjour à Ferrare dans les années trente du XVe siècle¹⁴³. Pour Giuseppe Pardi, Leonello avait en effet la caractéristique d'associer l'utile au beau¹⁴⁴. C'est grâce au marquis que les écuries des Estensi ont pu rivaliser avec les plus riches d'Europe¹⁴⁵. Toniolo rappelle en effet que l'architecte Leon Battista Alberti a écrit à Ferrare en 1441 un traité sur les chevaux dédié à Leonello, intitulé "*De equo animante*"¹⁴⁶.

Le marquis l'a également encouragé dans la composition du traité d'architecture "*De re aedificatoria*".

¹³⁵ F. TREVISANI, *I gusti collezionisti di Leonello d'Este: gioielli e smalti en ronde-bosse a corte*, Modena, Il Bulino, 2003, p. 43.

¹³⁶ G. VALAGUSSA, *Accademia Carrara Bergamo. Dipinti italiani del Trecento e del Quattrocento*, Milano, Officina Libraria, 2018, p. 234.

¹³⁷ A. MOTTOLA MOLFINO, M. NATALE, *Le muse e il principe: arte di corte nel rinascimento padano (CATALOGO)*, Modena, Franco Cosimo Panini, 1991, pp. 61-62.

¹³⁸ Traduit de l'italien; G. VALAGUSSA, *Accademia Carrara Bergamo. Dipinti italiani del Trecento e del Quattrocento, op. cit.*, p. 234.

¹³⁹ Traduit de l'anglais; R. RADFORD, G. VALAGUSSA, J. ANDERSON, A. PIZZIGONI, D. WISE, *Renaissance. 15th & 16th century Italian paintings from the Accademia Carrara, Bergamo*, Publications Department of the National Gallery of Australia, 2011, p. 20.

¹⁴⁰ Traduit de l'anglais; D. GERONIMUS, "The Renaissance portrait from Donatello to Bellini", *Renaissance Studies. Journal of the society for renaissance studies*, February 2014, vol. 28, N°1, p. 158.

¹⁴¹ W. L. GUNDERSHEIMER, *Ferrara estense. Lo stile del potere*, Modena, Franco Cosimo Panini, 2005, p. 166.

¹⁴² En latin: *Iustitia, Prudentia, Clementia, Mansuetudo*.

¹⁴³ A. MOTTOLA MOLFINO, M. NATALE, *Le muse e il principe: arte di corte nel rinascimento padano (CATALOGO)*, op. cit., p. 160-161.

¹⁴⁴ G. PARDI, *Leonello d'Este: marchese di Ferrara*, Bologna, Zanichelli, 1904, p. 181.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 131.

¹⁴⁶ A. MOTTOLA MOLFINO, M. NATALE, *Le muse e il principe: arte di corte nel rinascimento padano (CATALOGO)*, op. cit., p. 170.

Enfin, Aby Warburg nous donne une dernière et fascinante information sur le tempérament de Leonello. Il est raconté en effet que le marquis, influencé par l'astrologie à la cour, portait chaque jour de la semaine des "vêtements relatifs aux couleurs planétaires"¹⁴⁷.

Dédier un paragraphe dans la revue de la littérature aux qualités morales de Leonello est important car "le studiolo de Belfiore prévoyait une identification des Muses avec les vertus du prince"¹⁴⁸.

B.e: Les arts et la culture à Ferrare à l'époque de Leonello d'Este

Selon le Dictionnaire de la Renaissance, "dès 1267, les Este contrôlent Ferrare"¹⁴⁹.

Cependant, c'est sous Leonello d'Este que les arts à la cour *estense* ont connu leur premier grand développement. Pour Castelfranchi Vegas, il existe une connexion évidente entre la vitalité culturelle de Ferrare dans la quatrième décennie du *Quattrocento* et la figure du marquis¹⁵⁰.

Dans le même ordre d'idées, Luciano Chiappini affirme que "c'est uniquement avec Leonello que Ferrare devient un centre de culture et d'humanisme"¹⁵¹. Marcello Toffanello, directeur du musée *Casa Romei* de Ferrare, a affirmé qu'avec Leonello "on peut dire que la transition entre la seigneurie médiévale et la principauté de la Renaissance est achevée"¹⁵².

Si ce fut Nicolò III d'Este, après avoir longtemps acheté des tapisseries des manufactures de Bruges, qui établit à Ferrare une manufacture pour ce type de production¹⁵³, c'est sous le règne de Leonello que l'importation florissante de tapisseries des Flandres a lieu. En particulier, comme l'explique Ranieri Varese, c'est Francesco d'Este, fils naturel de Leonello, qui fait venir de Bruxelles de nombreuses tapisseries et peintures¹⁵⁴.

Leonello comprend que pour faire prospérer la culture dans un État, il est d'abord nécessaire de rechercher la paix. Luciano Chiappini explique que c'est précisément pour cette raison que Leonello a noué des liens étroits avec le souverain de Mantoue, allant même jusqu'à écrire à Ludovico Gonzaga: "Nous sommes deux corps et une âme"¹⁵⁵.

Pardi affirme que sous Leonello, Ferrare devient "le foyer de la paix"¹⁵⁶; au service du marquis, non seulement les arts ont fleuri, mais aussi les industries. En effet, il a supprimé les droits de douane sur les objets produits par les manufactures de Ferrare¹⁵⁷.

¹⁴⁷ A. WARBURG, *Arte e astrologia nel palazzo Schifanoja di Ferrara*, Milano, Abscondita, 2006, p. 36.

¹⁴⁸ A. MOTTOLA MOLFINO, M. NATALE, *Le muse e il principe: arte di corte nel rinascimento padano (CATALOGO)*, Modena, Franco Cosimo Panini, 1991, p. 380.

¹⁴⁹ *Dictionnaire de la Renaissance italienne*, sous la dir. de J. R. HALE, Paris, Editions Thames and Hudson, 1997, p. 121.

¹⁵⁰ L. CASTELFRANCHI VEGAS, *Quattrocento. La fin du Moyen Age et le renouvellement des arts*, Paris, Desclée de Brouwer, 1997, p. 225.

¹⁵¹ L. CHIAPPINI, *Gli Estensi: mille anni di storia*, Ferrara, Corbo Editore, 2001, p. 127.

¹⁵² *Corti italiane del Rinascimento. Arti, cultura e politica (1395-1530)*, sous la dir. de M. FOLIN, 2010, Milano, Officina Libraria, p. 182.

¹⁵³ G. PARDI, *Leonello d'Este: marchese di Ferrara*, Bologna, Zanichelli, 1904, p. 16.

¹⁵⁴ A. MOTTOLA MOLFINO, M. NATALE, *Le muse e il principe: arte di corte nel rinascimento padano (SAGGI)*, Modena, Franco Cosimo Panini, 1991, p. 193.

¹⁵⁵ "Nui siamo due corpi e una anima"; L. CHIAPPINI, *Gli Estensi: mille anni di storia*, op. cit., p. 121-122.

¹⁵⁶ G. PARDI, *Leonello d'Este: marchese di Ferrara*, op. cit., p. 120.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 200.

Entre 1442 et 1443, un hiver rigoureux a entraîné deux famines; c'est encore Pardi qui nous raconte que Leonello "a pourvu à la misère du peuple en distribuant gratuitement de la farine et en vendant à très bas prix le blé acheté pour la cour"¹⁵⁸.

En effet, l'image de Leonello est celle d'un prince magnanime et vertueux.

Gundersheimer recommande une fois de plus de se fier aux descriptions contenues dans le *De politia litteraria*, l'œuvre écrite par le médecin et humaniste milanais Angelo Decembrio.

C'est en effet cette œuvre qui est la référence pour comprendre la vie culturelle de la ville de Ferrare à l'époque de Leonello d'Este. Le marquis s'est engagé dans la réforme et la revitalisation de l'Université fondée par son grand-père Alberto V à la fin du XIV^e siècle.

Sous Leonello, comme le précise Gundersheimer, le nombre d'étudiants est passé de 34 à 338¹⁵⁹.

Leonello écrivit en effet des lettres à des amis et connaissances pour faire venir à Ferrare les meilleurs enseignants pour l'Université. C'est de cette manière que le marquis parvint à insérer Ferrare "sur la carte littéraire de l'Europe"¹⁶⁰. Devenue l'un des centres les plus prospères d'Italie, Chiappini explique qu'à cette époque, des étudiants venant non seulement d'Italie, mais aussi de France, d'Angleterre, d'Allemagne, de Hongrie, de Grèce et de Pologne, affluèrent dans la ville¹⁶¹.

Giuseppe Pardi fournit une liste précise des maîtres que Leonello a appelés à Ferrare: Teodoro Gaza pour la langue grecque, Bartolomeo Cipolla de Vérone pour le droit civil, Francesco Accolti d'Arézzo pour le droit canonique, Basinio de Parme pour la grammaire, et enfin pour la médecine, les frères Benci de Sienne et le Francazani de Vérone¹⁶². Parmi ceux-ci, les plus importants étaient Teodoro Gaza et Guarino Veronese, car ils ont été les concepteurs de l'iconographie des Muses à l'intérieur du studiolo du prince.

Cependant, si l'on devait considérer la période la plus féconde pour les arts à Ferrare pendant le règne de Leonello, c'est la quatrième décennie du *Quattrocento* qu'il faudrait examiner.

Pour stimuler la sculpture, Leonello a organisé un concours pour l'érection du monument équestre en l'honneur de son père, Nicolò III d'Este. Pour Marco Folin, "la base de ce monument équestre a été la première fleur de la Renaissance dans la vallée du Pô"¹⁶³.

C'est encore Pardi qui nous raconte l'épisode, précisant que le juge du concours était le grand architecte de la Renaissance, Leon Battista Alberti.

Au sculpteur Antonio di Cristoforo fut attribuée la réalisation de la statue du marquis Nicolò d'Este, tandis qu'à Niccolò di Giovanni Baroncelli fut confiée celle du cheval¹⁶⁴.

Les deux artistes florentins terminèrent l'œuvre en 1447, année où débuta le grand chantier de Belfiore. En ce qui concerne Leon Battista Alberti, il faut se rappeler qu'il était lié à Leonello par une grande amitié; Luciano Chiappini affirme que l'architecte dédia en effet au marquis à la fois la comédie juvénile des *Filodossi* et le *Teogenio*¹⁶⁵.

¹⁵⁸ G. PARDI, *Leonello d'Este: marchese di Ferrara*, Bologna, Zanichelli, 1904, p. 133.

¹⁵⁹ W. L. GUNDERSHEIMER, *Ferrara estense. Lo stile del potere*, Modena, Franco Cosimo Panini, 2005, p. 68.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 80.

¹⁶¹ L. CHIAPPINI, *Gli Estensi: mille anni di storia*, Ferrara, Corbo Editore, 2001, p. 129.

¹⁶² G. PARDI, *Leonello d'Este: marchese di Ferrara*, *op. cit.*, pp. 155-156.

¹⁶³ *Corti italiane del Rinascimento. Arti, cultura e politica (1395-1530)*, sous la dir. de M. FOLIN, 2010, Milano, Officina Libraria, p. 24.

¹⁶⁴ G. PARDI, *Leonello d'Este: marchese di Ferrara*, *op. cit.*, pp. 182-184.

¹⁶⁵ L. CHIAPPINI, *Gli Estensi: mille anni di storia*, *op. cit.*, p. 133.

Le *Theogenius*, en particulier, était une œuvre en langue vernaculaire avec laquelle Alberti espérait consoler le prince de Ferrare, affligé par la disparition de son père¹⁶⁶.

En 1441, Jacopo Bellini de Venise et Pisanello arrivèrent à Ferrare¹⁶⁷.

Valentina Locatelli raconte que Leonello a fait l'éloge de Pisanello dans une lettre à son frère Meliaduse, le qualifiant comme "le plus remarquable parmi les peintres de cette époque"¹⁶⁸. Locatelli et Cassanelli sont tous deux d'accord sur le fait que le peintre a travaillé dans de nombreuses villes telles que Verone, Mantoue, Milan, Naples et Ferrare, réussissant dès le départ à gagner la sympathie des Este¹⁶⁹.

Au-delà du portrait conservé à Bergame, aujourd'hui subsiste la trace du travail de Pisanello à la cour de Ferrare grâce aux nombreuses pièces de monnaie avec l'effigie du marquis en relief conservées en France à la BnF, au Petit Palais et au musée du Louvre (notamment la célèbre médaille avec le lion, réalisée à l'occasion du mariage de Leonello avec Marie d'Aragon en 1444). Pisanello était un véritable maître dans l'art de créer des médailles inspirées de l'antiquité classique¹⁷⁰. Quand Pisanello quitte Ferrare pour rejoindre Naples, Leonello appelle à la cour en 1449 Andrea Mantegna.

Giuseppe Pardi ajoute qu'au cours de la même année, Rogier van Der Weyden passe également par Ferrare¹⁷¹, à qui est commandé un triptyque pour le studiolo de Belfiore.

Dans le livre de Legrand intitulé "*L'art de la Renaissance*", on trouve un détail supplémentaire: l'humaniste italien Cyriaque d'Ancône confirme avoir vu en 1449 à la cour de Leonello la *Pietà* peinte par le maître flamand¹⁷².

Pour cette raison, l'historien de l'art Mauro Natale a déclaré que "Ferrare a joué un rôle de premier plan dans la diffusion de l'art flamand en Italie"¹⁷³. Il ajoute ensuite que la cour bourguignonne reste pour la cour *estense* un modèle à la fois sur le plan politique mais aussi sur celui de la culture, car elle influence les modes, les lectures et la passion précoce pour les tapisseries des Flandres.

Selon Luciano Chiappini, en 1449, Piero della Francesca arrive à Ferrare¹⁷⁴, alors que Mauro Natale confirme qu'au début des années 50, Domenico De Paris et Donatello sont aussi arrivés en provenance de Padoue¹⁷⁵.

Le prince, en plus de soutenir l'Université, s'est également investi dans la promotion de la musique en tant qu'art de cour. Trevisani confirme en effet que Leonello avait une profonde passion pour la musique et que le musicien Guillaume Dufay lui dédia la chanson "*Seigneur Leon, vous soyé*

¹⁶⁶ A. MOTTOLA MOLFINO, M. NATALE, *Le muse e il principe: arte di corte nel rinascimento padano (CATALOGO)*, Modena, Franco Cosimo Panini, 1991, p. 170.

¹⁶⁷ G. PARDI, *Leonello d'Este: marchese di Ferrara*, Bologna, Zanichelli, 1904, p. 187.

¹⁶⁸ "Omnium pictorum huiusce aetatis egregius"; G. VALAGUSSA, *Accademia Carrara Bergamo. Dipinti italiani del Trecento e del Quattrocento*, Milano, Officina Libraria, 2018, p. 234.

¹⁶⁹ *Ateliers de la Renaissance*, sous la dir. de R. CASSANELLI, 1998, Paris, Desclée de Brouwer, pp. 71-72.

¹⁷⁰ G. VALAGUSSA, *Accademia Carrara Bergamo. Dipinti italiani del Trecento e del Quattrocento*, op. cit., p. 234.

¹⁷¹ G. PARDI, *Leonello d'Este: marchese di Ferrara*, op. cit., p. 188.

¹⁷² G. LEGRAND, *L'art de la Renaissance*, Larousse, 2006, pp. 14-15.

¹⁷³ Traduit de l'italien; A. MOTTOLA MOLFINO, M. NATALE, *Le muse e il principe: arte di corte nel rinascimento padano (CATALOGO)*, op. cit., p. 22.

¹⁷⁴ L. CHIAPPINI, *Gli Estensi: mille anni di storia*, Ferrara, Corbo Editore, 2001, p. 126.

¹⁷⁵ A. MOTTOLA MOLFINO, M. NATALE, *Le muse e il principe: arte di corte nel rinascimento padano (CATALOGO)*, op. cit., p. 29.

bienvenus”¹⁷⁶. Pardi ajoute que Leonello savait jouer de la guitare et qu’il a ordonné l’achat de nouveaux instruments de musique à Mantoue pour ensuite les offrir à ses trompettistes¹⁷⁷.

En effet, comme le rapporte Claudia Cieri Via, la musique était d’une certaine manière assimilée aux sphères célestes¹⁷⁸, et Victoria Charles a judicieusement comparé ce concept au “désir d’harmonie comme idéal de la beauté” proposé par Leon Battista Alberti¹⁷⁹. Pour comprendre comment il a bénéficié du succès de l’astronomie à la cour *estense*, tel que le décrit Angela Dillon Bussi¹⁸⁰, il suffit de penser qu’au sein du studiolo de Belfiore, parmi les neuf Muses, se trouvait Uranie, protectrice des sphères planétaires, et que l’ensemble du cycle de fresques au *Palazzo Schifanoia* doit être interprété dans un sens astrologique.

Alexis Drahos a rappelé qu’il s’agit “de l’un des plus grands cycles profanes du XVe siècle ayant survécu”, et que ces fresques “illustrent à merveille l’emprise de l’astrologie dans les cours italiennes”¹⁸¹.

Comme nous l’avons vu dans ce chapitre, Leonello fut véritablement un prince dévoué au développement des arts et de la culture.

Pour conclure, Castelfranchi Vegas a affirmé que “le nom de Leonello d’Este reste attaché à une entreprise exceptionnelle: la décoration du cabinet de Belfiore”¹⁸².

Nous sommes enfin arrivés à la découverte du studiolo de Ferrare.

¹⁷⁶ F. TREVISANI, *I gusti collezionisti di Leonello d’Este: gioielli e smalti en ronde-bosse a corte*, Modena, Il Bulino, 2003, p. 45.

¹⁷⁷ G. PARDI, *Leonello d’Este: marchese di Ferrara*, Bologna, Zanichelli, 1904, pp. 197-198.

¹⁷⁸ W. LIEBENWEIN, *Studiolo. Storia e tipologia di uno spazio culturale*, Modena, Franco Cosimo Panini, 2005, p. XVIII.

¹⁷⁹ V. CHARLES, *L’art de la Renaissance*, New York, Parkstone Press International, 2007, p. 9.

¹⁸⁰ A. DILLON BUSSI, *Muse e arti liberali: nuove ipotesi per lo studiolo di Belfiore*, in *Scritti di storia dell’arte in onore di Sylvie Béguin*, a cura di M. Di Giampaolo, Napoli, Paparo Edizioni, 2001, p. 79.

¹⁸¹ A. DRAHOS, *L’astronomie dans l’art. De la Renaissance à nos jours*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2014, p. 17.

¹⁸² L. CASTELFRANCHI VEGAS, *Quattrocento. La fin du Moyen Age et le renouvellement des arts*, Paris, Desclée de Brouwer, 1997, p. 225.

C. Le studiolo de Leonello d'Este à Ferrare

C.a: Le Palais de Belfiore

Parmi les chercheurs qui ont le plus concentré leurs recherches sur l'ancien Palais de Belfiore, on doit mentionner Ranieri Varese, Angela Dillon Bussi et Franco Cazzola.

Belfiore était l'une des célèbres "*Délizie estensi*", conçue essentiellement comme une pavillon de chasse¹⁸³. Pardi raconte que non seulement Leonello, mais aussi ses successeurs étaient des chasseurs passionnés¹⁸⁴. Selon Dillon Bussi, Leonello avait choisi Belfiore comme "refuge de l'*otium*"¹⁸⁵.

Nous devons plutôt à Ranieri Varese une réflexion importante sur la manière dont Leonello a utilisé le Palais et le studiolo de Belfiore comme légitimation du pouvoir¹⁸⁶. En tant que fils illégitime de Nicolò III d'Este, Leonello savait bien que sa seigneurie était en danger.

La région où la villa a été construite était nichée dans la campagne; Franco Cazzola explique que les environs constituaient un véritable bois comprenant des potagers et des champs, appelé "*Barco di Belfiore*"¹⁸⁷.

Le mot "*Barco*" est en fait une déformation de "*parco*" (en français parc); il est intéressant de noter qu'encore aujourd'hui à Ferrare, il existe un quartier appelé *Barco*, situé dans la périphérie nord de la ville. À l'époque de Leonello, le studiolo de Belfiore était complètement immergé dans la nature, tandis qu'aujourd'hui, le *Barco* est devenu un quartier intégré dans le tissu urbain de la ville.

Ranieri Varese indique la *rue des Anges* (aujourd'hui *rue Ercole I d'Este*) comme l'axe de liaison entre le Vieux Château et Belfiore¹⁸⁸. Comme expliqué précédemment dans le paragraphe *B.a*, cette rue de Ferrare est devenue l'axe principal de ce qui est appelé l'*Addizione Ercolea* (en français, Agrandissement herculéen), commandée par le duc Ercole I d'Este à l'architecte Biagio Rossetti à la fin du XVe siècle. À propos de cette célèbre route, Geronimo Magnanimo, secrétaire ducale, informa Isabelle d'Este à Mantoue qu'Ercole I à Ferrare avait fait "une voie que je crois la plus précieuse et belle qui fût en Italie et dehors"¹⁸⁹.

Si la construction du premier bâtiment de Belfiore a commencé en 1392, comme souligné par Franco Cazzola, ce n'est qu'à partir de 1447 que Leonello a entrepris des interventions importantes dans sa résidence champêtre¹⁹⁰. Grâce au récit de Gundersheimer, nous avons également

¹⁸³ A. MOTTOLA MOLFINO, M. NATALE, *Le muse e il principe: arte di corte nel rinascimento padano* (SAGGI), Modena, Franco Cosimo Panini, 1991, p. 196.

¹⁸⁴ G. PARDI, *Leonello d'Este: marchese di Ferrara*, Bologna, Zanichelli, 1904, p. 130.

¹⁸⁵ A. DILLON BUSSI, *Muse e arti liberali: nuove ipotesi per lo studiolo di Belfiore*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Sylvie Béguin*, a cura di M. Di Giampaolo, Napoli, Paparo Edizioni, 2001, p. 75.

¹⁸⁶ A. MOTTOLA MOLFINO, M. NATALE, *Le muse e il principe: arte di corte nel rinascimento padano* (SAGGI), *op. cit.*, p. 198.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 204-205.

¹⁸⁸ "*Via degli Angeli*", aujourd'hui "*via Ercole I d'Este*"; *Ibid.*, p. 199.

¹⁸⁹ Traduit en français à partir de la langue italienne vulgaire de la fin du XVe siècle: "*facta una via che credo la più pretiosa et bella che fusse in Italia et fora*"; J. BENTINI, E. RICCOMINI, *La Pinacoteca Nazionale di Ferrara*, Bologna, Edizioni Alfa, 1982, p. 10.

¹⁹⁰ A. MOTTOLA MOLFINO, M. NATALE, *Le muse e il principe: arte di corte nel rinascimento padano* (SAGGI), *op. cit.*, p. 203.

connaissance d'un épisode curieux et macabre: en 1444, lors des secondes nocces de Leonello d'Este avec Maria d'Aragon, des animaux sauvages furent relâchés à Belfiore et une troupe de chasseurs les tua pendant que les jeunes mariés observaient la scène sanglante depuis le balcon du palais¹⁹¹.

Après Leonello et son frère Borso (tous deux fils illégitimes de Nicolò III), c'est avec Ercole I d'Este (fils légitime) que "se clôtura la longue vie de Belfiore"¹⁹².

En 1634, la démolition du palais a eu lieu¹⁹³. Comme l'ont expliqué Bettini et Riccomini, Belfiore avait déjà subi d'importants dommages lors de l'incursion dans le *Barco* par les troupes vénitiennes, survenue le soir du 20 novembre 1482. La guerre entre Ercole I d'Este et la République de Venise prit fin seulement en 1484 avec la "*Paix de Bagnolo*"¹⁹⁴.

C.b: La sélection iconographique du thème des Muses

Grâce aux recherches approfondies menées par Franco Cazzola sur le Palais de Belfiore, nous savons que l'aménagement de la villa était très sobre¹⁹⁵. Il est important de rappeler que Belfiore était en fait une résidence extra-urbaine, utilisée par les princes comme point de départ pour les parties de chasse dans le *Barco*.

Mais la petite pièce où Leonello se retirait pour lire les classiques était, au contraire, un espace extrêmement décoré. Tous les chercheurs commencent leurs recherches sur le studiolo à partir de la célèbre lettre écrite par le maître Guarino Veronese à Leonello d'Este, datée du 5 novembre 1447. Claudia Cieri Via explique que c'est dans ce texte que le choix iconographique des Muses pour la décoration du studiolo de Belfiore est consacré¹⁹⁶.

Parmi les chercheurs qui se sont le plus concentrés sur cette lettre du XVe siècle, on peut citer l'historien britannique Michael Baxandall et la chercheuse hongroise Anna Eörsi.

Liebenwein affirme que dans cette lettre, Guarino a défini les Muses comme "la matérialisation des capacités humaines"¹⁹⁷. Si Wolfgang Liebenwein se concentre sur le rôle de Guarino dans ce choix, Salvatore Settis met également l'accent sur un deuxième humaniste. À cet égard, le célèbre historien de l'art italien explique que dans l'oraison de Ludovico Carbone intitulée "*De artibus liberalibus ad leonellum estensem*", on trouve la confirmation que le marquis de Ferrare a également consulté Théodore Gaza pour le choix de l'iconographie du studiolo¹⁹⁸. Gaza enseignait le grec et était, pendant les années où le studiolo était décoré, le recteur de l'Université de Ferrare.

Ludovico Carbone, l'auteur de l'oraison susmentionnée, était l'élève de Guarino Veronese.

¹⁹¹ W. L. GUNDERSHEIMER, *Ferrara estense. Lo stile del potere*, Modena, Franco Cosimo Panini, 2005, p. 78.

¹⁹² Traduit de l'italien; A. DILLON BUSSI, *Muse e arti liberali: nuove ipotesi per lo studiolo di Belfiore*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Sylvie Béguin*, a cura di M. Di Giampaolo, Napoli, Paparo Edizioni, 2001, p. 75.

¹⁹³ G. MARCOLINI, *La collezione Sacratì Strozzi. I dipinti restituiti a Ferrara*, Milano, Federico Motta Editore, 2005, p. 76.

¹⁹⁴ J. BENTINI, E. RICCOMINI, *La Pinacoteca Nazionale di Ferrara*, Bologna, Edizioni Alfa, 1982, p. 9.

¹⁹⁵ A. MOTTOLA MOLFINO, M. NATALE, *Le muse e il principe: arte di corte nel rinascimento padano (SAGGI)*, Modena, Franco Cosimo Panini, 1991, p. 208.

¹⁹⁶ W. LIEBENWEIN, *Studiolo. Storia e tipologia di uno spazio culturale*, Modena, Franco Cosimo Panini, 2005, p. XXVII.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 98.

¹⁹⁸ S. SETTIS, *Artisti e committenti fra Quattro e Cinquecento*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 2010, p. 16.

Il en résulte que le rôle des humanistes de cour a été absolument prépondérant dans la conception du studiolo du prince. Mauro Natale a fait remarquer que dans cette lettre, Guarino Veronese avait indiqué de manière très détaillée les données nécessaires pour peindre les figures des Muses, en spécifiant leurs attributs et les hexamètres qui devraient accompagner les images dans la partie inférieure des tableaux¹⁹⁹. Selon Dunkerton, "les peintures à Belfiore étaient les premières dans lesquelles les Muses avaient été réanimées"²⁰⁰.

Roland Schaer a longuement exploré le sujet des Muses dans les premières pages de son manuel intitulé "*L'invention des musées*".

Filles de Zeus et de Mnémosyne, les neuf Muses sont connues pour être les inspiratrices des poètes²⁰¹. Schaer souligne que chaque muse préside à une activité créatrice. Au XVe siècle, les Muses "apparaissent dans des gravures ou des miniatures sur les frontispices des livres"²⁰².

Claudia Cieri Via a déclaré que "le thème des Muses devient un *topos* des programmes iconographiques liés aux lieux dédiés à la connaissance"²⁰³.

Le texte de Germain Bazin de 1967 intitulé "*Le temps des musées*" se concentre en particulier sur la villa de Paolo Giovio à Borgo Vico, près de Côme.

Roland Schaer souligne qu'ici, cent ans après la conception du studiolo de Belfiore, au milieu du XVIe siècle, Paul Jove a consacré l'une des salles destinées à la conservation de ses collections au thème des Muses et d'Apollon. Cette salle, qui contenait des portraits, sera appelée précisément "*musée*"²⁰⁴.

Encore une fois, c'est Claudia Cieri Via qui nous fournit un détail intéressant; l'érudite italienne rappelle que c'est le ferrarais Lilio Gregorio Giraldi dans son œuvre "*De Musis sintagmata*" qui a retracé l'identification du lieu d'étude avec le *museion*²⁰⁵.

C.c: Les Muses du studiolo de Belfiore

Un des principaux limites de cette thèse est de ne pas pouvoir développer en détail les aspects historico-artistiques des tableaux des Muses du studiolo.

L'objectif n'est certainement pas d'étudier en détail les neuf Muses de Belfiore. Rappelons que le sujet du mémoire est principalement de comprendre comment les musées exposent aujourd'hui le studiolo de la Renaissance. Cependant, ce paragraphe sur les peintures qui décoraient le studiolo de Ferrare est essentiel car Belfiore reste le point de départ et l'axe principal de ce travail de recherche, justement parce qu'il s'agit du studiolo italien le plus ancien.

¹⁹⁹ A. MOTTOLA MOLFINO, M. NATALE, *Le muse e il principe: arte di corte nel rinascimento padano* (CATALOGO), Modena, Franco Cosimo Panini, 1991, p. 31.

²⁰⁰ "The paintings at Belfiore were the first in which the Muses had been revived"; J. DUNKERTON, S. FOSTER, D. GORDON, N. PENNY, *Giotto to Dürer. Early renaissance painting in the National Gallery*, New Haven and London, Yale University Press, 1991, p. 115.

²⁰¹ R. SCHAER, *L'invention des musées*, Paris, Gallimard, 1993, p. 14.

²⁰² <https://www.aparences.net/ecoles/ecole-de-ferrare/le-studiolo-de-belfiore-a-ferrare/>

²⁰³ W. LIEBENWEIN, *Studiolo. Storia e tipologia di uno spazio culturale*, Modena, Franco Cosimo Panini, 2005, p. XXX.

²⁰⁴ R. SCHAER, *L'invention des musées*, op. cit., p. 20.

²⁰⁵ W. LIEBENWEIN, *Studiolo. Storia e tipologia di uno spazio culturale*, op. cit., p. XXVI.

Bien que notre point de vue reste principalement axé sur un aspect muséologique, dans ce paragraphe, nous synthétisons le cadre théorique proposé par les principaux historiens de l'art qui se sont concentrés sur les tableaux du studiolo de Ferrare.

Indispensable pour quiconque souhaite aborder le sujet est la lecture du catalogue de l'exposition "*Le muse e il principe. Arte di corte nel Rinascimento padano*", réalisée en 1991 au musée Poldi-Pezzoli de Milan. Le catalogue est divisé en deux volumes, l'un dédié aux essais sur Leonello d'Este et le Palais de Belfiore, et l'autre centré sur le catalogue des œuvres exposées lors de l'exposition milanaise.

De nombreuses radiographies et réflectographies ont été effectuées sur les peintures de Belfiore: Angela Dillon Bussi précise que toutes les planches des Muses sont en bois de peuplier²⁰⁶. Marcolini a ajouté que ce bois provient du même arbre; c'est pourquoi aujourd'hui, même s'ils sont dispersés dans différents musées d'Europe, l'hypothèse selon laquelle ces tableaux étaient les Muses du studiolo de Ferrare est particulièrement validée.

Pardi et Marcolini indiquent que l'année 1447 marque le début officiel du chantier du studiolo à la *Delizia di Belfiore*. L'artiste de référence pour le cycle pictural des Muses à Ferrare est un siennois: Angelo Maccagnino. Cette année-là, il est devenu le peintre de cour, recevant un salaire mensuel et un logement gratuit²⁰⁷. À la mort de Maccagnino en 1456, d'autres artistes ont achevé le cycle des Muses. Plus précisément, le hongrois Michele Pannonio a peint la muse Thalia, tandis qu'un groupe d'artistes dirigé par Cosmé Tura a achevé toutes les Muses commencées par Maccagnino.

Grâce à l'étude des anciens textes de Ludovico Carbone et de Ciriaco d'Ancona sur les témoignages du studiolo de Ferrare, il a été découvert que seules deux Muses avaient été entièrement terminées à l'époque de Leonello d'Este par Angelo Maccagnino: Clio et Melpomène, toutes deux disparues aujourd'hui²⁰⁸. Leonello d'Este est en effet décédé en 1450, et son successeur, Borso, a achevé le studiolo en l'honneur de son frère bien-aimé²⁰⁹, en confiant à Cosimo Tura l'achèvement de l'œuvre²¹⁰. Salvatore Settis rappelle en effet que Tura, au milieu du XVe siècle, est répertorié comme "peintre de l'atelier de Belfiore"²¹¹. Berry et Bugler parlent de l'artiste comme étant le principal représentant de la peinture ferraraise de l'époque: "il était célèbre pour ses créations imaginatives et colorées"²¹².

Si le studiolo de Belfiore peut être identifié aux qualités du prince Leonello, Castelfranchi Vegas souligne comment la décoration du Palais *Schifanoia* (qui deviendra le grand chantier artistique

²⁰⁶ A. DILLON BUSSI, *Muse e arti liberali: nuove ipotesi per lo studiolo di Belfiore*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Sylvie Béguin*, a cura di M. Di Giampaolo, Napoli, Paparo Edizioni, 2001, pp. 70-71.

²⁰⁷ G. PARDI, *Leonello d'Este: marchese di Ferrara*, Bologna, Zanichelli, 1904, p. 190.

²⁰⁸ A. MOTTOLA MOLFINO, M. NATALE, *Le muse e il principe: arte di corte nel rinascimento padano (CATALOGO)*, Modena, Franco Cosimo Panini, 1991, pp. 380-381.

²⁰⁹ S. SETTIS, *Artisti e committenti fra Quattro e Cinquecento*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 2010, p. 16.

²¹⁰ A. MOTTOLA MOLFINO, M. NATALE, *Le muse e il principe: arte di corte nel rinascimento padano (CATALOGO)*, op. cit., p. 380.

²¹¹ "Depintor del studio de Belfiore"; S. SETTIS, *Artisti e committenti fra Quattro e Cinquecento*, op. cit., p. 18.

²¹² "He was famous for this imaginative and colorful designs"; A. BERRY, C. BUGLER, B. CROWLEY, S. DERRY, J. GREEN, E. GREEN, E. SANDELL, *The National Gallery. Masterpieces of painting*, London, National Gallery Company, 2019, pp. 60-61.

promu par Borso d'Este) sous la supervision de Cosimo Tura devient "une exaltation des Vertus du gouvernement ducal"²¹³.

Dillon Bussi précise que Borso n'était pas aussi intéressé que Leonello par le thème des Muses, et c'est pourquoi les panneaux ont été modifiés au niveau iconographique. En fait, tout au long de l'histoire, ils ont souvent été interprétés comme représentant les *Arts Libéraux* ou les *Saisons*²¹⁴. Examinons les tableaux des Muses de Belfiore.

C.d: La muse Calliope de Londres

De toutes les Muses de Belfiore, la Calliope de la *National Gallery* de Londres est certainement la plus célèbre et celle qui a fait l'objet du plus grand nombre d'études.

Dans le catalogue des chefs-d'œuvre du musée, le panneau est répertorié comme une "huile à tempera sur peuplier"²¹⁵: le choix du peuplier comme bois de support, qui distingue toutes les Muses du studiolo, est ainsi mis en valeur.

Baker a précisé que les dernières radiographies effectuées sur la toile montraient "des changements radicaux par rapport à une image antérieure, peut-être réalisée par le peintre siennois Angelo del Maccagnino"²¹⁶. Dunkerton y fait également référence, ajoutant que la version antérieure montrait une "figure féminine assise sur un trône apparemment construit en tuyaux d'orgue"²¹⁷.

C'est pourquoi la muse Calliope de Londres a d'abord été interprétée comme Euterpe, la muse de la musique.

Par ailleurs, il est intéressant de noter que dans les catalogues anglais, le tableau est toujours désigné comme "*Allegorical figure by Cosimo Tura*", et que ce n'est que dans la description du tableau qu'est mentionnée l'hypothèse selon laquelle il serait la muse Calliope du studiolo de Leonello d'Este.

Baker explique que Calliope était associée au concept de justice²¹⁸, tandis que Berry, décrivant la pose de la figure tronquée, s'attarde également sur l'explication du Palais de Belfiore, mentionné comme un pavillon de chasse ("*hunting lodge*")²¹⁹.

La critique anglaise s'est surtout intéressée à la décoration du trône de Calliope. Plus précisément, ce sont les monstres marins qui ont rencontré un énorme succès: si Berry les décrit comme des

²¹³ L. CASTELFRANCHI VEGAS, *Quattrocento. La fin du Moyen Age et le renouvellement des arts*, Paris, Desclée de Brouwer, 1997, p. 230.

²¹⁴ A. DILLON BUSSI, *Muse e arti liberali: nuove ipotesi per lo studiolo di Belfiore*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Sylvie Béguin*, a cura di M. Di Giampaolo, Napoli, Paparo Edizioni, 2001, p. 76.

²¹⁵ "*Oil with tempera egg on poplar*"; A. BERRY, C. BUGLER, B. CROWLEY, S. DERRY, J. GREEN, E. GREEN, E. SANDELL, *The National Gallery. Masterpieces of painting*, London, National Gallery Company, 2019, pp. 60-61.

²¹⁶ Traduit de l'anglais; C. BAKER, T. HENRY, *The National Gallery. Complete illustrated catalogue*, London, National Gallery Company, 2001, p. 676.

²¹⁷ Traduit de l'anglais; J. DUNKERTON, S. FOSTER, D. GORDON, N. PENNY, *Giotto to Dürer. Early renaissance painting in the National Gallery*, New Haven and London, Yale University Press, 1991, pp. 114-120.

²¹⁸ C. BAKER, T. HENRY, *The National Gallery. Complete illustrated catalogue*, op. cit., p. 676.

²¹⁹ A. BERRY, C. BUGLER, B. CROWLEY, S. DERRY, J. GREEN, E. GREEN, E. SANDELL, *The National Gallery. Masterpieces of painting*, op. cit., pp. 60-61.

"créatures marines féroces aux yeux rubis"²²⁰, Dunkerton explique que le trône en marbre polychrome est orné de "fantastiques poissons en métal ouvragé"²²¹.

Les critiques italiens, Mauro Natale en tête, sont plutôt fascinés par le visage et le symbolisme de la muse. Pour Castelfranchi Vegas, Calliope est une "véritable pléthore d'orfèvrerie décorative"²²²: la muse possède un visage d'ivoire, des sourcils rasés et soignés, des yeux fixes et mélancoliques et, selon une belle description de Neppi datant de 1953, également les "petits serpents dardés et pendants qui composent sa chevelure"²²³.

Mauro Natale a fait remarquer que la branche de cerisier que la muse tient dans sa main droite est un thème que Cosimo Tura lui-même avait déjà représenté dans les fresques du *Palazzo Schifanoia*, dans la scène où le duc Borso d'Este reçoit un panier rempli de cerises de la part d'un paysan²²⁴.

De nombreuses interprétations ont été données à ce tableau.

Gombosi, en 1933, a proposé l'hypothèse de la muse comme Vénus, en se référant à son trône décoré par le coquillage et les monstres marins interprétés comme des dauphins.

Mündler a plutôt opté pour l'interprétation de la muse comme allégorie du Printemps, en référence au détail des fruits et des cerises²²⁵. Les critiques ne sont unanimes que dans l'attribution certaine du tableau à la main de Cosmè Tura vers 1455-1460. Pour Mauro Natale, Calliope est "l'élément le plus élevé de la série des muses dans le studiolo"²²⁶, à tel point qu'elle est aujourd'hui universellement considérée comme le symbole du cycle décoratif de Belfiore.

C.e: La muse Thalia de Budapest

Si Calliope a été interprétée comme l'allégorie du Printemps, Castelfranchi Vegas parle de la muse Thalia du Musée des Beaux-Arts de Budapest comme de l'allégorie de l'Été²²⁷.

Le tableau est aujourd'hui attribué à l'artiste hongrois Michele Pannonio, un représentant de la peinture gothique tardive. À cet égard, l'érudit Tatrai a souligné que "la richesse décorative de la composition renvoie aux idéaux du gothique floral"²²⁸.

C'est Mauro Natale qui a expliqué comment ce raffinement formel et le grand souci du détail du peintre hongrois ont été des éléments qui ont ensuite influencé Cosmè Tura dans la réalisation de la muse Calliope.

²²⁰ "Ferocious sea-creatures with ruby eyes"; A. BERRY, C. BUGLER, B. CROWLEY, S. DERRY, J. GREEN, E. GREEN, E. SANDELL, *The National Gallery. Masterpieces of painting*, London, National Gallery Company, 2019, pp. 60-61.

²²¹ "Fantastic metalwork fish"; J. DUNKERTON, S. FOSTER, D. GORDON, N. PENNY, *Giotto to Dürer. Early renaissance painting in the National Gallery*, New Haven and London, Yale University Press, 1991, pp. 114-120.

²²² L. CASTELFRANCHI VEGAS, *Quattrocento. La fin du Moyen Age et le renouvellement des arts*, Paris, Desclée de Brouwer, 1997, p. 225.

²²³ "Guizzanti serpentelli penduli che costituiscono la sua chioma"; A. MOTTOLA MOLFINO, M. NATALE, *Le muse e il principe: arte di corte nel rinascimento padano (CATALOGO)*, Modena, Franco Cosimo Panini, 1991, p. 421.

²²⁴ *Ibid.*, p. 421.

²²⁵ *Ibid.*, p. 421.

²²⁶ Traduit de l'italien; *Ibid.*, p. 424.

²²⁷ L. CASTELFRANCHI VEGAS, *Quattrocento. La fin du Moyen Age et le renouvellement des arts*, *op. cit.*, p. 225.

²²⁸ Traduit de l'italien; A. MOTTOLA MOLFINO, M. NATALE, *Le muse e il principe: arte di corte nel rinascimento padano (CATALOGO)*, *op. cit.*, p. 406.

Dans le paragraphe *B.e* sur les arts et la culture à Ferrare à l'époque de Leonello d'Este, nous avons déjà évoqué les liens culturels étroits entre Ferrare et la Hongrie, le marquis appelant à la cour des étudiants et des professeurs de Budapest pour revitaliser l'Université que son grand-père Alberto d'Este avait fondée à la fin du quatorzième siècle. Tatrai explique que cette relation s'est intensifiée à deux moments de l'histoire: lorsque la dynastie angevine régnait sur la Hongrie au XIVe siècle et à l'époque du roi Matthias Corvinus dans la seconde moitié du XVe siècle²²⁹.

Outre la chevelure dorée rappelant les épis de blé et la guirlande de fruits soutenue par des *putti*, ce qui caractérise la muse Thalia est le fait qu'elle est le seul panneau du studiolo de Belfiore à ne pas avoir été découpé dans la partie inférieure du tableau, où se trouvaient les hexamètres latins proposés par Guarino Veronese dans sa fameuse lettre écrite à Leonello en 1447.

Si les critiques sont unanimes sur l'attribution du tableau à Michele Pannonio, seule Angela Dillon Bussi a proposé le nom de Taddeo Crivelli²³⁰ (l'auteur de la fameuse *Bible de Borso d'Este*, un célèbre livre riche en miniatures aujourd'hui conservé à la *Biblioteca Estense* à Modène).

C.f: La muse Polymnia de Berlin

Cette muse est interprétée comme la figure allégorique de l'Automne²³¹ et elle est conservée à la *Gemäldegalerie* de la capitale allemande.

Nous devons à Bacchi la description de la muse sur le plan artistique et formel.

Le tableau présente une jeune femme d'apparence humble, vêtue d'une simple tunique rose et occupée à transporter des outils de travail tels qu'une bêche et une pelle. Le ruban qui ferme la robe sous les seins a un aspect filiforme qui rappelle les lignes des sarments chargés de grappes de raisin que la muse tient dans sa main gauche. En arrière-plan, Bacchi souligne que le vaste paysage vallonné est entrecoupé de figures de chevaliers en route vers une ville fortifiée²³².

Bien que l'exécutant de la peinture soit un artiste ferrarais anonyme, nous pouvons ajouter que ce panneau fait également référence au cycle de fresques du *Palazzo Schifanoia*.

Legrand affirme que la décoration de la *Delizia* de Borso d'Este est le point culminant de l'art ferrarais et que "le cosmos est associé à la vie de cour et du peuple"²³³.

Comme dans les fresques de Schifanoia, à l'arrière-plan de la muse Polymnia, on peut apercevoir des paysans occupés à récolter des gerbes de céréales.

C'est Wolfgang Liebenwein qui a mis en doute la provenance réelle de Polymnia de Belfiore, car la muse n'est pas représentée assise sur le trône²³⁴. La même question est soulevée par Dillon Bussi: non seulement la muse est debout, mais elle ne présente pas la même perspective ascendante que les autres Muses du studiolo. Cependant, Bacchi a souligné que la Polymnia berlinoise est précisément

²²⁹ A. MOTTOLA MOLFINO, M. NATALE, *Le muse e il principe: arte di corte nel rinascimento padano* (CATALOGO), Modena, Franco Cosimo Panini, 1991, p. 406.

²³⁰ A. DILLON BUSSI, *Muse e arti liberali: nuove ipotesi per lo studiolo di Belfiore*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Sylvie Béguin*, a cura di M. Di Giampaolo, Napoli, Paparo Edizioni, 2001, p. 76.

²³¹ L. CASTELFRANCHI VEGAS., *Quattrocento. La fin du Moyen Age et le renouvellement des arts*, Paris, Desclée de Brouwer, 1997, p. 225.

²³² A. MOTTOLA MOLFINO, M. NATALE., *Le muse e il principe: arte di corte nel rinascimento padano* (CATALOGO), *op. cit.*, p. 410.

²³³ G. LEGRAND, *L'art de la Renaissance*, Larousse, 2006, p. 66.

²³⁴ A. MOTTOLA MOLFINO, M. NATALE, *Le muse e il principe: arte di corte nel rinascimento padano* (CATALOGO), *op. cit.*, p. 410.

l'une des Muses qui, sur le plan iconographique, correspond le mieux à la description que Guarino Veronese avait faite dans sa lettre décrivant la manière dont les Muses du studiolo devaient être représentées²³⁵.

Si, dans l'imaginaire canonique, Polymnia est la muse de la poésie héroïque, son apparence agricole a été interprétée comme un symbole de l'intérêt de Leonello pour la récupération de la campagne autour de Ferrare.

Nous examinerons plus en détail les trois muses du studiolo de Belfiore conservées entre Ferrare (Uranie et Erato) et Milan (Terpsichore) dans les paragraphes suivants de cette thèse.

C'est en effet grâce à ces dernières Muses qui restent à présenter que nous pouvons analyser la manière dont les musées exposent aujourd'hui l'ancien studiolo ferrarais.

²³⁵ A. MOTTOLA MOLFINO, M. NATALE, *Le muse e il principe: arte di corte nel rinascimento padano (CATALOGO)*, Modena, Franco Cosimo Panini, 1991, p. 411.

METHODOLOGIE

D'un point de vue méthodologique, j'ai souhaité diviser le mémoire en plusieurs sous-parties. Chacune d'entre elles se concentre sur un musée ou une exposition qui a abordé directement ou indirectement le thème du studiolo en le présentant au public. Pour certaines de ces institutions culturelles, il existe également des témoignages à la première personne des responsables du musée qui ont géré la mise en place du studiolo dans les salles. Comme le prévoyait la revue de la littérature, le thème du studiolo dans les musées est souvent mélangé avec celui du cabinet de curiosités. C'est pourquoi les dernières pages du mémoire présentent des cas illustratifs d'expositions et de musées qui ont aménagé des salles faisant référence aux collections princières de la Renaissance tardive.

Le premier chapitre est consacré à deux musées français exposant le thème du studiolo: le Musée du Louvre et le Musée des Arts décoratifs, tous deux situés à Paris.

Le deuxième chapitre est consacré aux musées italiens.

C'est le chapitre le plus long en nombre de pages, précisément parce qu'il inclut la *Pinacoteca Nazionale* de Ferrare, où sont exposées les Muses du studiolo de Leonello d'Este.

Les deux *studioli* du duc Federico da Montefeltro, celui d'Urbino conservée à la *Galleria Nazionale delle Marche*²³⁶ et celui de Gubbio conservée au *Palazzo Ducale* de la ville ombrienne²³⁷, occupent également une place de choix. C'est dans ce chapitre que le lecteur trouvera en annexe les entretiens menés avec les directeurs de musées responsables de la conservation des salles.

L'un des entretiens les plus intéressants est certainement celui avec Simone Zambruno, technicien du laboratoire *FrameLab* de Ravenne qui a travaillé sur la reconstruction tridimensionnelle des *studioli* de la Renaissance.

Le troisième chapitre examine deux expositions importantes dans lesquelles le thème du studiolo a été présenté au public comme un élément de premier plan pendant la Renaissance.

L'exposition organisée en 1991 à Milan au musée *Poldi-Pezzoli* se concentre sur les Muses du studiolo de Belfiore et sur la figure du marquis Leonello d'Este, avec quelques références à d'autres membres de la famille d'Este (notamment Nicolò III et Borso d'Este).

L'exposition organisée en 2024 à Paris dans la Galerie Mansart de la Bibliothèque nationale de France site Richelieu met plutôt l'accent sur le thème du studiolo de manière plus générale, avec des aperçus spécifiques sur la figure de Pétrarque et des humanistes de la fin du XIVe siècle.

Bien que trente ans se soient écoulés entre la réalisation des deux expositions, l'analyse de leurs choix d'exposition révèle plusieurs éléments communs avec la manière dont les musées ont choisi de présenter le thème du studiolo au public.

Enfin, le dernier chapitre est le plus varié. On y trouve différents types d'activités culturelles originales qui présentent au public le thème du studiolo ou du cabinet de curiosités. Plus précisément, il s'agit non seulement de jeux éducatifs et d'ateliers pour enfants, mais aussi d'autres expositions entre l'Italie et la France, qui font référence aux musées analysés dans les chapitres précédents du mémoire. L'objectif de ce chapitre est également d'analyser l'utilisation du thème du studiolo dans le monde contemporain dans son sens le plus large possible. Il est en effet intéressant de voir si le thème du studiolo de la Renaissance peut encore inspirer les artistes d'aujourd'hui.

²³⁶ La ville d'Urbino est située dans la province de Pesaro-Urbino, dans la région des Marches (*Marche*).

²³⁷ La ville de Gubbio est située dans la province de Pérouse (*Perugia*), dans la région de l'Ombrie (*Umbria*).

I. Exposer le studiolo dans les musées français

*“Nous sommes sous le regard des tableaux anciens
réunis par Swann dans un arrangement de collectionneur
qui achevait le caractère démodé de cette scène, avec ce duc”.*

(Marcel Proust, *À la Recherche du temps perdu*)

1.1 Le studiolo de Federico da Montefeltro dans la salle 513 au Louvre

Commençons par le musée peut-être le plus célèbre au monde.

Au musée du Louvre, à Paris, on trouve de nombreuses références au thème du studiolo à la Renaissance. Plus précisément, ce musée abrite quelques panneaux décoratifs du studiolo de Federico da Montefeltro à Urbino, des peintures de l'ancien studiolo d'Isabelle d'Este à Mantoue, et enfin des tableaux qui se réfèrent au contexte de Ferrare au XVe siècle.

Pour admirer les quatorze panneaux du cycle des *Hommes illustres* du studiolo d'Urbino, il faut se rendre dans la salle 513 de l'aile Richelieu. Adalgisa Lugli rappelle que les plus importants *studioli* de la Renaissance possédaient tous des parois en marqueterie, et que les plus célèbres de ces décorations étaient dans le studiolo d'Urbino et dans celui de Gubbio, tous deux propriété du duc Federico da Montefeltro²³⁸.

Le cycle des *Uomini Illustri* du studiolo d'Urbino comprenait un total de vingt-huit portraits. Quatorze d'entre eux sont exposés au Musée du Louvre, les autres se trouvant dans la *Galleria Nazionale delle Marche*, à l'intérieur du Palais Ducal d'Urbino, qui était en fait l'emplacement d'origine du studiolo.

Paolo Dal Poggetto rappelle que le studiolo était "le lieu où le prince aimait se comparer aux esprits élevés des anciens. Mais à Urbino, pour la première fois dans l'histoire de l'humanisme, nous trouvons également des portraits d'un groupe choisi de contemporains vivants du prince"²³⁹.

Parmi eux, deux papes (Pie II et Sixte IV), le cardinal Bessarion et, enfin, le professeur bien-aimé du duc d'Urbino: l'humaniste Vittorino da Feltre.

C'est grâce aux études de Luciano Cheles et de Paolo Dal Poggetto que nous connaissons aujourd'hui la disposition exacte dans le studiolo d'Urbino des 28 portraits en question.

Ces tableaux se trouvaient "dans la partie centrale du studiolo, groupés deux par deux sur un double niveau"²⁴⁰. En fait, Dal Poggetto explique que chaque mur présentait huit figures: quatre au-dessus et quatre au-dessous. La seule exception était le mur ouest: en raison de l'unique fenêtre de la pièce, ce mur ne présentait que quatre portraits²⁴¹.

Cheles ajoute un autre détail intéressant en expliquant que dans la bande supérieure se trouvaient les laïcs, tandis que dans la bande inférieure se trouvaient les portraits des religieux²⁴².

²³⁸ A. LUGLI, *Naturalia et Mirabilia. Les cabinets de curiosités en Europe*, Paris, Adam Biro, 1998, p. 80.

²³⁹ P. DAL POGGETTO, *La Galleria nazionale delle Marche e le altre collezioni nel palazzo Ducale di Urbino*, Urbino, Novamusa Del Montefeltro, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2003, p. 125.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 127.

²⁴¹ *Id.*

²⁴² *Ibid.*, p. 130.

Voici la disposition des 28 hommes illustres dans le studiolo d'Urbino, d'après les recherches approfondies de Luciano Cheles²⁴³.

Sur le mur nord du studiolo se trouvaient les philosophes Platon et Aristote, l'astronome Ptolémée, Grégoire, Jérôme, Ambroise, le philosophe Boèce et Augustin.

Sur le mur est: Cicéron, Moïse, Sénèque, Salomon, le poète Homère, Thomas d'Equin, le poète Virgile, le théologien Duns Scot.

Sur le mur sud: le philosophe Euclide, le pape Pie II, le maître et humaniste Vittorino da Feltre, le cardinal Bessarion, Solon, Albert le Grand, Bartolus, le pape Sixte IV.

Sur le mur ouest, qui contient l'unique fenêtre du studiolo: Hippocrate, le poète Dante, Pietro d'Abano, le poète Pétrarque.

Il est intéressant de se demander lesquels de ces 28 héros sont aujourd'hui conservés au Louvre dans la salle Richelieu 513. Comme nous l'avons déjà mentionné, le musée parisien conserve exactement la moitié des tableaux, bien qu'à l'heure où nous écrivons ces pages, il n'en reste qu'onze au lieu de quatorze. En effet, trois tableaux ont été prêtés à la BnF Richelieu pour l'exposition intitulée *"L'invention de la Renaissance : l'humaniste, le prince et l'artiste"*.

Les 14 hommes illustres dans la salle 513 du Louvre sont: Pierre d'Abano, Sénèque, Virgile, Bessarion, Thomas d'Aquin (mur de gauche); Solon, Vittorino da Feltre, Sixte IV, Saint Augustin (mur central); Dante, Jérôme, Ptolémée, Aristote, Platon (mur de droite).

Les trois tableaux que le Louvre a prêtés à la Bibliothèque nationale de France pour l'exposition susmentionnée sont normalement exposés sur le mur de droite: Ptolémée, Aristote et Platon.

Comme le rappelle Wolfgang Liebenwein, les murs incrustés du studiolo d'Urbino représentent le duc Federico da Montefeltro en tenue princière; "il participe ainsi au dialogue spirituel avec ses héros culturels"²⁴⁴, les 28 hommes illustres. On peut donc aller jusqu'à dire que le portrait en bois du duc dans le studiolo d'Urbino devient une sorte de vingt-neuvième représentation des *Hommes illustres*; Cerboni Baiardi rappelle en effet que le duc est représenté "sous les traits d'un humaniste, armé d'une lance et paré d'un collier d'hermine"²⁴⁵.

D'autres informations essentielles à la compréhension de cet espace nous sont à nouveau fournies par Paolo Dal Poggetto. Grâce à ses études, nous pouvons affirmer que les auteurs du cycle de peintures sont Jobs Van Wassenhove (Juste de Gand) et Paredes de Neva (Pedro Berruguete)²⁴⁶.

Le petit cartel présentant les œuvres dans la salle 513 du Louvre explique que le cycle a été commencé par le peintre flamand, puis retouché et complété par l'espagnol Pedro Berruguete (Paredes de Neva). Si l'on connaît avec certitude la date d'achèvement du cycle (soit l'année 1476), des doutes subsistent quant à la date de début de l'œuvre, identifiée par les historiens de l'art vers

²⁴³ *La licorne et le bézoard. Une histoire des cabinets de curiosités*, sous la dir. de M. MARRACHE-GOURAUD, P. MARTIN, D. MONCOND'HUY, G. GARCIA, Montreuil, Gourcuff Gradenigo, 2013, p. 90.

²⁴⁴ W. LIEBENWEIN, *Studiolo. Storia e tipologia di uno spazio culturale*, Modena, Franco Cosimo Panini, 2005, pp. 131-132.

²⁴⁵ *Federico di Montefeltro. Lo stato, le arti, la cultura*, sous la dir. de G. CERBONI BAIARDI, G. CHITTOLINI, P. FLORIANI, Bulzoni Editore, 1986, p. 273.

²⁴⁶ P. DAL POGGETTO, *La Galleria nazionale delle Marche e le altre collezioni nel palazzo Ducale di Urbino*, Urbino, Novamusa Del Montefeltro, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2003, p. 127.

1472²⁴⁷. Reprenant la disposition des tableaux expliquée avec une grande précision par Luciano Cheles, Dal Poggetto souligne que les 28 *Illustres* sont principalement des intellectuels et non des hommes d'armes²⁴⁸.

Dans la salle 513, l'observation des peintures est légèrement gênée pour deux raisons principales. Tout d'abord, la pièce comporte une grande fenêtre, ce qui reflète sans doute le fait qu'il n'y avait à l'origine qu'une fenêtre dans le studiolo. Cependant, lors des journées particulièrement ensoleillées, la lumière pénètre abondamment dans la pièce et les peintures du mur central sont difficilement lisibles pour le visiteur. Les nombreux reflets créés sur les toiles sont un véritable problème pour présenter correctement les *Illustres* d'Urbino.

En revanche, les panneaux exposés sur les murs latéraux présentent le problème inverse, puisqu'ils sont partiellement dans l'ombre. De plus, le fait qu'ils présentent déjà des tons sombres n'est pas propice à l'observation du public. Sans compter que toutes les peintures sont placées très haut sur le mur de la salle 513. Sous les peintures, d'autres œuvres sont exposées.



Présentation des *Hommes Illustres* du studiolo d'Urbino
dans la salle 513 de l'aile Richelieu au musée du Louvre
© Andrea Piccolo Milani

²⁴⁷ P. DAL POGGETTO, *La Galleria nazionale delle Marche e le altre collezioni nel palazzo Ducale di Urbino*, Urbino, Novamusa Del Montefeltro, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2003, p. 131.

²⁴⁸ *Ibid.*, 130.

Plus précisément, le mur central présente une vitrine contenant quelques statuettes en bronze, tandis que les deux murs latéraux présentent des bas-reliefs. Ces derniers sont des œuvres de l'artiste Andrea Briosco, dit *Riccio*, et sont huit reliefs du monument funéraire de Girolamo et Marcantonio Della Torre. Le choix d'exposer ces œuvres dans la salle où est présenté le studiolo d'Urbino est tout à fait singulier. Ces reliefs n'ont pas de lien réel avec le duc Montefeltro et son studiolo.

Cependant, ces œuvres en bronze réalisées au début du XVI^e siècle représentent des épisodes de l'*Énéide* de Virgile, qui, comme nous l'avons déjà mentionné, figure parmi les 28 hommes illustres. Girolamo et Marcantonio Della Torre étaient deux professeurs de médecine liés à l'Université de Padoue, et donc des intellectuels comme la plupart des philosophes et des savants représentés par Juste de Gand et Pedro Berruguete dans le cycle d'Urbino.

Il faut dire que les trois salles qui suivent la salle 513 de l'aile Richelieu sont principalement consacrées aux nombreux bronzes réalisés par *Riccio*; il y a donc une sorte de fil conducteur entre les salles, même si les bas-reliefs mentionnés plus haut n'ont pas de lien direct avec le studiolo d'Urbino.

En revanche, les statuettes de l'artiste exposées dans la vitrine du mur central sont beaucoup plus intéressantes. Pour bien comprendre les raisons de ce choix d'exposition, nous parlerons des statuettes d'Andrea Briosco dans le chapitre consacré à la présentation du studiolo de Belfiore à la *Pinacoteca Nazionale di Ferrara*.

1.2 Le studiolo d'Isabelle d'Este dans la salle 710 au Louvre

Nous restons au musée du Louvre, mais nous déménageons à un autre endroit.

C'est dans la très célèbre salle 710 de l'aile Denon, universellement connue sous le nom de *Grande galerie italienne*, que se trouvent les cinq tableaux du studiolo d'Isabelle d'Este.

Claudia Cieri Via et Wolfgang Liebenwein se sont intéressés à ces tableaux exposés au Louvre car, à la Renaissance, ils étaient conservés dans la ville de Mantoue, dans la contre-tour du *Castello di San Giorgio*²⁴⁹.

Isabelle d'Este, surnommée "*la Première Femme*", est sans doute l'une des personnalités qui ont le plus fasciné les spécialistes de l'histoire de l'art.

Dunkerton rappelle que la marquise de Mantoue était la nièce de Leonello et Borso d'Este²⁵⁰.

Pour Liebenwein, c'est en 1495, après un séjour à Ferrare, que l'épouse de Jean-François de Gonzague décide d'enrichir et de rénover son cabinet mantouan. L'idée lui est sans doute venue en voyant le studiolo de Belfiore appartenant à son oncle Leonello d'Este²⁵¹.

Isabelle, avant de rejoindre la ville voisine de Mantoue, naquit dans la capitale des Este du mariage d'Hercule I^{er} et d'Éléonore d'Aragon. Comme nous l'avons déjà mentionné, il faut également rappeler qu'Hercule I^{er} était le fils légitime de Nicolò III d'Este, et donc il est le frère de Leonello et de Borso (tous deux fils illégitimes de Nicolò III à la suite de ses amours avec Stella de' Tolomei). Le lien profond entre la cour de Ferrare et celle de Mantoue devient encore plus évident si l'on considère que le frère d'Isabelle d'Este, Alphonse I^{er}, créait également son propre cabinet, connu

²⁴⁹ W. LIEBENWEIN, *Studiolo. Storia e tipologia di uno spazio culturale*, Modena, Franco Cosimo Panini, 2005, p. XXXII.

²⁵⁰ J. DUNKERTON, S. FOSTER, D. GORDON, N. PENNY, *Giotto to Dürer. Early renaissance painting in the National Gallery*, New Haven and London, Yale University Press, 1991, p. 116.

²⁵¹ W. LIEBENWEIN, *Studiolo. Storia e tipologia di uno spazio culturale*, op. cit., p. 148.

sous le nom de “*camerini d'alabastro*” (loges d'albâtre), à l'intérieur du *Castello Estense* de Ferrare²⁵².

Schaer rappelle qu'Isabelle d'Este, devenue marquise de Mantoue en 1490, "avait aménagé son univers personnel dans le château"²⁵³. Adalgisa Lugli développe cet aspect de la grotte en tant qu'espace artistique, en comparant la grotte de Mantoue à d'autres références telles que la grotte de la ville médicéenne de *Castello*, la grotte de la résidence de Munich et enfin, bien sûr, la *Grotte des Pins* de style maniériste dans le château de Fontainebleau²⁵⁴.

Lugli rappelle que le studiolo d'Isabelle d'Este était adjacent à la célèbre grotte²⁵⁵, ce qui explique pourquoi Schaer parle de sa collection comme de "deux pièces où la marquise se retirait pour jouir de ses trésors"²⁵⁶.

Le studiolo d'Isabelle d'Este est certes très différent du studiolo d'Urbino de la salle 513 du Louvre, mais il présente une affinité particulière avec le cycle des *Hommes illustres*.

Virgile fait partie du cycle pictural du studiolo du duc d'Urbino, et il ne faut pas oublier que Mantoue était la patrie du poète²⁵⁷. Schaer rappelle qu'Isabelle d'Este était "imprégnée d'humanisme et avide d'antiquités"²⁵⁸. L'humaniste Vittorino da Feltre, qui fait également partie des 28 héros antiques, avait en fait instruit Federico da Montefeltro (avant qu'il ne devienne duc d'Urbino) et Ludovico Gonzague à l'école de la *Ca' Zoiosa* de Mantoue²⁵⁹.

Adalgisa Lugli rapporte une phrase célèbre écrite par Isabelle d'Este à son frère, le cardinal Hippolyte d'Este: "Moi qui a mis tout mon soin à recueillir des choses antiques pour honorer mon studiolo"²⁶⁰. C'est Wolfgang Liebenwein qui a retrouvé la date: il s'agit d'une lettre écrite le 30 juin 1504²⁶¹. En outre, Hippolyte d'Este était en contact avec le roi François Ier. Ce n'est pas un hasard si la rue en face de la *Cour d'honneur* du château de Fontainebleau s'appelle précisément rue de Ferrare.

C'est à partir de ce fragment que l'on comprend pourquoi Dunkerton parlait de la marquise de Mantoue comme d'une femme ayant "la mentalité d'une collectionneuse, recherchant la rareté aussi bien que la qualité"²⁶².

²⁵² C. PADOVANI, *La critica d'arte e la pittura ferrarese*, Rovigo, Società Tipografica Editrice Rodigina, 1954, p. 536.

²⁵³ R. SCHAER, *L'invention des musées*, Paris, Gallimard, 1993, pp. 22-23.

²⁵⁴ A. LUGLI, *Naturalia et Mirabilia. Les cabinets de curiosités en Europe*, Paris, Adam Biro, 1998, pp. 199-200.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 88.

²⁵⁶ R. SCHAER, *L'invention des musées*, *op. cit.*, pp. 22-23.

²⁵⁷ *Id.*

²⁵⁸ *Id.*

²⁵⁹ *Federico di Montefeltro. Lo stato, le arti, la cultura*, sous la dir. de G. CERBONI BAIARDI, G. CHITTOLINI, P. FLORIANI, 1986, Bulzoni Editore, p. 31.

²⁶⁰ A. LUGLI, *Naturalia et Mirabilia. Les cabinets de curiosités en Europe*, *op. cit.*, p. 89.

²⁶¹ W. LIEBENWEIN, *Studiolo. Storia e tipologia di uno spazio culturale*, Modena, Franco Cosimo Panini, 2005, p. 150.

²⁶² Traduit de l'anglais; J. DUNKERTON, S. FOSTER, D. GORDON, N. PENNY, *Giotto to Dürer. Early renaissance painting in the National Gallery*, New Haven and London, Yale University Press, 1991, p. 116.

Adalgisa Lugli a déclaré que le studiolo d'Isabelle d'Este est "un témoignage figuratif du débat sur l'amour sacré et profane, en train de se dérouler principalement dans le milieu néo-platonicien"²⁶³. Rappelons que le philosophe Platon est également présent dans le cycle des 28 *Hommes illustres* du studiolo d'Urbino, tableau actuellement prêté à la BnF Richelieu (jusqu'au 16 juin 2024) et exposé dans la toute première salle du parcours de l'exposition "*L'invention de la Renaissance: l'humaniste, le prince et l'artiste*".

À la fin du XVe siècle, Mantoue était l'un des centres artistiques les plus attrayants d'Italie, et Schaer rappelle qu'Isabelle d'Este a fait appel aux meilleurs peintres pour décorer son studiolo: Andrea Mantegna, Perugino, Lorenzo Costa²⁶⁴. Le Louvre conserve les sept panneaux que ces artistes (dont Corrège) ont peints pour la marquise, mais seuls cinq d'entre eux sont exposés dans la salle 710. Les deux œuvres d'Antonio Allegri (*Corrège*, en français) intitulées "*Allégorie des Vices*" et "*Allégorie des Vertus*" ont été exécutées vers 1530 et sont aujourd'hui conservées dans les archives du département des Arts graphiques du Louvre, après leur restauration en 1993.

Hormis les deux tableaux de Corrège, les cinq œuvres des trois artistes précités sont bien visibles dans le long couloir de la *Grande galerie italienne*. La position précise dans laquelle sont placées ces peintures mérite une réflexion, car ce positionnement représente malheureusement un cas emblématique et assez paradoxal au sein du musée parisien.

Ces cinq tableaux sont exposés exactement en face de cinq autres chefs-d'œuvre célèbres de la fin du XVe siècle. En les regardant de face, de gauche à droite, il s'agit de :

- *Saint Jean Baptiste*, de l'atelier de Leonardo da Vinci et attribué à Francesco Melzi (1510-1520).
- *Salomé recevant la tête de Saint Jean Baptiste*, de Bernardino Luini (1520-1530).
- *Vierge aux rochers*, de Leonardo da Vinci (1483-1490).
- *Portrait d'une dame de la cour de Milan*, dit à tort *La Belle Ferronnière*, de Leonardo da Vinci (1490-1497).
- *Sainte Anne, la Vierge Marie et l'Enfant Jésus jouant avec un agneau*, dite *La Sainte Anne*, de Leonardo da Vinci (1503-1519).

La première chose que l'on remarque, c'est que les dates de ces peintures correspondent à celles de la construction de la collection d'art d'Isabelle d'Este dans son studiolo (fin du XVe/début du XVIe siècle). En outre, Bernardino Luini et Francesco Melzi sont deux peintres liés à l'école lombarde, et Mantoue se trouve en fait dans la même région que Milan.

La proximité des cinq panneaux du studiolo mantouan avec les chefs-d'œuvre précités ne profite malheureusement pas à la collection de la marquise, car le public tourne la plupart du temps le dos aux tableaux de Mantegna, Costa et Pérugin pour ne s'intéresser qu'aux œuvres de l'atelier de Léonard. Ce qui pourrait donc sembler à première vue une excellente position stratégique, au cœur de la salle 710 devant les œuvres du grand génie de la Renaissance italienne, devient au contraire une position inconfortable et paradoxale pour le studiolo de Mantoue.

²⁶³ A. LUGLI, *Naturalia et Mirabilia. Les cabinets de curiosités en Europe*, Paris, Adam Biro, 1998, p. 88.

²⁶⁴ R. SCHAER, *L'invention des musées*, Paris, Gallimard, 1993, pp. 22-23.

Daniel Jacobi rappelle que "plus de 70% des visiteurs du Louvre sont des étrangers venus du monde entier"²⁶⁵. Ce flux important de touristes accompagnés de guides privilégie l'observation de la *Vierge aux rochers* et de *La Sainte Anne* de Léonard plutôt que les cinq panneaux du studiolo.

Cela se produit lorsque les tableaux de Léonard sont exposés devant les chefs-d'œuvre de la collection de la marquise, dont le pouvoir d'attraction des masses est bien plus grand que celui de Costa et Mantegna, beaucoup plus nichés dans le contexte touristique international.

C'est pour cette raison qu'être au milieu de la salle 710 devant les chefs-d'œuvre absolus du Louvre devient, de manière absurde, une position désavantageuse, alors qu'à première vue, c'est le meilleur endroit pour attirer l'attention du grand public.

Ainsi, la petite salle 513 de l'aile Richelieu, loin des projecteurs et de taille plutôt réduite (peut-être justement pour imiter les dimensions d'un studiolo de la Renaissance) devient-elle un espace où le studiolo est mieux mis en valeur que le très long mur de la galerie 710.

Des informations plus précises sur le studiolo de Mantoue proviennent de Wolfgang Liebenwein.

La pièce dans laquelle Isabelle d'Este rassemblait ses trésors artistiques avait les dimensions suivantes: 5,28 mètres de long, 2,72 mètres de large et une hauteur d'un peu plus de 5 mètres.

La grotte attenante au studiolo avait la même longueur, une largeur de 2,52 mètres et une hauteur totale de 2,72 mètres (donc bien inférieure à celle du studiolo)²⁶⁶.

On pense que ici, comme dans le studiolo de Belfiore et les deux *studioli* de Federico da Montefeltro, les murs étaient recouverts d'une riche décoration incrustée d'environ 1,70 mètre de haut²⁶⁷. Jestaz a supposé que le pavage du studiolo de Mantoue était également décoré de carreaux, car la majolique était utilisée à cet effet²⁶⁸.

Ces données nous amènent à réaliser la difficulté pour les visiteurs du Louvre d'imaginer et de comprendre comment les tableaux de Pérugin, de Mantegna et de Costa étaient réellement exposés dans la collection d'Isabelle d'Este. En effet, la salle 710 du musée est une galerie étroite et très longue, dont les dimensions sont totalement différentes de celles rapportées par Liebenwein pour le studiolo. Grâce à Cerboni Baiardi, nous connaissons également les dimensions précises de l'ancien studiolo d'Urbino: 3,80 mètres sur 4,10 mètres²⁶⁹. C'est dire que les dimensions réduites de la salle 513 de l'aile Richelieu permettent certainement une présentation plus adaptée et raisonnée du thème du studiolo de la Renaissance aux visiteurs que la *Grande galerie italienne* (salle 710 de l'aile Denon).

Mais analysons maintenant les cinq tableaux qui ornaient le cabinet de la marquise. C'est grâce à l'érudit allemand Egon Verheyen que nous connaissons leur disposition sur les différents murs.

Le mur sud comportait deux tableaux: "*Le combat de l'Amour et de la Chasteté*" de Pérugin (1505) et "*Le règne de Comus*" de Lorenzo Costa (1511). Deux célèbres tableaux d'Andrea Mantegna ornent le mur nord: "*Le Parnasse*" de 1497 et "*Minerve chassant les Vices du Jardin de la vertu*" de

²⁶⁵ D. JACOBI, *Des expositions pour les touristes? Quand le musée devient une attraction*, Paris, MkF Editions, 2020, p. 10.

²⁶⁶ W. LIEBENWEIN, *Studiolo. Storia e tipologia di uno spazio culturale*, Modena, Franco Cosimo Panini, 2005, p. 151.

²⁶⁷ *Id.*

²⁶⁸ B. JESTAZ, *L'art de la Renaissance*, Paris, Éditions Citadelles & Mazenod, 2007, p. 58.

²⁶⁹ *Federico di Montefeltro. Lo stato, le arti, la cultura*, sous la dir. de G. CERBONI BAIARDI, G. CHITTOLINI, P. FLORIANI, 1986, Bulzoni Editore, p. 24.

1502. Comme dans les deux tableaux du Corrège conservés dans les archives du musée, le thème des vices et des vertus revient.

Enfin, "*Le couronnement d'Isabelle d'Este*" de Lorenzo Costa (1505) occupe le mur ouest.

Sur le côté est, une fenêtre éclairait le studiolo²⁷⁰.

Ainsi, d'après ce que nous avons dit, le studiolo de Mantoue avait la fenêtre à l'est, tandis que celui d'Urbino l'avait à l'ouest. Liebenwein souligne qu'en plus des peintures mentionnées ci-dessus, le studiolo et la grotte possédaient "une collection de sculptures antiques en marbre et en bronze, auxquelles s'ajoutent des médailles et des camées"²⁷¹. Des statuettes et des médailles en bronze qui, comme nous l'avons déjà mentionné, se trouvent aussi dans la salle 4 de la Pinacothèque de Ferrare, consacrée à l'exposition au public du studiolo de Belfiore.

Selon Beck, *Le Parnasse* de Mantegna est l'une des œuvres les plus belles et les plus réussies de l'artiste, "bien que le sens exact de l'allégorie reste insaisissable"²⁷². Dans cette œuvre, un détail peut être mis en relation avec le cycle décoratif du studiolo de Belfiore.

En effet, au centre du tableau de Mantegna se trouvent les neuf Muses qui dansent, tandis qu'à droite se trouve Mercure avec le cheval ailé Pégase²⁷³.



Détail avec les Muses du tableau de Mantegna intitulé
"*Le Parnasse*" et exposé dans la salle 710 du Louvre
© Andrea Piccolo Milani

²⁷⁰ W. LIEBENWEIN, *Studiolo. Storia e tipologia di uno spazio culturale*, Modena, Franco Cosimo Panini, 2005, p. 151.

²⁷¹ *Ibid.*, p. 146.

²⁷² Traduit de l'anglais; J. BECK, *Italian Renaissance painting*, New York, Icon Editions - Harper Collins Publishers, 1981, p. 239.

²⁷³ *Id.*

Au centre, au-dessus de l'arc rocheux qui sert de toile de fond à la danse des Muses, se trouvent les protagonistes de la scène: Vénus et Mars, heureux d'entrelacer leurs bras et leurs jambes dans une union amoureuse.

Enfin, Beck souligne que Vulcain, l'époux de Vénus, est également présent à gauche et qu'un joueur de lyre, identifié à Orphée/Apollo, est également représenté en bas²⁷⁴.

Le thème de la musique et des instruments de musique de la Renaissance est perceptible dans cette peinture, qui sera d'ailleurs l'un des thèmes principaux des marqueteries en bois du studiolo du Palais Ducal de Gubbio, le studiolo de la résidence secondaire du duc Federico da Montefeltro.

Shephard a souligné qu'il existe également un lien étroit entre le studiolo de Belfiore et le thème de la musique. Il a donc été supposé qu'à l'intérieur de la chambre du prince à Ferrare il y avait un orgue²⁷⁵. Il est également possible que *Le Parnasse* de Mantegna soit un hommage à Apollon et aux Muses de Belfiore, qu'Isabelle d'Este a dû voir dans son enfance à Ferrare.

Beck souligne à nouveau la différence entre Mantegna et le Pérugin: le premier utilisait la peinture à l'huile, le second la détrempe.

Le jugement de l'érudit est plutôt sévère à l'égard du maître de Raphaël; en effet Beck trouve que les figures du Pérugin sont quelque peu répétitives et que la composition est globalement assez floue.

Il n'oublie cependant pas de louer la force expressive du paysage peint par le Pérugin²⁷⁶.

Dans "*Le combat de l'Amour et de la Chasteté*", le maître redonne en effet une grande élégance à ses personnages: pour Beck, la marque de fabrique de l'artiste sont les figures aux "têtes ovales et aux douces expressions de la jeunesse"²⁷⁷.

André Chastel cite une célèbre lettre écrite par Agostino Chigi le 7 novembre 1500 pour rappeler la valeur artistique du Pérugin: "C'est le meilleur maître d'Italie. D'autres maîtres de valeur, il n'y en a pas"²⁷⁸. Pour Beck, le tableau a été peint par le Pérugin en 1505²⁷⁹, alors que Léonard lui-même travaillait à "*La Sainte Anne*", exposée sur le mur juste en face des cinq tableaux du studiolo.

C'est précisément Isabelle d'Este qui a tenté en vain de se faire peindre par Léonard et de faire venir Giovanni Bellini à Mantoue²⁸⁰. Un autre détail intéressant est que Mantegna lui-même a épousé la fille de Jacopo Bellini²⁸¹, qui était le père de Giovanni Bellini, déjà cité.

Nous reviendrons sur les relations entre Jacopo Bellini et le marquis Leonello d'Este dans le paragraphe suivant, consacré à la salle 709 du Louvre.

²⁷⁴ J. BECK, *Italian Renaissance painting*, New York, Icon Editions - Harper Collins Publishers, 1981, p. 239.

²⁷⁵ T. SHEPHARD, 'Leonello and the Erotics of Song', *Echoing Helicon: Music, Art and Identity in the Este Studioli, 1440-1530* (New York, 2014; online edn, Oxford Academic), <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199936137.003.0003>, consulté le 28 mai 2024.

²⁷⁶ J. BECK, *Italian Renaissance painting*, *op. cit.*, pp. 197-198.

²⁷⁷ Traduit de l'anglais; *Id.*

²⁷⁸ A. CHASTEL, *Chronique de la peinture italienne à la Renaissance (1280-1580)*, Fribourg, Office du Livre, 1983, p. 131.

²⁷⁹ J. BECK, *Italian Renaissance painting*, *op. cit.*, pp. 197-198.

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 239.

²⁸¹ G. LINDEMANN, *Triomphe de la Renaissance. La peinture italienne du Quattrocento*, Hatier, 1968, p. 113.

Enfin, il convient de mentionner qu'Isabelle d'Este a été formée par l'humaniste Battista Guarini²⁸², fils de Guarino Veronese, le grand maître de Leonello d'Este et le principal responsable du choix du cycle iconographique des Muses pour le studiolo de Ferrare. La marquise utilise les conseils de nombreux humanistes de sa cour pour ses activités de mécénat. Parmi les principaux, le *Dictionnaire de la Renaissance* mentionne spécifiquement trois figures: Pietro Bembo, Paride da Ceresara et Mario Equicola²⁸³. Ce dernier, homme de lettres, jouera un rôle déterminant pour le frère d'Isabelle, Alphonse Ier d'Este, dans l'aménagement des loges d'albâtre du *Castello Estense* de Ferrare²⁸⁴.

Si Isabelle d'Este n'a pas pu obtenir un tableau de Giovanni Bellini, les loges d'albâtre de son frère à Ferrare en 1525-1529 contenaient les célèbres tableaux suivants: "*Le festin des dieux*" de Giovanni Bellini, trois tableaux de Titien ("*L'offrande à Vénus*", "*La Bacchanale des Andriens*", "*Bacchus et Ariane*") et enfin une "*Bacchanale*" de Dosso Dossi²⁸⁵.

Pour Marcello Toffanello, actuel directeur du musée *Casa Romei* de Ferrare, les loges d'albâtre d'Alphonse Ier d'Este "marquent un sommet que le mécénat des Este n'atteint plus"²⁸⁶.

Les cinq tableaux du studiolo d'Isabelle d'Este, dans la salle 710 du Louvre, sont présentés au public par le biais d'un petit cartel placé à droite de chaque panneau. Le visiteur n'y trouve que des informations essentielles, telles que la date, le nom du peintre, le titre du tableau et enfin qu'il a été réalisé pour décorer le studiolo de la marquise. Il n'y a pas d'autres descriptions.

D'ailleurs, en raison du démontage des tableaux qui se trouvaient dans la *Grande galerie italienne* pour l'exposition "*Naples à Paris: le Louvre invite le musée de Capodimonte*", certains de ces cartels décrivant le studiolo sont à moitié recouverts par les cadres des tableaux eux-mêmes.

Cette situation ne durera évidemment que quelques jours, le temps de terminer le démontage des tableaux qui retourneront à Naples.

Le dernier grand événement qui a permis au public d'en savoir plus sur les peintures du studiolo d'Isabelle d'Este au Louvre a été l'exposition temporaire de 2008. Elle était centrée sur les œuvres d'Andrea Mantegna, mais l'une des dernières sections de la visite était entièrement consacrée au studiolo d'Isabelle d'Este²⁸⁷.

En effet, comme nous l'avons déjà mentionné, deux des cinq tableaux exposés dans la salle 710 de l'aile Denon ont été réalisés par Mantegna lui-même: "*Le Parnasse*" de 1497 et "*Minerve chassant les Vices du Jardin de la vertu*" de 1502. Ces deux tableaux ornaient le mur nord du studiolo de Mantoue.

Si Germain Bazin, dans son livre *Le temps des musées* (1967) consacre une large place à la *Galleria degli Antichi* créée par Vespasiano Gonzague près de Mantoue, plus précisément à Sabbioneta, vers 1580²⁸⁸, Pomian se concentre sur l'étroite relation entre la collection des Gonzague et celle de la

²⁸² *Dictionnaire de la Renaissance italienne*, sous la dir. de J. R. Hale, 1997, Paris, Editions Thames and Hudson, p. 123.

²⁸³ *Id.*

²⁸⁴ *Corti italiane del Rinascimento. Arti, cultura e politica (1395-1530)*, sous la dir. de M. FOLIN, Milano, Officina Libraria, 2010, p. 200.

²⁸⁵ *Id.*

²⁸⁶ Traduit de l'italien; *Id.*

²⁸⁷ https://mini-site.louvre.fr/mantegna/acc/xmlfr/section_8_0.html

²⁸⁸ G. BAZIN, *Le temps des musées*, Dessolier S. A. Editions, 1967, p. 57.

famille d'Este à Ferrare. “Les collections de deux maisons étaient d’envergure et leurs destins étaient curieusement parallèles”²⁸⁹; Pomian fait référence à la dispersion des collections artistiques en raison du manque d’héritiers directs dans la succession au trône.

Marcolini rappelle qu'en 1598, les Este ont perdu Ferrare (Modène devint la capitale) au profit des États pontificaux.

La “*Devoluzione*” de Ferrare a eu lieu sous le pape Clément VIII de la famille Aldobrandini²⁹⁰. Marcolini explique qu'à la mort d'Alphonse II, qui n'avait pas de succession masculine, “la légitimité de la figure de son neveu Cesare d'Este a été rejetée”²⁹¹.

La chercheuse qui a le plus contribué à retracer la dispersion des Muses de Belfiore à la suite de cet événement tragique pour Ferrare est Alessandra Mottola Molfino, commissaire de l'exposition de 1991 au musée *Poldi-Pezzoli* de Milan (dont elle était également la directrice)²⁹².



Détail du tableau de Lorenzo Costa intitulé “*Allégorie de la cour d'Isabelle d'Este*” et exposé dans la salle 710 du Louvre

© Andrea Piccolo Milani

²⁸⁹ K. POMIAN, *Le musée, une histoire mondiale: du trésor au musée*, Paris, Gallimard, 1 vol, 2020, pp. 173-174.

²⁹⁰ G. MARCOLINI, *La collezione Sacratì Strozzi. I dipinti restituiti a Ferrara*, Milano, Federico Motta Editore, 2005, p. 11.

²⁹¹ Traduit de l’italien; *Id.*

²⁹² A. MOTTOLA MOLFINO, M. NATALE., *Le muse e il principe: arte di corte nel rinascimento padano (SAGGI)*, Modena, Franco Cosimo Panini, 1991, p. 226.

Pomian et Schaer expliquent au contraire que la dispersion des collections des Gonzague a eu lieu entre 1627 et 1630²⁹³, pour aboutir d'abord au roi d'Angleterre Charles Ier, puis à Philippe IV roi d'Espagne, Christine de Suède, et le cardinal Mazarin²⁹⁴.

Ainsi, pour résumer, en 1598 a lieu la dévolution de Ferrare à l'État pontifical sous l'influence du pape Clément VIII; entre 1627 et 1630 a lieu la dispersion des collections des Gonzague à Mantoue; en 1631 a lieu également la dévolution du duché d'Urbino sous l'influence du pape Urbain VIII²⁹⁵. Trente années qui ont fortement marqué non seulement l'histoire des trois villes, mais aussi celle des *studioli* de la Renaissance italienne.

1.3 Humanistes, princes et artistes de la Renaissance italienne dans la salle 709 au Louvre

Pour conclure cette section, il semble logique de mentionner également quelques peintures du Louvre qui présentent un lien avec le thème du studiolo et des cours de la Renaissance.

En particulier, dans la salle 710, à quelques pas des cinq toiles du studiolo d'Isabelle d'Este, se trouve le célèbre portrait de Baldassare Castiglione, comte de Novilara.

Dans l'ensemble, la *Grande galerie italienne* présente les chefs-d'œuvre de la peinture italienne du Louvre. Toutefois, il est quelque peu étrange de trouver le portrait réalisé par Raphaël à côté du studiolo de Mantoue et non celui d'Urbino.

En effet, Balthazar Castiglione, comme le rappelle Adalgisa Lugli, "situe précisément au Palais d'Urbino sa cour idéale"²⁹⁶. L'auteur du *Livre du courtisan*, publié en 1528, écrit que "le duc Montefeltro édifia sur l'âpre et difficile site d'Urbino, un palais selon l'opinion le plus beau que l'on retrouve dans toute l'Italie"²⁹⁷. Pour Campbell, ce livre est "le manuel de conduite le plus influent de la Renaissance"²⁹⁸, et Pomarède explique que "Baldassare Castiglione était l'ambassadeur du duc d'Urbino à Rome, et l'empereur Charles Quint l'a décrit comme l'homme le plus noble de la terre"²⁹⁹. D'ailleurs, pour désigner le Palais Ducal et la ville d'Urbino aujourd'hui, on utilise l'appellation "Ville en forme de Palais"³⁰⁰.

C'est pourquoi il est quelque peu étrange de trouver le portrait de Baldassare Castiglione, posé avec son turban et ses yeux bleus fixés sur le spectateur, dans la salle 710 à côté du studiolo de Mantoue et non à côté de la salle 513, qui présente au public les *Hommes Illustres* du studiolo d'Urbino.

Nous passons maintenant de la salle 710 à la salle adjacente.

La salle 709, dite *Salle des Sept-Mètres*, présente cinq œuvres intéressantes en rapport avec le thème général de ce mémoire. À quelques pas de la *Grande galerie italienne*, deux panneaux de bois

²⁹³ K. POMIAN, *Le musée, une histoire mondiale: du trésor au musée*, Paris, Gallimard, 1 vol, 2020, pp. 173-174.

²⁹⁴ R. SCHAER, *L'invention des musées*, Paris, Gallimard, 1993, pp. 28-29.

²⁹⁵ <https://sias.archivi.beniculturali.it/cgi-bin/pagina.pl?TipoPag=prodente&Chiave=62333#:~:text=Alla sua morte, nel 1631,le volontà dell'ultimo duca.>

²⁹⁶ A. LUGLI, *Naturalia et Mirabilia. Les cabinets de curiosités en Europe*, Paris, Adam Biro, 1998, p. 95.

²⁹⁷ C. DAVENNE, C. FLEURENT, *Cabinets de curiosités. La passion de la collection*, Paris, Editions de la Martinière, 2011, p. 52.

²⁹⁸ Traduit de l'anglais; S. J. CAMPBELL, *Cosmè Tura. Painting and Design in Renaissance Ferrara*, Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, 2002, p. 12.

²⁹⁹ V. POMAREDE, E. LESSING, *The Louvre. All the paintings*, Black Dog & Leventhal Publishers, New York, 2020, p. 95.

³⁰⁰ A. LUGLI, *Naturalia et Mirabilia. Les cabinets de curiosités en Europe*, op. cit., p. 77.

peints pour la chapelle familiale des Griffoni dans la cathédrale *San Petronio* de Bologne sont en effet exposés, comme l'indique le cartel descriptif.

Il s'agit de *Sainte Apolline* et *Saint Michel*, peints par Ercole de' Roberti en 1473.

Bernard Berenson parle de l'artiste ferrarais comme d'un artiste "d'un rare talent"³⁰¹.

L'un des chefs-d'œuvre d'Ercole de Roberti est encore visible dans la ville de Ferrare: il s'agit de la fresque du mois de septembre dans le célèbre *Salon des Mois* du Palais *Schifanoia*.

Nous parlerons de ce musée dans l'un des prochains paragraphes.



Portrait d'une jeune princesse de la maison d'Este,
peinte par Pisanello vers 1435 et exposée dans la salle 709 du Louvre
© Andrea Piccolo Milani

Dans la même vitrine, une œuvre du maître de l'atelier de Ferrare est également présentée: il s'agit de Cosmè Tura et de son "*Saint Antoine de Padoue lisant*" peint en 1475.

³⁰¹ B. BERENSON, *Les peintres italiens de la Renaissance*, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, Klincksieck, 2017, p. 313.

Selon Berenson, Tura a été fortement influencé par l'environnement artistique de la ville voisine de Padoue³⁰², tandis que Francesco del Cossa, qui a participé avec Ercole de' Roberti et Cosmé Tura à la réalisation des fresques astrologiques du Palais *Schifanoia*, a été influencé par la peinture de Piero della Francesca avant d'être inspiré par le grand maître de l'école ferraraise³⁰³.

Beck rappelle comment le célèbre cycle de fresques a vu le jour à Ferrare dans les années 1470³⁰⁴, sous le règne de Borso d'Este, frère de Leonello.

Campbell écrit que "Tura fut l'un des premiers peintres italiens à maîtriser la technique flamande de la peinture à l'huile"³⁰⁵. Intéressante aussi est l'analyse de Semenzato, qui affirme que, grâce à Biagio Rossetti, Cosmé Tura, Francesco del Cossa et enfin Ercole de' Roberti, "Ferrare connut une saison inoubliable où la peinture et l'architecture constituèrent le digne cadre du milieu littéraire le plus fécond de toute la Renaissance"³⁰⁶.

Mais dans la *Salle des Sept-Mètres*, les deux véritables œuvres phares sont exposées sur le mur derrière cette vitrine. En effet, le "*Portrait d'une jeune princesse de la maison d'Este*" de Pisanello (1435-1440) et "*La Vierge d'humilité adorée par un prince de la maison d'Este*" de Jacopo Bellini (1440) se situent l'un à côté de l'autre.

Nous avons déjà mentionné ce dernier dans la revue de la littérature. En 1901, Paul Schubring propose de "reconnaître le portrait de Leonello par Bellini (réalisé lors du conflit artistique contre Pisanello à Ferrare en 1441) précisément dans celui du donateur agenouillé à gauche de la Vierge, conservé au Musée du Louvre"³⁰⁷. Nous rappelons que le portrait de Leonello d'Este par Pisanello est aujourd'hui conservé à l'*Accademia Carrara* de Bergame, en Lombardie.

Valentina Locatelli rappelle que, hormis le portrait de Leonello à Bergame, celui de la princesse d'Este au Louvre est "le seul portrait sur panneau de Pisanello qui ait survécu jusqu'à aujourd'hui"³⁰⁸.

Dans le tableau de Jacopo Bellini conservé au Louvre, le prince agenouillé à gauche de la Vierge serait Leonello d'Este lui-même. Ceci est intéressant quand on sait que le portrait du marquis de Ferrare peint par Pisanello est conservé à Bergame, alors que le portrait du seigneur de Rimini, Sigismondo Pandolfo Malatesta, peint par Piero della Francesca en 1451 (donc dix ans après le conflit artistique à Ferrare entre Pisanello et Jacopo Bellini) est exposé dans la salle 709 au Musée du Louvre. Bernard Berenson rappelle que Piero della Francesca "travailla à Ferrare dans l'église de *Sant'Andrea*, sans qu'il en reste aucune trace"³⁰⁹.

³⁰² B. BERENSON, *Les peintres italiens de la Renaissance*, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, Klincksieck, 2017, p. 310.

³⁰³ *Id.*

³⁰⁴ J. BECK, *Italian Renaissance painting*, New York, Icon Editions - Harper Collins Publishers, 1981, pp. 206-213.

³⁰⁵ Traduit de l'anglais; S. J. CAMPBELL, *Cosmé Tura. Painting and Design in Renaissance Ferrara*, Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, 2002, p. 12.

³⁰⁶ C. SEMENZATO, *Splendeur de la Renaissance. L'art européen de 1470 à 1512*, Paris, La Bibliothèque des Arts, 1993, p. 33

³⁰⁷ G. VALAGUSSA, *Accademia Carrara Bergamo. Dipinti italiani del Trecento e del Quattrocento*, Milano, Officina Libraria, 2018, p. 235.

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 237.

³⁰⁹ B. BERENSON, *Les peintres italiens de la Renaissance*, op. cit., p. 310.

Pomarède souligne que même le portrait de profil du seigneur de Rimini fait référence à des monnaies antiques³¹⁰. Pour Jestaz, “la médaille, chargée de souvenirs antiques, apparaît elle-même comme un symbole de la Renaissance”³¹¹.

C’est dans cette salle du Louvre que l’on se rend compte de l’imbrication des vicissitudes artistiques des différentes maisons régnautes de la Renaissance italienne.

Mais ce n’est pas tout: à l’heure où nous écrivons ces pages, le tableau de Jacopo Bellini a été remplacé par une autre œuvre dans la salle 709. La *Vierge d’humilité* du maître vénitien est en effet actuellement exposée au premier étage de l’aile Sully, dans la salle 600, dite *Salle de la Chapelle*. Dans cet espace, les visiteurs peuvent admirer du 20 mars au 17 juin 2024 l’exposition organisée par la conservatrice Sophie Caron et intitulée “*Revoir Van Eyck. La Vierge du chancelier Rolin*”. L’œuvre de Bellini est exposée à côté de la célèbre *Vierge de Lucques*, peinte par Jan Van Eyck en 1437, soit peu de temps avant le conflit artistique entre Pisanello et Bellini à Ferrare à propos du portrait de Leonello d’Este.

Mais le plus intéressant est de constater que le cartel descriptif de l’œuvre de Bellini a été légèrement modifié pour l’exposition. Contrairement à ce qui se passait lorsque le tableau était exposé dans la salle 709, le titre inclut désormais l’hypothèse que le prince de la maison d’Este agenouillé devant la Vierge est bien le marquis Leonello, un détail qui n’était pas présenté dans l’ancienne version du cartel.

Comme pour les Muses de Belfiore, ce tableau est peint sur un support en bois de peuplier et il a été acheté en 1860 par le célèbre antiquaire Otto Mündler³¹² (qui a joué un rôle important dans la dispersion de la muse Calliope de Ferrare à la *National Gallery* de Londres).

Lessing et Pomarède rappellent que le plus grand intérêt de Bellini était de peindre la nature “aussi fidèlement que possible”³¹³. En outre, la nouvelle description met l’accent sur l’arrière-plan dans lequel “un cosmos idéal s’épanouit: il évoque la perfection de la Création et le bon gouvernement des hommes”, tout comme dans les fresques astrologiques du *Palazzo Schifanoia* à Ferrare.

Le *Portrait de la princesse de la maison d’Este* est une œuvre très discutée, décrite par Pomarède comme “l’un des plus beaux portraits de la Renaissance italienne”³¹⁴.

Comme l’explique bien le cartel descriptif placé à côté de l’œuvre, il n’est pas certain que la princesse représentée par Pisanello soit Ginevra d’Este (c’est-à-dire la sœur du marquis Leonello) ou Margherita Gonzaga (c’est-à-dire la première épouse du prince). Ceci est intéressant car, alors que dans tous les autres tableaux que nous avons abordés dans ce chapitre, le Louvre affiche quelques informations essentielles dans le cartel, avec ce tableau, il est légèrement plus généreux.

Le musée accorde ici une attention particulière aux détails de l’héraldique et des emblèmes.

La princesse représentée dans l’œuvre porte sur sa manche gauche un vase de cristal à deux anses, emblème de Leonello d’Este.

³¹⁰ V. POMAREDE, E. LESSING, *The Louvre. All the paintings*, Black Dog & Leventhal Publishers, New York, 2020, p. 46.

³¹¹ B. JESTAZ., *L’art de la Renaissance*, Paris, Éditions Citadelles & Mazenod, 2007, p. 62.

³¹² Jan Van Eyck. *La Vierge du chancelier Rolin*, sous la dir. de S. CARON, Musée du Louvre, Paris, Lienart Éditions, 2024, p. 123.

³¹³ Traduit de l’anglais; V. POMAREDE, E. LESSING, *The Louvre. All the paintings*, op. cit., p. 37.

³¹⁴ Traduit de l’anglais; *Ibid.*, p. 31.



La Vierge d'humilité adorée par un prince de la maison d'Este,
peinte par Jacopo Bellini vers 1440, actuellement exposé
temporairement dans la salle 600 (dite *salle de La Chapelle*) au Louvre
© Andrea Piccolo Milani

Dans le même ordre d'idées, Lindemann explique qu'au XVe siècle, "les artistes italiens ont fait du portrait une des ultimes conquêtes de l'art"³¹⁵. Berenson dit que pour Pisanello "les fleurs qui décorent le fond formaient un sujet au moins aussi intéressant que le visage"³¹⁶. En effet, le cartel

³¹⁵ G. LINDEMANN, *Triomphe de la Renaissance. La peinture italienne du Quattrocento*, Hatier, 1968, p. 8.

³¹⁶ B. BERENSON, *Les peintres italiens de la Renaissance*, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, Klincksieck, 2017, p. 278.

du tableau conservé au Louvre indique que "l'œuvre témoigne du goût de la cour des Este pour les portraits raffinés, fourmillant de détails naturalistes".

La présence de papillons et de fleurs dans la représentation picturale a souvent conduit les spécialistes à dire que le tableau en question était un "portrait de mariage"³¹⁷.

Cependant, l'une des interprétations les plus intéressantes est celle de Campbell.

Prenant l'exemple du célèbre *Portrait de Ginevra de' Benci* par Léonard de Vinci, l'auteur explique que le rameau de genévrier sur l'épaule gauche de la princesse pourrait être une allusion à son nom: Ginevra³¹⁸.

Enfin, rappelons que Ginevra d'Este, sœur du prince Leonello, épousa très jeune le seigneur de Rimini, qui l'empoisonna en raison d'une infidélité présumée³¹⁹: Sigismondo Pandolfo Malatesta, dont le portrait par Piero della Francesca peut être admiré par les visiteurs à quelques pas de là, toujours dans la salle 709 du Musée du Louvre.

Cette salle du Louvre, qui évoque les artistes de l'école ferraraise et certains protagonistes de la cour d'Este à la Renaissance, présente donc de nombreux points de contact avec les œuvres exposées à la Pinacothèque de Ferrare.

³¹⁷ V. POMAREDE, E. LESSING, *The Louvre. All the paintings*, Black Dog & Leventhal Publishers, New York, 2020, p. 31.

³¹⁸ Traduit de l'anglais; L. CAMPBELL, *Renaissance portraits. European portrait-painting in the 14th, 15th and 16th Centuries*, London, Yale University Press, 1990, p. 81.

³¹⁹ V. POMAREDE, E. LESSING, *The Louvre. All the paintings*, op. cit., p. 31.

2. L'évocation d'un studiolo dans la salle 8 du Musée d'Arts Décoratifs

À quelques pas de la pyramide du Louvre, un autre grand musée parisien présente au public le thème du studiolo. Il s'agit plus précisément du Musée des Arts Décoratifs et de sa salle 8.

Tout d'abord, il convient de souligner que ces dernières années, à l'instar de la Pinacothèque de Ferrare, certaines salles du MAD ont également fait l'objet d'un réaménagement.

Ainsi, le "*Guide du musée des Arts Décoratifs*" publié en 2006 sous la direction de Jérôme Coignard, indiquait que la salle consacrée à la présentation des marqueteries n'était pas la salle numéro 8 mais la salle 7, car la salle 8 était consacrée à l'âge d'or de la Renaissance en France, sous le règne de François Ier et des artistes de l'école de Fontainebleau (notamment Rosso Fiorentino et Primatice)³²⁰. Comme nous l'avons vu dans l'introduction du mémoire, il existe ici un point de contact entre la présentation des *intarsie* d'un studiolo et la Renaissance française à l'époque de François Ier et des artistes au château de Fontainebleau.

Selon la description du panneau d'introduction, le public du MAD peut aujourd'hui admirer dans la salle 8 "une évocation de ce que pouvait être, à la Renaissance, un studiolo"³²¹.

Il faut donc souligner l'importance du mot "*évocation*". C'est le seul cas dans ce mémoire d'un musée qui expose au public non pas les objets qui ornaient un véritable studiolo (comme au Palais Ducal d'Urbino, au Louvre et à la Pinacothèque de Ferrare), non pas une réplique fidèle d'un studiolo (comme au Palais Ducal de Gubbio), mais une évocation d'un studiolo.



L'évocation d'un studiolo de la Renaissance dans la salle 8
du Musée des Arts Décoratifs à Paris

© Andrea Piccolo Milani

³²⁰ *Guide du Musée des Arts Décoratifs*, sous la dir. de J. COIGNARD, Paris, Les Arts Décoratifs, ADAGP, 2006, p. 41.

³²¹ Traduit du panneau descriptif accroché au mur de la salle 8 du MAD.

Cependant, le visiteur trouve dans la salle de nombreuses œuvres qui ont un lien étroit avec les véritables *studioli* de la Renaissance.

Sur le mur de gauche, dix marqueteries en bois sont exposées. Comme nous l'avons déjà mentionné, les incrustations des deux *studioli* de Federico da Montefeltro (à Urbino et à Gubbio) étaient très célèbres, tout comme celles réalisées par Arduino da Baiso avec les frères Canozzi de Lendinara dans le studiolo de Belfiore de Leonello d'Este. Aujourd'hui, seules les incrustations du studiolo de Gubbio (au *MET* de New York) et celles réalisées par Giuliano da Maiano à Urbino (*Galleria Nazionale delle Marche*) sont visibles au public. Comme le montre la reconstitution du studiolo de Belfiore réalisée par le *FrameLab* de Ravenne, nous ne savons pas avec certitude quelles représentations figuraient sur les marqueteries de Belfiore.

Deux des dix *intarsie* de la salle 8 du MAD représentent une vue en perspective d'une ville (comme celles représentées sur les côtés du coffre du XVe siècle visible dans la salle 4 de la Pinacothèque de Ferrare et également sur les deux panneaux en perspective de Gerolamo Marchesi da Cotignola dans la même salle du musée italien)³²².

Deux autres incrustations représentent un pontife à l'intérieur d'une niche et un religieux tenant un livre. Ces portraits sur bois se réfèrent aux *Hommes illustres* du Studiolo d'Urbino, cycle aujourd'hui partagé entre le Louvre et la *Galleria Nazionale delle Marche*.

Les autres *intarsie* représentent plutôt des poteries, des instruments scientifiques et des instruments de musique. Une fois de plus, la référence est donc le studiolo d'Urbino, mais aussi celui de Gubbio (qui ne comptait pas moins de 13 représentations d'instruments de musique, dont le célèbre et très rare *cetera*)³²³.

Mais ces 10 incrustations de la salle 8 du MAD ont une particularité: elles sont présentées, à l'instar des portraits, dans des cadres individuels aux bordures noires et séparés les uns des autres.

Comme on peut le voir à Urbino et à New York (mais aussi dans la réplique fidèle du *Palazzo Ducale* de Gubbio), les *studioli* de la Renaissance avaient leurs murs entièrement recouverts de marqueteries en bois. Le visiteur du MAD, s'il n'a jamais vu les *studioli* susmentionnés, pourrait s'imaginer que ces *intarsie* sont des décorations accrochées au mur de la chambre du prince, alors que nous avons dit qu'elles composaient le mur, le décorant entièrement.

Dans la chambre 8, le visiteur voit, entre une incrustation et une autre, le fond rouge du mur. Quelques centimètres séparent les différents cadres, qui se répartissent sur deux niveaux superposés. Dans les anciens *studioli*, au contraire, les *intarsie* formaient un tout, sans interruption: il n'y avait pas de cadres ni de séparations entre les différents décors. Cependant, les incrustations du studiolo d'Urbino se trouvaient sur deux niveaux, comme dans le cas de cette pièce.

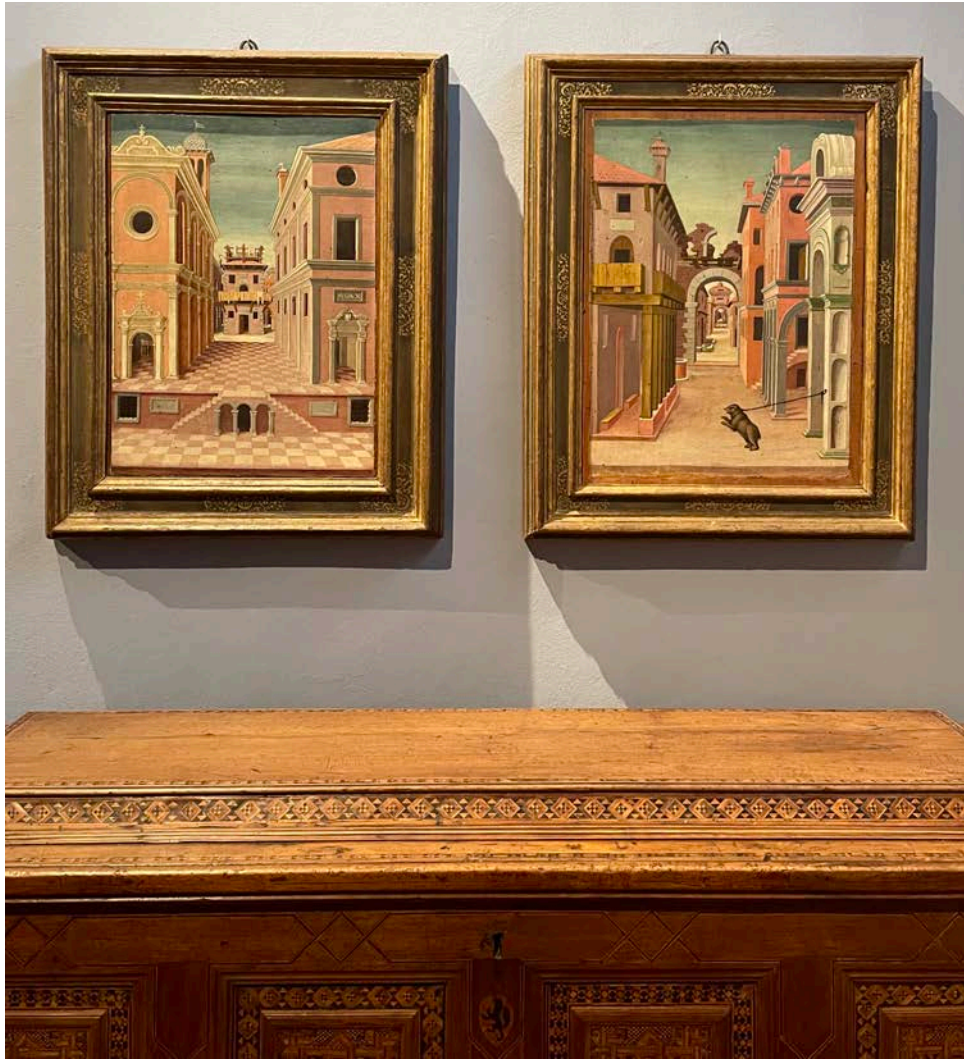
Le panneau d'introduction, également traduit en anglais, accorde une grande importance à l'explication de l'*intarsia* en tant que technique d'origine italienne.

La voix narrative qui présente la salle 8 sur le site du musée explique comment les incrustations, en plus des *studioli*, étaient également présentes pour décorer les églises, les chapelles privées et les coffres des chambres des princes³²⁴. En effet, dans la première salle de l'exposition "*L'invention de la Renaissance*" à la BnF Richelieu, sous le portrait de Ptolomée (provenant du cycle des *Hommes*

³²² Voir le chapitre II (paragraphe 1) du mémoire, dédié à la Pinacothèque de Ferrare.

³²³ Voir l'entretien avec Paola Mercurelli Salari, directrice du Palais Ducal de Gubbio (dans les annexes).

³²⁴ <https://madparis.fr/L-intarsia>



Les deux *Vues de ville en perspective*, datées 1520 et attribuées à Girolamo Marchesi da Cotignola, exposées dans la salle 4 de la Pinacothèque de Ferrare

© Andrea Piccolo Milani

Illustres de la salle 513 du Louvre) est présenté au public un fragment de marqueterie qui ornait à l'origine la chapelle majeure de l'église *San Benedetto Novello* à Padoue.

Le site internet du musée indique que "la mode du portrait, apparue dans la seconde moitié du XV^e siècle, s'introduisit dans les intérieurs civils"³²⁵. Sur le mur en face des marqueteries se trouvent en effet huit portraits, également enfermés dans des cadres à bords noirs. Comme dans l'exposition à la BnF, la salle 8 du MAD présente donc le thème du studiolo en relation avec le portrait, principalement de profil, de l'aristocratie de cour.

Cependant, aucun marquis comme Leonello d'Este ou duc comme Federico da Montefeltro n'est présenté dans cet espace; aucun portrait ne représente des personnes d'origine italienne.

Sur les murs, on trouve le portrait de Jacques de Brouillard par Clouet, celui de Marie d'Hongrie (une copie du portrait réalisé par Titien en 1548) et ceux de Marie de Bourgogne et de l'empereur Maximilien d'Autriche, qui appartiennent à l'école flamande.

En ce qui concerne l'école flamande, le visiteur peut admirer, sur le mur central en face de l'entrée de la salle 8, une grande tapisserie bruxelloise en laine et soie.

³²⁵ <https://madparis.fr/L-intarsia>

Le lecteur se souviendra que, dans la revue de la littérature, nous avons évoqué les liens de la cour d'Este avec les tapisseries des Flandres. Nicolò III et son fils Leonello d'Este ont établi une véritable manufacture de tapisseries à Ferrare, et nous savons avec certitude que Rogier van der Weyden est passé par Ferrare, où il a exercé une certaine influence sur la création du studiolo Belfiore. D'ailleurs, dans l'exposition du Louvre dans la salle 600 (dite *Salle de la Chapelle*), la *Vierge de l'humilité* de Bellini (avec le marquis de Ferrare agenouillé) est exposée à côté de la *Vierge de Lucques* de Jan Van Eyck.

Enfin, une commode française en noyer ornée des travaux d'Hercule (1546)³²⁶ est également exposée dans la salle 8, tout comme les deux coffres de la salle 4 de la *Pinacoteca Nazionale di Ferrara*, dans la salle consacrée au studiolo et aux Muses de Belfiore.



L'évocation d'un studiolo de la Renaissance dans la salle 8
du Musée des Arts Décoratifs à Paris
© Andrea Piccolo Milani

Par rapport au Palais des Diamants de Ferrare et au Louvre, deux types d'œuvres sont totalement absents de la salle 8 du MAD consacrée à l'évocation d'un studiolo: les médailles et les statuettes

³²⁶ *Guide du Musée des Arts Décoratifs*, sous la dir. de J. COIGNARD, Paris, Les Arts Décoratifs, ADAGP, 2006, p. 40.

en bronze. Comme le rappelle le panneau d'introduction, la salle ne se veut qu'une évocation de ce que pouvait être un studiolo à la Renaissance.

La salle présente également, dans l'angle entre le mur de la tapisserie et le mur consacré aux portraits, une porte en bois dont le centre est occupé par un bandeau longitudinal entièrement décoré. Toujours dans le studiolo d'Urbino exposé à la *Galleria Nazionale delle Marche* dans la salle 18, le public peut admirer les *intarsie* des deux portes qui donnaient accès à la pièce intime créée par Federico da Montefeltro³²⁷.

Le musée parisien compte deux autres œuvres intéressantes.

La première est le *Cabinet Renaissance*, créé en 1867 par Henri Auguste Fourdinois, défini comme "l'un des ébénistes les plus célèbres de la seconde moitié du XIXe siècle"³²⁸.

L'autre est une tapisserie qui représente la *Réthorique* (1520), l'un des sept arts libéraux³²⁹. Il s'agit d'un lien commun avec le studiolo de Gubbio. Outre les marqueteries d'instruments de musique, le second studiolo du duc présentait une décoration picturale composée de quatre panneaux représentant les arts libéraux. Deux panneaux sont conservés à la *National Gallery* de Londres et deux à Berlin, dans ce qui s'appelait à l'époque le *Kaiser Friedrich Museum* (aujourd'hui le *Bode-Museum*). Les deux tableaux allemands ont été détruits pendant la Seconde Guerre mondiale et ne peuvent être étudiés et observés aujourd'hui qu'à travers la documentation et les photographies qui subsistent. Elles représentaient l'astronomie et la dialectique, tandis que les deux arts libéraux de Londres représentent la musique et la rhétorique³³⁰.

Dans le guide de 2006, le Musée des Arts Décoratifs présente la Renaissance comme "l'âge d'or de l'humanisme"³³¹, en cohérence avec l'exposition de 2024 dans la Galerie Mansart de la Bnf Richelieu. Cependant, la salle 7 (aujourd'hui salle 8) du MAD était également décrite comme suit: "c'est aussi l'époque où apparaissent les cabinets de curiosités, miroirs du monde. La salle 7 évoque le décor d'une de ces pièces vouées à l'étude et à la délectation"³³².

On constate donc que, par rapport aux musées italiens, cette salle du MAD n'est pas présentée comme la bibliothèque du prince à la Renaissance. L'accent est mis sur la description de cet espace comme lieu de collection.

Pierrat explique que le cabinet de curiosités est par définition "l'alliance de l'ancien et du moderne"³³³. Schlosser ajoute que dans ce type de collection "les *naturalia* coexistaient harmonieusement avec les *artificialia*"³³⁴.

³²⁷ Voir l'entretien avec Stefano Brachetti, chargé de communication à la *Galleria Nazionale delle Marche* (dans les annexes du mémoire).

³²⁸ *Chefs-d'œuvre du Musée des Arts Décoratifs, sous la dir. de B. SALMON, Paris, Les Arts Décoratifs, 2006, pp. 106-107.*

³²⁹ *Chefs-d'œuvre du Musée des Arts Décoratifs, Paris, Musée des Arts Décoratifs, Flammarion, 1985, p. 28.*

³³⁰ <https://gubbiostudiolo.unibo.it/index.php/ciclo-pittorico/>

³³¹ *Guide du Musée des Arts Décoratifs, sous la dir. de J. COIGNARD, Paris, Les Arts Décoratifs, ADAGP, 2006, p. 38.*

³³² *Ibid.*, pp. 38-40.

³³³ E. PIERRAT, *Les nouveaux cabinets de curiosités*, Éditeur les Beaux Jours, 2011, p. 79.

³³⁴ J. VON SCHLOSSER, *Les cabinets d'art et de merveilles de la Renaissance tardive: une contribution à l'histoire du collectionnisme*, Paris, Macula, 2012, p. 211.

Le guide du MAD publié en 2006 sous la direction de Jérôme Coignard tendait à assimiler les deux termes de “*studiolo*” et de “*cabinet de curiosités*”.

Certes, ces espaces ont deux points communs. Le premier est expliqué par Patrick Mauriès, lorsqu'il souligne comment les objets de la collection sont justifiés *a priori*, précisément en raison de leur rareté³³⁵. Le second aspect est mis en évidence par Luciano Cheles, grand spécialiste du studiolo de Federico da Montefeltro. Il explique que le studiolo d'Urbino est "l'exemple parfait du goût de la Renaissance pour la curiosité raffinée"³³⁶. C'est pourquoi Evans et Marr ont parlé de ce que l'on appelle “*the lens of curiosity*”³³⁷, qui devient un outil permettant de mettre les mécènes en contact avec les objets rares de leurs collections.

Il n'y avait pas de coquillages, de fossiles ou d'animaux empaillés dans le studiolo de la Renaissance. La situation à l'intérieur d'une Wunderkammer était complètement différente.

Andreas Motsch affirme quant à lui que "tout bon théâtre de curiosité doit disposer d'un cabinet d'ethnologie, car qu'y a-t-il de plus rare que des objets étrangers provenant de civilisation autres?"³³⁸.

De plus, les dates ne coïncident pas non plus.

Si le studiolo s'est développé au XV siècle pour donner ses résultats les plus importants à la charnière des XV et XVI siècles (comme dans le cas d'Isabelle d'Este à Mantoue), Fearrington soutient que les européens ont commencé à créer des cabinets de curiosités au XVI siècle.

La commissaire de l'exposition “*Rooms of Wonder. From Wunderkammer to museum*”, qui s'est tenue à New York en 2012, explique que “les cabinets de curiosités ont été populaires tout au long du XVIIe siècle, mais qu'ils ont connu un déclin à la fin du XVIIIe siècle”³³⁹.

On comprend ainsi que le XVIe siècle a été une période charnière pour le destin du studiolo, qui a naturellement évolué vers la forme du cabinet de curiosités.

Simone Zambruno, technicien du *FrameLab* qui a travaillé sur la reconstruction virtuelle des *studioli* de Belfiore et de Gubbio, définit le studiolo comme un microcosme humaniste³⁴⁰.

Ceci est intéressant car Alessandra Chiappini, ex-directrice de la Bibliothèque *Arioste* à Ferrare, a également parlé du studiolo de Belfiore comme d'un monument érigé par Leonello d'Este en l'honneur de son maître, l'humaniste Guarino Veronese³⁴¹. La relation entre le studiolo et le courant littéraire et philosophique de l'humanisme est un lien incontournable, ce qui n'est pas le cas du cabinet de curiosité.

³³⁵ P. MAURIÈS, *Cabinets de curiosités*, Paris, Gallimard, 2011, p. 73.

³³⁶ Traduit de l'italien; *Federico di Montefeltro. Lo stato, le arti, la cultura*, sous la dir. de G. CERBONI BAIARDI, G. CHITTOLINI, P. FLORIANI, Bulzoni Editore, 1986, p. 286.

³³⁷ R.J.W. EVANS, A. MARR, *Curiosity and wonder from the renaissance to the enlightenment*, Aldershot, Ashgate Publishing Limited, 2006, p. 4.

³³⁸ *Le théâtre de la curiosité*, Cahiers V.L. Saulnier, N°25, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2008, p. 51.

³³⁹ *Rooms of Wonder. From Wunderkammer to museum (1599-1899)*, sous la dir. de F. FEARRINGTON, New York, The Grolier Club, 2012, p. 9.

³⁴⁰ L'entretien de Simone Zambruno est disponible dans les annexes.

³⁴¹ L'entretien d'Alessandra Chiappini est disponible dans les annexes.

Cependant, pour décrire la Wunderkammer, Paul Grinke a également utilisé le même terme que Zambruno: "elle était un vaisseau; un microcosme des trois règnes de la nature (animal, végétal et minéral)"³⁴².

En gardant à l'esprit la réplique du studiolo de Gubbio (qui est néanmoins présentée au public en expliquant en détail qu'il s'agit d'une reproduction) et en considérant l'évocation d'un studiolo de la Renaissance dans la salle 8 du MAD, les mots de Schärer prennent toute leur pertinence: "Aucune réalité passée ne peut être représentée de manière objective et neutre dans un musée; chaque présentation est toujours une création"³⁴³.

Le panneau d'introduction de la salle 8 précise d'emblée qu'il s'agit d'une simple évocation et non d'une représentation fidèle de la chambre du prince de la Renaissance.

Mais si un visiteur nommé René Magritte se trouvait aujourd'hui dans le public du musée, il n'hésiterait pas à déclarer: "*Ceci n'est pas un studiolo*".



Dernière salle de l'exposition "*Le goût de la Renaissance*" à la collection Al Thani à l'Hôtel de la Marine (Paris)
© Andrea Piccolo Milani

³⁴² Traduit de l'anglais; P. GRINKE, *From Wunderkammer to museum*, London, Quaritch, 2006, p. 13.

³⁴³ M. R. SCHARER, *Exposer la muséologie*, Paris, ICOFOM, 2018, p. 16.

II. Exposer le studiolo dans les musées italiens

*“Muses dangereuses fées,
vos bras levés en forme d'anse,
votre allure de statues,
Poésie un vieux temple neuf”.*

(Jean Cocteau, *Clair-Obscur*)

1. Le studiolo de Belfiore dans la salle 4 de la *Pinacoteca Nazionale* de Ferrare

La Pinacothèque nationale de Ferrare est située au premier étage du *Palazzo dei Diamanti*, le long du célèbre *Corso Ercole I d'Este*, point d'ancrage du plan d'urbanisme créé par Biagio Rossetti au début des années 1490 et connu sous le nom d'*Addizione Erculea* (agrandissement herculéen)³⁴⁴.

Il convient de noter que le palais a été commandé à Biagio Rossetti par le frère du duc régnant Ercole I d'Este, Messer Sigismondo³⁴⁵. Le rez-de-chaussée du palais accueille aujourd'hui des expositions temporaires et il est très visité par les touristes, notamment grâce à sa façade particulière recouverte "de marbre blanc et rose avec 8000 pierres taillées en forme de pyramide"³⁴⁶.

En raison de sa situation au carrefour de deux rues importantes de la ville, Bruno Zevi a expliqué qu'en réalité "la note dominante du *Palazzo dei Diamanti* n'est pas la façade, mais l'angle"³⁴⁷.

Nous ne nous intéresserons qu'aux salles de la Pinacothèque au premier étage. C'est en effet ici, dans la salle 4 du parcours muséal, que se trouvent les deux seules Muses du studiolo de Belfiore restées à Ferrare: il s'agit d'Erato et de la muse Uranie.

Gundersheimer fait une réflexion intéressante en soulignant que la plupart des musées d'art d'Europe occidentale et d'Amérique du Nord possèdent au moins un tableau de l'école ferraraise dans leurs collections³⁴⁸. Le chercheur affirme qu'il est très difficile de se pencher sur cette école d'art car "ce qui reste de la peinture ferraraise est éparpillé dans plus de 125 villes et dispersé dans plus de 300 musées, églises et collections privées"³⁴⁹. Tant Gundersheimer que Marco Gulinelli, conseiller à la culture de la municipalité de Ferrare, rappellent que l'exposition organisée en 1933 par Roberto Longhi au *Palazzo dei Diamanti*, intitulée "*Esposizione della pittura ferrarese del Rinascimento*" ("Exposition de la peinture ferraraise de la Renaissance"), a été un moment fondamental pour la critique et la recherche en histoire de l'art³⁵⁰.

Pour comprendre la salle 4 du musée, un bref rappel historique s'impose.

³⁴⁴ L. CASTELFRANCHI VEGAS, *Quattrocento. La fin du Moyen Age et le renouvellement des arts*, Paris, Desclée de Brouwer, 1997, p. 268.

³⁴⁵ J. BENTINI, E. RICCOMINI, *La Pinacoteca Nazionale di Ferrara*, Bologna, Edizioni Alfa, 1982, p. 10.

³⁴⁶ <https://www.ferrarainfo.com/fr/ferrara/decouvrir-le-territoire/art-et-culture/villas-demeures-et-theatres-historiques/palazzo-dei-diamanti>

³⁴⁷ B. ZEVI, *Apprendre à voir la ville. Ferrare, la première ville moderne d'Europe*, Marseille, Editions Parenthèses, 2011, p. 65.

³⁴⁸ W. L. GUNDERSHEIMER, *Ferrara estense. Lo stile del potere*, Modena, Franco Cosimo Panini, 2005, p. 162.

³⁴⁹ *Id.*

³⁵⁰ *Rinascimento a Ferrara: Ercole de' Roberti e Lorenzo Costa*, sous la dir. de V. SGARBI, M. DANIELI et P. DI NATALE, Fondazione Ferrara Arte - Silvana editoriale, 2023, p. 11.

Andrea Emiliani a retracé le parcours des deux Muses exposées aujourd'hui à Ferrare, avant d'être exposée au premier étage du palais. Nous découvrons ainsi qu'au XIXe siècle, il existait dans la ville deux grandes collections privées: la collection *Costabili-Containi* et la collection *Barbi-Cinti*, du nom des familles qui les possédaient.

"La dissolution de la collection Costabili a donné naissance à d'autres noyaux de collectionneurs, dont celui d'Umberto Strozzi-Sacrati, qui a déménagé de Ferrare à Florence"³⁵¹.

Enfin, il rappelle que l'État italien, avec la contribution de la *Fondazione Cassa di Risparmio di Ferrara*, a acquis la collection *Strozzi-Sacrati* en 1992³⁵².

Dans la salle 4, à côté des deux Muses, sont également exposées deux vues en perspective de la ville. Le panneau descriptif sur le mur explique aux visiteurs que ces deux œuvres proviennent également de la collection *Strozzi-Sacrati*, dont le palais à Ferrare était situé à côté de l'église *San Domenico*. Datées de 1520, les deux vues sont aujourd'hui attribuées à Girolamo Marchesi da Cotignola, et le musée de Ferrare les décrit ainsi aux visiteurs: "Les deux panneaux présentent des vues en perspective de la ville, à l'instar des incrustations en bois du XVe siècle qui décoraient les chœurs des églises ou des *studioli*".

Ces vues évoquent une ville classique et l'on pense immédiatement au célèbre tableau anonyme intitulé "*La città ideale*" (La ville idéale), conservé dans les salles de la *Galleria Nazionale delle Marche* au Palais Ducal d'Urbino. De nombreux spécialistes, dont Paolo Dal Poggetto, attribuent ce tableau à l'architecte Luciano Laurana, en expliquant que la perspective semble être une scénographie ou un plan d'une ville idéale³⁵³. Ce lien entre les panneaux de perspective visibles à la Pinacothèque de Ferrare et au *Palazzo Ducale* d'Urbino est donc très intéressant.

Sans oublier que nous avons déjà mentionné dans le paragraphe précédent les réflexions de Baldassare Castiglione sur la cour idéale de Federico da Montefeltro.

Alors que Dal Poggetto parle d'un possible décor représenté dans le tableau de Laurana à Urbino, la Pinacothèque de Ferrare nous apprend que Girolamo Marchesi da Cotignola a été chargé de créer des décors inspirés du théâtre antique et que, pour la réalisation des deux panneaux avec la ville en perspective, Sebastiano Serlio (mort à Fontainebleau) l'a probablement aussi aidé.

Dans la salle 4 de la Pinacothèque sont également exposés deux coffres à couvercle de sarcophage, attribués à un artisan incrustateur anonyme de la plaine du Pô. Le petit cartel descriptif souligne la présence de décorations illusoires en marqueterie et de motifs géométriques dans les panneaux. Pour comprendre la marqueterie, Vasari parle de "peinture sur bois"³⁵⁴.

Ballet mentionne à cet égard les frères Canozzi de Lendinara, élèves d'Arduino da Baiso lors de la réalisation des marqueteries du *studiolo* de Belfiore. Ces sculpteurs étaient également architectes et ingénieurs, bref, de véritables maîtres de la perspective, que Ballet qualifie de "marqueurs avec une vision kaléidoscopique"³⁵⁵.

³⁵¹ G. MARCOLINI, *La collezione Sacrati Strozzi. I dipinti restituiti a Ferrara*, Milano, Federico Motta Editore, 2005, pp. 14-15.

³⁵² *Id.*

³⁵³ P. DAL POGGETTO, *La Galleria nazionale delle Marche e le altre collezioni nel palazzo Ducale di Urbino*, Urbino, Novamusa Del Montefeltro, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2003, pp. 158-159.

³⁵⁴ "*Pittura di legno*"; A. BALLET, "Les circuits de l'ornement au Quattrocento. L'exemple des *intarsie*", *ArtItaliae. La revue de l'association des historiens de l'art italien*, 2015, N°21, p. 56.

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 57.

Plus que pour le studiolo de Ferrare, la réflexion de Ballet se comprend mieux si l'on considère les deux *studioli* de Federico da Montefeltro: celui d'Urbino et celui de Gubbio.

Graziano Manni explique que "selon toute probabilité, Piero della Francesca lui-même est l'auteur des incrustations qu'Arduino da Baiso a exécutées avec ses frères Lorenzo et Cristoforo Canozzi de Lendinara dans le studiolo perdu de Belfiore"³⁵⁶.

Les recherches de Manni sont très utiles pour l'histoire de notre mémoire. En effet, le chercheur cite deux cas fondamentaux pour comprendre comment Leonello est arrivé à la construction de son studiolo dans le Palais de Belfiore.

En 1434, Arduino démonte la bibliothèque qu'il avait réalisée vingt ans plus tôt à Lucques, en Toscane, pour Paolo Guinigi et la recompose dans le palais ducal de Leonello d'Este à Ferrare.

En outre, les meubles que l'artiste avait réalisés à Mantoue pour les Gonzague ont également été achetés par le marquis Leonello et placés à l'intérieur du *Palazzo de Belriguardo*, une autre des célèbres *delizie* de la famille d'Este³⁵⁷.

Ces informations nous permettent aujourd'hui de comprendre l'importance que Leonello accordait à la décoration en bois de son studiolo dans le Palais de Belfiore, et qu'avant de confier cette nouvelle commande à Arduino da Baiso, il avait déjà négocié à deux reprises avec l'artiste, achetant ensuite les meubles qu'il avait réalisés à Lucques et à Mantoue.

Si, dans un premier temps, les Canozzi se contentent de travailler aux côtés d'Arduino en tant qu'élèves, de 1450 à 1454, ils réalisent eux-mêmes les incrustations du studiolo³⁵⁸.

Pour Pardi, Arduino da Baiso était également assisté par son frère Alberto³⁵⁹.

Grâce aux recherches de Franco Cazzola, nous savons également quelles planches de bois étaient utilisées par les sculpteurs dans le studiolo: le mélèze et le noyer, puis le frêne et l'épicéa³⁶⁰.

Aujourd'hui, les visiteurs ne peuvent malheureusement pas admirer les incrustations en bois de l'ancien studiolo de Ferrare. Comme le rapporte l'historien de l'art Salvatore Settis, en 1483 "tout le studiolo a brûlé dans un incendie"³⁶¹.

Ranieri Varese rappelle que c'est aussi l'année de l'incursion des vénitiens à Ferrare³⁶².

Pour Pardi, Venise était le seul état capable de menacer Ferrare, "portant la guerre par la terre et par le Pô"³⁶³. Mottola Molfino rappelle que certains chercheurs considèrent aujourd'hui qu'il est probable que l'incendie ait été provoqué par les Vénitiens eux-mêmes³⁶⁴, qui ont pénétré dans la

³⁵⁶ G. MANNI, *Belfiore. Lo studiolo di Leonello d'Este (1448-1453)*, Modena, Artioli Editore, Fondazione Carife, 2006, pp. 11-12.

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 26.

³⁵⁸ W. LIEBENWEIN, *Studiolo. Storia e tipologia di uno spazio culturale*, Modena, Franco Cosimo Panini, 2005, pp. 95-98.

³⁵⁹ G. PARDI, *Leonello d'Este: marchese di Ferrara*, Bologna, Zanichelli, 1904, p. 190.

³⁶⁰ Traduit de l'italien; A. MOTTOLA MOLFINO, M. NATALE, *Le muse e il principe: arte di corte nel rinascimento padano (SAGGI)*, Modena, Franco Cosimo Panini, 1991, p. 212.

³⁶¹ S. SETTIS, *Artisti e committenti fra Quattro e Cinquecento*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 2010, p. 18.

³⁶² A. MOTTOLA MOLFINO, M. NATALE, *Le muse e il principe: arte di corte nel rinascimento padano (SAGGI)*, op. cit., p. 199

³⁶³ G. PARDI, *Leonello d'Este: marchese di Ferrara*, op. cit., p. 90.

³⁶⁴ A. MOTTOLA MOLFINO, M. NATALE, *Le muse e il principe: arte di corte nel rinascimento padano (SAGGI)*, op. cit., p. 225.

ville par le côté nord du *Barco*³⁶⁵ et ont ainsi touché le cœur de la collection de Leonello: son studiolo privé à Belfiore.

Comme dans la salle 513 du Louvre à Paris, dans la salle 4 de la Pinacothèque de Ferrare, à côté des deux Muses du studiolo, le visiteur est confronté à des vitrines contenant des statuettes en bronze. Le musée explique ce choix de présentation par le fait que "dans la seconde moitié du XVe siècle, les petites sculptures en bronze sont devenues les objets préférés des collectionneurs érudits, et les objets de ce type se trouvaient généralement sur les écritoirs et dans les *studioli* humanistes".

Au Louvre, les statuettes en bronze d'Andrea Briosco (dit *Riccio*) sont présentées aux visiteurs au moyen d'un simple cartel qui n'offre que le nom de l'artiste, le titre de l'œuvre, l'année et le matériau dans lequel elle a été réalisée.

À Ferrare, en revanche, le grand panneau introductif de la salle permet de contextualiser ces objets et il est donc également plus facile pour le visiteur de comprendre pourquoi ces objets se trouvent dans les vitrines de la salle des deux Muses de Belfiore. Il y a donc plus d'informations disponibles pour le public de Ferrare, et les panneaux sont également traduits en anglais. Il n'y a cependant pas d'autres traductions.

Dans les vitrines sont exposés d'étranges objets en bronze, dont un satyre agenouillé, un candélabre néréide, une grenouille et un crabe, tous fabriqués par des ateliers de Padoue.

Le musée explique que "au début du XVIe siècle, les ateliers d'artistes tels qu'Andrea Briosco et Severo Calzetta étaient très actifs à Padoue".



Statuettes en bronze de Severo Calzetta (ateliers de Padoue), exposées dans la salle 4 de la *Pinacoteca Nazionale* de Ferrare

© Andrea Piccolo Milani

³⁶⁵ J. BENTINI, E. RICCOMINI, *La Pinacoteca Nazionale di Ferrare*, Bologna, Edizioni Alfa, 1982, p. 9.

Avant de nous intéresser aux deux Muses, véritables protagonistes de la quatrième salle de la Pinacothèque, attardons-nous sur un dernier détail: les médailles anciennes.

Trois d'entre elles sont exposées dans une vitrine et proviennent de la collection des *Gallerie Estensi* de Modène. La première représente le marquis Leonello et a été réalisée par Pisanello dans les années 1440. La deuxième représente son frère, le duc Borso d'Este, et a été réalisée avec un alliage de cuivre par Jacopo Lixignolo. La troisième, réalisée par Sperandio Savelli, est très intéressante car elle représente Ludovico Carbone voulant recevoir la couronne de laurier des mains de la muse Calliope.

Rappelons tout d'abord qu'au Petit Palais en France (Musée des Beaux-Arts de Paris), dans la salle 32 du rez-de-chaussée (vitrine 13), se trouve une médaille d'un marchand de Ferrare, réalisée précisément par le même Sperandio Savelli qui a réalisé la troisième médaille de la salle 4 de la Pinacothèque de Ferrare.

Liebenwein rappelle que Ludovico Carbone était un poète disciple de Guarino Veronese³⁶⁶, le maître humaniste de Leonello d'Este. Par ailleurs, la *Muse Calliope*, aujourd'hui exposée à la *National Gallery* de Londres, a été peinte par Cosmè Tura dans les années 1455-1460.

Dunkerton explique que "la figure allégorique de Tura est presque certainement l'une des muses du studiolo, créé pour Lionello d'Este"³⁶⁷. La couronne de laurier placée par la muse sur la tête de Ludovico Carbone est une référence non seulement aux humanistes et à Pétrarque, mais aussi à Dante, dont Pardi explique que Leonello était un grand lecteur³⁶⁸.



Les trois médailles anciennes exposées dans la salle 4 de la Pinacothèque de Ferrare, en face des deux Muses de Belfiore
© Andrea Piccolo Milani

³⁶⁶ W. LIEBENWEIN, *Studiolo. Storia e tipologia di uno spazio culturale*, Modena, Franco Cosimo Panini, 2005, p. 97.

³⁶⁷ Traduit de l'anglais; J. DUNKERTON, S. FOSTER, D. GORDON, N. PENNY, *Giotto to Dürer. Early renaissance painting in the National Gallery*, New Haven and London, Yale University Press, 1991, pp. 114-120.

³⁶⁸ G. PARDI, *Leonello d'Este: marchese di Ferrara*, Bologna, Zanichelli, 1904, p. 33.

Gundersheimer ajoute qu'au moins "vingt médaillistes étaient actifs à la cour de Ferrare entre 1430 et 1500"³⁶⁹. Comme les Valois en France, Leonello aimait collectionner de petits objets précieux tels que des médailles, des camées, des broches et des pierres précieuses; Trevisani souligne que le marquis aimait soumettre de telles collections à son maître Guarino Veronese³⁷⁰.

Trevisani et Adalgisa Lugli, pour démontrer cette grande passion de Leonello pour les médailles antiques, citent un passage célèbre du *De politia litteraria* d'Angelo Decembrio (1540), l'humaniste qui a relaté la vie à la cour de Ferrare:

*"Lionel alors ajouta: certes, je me plais souvent à regarder les visages des Césars en effigie sur des monnaies de bronze comme si je lisais les descriptions qu'en donnent Suétone ou d'autres écrivains"*³⁷¹.

Nous arrivons enfin à l'exposition des Muses de Belfiore.

Le visiteur de la Pinacothèque de Ferrare, en entrant dans la salle 4, est immédiatement confronté aux deux tableaux. L'ancien directeur des Musées du Vatican, Antonio Paolucci, disait que "les deux Muses Erato et Uranie suffiraient à elles seules à faire la gloire d'un musée"³⁷², mais il se souvenait ensuite avec nostalgie qu'en 1991, à Milan, tous les panneaux du studiolo de Belfiore avaient été réunis pour l'exposition *"Les muses et le prince: l'art de cour à la Renaissance dans la vallée du Pô"*³⁷³. Comme nous l'avons déjà dit, par rapport à la salle 513 et à la galerie 710 du Musée du Louvre, le visiteur trouve ici plus d'informations non seulement sur les deux Muses, qui ont un cartel descriptif spécial à côté d'elles, mais aussi sur le contexte du studiolo de Leonello d'Este.

Sur le mur de la salle, traduit en anglais, les origines du studiolo sont expliquées de manière concise. Nous citons la première phrase de la description ci-dessous:

"Héritiers des chambres à trésors médiévales et des études des papes avignonnais et des rois de France, les *studioli* sont devenus à l'époque humaniste les lieux où les princes conservaient leurs objets les plus rares et les plus précieux"³⁷⁴.

Quelques lignes plus loin, il est également fait mention de la collecte à la cour de Ferrare d'émaux en ronde-bosse produits par des orfèvres parisiens et bourguignons. Les références de la Pinacothèque au contexte français sont donc remarquables.

Le musée explique au visiteur que la famille Médicis à Florence possédait également une collection dans les ateliers du Palais de *Via Larga*.

Toniolo s'attarde également sur les relations culturelles intenses entre Ferrare et Florence, entre Guarino Veronese et les humanistes toscans de la cour des Médicis³⁷⁵. En revanche, de manière

³⁶⁹ W. L. GUNDERSHEIMER, *Ferrara estense. Lo stile del potere*, Modena, Franco Cosimo Panini, 2005, p. 171.

³⁷⁰ F. TREVISANI, *I gusti collezionisti di Leonello d'Este: gioielli e smalti in ronde-bosse a corte*, Modena, Il Bulino, 2003, p. 29.

³⁷¹ A. LUGLI, *Naturalia et Mirabilia. Les cabinets de curiosités en Europe*, Paris, Adam Biro, 1998, p. 84.

³⁷² G. MARCOLINI, *La collezione Saccati Strozzi. I dipinti restituiti a Ferrara*, Milano, Federico Motta Editore, 2005, p. 23.

³⁷³ *"Le muse e il principe: arte di corte nel Rinascimento padano"*

³⁷⁴ *"Eredi delle camere del tesoro medievale e degli études dei papi avignonesi e dei re di Francia, in età umanistica gli studioli divennero i luoghi in cui i principi conservavano i loro oggetti più rari e preziosi"*.

³⁷⁵ A. MOTTOLA MOLFINO, M. NATALE, *Le muse e il principe: arte di corte nel rinascimento padano (SAGGI)*, Modena, Franco Cosimo Panini, 1991, p. 134.

assez inattendue, la Pinacothèque ne mentionne ni le studiolo de Mantoue (rappelons qu'Isabelle d'Este est la nièce de Leonello), ni les deux *studioli* d'Urbino et de Gubbio.

Enfin, le panneau explique au public que sur les trois médailles exposées dans la salle 4, deux perpétuent la mémoire des seigneurs du studiolo (Leonello qui l'a conçu et son frère Borso qui a achevé l'œuvre en engageant l'artiste Cosmè Tura). La troisième pièce représente Ludovico Carbone, déjà cité, que les chercheurs de la Pinacothèque considèrent comme la dernière personne à avoir décrit les peintures du studiolo Belfiore vers 1474-1475.

La phrase utilisée par Salvatore Settis pour expliquer la complexité accomplie des décorations du studiolo est célèbre: "pas une seule main ne bouge le pinceau"³⁷⁶, écrit l'historien de l'art.

Settis se réfère ici à la célèbre épître de 1447 entre Guarino Veronese et Leonello, dans laquelle l'humaniste décrit le programme iconographique des Muses pour le Palais de Belfiore et compose neuf hexamètres à attribuer à chacune d'entre elles³⁷⁷.

Comme nous l'avons déjà dit pour le studiolo de Mantoue aujourd'hui conservé au Louvre, l'influence des humanistes de la cour a été considérable tant pour Isabelle que pour Leonello d'Este à Ferrare. Les décisions concernant le cycle décoratif du studiolo n'ont pas été prises de manière indépendante par le prince, qui s'est appuyé sur les lettrés et son cercle d'amis érudits.

Alessandra Chiappini, ancienne directrice de la Bibliothèque *Ariostea* à Ferrare, rappelle que c'est Leonello lui-même qui se rendait du Château à Belfiore "*pedestres*, en compagnie des lettrés, en discutant de livres"³⁷⁸.

Claudia Cieri Via et Adalgisa Lugli s'accordent à dire que le studiolo de Belfiore est devenu un prototype pour les programmes iconographiques des autres *studioli* de la Renaissance³⁷⁹.

Pour Claudia Cieri Via, les Muses étant alors les filles d'Apollon et de Mnémosyne³⁸⁰, elles sont liées à "cette valeur de la mémoire qui sera le lien entre le studiolo et le musée"³⁸¹.

Schaer précise que chaque Muse préside à une activité créatrice, mais qu'"il n'y a pas de muse des arts plastiques, la peinture et la sculpture ayant longtemps été considérées comme des métiers"³⁸². Erato est la muse de la poésie amoureuse, mais Marcolini ajoute qu'elle est aussi la patronne de la fertilité et des liens conjugaux. C'est pourquoi l'érudit a vu dans le détail de la main gauche voulant détacher le corsage "une allusion à la fécondité et à la *Madonna del parto* (Vierge de l'enfantement, 1455) de Piero della Francesca"³⁸³.

³⁷⁶ Traduit de l'italien; S. SETTIS, *Artisti e committenti fra Quattro e Cinquecento*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 2010, p. 18.

³⁷⁷ *Ibid.*, p. 14.

³⁷⁸ "*Pedestres*" est un mot latin qui signifie "*marcher à pied*"; A. MOTTOLA MOLFINO, M. NATALE, *Le muse e il principe: arte di corte nel rinascimento padano (SAGGI)*, Modena, Franco Cosimo Panini, 1991, p. 157.

³⁷⁹ A. LUGLI, *Naturalia et Mirabilia. Les cabinets de curiosités en Europe*, Paris, Adam Biro, 1998, p. 82.

³⁸⁰ W. LIEBENWEIN, *Studiolo. Storia e tipologia di uno spazio culturale*, Modena, Franco Cosimo Panini, 2005, p. XII.

³⁸¹ Traduit de l'italien; A. MOTTOLA MOLFINO, M. NATALE, *Le muse e il principe: arte di corte nel rinascimento padano (SAGGI)*, op. cit., p.153.

³⁸² R. SCHAER, *L'invention des musées*, Paris, Gallimard, 1993, p. 14.

³⁸³ G. MARCOLINI, *La collezione Sacratì Strozzi. I dipinti restituiti a Ferrara*, Milano, Federico Motta Editore, 2005, p. 76.

Antonio Paolucci, déjà cité, considérait le studiolo de Belfiore comme "le texte de base pour les débuts de la peinture de la Renaissance à Ferrare, à la croisée des chemins entre Rogier van der Weyden, Piero della Francesca et le gothique lombard"³⁸⁴.



La salle 4 de la Pinacothèque de Ferrare, avec le dispositif multimédia créé par le FrameLab de Ravenne, les deux Muses du studiolo de Belfiore et les statuettes en bronze comme dans la salle 513 du Louvre.

© Andrea Piccolo Milani

Cela explique également la signification symbolique de la juxtaposition de la *Vierge de l'humilité adorée par un prince de la maison d'Este*, peinte par Jacopo Bellini et exposée au Louvre dans le cadre de l'exposition consacrée aux œuvres de Van Eyck et de Rogier van der Weyden.

À tel point que dans le catalogue de l'exposition milanaise de 1991, Mauro Natale lui-même (commissaire avec la directrice du musée *Poldi pezzoli*, Alessandra Mottola Molfino) mentionnait la *Vierge de l'humilité* de Bellini.

Il est intéressant de noter que 33 ans se sont écoulés depuis 1991, mais que l'exposition milanaise qui réunissait les Muses de Belfiore reste un point fondamental pour tous les chercheurs qui abordent le sujet du studiolo de la Renaissance.

³⁸⁴ A. MOTTOLA MOLFINO, M. NATALE, *Le muse e il principe: arte di corte nel rinascimento padano (SAGGI)*, Modena, Franco Cosimo Panini, 1991, p. 11.

Mauro Natale s'attarde par exemple sur un autre lien intéressant: c'est Rogier van der Weyden qui a peint à Bruxelles, en 1462, le portrait du fils illégitime de Leonello, *Francesco d'Este*, aujourd'hui exposé au *Metropolitan* de New York avec le studiolo de Gubbio³⁸⁵.

Mais revenons à la muse Erato exposée dans la salle 4 de la Pinacothèque de Ferrare.

L'une des descriptions picturales les plus complètes est fournie par Benati.

En effet, il s'attarde non seulement sur le détail du cordon semi-transparent du corsage, mais aussi sur le fait que sa main droite tient un brin de rose fleurie (en référence au *Portrait de Leonello d'Este* exposé à Bergame et à celui de la *Princesse de la maison d'Este* au Louvre).

Le détail du pied gauche "enveloppé dans une chaussure rouge et étendu au-delà du piédestal"³⁸⁶ est également très célèbre. Si Anna Eörsi a interprété le cordon du corsage comme une allusion aux liens amoureux, Claudia Cieri Via suit la thèse de Marcolini et interprète ce détail comme un symbole de fertilité, puisque les Muses elles-mêmes seraient "génératrices des arts"³⁸⁷.

Comme la *Vierge de l'humilité* de Bellini exposée au Louvre, ce panneau est également réalisé en bois de peuplier.

Erato et Uranie ont tous deux été dépouillés de l'hexamètre qui ornait et décrivait les attributs de la muse, dans la partie inférieure du tableau³⁸⁸. Seule la muse Thalia peinte par Michele Pannonio et exposée au Musée des Beaux-Arts de Budapest conserve encore l'hexamètre conçu par l'humaniste Guarino Veronese dans la Renaissance.

Comme la muse Erato, Uranie est assise sur un volumineux trône de marbre. La présence sur le trône de la licorne, symbole de la chasteté et de la prudence du prince³⁸⁹, est immédiatement remarquable. En effet, sur tout le bord du trône "court le motif héraldique du *paraduro*, constitué d'une haie entrelacée où l'on voit la licorne sous un palmier chargé de dattes"³⁹⁰.

La licorne pointant sa corne vers l'eau était le symbole de Borso d'Este, et elle est également présente sur le portail d'entrée du *Palazzo Schifanoia* à Ferrare. En fait, le symbole devient une allusion à la mise en valeur des terres entreprise par la famille d'Este dans les territoires entourant Ferrare³⁹¹.

De même que Ptolémée, dans le cycle des *Illustres* du studiolo d'Urbino exposé au Louvre, tenait à la main une sphère armillaire, on a reconnu un astrolabe dans le disque solaire doré tenu par la muse Uranie. Anna Eörsi a émis l'hypothèse que le plafond du studiolo de Leonello était décoré d'étoiles (comme la chapelle *Scrovegni* de Giotto à Padoue): cela justifierait pourquoi la Muse de l'astronomie tourne son regard vers le haut, à gauche³⁹².

Roberto Longhi affirme que "s'il est certain qu'Angelo Maccagnino, Michele Pannonio et Tura ont travaillé successivement au studiolo de Belfiore, il est moins certain que Galasso Galassi y ait

³⁸⁵ A. MOTTOLA MOLFINO, M. NATALE, *Le muse e il principe: arte di corte nel rinascimento padano (SAGGI)*, Modena, Franco Cosimo Panini, 1991, p. 22.

³⁸⁶ *Ibid.*, p. 383.

³⁸⁷ *Id.*

³⁸⁸ *Id.*

³⁸⁹ *Ibid.*, p. 79.

³⁹⁰ *Ibid.*, p. 389.

³⁹¹ *Id.*

³⁹² *Ibid.*, p. 390.

travaillé"³⁹³. Par ailleurs, le célèbre historien de l'art Adolfo Venturi (qui appellera son fils Lionello) rappelle qu'en 1450, "un maître Alfonso di Spagna travaillait également à Belfiore"³⁹⁴.

Enfin, Franco Cazzola mentionne également un certain Nicolò Panizzato parmi les artistes de Belfiore³⁹⁵. Et si Gombosi a parlé de l'aspect siennois³⁹⁶ du studiolo de Ferrare en raison du premier artiste qui a commencé le cycle des Muses (Angelo Maccagnino de Sienne), les deux Muses de la salle 4 de la Pinacothèque sont surnommées par les chercheurs comme les deux *muses florentines* de la collection *Strozzi-Sacrati*.



Uranie, la muse de l'astrologie
dans la salle 4 de la *Pinacoteca* de Ferrare
© Archivio Fotografico delle Gallerie Estensi - Foto FrameLab

³⁹³ C. PADOVANI, *La critica d'arte e la pittura ferrarese*, Rovigo, Società Tipografica Editrice Rodigina, 1954, p. 535.

³⁹⁴ *Ibid.*, p. 545.

³⁹⁵ A. MOTTOLA MOLFINO, M. NATALE, *Le muse e il principe: arte di corte nel rinascimento padano (SAGGI)*, Modena, Franco Cosimo Panini, 1991, p. 211.

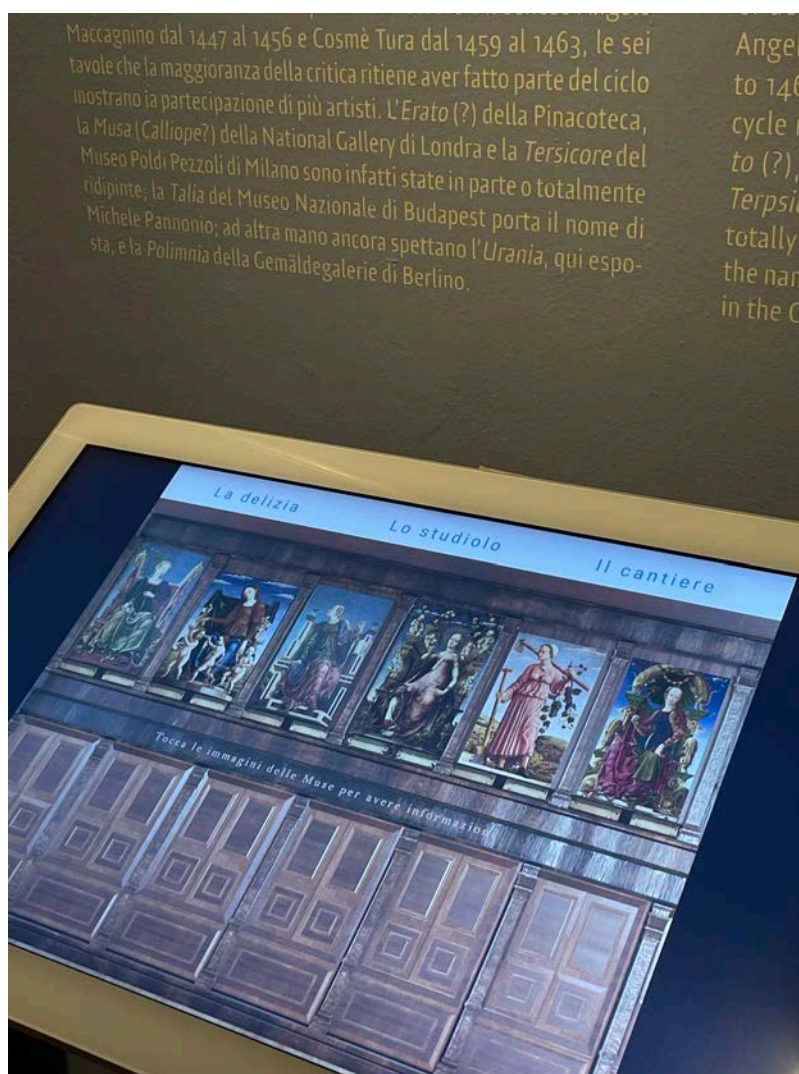
³⁹⁶ C. PADOVANI, *La critica d'arte e la pittura ferrarese*, op. cit., p. 539.

Campbell a ajouté que Cosmè Tura a effectué des retouches sur Erato, Uranie et aussi sur Terpsichore (conservée au musée *Poldi-Pezzoli* de Milan)³⁹⁷.

Tel est le contexte historique et artistique global dans lequel les spécialistes situent le studiolo de Leonello d'Este. On peut alors se demander comment les visiteurs de la Pinacothèque de Ferrare peuvent visualiser cet espace typique de la Renaissance si aujourd'hui Belfiore ne peut plus être visité en raison de la dispersion des Muses et de la destruction du palais.

À côté des deux tableaux, plus précisément à la droite de la muse Uranie, se trouve un intéressant dispositif de médiation culturelle. Il s'agit d'une borne à écran tactile qui permet au public d'admirer la reconstitution du studiolo de Leonello d'Este, dans un but pédagogique.

L'utilisation de ce dispositif étant plutôt intuitive, Goldstein estime que "l'écran tactile est l'outil de manipulation favori du public, parce qu'il est reconnu comme le plus efficace, le plus ergonomique et le plus accessible"³⁹⁸.



La borne tactile qui présente les Muses du studiolo de Belfiore à l'intérieur de la salle 4 de la Pinacothèque de Ferrare
© Andrea Piccolo Milani

³⁹⁷ S. J. CAMPBELL, *Cosmè Tura. Painting and Design in Renaissance Ferrara*, Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, 2002, p. 115.

³⁹⁸ *Interactifs. Fonctions et usages dans les musées*, sous la dir. de B. GOLDSTEIN, Direction des musées de France, 1996, p. 54.

L'écran numérique affiche les six Muses survivantes: Erato et Uranie de la *Pinacoteca Nazionale* de Ferrara; la muse de la danse Terpsichore du musée *Poldi-Pezzoli* de Milan; la muse Polymnia de Berlin (*Statische Museen, Gemäldegalerie*); la muse Thalia de Budapest (Musée des Beaux-Arts); la muse Calliope de Londres (*National Gallery*).

Pour chacune d'entre elles, le dispositif multimédia présente à la fois des informations écrites (très détaillées et riches d'enseignements) et une vidéo dédiée à chaque Muse d'une durée d'environ quatre minutes.

Le borne tactile a été conçu grâce à la collaboration entre la Pinacothèque de Ferrare, le musée *Gallerie Estensi* de Modène et le *FrameLab* de l'Université *Alma Mater* de Bologne.

Le *FrameLab*, plus précisément, est un laboratoire de recherche situé dans la ville de Ravenne, qui fait partie du département des biens culturels de l'Université de Bologne et qui est spécialisé dans la narration numérique³⁹⁹.

Le dispositif dans la salle 4 du musée propose des contenus qui sont également présents sur le site web consacré au studiolo de Belfiore, également conçu par l'Université de Bologne⁴⁰⁰.

Les chercheurs impliqués dans le projet ont mis en évidence deux différences majeures par rapport au célèbre studiolo d'Urbino. Tout d'abord, le studiolo de Belfiore était trois fois plus grand que celui de Federico da Montefeltro. Ensuite, le lieu de construction dans une zone suburbaine de la ville est également une grande différence par rapport au studiolo d'Urbino, situé dans le Palais Ducal au centre de la ville.

C'est grâce aux recherches de Claudia Cieri Via que nous connaissons aujourd'hui avec précision la disposition des Muses dans le studiolo de Leonello d'Este⁴⁰¹.

En franchissant la porte, le marquis se trouve face à Calliope et Uranie. Sur le mur de droite se succèdent Clio, Thalia et Erato, et sur le mur de gauche Polymnia et Terpsichore.

Claudia Cieri Via suppose que sur le mur de gauche, entre la Muse berlinoise Polymnia et la Muse milanaise Terpsichore, se trouvait également une toile dédiée à Apollon, le père de toutes les Muses. Sur le petit côté de la porte il devait y avoir des panneaux plus petits (38,7 cm x 105 cm), représentant Euterpe d'un côté et la muse Melpomène de l'autre⁴⁰².

Ces deux panneaux sont aujourd'hui identifiés à deux œuvres du Musée des Beaux-Arts de Budapest et l'on pense qu'ils pourraient également avoir fait partie des battants de porte qui permettaient d'accéder au studiolo⁴⁰³.

Au contraire, Molteni affirme que les deux Muses de Budapest (Melpomène et Euterpe), "nonobstant leur proximité figurative avec les Muses du studiolo, évoluent dans un milieu culturel et commanditaire sensiblement différent, bolonais peut-être"⁴⁰⁴.

³⁹⁹ <https://framelab.unibo.it/>

⁴⁰⁰ <https://studiolobelfiore.unibo.it/index.php/il-progetto/>

⁴⁰¹ W. LIEBENWEIN, *Studiolo. Storia e tipologia di uno spazio culturale*, Modena, Franco Cosimo Panini, 2005, p. XXVII.

⁴⁰² *Ibid.*, p. XXVII.

⁴⁰³ *Id.*

⁴⁰⁴ M. MOLTENI, *Cosmè Tura*, Milano, Motta Editore, Actes Sud, 1999, p. 29.

Ruhmer intervient également sur le même doute en expliquant que la grande difficulté de s'assurer que les Muses appartenaient bien au Palais de Belfiore provient du fait que sous le règne de Borso d'Este, il y avait de nombreuses *delizie estensi* qui présentaient un cycle figuratif décoré⁴⁰⁵.

Marco Folin répète que "la première *villa all'antica*, de façon programmatique conçue comme une tentative d'exhumer les constructions décrites par Pline et Vitruve, fut celle construite par Leonello d'Este à Belriguardo, à partir de 1435"⁴⁰⁶. Au lieu de cela, Campbell revient sur le studiolo, expliquant comment "le premier studio princier du XVe siècle connu pour sa décoration a été créé au Palais de Belfiore dans les années 1440"⁴⁰⁷.

Concentrons-nous sur le dispositif blanc de la salle 4 de la Pinacothèque de Ferrare.

Goldstein rappelle que "le dispositif interactif est le plus souvent matérialisé dans une structure physique: la borne"⁴⁰⁸. Placé pour protéger les câbles, son rôle est en fait avant tout de protéger le matériel technologique placé à l'intérieur. Ce qui est plus intéressant, c'est de constater que le chercheur a également relevé une caractéristique du dispositif de Ferrare.

En effet, Goldstein indiquait déjà en 1996 que ces dispositifs multimédias avaient parmi leurs limites celle de monopoliser l'écran au profit d'une seule personne⁴⁰⁹.

Dans la salle 4, l'écran présente au visiteur une vidéo de quatre minutes de chaque Muse du studiolo de Belfiore. En observant le flux du public, il n'est pas rare de trouver un visiteur qui est très intéressé à admirer la reconstruction du studiolo, mais qui prive ainsi les autres visiteurs de l'utilisation de la borne pendant un long moment, qui sont ennuyés par le temps d'attente et passent directement à la salle suivante.

Comme le souligne également le site de l'Université *Alma Mater* de Bologne, une reconstitution globale n'est pas possible car "le studiolo de Belfiore n'est connu qu'à travers des documents d'archives et des témoignages d'humanistes"⁴¹⁰. Il est très intéressant de noter que Claudia Cieri Via a émis l'hypothèse que sur le mur de droite, exactement en face de la figure d'Apollon, se trouvait peut-être la muse Thalia, souvent appelée *Cérès* dans les sources et donc symbole de fertilité⁴¹¹.

En ce sens, la muse peinte par le hongrois Michele Pannonio, en plus d'être "la patronne de la comédie et de la poésie pastorale"⁴¹², devient également une allusion "au règne prospère de Leonello et de Borso d'Este, en rapport également avec la *delizia* de Belfiore"⁴¹³.

⁴⁰⁵ E. RUHMER, *Cosimo Tura. Paintings and Drawings*, London, Phaidon Press, 1958, p. 18.

⁴⁰⁶ *Corti italiane del Rinascimento. Arti, cultura e politica (1395-1530)*, sous la dir. de M. FOLIN, Milano, Officina Libraria, 2010, p. 25.

⁴⁰⁷ S. J. CAMPBELL, *Cosmè Tura of Ferrara. Style, politics and the Renaissance city (1450-1495)*, New Haven and London, Yale University Press, 1997, p. 29.

⁴⁰⁸ *Interactifs. Fonctions et usages dans les musées*, sous la dir. de B. GOLDSTEIN, Direction des musées de France, 1996, p. 53.

⁴⁰⁹ *Ibid.*, p. 57.

⁴¹⁰ <https://studiolobelfiore.unibo.it/index.php/il-progetto/>

⁴¹¹ W. LIEBENWEIN, *Studiolo. Storia e tipologia di uno spazio culturale*, Modena, Franco Cosimo Panini, 2005, p. XXIX.

⁴¹² *Le musée des Beaux-Arts (Budapest)*, Paris, Le Figaro, 2011, p. 43

⁴¹³ W. LIEBENWEIN, *Studiolo. Storia e tipologia di uno spazio culturale*, op. cit., p. XXIX.

Pour mieux comprendre comment la Pinacothèque de Ferrare a décidé de présenter le studiolo de Belfiore au public, nous avons interrogé Marcello Toffanello, l'actuel directeur du musée *Casa Romei*⁴¹⁴. En tant que conservateur des collections Renaissance, il a été en charge entre 2016 et 2018 du réaménagement des salles de la Pinacothèque dans le *Palazzo dei Diamanti*.

On découvre ainsi que les deux Muses de Belfiore étaient initialement exposées dans la salle 3, donc mélangées aux autres œuvres du XVe siècle, puisque la Pinacothèque présente les salles dans un ordre chronologique. C'est donc précisément Monsieur Toffanello qui a réfléchi à la nécessité de présenter aux visiteurs le studiolo de Leonello d'Este en consacrant une salle entièrement dédiée à ce thème.

En 2018, la salle 4 a donc été inaugurée à l'occasion de l'exposition "*Cantieri paralleli: lo studiolo di Belfiore e la Bibbia di Borso d'Este. 1447-1463*".

La même année, dix salles de la Pinacothèque ont été inaugurées.

La salle 4 a été spécialement aménagée pour montrer et raconter aux visiteurs le studiolo de Belfiore en tant que lieu de collection. Toffanello a expliqué que deux autres œuvres célèbres étaient également exposées dans la salle 4 pour l'occasion: les deux volumes de la *Bible de Borso d'Este* provenant des *Gallerie Estensi* de Modène et la Muse Polymnia de la *Gemäldegalerie* de Berlin.

La maison d'édition *Franco Cosimo Panini*, mécène historique de Modène, a financé la création d'un dispositif à écran tactile qui, dans la salle 4, a permis au public de parcourir virtuellement le contenu de la précieuse et délicate *Bible de Borso d'Este*, enluminée par Taddeo Crivelli et Franco dei Russi. Le manuscrit a été commandé par Borso au moment où son frère Leonello d'Este achevait la décoration du studiolo de Belfiore, raison pour laquelle le titre de l'exposition jouait sur ce parallélisme.

Ainsi, en 2018, le visiteur a pu admirer l'œuvre originale à l'intérieur d'une vitrine et a pu approfondir le contenu de la *Bible de Borso d'Este* grâce au dispositif tactile financé par le mécène. Mais le plus intéressant est que, précisément à l'occasion de l'ouverture de l'exposition, le dispositif de médiation culturelle dédié aux Muses du studiolo a été réalisé par le *FrameLab* de Ravenne sous la direction du professeur Alessandro Iannucci.

Ce dispositif est encore exposé dans la salle 4, à droite de la muse Uranie, et permet aux visiteurs d'admirer non seulement toutes les Muses de Belfiore, mais aussi une éventuelle hypothèse de reconstitution de la chambre du prince Leonello.

C'est donc en 2018, avant le Covid, qu'il a été décidé par les conservateurs de la Pinacothèque de Ferrare que le studiolo de Belfiore méritait une salle dédiée, afin que le public puisse mieux comprendre le contexte dans lequel est né cet espace dédié à la méditation et à la collection.

Il était en revanche très difficile de contextualiser le studiolo lorsque les deux Muses Erato et Uranie se trouvaient dans la salle 3, mélangées à toutes les autres œuvres qui n'avaient pas de lien spécifique avec le studiolo de Leonello. Il convient de rappeler que le *FrameLab* de Ravenne (département des biens culturels de l'Université *Alma Mater* de Bologne) et le professeur Iannucci ont également joué un rôle clé dans le dispositif qui, dans le Palais Ducal de Gubbio, raconte le second studiolo du duc Federico da Montefeltro.

La salle 3 du musée est beaucoup plus grande que les dimensions de la salle 4, qui est plus intime et donc adaptée à la présentation du thème du studiolo. Toffanello a confirmé que la décision de

⁴¹⁴ L'entretien complet a été inclus dans les annexes à la fin du mémoire.

présenter les statuettes en bronze dans les vitrines découle du fait que de tels objets se trouvaient généralement dans les écritoirs et les *studioli* de la Renaissance.

La Pinacothèque de Ferrare n'a pas été inspiré par la salle 513 de l'aile Richelieu du Louvre, où les 14 panneaux du cycle des *Hommes illustres* sont présentés avec des statuettes en bronze de l'artiste Andrea Briosco (dit *Riccio*). Il s'agit donc d'une coïncidence curieuse et intéressante.

Concentrons-nous maintenant sur la muse Polymnia.

Compte tenu de la fragilité des panneaux de bois sur lesquels ont été peintes les Muses de Belfiore, l'événement de 2018 à Ferrare a été plus que rare. En effet, les deux Muses de la Pinacothèque ont accueilli la muse allemande du 13 décembre 2018 au 22 avril 2019.

À noter que le musée a choisi d'exposer les trois Muses sur le mur gauche de la salle 4, celui où se trouvent aujourd'hui les vitrines contenant les statuettes en bronze susmentionnées.

En 2024, les deux Muses Erato et Uranie sont exposées sur le mur opposé à la porte d'entrée de la salle 4. Comme on le ferait pour un invité important, Polymnia a été exposée au centre de la scène, sur le mur de gauche, flanquée des deux Muses de Ferrare.

Toffanello a également expliqué la difficulté d'obtenir ce prêt, qui s'est concrétisé par un échange diplomatique. En effet, la *Gemäldegalerie* de Berlin organisait une exposition sur Andrea Mantegna et la Pinacothèque de Ferrare a prêté un célèbre tableau de Bellini qui faisait partie de la collection permanente du musée. Les conservateurs de Ferrare ont ainsi obtenu l'autorisation de recevoir en échange la muse Polymnia qui a été exposée dans la salle 4 à l'occasion de l'inauguration du nouvel espace dédié au studiolo de Belfiore.

Comme le rappelle Mauro Natale, historien de l'art et commissaire de l'exposition de 1991 au musée *Poldi-Pezzoli* de Milan, "les Muses de Belfiore qui ont survécu constituent l'un des moments les plus importants de l'histoire de la peinture italienne du XVe siècle"⁴¹⁵.

Polymnia, en particulier, a fait l'objet de nombreuses discussions, car elle est représentée debout et non assise comme les autres sœurs sur un trône volumineux. Le catalogue de l'exposition "*Les muses et le prince: l'art de cour dans la Renaissance de la vallée du Pô*" présente la Muse de Berlin comme "le tableau de Belfiore dans lequel les critiques ont ressenti le plus fortement l'influence de Piero della Francesca"⁴¹⁶. La muse Uranie, en revanche, représente "une phase stylistique intermédiaire entre les premières déductions toscanes d'Erato et la médiation plus consciente entre Piero della Francesca et la ville de Padoue mise en œuvre dans la Polymnia, peinte alors sous l'influence de Cosmè Tura"⁴¹⁷.

Enfin, nous voudrions discuter des avantages et des critiques du dispositif à écran tactile.

Toffanello souligne que la grande utilité de ces outils réside dans le fait qu'ils sont interactifs et permettent de réaliser numériquement des visites virtuelles du studiolo de la Renaissance.

Toutefois, le risque existe qu'un visiteur s'approprie l'outil, qui raconte dans une vidéo de quatre minutes chaque Muse du studiolo.

Le commissaire de l'exposition "*Cantieri paralleli*" explique que, selon lui, l'utilisation de vidéos au sein des salles de musée n'est pas toujours une solution efficace. En effet, peu de visiteurs restent

⁴¹⁵ Traduit de l'italien; A. MOTTOLA MOLFINO, M. NATALE, *Le muse e il principe: arte di corte nel rinascimento padano* (SAGGI), Modena, Franco Cosimo Panini, 1991, p. 38.

⁴¹⁶ *Ibid.*, p. 393.

⁴¹⁷ *Ibid.*, p. 394.

vingt minutes sur l'appareil pour approfondir toutes les informations sur le studiolo de Leonello d'Este, et mettre un écran géant avec une vidéo défilante pourrait concentrer l'attention du public uniquement sur la vidéo plutôt que sur les œuvres originales.

Toffanello fait remarquer à juste titre que le public d'aujourd'hui n'est pas habitué à ce que l'on appelle le “*slow-looking*”, à prendre quelques instants pour admirer les Muses de Belfiore, qui regorgent de détails et de références à la cour des Este⁴¹⁸.

Le luxe du musée, selon le directeur, réside dans le fait que des œuvres originales sont exposées dans les salles. En effet, le public de 2024 semble avoir un seuil d'attention qui s'abaisse progressivement, car nous nous sommes habitués au défilement des contenus numériques et nous passons rapidement d'un contenu à l'autre sans nous arrêter plus longtemps pour contempler véritablement les œuvres d'art du musée. Toffanello souligne que l'un des principaux problèmes du dispositif de médiation culturelle exposé à côté de la muse Uranie est précisément le fait qu'il est jugé lent dans la présentation des contenus du studiolo de Belfiore.

En effet, Bitgood souligne que ce type d'outils interactifs nécessite un taux de maintenance élevé et donc un budget pour résoudre ces problèmes d'obsolescence. Cependant, l'écrivain souligne également que ces dispositifs sont appréciés par le public en raison de leur intuitivité et de l'absence d'instructions compliquées pour leur utilisation⁴¹⁹.

Si l'on examine les deux dispositifs à écran tactile réalisés par le professeur Iannucci, le technicien Zambruno et le *FrameLab* de Ravenne pour la Pinacothèque de Ferrare et pour le *Palazzo Ducale* de Gubbio, on remarque facilement une caractéristique commune. Ils présentent tous deux de riches aperçus thématiques.

À Ferrare, le visiteur du studiolo peut explorer non seulement le contenu de la chambre du prince telle qu'elle était à la Renaissance, mais aussi des détails spécifiques sur chaque muse du cycle décoratif, avec des références à la cour des Este et à Ferrare à l'époque de Leonello et de l'humaniste Guarino Veronese. Le panneau numérique, comme nous l'avons déjà mentionné, a le même contenu que le site web dédié au studiolo de Belfiore créé par l'Université de Bologne.

Le public de la Pinacothèque pourrait donc, hypothétiquement, rester environ 30 minutes devant l'appareil de la salle 4, tant les informations mises à disposition des visiteurs sont riches et captivantes.

En ce qui concerne le Studiolo de Gubbio, la directrice du Palais Ducal a expliqué que l'appareil contient des informations approfondies qui pourraient hypothétiquement tenir le visiteur collé à l'écran pendant environ une heure⁴²⁰. Pour les deux musées, il s'agit donc d'un contenu thématique très développé. Comme l'explique Marcello Toffanello, il est rare en 2024 de trouver un visiteur aussi intéressé par le contenu du studiolo de la Renaissance. Ces appareils sont tellement chargés d'informations sur le sujet qu'ils se rapprochent de la recherche académique.

Au musée du Louvre et au *Metropolitan Museum* de New York, en revanche, les *studioli* sont présentés de manière exactement inverse, c'est-à-dire avec un simple panneau descriptif indiquant la période historique, l'auteur et le titre des œuvres. Nous sommes donc confrontés à deux modèles

⁴¹⁸ L'entretien complet avec Marcello Toffanello est disponible dans les annexes du mémoire.

⁴¹⁹ S. BITGOOD, *Engaging the visitor. Designing exhibits that work*, Edinburgh & Boston, Museumsetc, 2014, pp. 131-149.

⁴²⁰ L'entretien avec Paola Mercurelli Salari, directrice du *Palazzo Ducale* de Gubbio, est intégralement disponible en annexe.

opposés: d'une part, la richesse de l'information dans un style académique, et d'autre part, l'essentialité du contenu.



Le dispositif multimédia conçu par le *FrameLab* de Ravenne
pour la salle 4 de la Pinacothèque de Ferrare
© Andrea Piccolo Milani

En reprenant les termes d'Allard et de Boucher, on peut dire que l'objectif de l'éducation muséale devient le développement du visiteur⁴²¹. Sur l'importance de la diffusion de ces contenus au public

⁴²¹ M. ALLARD, S. BOUCHER, *Eduquer au musée. Un modèle théorique de pédagogie muséale*, Montréal, Editions Hurtubise HMH LTÉE, 1998, p. 40.

le plus large possible, Elisabeth Caillet, protagoniste incontestée de la recherche sur la médiation culturelle, a parlé de "*démocratie culturelle*"⁴²².

Pour Jessica De Bideran, il est cependant essentiel de stimuler la curiosité du visiteur⁴²³.

Le public de la Pinacothèque de Ferrare, s'il le souhaite et s'y intéresse, peut vraiment avoir un aperçu important des Muses et du studiolo de Leonello d'Este grâce à l'appareil tactile.

Étant donné la petite taille de l'appareil de la salle 4, c'est un instrument non invasif qui propose de nombreux éléments pour éveiller la curiosité du public sur divers sujets liés au thème du studiolo et à ses collections d'art.

Le studiolo perdu de Ferrare se caractérise par le fait que son cycle décoratif est dispersé dans toute l'Europe, de la Hongrie à l'Italie, en passant par Londres et l'Allemagne.

De Bideran fait souvent référence à l'importance de raconter des histoires à l'aide de différents médias au sein du musée contemporain. Le personnel du Mucem de Marseille affirme que "la mise en place d'un projet constitue souvent un laboratoire de médiation"⁴²⁴.

Toujours dans le cas de Ferrare, la Pinacothèque expose dans la salle 4 un dispositif conçu par des professeurs du département du patrimoine culturel de l'Université de Bologne par l'intermédiaire du *FrameLab* de Ravenne, qui se décrit sur son site web comme un laboratoire dédié à la narration numérique et multimédia⁴²⁵. Outre la création de visites virtuelles immersives et de reconstitutions numériques de monuments, le *FrameLab* s'occupe également de la numérisation d'archives photographiques et de la communication muséale. Ce désir de montrer numériquement au public de la Pinacothèque de Ferrare à quoi ressemblait le studiolo de Leonello d'Este n'est pas sans rapport avec ce que Palacios et Maillard ont écrit sur le rôle du musée dans la création de nouvelles pratiques d'éducation au patrimoine⁴²⁶. Le *FrameLab* de Ravenne a ici conçu une méthodologie appropriée pour raconter le contexte historique et artistique du studiolo de Belfiore à partir d'une perspective différente, une hypothèse de reconstruction essentielle pour que le public puisse imaginer cet espace aujourd'hui.

Enfin, nous essayons de comprendre quels sont les projets mis en place par la Pinacothèque de Ferrare et les *Gallerie Estensi* de Modène en ce qui concerne les activités éducatives du musée.

Un aperçu général nous a été fourni par Paola Bigini, responsable de l'offre didactique du musée. Nous découvrons ainsi qu'il existe à la Pinacothèque de Ferrare un parcours de visite entièrement dédié à l'étude de la perspective pour les écoliers. Rappelons que la salle 4 présente deux panneaux de Girolamo Marchesi da Cotignola, décrits par le musée comme "des vues en perspective de la ville, à l'instar des marqueteries en bois du XVe siècle qui décoraient les stalles des églises ou des *studioli*"⁴²⁷. Marcello Toffanello, directeur du musée *Casa Romei*, précise que lors de l'installation de la salle 4 inaugurée en 2018, il avait expressément pensé à inclure les deux coffres du XVe siècle

⁴²² E. CAILLET, *Accompagner les publics. L'exemple de l'exposition 'Naissances' au Musée de l'Homme*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 3.

⁴²³ J. DE BIDERAN, M. BOURDAA, *Valoriser le patrimoine via le transmedia storytelling: réflexions et expérimentations*, Paris, Éditions Complicités, 2021, p. 59.

⁴²⁴ *Id.*

⁴²⁵ <http://framelab.unibo.it/risorse-e-competenze/>

⁴²⁶ C. MAILLARD, J. C. MERGE, P. PALACIOS, *Museo y comunidad. Desde el mundo de los objetos al mundo de los sujetos*, DIBAM, Gobierno de Chile, Unidad de estudios y desarrollo institucional, 2002, p. 54.

⁴²⁷ D'après le panneau affiché dans la salle 4 de la Pinacothèque de Ferrare à côté des deux vues en perspective de la ville.

dans la salle. Plus précisément, celui exposé sous les deux panneaux réalisés par Girolamo Marchesi da Cotignola présente des deux côtés une perspective décorée directement sur le bois.

Paola Bigini précise également que les Muses Erato et Uranie de la salle 4 sont exposées au public à travers deux parcours spécifiques. Le premier, intitulé "*Les Este à Ferrare*" est évidemment un itinéraire historique qui retrace les vicissitudes des principaux protagonistes de la famille qui a fait de Ferrare une grande puissance artistique pendant la Renaissance.

Le second parcours s'intitule "*Pinacothèque social*" et met en relation les représentations du passé avec l'utilisation contemporaine des images dans les réseaux sociaux. Ce parcours, contrairement à celui qui expose le thème de la perspective, est destiné à un public adulte.

En ce qui concerne la conception d'expériences d'apprentissage, il est intéressant de noter que Vayne parle explicitement de jeux dans le musée basés sur les objets de la collection⁴²⁸.

À cet égard, on peut penser à la création d'un jeu pour enfants à la Pinacothèque qui, à travers une médiation culturelle spécifique basée sur le célèbre jeu "*Qui est-ce?*", propose une expérience ludique centrée sur les Muses de Belfiore (le même jeu s'adapterait aussi parfaitement aux 28 portraits des *Hommes Illustres* du studiolo d'Urbino).

⁴²⁸ J. VAYNE, *Wonderful Things. Learning with museum objects*, Edinburgh, MuseumsEtc, 2012, p. 19.

2. Leonello d'Este dans les salles du parcours muséal de Palazzo Schifanoia à Ferrare

Outre la Pinacothèque située au premier étage du *Palazzo dei Diamanti*, il existe un autre musée à Ferrare qui expose des objets d'art liés au marquis Leonello d'Este: le musée *Schifanoia*.

Ranieri Varese explique que la *delizia du Palazzo Paradiso* (1388) se trouvait dans la zone urbanisée, à côté de la Cathédrale de Ferrare, tandis que le *Palazzo Belfiore* (1391) et *Schifanoia* (1385) étaient situés "à la frontière entre la campagne et la ville"⁴²⁹.

Marco Folin affirme que le nombre de *delizie estensi* (palais-villas) à l'époque de Borso n'était pas inférieur à seize⁴³⁰. Cole rappelle que c'est dans les *delizie* ornés, "palais d'été et villas de campagne"⁴³¹, que les Este passaient la plupart de leur temps.

Si Belfiore a son nom lié à celui de Leonello d'Este, *Schifanoia* doit son célèbre cycle décoratif au duc Borso. Comme cela a déjà été mentionné à plusieurs reprises, l'inspiration pour l'iconographie des Muses du studiolo est venue de l'humaniste Guarino Veronese dans une lettre de 1447 adressée à Leonello. Amy Warburg explique que dans la *delizia* de Borso d'Este, les images des mois peintes à fresque sur les murs du palais ont été inspirées par le bibliothécaire, historiographe et professeur d'astronomie de l'Université de Ferrare: Pellegrino Prisciani⁴³².

Angela Dillon Bussi rappelle que Borso fut le premier duc de Ferrare, obtenant l'investiture ducale directement du pape Pie II, "accompagnée d'un des signes les plus élevés de la faveur papale: la rose d'or"⁴³³. Le commentaire de Giuseppe Pardi sur les deux fils illégitimes de Nicolò III d'Este est également intéressant: "Leonello et Borso prenaient plaisir à manier, plutôt que les armes, la plume et le pinceau et tous les instruments délicats de l'art"⁴³⁴.

Cole met plutôt l'accent sur les noms les plus célèbres des palais de campagne appartenant à la famille d'Este: *Belriguardo* (en français, Belle perspective), *Belvedere* (Belle vue), Belfiore (Belle fleur) et *Schifanoia* (échapper à l'ennui)⁴³⁵.

La salle la plus célèbre du musée *Schifanoia* est le *Salon des Mois*, qui présente les fresques réalisées en 1470⁴³⁶. Pour comprendre la morphologie picturale de la salle, il est utile de lire la description qu'en a faite Beck avec une grande précision: "Le cycle est divisé en douze compartiments, un pour chaque mois. Ceux-ci étaient à leur tour subdivisés en trois sections horizontales, la partie centrale

⁴²⁹ A. MOTTOLA MOLFINO, M. NATALE, *Le muse e il principe: arte di corte nel rinascimento padano* (SAGGI), Modena, Franco Cosimo Panini, 1991, p. 189.

⁴³⁰ *Il palazzo Schifanoia a Ferrara*, a cura di S. SETTIS, *Mirabilia Italiae*, Franco Cosimo Panini Editore, Modena, 2007, p. 9.

⁴³¹ Traduit de l'anglais; A. COLE, *Italian Renaissance courts: art, pleasure and power*, London, Laurence King Publishing, 2016, pp. 135-136.

⁴³² A. WARBURG, *Arte e astrologia nel palazzo Schifanoia di Ferrara*, Milano, Abscondita, 2006, p. 37.

⁴³³ A. DILLON BUSSI, *Muse e arti liberali: nuove ipotesi per lo studiolo di Belfiore*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Sylvie Béguin*, a cura di M. Di Giampaolo, Napoli, Paparo Edizioni, 2001, p. 77.

⁴³⁴ Traduit de l'italien; G. PARDI, *Leonello d'Este: marchese di Ferrara*, Bologna, Zanichelli, 1904, p. 69.

⁴³⁵ A. COLE, *Italian Renaissance courts: art, pleasure and power*, op. cit., pp. 135-136.

⁴³⁶ L. CAMPBELL, *Renaissance portraits. European portrait-painting in the 14th, 15th and 16th Centuries*, London, Yale University Press, 1990, p. 47.

étant consacrée aux symboles des mois. Au-dessus se trouvent des récits représentant des scènes de la mythologie classique; au-dessous, des activités typiques des saisons sont représentées”⁴³⁷.

Campbell ajoute à juste titre que dans la partie inférieure des fresques, "Borso d'Este est représenté avec ces assistants dans des scènes de cour"⁴³⁸.

En plus de Cosmè Tura, qui a dirigé les travaux, Francesco del Cossa et Ercole de' Roberti ont également contribué à la création des fresques.⁴³⁹ Aujourd'hui, certains des mois peints à fresque dans le *Salon* ne sont plus visibles, en particulier octobre, novembre, décembre, janvier et février. Marco Bertozzi rappelle que le visiteur ne peut donc aujourd'hui admirer que les mois de mars à septembre inclus⁴⁴⁰.

Padovani rappelle que Francesco del Cossa a quitté la ville de Ferrare pour rejoindre Bologne à cause de "l'ingratitude de Borso d'Este qui l'avait traité comme un triste apprenti"⁴⁴¹.

Ceci est intéressant car il y a ici un lien entre *Schifanoia* et le musée du Louvre.

À la suite de ce malentendu entre le peintre et le duc, Francesco del Cossa et le jeune Ercole de' Roberti se rendirent à Bologne, où ils peignirent le célèbre *polyptyque Griffoni* pour Floriano Griffoni dans la basilique de *San Petronio*⁴⁴². Le lecteur se souviendra que dans le paragraphe consacré au Musée du Louvre, deux petites œuvres d'Ercole de' Roberti ont été déjà mentionnées; elles sont exposées dans la salle 709, dite "Salle des Sept-Mètres": *Saint Michel et Sainte Apolline* (1473). Les piliers latéraux du *polyptyque Griffoni* de Bologne étaient composés de huit figures de saints. Aujourd'hui, on en connaît sept; deux de ces saints sont au Louvre, trois sont à la *Fondazione Cini* à Venise, un est au musée *Boymans Van Beuningen* à Rotterdam, et enfin *San Petronio* (comme le saint qui donne son nom à la basilique de Bologne) se trouve au tout début du parcours de la Pinacothèque de Ferrare, au premier étage du Palais des Diamants, avant la salle 4 où sont exposées les deux Muses de Belfiore.

En 2023, la première salle de l'exposition "*Renaissance à Ferrare: Ercole de' Roberti et Lorenzo Costa*", située au rez-de-chaussée du Palais des Diamants, est inaugurée avec une reproduction de très haute qualité de la fresque de septembre du *Palazzo Schifanoia*: il s'agit en effet de la première œuvre réalisée par Ercole de' Roberti à l'âge de 17 ans seulement.

Campbell rappelle qu'en Italie "les peintures murales servaient souvent de substitut aux tapisseries"⁴⁴³. Laissant de côté le *Salon des mois*, nous nous concentrons maintenant sur deux salles spécifiques du musée *Schifanoia*.

⁴³⁷ J. BECK, *Italian Renaissance painting*, New York, Icon Editions - Harper Collins Publishers, 1981, pp. 206-213.

⁴³⁸ L. CAMPBELL, *Renaissance portraits. European portrait-painting in the 14th, 15th and 16th Centuries*, London, Yale University Press, 1990, pp. 47-49.

⁴³⁹ <https://www.ferraterraacqua.it/it/ferrara/scopri-il-territorio/arte-e-cultura/ville-dimore-teatri-storici/palazzo-schifanoia>

⁴⁴⁰ *Il palazzo Schifanoia a Ferrara*, a cura di S. SETTIS, *Mirabilia Italiae*, Franco Cosimo Panini Editore, Modena, 2007, p. 143.

⁴⁴¹ C. PADOVANI, *La critica d'arte e la pittura ferrarese*, Rovigo, Società Tipografica Editrice Rodigina, 1954, p. 69.

⁴⁴² <https://patrimonioculturale.regione.emilia-romagna.it/notizie/2023/arte-mostre/rinascimento-a-ferrara-ercole-de-roberti-e-lorenzo-costa>

⁴⁴³ L. CAMPBELL, *Renaissance portraits. European portrait-painting in the 14th, 15th and 16th Centuries*, op. cit., p. 47.

Après le tremblement de terre de 2012 qui a frappé l'Émilie-Romagne et la ville de Ferrare, le musée a été restructuré et le plan d'exposition réorganisé. Le projet muséographique a été conçu par Giovanni Sassu (ancien directeur des Musées d'Art Ancien de Ferrare, aujourd'hui directeur des Musées de la ville de Rimini) et Maria Teresa Gulinelli (conservatrice des collections archéologiques et numismatiques des Musées d'Art Ancien de Ferrare)⁴⁴⁴.

Au début de la visite, le visiteur est confronté à un grand écran qui raconte en italien (avec des sous-titres en anglais) le processus historique qui a conduit à la construction du palais, à la réalisation des fresques pendant la Renaissance et à leur découverte au XIX^e siècle (les murs de la salle ayant été blanchis parce qu'elle était utilisée comme entrepôt pour la manufacture de tabac).

Pendant l'entretien au musée *Casa Romei* à Ferrare, nous avons discuté avec Marcello Toffanello de la possibilité de créer une salle similaire dans la Pinacothèque qui expliquerait au public le processus créatif ayant conduit à la formation du studiolo et des Musées de Belfiore.

Cependant, le directeur s'est opposé au remplacement du dispositif multimédia, craignant que l'introduction de vidéos dans une salle risquerait de détourner l'attention du public.

Dans l'une des premières salles du *Palazzo Schifanoia*, le public est immédiatement confronté à la figure de Leonello d'Este, qualifié de "prince humaniste"⁴⁴⁵. Le panneau d'introduction explique comment Leonello a été une figure absolument centrale dans le développement de la cour d'Este à la Renaissance. Pour le thème de notre mémoire, une phrase en particulier a retenu notre attention, et elle est la suivante: "Humaniste raffiné et cultivé, animé d'un esprit cosmopolite, nous devons à Leonello l'initiation d'entreprises extraordinaires telles que le studiolo Belfiore, malheureusement démembré". Dans ces mots, on peut presque déceler un sentiment de regret et de nostalgie face à la dispersion des Muses, aujourd'hui exposées dans des contextes et des musées très éloignés (pas seulement géographiquement) de l'environnement ferrarais.

La salle présente plusieurs médailles antiques, le polyptyque en albâtre (chef-d'œuvre de l'école anglaise du milieu du XV^e siècle provenant de l'église de *Sant'Andrea*, où travaillait Piero della Francesca) et le bréviaire personnel du marquis Leonello réalisé par Matteo de' Pasti vers 1445.

Trois médailles retiennent particulièrement l'attention du visiteur. Dans l'une d'elles, on peut admirer le portrait de Leonello d'Este. Il est intéressant de noter que sur cette pièce, Leonello nous montre le profil gauche de son visage, exactement comme sur le portrait à fond noir réalisé par Giovanni da Oriolo et aujourd'hui exposé à la *National Gallery* de Londres⁴⁴⁶ (le portrait du marquis réalisé par Pisanello et exposé à l'*Accademia Carrara* de Bergame montre au contraire le profil droit de Leonello).

Les deux autres médailles célèbres sont celles qui portent les emblèmes du prince humaniste: la pièce à triple face et la pièce au lynx aux yeux bandés. Il existe donc un fort parallélisme entre la *Pinacoteca Nazionale* de Ferrare et le Musée *Schifanoia*, qui présentent tous deux l'environnement artistique de la ville sous Leonello d'Este.

Pour l'historien d'art autrichien Schlosser, "Pisanello était l'un des plus grands artistes de tous les temps"⁴⁴⁷. Schlosser est également repris par Berenson lorsqu'il affirme que Pisanello était "l'un des

⁴⁴⁴ <https://www.artecultura.fe.it/2034/scheda-tecnica>

⁴⁴⁵ Panneau d'introduction à l'intérieur du musée Schifanoia.

⁴⁴⁶ <https://www.nationalgallery.org.uk/artists/giovanni-da-oriolo>

⁴⁴⁷ *Da Altichiero a Pisanello*, catalogo a cura di L. MAGAGNATO, Museo di Castelvecchio (Verona), Neri Pozza Editore (Venezia), 1958, p. XVII.

plus beaux génies de la Renaissance"⁴⁴⁸. On estime aujourd'hui que les médailles antiques et le portrait de Bergame ont été réalisés par Pisanello après 1440, tandis que le *Portrait d'une princesse de la maison d'Este* (Ginevra d'Este ou Margherita Gonzaga, exposée dans la salle 709 du Louvre) a été achevé par lui lors de son premier séjour à Ferrare, c'est-à-dire avant 1438⁴⁴⁹.

Il est également intéressant de rappeler que, dans l'ancien parcours, avant le réaménagement moderne du musée, immédiatement après cette salle dédiée à Leonello d'Este, se trouvait la salle dite *des Hommes illustres*, qui devient une référence forte au cycle des peintures d'Urbino et à l'autre cour célèbre de la Renaissance: celle de Federico da Montefeltro.

La deuxième salle dédiée au marquis de Ferrare se trouve au premier étage du Musée *Schifanoia*, dans l'aile ouest, et s'appelle "*Salle Leonello d'Este*".

C'est en effet ici, avant d'entrer dans le *Salon des Mois*, que le visiteur peut admirer le motif du triple visage peint à fresque plusieurs fois en répétition sur les murs tout autour de la salle.

Selon le directeur Giovanni Sassu, cet emblème, qui symbolise les qualités du prince, peut être lu comme "une exhortation à la prudence et à la paix"⁴⁵⁰. Il s'agit en effet de deux éléments essentiels de la politique de Leonello d'Este durant son bref règne à la tête de la ville de Ferrare.

Il a déjà été mentionné que la partie inférieure des fresques du *Salone dei Mesi* dépeint non seulement la vie de la cour sous Borso d'Este, mais aussi les activités agricoles et commerciales de la Ferrare de la Renaissance. Cole a souligné que le cycle des Muses dans le studiolo de Belfiore célèbre également le mariage et l'agriculture, "étendant l'influence des Muses aux domaines de la vertu civique et de la bonne gouvernance"⁴⁵¹.

⁴⁴⁸ B. BERENSON, *Les peintres italiens de la Renaissance*, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, Klincksieck, 2017, p. 274.

⁴⁴⁹ *Da Altichiero a Pisanello*, catalogo a cura di L. MAGAGNATO, Museo di Castelvecchio (Verona), Neri Pozza Editore (Venezia), 1958, p. 85.

⁴⁵⁰ Traduit de l'italien; G. SASSU, "Una guida per il nuovo Schifanoia (e un abbozzo di catalogo per le nuove opere)", *MuseoinVita*, 2021.

⁴⁵¹ Traduit de l'anglais; A. COLE, *Italian Renaissance courts: art, pleasure and power*, London, Laurence King Publishing, 2016, p. 141.

3. Le studiolo d'Urbino dans la salle 18 de la *Galleria Nazionale delle Marche*

Quittons maintenant Ferrare pour nous rendre dans la région des Marches, au centre de l'Italie. Outre le studiolo de Belfiore, la plupart des critiques européens se sont concentrés sur les autres *studioli* de la Renaissance, à savoir celui de Mantoue, celui de Florence et celui d'Urbino.

Adalgisa Lugli, lorsqu'elle évoque les "*studioli* illustres du *Quattrocento*"⁴⁵², se réfère aux deux cabinets du duc Federico da Montefeltro.

Cerboni Baiardi souligne la proximité des dates de naissance des grands seigneurs de la Renaissance italienne: Leonello (1407) et Borso d'Este (1413) à Ferrare, Ludovic III Gonzague (1414) à Mantoue, Sigismondo Malatesta (1417) à Rimini et Federico da Montefeltro (1422) à Urbino⁴⁵³.

Si Giuseppe Pardi rappelle que les principales raisons de l'épanouissement des arts dans un état sont à attribuer principalement à la paix et à la richesse des traditions passées⁴⁵⁴, il est intéressant de noter que la phrase de Patrice Noviant "la ville est un grand musée"⁴⁵⁵ s'adapte parfaitement à Ferrare et à Urbino.

En effet, Wolfgang Liebenwein explique que Federico da Montefeltro est "la personnification de l'*homo virtuosus*"⁴⁵⁶, et ce n'est pas un hasard s'il a choisi le cycle des *Hommes Illustres* comme iconographie de son cabinet.

Il a pu remplacer la chambre du trésor (qui avait encore une valeur médiévale tardive) par "l'idéal plus moderne et humaniste de la bibliothèque"⁴⁵⁷. Comme l'indique déjà la section du Louvre consacrée à la figure de Baldassare Castiglione (immortalisé par le splendide portrait peint par Raphaël), le Palais Ducal d'Urbino "ne s'oppose pas à la ville, mais s'y incorpore"⁴⁵⁸.

Comme il l'a fait pour Ferrare, Bruno Zevi a également consacré des recherches approfondies à Urbino, allant jusqu'à affirmer que "le Palais des Montefeltro est une intervention macroscopique de la Renaissance"⁴⁵⁹.

Si le portrait de Bergame est la première image qui vient à l'esprit quand on pense au visage de Leonello d'Este, dans le cas du duc d'Urbino, la mémoire va directement au *Portrait de Federico da Montefeltro avec son épouse Battista Sforza*, peint par Piero della Francesca en 1465 et aujourd'hui

⁴⁵² A. LUGLI, *Naturalia et Mirabilia. Les cabinets de curiosités en Europe*, Paris, Adam Biro, 1998, p. 79.

⁴⁵³ *Federico di Montefeltro. Lo stato, le arti, la cultura*, sous la dir. de G. CERBONI BAIARDI, G. CHITTOLINI, P. FLORIANI, Bulzoni Editore, 1986, pp. 12-13.

⁴⁵⁴ G. PARDI, *Leonello d'Este: marchese di Ferrara*, Bologna, Zanichelli, 1904, p. 177.

⁴⁵⁵ *Le futur antérieur des musées*, sous la dir. de M. SIMONOT, Paris, Les Editions du Renard, Direction des musées de France, ANFIAC, 1991, p. 68.

⁴⁵⁶ W. LIEBENWEIN, *Studiolo. Storia e tipologia di uno spazio culturale*, Modena, Franco Cosimo Panini, 2005, p. 129.

⁴⁵⁷ *Federico di Montefeltro. Lo stato, le arti, la cultura*, sous la dir. de G. CERBONI BAIARDI, G. CHITTOLINI, P. FLORIANI, *op. cit.*, p. 80.

⁴⁵⁸ *Ibid.*, p. 21.

⁴⁵⁹ B. ZEVI, *Apprendre à voir la ville. Ferrare, la première ville moderne d'Europe*, Marseille, Editions Parenthèses, 2011, p. 33.

conservé aux Offices de Florence⁴⁶⁰. Beck précise qu'il s'agit d'un "diptyque à la manière des Pays-Bas"⁴⁶¹ et souligne que les célèbres triomphes sont peints au dos de la toile.

Paolo Dal Poggetto a écrit que "le studiolo était le triomphe du prince, car dans cet espace se manifestaient les aspirations humanistes de Federico da Montefeltro"⁴⁶². Le thème du triomphe rappelle également le premier bandeau supérieur des fresques astrologiques du *Salone dei Mesi* du Palais *Schifanoia* à Ferrare, où les dieux de l'Olympe grec sont représentés sur de volumineux chars décorés.

Les Offices décrivent le portrait du duc Montefeltro comme l'un des plus célèbres portraits de la Renaissance italienne et expliquent au visiteur que "les deux personnages sont représentés de profil, conformément à la tradition du XVe siècle inspirée de la numismatique ancienne"⁴⁶³.

Ce détail rappelle le portrait que Pisanello a réalisé pour Leonello d'Este (aujourd'hui à l'*Accademia Carrara* de Bergame) et le *Portrait d'une princesse de la maison d'Este* (dans la salle 709 du Louvre). Sans oublier que dans la même salle est exposé le portrait de profil du seigneur de Rimini, Sigismondo Pandolfo Malatesta, peint lui aussi comme celui des Offices par Piero della Francesca.



*Portrait de Sigismondo Pandolfo Malatesta, peint par
Piero della Francesca vers 1451 (salle 709 du Louvre)*

© Andrea Piccolo Milani

⁴⁶⁰ *Federico di Montefeltro. Lo stato, le arti, la cultura*, sous la dir. de G. CERBONI BAIARDI, G. CHITTOLINI, P. FLORIANI, Bulzoni Editore, 1986, p. 15.

⁴⁶¹ J. BECK, *Italian Renaissance painting*, New York, Icon Editions - Harper Collins Publishers, 1981, pp. 141-142.

⁴⁶² P. DAL POGGETTO, *La Galleria nazionale delle Marche e le altre collezioni nel palazzo Ducale di Urbino*, Urbino, Novamusa Del Montefeltro, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2003, p. 125.

⁴⁶³ <https://www.uffizi.it/opere/i-duchi-di-urbino-federico-da-montefeltro-e-battista-sforza>

Concentrons-nous maintenant sur le studiolo du Palais Ducal d'Urbino, aujourd'hui *Galleria Nazionale delle Marche*.

Paolo Dal Poggetto précise comment le studiolo est présenté dans la salle numéro 18 du musée.

Le studiolo se trouve dans ce que l'on appelle "*l'Appartement du duc*", qui se compose de plusieurs pièces: la salle d'audience (*Sale delle Udienze*), la chambre à coucher du duc, la garde-robe du duc, la chapelle de son fils Guidobaldo, et enfin le studiolo⁴⁶⁴.

Dal Poggetto le décrit comme un espace de méditation, "une sorte de laboratoire d'idées du prince"⁴⁶⁵. Ici, comme dans le cas du studiolo de Belfiore, de nombreux personnages ont participé à la conception et à la réalisation des décorations de la pièce.

Cerboni Baiardi présente ainsi les auteurs du studiolo: le programme iconographique a été conçu par les lettrés de la cour, tandis que les cartons des incrustations ont été dessinés par Botticelli, Francesco di Giorgio Martini et peut-être Bramante.

Pour les panneaux représentant les *Hommes Illustres*, les noms de Giusto di Gand et Pedro Berruguete ont été mentionnés, tandis que pour l'exécution des œuvres en bois, ceux de Baccio Pontelli et Giuliano da Maiano ont été cités⁴⁶⁶. Pour une toute petite pièce, il s'agit donc d'artisans vraiment importants, ce qui montre bien à quel point il était vital pour le duc d'avoir son espace privé à proximité de la chambre à coucher.

Liebenwein rappelle que le grand succès international du studiolo d'Urbino tient avant tout au fait qu'il a été entièrement conservé. En outre, il affirme que "nous sommes en présence de l'expression la plus aboutie de l'environnement d'un studio dans sa forme la plus pure"⁴⁶⁷.

Sabba Castiglione a indiqué ce qu'il fallait décorer à l'intérieur d'un studiolo de la Renaissance: "armes et livres, des instruments mathématiques, des astrolabes"⁴⁶⁸.

Adalgisa Lugli a souligné à juste titre que l'érudit semble décrire précisément le studiolo de Federico da Montefeltro à Urbino.

Cerboni Baiardi a souligné que ces objets (livres, instruments de musique et pièces d'armure) servaient à "signaler dans le studiolo la présence même du duc"⁴⁶⁹.

Pasquale Rotondi a émis l'hypothèse que, dans son ensemble, la décoration du studiolo devrait faire référence à l'architecte Donato Bramante⁴⁷⁰.

L'espace présente un plafond à caissons divisé en 24 lacunaires, cinq par rangée.

Dal Poggetto précise toutefois que le vingt-cinquième lacunaire du plafond est manquant car un coin du studiolo est chanfreiné. Dans chacun des vingt-quatre lacunaires, il y a un emblème du

⁴⁶⁴ P. DAL POGGETTO, *La Galleria nazionale delle Marche e le altre collezioni nel palazzo Ducale di Urbino*, Urbino, Novamusa Del Montefeltro, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2003, p. 115.

⁴⁶⁵ *Ibid.*, p. 125.

⁴⁶⁶ *Federico di Montefeltro. Lo stato, le arti, la cultura*, sous la dir. de Cerboni Baiardi G., Chittolini G., Floriani P., Bulzoni Editore, 1986, p. 28.

⁴⁶⁷ Liebenwein W., *Studiolo. Storia e tipologia di uno spazio culturale*, Modena, Franco Cosimo Panini, 2005, p. 122.

⁴⁶⁸ Lugli A., *Naturalia et Mirabilia. Les cabinets de curiosités en Europe*, Paris, Adam Biro, 1998, p. 86.

⁴⁶⁹ *Federico di Montefeltro. Lo stato, le arti, la cultura*, sous la dir. de G. CERBONI BAIARDI, G. CHITTOLINI, P. FLORIANI, *op. cit.*, p. 25.

⁴⁷⁰ P. DAL POGGETTO, *La Galleria nazionale delle Marche e le altre collezioni nel palazzo Ducale di Urbino*, *op. cit.*, p. 125.

duc⁴⁷¹. C'est à Liebenwein que nous devons la description précise des dimensions intérieures de la salle. Le studiolo mesure 4,12 mètres sur 3,60 mètres. Sa forme est rectangulaire, mais une saillie au milieu du mur oriental crée deux petites niches⁴⁷². Toute la pièce (y compris les deux portes) est décorée d'un lambris en bois incrusté de 2,53 mètres de haut, réalisé par des menuisiers toscans coordonnés par Benedetto da Maiano⁴⁷³. Paolo Dal Poggetto a décrit cette pièce comme "un trésor de beauté, de raffinement et de perspective"⁴⁷⁴.

Alors qu'à la cour de Ferrare, le cycle astrologique se trouve dans le *Salone dei Mesi* du musée *Schifanoia*, il convient de rappeler que dans le studiolo d'Urbino, les instruments scientifiques typiques de l'observation astronomique revêtent une grande importance⁴⁷⁵. Ce n'est pas un hasard si de tels objets étaient représentés dans les marqueteries en bois et si, parmi les *Hommes Illustres* du studiolo, on trouve le portrait de Ptolomée, aujourd'hui exposé à la BnF Richelieu à Paris.

Federico da Montefeltro était certainement très fier de son studiolo, à tel point qu'il y emmenait ses invités les plus illustres (tout comme Isabelle d'Este avec sa collection à Mantoue)⁴⁷⁶.



Le studiolo du duc Federico da Montefeltro à Urbino
© MiC – Galleria Nazionale delle Marche, Urbino – Ph. Claudio Ripalti

⁴⁷¹ P. DAL POGGETTO, *La Galleria nazionale delle Marche e le altre collezioni nel palazzo Ducale di Urbino*, Urbino, Novamusa Del Montefeltro, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2003, p. 126.

⁴⁷² W. LIEBENWEIN, *Studiolo. Storia e tipologia di uno spazio culturale*, Modena, Franco Cosimo Panini, 2005, p. 123.

⁴⁷³ P. DAL POGGETTO, *La Galleria nazionale delle Marche e le altre collezioni nel palazzo Ducale di Urbino*, op. cit., p. 133.

⁴⁷⁴ Traduit de l'italien; *Ibid.*, p. 125.

⁴⁷⁵ *Federico di Montefeltro. Lo stato, le arti, la cultura*, sous la dir. de G. CERBONI BAIARDI, G. CHITTOLINI, P. FLORIANI., Bulzoni Editore, 1986, p. 53.

⁴⁷⁶ P. DAL POGGETTO, *La Galleria nazionale delle Marche e le altre collezioni nel palazzo Ducale di Urbino*, op. cit., p. 125.

Au Palais *Schifanoia*, l'ancien parcours de visite comprenait la salle dite *des hommes illustres*, tandis que la première salle que le visiteur traverse après avoir admiré les fresques du *Salone dei Mesi* est la salle dite *des vertus*.

À Urbino, le studiolo présente une célèbre gravure commandée par le duc Montefeltro: "*Virtutibus itur ad astra*"⁴⁷⁷. Pour Cerboni Baiardi, la devise est une citation du livre IX de l'*Énéide*⁴⁷⁸, poème épique écrit par Virgile (originaire de Mantoue, ville où le duc avait été éduqué par l'humaniste Vittorino da Feltre). La devise du duc d'Urbino devient ainsi une sorte de pendant aux emblèmes choisis par Leonello d'Este pour rappeler les qualités du prince humaniste.

Voyons maintenant comment la *Galleria Nazionale delle Marche* expose le thème du studiolo aux visiteurs du Palais Ducal. Tout d'abord, nous avons dit que le studiolo se trouve au cœur de l'appartement du duc, plus précisément dans la salle 18.

La chambre 19, en revanche, est le vestiaire du duc, tandis que la chambre 19-bis est dite "*Chapelle du pardon*", revêtue de marbre polychrome avec une voûte composée de lacunaires en stuc avec des têtes d'angelots. Il est intéressant de s'arrêter sur l'inscription du vestibule de la chapelle:

"*Bina vides parvo discrimine iuncta sacella/ altera pars musis altera sacra deo est*"⁴⁷⁹.

La phrase latine fait donc référence à deux oratoires, l'un dédié aux Muses et l'autre à Dieu.

Nous rappelons que la salle 19-bis contient la *Chapelle du Pardon*, tandis que la salle 19-ter présente le "Petit temple des Muses" (*Tempietto delle Muse*).

Paolo Dal Poggetto a rappelé que dans cet espace ont été peints 11 panneaux représentant les neuf Muses avec Apollon et Pallas, tous attribués au peintre Giovanni Santi⁴⁸⁰.

Santi est le père de Raphaël, qui est à son tour l'auteur du *Portrait de Baldassare Castiglione* au Louvre (exposé dans la salle 710, à côté des peintures de Mantegna, Costa et Perugino qui décoraient le studiolo d'Isabelle d'Este à Mantoue). Raphaël avait l'habitude de signer ses tableaux "*Raphaël Urbinas*".

Les deux oratoires étaient de taille très similaire, et de nombreux chercheurs se sont penchés sur cette double valence entre le sacré et le profane.

Christine Davenne a déclaré qu'au Palais Ducal d'Urbino "la vie contemplative rencontre la vie active"⁴⁸¹, tandis qu'Adalgisa Lugli a parlé d'un véritable "parcours initiatique suggéré par les deux chapelles, la religion antique se mêlant à la tradition littéraire"⁴⁸².

En ce qui concerne le studiolo de la salle 18, les recherches de Paolo Dal Poggetto doivent être combinées avec celles de Wolfgang Liebenwein afin de parvenir à une compréhension complète et approfondie des raisons pour lesquelles les 28 hommes illustres du cycle pictural ont été répartis

⁴⁷⁷ W. LIEBENWEIN, *Studiolo. Storia e tipologia di uno spazio culturale*, Modena, Franco Cosimo Panini, 2005, p. 129.

⁴⁷⁸ *Federico di Montefeltro. Lo stato, le arti, la cultura*, sous la dir. de G. CERBONI BAIARDI, G. CHITTOLINI, P. FLORIANI, Bulzoni Editore, 1986, p. 276.

⁴⁷⁹ P. DAL POGGETTO, *La Galleria nazionale delle Marche e le altre collezioni nel palazzo Ducale di Urbino*, Urbino, Novamusa Del Montefeltro, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2003, p. 141.

⁴⁸⁰ *Ibid.*, p. 143.

⁴⁸¹ C. DAVENNE, C. FLEURENT, *Cabinets de curiosités. La passion de la collection*, Paris, Editions de la Martinière, 2011, p. 46.

⁴⁸² A. LUGLI, *Naturalia et Mirabilia. Les cabinets de curiosités en Europe*, Paris, Adam Biro, 1998, pp. 94-96.

entre le Louvre et le musée d'Urbino. Comme ce fut le cas pour Ferrare en 1598, Urbino subit en 1632 ce que l'on appelle la "dévolution du duché à l'État pontifical"⁴⁸³.

Le premier cardinal légat Antonio Barberini se fit offrir par son oncle Urbain VIII les portraits du studiolo, qui furent découpés et transportés dans la capitale⁴⁸⁴.

Pour des raisons héréditaires, ils ont ensuite été divisés en deux groupes: 14 portraits sont ainsi entrés dans la collection du Louvre en 1863, tandis que les 14 autres ont été achetés en 1934 par l'État italien et sont retournés au Palais Ducal d'Urbino⁴⁸⁵.

En ce qui concerne la présentation publique du studiolo dans le parcours muséal, nous avons interrogé Stefano Brachetti, responsable du bureau de la communication et du marketing de la *Galleria Nazionale delle Marche*⁴⁸⁶.

Le Palais Ducal d'Urbino a conçu un projet très innovant visant à promouvoir le studiolo auprès des familles et des jeunes visiteurs. En effet, un dimanche par mois, le musée organise un atelier didactique au cours duquel les enfants peuvent réaliser des travaux manuels selon la technique de l'*intarsia*, en utilisant des alternatives telles que la colle et de nombreux types de papier au lieu du bois et d'outils tranchants non adaptés à leur âge.

Il s'agit d'une activité totalement dédiée au studiolo du duc.

Les parents ne sont pas obligés de rester dans la salle où se déroule l'atelier, et le musée leur propose une visite guidée thématique gratuite pour découvrir le studiolo d'Urbino. Après l'atelier, les enfants visitent également la salle 18 du musée. La visite thématique et l'atelier sont gratuits, sur présentation du seul billet d'entrée (tarif plein de dix euros pour les adultes et gratuit pour les enfants).

M. Brachetti explique que cette initiative connaît aujourd'hui un grand succès, mais qu'à l'origine, il s'agissait d'un atelier proposé uniquement aux classes d'école. Après la pandémie, le projet a été étendu à toutes les familles et non plus seulement aux groupes scolaires. Il serait important que le musée élargisse les créneaux disponibles afin de permettre au plus grand nombre de participer à l'atelier, mais il manque actuellement de personnel pour proposer l'activité de manière plus assidue. L'atelier pour enfants dure une heure et demie, à l'issue de laquelle tous les objets artisanaux réalisés peuvent être emportés comme souvenirs.

Rappelons que lors de la conférence 2019 de l'ICOFOM à Kyoto, Scarlet Rocío Galindo Monteagudo a explicitement parlé de l'importance, dans le domaine de la muséologie contemporaine, de prendre en compte l'aspect éducatif, d'inclure et d'impliquer les plus jeunes dans les activités culturelles⁴⁸⁷. Mais de nombreux chercheurs reprennent ce thème. Par exemple, Schärer explique que les musées ne sont pas de simples dépôts, et qu'il faut "trouver des moyens propres à fixer l'attention du public"⁴⁸⁸. Jean-Pierre Cordier se concentre quant à lui sur la "formation du

⁴⁸³ P. DAL POGGETTO, *La Galleria nazionale delle Marche e le altre collezioni nel palazzo Ducale di Urbino*, Urbino, Novamusa Del Montefeltro, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2003, p. 128.

⁴⁸⁴ W. LIEBENWEIN, *Studiolo. Storia e tipologia di uno spazio culturale*, Modena, Franco Cosimo Panini, 2005, p. 125.

⁴⁸⁵ P. DAL POGGETTO, *La Galleria nazionale delle Marche e le altre collezioni nel palazzo Ducale di Urbino*, op. cit., p. 128.

⁴⁸⁶ L'entretien complet avec Stefano Brachetti se trouve dans les annexes.

⁴⁸⁷ ICOFOM, *The future of tradition in museology. Materials for a discussion*, Papers from the ICOFOM 42^o symposium held in Kyoto (1-7 September 2019), Kerstin Smeds, 2019, p. 55.

⁴⁸⁸ M. R. SCHARER, *Exposer la muséologie*, Paris, ICOFOM, 2018, p. 27.

jeune visiteur"⁴⁸⁹. Dans le cas du Palais Ducal d'Urbino, l'enfant vit d'abord ce moment de jeu où il expérimente l'aspect ludique, puis il est accompagné à l'intérieur du studiolo. Les familles ont ainsi l'occasion d'observer de près les dessins et les décorations en bois sur les murs.

À cet égard, on peut citer la célèbre phrase de Luc Guillemette: "le musée, de territoire de l'oeil, devient aussi territoire de la main"⁴⁹⁰. L'atelier organisé par la *Galleria Nazionale delle Marche* est en effet une expérience pratique et artisanale. Et cette caractéristique de l'artisanat, nous la retrouverons bientôt dans le paragraphe consacré au studiolo de Gubbio.

Toujours sur le même thème, les nombreux auteurs du "*Rapport de la mission Musées XXI siècle*", sous la direction de Jacqueline Eidelman, reviennent lorsqu'ils expliquent que "le musée est un lieu commun au patrimoine et à la création plastique"⁴⁹¹.

Si en France, dans certains musées d'histoire naturelle, on trouve des ateliers permettant aux enfants de créer et d'imaginer des objets à placer dans une hypothétique collection artistique qui leur serait propre, le Palais Ducal d'Urbino c'est le seul cas d'un musée organisant un atelier didactique aussi structuré et totalement centré sur le studiolo de la Renaissance. C'est pourquoi nous pensons qu'il s'agit d'un cas emblématique et très original en ce qui concerne la mise en valeur de ces anciens espaces de collection. Les familles et les enfants participent de manière engageante à l'activité, devenant des protagonistes et non les habituels visiteurs passifs. C'est ce que l'on entend dans le domaine de la médiation culturelle lorsque l'on parle de rendre le visiteur acteur de l'expérience muséale⁴⁹².

En termes d'activités organisées pour promouvoir le studiolo, le Palais Ducal d'Urbino présente, comme à Ferrare et à Gubbio, des panneaux descriptifs également traduits en anglais pour permettre au public de comprendre la figure du duc Montefeltro.

Ces panneaux sont également nécessaires pour indiquer au public que le cycle des *Hommes Illustres* est réparti entre Urbino et Paris: 14 panneaux se trouvent au Palais Ducal et les 14 autres sont exposés dans la salle 513 de l'aile Richelieu du Louvre.

Cependant, dans le studiolo de la salle 18 de la *Galleria Nazionale delle Marche*, le public peut admirer 28 portraits: 14 sont des originaux, tandis que l'autre moitié est constituée de copies obtenues à partir de photographies à très haute résolution. Comme l'a expliqué Stefano Brachetti, les copies ont subi une légère altération de couleur afin de les différencier plus facilement des originaux. En outre, le projet de communication du musée, financé par le "*Plan national de récupération et de résilience*"⁴⁹³ (en Italie, normalement appelé PNRR, en utilisant la formule abrégée), prévoit la création d'une série d'aides à la visite qui mettront en œuvre le nouveau site web du musée, qui agira comme un portail général où les visiteurs pourront explorer les services de la *Galleria Nazionale delle Marche*. En particulier, le PNRR financera également une application de réalité augmentée entièrement dédiée aux enfants et à leurs familles.

⁴⁸⁹ *Le musée, un lieu éducatif*, sous la dir. de M. ALLARD et B. LEFEBVRE, Musée d'art contemporain de Montréal, 1997, p. 196.

⁴⁹⁰ *Ibid.*, p. 284

⁴⁹¹ *Inventer des musées pour demain. Rapport de la mission Musées XXI siècle*, sous la dir. de J. EIDELMAN, Paris, La Documentation Française, 2017, p. 25.

⁴⁹² *Du Muséum au Musée des Confluences. Médiation et activités culturelles*, sous la dir. de M. CÔTÉ, Musée des Confluences (Lyon), Rhône Le Département, 2008, p. 59.

⁴⁹³ En italien: *Piano nazionale di ripresa e resilienza* (PNRR).

Cette application comprend 10 étapes dans les principaux lieux du musée (y compris, bien sûr, le studiolo). Chaque étape sera présentée avec une première partie plus descriptive suivie d'une seconde partie dédiée au jeu.

Les panneaux explicatifs à l'intérieur des salles du musée sont réalisés sur un support en plexiglas, et sont bilingues (italien/anglais). Dans les premiers mois de 2024, le musée prévoit un nouveau guide audiovisuel dont les premiers chapitres seront consacrés à la biographie de Federico da Montefeltro et au contexte dans lequel la construction de son studiolo à l'intérieur du palais a commencé.


Lo Studiolo di Federico da Montefeltro

Lo studiolo è l'ambiente più intimo dell'appartamento di Federico da Montefeltro e più rappresentativo della sua figura pubblica. È un luogo di meditazione individuale ma anche di ragionamenti condivisi con gli ambasciatori delle corti italiane. Sulla porta d'accesso dal lato della sala delle udienze doveva stare il ritratto dinastico di Federico e del figlio Guidubaldo. L'abile scorcio dal basso e lo straordinario realismo della pittura si uniscono per sintetizzare la figura pubblica del signore di Urbino, raffigurato nella lettura con i simboli del potere regale, e al contempo vestito dell'armatura che lo aveva reso grande tra i signori d'Italia.

Tradizionalmente la conclusione della decorazione dello studiolo è fissata al 1476, anno che compare nell'iscrizione celebrativa al di sotto del soffitto a lacunari. Quest'ultimo fu realizzato, come le tarsie, dai fratelli Giuliano e Benedetto da Maiano. I dipinti di ventotto illustri personalità del mondo greco-romano e del medioevo, con significative presenze di personaggi contemporanei, furono affidati invece al fiammingo Giusto di Gand e furono poi completati dallo spagnolo Pedro Berruguete.

La collocazione su due livelli separa gli uomini di chiesa in basso (con l'aggiunta dei poeti cristiani Dante e Petrarca), dai laici in alto. Al complesso programma iconografico intarsiato si unisce un gusto raffinato per il gioco arguto, che trasforma la realtà. La verità ottica di stoffe e gioielli e l'illusione della prospettiva delle tarsie producono nell'osservatore l'immersione in uno spazio altro, dove nulla è come sembra.

Nel 1631, con la morte dell'ultimo duca Francesco Maria II della Rovere, il ducato d'Urbino ritornò in possesso della Chiesa. Allora il cardinale Antonio Barberini, appassionato d'arte, si fece donare i dipinti dello studiolo dallo zio papa Urbano VIII. Questi furono segati in singoli ritratti e trasferiti a Roma nella sua collezione; passarono quindi in quella di famiglia, dove rimasero fino al 1812. Nel 1861 quattordici furono acquistati da Napoleone III per la nascente Musée Napoléon, il futuro Louvre, dove attualmente si trovano. I ritratti rimasti in Italia furono destinati nel 1934 dallo Stato alla Galleria Nazionale delle Marche.



The studiolo is the most intimate room in Federico da Montefeltro's apartment and the most representative of his public figure. It is a place for individual meditation but also for shared reasoning with the ambassadors of the Italian courts. On the entrance door on the side of the audience hall was to stand the dynastic portrait of Federico and his son Guidubaldo. The skillful foreshortening (scorcio) from below and the extraordinary realism of the painting combine to synthesise the public figure of the Lord of Urbino, depicted while reading with the symbols of royal power, and at the same time dressed in the armour that had made him great among the lords of Italy.

Traditionally, the completion of the decoration of the studiolo is thought to be 1476, the year that appears in the commemorative inscription below the lacunar ceiling. The latter was made, like the inlays, by the brothers Giuliano and Benedetto da Maiano. The paintings, of twenty-eight illustrious personalities from the Greco-Roman world and the Middle Ages, with significant presences of contemporary figures, were instead entrusted to the Flemish Justus of Ghent and were later completed by the Spaniard Pedro Berruguete.

The placement on two levels separates the churchmen at the bottom (with the addition of the Christian poets Dante and Petrarca), from the laymen at the top. The complex inlaid iconographic programme is combined with a refined taste for witty play that transforms reality. The optical truth of fabrics and jewellery and the illusion of perspective of inlays produce in the observer an immersion in another space, where nothing is as it seems.

In 1631, with the death of the last Duke Francesco Maria II della Rovere, the Duchy of Urbino returned to the possession of the Church. At the time, Cardinal Antonio Barberini, an art connoisseur, had the paintings in the "studiolo" donated to him by his uncle Pope Urban VIII. They were cut into individual portraits and transferred to his collection in Rome; they then passed into the family collection, where they remained until 1812. In 1861, fourteen of them were purchased by the French ruler Napoleon III for the nascent Musée Napoléon, the future Louvre, where they currently stand. In 1934, the portraits that remained in Italy were destined by the State to the Galleria Nazionale delle Marche.

Panel d'introduzione dans la salle 18 de la
Galleria Nazionale delle Marche.
© Stefano Brachetti

Lo studiolo come luogo di collezionismo

Eredi delle camere del tesoro medievali e degli *études* dei papi avignonnesi e dei re di Francia, in età umanistica gli studioli divennero i luoghi in cui i principi conservavano i loro oggetti più rari e preziosi, ormai non solo reliquie e opere d'oreficeria sacra, ma gioielli profani, suppellettili preziose, antichità e *mirabilia*. Raccolte di questo tipo si trovavano certamente nel Quattrocento negli *scrittoi* dei mercanti lucchesi e fiorentini, fra cui particolarmente note erano le principesche collezioni dei Medici ospitate negli studioli del palazzo di via Larga.

Un inventario del 1494 delle raccolte estensi contava già molte "medaglie" d'oro e d'argento, termine col quale si indicavano anche le monete antiche. Sappiamo inoltre che Leonello si diletta a riconoscere i volti dei Cesari sulle monete romane e che a imitazione di queste aveva fatto coniare denari con la propria effigie. Negli inventari dei beni di Leonello abbondavano inoltre i gioielli, in particolare gli smalti *en ronde-bosse* prodotti da orefici parigini e borgognoni fra Tre e Quattrocento, e accanto a essi cammei e gemme incise di epoca romana.

Il confronto fra antico e moderno era del resto esercizio critico consueto nel primo Rinascimento, così che le monete di epoca imperiale servirono da ispirazione per le medaglie e le antiche opere di glittica fornirono il modello per le figure di sculture e bassorilievi.

Non sappiamo cosa contenesse lo studiolo di Belfiore, ma per esemplificare il tipo di oggetti che Leonello e Borso probabilmente vi conservavano sono qui esposte medaglie, monete, placchette e gemme di epoca antica e rinascimentale provenienti dalle collezioni della Galleria Estense. Delle tre medaglie esposte due perpetuano la memoria dei signori dello studiolo, Leonello e Borso, mentre la terza ricorda un allievo di Guarino Veronese, l'umanista Ludovico Carbone, che per ultimo descrisse i dipinti dello studiolo di Belfiore nel 1474-75, raffigurato mentre riceve una corona d'alloro da Calliope, musa della poesia.

Panel d'introduction dans la salle 4 de la
Pinacoteca Nazionale de Ferrare.
© Andrea Piccolo Milani



Giusto di Gand (Joos Van Wassenhove)
Antwerpen (B), not. 1450 - 1475
Pedro Berruguete
Paredes de Nava, Palencia (SP), 1450 ca. - 1505
Parete sud:
Euclide (102 x 65 cm) Vittorino da Feltre (94 x 63 cm)
Pio II (118 x 52 cm) Bessarione (118 x 56 cm)
Dipinti su tavola
Oli on gesso

Cartel en plexiglas expliquant les peintres des 28
Hommes Illustres du studiolo d'Urbino
© Stefano Brachetti

Le nouvel audioguide sera traduit en cinq langues et remplacera l'ancien audioguide, considéré comme technologiquement obsolète et ne correspondant plus au parcours de visite actuel du musée. Le remplacement des anciens appareils a commencé pendant la phase de pandémie. Le personnel du musée prévoit de terminer ce projet à la fin du printemps 2024. L'audioguide sera gratuit et téléchargeable depuis le site internet du musée directement sur le smartphone, et utilisable grâce aux QR codes disséminés dans les différentes salles.

Enfin, en ce qui concerne la communication et la promotion du studiolo, l'architecte Brachetti explique qu'il existe des vidéos spécifiques sur la chaîne YouTube du musée à ce sujet, et qu'un livre de photos au prix de dix euros a également été récemment édité autour du studiolo d'Urbino.

Le musée tient à préciser que même le public à mobilité réduite peut entrer dans la salle 18. Le studiolo dispose de deux portes d'accès, entièrement décorées de marqueteries en bois comme les murs de la salle. L'entrée du studiolo, bien que petite, est suffisante pour permettre l'accès aux fauteuils roulants. Étant le cœur du Palais Ducal, un soin particulier a été apporté pour que tout le monde puisse visiter cet espace qui continue à fasciner quotidiennement les visiteurs du musée.

4. La réplique du studiolo de Federico da Montefeltro au Palais Ducal de Gubbio

Nous avons vu la grande considération que des chercheurs comme Bruno Zevi et Paolo Dal Poggetto ont accordée au Palais Ducal d'Urbino. Cerboni Baiardi affirme que le Palais Ducal de Gubbio, "bien que plus petit, est aussi un palais en forme de ville"⁴⁹⁴.

La conception de l'édifice a été confiée au siennois Francesco di Giorgio Martini, et c'est "le seul exemple d'architecture de la Renaissance dans une ville purement médiévale"⁴⁹⁵.

Liebenwein souligne l'importance pour Federico da Montefeltro de disposer d'un studiolo privé également dans sa seconde résidence, à Gubbio⁴⁹⁶. Le studiolo représente "le cœur du palais"⁴⁹⁷ et a été commandé par le duc entre 1478 et 1482. Pour Adalgisa Lugli, les deux *studioli* d'Urbino et de Gubbio "fournissent une série importante d'informations sur le rapport direct entre le collectionneur et les objets dont il a besoin de s'entourer"⁴⁹⁸. Liebenwein rappelle que le studiolo de Gubbio possède les mêmes attributs que celui d'Urbino, "faisant allusion à l'équilibre entre *arma* et *litterae*"⁴⁹⁹. Cependant, certains détails comme le paysage de campagne, les personnifications des vertus et le portrait du duc semblent manquer, dans un espace de forme trapézoïdale auquel on accède par le côté ouest⁵⁰⁰.

Si Francesco di Giorgio Martini a participé à la conception non seulement du palais mais aussi du studiolo, ce sont Benedetto et Giuliano da Maiano qui ont réalisé les célèbres *intarsie* qui décorent la pièce⁵⁰¹.

Réfléchissant à la perfection de ces panneaux, Adalgisa Lugli en parle comme d'un "illusionnisme méticuleux, où la représentation sous-tend une construction rationnelle ne laissant aucune place à l'erreur"⁵⁰².

Liebenwein explique que dans le studiolo de Gubbio, la fenêtre est située au centre du mur sud et que la hauteur de la pièce est d'environ 4,5 mètres⁵⁰³. Les matériaux utilisés pour les incrustations étaient "des milliers de pièces de noyer, de hêtre, de palissandre, de chêne et de bois fruitiers"⁵⁰⁴, dans lesquelles on peut voir des dessins de livres, d'armures, d'instruments scientifiques et d'instruments de musique. Comme Leonello d'Este, le duc Federico da Montefeltro était un grand

⁴⁹⁴ Traduit de l'italien; *Federico di Montefeltro. Lo stato, le arti, la cultura*, sous la dir. de G. CERBONI BAIARDI, G. CHITTOLINI, P. FLORIANI, Bulzoni Editore, 1986, p. 168.

⁴⁹⁵ <https://www.musei.umbria.beniculturali.it/musei/palazzo-ducale-di-gubbio/>

⁴⁹⁶ W. LIEBENWEIN, *Studiolo. Storia e tipologia di uno spazio culturale*, Modena, Franco Cosimo Panini, 2005, p. 138.

⁴⁹⁷ <https://gubbiostudiolo.unibo.it/index.php/lo-studiolo/>

⁴⁹⁸ A. LUGLI, *Naturalia et Mirabilia. Les cabinets de curiosités en Europe*, Paris, Adam Biro, 1998, p. 80.

⁴⁹⁹ W. LIEBENWEIN, *Studiolo. Storia e tipologia di uno spazio culturale*, op. cit., p. 138.

⁵⁰⁰ *Id.*

⁵⁰¹ The Metropolitan museum of art, *The Metropolitan museum of art Guide*, New York, 2019, p. 301.

⁵⁰² A. LUGLI, *Naturalia et Mirabilia. Les cabinets de curiosités en Europe*, op. cit., p. 80.

⁵⁰³ W. LIEBENWEIN, *Studiolo. Storia e tipologia di uno spazio culturale*, op. cit., p. 138.

⁵⁰⁴ Traduit de l'anglais; The Metropolitan museum of art, *The Metropolitan museum of art Guide*, op. cit., p. 301.

amateur de musique et de lecture. C'est pourquoi Davenne souligne que "chacun de ces *studioli* porte l'empreinte de son concepteur"⁵⁰⁵.

Voyons comment le musée présente aujourd'hui le studiolo de Gubbio.

Pour avoir une vision plus complète du Palais Ducal, nous avons interrogé la directrice du musée, Paola Mercurelli Salari⁵⁰⁶. Comme le rappelle Claudia Cieri Via, "les revêtements muraux en marqueterie de bois et le plafond à caissons du studiolo de Gubbio ont été vendus en 1939 et sont aujourd'hui conservés au *Metropolitan Museum* de New York"⁵⁰⁷.

Liebenwein rappelle notamment que le musée américain ne l'a présenté au public que depuis 1996, le studiolo ayant fait l'objet d'une longue restauration⁵⁰⁸. Ce que les visiteurs peuvent voir aujourd'hui au Palais Ducal de Gubbio est donc une réplique du studiolo.

Plus précisément, il s'agit d'une réplique réalisée par une famille d'artisans de Gubbio.

Marcello et Giuseppe Minelli ont réalisé le studiolo dans leur atelier. Il est intéressant de souligner que les artisans, avant de commencer la réplique, ont entrepris d'étudier les techniques de la marqueterie, allant même jusqu'à reconstruire les outils pour travailler le plus près possible de l'original. Derrière ce projet se cachent des années d'études et la famille Minelli s'est également occupée personnellement du choix des essences de bois à utiliser.

Des artisans de Gubbio qui fabriquent la réplique du studiolo de Gubbio.

Schärer parle de "processus de visualisation explicative; rendre sensible à la vue ce qui est indisponible"⁵⁰⁹. La directrice du *Palazzo Ducale* de Gubbio a expliqué que, pour la citoyenneté, il s'agissait d'un projet qui guérissait une blessure; il a été perçu par la communauté comme un acte de réappropriation. Paola Mercurelli Salari a expliqué que la ville de Gubbio ne compte que 30 000 habitants, mais qu'elle est la cinquième municipalité d'Italie en termes de territoire (grâce aux zones montagneuses).

Mme Mercurelli Salari est convaincue que la réplique réalisée par l'atelier Minelli mérite d'être vue par le public au même titre que le studiolo original exposé au MET.

Il existe une différence majeure entre les deux musées: à New York, les visiteurs ne sont pas admis à l'intérieur du studiolo, d'où ils ne peuvent regarder qu'à travers la porte d'entrée.

Cela signifie que le public ne peut admirer que le mur devant la porte et non le studiolo dans son intégralité. À Urbino et à Gubbio, en revanche, le public entre dans la chambre du duc.

Mercurelli Salari insiste particulièrement sur cette différence, car il est essentiel pour le visiteur de se déplacer à l'intérieur du studiolo, de pouvoir admirer de près les détails de la marqueterie, d'admirer le plafond à caissons et enfin de se rendre compte de la taille réelle de la pièce.

La réplique du studiolo de Gubbio est exposée sur le *piano nobile* du Palais Ducal, plus précisément à l'extrémité de la *loggia*. Il n'y a pas de numérotation des salles dans le musée.

En ce qui concerne la médiation culturelle autour du studiolo, le musée de Gubbio présente quelques aspects intéressants.

⁵⁰⁵ C. DAVENNE, C. FLEURENT, *Cabinets de curiosités. La passion de la collection*, Paris, Editions de la Martinière, 2011, p. 51.

⁵⁰⁶ L'entretien avec la directrice Paola Mercurelli Salari est disponible dans son intégralité dans les annexes du mémoire.

⁵⁰⁷ A. MOTTOLA MOLFINO, M. NATALE, *Le muse e il principe: arte di corte nel rinascimento padano (SAGGI)*, Modena, Franco Cosimo Panini, 1991, p. 149.

⁵⁰⁸ W. LIEBENWEIN, *Studiolo. Storia e tipologia di uno spazio culturale*, Modena, Franco Cosimo Panini, 2005, p. 138.

⁵⁰⁹ M. R. SCHARER, *Exposer la muséologie*, Paris, ICOFOM, 2018, p. 17.

Tout d'abord, les panneaux à l'intérieur du bâtiment sont également traduits en anglais et sont divisés en fonction du public. En effet, il existe des panneaux spécialement conçus pour les visiteurs les plus jeunes. Dans ce cas, la visite est expliquée par Guidobaldo, le fils de Federico da Montefeltro, né à Gubbio. Nous rappelons que la *Galleria Nazionale delle Marche* abrite le célèbre portrait du duc Montefeltro avec son fils Guidobaldo, peint vers 1476 probablement par Joos Van Ghent (le même artiste qui a peint les portraits des *Hommes Illustres* du studiolo exposés dans la salle 513 du Louvre), et défini par Charles Rosenberg comme un "portrait multigénérationnel"⁵¹⁰. Au Palais Ducal de Gubbio, il existe donc un parcours spécifique dans lequel les panneaux présentent un langage simplifié adapté aux enfants.

En ce qui concerne le studiolo, une narration vidéo explique au public tous les événements du XIXe siècle et les changements de propriétaires. Pour la directrice, il s'agit d'un outil important qui justifie la présence à Gubbio d'une réplique du studiolo, exposé dans sa forme originale à New York. Mais ce qui est le plus intéressant dans le cadre de notre recherche, c'est le dispositif d'écran tactile mis à la disposition du public. Paola Mercurelli Salari précise que ce dispositif a été conçu par le professeur Iannucci et le *FrameLab* du département des biens culturels de l'Université de Bologne. Il s'agit d'un projet pilote qui a également fortement influencé la conception du même dispositif dans la salle 4 de la Pinacothèque de Ferrare.

On comprend donc ici comment le modèle communicatif des *studioli* dans les musées est précisément celui du Palais Ducal de Gubbio. La petite ville en province de Pérouse (région Ombrie), grâce aux compétences techniques de l'atelier Minelli et à la volonté de toute une communauté de citoyens de combler un vide laissé par la vente américaine, est devenue le modèle d'une communication muséale axée sur le studiolo de la Renaissance à l'échelle internationale.

Si le studiolo de Belfiore de Leonello d'Este est célèbre pour son iconographie de Muses, le studiolo de Gubbio a la particularité de présenter un très grand nombre d'incrustations représentant des instruments de musique. Plus précisément, Mercurelli Salari parle de pas moins de 13 instruments de musique représentés sur les parois en bois, dont un qui est devenu célèbre parce qu'il n'est représenté que dans le studiolo de Gubbio. Il s'agit d'une "*cetèra*".

Le dispositif à écran tactile, tout en expliquant le contenu et les informations sur le studiolo, permet au public d'écouter la mélodie des instruments représentés sur les incrustations en arrière-plan.

Dans le cas de la *cetera*, l'instrument de musique a dû être construit de toutes pièces pour pouvoir en jouer. C'est d'ailleurs avec une grande fierté que Paola Mercurelli Salari explique comment le musée a demandé à un maître luthier de fabriquer l'instrument et de le faire jouer pour la première fois dans la ville de Gubbio. Les enregistrements audio du dispositif ont été réalisés grâce à la collaboration de l'*Ensemble Micrologus*, l'excellence dans le domaine de l'interprétation de la musique médiévale.

Nous nous trouvons donc face à un cas très intéressant de médiation culturelle réalisée d'une manière non conventionnelle pour impliquer le public non seulement dans la connaissance des informations historiques concernant le studiolo, mais aussi sur les instruments de musique à la cour d'Urbino. La vue et l'ouïe des visiteurs du Palais Ducal de Gubbio sont ainsi stimulées.

D'un point de vue esthétique, le dispositif à écran tactile ressemble beaucoup à celui de la salle 4 de la Pinacothèque de Ferrare. La différence réside dans la position occupée dans la salle.

⁵¹⁰ Traduit de l'anglais; *Federico di Montefeltro. Lo stato, le arti, la cultura*, sous la dir. de G. CERBONI BAIARDI, G. CHITTOLINI, P. FLORIANI, Bulzoni Editore, 1986, pp. 213-125.

Au Palais des Diamants de Ferrare, le panneau est situé à l'intérieur de la salle 4, tandis qu'au Palais Ducal de Gubbio il se trouve dans l'espace précédant le studiolo (en raison des dimensions trop réduites de la salle).

Mercurelli Salari explique qu'au *Metropolitan Museum* la version originale du studiolo de Gubbio est exposée, comme au Palais Ducal, au premier étage du musée. Toutefois, il manque à New York des panneaux qui décrivent au public à la fois la figure du duc Federico da Montefeltro et l'ensemble du contexte permettant de comprendre la naissance des *studioli* à la Renaissance.

Le visiteur du musée américain n'a à sa disposition, comme dans les salles 513 et 710 du Louvre, que les cartels indiquant l'auteur de l'œuvre, sa date et son titre.

Comme nous l'avons déjà dit, c'est tout le contraire du modèle mis en place par la Pinacothèque de Ferrare et le Palais Ducal de Gubbio. Comme le souligne la directrice, le MET ne serait guère intéressé par l'installation d'un dispositif à écran tactile comme celui réalisé par le *FrameLab* pour expliquer au public le studiolo de Gubbio. En effet, il s'agit d'un outil si riche en informations qu'il pourrait engager le public pendant environ une heure devant le même écran.

Cependant, c'est précisément le musée de New York qui possède une très importante collection d'instruments de musique, et la conception de l'écran tactile qui joue les instruments représentés dans les marqueteries du studiolo serait certainement un outil pour engager les visiteurs du musée américain.

Mais le thème de la musique est également présent dans le studiolo de Belfiore, à l'intérieur duquel Leonello d'Este jouait probablement de l'orgue.

Tim Shephard rappelle que des radiographies ont montré que la muse Calliope de Londres avait à l'origine un trône fait des tuyaux d'un orgue⁵¹¹. Comme nous l'avons déjà mentionné dans la section consacrée au Musée des Arts Décoratifs de Paris, le studiolo de Gubbio comportait quatre panneaux représentant les arts libéraux. Le tableau de la *Musique*, comme celui de la *Rhétorique*, est conservé à la *National Gallery* de Londres (le même musée où se trouve la muse Calliope du studiolo de Belfiore peint par Cosmè Tura). Mais il existe un autre lien très intéressant entre les *studioli* de la Renaissance italienne et le thème de la musique dans les salles de la *National Gallery*.

Nous avons dit que Lorenzo Costa avait réalisé deux tableaux pour le studiolo de Mantoue, conservés dans la salle 710 du Louvre: "*Le couronnement d'Isabelle d'Este*" de 1505 et "*Le règne de Comus*" de 1511. Giorgia Mancini et Nicholas Penny rappellent que "les *studioli* des familles nobles de la Renaissance étaient souvent décorés de panneaux d'*intarsia* représentant des instruments de musique"⁵¹², à l'instar des fresques du plafond de la *Sala del Tesoro* du *Palazzo Costabili* de Ferrare, réalisées par Benvenuto Tisi da Garofalo.

Les deux auteurs rappellent également que le chef-d'œuvre de Lorenzo Costa, intitulé "*Un concert*" (1490), est conservé dans les salles mêmes de la *National Gallery* de Londres.

L'idée de la communauté de Gubbio de faire réaliser par la famille Minelli une réplique du studiolo grâce à l'initiative de l'association "*Maggio Eugubino*" et au soutien financier de la *Fondazione Perugia* mérite d'être racontée car elle représente un cas emblématique de la muséologie contemporaine. Car, rappelons-le, si des artisans d'une autre ville avaient réalisé la réplique, elle n'aurait pas été la même. Mais ici, le studiolo de Gubbio du duc Federico da Montefeltro datant de

⁵¹¹ T. SHEPHARD, *Echoing Helicon: Music, Art and Identity in the Este Studioli, 1440-1530*, Oxford Academic, New York, 2014.

⁵¹² Traduit de l'anglais; G. MANCINI, N. PENNY, *The sixteenth century Italian paintings. Volume III Bologna and Ferrara*, London, National Gallery Company, 2016, p. 59.

la fin du XVe siècle a été entièrement réalisé après dix ans d'étude par un atelier d'artisans de Gubbio même. C'est un acte d'amour immense envers son patrimoine culturel.

5. Leonello d'Este et la cour de Ferrare dans les salles de l'*Accademia Carrara* de Bergame

Consacrons également un bref paragraphe à l'*Accademia Carrara*, important musée de la ville de Bergame. Comme nous l'avons déjà mentionné, alors que le *Portrait de Leonello d'Este* peint par Giovanni da Oriolo est conservé à la *National Gallery* de Londres, c'est à Bergame qu'est exposé le portrait du marquis peint par Pisanello. Beck rappelle que cette peinture a perdu le concours artistique de 1441 à Ferrare contre le tableau de Jacopo Bellini⁵¹³ (la *Vierge de l'humilité*, exposée au Louvre normalement dans la salle 709, mais aujourd'hui dans la salle 600 pour l'exposition sur Jan Van Eyck). L'humaniste Ludovico Carbone parlait du portrait de Pisanello avec beaucoup d'émotion: "Je ne regarde jamais ce portrait de Leonello sans avoir les larmes aux yeux, tant Antonio Pisano a su capter les traits les plus profonds de l'humanité"⁵¹⁴.

On constate ainsi le grand nombre de lettrés et d'humanistes qui suivaient le marquis de Ferrare dans ses activités quotidiennes. Giuseppe Pardi confirme d'ailleurs qu'à la cour de Leonello, "il n'y a pas d'autre aristocratie que celle de l'intellect"⁵¹⁵. En d'autres termes, le prince tenait particulièrement à s'entourer de personnes érudites. C'est pourquoi Alessandra Chiappini⁵¹⁶ (ancienne directrice de la Bibliothèque *Ariostea* de Ferrare) affirme que "Leonello a été la personnalité la plus marquante de la maison d'Este, en donnant à la culture une fonction civilisatrice jamais conçue auparavant à la cour *estense*"⁵¹⁷.

Dans le tableau de l'*Accademia Carrara* de Bergame, Valentina Locatelli rappelle que Leonello d'Este est représenté "sous les traits du prince humaniste"⁵¹⁸. C'est grâce à la chercheuse italienne que nous connaissons aujourd'hui de nombreux détails sur le portrait.

Par exemple, le panneau est réalisé sur un support en bois de peuplier et le tableau est légèrement cartonné en raison d'une attaque d'insectes xylophages. L'arrière-plan de roses a été interprété comme un "symbole de l'aristocratie du pouvoir"⁵¹⁹.

Les spécialistes sont notamment certains que Pisanello a représenté le marquis Leonello d'Este, car le tableau a été comparé à l'œuvre de Giovanni da Oriolo.

Valagussa explique que ce second portrait est arrivé à la *National Gallery* de Londres parce que Sir Charles Eastlake l'avait acheté à la collection *Costabili* de Ferrare⁵²⁰. Eastlake a également joué un rôle central dans l'achat de la muse Calliope du studiolo de Belfiore.

⁵¹³ J. BECK, *Italian Renaissance painting*, New York, Icon Editions - Harper Collins Publishers, 1981, pp. 82-83.

⁵¹⁴ *Da Altichiero a Pisanello*, catalogo a cura di L. MAGAGNATO, Museo di Castelvecchio (Verona), Neri Pozza Editore (Venezia), 1958, p. 97.

⁵¹⁵ G. PARDI, *Leonello d'Este: marchese di Ferrara*, Bologna, Zanichelli, 1904, p. 126.

⁵¹⁶ L'interview d'Alessandra Chiappini (ancienne directrice de la Bibliothèque *Ariostea* de Ferrare et auteure de quelques célèbres essais écrits dans le catalogue de l'exposition de 1991 organisée au musée *Poldi-Pezzoli* de Milan) est disponible en version intégrale dans les annexes.

⁵¹⁷ A. MOTTOLA MOLFINO, M. NATALE, *Le muse e il principe: arte di corte nel rinascimento padano (SAGGI)*, Modena, Franco Cosimo Panini, 1991, p. 192.

⁵¹⁸ G. VALAGUSSA, *Accademia Carrara Bergamo. Dipinti italiani del Trecento e del Quattrocento*, Milano, Officina Libraria, 2018, p. 232.

⁵¹⁹ *Ibid.*, pp. 232-234.

⁵²⁰ *Ibid.*, p. 234.

Marcolini rappelle que le premier directeur de la *National Gallery* "a inauguré la première section de peinture de la Renaissance ferraraise dans le monde des musées, dans sa galerie de *Trafalgar Square*"⁵²¹.

Aujourd'hui, l'*Accademia Carrara* présente le *Portrait de Leonello d'Este* par Pisanello au tout début du parcours, dans la salle 2 de la collection permanente. Le musée de la ville de Bergame n'expose pas d'œuvres ayant un lien direct avec le thème du studiolo de la Renaissance, mais il contient de nombreuses références à la cour de Ferrare et à la figure de Leonello d'Este.

En fait, il a été décidé d'inclure cette section dans le mémoire, car elle a été jugée importante pour une meilleure compréhension du contexte historique dans lequel le studiolo de Belfiore est né autour de la figure du prince humaniste.

Pisanello, outre son célèbre portrait du marquis, est également considéré comme le pionnier de l'art de la médaille⁵²². La salle 2 présente deux médailles à côté du célèbre portrait du prince.

La première représente le visage de Leonello d'un côté et, de l'autre, le célèbre emblème du triple visage enfantin, qui a déjà été mentionné dans la salle consacrée au prince dans le Palais *Schifanoia* de Ferrare. La seconde médaille, en revanche, présente sur le *recto* le lynx aux yeux bandés, également présent dans la vitrine des médailles de *Schifanoia*. Si la première médaille a été réalisée par Pisanello, la seconde porte le nom d'Amadio da Milano.

À Paris, des musées comme le Louvre, la Bibliothèque nationale de France et le Petit Palais conservent des médailles liées à la maison d'Este. Au Louvre, dans la salle 507 de l'aile Richelieu, se trouve une médaille représentant Isabelle d'Este. La Bibliothèque nationale de France conserve plusieurs médailles, dont une avec un portrait de Leonello d'Este par Pisanello.

Il est intéressant de noter qu'à l'*Accademia Carrara* de Bergame, la médaille réalisée par Pisanello à l'effigie de Sigismondo Pandolfo Malatesta est également conservée (précisément dans la salle *Rastrelliere*, bien qu'elle ne soit pas actuellement exposée au public). Il est à noter que la salle 709 du Louvre (dite *Salle des Sept-mètres*) abrite le portrait de Sigismondo Pandolfo Malatesta peint par Piero della Francesca et la *Vierge de l'humilité* avec Leonello d'Este agenouillé, de Jacopo Bellini.

À Bergame comme à Paris, il y a donc un dialogue entre la figure de Leonello d'Este et celle du seigneur de Rimini. La sœur du marquis de Ferrare (Ginevra d'Este) épousa très jeune Sigismondo Pandolfo Malatesta.

En revanche, dans la salle 5 du musée de Bergame, on trouve une médaille représentant Giovanni II Bentivoglio (prince de Bologne), réalisée par Sperandio Savelli vers 1463. Le lecteur se souviendra que la salle 4 de la Pinacothèque de Ferrare présente également une médaille de Savelli représentant l'humaniste Ludovico Carbone en train de recevoir une couronne de laurier de la part de la muse Calliope.

La salle 5 présente aussi une autre pièce ayant un lien étroit avec Ferrare: il s'agit de la médaille de mariage à l'effigie du duc Ercole Ier d'Este et d'Eléonore d'Aragon. Ils furent les parents d'Isabelle d'Este, qui créa son studiolo personnel à Mantoue. Ercole d'Este est le fils légitime de Nicolò III, et donc le frère de Leonello d'Este et de Borso (tous deux fils illégitimes).

C'est Nicolò d'Este lui-même qui choisit l'humaniste Guarino Veronese comme professeur de son fils préféré (Leonello)⁵²³. Et c'est à son tour l'humaniste qui fit venir l'artiste Pisanello à Ferrare.

⁵²¹ G. MARCOLINI, *La collezione Sacratì Strozzi. I dipinti restituiti a Ferrara*, Milano, Federico Motta Editore, 2005, pp. 12-13.

⁵²² *Dictionnaire de la Renaissance italienne*, sous la dir. De J. R. HALE, Paris, Editions Thames and Hudson, 1997, p. 209.

⁵²³ G. PARDI, *Leonello d'Este: marchese di Ferrara*, Bologna, Zanichelli, 1904, p. 16.

Marcello Toffanello souligne que Guarino, Leonello et Pisanello partageaient tous trois une passion pour les antiquités⁵²⁴.

Lorsque le studiolo de Belfiore subit l'incendie de 1482-1483, la guerre entre Ercole I d'Este et les Vénitiens est à son apogée⁵²⁵. Angela Dillon Bussi rappelle qu'avant l'incendie, en 1476 exactement, Ercole d'Este avait commencé à démonter le studiolo de Leonello pour l'amener à la cour.

Le Palais de Belfiore, sous le nouveau duc, fut en effet transformé en lieu de chasse⁵²⁶.

Padovani rappelle cependant qu'Ercole d'Este, après sa destruction par les Vénitiens, entreprit la reconstruction de Belfiore⁵²⁷. Campbell souligne qu'à l'origine, la *loggia* de Belfiore était décorée de peintures représentant Alberto d'Este (fondateur de l'Université de Ferrare et grand-père de Leonello) "qui était représenté en train de chasser avec de nombreux seigneurs et dames"⁵²⁸.

Toutes les pièces exposées jusqu'à présent à l'*Accademia Carrara* de Bergame appartiennent à la collection Mario Scaglia. Mais les liens du musée bergamasque avec la ville de Ferrare ne s'arrêtent pas là.

Dans la salle 3, le visiteur peut admirer la "*Vierge à l'enfant trônant*" peinte par Cosmè Tura dans les années 1475-1480. Sous Borso d'Este, Tura fut proclamé peintre du studiolo, pour terminer l'œuvre commencée par Leonello d'Este. Mais l'artiste ferrarais travaille également pour le duc Ercole Ier d'Este⁵²⁹. Rappelons que Tura est l'auteur de la muse Calliope de la *National Gallery* de Londres et de la muse Terpsichore du musée *Poldi-Pezzoli* de Milan.

Berry explique comment Cosmè Tura, dans l'utilisation de la peinture à l'huile, était le meilleur parmi ses contemporains italiens⁵³⁰.

La salle 9 expose également le tableau de Pseudo Giovenone représentant un "*Saint Bonaventure dans son atelier*". Enfin, ce musée possède également dans ses collections un certain nombre d'œuvres d'Andrea Briosco (dit *Riccio*), un artiste que nous avons déjà rencontré dans la salle 513 du Louvre (où sont exposés les *Hommes Illustres* du Studiolo d'Urbino) et dans la salle 4 de la Pinacothèque de Ferrare où sont évoquées les deux Muses de Belfiore.

Concrètement, trois œuvres de Briosco se trouvent à Bergame: la *Purification de Thésée* (qui n'est pas exposée au public), *Vénus punissant Cupidon* (exposée dans la salle 5 avec les pièces que nous avons vues précédemment) et enfin un *Saint Jérôme* (exposé dans la salle 4).

Ces trois œuvres d'Andrea Briosco appartiennent également à la collection Mario Scaglia et sont toutes datées du début du XVI^e siècle (période à laquelle Isabelle d'Este, à Mantoue, poursuivait les travaux de son studiolo).

⁵²⁴ Corti italiane del Rinascimento. *Arti, cultura e politica (1395-1530)*, sous la dir. de M. FOLIN, Milano, Officina Libraria, 2010, p. 187.

⁵²⁵ J. BENTINI, E. RICCOMINI, *La Pinacoteca Nazionale di Ferrara*, Bologna, Edizioni Alfa, 1982, p. 9.

⁵²⁶ A. DILLON BUSSI, *Muse e arti liberali: nuove ipotesi per lo studiolo di Belfiore*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Sylvie Béguin*, a cura di M. Di Giampaolo, Napoli, Paparo Edizioni, 2001, p. 78.

⁵²⁷ C. PADOVANI, *La critica d'arte e la pittura ferrarese*, Rovigo, Società Tipografica Editrice Rodigina, 1954, p. 536.

⁵²⁸ Traduit de l'anglais; L. CAMPBELL, *Renaissance portraits. European portrait-painting in the 14th, 15th and 16th Centuries*, London, Yale University Press, 1990, p. 47.

⁵²⁹ C. BAKER, T. HENRY, *The National Gallery. Complete illustrated catalogue*, London, National Gallery Company, 2001, p. 676.

⁵³⁰ BERRY, C. BUGLER, B. CROWLEY, S. DERRY, J. GREEN, E. GREEN, E. SANDELL, *The National Gallery. Masterpieces of painting*, London, National Gallery Company, 2019, pp. 60-61.

L'*Accademia Carrara* de Bergame est un musée qui n'expose aucun *studiolo* de la Renaissance au public. Cependant, par la richesse de ses collections, il s'agit d'un musée fondamental pour comprendre le contexte dans lequel les *studioli* ont été créés.

En effet, nous avons vu qu'elle a de nombreux liens avec la *Pinacoteca Nazionale* de Ferrare, mais aussi avec les médailles du *Palazzo Schifanoia* et avec certaines œuvres vues dans les salles 513 et 709 du Louvre.

Dans un souci d'exhaustivité et de rigueur scientifique, nous mentionnons ci-dessous d'autres médailles célèbres réalisées par Pisanello et conservées dans les musées italiens⁵³¹.

Une autre pièce représentant Leonello avec le triple visage (symbole de prudence dans la défense de la paix) est conservée au Musée du *Bargello* à Florence.

Trois médailles célèbres sont également conservées à Brescia dans la collection *Martinengo*: la médaille de Ludovic Gonzague (marquis de Mantoue), la médaille de Sigismondo Pandolfo Malatesta (seigneur de Rimini et époux de Ginevra d'Este) et la médaille avec Leonello et le lynx aux yeux bandés, qui, selon James Beck, représente l'emblème de la famille⁵³².

Une célèbre médaille conservée à la *Galleria Estense* de Modène représente l'effigie de Leonello sur le *recto* et deux hommes nus portant sur leurs épaules des paniers remplis de branches d'olivier (les "*canefori*") sur le *verso*⁵³³.

Enfin, deux médailles importantes sont conservées au *Medagliere Municipale* de Milan: celle représentant l'humaniste Vittorino da Feltre (qui fut le maître du duc Federico da Montefeltro) et celle représentant Leonello d'Este et son emblème du lion pendant les célébrations du mariage avec sa seconde épouse, Maria d'Aragon (fille d'Alphonse V, roi de Naples).

⁵³¹ *Da Altichiero a Pisanello*, catalogo a cura di L. MAGAGNATO, Museo di Castelvecchio (Verona), Neri Pozza Editore (Venezia), 1958, pp. 106-109.

⁵³² J. BECK, *Italian Renaissance painting*, New York, Icon Editions - Harper Collins Publishers, 1981, pp. 82-83.

⁵³³ *La Galleria Estense di Modena. Guida illustrata*, a cura di J. BENTINI, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1987, p. 171.

III. Le studiolo de la Renaissance comme thème d'expositions d'art

*"Il n'est désir plus naturel
que le désir de connaissance"*

(Michel de Montaigne, *Essais*)

Le studiolo en tant qu'espace de collection des princes de la Renaissance est également présenté au public à travers l'organisation d'expositions d'art dans les musées.

En effet, les expositions deviennent peut-être le principal instrument dont disposent les musées pour informer le public non seulement sur le studiolo en tant que pièce privée à la disposition du prince humaniste, mais aussi pour montrer les décorations qui ont rendu ce type de pièce caractéristique. En effet, aujourd'hui, de nombreux *studioli* ne sont pas exposés dans les musées avec les peintures et les objets qui décoraient leurs murs. Il suffit de penser au studiolo de Belfiore et à la dispersion des Muses dans les musées d'Europe ou au studiolo de Gubbio.

En fait, le studiolo peut aussi être raconté à travers des peintures représentant son propriétaire ou les œuvres qui étaient conservées dans cet espace. Un exemple est le tableau de Giusto di Gand de 1480 représentant Federico da Montefeltro avec son fils Guidobaldo et trois courtisans.

Campbell parle de ce tableau conservé dans la collection royale de *Hampton Court* comme d'une représentation capable de raconter au public "les plaisirs intellectuels de la vie à la cour d'Urbino"⁵³⁴.

Il existe en effet de nombreuses pistes de réflexion qui peuvent inspirer les chercheurs dans la conception d'expositions dédiées au thème des *studioli*.

Les Offices de Florence abritent une fresque qui se trouvait à l'origine dans la *Villa Carducci* à Legnaia, dans laquelle l'artiste Andrea Del Castagno a représenté le cycle des *Hommes illustres*⁵³⁵. Le lecteur comprendra immédiatement le parallélisme entre ces peintures et les panneaux conservés au Louvre et à Urbino concernant le studiolo de Federico da Montefeltro.

Campbell lui-même a souligné que dans le *Temple Malatesta* de Rimini, l'artiste Agostino di Duccio avait créé dans les années 1450 "une série de reliefs des Muses qui manifestent une tentative bien plus scrupuleuse de suivre les spécifications de Guarino en ce qui concerne les attributs"⁵³⁶.

Il ne faut pas oublier que des chercheurs comme Anna Eörsi et Baxandall ont pris comme point de départ la lettre écrite entre Leonello d'Este et son maître Guarino Veronese en 1447 pour interpréter les images des Muses dans le studiolo de Belfiore.

À Rimini, l'iconographie des décorations du *Tempio Malatestiano* commandées par Sigismondo Pandolfo Malatesta semble avoir été influencée par les choix de l'humaniste Poggio Bracciolini⁵³⁷.

Raconter les décorations d'un studiolo et la vie de cour dans les villes italiennes de la Renaissance présuppose donc aussi l'exposition publique des figures des humanistes les plus influents de

⁵³⁴ L. CAMPBELL, *Renaissance portraits. European portrait-painting in the 14th, 15th and 16th Centuries*, London, Yale University Press, 1990, p. 49.

⁵³⁵ J. BECK, *Italian Renaissance painting*, New York, Icon Editions - Harper Collins Publishers, 1981, pp. 150-153.

⁵³⁶ S. J. CAMPBELL, *Cosmè Tura of Ferrara. Style, politics and the Renaissance city (1450-1495)*, New Haven and London, Yale University Press, 1997, p. 29.

⁵³⁷ <https://www.rimini-it.it/arte-rimini.html>

l'époque. Nous le verrons en détail dans ce chapitre, où nous parlerons des expositions dédiées à notre thème.

1. L'exposition "Les Muses et le prince: art de cour dans la Renaissance de la vallée du Pô"

Lorsque le chercheur pense au studiolo de Belfiore, sa première pensée va généralement à l'exposition intitulée "*Le Muse e il principe: arte di corte nel Rinascimento padano*" (Les Muses et le prince: l'art de cour dans la Renaissance de la vallée du Pô).

L'exposition a été organisée en 1991 (du 20 septembre au 1er décembre) au musée *Poldi-Pezzoli* de Milan. Il a déjà été fait référence à plusieurs reprises à cette célèbre exposition dans les sections précédentes de ce mémoire, précisément parce qu'elle est généralement considérée comme le point de départ de la recherche sur les Muses de Belfiore et le studiolo du prince Leonello.

Le catalogue, divisé en deux volumes, a été édité par Alessandra Mottola Molfino (directrice du musée milanais), Mauro Natale et Annalisa Zanni. De nombreux collaborateurs ont participé à la rédaction des différents essais, dont Ranieri Varese et Alessandra Chiappini, interviewée dans le cadre de notre recherche⁵³⁸.

L'exposition a été organisée grâce à un partenariat avec l'AEM, l'entreprise municipale d'énergie, dont le président Antonio Duva a tenu à préciser que d'importantes règles de sécurité avaient été mises en place pour préserver la fragilité des œuvres exposées, en utilisant des filtres anti-ultraviolets, des systèmes d'air conditionné pour réguler la température et l'humidité relative, et enfin des matériaux ignifugés⁵³⁹. Rappelons que le studiolo de Ferrare a subi un incendie dévastateur vers la fin du XVe siècle, probablement provoqué par les Vénitiens qui pénétraient depuis le nord de la ville.

Le premier essai du catalogue a été écrit par Alessandra Mottola Molfino et porte un titre très intéressant: "*Progetto Tersicore*".

L'exposition de 1991 peut en effet être définie comme une exposition de recherche avec un fort accent scientifique. En 1987, la restauration de la muse Terpsichore (conservée au musée *Poldi-Pezzoli* de Milan) a été menée en étroite collaboration avec la *National Gallery* de Londres, qui avait récemment restauré la muse Calliope⁵⁴⁰.

Mottola Molfino définit donc *Les muses et le prince* comme "une exposition de recherche, motivée par une restauration"⁵⁴¹. Sur ce thème, Bjerregaard a écrit que "les expositions des musées peuvent effectivement fonctionner comme une manière particulière de faire de la recherche"⁵⁴².

Michel Côté a défini le musée comme "un lieu de formation et de recherche"⁵⁴³, tandis qu'Henrik Treimo a déclaré que "historiquement, les musées ont été des sites de recherche".

⁵³⁸ L'interview complète avec Alessandra Chiappini est disponible dans les annexes.

⁵³⁹ A. MOTTOLA MOLFINO, M. NATALE, *Le muse e il principe: arte di corte nel rinascimento padano* (SAGGI), Modena, Franco Cosimo Panini, 1991, p. 10.

⁵⁴⁰ *Ibid.*, p. 395.

⁵⁴¹ *Ibid.*, p. 11.

⁵⁴² *Exhibitions as research. Experimental methods in museums*, sous la dir. de P. BJERREGAARD, New York, Routledge Research in Museum Studies, 2020, p. 1.

⁵⁴³ *Du Muséum au Musée des Confluences. Médiation et activités culturelles*, sous la dir. de M. CÔTÉ, Musée des Confluences (Lyon), Rhône Le Département, 2008, p. 24.

La muse Terpsichore a été interprétée par les spécialistes comme la figure allégorique de la "Charité". Le tableau a fait l'objet d'une restauration majeure dès 1862, réalisée par Giuseppe Molteni pour le compte de Gian Giacomo Poldi-Pezzoli⁵⁴⁴.

Bernard Berenson a confirmé qu'il s'agissait d'un tableau de Cosmé Tura⁵⁴⁵, décrit par la critique comme "un grand maître du grotesque"⁵⁴⁶.

Campbell a également souligné un aspect très intéressant: de 1430 à 1450, tous les grands chefs-d'œuvre réalisés pour la cour des Este ont été créés par des artistes d'autres villes. Pisanello venait de Vérone, Angelo Maccagnino de Sienne, Michele Pannonio de Hongrie, Jacopo Bellini de Venise, Andrea Mantegna de Padoue, Rogier Van der Weyden de Bruxelles et Piero della Francesca d'Ombrie. Seul Cosmé Tura était originaire de Ferrare⁵⁴⁷.

Terpsichore est la patronne de la danse et est souvent représentée tenant une lyre, ce qui n'est pas le cas du panneau du musée milanais⁵⁴⁸.

L'historien de l'art Mauro Natale a souligné que les trois enfants nus dans la partie inférieure du tableau présentent d'énormes similitudes avec les enfants représentés dans le Triomphe d'Apollon du *Salone dei Mesi* du Palais Schifanoia⁵⁴⁹. En ce qui concerne les fresques astrologiques conçues par Cosmé Tura avec Francesco del Cossa et Ercole de' Roberti, Beck rappelle qu'elles "reflètent bien l'ambiance humaniste de Ferrare"⁵⁵⁰.

On se souvient avec nostalgie de cette exposition car, outre les médailles et les *Tarocchi de Mantegna*, toutes les Muses antiques qui décoraient le studiolo de Leonello d'Este ont été exposées dans les salles du *Poldi-Pezzoli*. Seule l'exposition organisée en 2018 par Marcello Toffanello dans la salle 4 de la Pinacothèque de Ferrare a failli réunir à nouveau les Muses du studiolo.

Angela Dillon-Bussi rappelle que l'exposition de 1991 présentait huit Muses, à savoir Terpsichore (la seule déjà présente à Milan dans la collection permanente du musée), Erato et Uranie (de Ferrare), Thalia, Melpomène et Euterpe (de Budapest), Polymnia (de Berlin) et enfin Calliope (de Londres)⁵⁵¹. Cela signifie que les huit Muses survivantes du studiolo de Belfiore étaient présentes. La neuvième muse, *Clio*, a été perdue. De nombreux chercheurs ont émis des doutes quant à l'appartenance de Melpomène et d'Euterpe (provenant du musée de la capitale hongroise) au studiolo de Ferrare.

L'exposition de la BnF Richelieu à Paris présente également les *Tarots de Mantegna* qui, pour Dillon-Bussi, constituent un "terme de comparaison valable pour imaginer la première

⁵⁴⁴ A. MOTTOLA MOLFINO, M. NATALE, *Le muse e il principe: arte di corte nel rinascimento padano (SAGGI)*, Modena, Franco Cosimo Panini, 1991, p. 396.

⁵⁴⁵ F. RUSSOLI, G. GREGORIETTI, *La Pinacoteca Poldi Pezzoli*, Milano, Electa Editrice, 1955, pp. 224-225.

⁵⁴⁶ B. BERENSON, *Les peintres italiens de la Renaissance*, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, Klincksieck, 2017, p. 309.

⁵⁴⁷ S. J. CAMPBELL, *Cosmé Tura. Painting and Design in Renaissance Ferrara*, Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, 2002, p. 11.

⁵⁴⁸ A. MOTTOLA MOLFINO, M. NATALE, *Le muse e il principe: arte di corte nel rinascimento padano (SAGGI)*, op. cit., p. 398.

⁵⁴⁹ *Ibid.*, p. 403.

⁵⁵⁰ J. BECK, *Italian Renaissance painting*, New York, Icon Editions - Harper Collins Publishers, 1981, pp. 206-213.

⁵⁵¹ A. DILLON BUSSI, *Muse e arti liberali: nuove ipotesi per lo studiolo di Belfiore*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Sylvie Béguin*, a cura di M. Di Giampaolo, Napoli, Paparo Edizioni, 2001, p. 69.

configuration des Muses"⁵⁵². Cerboni Baiardi précise que ces représentations sont "stylistiquement attribuables à l'école de Ferrare"⁵⁵³. En particulier, les *Tarots de Mantegna* se sont avérés utiles pour tenter d'identifier les deux panneaux du Musée des Beaux-Arts de Budapest avec les deux muses de Belfiore. La muse à la harpe a été identifiée comme étant *Melpomène*, tandis que la muse à la flûte serait *Euterpe*. En fait, en 1914, l'historien de l'art Adolfo Venturi les a décrites comme de simples anges musiciens⁵⁵⁴. C'est à Gombosi que l'on doit l'hypothèse selon laquelle ces deux panneaux faisaient partie des neuf Muses du studiolo de Leonello d'Este⁵⁵⁵. En ce qui concerne Euterpe, Ruhmer affirme qu'il s'agit d'une peinture plus réussie et qu'elle pourrait appartenir à la première phase de Francesco del Cossa⁵⁵⁶, le peintre qui a réalisé les fresques des trois mois de printemps (mars, avril et mai) au *Palazzo Schifanoia*. Ce que l'on remarque au premier coup d'œil, c'est que les deux Muses Euterpe et Melpomène sont d'une taille très différente de toutes les autres; pour cette raison, Claudia Cieri Via a émis l'hypothèse que leur emplacement à l'intérieur du studiolo se trouvait dans les battants de la porte⁵⁵⁷. Enfin, ces deux Muses présentent une autre différence: elles sont peintes sur un support en bois de tilleul et non, comme les autres, sur du bois de peuplier⁵⁵⁸. Pour ces raisons, les spécialistes ont de nombreux doutes quant à leur réelle appartenance à la *Delizia* de Belfiore.

Mottola Molfino et Natale expliquent dans le catalogue comment la grande exposition sur les Muses de Belfiore était en préparation depuis 1984. Les commissaires résument l'objectif de l'exposition comme suit: "Évoquer le creuset de cultures et d'artistes qu'était Ferrare au milieu du XVe siècle et choisir le studiolo comme thème central en tant que lieu du prince"⁵⁵⁹. On comprend dès lors à quel point il était crucial pour les chercheurs d'organiser une exposition où le public avait l'occasion, ce qui ne s'est jamais reproduit, de voir toutes les Muses du studiolo de Leonello d'Este, aujourd'hui disparu, dans un seul et même musée. Il s'agit d'un événement vraiment unique, dans lequel les nombreux musées européens concernés ont été persuadés de prêter leurs œuvres au *Poldi-Pezzoli* de Milan pour une durée d'environ trois mois. Si le célèbre historien d'art italien Roberto Longhi avait parlé en 1933 d' "*Officina ferrarese*" pour décrire les artistes appartenant à ce courant, les commissaires de l'exposition avaient surnommé le projet d'exposition de 1991 "*l'Officina delle muse*"⁵⁶⁰. La raison en est que la complexité de l'organisation d'une exposition sur le thème du studiolo de Belfiore a été comprise dès le départ.

⁵⁵² A. DILLON BUSSI, *Muse e arti liberali: nuove ipotesi per lo studiolo di Belfiore*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Sylvie Béguin*, a cura di M. Di Giampaolo, Napoli, Paparo Edizioni, 2001, p. 72.

⁵⁵³ *Federico di Montefeltro. Lo stato, le arti, la cultura*, sous la dir. de G. CERBONI BAIARDI, G. CHITTOLINI, P. FLORIANI, Bulzoni Editore, 1986, p. 52.

⁵⁵⁴ A. MOTTOLA MOLFINO, M. NATALE, *Le muse e il principe: arte di corte nel rinascimento padano (SAGGI)*, Modena, Franco Cosimo Panini, 1991, p. 426.

⁵⁵⁵ *Id.*

⁵⁵⁶ *Ibid.*, p. 428

⁵⁵⁷ *Id.*

⁵⁵⁸ *Id.*

⁵⁵⁹ Traduit de l'italien; *Ibid.*, p. 12.

⁵⁶⁰ *Ibid.*, p. 13.

Cependant, Settis explique que le studiolo de Ferrare était "un cas paradigmatique dans l'histoire de l'art pour l'imbrication exceptionnelle de la commande, du projet littéraire et de la réalisation artistique"⁵⁶¹.

Claudia Cieri Via souligne que "le studiolo de Belfiore peut être considéré comme le premier exemple en Italie dont les érudits ont conservé la trace"⁵⁶².

Une fois ces considérations faites, on comprend vraiment l'importance de cette pièce pour les développements historiques du concept de collections artistiques, jusqu'aux cabinets de curiosités et aux formes primordiales des musées.

Liebenwein a souligné que l'intérêt pour les *studioli* naissait presque toujours à la suite de projets de restauration. En 1991, une exposition a été organisée au *Poldi-Pezzoli* de Milan à la suite de la restauration de la *Charité* de Cosmé Tura (la muse Terpsichore). En Amérique, la restauration du studiolo de Gubbio a eu lieu au *Metropolitan* de New York, tandis que le studiolo de Mantoue a été relancé grâce à l'exposition intitulée "*Isabella d'Este. La première femme du monde*", organisée en 1994 à Vienne. Après l'exposition sur le studiolo de Belfiore en 1991 et celle sur le studiolo d'Isabelle d'Este en 1994, c'est au tour du studiolo de Florence d'être mis à l'honneur en 1998 avec l'exposition "*La magnificence à la cour des Médicis*", organisée au *Palazzo Pitti*.

Les expositions qui parlent des *studioli* ne se concentrent pas uniquement sur les studiolo, mais présentent toujours aussi leurs mécènes et la culture de la cour. Pour les Médicis, on se réfère donc à la cour de Florence, pour la dynastie des Este au contexte de Ferrare, pour le studiolo de Mantoue à l'influence politique et aux goûts de collectionneuse d'Isabelle d'Este.

On comprend dès lors qu'il est impossible de raconter le studiolo de la Renaissance sans faire allusion à la figure du prince qui en a commandé la réalisation. En particulier, l'exposition de 1991 à Milan a été un projet qui a permis de poursuivre les recherches sur le thème des Muses et du studiolo de Belfiore.

Raymond Montpetit disait que "l'exposition est un bon médium pour diffuser plus largement nos recherches"⁵⁶³. C'est précisément dans cette optique que Mottola Molfino et Natale ont élaboré le catalogue de l'exposition, qui comprend de nombreux essais consacrés à chacune des Muses qui ont décoré le studiolo, mais aussi aux figures de Nicolò III, Leonello et Borso d'Este.

Les paragraphes consacrés à la *Delizia* de Belfiore ne manquent évidemment pas.

Alessandra Chiappini s'est plutôt penchée sur la relation entre Leonello et ses livres. Le résultat est une réflexion très intéressante. Nous avons mentionné que dans l'exposition de 2018 intitulée "*Cantieri paralleli*" (Ateliers parallèles) présentée dans la salle 4 de la Pinacothèque de Ferrare, outre les trois Muses, il y avait également la célèbre *Bible de Borso d'Este*, un énorme volume enluminé par Taddeo Crivelli.

Chiappini souligne une différence majeure entre Leonello et son successeur, son frère Borso d'Este. Le studiolo était une petite pièce où l'espace pour ranger les livres était très limité.

⁵⁶¹ A. MOTTOLA MOLFINO, M. NATALE, *Le muse e il principe: arte di corte nel rinascimento padano* (SAGGI), Modena, Franco Cosimo Panini, 1991, p. 13.

⁵⁶² W. LIEBENWEIN, *Studiolo. Storia e tipologia di uno spazio culturale*, Modena, Franco Cosimo Panini, 2005, p. XXVI.

⁵⁶³ Y. BERGERON, V. LOGET, *Du sens et du plaisir: une muséologie pour les visiteurs. Musée et exposition selon Raymond Montpetit*, Paris, l'Harmattan, 2021, p. 37.

C'est pourquoi Leonello privilégiait les livres de petit format, alors que la *Bible de Borso* est l'exemple inverse: "un manuel qui n'avait rien de portatif et de pratique, dont le but premier n'était certainement pas la lecture"⁵⁶⁴. Pardi évoque également l'amour de Leonello pour ses livres.

La bibliothèque de la famille d'Este commença à prendre forme sous le marquis Nicolò d'Este, mais ce n'est qu'avec son fils Leonello (assisté de Guarino Veronese) que le nombre de livres augmenta de façon spectaculaire⁵⁶⁵. Mais Chiappini souligne une autre différence majeure: alors que la bibliothèque de la cour était gérée par de nombreux collaborateurs sensibles et attentifs, le studiolo était une sorte de bibliothèque privée et secrète⁵⁶⁶. En parlant de l'*agora* dans la Grèce antique, Bernand Stiegler parlait "d'espace public de la connaissance"⁵⁶⁷; nous pourrions plutôt dire que le studiolo du prince à la Renaissance est une sorte d'espace privé de la connaissance.

Si l'exposition de 2018 à la Pinacothèque de Ferrare s'est davantage concentrée sur le studiolo de Belfiore en tant qu'espace de collection, dans l'exposition de 1991 à Milan et dans celle de 2024 à la BnF Richelieu à Paris, une large place est accordée à la figure des humanistes et au rôle du studiolo en tant que bibliothèque et espace de méditation pour le prince.

L'exposition organisée il y a trente ans au musée *Poldi-Pezzoli* de Milan reste le point de référence pour toutes les expositions traitant du thème du studiolo. Cette exposition a été organisée grâce au soutien de l'*Istituto di Studi Rinascimentali* de Ferrare, de la *Biblioteca Malatestiana* de Cesena, de la *Biblioteca Ariostea* de Ferrare et de la *Biblioteca Estense* de Modène, qui a mis à disposition la *Bible de Borso* (également présente, sans surprise, dans l'exposition de 2018 à la Pinacothèque de Ferrare).

Comme le support en bois de la *Vierge de l'humilité* de Bellini (aujourd'hui exposée dans la *Salle de la Chapelle* dans le cadre de l'exposition sur Jan van Eyck), les Muses de Belfiore ont également été réalisées sur des planches de peuplier provenant du même arbre⁵⁶⁸.

Comme nous l'avons vu dans le cas de l'*Accademia Carrara* de Bergame, Mauro Natale souligne la passion de la cour des Este pour l'imitation des "anciennes monnaies romaines avec le portrait de profil"⁵⁶⁹. De nombreuses médailles avec les portraits des princes d'Este ont en effet été présentées lors de l'exposition de 1991 à Milan. On sait aujourd'hui que ces pièces étaient offertes aux seigneurs d'autres villes en signe d'amitié. Toniolo s'est attardé sur la comparaison des médailles avec le célèbre codex enluminé intitulé "*Généalogie des princes d'Este*"⁵⁷⁰.

Sur certaines pièces représentant Leonello d'Este, on trouve l'olivier, symbole de paix, et le navire aux voiles déployées, qui, selon Hill, doit être interprété comme une allusion à la confiance dont le prince a fait preuve dans le gouvernement de sa ville⁵⁷¹.

⁵⁶⁴ Traduit de l'italien; A. MOTTOLA MOLFINO, M. NATALE, *Le muse e il principe: arte di corte nel rinascimento padano* (SAGGI), Modena, Franco Cosimo Panini, 1991, p. 161.

⁵⁶⁵ G. PARDI, *Leonello d'Este: marchese di Ferrara*, Bologna, Zanichelli, 1904, p. 159.

⁵⁶⁶ A. MOTTOLA MOLFINO, M. NATALE, *Le muse e il principe: arte di corte nel rinascimento padano* (SAGGI), op. cit., p. 156.

⁵⁶⁷ A. SOMPAIRAC, *Espaces sténographiques. L'exposition comme expérience critique et sensible*, Genève, Métis Presses, 2020, pp. 150-151.

⁵⁶⁸ A. MOTTOLA MOLFINO, M. NATALE, *Le muse e il principe: arte di corte nel rinascimento padano* (SAGGI), op. cit., p. 14.

⁵⁶⁹ *Ibid.*, p. 46.

⁵⁷⁰ *Ibid.*, pp. 47-50.

⁵⁷¹ *Ibid.*, p. 62.



Terpsichore, la muse de la danse (exposée à Milan)

© Museo Poldi Pezzoli

La plupart des médailles se trouvent aujourd'hui au *Medagliere Estense* de Modène, ainsi qu'à Ferrare, Bergame, Milan, Brescia et Paris.

Tout ceci pour rappeler que le thème principal de l'exposition de 1991 était la présentation des Muses du studiolo de Belfiore, mais que l'exposition comportait de nombreux approfondissements thématiques portant sur l'art qui s'est développé à Ferrare à la Renaissance et sur l'environnement de la cour *estense*.

À propos de cette exposition, les mots de Bergeron prennent toute leur importance: "L'acte muséologique trouve son fondement dans la conservation. L'intervention muséale cherche à faire que les publics d'aujourd'hui soient concernés par ces choses d'un autre temps"⁵⁷².

L'exposition "*Les Muses et le prince*" a été réalisée à la suite de la restauration complexe de la muse Terpsichore, avec la volonté expresse des chercheurs de montrer au public, pour la première fois dans un musée italien, toutes les Muses survivantes du studiolo de Belfiore, aujourd'hui disparu.

Si Vayne, dans le domaine des expositions d'art, se concentre sur le sentiment de créativité et de découverte transmis au public par la présentation des œuvres⁵⁷³, Bitgood insiste plutôt sur l'importance d'immerger les visiteurs dans un environnement qui reproduit un temps et un espace spécifiques; de cette manière, "l'exposition est réaliste et mémorable, le sujet prend vie"⁵⁷⁴.

Il convient de noter que le sous-titre de l'exposition milanaise est "*L'art de cour dans la Renaissance de la vallée du Pô*". L'unité temporelle et la zone territoriale considérées pour les besoins de l'exposition sont très précises. Le succès de cette exposition s'explique par sa capacité à plonger le public dans un contexte spécifique en réunissant le cycle figuratif conçu par l'humaniste Guarino Veronese avec le prince Leonello.

En 1984, alors que les commissaires de l'exposition commençaient à concevoir le projet d'exposition, Jacques Hainard déclarait que "l'objet n'est la vérité de rien du tout. Il ne prend de sens que mis dans un contexte"⁵⁷⁵. Citant également Jean Gabus, les Muses deviennent un objet-témoin⁵⁷⁶; côte à côte, les filles d'Apollon et de Mnémosyne incarnent la représentation de l'ancien studiolo de Belfiore. Un visiteur de 2024 visitant le musée *Poldi-Pezzoli* de Milan et se trouvant devant la muse Terpsichore a du mal à imaginer à quoi aurait pu ressembler la chambre du prince avec tous les tableaux. L'exposition de 1991 a réussi le pari, cher à Eugène Viollet-Le-Duc, de "faire revivre les œuvres du passé"⁵⁷⁷. Nelson Goodman était également intervenu, en 1990, expliquant que "la fonction essentielle du musée est de faire en sorte que les œuvres fonctionnent bien"⁵⁷⁸.

⁵⁷² Y. BERGERON, V. LOGET, *Du sens et du plaisir: une muséologie pour les visiteurs. Musée et exposition selon Raymond Montpetit*, Paris, l'Harmattan, 2021, p. 96.

⁵⁷³ J. VAYNE, *Wonderful Things. Learning with museum objects*, Edinburgh, MuseumsEtc, 2012, p. 32.

⁵⁷⁴ Traduit de l'anglais; S. BITGOOD, *Engaging the visitor. Designing exhibits that work*, Edinburgh & Boston, Museumsetc, 2014, p. 199.

⁵⁷⁵ A. DESVALLÉES, F. MAIRESSE, *Concepts clés de muséologie*, Armand Colin, 2010, p. 63.

⁵⁷⁶ *Ibid.*, pp. 60-61.

⁵⁷⁷ C. BOITO, *Conserver ou restaurer?*, Saint-Pront-Sur-Nizonne, Editions de l'encyclopédie des nuisances, 2013, p. 101.

⁵⁷⁸ D. JACOBI, *Des expositions pour les touristes? Quand le musée devient une attraction*, Paris, MkF Editions, 2020, p. 61.

2. L'exposition "L'invention de la Renaissance: l'humaniste, le prince et l'artiste"

Du 20 février au 16 juin 2024, le public de la BnF Richelieu à Paris peut visiter l'exposition "*L'invention de la Renaissance: l'humaniste, le prince et l'artiste*" dans la Galerie Mansart.

En particulier, la première salle de l'exposition est entièrement consacrée à deux *studioli*.

Si le grand protagoniste est incontestablement le studiolo d'Urbino, un certain nombre d'objets se rapportant au studiolo de Belfiore sont également exposés sur le mur de droite.

Selon Gennaro Toscano, conseiller scientifique pour le musée de la BnF, "la première partie de l'exposition s'attache à reconstituer ce que pouvait être le studiolo d'un lettré ou d'un prince humaniste de la Renaissance, de manière à plonger le visiteur dans l'espace de travail et de lecture à cette époque"⁵⁷⁹.

Le panneau d'introduction explique que le terme latin "*studium*" apparaissait déjà à la cour papale d'Avignon et que les études étaient présentes à la cour de France sous le roi Charles V.

Le catalogue de l'exposition présente le *studium* à la suite des recherches effectuées par Wolfgang Liebenwein: "le studiolo trouve ses origines dans la vie monastique du Moyen Âge. Jean XXII avait fait aménager un *studium* dans l'ancien palais épiscopal d'Avignon"⁵⁸⁰.

Il est également fait référence aux cabinets du château de Vincennes: celui du donjon et celui du châtelet⁵⁸¹.

Le musée présente dans la première salle de l'exposition le studiolo comme une pièce où le prince se retirait pour réfléchir et lire ses livres. La grande référence reste donc, comme le précise également Liebenwein, l'écrivain Pétrarque, qui se retirait dans son cabinet de travail dans la maison d'Arquà, dans les *Collines Euganéennes* (en province de Padoue).

Le panneau introductif explique comment, au fil du temps, le studiolo est devenu non seulement une bibliothèque privée, mais aussi un lieu où le prince collectionnait des tableaux et des objets précieux.

C'est précisément en raison de cette fonction de bibliothèque privée que les *studioli* exposés dans la première salle sont uniquement celui d'Urbino et celui de Ferrare. Cependant, trois autres *studioli* sont mentionnés dans le panneau: celui de Cosme l'Ancien à Florence, celui d'Isabelle d'Este à Mantoue et enfin celui d'Ippolita Maria Sforza à Naples. On remarque tout de suite un détail intéressant: le deuxième studiolo que Federico da Montefeltro possédait dans le Palais Ducal de la ville de Gubbio n'est pas mentionné, mais un studiolo dans la ville de Naples l'est pour la première fois. Cependant, dans la première salle sont exposés des objets qui ne se réfèrent qu'au studiolo de Belfiore et à celui d'Urbino. Olivier Bonfait, conseiller scientifique à l'Institut National d'Histoire de l'Art, affirme que "le studiolo italien apparaît autour de 1450 au Palais de Belfiore, près de Ferrare"⁵⁸².

⁵⁷⁹ https://francefineart.com/2024/02/20/3516_invention-rennaissance_bnf-richelieu/

⁵⁸⁰ *L'invention de la Renaissance: l'humaniste, le prince et l'artiste*, sous la dir. de G. TOSCANO et J. M. CHATELAIN, Bibliothèque nationale de France, Paris, 2024, p. 14.

⁵⁸¹ *Id.*

⁵⁸² O. BONFAIT, *Collectionnisme*, [en ligne] in Encyclopaedia Universalis, disponible sur: <https://www-universalis-edu-com.ezproxy.univ-paris3.fr/encyclopedia/collectionnisme/> (consulté le 26 mai 2024)

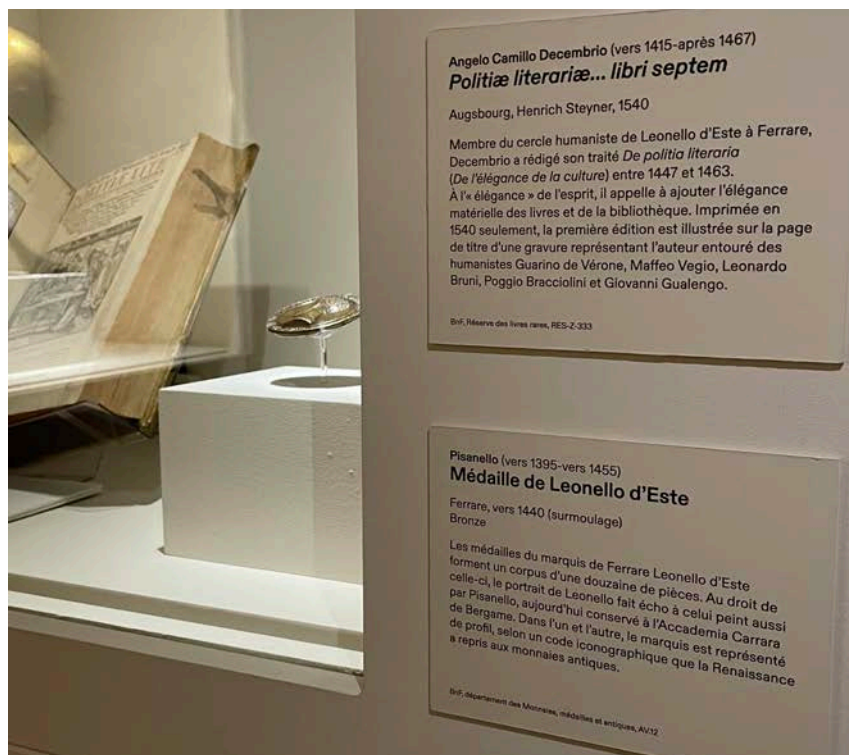
En particulier, sur le mur de droite, dès le début de la visite, le visiteur découvre une vitrine qui tente de raconter et de résumer le studiolo de Belfiore, sans toutefois présenter une seule des huit Muses qui ont survécu.

Alors que l'exposition de 1991 à Milan et celle de 2018 à Ferrare ont exploré le thème du studiolo de Leonello d'Este en présentant comme fondamentales les Muses qui ornaient ses murs, à la BnF Richelieu, aucune d'entre elles n'est présentée au public. Le mot "*Muses*" n'est mentionné que dans une ligne du panneau descriptif, et le public est confronté au défi de devoir imaginer de telles représentations.

Dans la vitrine, nous trouvons deux objets importants qui font référence à la cour de Ferrare: le célèbre "*De politia litteraria*" écrit par Angelo Decembrio et une médaille en bronze réalisée vers 1440 par Pisanello avec un portrait de profil du marquis Leonello d'Este.

Le panneau dédié au manuscrit explique au visiteur que le livre a été publié en 1540 mais qu'il a été écrit par Decembrio entre 1447 et 1463. Cependant, il n'est pas précisé que cette fourchette de dates représente précisément le début et la fin de la réalisation du studiolo de Belfiore et de son cycle décoratif. Il aurait pu être intéressant de préciser ce détail, car la vitrine présente ces objets en référence au studiolo de Leonello d'Este. Ni les noms des neuf Muses ni ceux des nombreux artistes qui ont participé à la réalisation des panneaux picturaux et des incrustations en bois ne sont mentionnés. C'est une grande différence par rapport à l'exposition de 1991; dans l'exposition au musée *Poldi-Pezzoli* de Milan, les visiteurs étaient confrontés aux noms d'Angelo Maccagnino de Sienne, Cosmé Tura, Michele Pannonio, Arduino da Baiso et des frères Canozzi de Lendinara.

Dans la vitrine de la BnF, par contre, il y a une médaille avec le visage de Leonello d'Este et le panneau explique que Pisanello avait réalisé un important portrait de profil du marquis, aujourd'hui conservé à l'*Accademia Carrara*. La BnF renvoie donc ici à la salle 2 du musée de Bergame.



La vitrine avec la médaille de Pisanello et le manuscrit
De Politia Litteraria d'Angelo Decembrio
© Andrea Piccolo Milani

Toutefois, le véritable protagoniste de la vitrine est le livre de Decembrio qui, comme nous le savons, est la source d'information pour les chercheurs désireux d'approfondir la vie de cour à l'époque de Leonello d'Este. Compte tenu de l'importance de la collection de livres de la BNF, il est facile de comprendre pourquoi le choix s'est porté sur l'exposition du *De politia litteraria*.

En examinant ce texte, Leah Clark a ensuite précisé quelles étaient les activités pratiquées à l'intérieur d'un studiolo : "lire, écrire, déchiffrer, débattre, discuter et acquérir des connaissances"⁵⁸³.

Cependant, sur le mur de gauche, entièrement consacré au studiolo d'Urbino, un autre petit détail fait référence au studiolo de Belfiore. Il s'agit de représentations des *Tarots de Mantegna*, qui ont également été présentées lors de l'exposition de 1991 à Milan.

Tous les autres murs et vitrines de la première salle ne présentent au public que le studiolo du duc Federico da Montefeltro. Il n'y a donc que trois œuvres qui font référence au studiolo de Belfiore: les *Tarocchi del Mantegna*, la médaille de Pisanello à l'effigie de Leonello d'Este et enfin le manuscrit *De politia litteraria* d'Angelo Decembrio.

Immédiatement après la vitrine que nous venons de décrire, sur le mur de droite, se trouve un panneau décrivant le studiolo d'Urbino. Dans la salle sont exposés trois portraits appartenant au cycle des *Hommes illustres*. Nous rappelons que les 28 portraits sont aujourd'hui répartis entre la *Galleria Nazionale delle Marche* et le Musée du Louvre (salle 513 de l'aile Richelieu).

C'est précisément le musée français qui a prêté trois de ces portraits à la BnF Richelieu, à savoir Ptolomée, Aristote et Platon.

L'angle de la salle consacré à la figure de l'astronome et géographe grec Ptolomée est saisissant.

Le portrait est placé dans le bandeau supérieur et le panneau explique comment les 28 portraits ont été réalisés par Justus de Gand et Pedro Berruguete. Ce panneau situé dans la première salle de l'exposition est plus généreux en informations que celui situé dans la salle 513 du Louvre.

Un fragment (assez grand) de marqueterie en bois est également présenté sous le tableau de Ptolomée. Le cartel explique que des décorations de ce type ornaient la partie inférieure du studiolo de Federico da Montefeltro. Il est très intéressant de noter que Ptolomée tient dans sa main une sorte d'astrolabe, qui est également reproduit sur la marqueterie et sur l'objet exposé dans la vitrine à côté. Il y a donc trois représentations d'un instrument astronomique: dans la peinture, dans l'incrustation en bois et par la présentation de l'objet réel dans la vitrine.

Le panneau d'armoire en marqueterie ne provient pas d'un studiolo réel; le cartel explique qu'il était présent dans la chapelle majeure de l'église *San Benedetto Novello* à Padoue.

L'œuvre a donc été exposée dans la salle uniquement pour évoquer les décorations d'instruments de musique et scientifiques présentes sur les murs marquetés des *studioli*, dans le but d'aider les visiteurs à mieux imaginer le cabinet du duc.

Ici, comme au Musée d'Arts Décoratifs de Paris, on parle d'"évoocation", car le studiolo d'Urbino possède toutes les marqueteries originales exposées dans la salle 18 de la *Galleria Nazionale delle Marche*. En particulier, le panneau de l'église de *San Benedetto Novello* présenté dans cette salle provient des dépôts du Musée du Louvre.

Mais il y a bien d'autres détails fascinants. Dans une autre vitrine, par exemple, deux statuettes en bronze sont exposées. L'une représente un "Satyre aux longues oreilles" et a été réalisée par Andrea Briosco (dit *Riccio*), tandis que la seconde représente le célèbre "Tireur d'épine", reproduit par l'atelier de Severo Calzetta. On se souvient que dans la salle 513 du Louvre, les 14 portraits des

⁵⁸³ L. R. CLARK, Collecting, exchange, and sociability in the Renaissance *studiolo*, *Journal of the History of Collections*, Volume 25, Issue 2, July 2013, pp. 171–184, <https://doi.org/10.1093/jhc/fhs022>

Hommes Illustres du studiolo d'Urbino étaient exposés avec des vitrines contenant des statuettes en bronze d'Andrea Briosco, tandis que la salle 4 de la Pinacothèque de Ferrare présente les deux Muses Erato et Uranie à côté de statuettes en bronze de Severo Calzetta.



Epistolae saeculares d'Enea Silvio Piccolomini, enluminé par Niccolò Polani et exposé à la BnF Richelieu
© Andrea Piccolo Milani

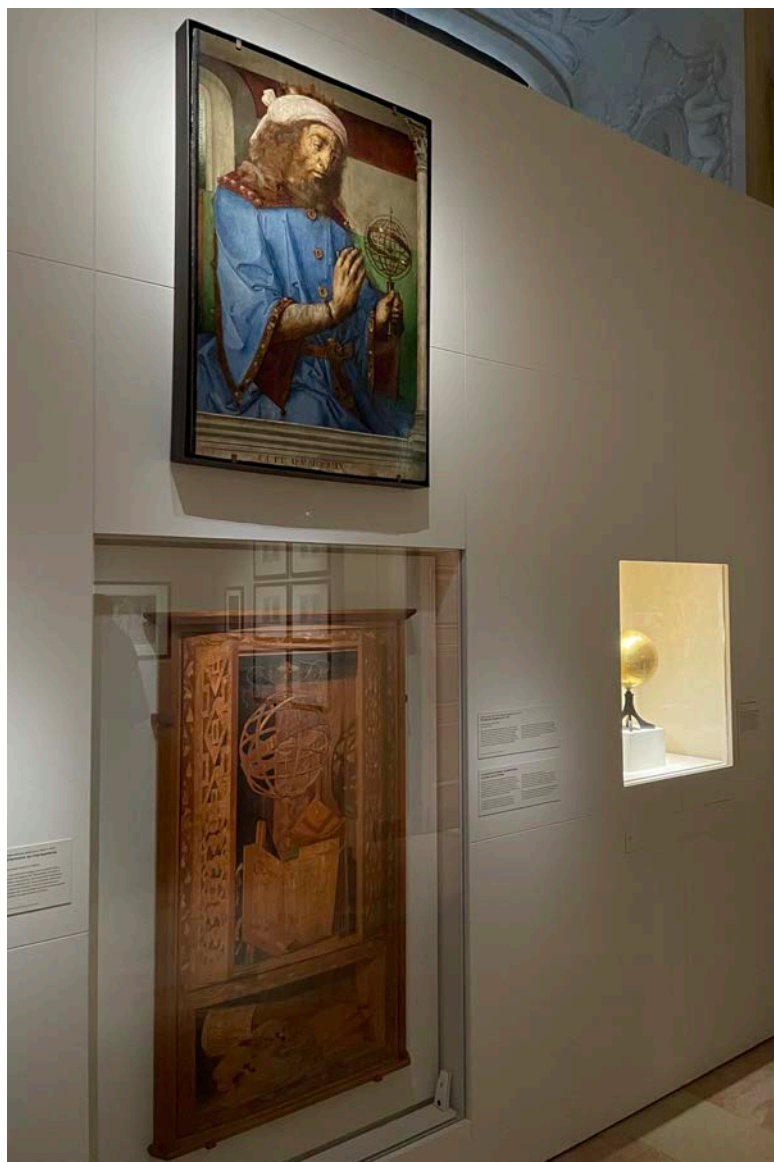


Moralia in Job de Saint Grégoire le Grand, exposé à la BnF Richelieu
© Andrea Piccolo Milani

Dans cette première salle de l'exposition à la BnF Richelieu, le visiteur est donc confronté à deux petites œuvres qui ont en réalité une valeur symbolique très forte pour le thème de notre mémoire. Cette vitrine est une sorte de synthèse de la manière dont le Louvre et la Pinacothèque de Ferrare présentent leurs *studioli*, en plaçant une statuette en bronze de Riccio et l'autre de Severo Calzetta. Cette vitrine est une synthèse des vitrines de la salle 513 du Louvre et de la salle 4 de la *Pinacoteca Nazionale* de Ferrare. Le panneau situé à côté des deux œuvres explique, tout comme le panneau introductif de la salle 4 à Ferrare, que les statuettes en bronze de ce type décoraient généralement l'intérieur des cabinets des princes et des humanistes de la Renaissance.

Nous nous tournons à présent vers le mur gauche de la première salle. On y trouve deux portraits du cycle des *Hommes illustres*: les deux philosophes Aristote et Platon. Il est curieux d'avoir placé un panneau descriptif exactement identique à celui du mur de droite, où étaient présentés le portrait de Ptolomée et le fragment de marqueterie de l'église *San Benedetto Novello* de Padoue.

La seule chose qui change est que l'inscription sur le mur de gauche, en dessous d'Aristote et de Platon, est écrite dans une police beaucoup plus grande que celle du mur opposé. Mais le contenu affiché est exactement le même. La longue vitrine située sous les deux portraits des philosophes présente au public ce que l'on appelle les "*Epistolae saeculares*", ou correspondance d'Enea Silvio Piccolomini (futur pape Pie II). Le pontife est représenté en train de rédiger le volume dans son cabinet privé. Dans les autres salles de l'exposition, un grand nombre de manuels sont exposés à l'intérieur de vitrines dans lesquelles le public peut admirer une miniature représentant des princes, des humanistes, des pontifes et des *condottieri* en train de lire des livres ou d'écrire des pages à l'intérieur d'espaces privés très proches de l'esthétique d'un studiolo de la Renaissance.



Le portrait de *Ptolomée* avec l'astrolabe et le panneau d'armoire
marquetée de l'église *San Benedetto Novello*.
© Andrea Piccolo Milani

Dans les différentes salles de l'exposition, l'accent est mis précisément sur l'objet-livre, considéré comme "un instrument de diffusion du savoir humaniste et des valeurs humaines qui s'attachent à la culture lettrée"⁵⁸⁴.

Attardons-nous également sur le petit écran situé dans l'angle du mur de gauche, toujours à l'intérieur de la première salle. Il s'agit d'une vidéo montrant des photos qui défilent, flanquées d'un commentaire écrit. Le panneau à côté de l'appareil décrit la vidéo comme une évocation du studiolo d'Urbino. Le public admire ainsi une série de photos montrant une vue aérienne du Palais Ducal (aujourd'hui *Galleria Nazionale delle Marche*) avec un accent particulier sur la célèbre façade des *Torricini*, conçue par l'architecte Luciano Laurana. L'écran passe ensuite en revue plusieurs tableaux représentant le duc Federico da Montefeltro, dont le plus connu est celui conservé à la Galerie des Offices, dans lequel Piero della Francesca le représente de profil avec son épouse Battista Sforza.

⁵⁸⁴ *L'invention de la Renaissance: l'humaniste, le prince et l'artiste*, sous la dir. de G. TOSCANO et J. M. CHATELAIN, Bibliothèque nationale de France, Paris, 2024, p. 14.

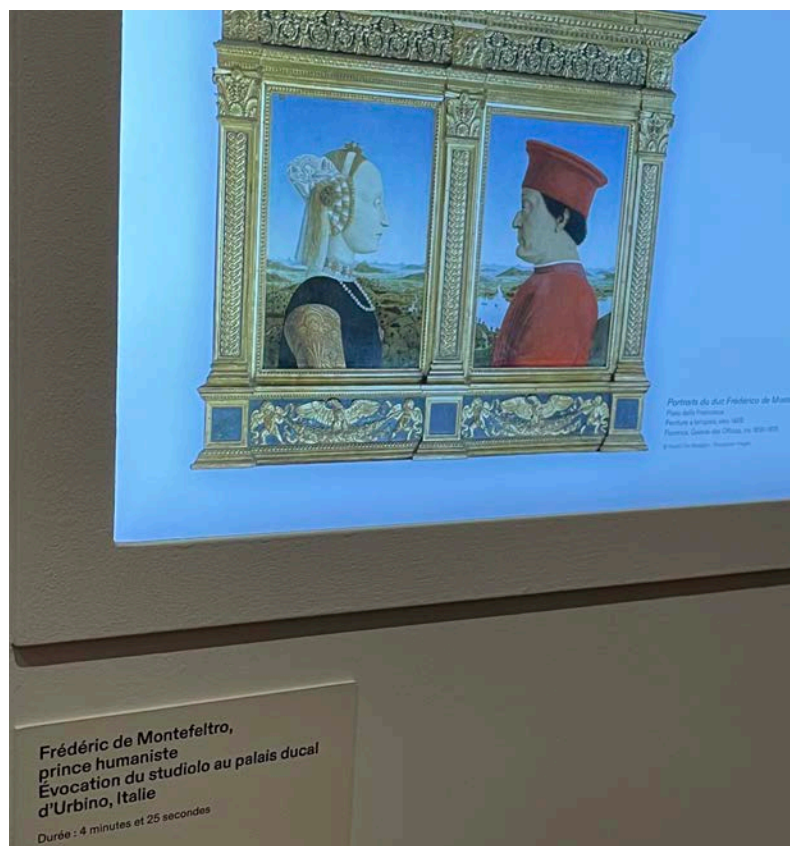
Une autre image est celle de la peinture de la *Ville idéale*, conservée à la *Galleria Nazionale delle Marche* et attribuée par la critique à Luciano Laurana.

Le problème de ce dispositif est qu'il a été placé en plein dans l'angle, ce qui signifie que plus de deux personnes en même temps ont du mal à observer l'écran, en raison de sa position quelque peu défilante. À cet égard, Gottesdiener a fait remarquer que certaines parties d'une exposition sont plus attrayantes que d'autres et que, pour cette raison, les problèmes de circulation à l'intérieur des salles devraient toujours être analysés⁵⁸⁵. Il est très étrange que l'on ait décidé de placer l'écran dans l'angle entre deux murs différents, plutôt que de le centrer au milieu d'un seul mur.

Cependant, il s'agit d'un bon outil d'information pour le public, qui découvre ainsi le contexte historique et culturel dans lequel le studiolo de Federico da Montefeltro a été construit.

En effet, de nombreuses photos présentent la salle 18 du Palais Ducal, avec les marqueteries et les 14 portraits dans leur version originale. Le visiteur peut surtout comprendre l'exiguïté d'un studiolo et les dimensions des murs de cette chambre. La vidéo dure 4 minutes et 25 secondes, ce qui est très similaire aux vidéos du dispositif multimédia de la salle 4 de la Pinacothèque de Ferrare qui explique au public chaque Muse du studiolo de Belfiore.

La vidéo s'attarde également sur un détail célèbre: l'écureuil décoré sur les *intarsi* en bois des murs du studiolo d'Urbino. Le motif de l'écureuil se retrouve également dans le célèbre tableau de Cosmè Tura intitulé *L'Annonciation* (1469), conservé au Musée de la Cathédrale de Ferrare⁵⁸⁶ (dont Giovanni Sassu, que nous avons interviewé pour notre mémoire, était le directeur).



Le petit écran de la première salle de l'exposition montre au public l'évocation du studiolo d'Urbino.

© Andrea Piccolo Milani

⁵⁸⁵ H. GOTTESDIENER, *Evaluer l'exposition*, Paris, Ministère de la Culture et de la Communication, La Documentation Française, 1987, p. 18.

⁵⁸⁶ *Museo della Cattedrale di Ferrara. Catalogo generale*, a cura di B. GIOVANNUCCI e G. SASSU, Ferrara, Editai Edizioni, 2010, pp. 120-122.

Dans cette première salle, le public découvre la définition du prince humaniste de la Renaissance, dont le duc d'Urbino (et non Leonello d'Este) est présenté comme le protagoniste incontesté. Pour Lindemann, sous Federico da Montefeltro, la ville d'Urbino "avait connu son âge d'or, car le duc était le protecteur de Piero della Francesca et il joua un rôle important dans la vie intellectuelle de son époque"⁵⁸⁷.

Aucun objet ne fait référence au studiolo d'Isabelle d'Este à Mantoue ou à celui de la famille Médicis à Florence. Au fond du mur de la première salle se trouve une grande reproduction du tableau *Saint Jérôme à l'étude* conservé à la *National Gallery* de Londres et peint par Vincenzo di Biagio (dit *Catena*) vers 1510. Il est intéressant de noter que la phrase suivante de Sénèque est imprimée au centre du tableau: "*Le repos sans l'étude est la mort: l'homme s'y enterre vif*".



La première salle de l'exposition à la BnF, avec l'écran placé dans le coin à côté du mur avec le tableau *Saint Jérôme à l'étude*
© Andrea Piccolo Milani

Dans la transition entre la première et la deuxième salle de l'exposition, le public est confronté à un panneau présentant une phrase célèbre de Niccolò Machiavelli, l'humaniste florentin qui écrivit "*Le prince*" en 1513. L'écrivain raconte que ce n'est que dans son cabinet qu'il peut établir un dialogue avec les anciens, dans un lieu isolé où il peut réfléchir sans jamais ressentir de fatigue ou d'ennui. Sous le portrait de Machiavel se trouve une sorte de pochette dans laquelle sont conservés des panneaux très utiles au visiteur. Rédigés en français, ils présentent également une traduction en braille, avec les points en relief correspondants. C'est le premier exemple que nous ayons vu jusqu'à présent de création d'un outil rendant la description des *studioli* accessible à un public malvoyant.

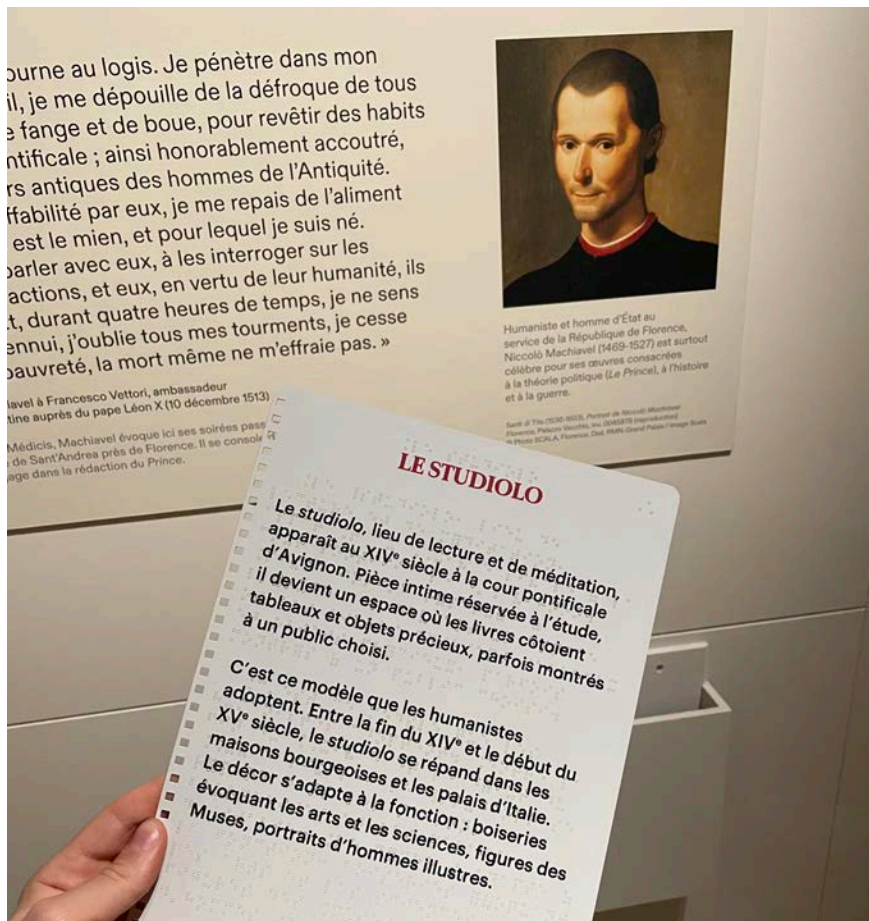
Si la première salle était consacrée au studiolo, la seconde est entièrement consacrée à Pétrarque et au développement de la culture humaniste. Gennaro Toscano rappelle que Pétrarque était le fils d'un notaire réfugié à la cour d'Avignon. Il termina ses études de droit à Bologne, se consacrant toujours à l'étude des auteurs anciens, parmi lesquels il préférait Virgile et Cicéron⁵⁸⁸. Revenant sur le thème

⁵⁸⁷ G. LINDEMANN, *Triomphe de la Renaissance. La peinture italienne du Quattrocento*, Hatier, 1968, pp. 41-42.

⁵⁸⁸ https://francefineart.com/2024/02/20/3516_invention-rennaissance_bnf-richelieu/

de la vie monastique, le catalogue de l'exposition parle du studiolo de Pétrarque comme d'un "lieu de solitude pensé à la fois dans la tradition chrétienne de la retraite spirituelle"⁵⁸⁹.

De cette salle jusqu'à la fin du parcours, le public explore de nombreux manuscrits protégés par des vitrines qui rappellent le goût de la Renaissance pour la redécouverte des auteurs grecs et latins de l'Antiquité. Les figures des humanistes des cours de Ferrare, Mantoue, Florence, Rome, Milan, Naples et de certaines villes françaises comme Montpellier et Paris sont mises en valeur.



Description du studiolo de la Renaissance accessible à un public malvoyant par l'écriture en braille.

© Andrea Piccolo Milani

Si l'on s'attarde sur le titre de l'exposition, on remarque que la première place est précisément réservée aux humanistes: "*L'invention de la Renaissance: l'humaniste, le prince et l'artiste*".

Cela semble presque fait à dessein car ces trois termes sont également classés par ordre d'importance en ce qui concerne le choix iconographique de la plupart des *studioli*.

Prenons par exemple le cas de Belfiore. Nous l'avons déjà répété: c'est Guarino Veronese, le maître de Leonello d'Este, qui a choisi l'iconographie des Muses pour la décoration du studiolo.

La figure du prince est pourtant essentielle, au point de faire corps avec le studiolo.

Les artistes, à qui le prince confie la commande du cycle décoratif, jouent un rôle un peu plus marginal.

Alors que l'exposition de 1991 mettait principalement l'accent sur la figure du prince et des artistes qui ont créé les Muses de Belfiore, l'exposition de 2024 à la BnF Richelieu accorde précisément la plus grande importance à la figure des humanistes et des lettrés de la cour. Ce sont eux, en effet, qui

⁵⁸⁹ *L'invention de la Renaissance: l'humaniste, le prince et l'artiste*, sous la dir. de G. TOSCANO et J. M. CHATELAIN, Bibliothèque nationale de France, Paris, 2024, p. 15.

façonnent le prince selon les idéaux et les vertus transmis par les poètes anciens. Pour qu'un prince devienne un bon prince, il doit être formé et guidé par un bon humaniste, capable d'éclairer le gouvernement des cours de la Renaissance.

Lindemann rappelle d'ailleurs que le terme "*Renaissance*" désigne précisément "la résurrection de la culture antique"⁵⁹⁰. Burckhardt raconte comment, dans la ville de Rimini, Sigismondo Pandolfo Malatesta tenait en si haute estime les philologues qui travaillaient à sa cour qu'il alla jusqu'à leur donner de riches terres en remerciement de leur travail⁵⁹¹.

Marcello Toffanello, commissaire de l'exposition à la Pinacothèque de Ferrare en 2018, rappelle que le studiolo de Belfiore "présente un programme iconographique de renaissance de l'Antiquité"⁵⁹². C'est pourquoi les humanistes et les poètes antiques sont au cœur de l'exposition de la Galerie Mansart de la BnF Richelieu. Burke rappelle que ce que nous appelons aujourd'hui humanisme s'appelait à l'époque "*Studia Humanitatis*"⁵⁹³.

Concernant plus particulièrement Guarino Veronese, Cole rappelle que l'humaniste décrivait son école comme "le conseil de Phoebus et des Muses"⁵⁹⁴.

Ce que Godard a écrit sur les caractéristiques du musée en tant que lieu de transmission des connaissances et des valeurs s'applique également très bien aux enseignements que les humanistes ont tenté de transmettre à leurs princes⁵⁹⁵, que ce soit Guarino Veronese avec Leonello d'Este ou Vittorino da Feltre dans les années de formation de Federico da Montefeltro à Mantoue.

Si la première salle consacre la plupart des vitrines au studiolo d'Urbino, le studiolo de Belfiore trouve un espace plus approprié dans le catalogue, rédigé sous la direction de Gennaro Toscano et Jean-Marc Chatelain. Dans le livre, Ferrare est présentée comme la ville des *studioli*, car après celui de Leonello d'Este, Hercule Ier et Alphonse Ier ont également construit des ateliers inspirés du concept du studiolo de la Renaissance. Sans oublier qu'Isabelle d'Este, qui avait certainement vu le studiolo de son oncle Leonello lorsqu'elle était enfant, a apporté cette tradition à Mantoue. Rappelons qu'Isabelle est la sœur d'Alphonse Ier, dont on se souvient qu'il a façonné les loges d'albâtre dans le château *Estense* à Ferrare. Mais, comme le rappelle Gennaro Toscano, "la plupart de ces *studioli* n'ont pas survécu aux aléas de l'histoire ou ont été démembrés"⁵⁹⁶.

Dans la vitrine consacrée au studiolo de Belfiore dans la première salle de l'exposition à la BnF Richelieu, nous avons dit que le *De politia litteraria* est exposé.

⁵⁹⁰ G. LINDEMANN, *Triomphe de la Renaissance. La peinture italienne du Quattrocento*, Hatier, 1968, p. 8.

⁵⁹¹ J. BURCKHARDT, *La civilisation de la Renaissance en Italie*, Paris, Éditions Bartilla, 2012, p. 267.

⁵⁹² *Corti italiane del Rinascimento. Arti, cultura e politica (1395-1530)*, sous la dir. de M. FOLIN, Milano, Officina Libraria, 2010, p. 187.

⁵⁹³ P. BURKE, *The Italian Renaissance. Culture and society in Italy*, Oxford, Polity Press, 1999, p. 15.

⁵⁹⁴ Traduit de l'anglais; A. COLE, *Italian Renaissance courts: art, pleasure and power*, London, Laurence King Publishing, 2016, p. 141.

⁵⁹⁵ *Le musée, un lieu éducatif*, sous la dir. de M. ALLARD et B. LEFEBVRE, Musée d'art contemporain de Montréal, 1997, p. 188.

⁵⁹⁶ *L'invention de la Renaissance: l'humaniste, le prince et l'artiste*, sous la dir. de G. TOSCANO et J. M. CHATELAIN, Bibliothèque nationale de France, Paris, 2024, p. 16.

Dans le manuscrit d'Angelo Decembrio on trouve également l'idée de décorer la chambre du prince avec le cycle des hommes illustres⁵⁹⁷, ce qui est présent dans le studiolo d'Urbino mais pas dans celui de Belfiore. Par ailleurs, la présence du fameux cycle pictural est également attestée dans le studiolo de Pierre de Médicis à Florence. On comprend alors combien il était essentiel pour le prince humaniste d'avoir constamment sous les yeux les figures des penseurs antiques, afin d'être stimulé à atteindre des objectifs littéraires et politiques et surtout à développer des qualités morales. Être sous le regard des maîtres anciens signifiait pour le prince être constamment amené à s'améliorer, à se dépasser pour devenir aussi un exemple à imiter pour la postérité.

Luca Marcozzi a dit que "la bibliothèque de Pétrarque est le lieu physique où la Renaissance européenne prend son origine"⁵⁹⁸. Jean-Marc Chatelain rappelle d'ailleurs que l'on trouve chez Pétrarque "les éléments fondateurs de la pensée humaniste"⁵⁹⁹. Et Gennaro Toscano affirme que "la Renaissance a été inventée par les humanistes"⁶⁰⁰. C'est donc par ces mots que les commissaires ont expliqué le titre de l'exposition, qui a également été rendue possible par le fait que la BnF possède l'une des plus importantes collections européennes de livres de la Renaissance.

Pomian explique que le prince et son maître forment un couple dans lequel l'humaniste a pour tâche de montrer des exemples à suivre. Pour l'historien franco-polonais, "la collection humaniste est un instrument de connaissance"⁶⁰¹.

Isabelle d'Este à Mantoue a également reçu une éducation humaniste et elle a entretenu toute sa vie des relations étroites avec l'Arioste et Baldassare Castiglione (le premier étant lié à la cour de Ferrare et le second à celle d'Urbino)⁶⁰².

La dernière partie de l'exposition est consacrée à la fois aux portraits de profil et à deux bibliothèques princières particulières: celle de la famille Visconti à Pavie et celle des rois aragonais de Naples. Les livres de ces deux collections constitueront "les noyaux principaux de la bibliothèque des rois de France, transférée à Fontainebleau en 1544 sous le règne de François Ier"⁶⁰³.

Toscano explique que parmi les cours italiennes de la Renaissance, Ferrare se distinguait par sa production de médailles⁶⁰⁴. Paul Froment ajoute que la fortune de ce produit est due au fait qu'il est léger et peut être transporté facilement en le tenant dans le creux de la main. De plus, c'est "un produit de l'interaction des princes avec les artistes, mais aussi avec les humanistes"⁶⁰⁵.

⁵⁹⁷ *L'invention de la Renaissance: l'humaniste, le prince et l'artiste*, sous la dir. de G. TOSCANO et J. M. CHATELAIN, Bibliothèque nationale de France, Paris, 2024, p. 19.

⁵⁹⁸ *Ibid.*, p. 40.

⁵⁹⁹ *Exposition à la BnF: L'invention de la Renaissance*, Art & Métiers du Livre, mars-avril 2024, N° 361, pp. 37- 43.

⁶⁰⁰ *Id.*

⁶⁰¹ K. POMIAN, *Le musée, une histoire mondiale: du trésor au musée*, Paris, Gallimard, 1 vol., 2020, p. 182.

⁶⁰² *Ibid.*, p. 185.

⁶⁰³ *Exposition à la BnF: L'invention de la Renaissance*, *op. cit.*, pp. pag. 37-43.

⁶⁰⁴ *L'invention de la Renaissance: l'humaniste, le prince et l'artiste*, sous la dir. de G. TOSCANO et J. M. CHATELAIN, *op. cit.*, p. 180.

⁶⁰⁵ *Ibid.*, p. 193.

Pommier a souligné que, par rapport au portrait sur bois, la médaille a deux faces; "il reste un espace à remplir, et l'usage veut qu'il soit occupé par un emblème, une allégorie ou une devise"⁶⁰⁶.

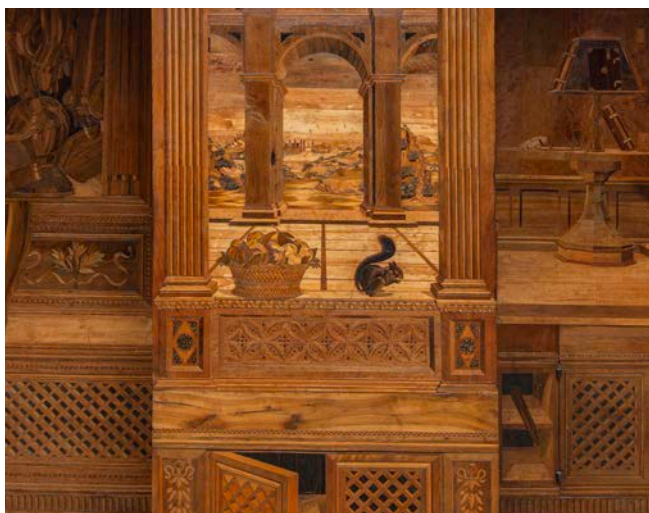
Si Guarino Veronese, Pétrarque, Vittorino da Feltre et Poggio Bracciolini comptent parmi les noms les plus célèbres des humanistes, Leon Battista Alberti représente l'exemple parfait du peintre humaniste⁶⁰⁷, grâce également à son travail d'architecte et à l'écriture de célèbres traités de la Renaissance. Si, en revanche, nous pensons aux princes humanistes, nous avons désormais pris conscience de la centralité des figures de Federico da Montefeltro et de Leonello d'Este.

Garin rappelle que les historiens ont reconnu dans le duc d'Urbino "la personnification de la culture et de la sensibilité de la Renaissance"⁶⁰⁸.

Mais c'est surtout à Ferrare, sous le règne de Leonello d'Este, que la cour devient un véritable "centre de culture humaniste"⁶⁰⁹. De cette manière, le titre de l'exposition "*L'invention de la Renaissance: l'humaniste, le prince et l'artiste*" prend tout son sens aux yeux du public, résultat de certains choix des conservateurs italiens et français de la BnF Richelieu.

Si Kristina Menzel a rappelé comment le studiolo de Mantoue était pour Isabelle d'Este à la fois un lieu dédié à la lecture, à l'écriture et à la collection⁶¹⁰, il est très intéressant de lire la réponse de Gennaro Toscano lors de l'entretien de présentation de l'exposition à la BnF. Pour le conservateur, le studiolo "est une sorte d'embryon de la bibliothèque idéale de l'humaniste, mais aussi du musée moderne"⁶¹¹. Avec cette exposition de 2024, on comprend encore mieux qu'il est impossible de présenter les *studioli* sans parler du contexte historique dans lequel ils se sont développés.

En effet, Garin conclut que "le goût et la civilisation de la Renaissance se manifestent au plus haut point chez le prince et dans sa cour"⁶¹².



Le détail de l'écureuil à l'intérieur du studiolo d'Urbino
© MiC – Galleria Nazionale delle Marche, Urbino – Ph. Claudio Ripalti

⁶⁰⁶ E. POMMIER, *Comment l'art devient l'art dans l'Italie de la Renaissance*, Paris, Gallimard, 2007, p. 161.

⁶⁰⁷ *Bibliothèque humaniste idéale. De Pétrarque à Montaigne*, sous la dir. de J. C. SALADIN, Paris, Les Belles Lettres, 2008, p. 101.

⁶⁰⁸ *L'homme de la Renaissance*, sous la dir. d'E. GARIN, Paris, Seuil, 2012, p. 27.

⁶⁰⁹ *L'art de la Renaissance*, sous la dir. de K. MENZEL, Paris, Éditions Place des Victoires, 2018, p. 130.

⁶¹⁰ *Ibid.*, p. 149.

⁶¹¹ *Exposition à la BnF: L'invention de la Renaissance*, Art & Métiers du Livre, mars-avril 2024, N° 361, pp. 37- 43

⁶¹² *L'homme de la Renaissance*, sous la dir. d'E. GARIN, *op. cit.*, p. 27.

IV. L'art de la curiosité: pratiques immersives pour exposer les collections des musées

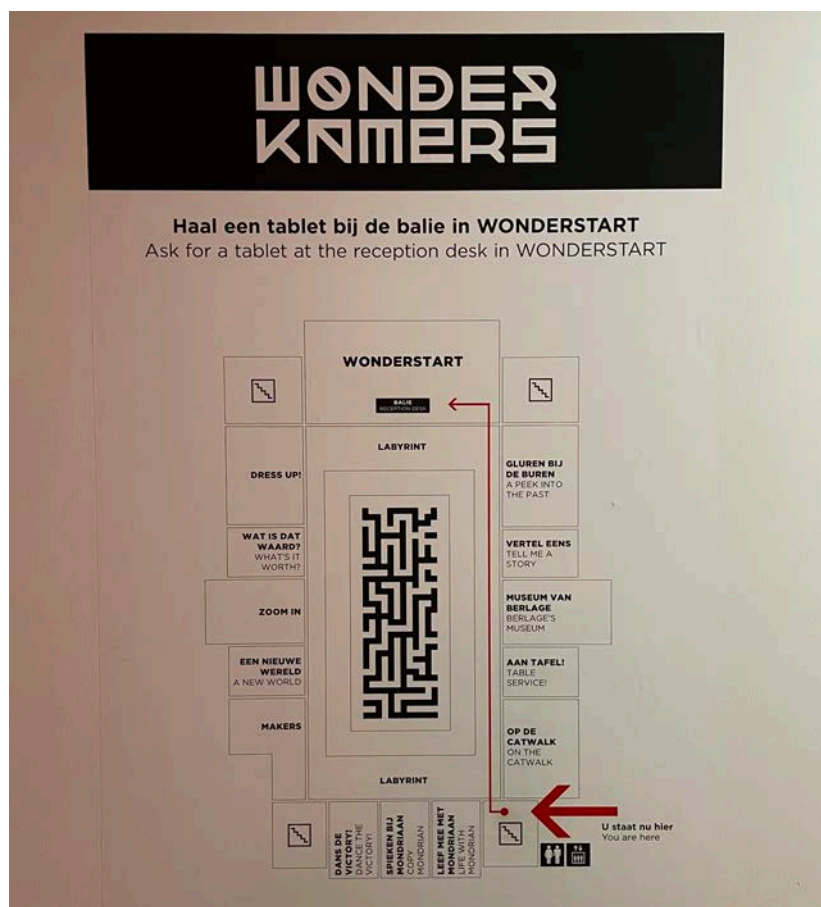
*"La curiosité est en nous
un don de la nature"*

(Sénèque, *De otio*)

1. Le jeu "Wonderkamers" au Kunstmuseum de La Haye

Parlons maintenant d'une activité culturelle organisée aux Pays-Bas par le *Kunstmuseum* de la ville de La Haye. Il s'agit d'une véritable expérience ludique pour les enfants centrée sur la découverte de la Wunderkammer. Le mot "*studiolo*" n'est jamais prononcé; la salle est organisée comme un immense labyrinthe dans lequel les enfants et leurs familles peuvent découvrir les secrets d'un cabinet de curiosités composé de nombreux objets différents de la collection du musée.

Le *Kunstmuseum* a consacré la majeure partie de son sous-sol à cette activité. L'expérience dure environ une heure et demie. Le jeu a été conçu pour les enfants âgés de 9 à 18 ans et est gratuit⁶¹³. En outre, les mineurs ne paient pas le droit d'entrée au musée.



Carte du jeu *Wonderkamers* au *Kunstmuseum*
© Andrea Piccolo Milani

⁶¹³ https://www.kunstmuseum.nl/en/exhibitions/chambers-wonder?utm_content=/DenHaag/eropuit/Gemeentemuseum/wonderkamers-gemeentemuseum-den-haag?utm_source=kidsproof.nl&utm_medium=referral&utm_source=kidsproof.nl

Mais comment cela fonctionne-t-il concrètement?

Avant de commencer à jouer, les participants s'assoient sur une petite tribune et écoutent les règles du jeu expliquées par deux écrans situés sur les murs en face des sièges. Il est possible de choisir entre l'anglais et le néerlandais.

Ensuite, les deux opérateurs du musée remettent à chaque joueur une tablette contenant la carte du labyrinthe. Le musée recommande de participer par deux. Chaque participant a également à sa disposition une brochure sur papier, sur laquelle il peut noter les 15 réponses pour résoudre les énigmes et les défis proposés pendant l'activité. Cette carte est également traduite en anglais et en néerlandais. Nous avons discuté avec les responsables du musée, qui nous ont confirmé qu'environ 70 personnes participent chaque jour à cette activité ludique durant le week-end.

Il convient de mentionner que la configuration du labyrinthe est très particulière. Tous les murs de la salle de jeu sont peints en jaune, mais la partie extérieure du circuit est éclairée par des lumières bleutées qui créent une atmosphère sombre et énigmatique. La partie centrale du labyrinthe, en revanche, est entièrement éclairée. Cela crée un fort contraste entre la zone intérieure et la partie plus périphérique de la Wunderkammer. Dans le circuit extérieur, les objets sont suspendus à des grilles ou enfermés dans des vitrines, tandis que dans la partie intérieure du labyrinthe, ils sont pour la plupart dans des niches dans les murs.



L'extérieur de la Wunderkammer
© Andrea Piccolo Milani

Le but du jeu est de suivre le chemin proposé par la tablette et de résoudre tous les jeux afin de sortir de la Wunderkammer. Tout au long du parcours, les participants sont confrontés à de nombreuses œuvres différentes: vases en faïence bleue de la ville néerlandaise de Delft, sculptures, dessins, peintures, reconstitutions numériques et séquences vidéo, textiles et vêtements de mode, chaises de créateurs et reconstitutions d'ateliers d'artistes.

En ce qui concerne la peinture, ce musée possède dans ses collections de nombreux chefs-d'œuvre de Kees van Dongen, Egon Schiele, Wassily Kandinsky, Picasso, Odilon Redon, Sol LeWitt et Karel Appel. En mentionnant seulement Piet Mondrian, le musée expose des tableaux mondialement connus, à l'instar des nombreuses compositions en rouge, jaune et bleu, "*Evolution*" de 1911, "*Victory Boogie Woogie*" de 1942, "*Oostzijdse Mill in the Evening*" de 1908 et la série des trois arbres (l'arbre gris, l'arbre rouge et le pommier en fleurs). Un vaste espace est également consacré aux chaises, dont la célèbre *Chaise rouge et bleu* créée en 1919 par Gerrit Rietveld.

Pour Benno Tempel, directeur du musée, "le jeu *Wonderkamers* offrent une expérience totalement différente de celle d'un musée traditionnel"⁶¹⁴. En se déplaçant entre les salles, les joueurs créent leur propre Wunderkammer sur la tablette.

Alors qu'Elisabeth Caillet a souligné l'importance de "mettre le public en position d'auteur"⁶¹⁵, Jessica De Bideran a noté que certains musées se concentrent sur "la narration transmédia" tandis que d'autres, comme c'est le cas ici, adoptent une position plus moderne en se concentrant sur "l'engagement transmédia"⁶¹⁶.

Avec cette activité, le *Kunstmuseum* de La Haye tente de faire découvrir aux plus jeunes ses immenses collections d'art à travers un moment d'amusement et de jeu. C'est comme l'exposition "*Musée sauvage*" organisée au musée de Bagnes en Suisse, où Hugon-Duc explique que "le visiteur est invité à entrer dans un espace particulier où le musée fait parler les objets"⁶¹⁷.

Dans le labyrinthe de *Wonderkamers*, les panneaux d'explication des œuvres sont quasiment absents. Jean Jamin rappelle aussi la célèbre phrase de George Henri-Rivière: "Faire parler les choses plus haut que les mots"⁶¹⁸.

L'enfant, muni de sa tablette, écoute les vidéos, observe les objets et touche les reproductions, dessine les œuvres, écrit une réflexion sur sa brochure colorée, court entre les différentes zones du labyrinthe, et joue avec les dispositifs de médiation culturelle proposés au cours des 15 phases du jeu. Les participants ont ainsi l'occasion d'entrer en relation avec les objets de la collection du

⁶¹⁴ <https://whichmuseum.com/exhibition/wonderkamers-kunstmuseum-den-haag-1148#:~:text=Exhibition 'Wonderkamers' in Kunstmuseum Den Haag&text=The latest exhibition technology is,compared to a traditional museum.>

⁶¹⁵ E. CAILLET, *Accompagner les publics. L'exemple de l'exposition 'Naissances' au Musée de l'Homme*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 2.

⁶¹⁶ Traduit de l'anglais "*transmedia storytelling and transmedia engagement*"; J. DE BIDERAN, M. BOURDAA, *Valoriser le patrimoine via le transmedia storytelling: réflexions et expérimentations*, Paris, Éditions Complicités, 2021, p. 43.

⁶¹⁷ *Musée sauvage. Habiter la collection*, sous la dir. de M. HUGON-DUC, Musée de Bagnes, InFolio Editions, 2022, p. 14.

⁶¹⁸ *Georges Henri Rivière: voir c'est comprendre*, Mucem (Marseille), Editions Rmn - Grand Palais (Paris), Flammarion, 2018, p. 44.

Kunstmuseum. Pour Leclerc, "les aspects émotionnels et imaginaires prennent de l'importance: le public culturel est à la recherche d'un moment qui lui fait oublier son quotidien"⁶¹⁹.

Pour personnaliser une institution culturelle, dans son livre intitulé "*The participatory museum*" Nina Simon recommande d'apprendre à répondre aux besoins et aux intérêts des personnes qui visitent le musée⁶²⁰. Le *Rapport de la mission Musées XXI siècle* s'est penché sur le même thème, expliquant que "le musée vivant se réinvente constamment et il génère de nouveaux parcours de visite"⁶²¹. Le québécois Michel Côté a déclaré que "la visite au musée doit être une occasion de surprise et d'émerveillement"⁶²². Il a poursuivi: "Créer de nouveaux outils de médiation, qu'il s'agisse d'activités culturelles ou d'espaces dévolus aux publics, c'est s'adapter aux évolutions sociétales"⁶²³.



L'intérieur de la Wunderkammer
© Andrea Piccolo Milani

⁶¹⁹ J-L. LECLERC, "L'impact socio-culturel de l'expérience muséale", *La Lettre de l'OCIM*, mars-avril 2022, N°200, p. 35.

⁶²⁰ N. SIMON, *The participatory museum*, Santa Cruz, Museum 2.0, 2010, p. 39.

⁶²¹ *Inventer des musées pour demain. Rapport de la mission Musées XXI siècle*, sous la dir. de J. EIDELMAN, Paris, La Documentation Française, 2017, p. 35.

⁶²² *Du Muséum au Musée des Confluences. Médiation et activités culturelles*, sous la dir. de M. CÔTÉ, Musée des Confluences (Lyon), Rhône Le Département, 2008, p. 21.

⁶²³ *Ibid.*, p. 37.

Nous avons décidé d'inclure cette activité de jeu dans le mémoire car, bien qu'elle ne soit pas centrée sur le studiolo, elle vise à transmettre le patrimoine artistique d'un musée à travers une pratique culturelle originale et innovante. De plus, nous avons vu que de nombreux musées ont aujourd'hui tendance à réduire les différences structurelles entre les *studioli* de la Renaissance et les premiers cabinets de curiosités du XVI^e siècle. C'est pourquoi ce jeu développé par le *Kunstmuseum* de La Haye apparaît intéressant lorsqu'il est mis en relation avec l'atelier pour enfants proposé à la *Galleria Nazionale delle Marche* pour apprendre la technique de l'*intarsia*.

Wayne souligne qu'il y a un fort aspect émotionnel dans ces expériences, car le musée veut non seulement valoriser sa collection mais aussi faire du jeu une activité créative, basée sur l'accentuation de la curiosité, du sens de la découverte et de l'imagination⁶²⁴.

Et c'est exactement ce que Bitgood explique par "une expérience multisensorielle qui permet aux visiteurs d'entrer dans la scène"⁶²⁵.

⁶²⁴ J. VAYNE, *Wonderful Things. Learning with museum objects*, Edinburgh, MuseumsEtc, 2012, p. 32.

⁶²⁵ Traduit de l'anglais; S. BITGOOD, *Engaging the visitor. Designing exhibits that work*, Edinburgh & Boston, Museumsetc, 2014, p. 175.

2. Les ateliers des musées sur le cabinet de curiosités

2.1 L'atelier de la *Bibliothèque des Champs Libres* de Rennes

La Bibliothèque des Champs Libres à Rennes organise une visite guidée gratuite pour les enfants. Les deux thèmes abordés sont le *Musée du Livre et des Lettres Henri Pollès* et le *Cabinet de curiosités*. Pour les responsables de la bibliothèque, cette activité présente de nombreux avantages, car elle permet aux élèves "d'avoir des premiers éléments pour se repérer dans une bibliothèque et d'apprendre la démarche des collectionneurs à différentes époques"⁶²⁶.

La visite du cabinet de curiosités dure 20 minutes, et les enfants ont l'occasion d'observer un grand cabinet composé comme un cabinet du XVIII^e siècle, avec des minéraux, des oiseaux, des mammifères et des objets scientifiques d'observation.

Ensuite, la visite guidée se déplace pendant 30 minutes dans les salles consacrées à la reconstitution de la maison du collectionneur Pollès à Brunoy.

L'activité didactique se termine par un atelier de 30 minutes au cours duquel les participants dessinent leur propre cabinet de curiosités sur des feuilles de papier. Cet atelier rappelle celui d'Urbino où les enfants et leurs familles reproduisent les marqueteries du studiolo de Federico da Montefeltro. Pour des raisons économiques et de sécurité, la *Galleria Nazionale delle Marche* n'utilise pas de bois ni de matériaux tranchants pour réaliser les décorations du studiolo.

Il est très intéressant de noter que la bibliothèque de Rennes propose de nombreuses ressources aux enseignants pour préparer la visite guidée. Les enfants sont en effet habitués, dès leur plus jeune âge, à collectionner des objets simples tels que des feuilles, des figurines, des coquillages, des bracelets, des billes ou des marrons. Le *Dictionnaire de Muséologie* précise d'ailleurs que "l'histoire du collectionnisme remonte à l'aube de l'humanité"⁶²⁷.

La Bibliothèque des Champs Libres a pour objectif d'enseigner l'importance de savoir organiser et gérer une collection, à travers la subdivision des objets selon des critères de couleur, de taille, de rareté et d'utilité. En effet, la visite didactique se concentre sur le monde animal, végétal et minéral et vise à enseigner aux élèves le sens des mots "ranger, trier, classer". Ce n'est pas un hasard si Adalgisa Lugli a fait la métaphore du "théâtre du monde et du monde comme livre"⁶²⁸.

Comme la madeleine pour Marcel Proust, les objets peuvent évoquer la nostalgie⁶²⁹. L'atelier joue également sur cet aspect de l'objet-souvenir.

Et, par conséquent, le terme souvenir évoque aussi le mot "*mémoire*", dont les Muses du studiolo de Belfiore sont à nouveau l'emblème.

C'est Pierre Nora qui, en 1984, parlait de "musée comme lieu de mémoire"⁶³⁰. Pour Schaer, "le nom de Muses était incontestablement la source de celui du musée"⁶³¹.

⁶²⁶ https://www.leschampslibres.fr/fileadmin/Champs_Libres/Documents/Document_en_PDF/Scolaire/Doc_Bib/2018_Dossier_peda._-Le_monde_des_collectionneurs.pdf

⁶²⁷ F. MAIRESSE, *Dictionnaire de muséologie*, Paris, Armand Colin, 2022, pp. 116-117.

⁶²⁸ A. LUGLI, *Naturalia et Mirabilia. Les cabinets de curiosités en Europe*, Paris, Adam Biro, 1998, p. 118.

⁶²⁹ E. PIERRAT, *Les nouveaux cabinets de curiosités*, Éditeur les Beaux Jours, 2011, p. 89.

⁶³⁰ A. DESVALLÉES, F. MAIRESSE, *Concepts clés de muséologie*, Armand Colin, 2010, p. 51.

⁶³¹ R. SCHAER, *L'invention des musées*, Paris, Gallimard, 1993, p. 1.

Dans cet atelier, les enfants ont également l'occasion de discuter des différentes façons dont chacun imagine son cabinet de curiosités. Le fait que les visiteurs d'une institution culturelle puissent créer et partager leur expérience autour des objets artistiques d'une collection est défini par Nina Simon comme la "culture de la convergence"⁶³². Davenne rappelle que les Wunderkammers ont forgé au fil du temps "une culture d'amateurs et d'érudits, une culture élitiste"⁶³³. Avec cette activité organisée par la Bibliothèque des Champs Libres, on tente de faire exactement le contraire, c'est-à-dire de simplifier ces concepts et de rendre la collection exposée dans un cabinet de curiosités appréciable même pour les plus jeunes. Pour ce faire, le musée joue avec le mot "*curiosité*" pour stimuler l'imagination des enfants. En effet, Evans et Marr affirment que "la Wunderkammer est l'emblème de la curiosité et de l'émerveillement des débuts de la modernité"⁶³⁴.

2.2 L'atelier du Muséum d'histoire naturelle de Perpignan

L'activité proposée par la Bibliothèque des Champs Libres de Rennes est très proche de celle du Muséum de la ville de Perpignan. Là aussi, les enseignants ont des activités à mener en classe avant de visiter le musée. En regardant le dossier pédagogique, on remarque une utilisation des mêmes mots et phrases que ceux présents dans la proposition en ligne de la ville de Rennes. C'est comme si les deux dossiers avaient été rédigés par la même personne.

L'accent est donc mis sur les sujets suivants: classer et ranger une collection selon des critères spécifiques, découvrir les objets scientifiques et les *naturalia* dans un cabinet de curiosités, visiter le musée accompagné par une guide⁶³⁵. Ce dossier pédagogique contient également un résumé expliquant la naissance et le développement des cabinets de curiosités en Europe.

Le texte de présentation de l'activité didactique se concentre notamment sur le glossaire et l'explication de deux mots: celui de "*Collectionneur*" et celui de "*Collectionnisme*".

Le *Dictionnaire de muséologie* précise qu'à l'origine on utilisait "le terme curieux pour désigner une personne rassemblant des collections"⁶³⁶.

Emmanuel Pierrat explique que "c'est entre le XVI et le XVII siècle que se sont constitués les archétypes du cabinet de curiosités"⁶³⁷. Mauriès, quant à lui, souligne que ces pièces étaient de véritables "mondes en miniature"⁶³⁸. L'homme a toujours été avide de découvrir de nouveaux aspects du cosmos; le grand philosophe Sénèque disait d'ailleurs que "l'étude de la nature élargit l'âme"⁶³⁹.

⁶³² "Convergence culture"; N. SIMON, *The participatory museum*, Santa Cruz, Museum 2.0, 2010, p. 3.

⁶³³ C. DAVENNE, C. FLEURENT, *Cabinets de curiosités. La passion de la collection*, Paris, Editions de la Martinière, 2011, p. 16.

⁶³⁴ Traduit de l'anglais; R.J.W. EVANS, A. MARR, *Curiosity and wonder from the renaissance to the enlightenment*, Aldershot, Ashgate Publishing Limited, 2006, p. 10.

⁶³⁵ <https://www.mairie-perpignan.fr/sites/default/files/documents/MUSEUM - Le cabinet de curiosités - dossier pédagogique.pdf>

⁶³⁶ F. MAIRESSE, *Dictionnaire de muséologie*, Paris, Armand Colin, 2022, p. 116.

⁶³⁷ E. PIERRAT, *Les nouveaux cabinets de curiosités*, Éditeur les Beaux Jours, 2011, p. 8.

⁶³⁸ P. MAURIÈS, *Cabinets de curiosités*, Paris, Gallimard, 2011, p. 69.

⁶³⁹ *La licorne et le bézoard. Une histoire des cabinets de curiosités*, sous la dir. de M. MARRACHE-GOURAUD, P. MARTIN, D. MONCOND'HUY, G. GARCIA, Montreuil, Gourcuff Gradenigo, 2013, p. 29.

Mais le dossier du musée de Perpignan comporte un élément supplémentaire: l'inventaire complet des 68 objets qui composent le cabinet. Il s'agit d'une grille élaborée selon des critères scientifiques dans laquelle les objets sont classés en fonction de leur numéro d'inventaire, de leur nom commun et de leur inscription latine. Mauriès parlait de la culture de la curiosité comme "une culture de la somme, de la juxtaposition et de l'adjonction infinie"⁶⁴⁰. Grinke souligne que, même si dans certains cas elles étaient désordonnées, la plupart du temps les Wunderkammers étaient bien organisées et gérées selon une véritable unité de conception⁶⁴¹. Mauriès répète encore que "chaque collection reflète le seul visage de celui qui la fonde et la forme"⁶⁴².

Et ce n'est pas seulement vrai pour les cabinets de curiosités. Il suffit de penser qu'il est impossible de présenter au public le studiolo d'Urbino, de Gubbio ou de Belfiore à Ferrare sans parler de la figure du duc Federico da Montefeltro et de celle du prince Leonello d'Este.

En effet, pour Lauro Magnani, "l'espace du collectionnisme se configure en premier lieu comme un espace culturel du collectionneur"⁶⁴³.

⁶⁴⁰ P. MAURIÈS, *Cabinets de curiosités*, Paris, Gallimard, 2011, p. 189.

⁶⁴¹ P. GRINKE, *From Wunderkammer to museum*, London, Quaritch, 2006, p. 13.

⁶⁴² P. MAURIÈS, *Cabinets de curiosités*, *op. cit.*, p. 51.

⁶⁴³ *Collezionismo e spazi del collezionismo. Temi e sperimentazioni*, a cura di L. MAGNANI, Roma, Gangemi Editore, 2013, p. 13.

2.3 Le “musée-valise” de la Fondation Carmignac

En 2021, à la Villa Carmignac sur l'Île de Porquerolles, l'exposition "*La mer imaginaire*" a été inaugurée sous le commissariat de Chris Sharp.

Le *musée-valise* a été créé comme une version itinérante, “un petit théâtre mobile qui propose d'explorer un musée d'histoire naturelle sous-marin”⁶⁴⁴. Le créateur de ce projet est Stephan Zimmerli, qui décrit le *musée-valise* comme “une capsule temporelle et culturelle, un espace mental”⁶⁴⁵. À l'extérieur, la valise en bois se caractérise par une couleur bleue métallique dans le style d'Yves Klein.

Henri Terreaux, l'artisan qui a réalisé l'objet, dit que le public a “l'impression que la valise est aussi profonde que la mer”⁶⁴⁶. À l'intérieur, les œuvres sont placées dans des niches et des tiroirs.

Il s'agit d'un outil de médiation culturelle destiné à faire entrer l'art contemporain dans les hôpitaux et les maisons de retraite. C'est donc une sorte de cabinet de curiosités, transportable et en miniature. Cette valise peut contenir 18 œuvres, dont certaines ont été créées spécialement par les artistes eux-mêmes dans le cadre de l'exposition 2021.

Le *musée-valise* a d'abord été utilisé par les patients du *Groupe Hospitalier Universitaire de Paris*, spécialisé en psychiatrie et neurosciences. C'est précisément ce qu'entend Silverman lorsqu'il parle du “potentiel thérapeutique des musées”⁶⁴⁷. Le même concept est repris par Zéo, qui utilise le terme anglais de “*caring museum*” pour désigner un espace muséal qui devient un laboratoire de vie⁶⁴⁸.



Le *musée-valise* conçu par Stephan Zimmerli
© Fondation Carmignac

⁶⁴⁴ <https://www.fondationcarmignac.com/en/musee-valise-la-mer-imaginaire/>

⁶⁴⁵ <https://www.fondationcarmignac.com/en/musee-valise-la-mer-imaginaire/>

⁶⁴⁶ https://mcusercontent.com/c1d6c375ba3a2987561da40cc/files/c6ea93d1-e77a-139e-2425-9193b178495d/DOSSIER_DE_PRESSE_Mus_eacute_e_valise_NEUTRE.pdf

⁶⁴⁷ L.H. SILVERMAN, *The social work of museums*, New York, Routledge, 2010, p. XI.

⁶⁴⁸ G. ZÉO, “Pratiquer le Care au musée. Vers une culture de l’attention”, *La Lettre de l’OCIM*, 2023, N°207, pp. 30-37.

Esthétiquement, cette valise en bois ressemble aux dispositifs de médiation culturelle qui ont été installés dans certaines salles du Musée de la Chasse et de la Nature à Paris.

Le potentiel de ce dispositif est que, s'il est bien conçu, il peut réellement contenir de nombreuses œuvres d'art à l'intérieur de ses différents tiroirs et compartiments internes.

Le public a ainsi la possibilité de toucher les objets, de les observer de près à l'aide de loupes et de lire les nombreuses informations inscrites sur les parois de l'appareil.

Sans oublier qu'à l'intérieur de ce musée parisien, les visiteurs peuvent découvrir une reconstitution du cabinet scientifique de Darwin.

Nous concluons ce paragraphe sur le projet du *musée-valise* présenté par la Fondation Carmignac par une phrase de Patrick Mauriès: "Quelle autre justification, une fois tombés les alibis de la science et du savoir, pour le cabinet de curiosités que celle de rêver le monde?"⁶⁴⁹



Dispositifs de médiation culturelle placés dans les salles du *Musée de la chasse et de la nature*.

© Andrea Piccolo Milani

⁶⁴⁹ P. MAURIÈS, *Cabinets de curiosités*, Paris, Gallimard, 2011, p. 12.

3. Collections d'art entre Ferrare et Paris

Le lien entre les cabinets de curiosités et les *studioli* réunit à nouveau les villes de Paris et de Ferrare dans une quête commune.

Nous avons dit que le Palais des Diamants abrite la Pinacothèque de Ferrare au premier étage, tandis que le rez-de-chaussée présente des expositions temporaires. Nous rappelons que la salle 4 de la Pinacothèque est consacrée au studiolo de Belfiore de Leonello d'Este, avec les deux Muses Erato et Uranie exposées à côté de statuettes en bronze de Severo Calzetta et de médailles prêtées par la *Galleria Estense* de Modène.

Du 23 mars au 21 juillet 2024, au rez-de-chaussée du Palais des Diamants, le public pourra visiter l'exposition consacrée à l'artiste néerlandais Maurits Cornelis Escher. L'exposition n'occupe cependant pas la totalité de l'espace d'exposition; les trois dernières salles du parcours muséal sont en effet consacrées à une autre exposition.

Cette seconde exposition s'intitule "*Mirabilia Estensi. Wunderkammer*".



L'exposition "*Mirabilia Estensi. Wunderkammer*" au Palais des Diamants de Ferrare
© Andrea Piccolo Milani



L'exposition "*Le goût de la Renaissance. Un dialogue entre collections*" à l'Hôtel de la Marine à Paris
© Andrea Piccolo Milani

Il est donc très intéressant de noter qu'au rez-de-chaussée, le public peut admirer une petite exposition consacrée à la Wunderkammer, tandis qu'en montant les escaliers, il arrive à la Pinacothèque, qui présente les œuvres du XVe siècle du studiolo de Belfiore.

Alors que la salle 4 du musée est consacrée au studiolo du marquis, l'exposition au rez-de-chaussée se concentre sur les coffrets en os, en corne et en bois incrusté réalisés pour célébrer les mariages à l'époque de Borso d'Este (frère et successeur de Leonello).

Le site Internet du Palais des Diamants présente les objets d'une Wunderkammer comme suit: "arts figuratifs, instruments scientifiques, astrologie et médecine, zoologie et botanique, gemmologie et

métallurgie, sciences ésotériques et alchimie"⁶⁵⁰. Lugli rappelle que "le critère de sélection des objets est la rareté et le caractère précieux"⁶⁵¹.

Si l'on considère les origines historiques des musées, il est intéressant de noter que Ferrare est une ville très importante. Entre 1447 et 1463, le studiolo de Belfiore a été construit sous le règne de Leonello d'Este et, plus tard, de son frère Borso. Dans la ville voisine de Mantoue, à la fin du XVe siècle, Isabelle d'Este, la nièce de Leonello, a commencé à constituer sa collection d'art dans la grotte et son studiolo. Le frère d'Isabelle, Alphonse I d'Este, possédait les fameuses loges d'albâtre dans le *Castello Estense*. Les Este étaient donc une dynastie de collectionneurs, amateurs d'objets rares et de bibliothèques privées.

Avec celui de Ferrante Imperato à Naples, c'est à 45 km de Ferrare qu'est né le cabinet de curiosités le plus célèbre d'Italie: il s'agit de la collection d'Ulisse Aldrovandi.

Mauriès rappelle comment le professeur de botanique parvint à installer à Bologne un "musée largement ouvert aux érudits, modèle du cabinet encyclopédique conçu comme instrument d'observation et de classement"⁶⁵². Si Lugli rappelle qu'Aldrovandi a consacré beaucoup d'énergie "à l'installation et à l'entretien du Jardin des plantes"⁶⁵³, Boutroue rappelle que la grande chance de ce cabinet est que ses collections scientifiques n'ont pas été dispersées grâce à son propriétaire qui en a fait don par testament au sénat de Bologne⁶⁵⁴. Schaer précise que ces cabinets de curiosités étaient célèbres dans toute l'Europe car des catalogues et des guides d'itinéraires étaient édités pour les voyageurs de passage⁶⁵⁵. L'exposition au *Palazzo dei Diamanti* met également l'accent sur certaines collections spécifiques, telles que le cabinet de minéralogie de l'*Abbaye de Seitenstetten* en Autriche, le cabinet d'histoire naturelle de Clément Lafaille (La Rochelle), la chambre de verre du *Château de Rosenborg* à Copenhague et le cabinet de curiosités de Johann Georg Hinz au *Château de Friedenstein* en Allemagne. Enfin, la dernière section de l'exposition est consacrée à la "wunderkammer de voyage" conçue par Ulrich Baumgartner pour le roi Gustave II de Suède en 1632 et au trésor des grands ducs de Toscane, conservé au *Palazzo Pitti* de Florence.

Dans le catalogue de l'exposition "*Mirabilia Estensi*", Antonio Paolucci affirme que "la Wunderkammer est rareté et merveille, mais elle est aussi un miroir et une figure de l'universel dans le monde"⁶⁵⁶. Dans le même catalogue, les *studioli* de Belfiore et d'Urbino sont également mentionnés. Il ne faut pas oublier que non loin de l'exposition consacrée aux Wunderkammers se trouvent les peintures des Muses conçues par l'humaniste Guarino Veronese.

⁶⁵⁰ <https://www.palazzodiamanti.it/mostre/mirabilia-estensi/>

⁶⁵¹ A. LUGLI, *Naturalia et Mirabilia. Les cabinets de curiosités en Europe*, Paris, Adam Biro, 1998, p. 54.

⁶⁵² P. MAURIÈS, *Cabinets de curiosités*, Paris, Gallimard, 2011, p. 148.

⁶⁵³ A. LUGLI, *Naturalia et Mirabilia. Les cabinets de curiosités en Europe*, op. cit., p. 148.

⁶⁵⁴ M-E. BOUTROUE, "Le cabinet d'Ulisse Aldrovandi et la construction du savoir", *Curiositas. Les cabinets de curiosités en Europe {en ligne}*, 2004, p. 43-63, consulté le 11 janvier 2024, disponible sur: <https://curiositas.org/le-cabinet-dulisse-aldrovandi-et-la-construction-du-savoir>.

⁶⁵⁵ R. SCHAER, *L'invention des musées*, Paris, Gallimard, 1993, p. 27.

⁶⁵⁶ Traduit de l'italien; *Mirabilia estensi. Wunderkammer*, a cura di P. DI NATALE, Palazzo dei Diamanti, Fondazione Ferrara Arte Editore, 2024, p. 113.

La disposition des trois salles du rez-de-chaussée du *Palazzo dei Diamanti* témoigne d'une forte parenté avec un musée parisien. En effet, la *Collection Al Thani* à l'Hôtel de la Marine présente du 6 mars au 30 juin 2024 l'exposition intitulée "*Le Goût de la Renaissance. Un dialogue entre collections*". En regardant les dates d'ouverture de l'exposition, le lecteur remarquera qu'elles correspondent presque parfaitement à celles de l'exposition "*Mirabilia Estensi. Wunderkammer*" à Ferrare.

Mais ce n'est pas tout. C'est la salle 3 de la collection Al Thani qui a un lien étroit avec la ville italienne. Dès que le visiteur entre dans la salle, il se trouve face à une pièce sombre dans laquelle des projecteurs éclairent les œuvres, qui sont présentées à l'intérieur des vitrines de manière similaire aux trois salles de l'exposition au *Palazzo dei Diamanti*.

Schärer rappelle que les objets précieux sont conservés pour leur beauté mais aussi pour leur valeur symbolique⁶⁵⁷.

La salle 3 de l'Hôtel de la Marine a pour thème "*L'art de la Renaissance: princes collectionneurs*". Sur le mur de gauche se trouve un grand panneau d'introduction intitulé "*Du studiolo au musée*".

Le guide du musée explique que "la collection d'art privée trouve ses origines dans les *studioli* du XV^e siècle en Italie"⁶⁵⁸. À côté du panneau, sur la droite, le public peut en effet admirer un cadre de miroir associé à Lucrèce Borgia, fameuse mécène de Ferrare et troisième femme d'Alphonse Ier d'Este (propriétaire des loges d'albâtre à l'intérieur du Château *Estense*). Le cartel placé à côté de l'œuvre indique que les motifs allégoriques gravés sur l'objet "véhiculent un message moralisateur sur la victoire de la vertu sur le vice"⁶⁵⁹.



© Andrea Piccolo Milani



Panneau d'introduction de l'exposition à l'Hôtel de la Marine
© Andrea Piccolo Milani

⁶⁵⁷ M. R. SCHÄRER, *Exposer la muséologie*, Paris, ICOFOM, 2018, p. 49.

⁶⁵⁸ Extrait du panneau introductif de la salle 3 de la *Collection Al Thani* pour l'exposition "*Le goût de la Renaissance*".

⁶⁵⁹ Issu du cartel à côté de l'œuvre.

Le lecteur se souviendra que la salle 710 du musée du Louvre présente les cinq tableaux qui ornaient le studiolo d'Isabelle d'Este, dont l'un, réalisé par Andrea Mantegna, porte le titre de "*Minerve chassant les Vices du Jardin de la Vertu*".

La marquise de Mantoue est en fait la sœur d'Alphonse d'Este, dont l'emblème de la grenade enflammée figure sur la partie supérieure du cadre du miroir de la salle 3 de la collection *Al Thani*. Jean-Louis Déotte a rappelé que le verbe exposer dérive du latin "*exponere*", qui signifie mettre en vue, étaler⁶⁶⁰. Dans l'exposition à l'Hôtel de la Marine, chaque objet exposé est mis en valeur. L'attention est portée aux œuvres d'art individuelles, autour desquelles une véritable scénographie a été construite. Cela nous rappelle les propos d'Inge Daniels, qui parle des expositions comme "d'activités sociales"⁶⁶¹; en effet, ces dernières années, les expositions mettent l'accent non seulement sur la transmission de connaissances et l'apprentissage, mais aussi sur l'aspect expérientiel.



Le cabinet de curiosités d'Iris van Herpen
au Musée des Arts Décoratifs de Paris
© Andrea Piccolo Milani

⁶⁶⁰ *Exposer. Exhiber*, sous la dir. d'H. P. JEUDY, Paris, Editions de la Villette - Passage, 1995, p. 73.

⁶⁶¹ Traduit de l'anglais; *What are exhibitions for? An anthropological approach*, I. DANIELS, London, Bloomsbury, 2020, p. 21.

Enfin, il existe un autre lien entre Ferrare et Paris. Il s'agit d'une incroyable coïncidence. Nous avons dit qu'en 2024, le public pourra admirer les Muses du studiolo de Belfiore dans la salle 4 de la Pinacothèque de Ferrare et l'exposition consacrée à l'artiste hollandais Escher et aux Wunderkammers au rez-de-chaussée.

Au Musée des Arts Décoratifs de Paris, c'est la même chose.

Dans la salle 8 du musée se trouve l'évocation d'un studiolo de la Renaissance, tandis qu'à côté du hall d'entrée se trouve l'exposition sur la créatrice de mode néerlandaise Iris van Herpen, intitulée "*Sculpting the senses*"⁶⁶².

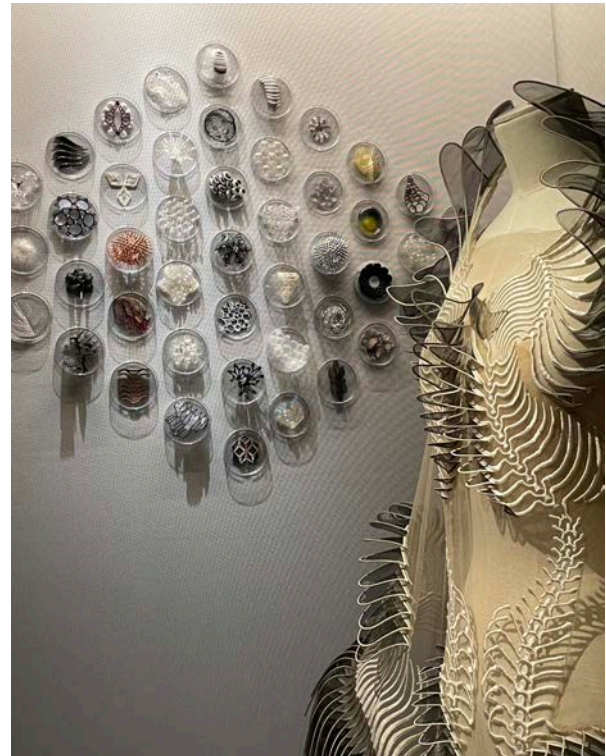
Au milieu de l'exposition, le visiteur découvre deux salles consacrées au thème de la Wunderkammer. La première s'intitule notamment "*Atelier alchimique*" et traite des expériences de la créatrice de mode avec les matériaux. L'alchimie est également l'un des thèmes fondamentaux avec lesquels sont interprétées les fresques du *Salone dei Mesi* du Palais Schifanoia à Ferrare.

Dans la revue de la littérature au début de ce mémoire, nous avons déjà cité Adalgisa Lugli parlant du médecin et théosophe Kunrath, inventeur du "*studiolo ésotérique*, laboratoire des magiciens"⁶⁶³.

La salle suivante s'intitule "*Cabinet de curiosités*". Conçue comme un Wunderkammer du XXI^e siècle, elle reflète les sources d'inspiration hétéroclites du travail d'Iris van Herpen: œuvres d'art, insectes, livres et spécimens. À l'instar de la salle 3 de la collection *Al Thani* à l'Hôtel de la Marine, le visiteur se trouve ici dans une pièce totalement obscure, où les objets sont sublimés par la lumière d'un projecteur dédié. Le panneau d'introduction explique que "ce cabinet synthétise le foisonnement créatif d'Iris van Herpen, sa force à générer des connexions entre les mondes"⁶⁶⁴.



L'exposition "*Sculpting the senses*" au MAD
© Andrea Piccolo Milani



L'atelier alchimique d'Iris van Herpen
© Andrea Piccolo Milani

⁶⁶² https://madparis.fr/Expo_IrisvanHerpen

⁶⁶³ A. LUGLI, *Naturalia et Mirabilia. Les cabinets de curiosités en Europe*, Paris, Adam Biro, 1998, pp. 97-98

⁶⁶⁴ Extrait du panneau sur le mur de l'exposition "*Iris van Herpen. Sculpting the senses*".

CONCLUSION

Au fil de ces pages, nous avons vu comment les musées proposent au public le thème du studiolo de la Renaissance.

La première observation que nous avons faite est que le studiolo est toujours présenté comme une unité indissociable de la figure de son commanditaire. Il n'est pas possible de comprendre pleinement ce type d'espace sans avoir à l'esprit la biographie et les données essentielles du prince pour lequel le studiolo a été construit. La figure des humanistes de la cour devient également protagoniste des salles consacrées aux *studioli* de la Renaissance.

Les trois salles du Louvre où le public peut admirer les œuvres qui ont décoré un studiolo sont les suivantes: la salle 513 de l'aile Richelieu, la salle 710 et la salle 709 (dite *des Sept-Mètres*). Ces trois salles présentent cependant de grandes différences.

La salle 513 est éloignée des deux autres qui, comme le montre également leur numérotation, sont deux salles contiguës.

Dans l'aile Richelieu, le public peut admirer les 14 portraits du cycle des *Hommes illustres* qui ornaient le studiolo d'Urbino. Actuellement, seuls 11 sont visibles car le Louvre a prêté trois tableaux à la BnF Richelieu pour l'exposition "*L'invention de la Renaissance: l'humaniste, le prince et l'artiste*".

Dans la salle, des vitrines sur tous les murs contiennent des statuettes en bronze d'Andrea Briosco (dit *Riccio*). La salle se caractérise par sa petite taille; en se promenant dans les différents espaces du Louvre, on comprend aisément qu'il s'agit de l'une des plus petites salles de tout le musée.

Il est donc probable qu'elle ait été choisie précisément pour reproduire les dimensions réelles du studiolo d'Urbino, dont la surface ne dépassait pas dix mètres carrés.

La salle 710 est l'une des plus célèbres du musée parisien. Il s'agit en fait de la *Grande galerie italienne*, dans laquelle sont exposées les œuvres les plus connues de Raphaël, Léonard, Caravage, Parmesan, Bellini, Antonello da Messina, Ghirlandaio, Guido Reni, Rosso Fiorentino et de tous les autres peintres italiens de renommée internationale.

À peu près au milieu de cette galerie se trouvent les cinq tableaux d'Andrea Mantegna, du Pérugin et de Lorenzo Costa qui décoraient le studiolo qu'Isabelle d'Este avait fait construire dans le château de *San Giorgio* à Mantoue. Bien qu'à première vue ce soit l'endroit idéal pour présenter le studiolo au public, étant l'une des zones les plus fréquentées de tout le musée, deux problèmes majeurs se posent.

Le premier concerne la taille de la salle: il s'agit d'une galerie très longue et étroite.

Il est donc difficile pour le visiteur d'imaginer les tableaux à l'intérieur du studiolo de la marquise, puisqu'au Louvre ils sont placés côte à côte sur le même mur longitudinal alors qu'en réalité ils étaient accrochés sur les quatre murs différents du studiolo.

L'autre problème concerne les cinq œuvres exposées devant le studiolo de Mantoue. Elles ont été peintes par Luini, Melzi et Léonard. Précisément deux de ces cinq œuvres sont considérées comme des chefs-d'œuvre absolus du Louvre: "*La Sainte Anne*" (1503-1519) et "*La belle Ferronnière*" (1490-1497).

En observant le flux de touristes, la plupart des gens se contentent de photographier et d'admirer les œuvres sur le mur opposé à celui consacré au studiolo d'Isabelle d'Este. Malheureusement, rares sont les visiteurs qui ne tournent pas le dos aux peintures de Mantegna, Pérugin et Costa, qui vivent

ce paradoxe d'être exposées dans l'un des meilleurs espaces du musée mais d'être encore souvent ignorées.

Pour ces raisons, la présentation du studiolo d'Urbino dans la salle 513 est sans doute plus efficace que celle du studiolo de Mantoue dans la *Grande galerie italienne*.

À quelques pas des tableaux du studiolo d'Isabelle d'Este, toujours dans la salle 710 du Louvre, se trouve le célèbre *Portrait de Baldassare Castiglione* réalisé par Raphaël en 1514.

Le diplomate et écrivain italien était l'un des plus grands partisans du duc Federico da Montefeltro. Il peut donc sembler étrange de voir son portrait exposé si près du studiolo d'Isabelle d'Este.

Toutefois, cela peut s'expliquer par le fait que la marquise de Mantoue a entretenu tout au long de sa vie des relations écrites avec certains des intellectuels les plus célèbres de l'époque, tels que Ludovico Ariosto de Ferrare (auteur du *Roland Furieux*) et Castiglione (auteur du *Courtisan*).

En passant de la salle 710 à la salle 709, le public a ensuite l'occasion de se plonger dans l'ambiance des cours italiennes de la Renaissance. Dans la salle *des Sept-Mètres*, aucun studiolo n'est exposé, mais elle apparaît néanmoins comme une salle de première importance si l'on veut comprendre le contexte dans lequel les *studioli* ont été créés.

C'est en effet dans cette salle qu'est exposé le portrait de Sigismondo Pandolfo Malatesta par Piero della Francesca. Le seigneur de Rimini avait épousé la jeune Ginevra d'Este, sœur du marquis Leonello. En 1447, Sigismondo Malatesta commanda le célèbre *Temple Malatesta* (construit par Leon Battista Alberti et riche en décorations faisant référence au thème des Muses) tandis que Leonello d'Este commençait la construction de son studiolo dans le Palais de Belfiore.

Dans la même salle sont également exposées des œuvres de Cosmè Tura et Ercole de' Roberti, peintres de l'école ferraraise qui ont participé à la réalisation des fresques du *Salone dei Mesi* du *Palazzo Schifanoia*, qui faisait le bonheur de Borso d'Este.

Mais les véritables vedettes de cette salle sont deux tableaux placés côte à côte: le *Portrait d'une princesse de la maison d'Este* de Pisanello et la *Vierge de l'humilité* de Jacopo Bellini.

Les spécialistes ne sont pas certains de l'identité de la princesse représentée dans le tableau de Pisanello: certains pensent qu'il s'agit de Ginevra d'Este, d'autres de Margherita Gonzaga (la première femme de Leonello). Cette peinture est importante car elle est liée au *Portrait de Leonello d'Este* peint par Pisanello et aujourd'hui exposé dans la salle 2 de l'*Accademia Carrara* à Bergame. En effet, cette peinture a perdu le célèbre concours artistique de 1441 à Ferrare contre le tableau de Jacopo Bellini. Sur le côté gauche de la *Vierge de l'humilité*, on peut voir un prince agenouillé.

Le tableau a été temporairement déplacé pour être exposé dans la salle 600 (dite *salle de la Chapelle*) à l'occasion de l'exposition "*Revoir Van Eyck*".

Le cartel décrivant l'œuvre de Bellini précise que le prince agenouillé vers la Madone est supposé être Leonello d'Este lui-même.

Les années au cours desquelles s'est déroulé le conflit artistique entre Bellini et Pisanello ont été une période dorée pour la cour de Leonello d'Este, qui a vu passer des artistes de la trempe de Mantegna, Rogier van der Weyden, Leon Battista Alberti et Piero della Francesca.

Au cours de nos recherches, nous avons remarqué que très souvent certains musées, même sans exposer au public un studiolo de la Renaissance, sont essentiels pour comprendre le contexte des cours et des dynasties qui ont créé ces environnements, comme les Este, les Gonzague et les Montefeltro.

À quelques centaines de mètres de la pyramide de verre du Louvre, nous entrons dans un autre musée qui présente une salle intéressante pour le thème de notre recherche.

Le Musée des Arts Décoratifs offre en effet à son public une évocation d'un studiolo de la Renaissance. La salle 8 du musée, bien que plus grande, rappelle la structure générale de la salle 513 du Louvre. Le visiteur peut ainsi admirer dix panneaux marquetés sur la gauche, une grande tapisserie de Bruxelles sur le mur central, et enfin, sur la droite, une porte en bois flanquée de nombreux portraits.

Le mur de gauche reprend ainsi l'imagerie des deux *studioli* du duc Federico da Montefeltro. Cependant, à Urbino et au *Metropolitan Museum* de New York (où se trouve le studiolo de Gubbio), les murs des *studioli* sont entièrement incrustés, alors que dans la salle 8 de MAD, quelques centimètres séparent un panneau de bois d'un autre.

Chaque marqueterie est encadrée par un cadre à bords noirs et le fond des murs est de couleur rouge foncé. Parmi ces *intarsie*, certaines sont plus intéressantes que d'autres, comme celle reproduisant un instrument de musique (comme dans le studiolo de Gubbio), celle représentant le portrait d'un pontife (rappelant les portraits des *Illustres* du studiolo d'Urbino) et enfin celles représentant des vues en perspective de villes.

Ceux-ci sont en effet liés aux *cassoni* du XVe siècle et aux deux panneaux de Girolamo Marchesi da Cotignola exposés dans la salle 4 de la *Pinacoteca Nazionale* de Ferrare, qui sont à leur tour exposés en relation avec le célèbre tableau de la *Galleria Nazionale delle Marche* intitulé "*La ville idéale*" (peut-être attribué à l'architecte Luciano Laurana, qui a conçu la façade des *Torricini* du Palais Ducal d'Urbino). La tapisserie du mur central fait toujours référence à la cour de Ferrare qui, sous Nicolò III et Leonello d'Este, est devenue l'un des principaux importateurs de ce type d'objets en provenance de Flandre.

Les portraits du mur de droite, bien qu'ils ne représentent aucun personnage célèbre du XVe siècle, font référence aux portraits de profil de la Renaissance.

Dans le panneau d'introduction de la salle 8, le Musée des Arts Décoratifs précise au public qu'il s'agit d'une évocation d'un studiolo, mais ne fait aucune référence aux *studioli* que nous avons mentionnés dans le texte. Le visiteur qui ne connaît pas la figure de Leonello d'Este et de Federico da Montefeltro a donc du mal à imaginer réellement à quoi pouvait ressembler un studiolo.

Ou plutôt: il peut l'imaginer sans toutefois bien comprendre le contexte dans lequel ces types de chambres privées s'apparentaient à des bibliothèques dans lesquelles le prince réunissait certains objets précieux qui lui étaient chers.

De la France à l'Italie, nous avons ensuite analysé cinq autres musées.

La vedette de notre recherche est sans conteste le *Palazzo dei Diamanti*, qui abrite au premier étage la *Pinacoteca Nazionale di Ferrara*. Afin de mieux comprendre comment le musée a décidé d'exposer au public le studiolo de Belfiore, nous avons interrogé le conservateur chargé de la mise en place de la salle 4: Marcello Toffanello, actuel directeur du musée *Casa Romei* de Ferrare.

Nous avons ainsi compris qu'initialement les deux Muses Erato et Uranie étaient exposées dans la salle 3 avec toutes les autres œuvres du XVe siècle. La Pinacothèque présente en effet un parcours muséal chronologique.

En revanche, la salle 4 a été entièrement consacrée aux Muses de Belfiore et à la présentation du studiolo du prince Leonello d'Este. L'exposition de 2018 intitulée "*Cantieri paralleli*" a été l'occasion d'inaugurer la salle 4 rénovée, en présentant aussi temporairement au public la muse Polymnia de la *Gemäldegalerie* de Berlin.

Aujourd'hui, dans la salle, outre les deux Muses de Ferrare, on trouve deux vitrines contenant des statuettes en bronze de Severo Calzetta, les deux panneaux avec une vue en perspective de la ville de Girolamo Marchesi da Cotignola, deux coffres en bois du XVe siècle et trois médailles antiques représentant Leonello, son frère Borso d'Este et l'humaniste Ludovico Carbone couronnés par la muse Calliope. Les statuettes en bronze constituent un point commun entre la salle 4 de la Pinacothèque de Ferrare et la salle 513 du Louvre où est exposé le studiolo d'Urbino de Federico da Montefeltro. En particulier, le panneau descriptif de la Pinacothèque explique au public comment ce type d'objets était conservé dans les écritoirs et les *studioli* des humanistes à la Renaissance.

Le panneau mentionne expressément les œuvres réalisées par les ateliers padouans du début du XVIe siècle, notamment celles de Severo Calzetta (exposées dans la salle 4 à Ferrare) et celles d'Andrea Briosco (exposées dans la salle 513 du Louvre sous les 14 portraits d'*Hommes Illustres*).

Aucune marqueterie n'est exposée dans la salle 4.

Bien que nous sachions avec certitude que le studiolo de Belfiore était décoré de panneaux de bois réalisés par Arduino da Baiso avec les frères Canozi de Lendinara, en raison de l'incendie de la fin du XVe siècle, il ne reste aujourd'hui aucune trace de ces incrustations et le musée a décidé de ne pas exposer de copies de ces panneaux au public (un choix très différent sera fait à la BnF Richelieu dans la première salle de l'exposition sur la Renaissance).

Comme on peut l'imaginer, les deux protagonistes de la salle 4 sont les Muses du studiolo.

En particulier, sur le côté droit d'Uranie se trouve un dispositif multimédia qui permet aux visiteurs d'explorer tous les aspects de la chambre du prince. L'utilisateur peut ainsi sélectionner des vidéos qui expliquent en quatre minutes toutes les peintures des Muses (aujourd'hui conservées dans toute l'Europe, notamment à Londres, Milan, Berlin et Budapest), mais aussi le chantier de Belfiore et les artistes qui y ont travaillé. Les vidéos se concentrent en particulier sur les détails artistiques des différentes peintures d'Angelo Maccagnino de Sienne, Michele Pannonio et Cosmè Tura et de leurs collaborateurs.

Le dispositif en question a été commandé précisément en 2018 et placé dans la salle 4 pour l'ouverture de l'exposition "*Cantieri paralleli*", dont Marcello Toffanello était le principal commissaire. Il y a six ans, ce dispositif était flanqué d'un second panneau, à peu près identique, montrant au public les pages enluminées de la célèbre *Bible de Borso d'Este*, prêtée par la *Galleria Estense* de Modène pour l'exposition.

Aujourd'hui, cependant, le dispositif expliquant les Muses de Belfiore est le seul de la salle 4 et il a été réalisé par le *FrameLab* de Ravenne.

Pour mieux comprendre la conception de ce dispositif, qui présente au public une reconstitution virtuelle du studiolo de Belfiore, nous avons interrogé le technicien Simone Zambruno, qui l'a créé en collaboration avec le professeur Alessandro Iannucci. D'un point de vue chronologique, il s'agit, pour Belfiore et le studiolo de Gubbio, de projets réalisés presque en même temps.

Le *FrameLab* avait également esquissé un projet de reconstruction tridimensionnelle pour le studiolo d'Urbino et le studiolo de Mantoue, mais ceux-ci n'en sont restés qu'au stade de projet.

Cela signifie toutefois qu'en ce qui concerne l'utilisation de la technologie dans le contexte muséal italien pour les reconstructions virtuelles des *studioli* de la Renaissance, le *FrameLab* de Ravenne a joué un rôle de premier plan. Ce laboratoire fait partie du département du patrimoine culturel de l'Université de Bologne.

Zambruno a travaillé en étroite collaboration avec les responsables de la Pinacothèque de Ferrare et du Palais Ducal de Gubbio pour comprendre comment intégrer des contenus multimédias dans le dispositif. Le choix s'est finalement porté sur des explications thématiques approfondies au moyen

de vidéos, car le seuil d'attention du public s'abaisse avec le temps et il lui est difficile de rester concentré devant des descriptions écrites.

La différence entre les deux reconstructions réside dans le fait que celle du studiolo de Belfiore est une visite virtuelle à plat, tandis que celle du studiolo de Gubbio est une visite à 360 degrés.

La méthode de travail italienne est typique: lorsque l'on ne dispose pas des ressources suffisantes pour trouver les informations correctes, on préfère laisser au public le moins de chances possibles d'imaginer à tort à quoi ressemblait le studiolo. En effet, Zambruno a expliqué que les chercheurs ne sont toujours pas certains de la taille réelle du studiolo de Belfiore, qui était probablement trois fois plus grand que celui d'Urbino. La reconstruction à 360 degrés n'a été réalisée que pour le studiolo de Federico da Montefeltro, car ce n'est que dans ce cas que les mesures de la pièce sont connues avec certitude. Dans l'appareil de la salle 4 de la Pinacothèque de Ferrare, les visiteurs peuvent voir les Muses ainsi que les décorations en bois, mais ils ne peuvent pas se déplacer dans la pièce comme c'est le cas dans l'appareil du *Palazzo Ducale* de Gubbio.

Alors que pour le studiolo de Belfiore, seule l'Université de Bologne a travaillé sur le projet, pour le studiolo de Gubbio, l'Université de Pérouse et le *Politecnico* de Turin ont également participé au projet. Le projet de reconstruction du studiolo de Gubbio est donc plus élaboré que celui de la Pinacothèque de Ferrare.

Même en termes de coûts, nous parlons de chiffres différents: 5 000 euros pour le studiolo de Belfiore et environ 25 000 euros pour celui de Gubbio. Un site web entièrement dédié a été créé en ligne pour les deux *studioli*, avec toutes les informations approfondies qui ont été téléchargées sur les appareils à l'intérieur des salles du musée.

En ce qui concerne les projets originaux de médiation culturelle, il convient de citer le *Palazzo Ducale* de Gubbio. Comme l'explique la directrice Paola Mercurelli Salari, il s'agit d'un projet unique. Suite à des ventes au cours de l'histoire, le studiolo de Gubbio ayant appartenu au duc Federico da Montefeltro est aujourd'hui exposé au *Metropolitan Museum* de New York, à plus de 6800 km de la ville italienne. Que des artisans de Gubbio se soient attelés pendant dix ans à retravailler les techniques de l'*intarsia* de la Renaissance pour créer une réplique du studiolo du duc, voilà qui est proprement incroyable. D'autant plus que la réplique est absolument fidèle à l'original, à tel point que s'il n'y avait pas un panneau expliquant au public qu'il s'agit d'une reproduction, il serait presque impossible de s'en apercevoir.

À côté de la salle où est exposé le studiolo se trouve le dispositif multimédia créé par le *FrameLab* de Ravenne. Bien qu'esthétiquement identique à celui de la Pinacothèque de Ferrare, il en diffère par l'ajout d'une cloche sonore. Sur l'écran, le visiteur peut choisir parmi 23 icônes expliquant les représentations des marqueteries sur les murs et écouter le son des 13 instruments de musique du studiolo de Gubbio. Mais la véritable particularité réside dans le fait qu'un de ces 13 instruments est unique: il s'agit de la *cetèra*, fabriquée par le luthier italien Luca Piccioni pour Robert Crawford Young. Si l'on voulait entendre la mélodie de cet instrument aujourd'hui, il n'y aurait que deux possibilités: soit être un ami du musicologue américain, soit se rendre au *Palazzo Ducale* de Gubbio et écouter dans le studiolo les enregistrements réalisés par l'*Ensemble Micrologus*.

Sans s'en rendre compte, le public a donc l'occasion unique d'entendre à l'unisson les mêmes chants et sons que ceux qui étaient interprétés à la Renaissance à la cour de Federico da Montefeltro.

Ce dispositif permet donc de s'impliquer à différents niveaux émotionnels, en touchant la vue mais aussi et surtout l'ouïe du visiteur avec cet agréable intermède sonore.

Nous avons ensuite analysé les deux salles consacrées à la figure de Leonello d'Este dans le *Palazzo Schifanoia* de Ferrare et les nombreuses salles de l'*Accademia Carrara* de Bergame qui dialoguent avec la salle 709 du Louvre et la collection de la *Pinacoteca Nazionale* de Ferrare.

En ce qui concerne les médailles anciennes, la figure de Pisanello domine.

Outre le célèbre portrait de profil qu'il a peint pour le marquis de Ferrare (aujourd'hui à Bergame) et le *Portrait d'une princesse de la maison d'Este* conservé au Louvre, Pisanello apparaît souvent dans les pages de ce mémoire pour ses médailles aujourd'hui conservées entre l'Italie et la France.

De nombreux emblèmes du marquis figurent au revers de ces objets, comme le lion, le lynx aux yeux bandés, les deux hommes nus portant sur leurs épaules des paniers remplis de branches d'olivier et enfin le symbole le plus célèbre, le triple visage.

La médaille à l'effigie de Leonello par Pisanello est également présente dans la première salle de l'exposition organisée en 2024 à la BnF Richelieu à Paris, intitulée "*L'invention de la Renaissance: l'humaniste, le prince et l'artiste*". Alors que l'exposition organisée à Milan en 1991 était entièrement consacrée au studiolo de Belfiore et à ses Muses, celle de la BnF Richelieu n'aborde le thème du studiolo que dans la première salle.

Dans le détail, cette salle présente principalement au public le studiolo d'Urbino, ne réservant que trois objets au studiolo de Leonello d'Este.

Dans les salles suivantes de l'exposition, le thème dominant est l'humanisme et les grands hommes de lettres qui ont participé à la Renaissance des cours européennes.

Après avoir analysé cette exposition, un détail intéressant nous a sauté aux yeux.

Les descriptions des panneaux d'introduction aux premières salles s'inspirent fortement des pages du livre de Wolfgang Liebenwein "*Studiolo. Storia e tipologia di uno spazio culturale*".

Il est évident que ce détail ne peut être fait que par un chercheur qui s'est consacré à ce sujet, et qu'il ne peut pas être remarqué par le public du musée.

L'exposition de la BnF est certainement une source très intéressante pour comprendre comment les musées exposent aujourd'hui le thème du studiolo de la Renaissance.

Trois panneaux représentant Platon, Aristote et Ptolomée, qui font partie du cycle original des *Illustres* du studiolo d'Urbino, ont été prêtés par la salle 513 du Louvre.

La première salle tente également d'informer le public sur le studiolo de Leonello d'Este, mais sans présenter aucune des Muses qui ornaient ses murs.

Or, le symbole du studiolo de Belfiore, ce sont précisément ses Muses. Tout au long du mémoire, nous avons vu comment les érudits consacrent une attention particulière à ce studiolo, précisément parce qu'il est le premier de la Renaissance dont la mémoire a été conservée.

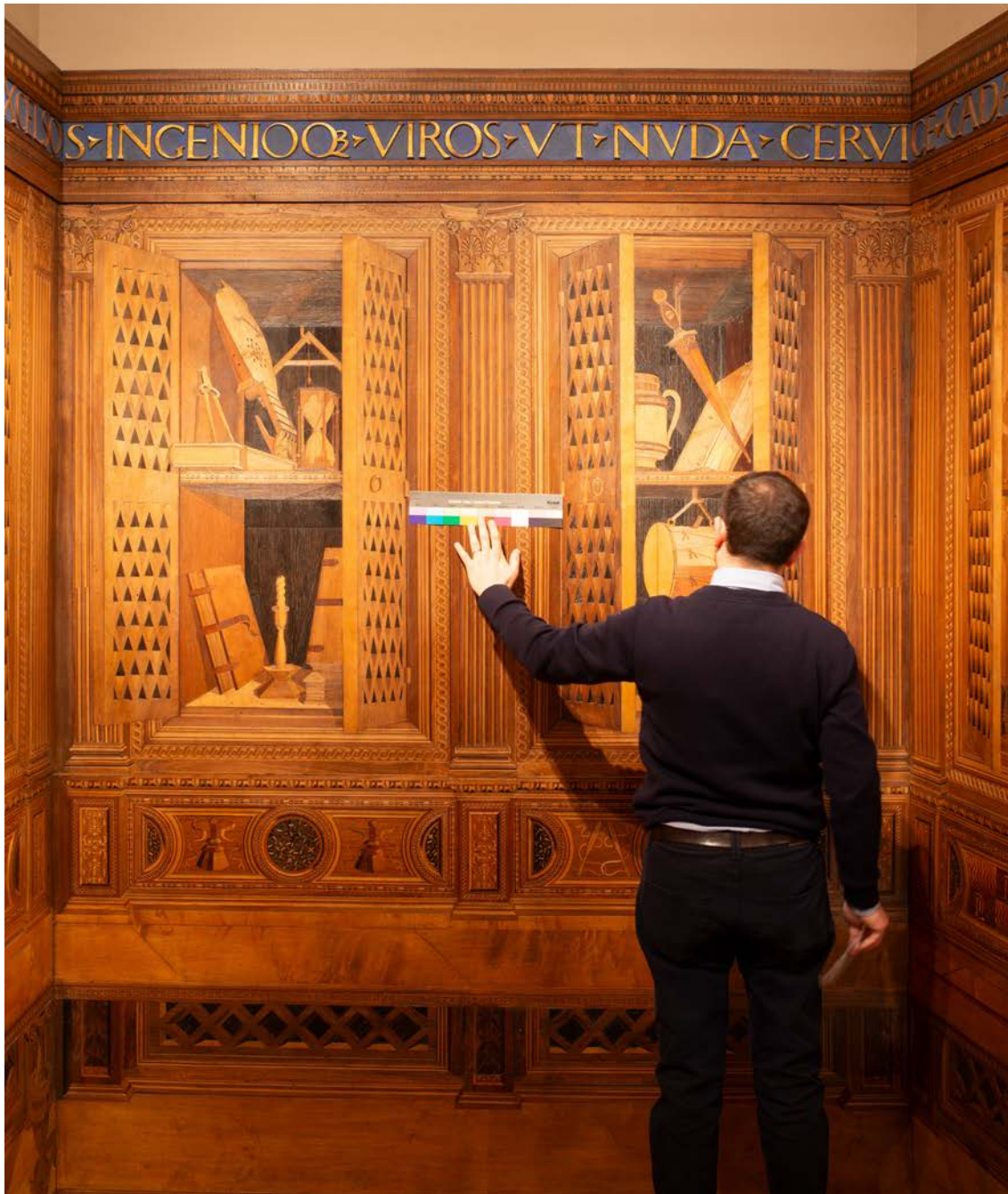
Le mot "*mémoire*" fait également référence à la mère des neuf Muses, Mnémosyne, sans oublier que le mot "*musée*" lui-même signifie en grec "*lieu sacré pour les muses*"⁶⁶⁵.

Nous pensons qu'il est vraiment compliqué pour les visiteurs d'imaginer le studiolo du prince d'Este sans pouvoir admirer ne serait-ce qu'une seule de ses Muses.

Marcello Toffanello nous a fait part des énormes difficultés à déplacer les panneaux des Muses pour l'exposition de 2018 organisée à la Pinacothèque de Ferrare (dans laquelle se trouvait la muse Polymnia de Berlin mais pas la Terpsichore de Milan) en raison de la fragilité de leur support en bois. Cependant, la BnF Richelieu aurait pu au moins exposer une photographie en haute résolution d'une des Muses de Belfiore, à côté de la vitrine contenant la médaille de Pisanello et le manuscrit *De politia litteraria* d'Angelo Decembrio.

⁶⁶⁵ [https://www.treccani.it/enciclopedia/museo_\(Enciclopedia-dei-ragazzi\)/#](https://www.treccani.it/enciclopedia/museo_(Enciclopedia-dei-ragazzi)/#)

En effet, il faut savoir que les 28 portraits d'*Hommes Illustres* sont exposés à Urbino: 14 sont des planches originales et l'autre moitié est constituée de photographies à très haute résolution. Cela signifie qu'à la *Galleria Nazionale delle Marche*, les visiteurs peuvent admirer le studiolo d'Urbino dans son intégralité, avec toutes les *intarsie* et les portraits.



Analyses effectuées au MET de New York par l'équipe de chercheurs italiens pour la réalisation de la reconstitution virtuelle du studiolo de Gubbio.

© FrameLab - Simone Zambruno

Il en va de même pour l'exposition de 2018 à Ferrare: il n'y avait que trois Muses originales et les autres ont été exposées dans la salle 4 du musée au moyen d'un tirage photographique. Dans la première salle de la BnF Richelieu, le visiteur doit imaginer les Muses de Belfiore, tâche très difficile si l'on n'est pas historien de l'art et que l'on n'a pas certaines références stylistiques en tête. Il est néanmoins vrai que la salle contient les *Tarots de Mantegna* (qui ont également été exposés en 1991 au musée *Poldi-Pezzoli* de Milan). Ils représentent certaines des figures dont les

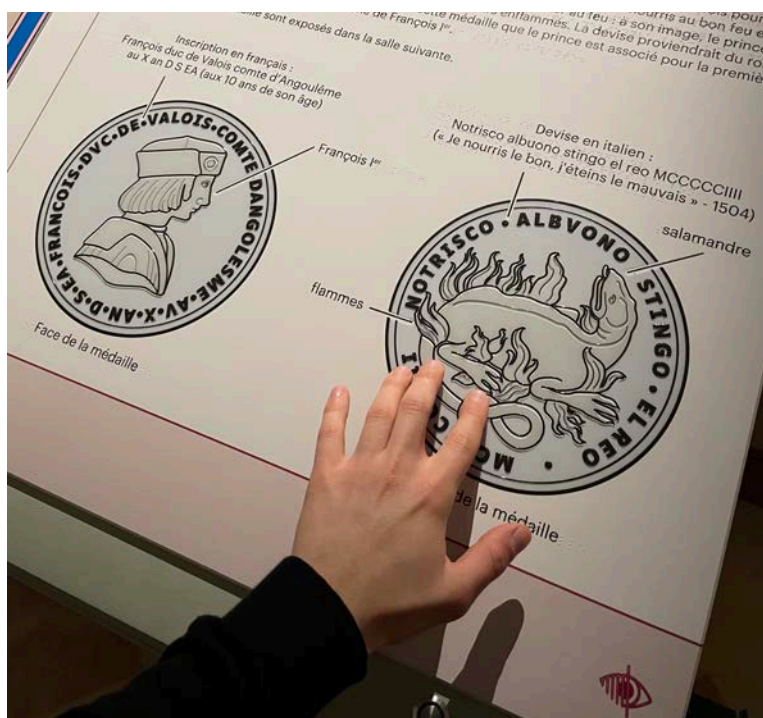
Muses de Belfiore s'inspiraient sur le plan stylistique. Cependant, nous restons d'avis qu'il est difficile pour le public de s'immerger le studiolo de Leonello d'Este sans avoir sous les yeux un tableau avec une Muse ou un dispositif multimédia tel que celui conçu par le *FrameLab* de Ravenne.

En revanche, la première salle dédiée au studiolo d'Urbino est bien meilleure.

La figure de Federico da Montefeltro y est présentée comme le véritable prince humaniste de son temps. C'est d'ailleurs assez étrange, car dans les salles suivantes, on accorde plus d'attention à la figure de Guarino Veronese (maître de Leonello d'Este) qu'à celle de Vittorino da Feltre (maître du duc d'Urbino).

En revanche, aucune référence n'est faite à Isabelle d'Este et à sa collection de Mantoue (bien que Federico da Montefeltro lui-même ait été éduqué par Vittorino dans sa jeunesse dans la ville de Mantoue).

Quant aux marqueteries en bois du studiolo d'Urbino, elles sont toutes exposées dans la salle 18 de la *Galleria Nazionale delle Marche*. La BnF Richelieu a donc choisi de présenter au public un panneau de bois qui ornait l'église *San Benedetto Novello* de Padoue. Il s'agit donc d'un travail similaire à celui effectué dans la salle 8 du MAD, à savoir créer une évocation de ce à quoi ressemblaient les *intarsie* du studiolo de la Renaissance.



Médiation tactile avec les médailles en relief de
l'exposition à la BnF Richelieu
© Andrea Piccolo Milani

Dans la première salle de cette exposition, il y a un autre élément très intéressant.

Nous avons dit que lorsque Marcello Toffanello a inauguré la salle 4 de la Pinacothèque de Ferrare (remontée à l'occasion de l'exposition sur le studiolo de Belfiore), il ne s'est pas inspiré de la salle 513 du Louvre dans laquelle est exposé le studiolo d'Urbino.

La vitrine de la première salle de l'exposition "*L'invention de la Renaissance*" à la BnF Richelieu présente deux statuettes en bronze: l'une d'Andrea Briosco (comme celles de la salle 513 du Louvre) et l'autre de Severo Calzetta (comme celles de la salle 4 de la Pincothèque de Ferrare). Nous ne

savons pas si cela a été fait à dessein ou s'il s'agit d'une grande coïncidence, mais un véritable parallélisme entre les deux salles susmentionnées est réalisé dans cette vitrine.

Pour conclure nos considérations sur cette exposition, il faut dire que c'est le seul musée qui a développé des panneaux de médiation culturelle spécifiquement conçus pour exposer le thème du studiolo de la Renaissance à un public malvoyant (par le biais de l'écriture braille).

Vers la fin du parcours muséal, une reconstitution des médailles à l'effigie des princes est proposée et le public peut toucher ces représentations en relief. L'accessibilité dans les musées, c'est avant tout cela, et nous pensons que c'est un excellent projet pour valoriser au maximum le thème souvent méconnu des *studioli*.

Nous avons ensuite évoqué dans le dernier chapitre du mémoire toute une série d'expositions et d'initiatives qui exposent de manière originale et innovante le thème des *studioli* et des cabinets de curiosités. Parmi ces idées, celle qui nous a le plus surpris est le jeu créé par le *Kunstmuseum* de La Haye aux Pays-Bas. Après avoir vu des enfants jouer et courir dans les salles du musée pour résoudre toutes les énigmes du labyrinthe et réussir à conquérir leur Wunderkammer personnel, nous pouvons dire qu'il s'agit là d'un cas très intéressant de mise en valeur des œuvres de la collection muséale.

Une autre activité ludique à mentionner est sans aucun doute l'atelier éducatif organisé par la *Galleria Nazionale delle Marche*. L'atelier permet aux enfants et à leurs familles de recréer les incrustations en bois qui décoraient les *studioli*; après l'atelier, une visite guidée gratuite est organisée dans la salle 18 du musée, où est exposé le studiolo le plus célèbre du monde.

Si, aux Pays-Bas, l'activité didactique du jeu "*Wonderkamers*" implique l'utilisation de tablettes et de la technologie en général, l'approche italienne, basée sur une pratique purement manuelle, est totalement opposée. Cet artisanat renvoie en fait à la passion qui a poussé la famille Minelli à construire la réplique du studiolo actuellement exposée au Palais Ducal de Gubbio.

Celui d'Urbino est le seul cas d'atelier pédagogique entièrement dédié au thème des *studioli* de la Renaissance. Déjà en 2018, le directeur de la *Galleria Nazionale delle Marche*, Peter Aufreiter, avait promu une initiative intéressante: reconstituer la ville d'Urbino à l'époque de Raphaël à travers le jeu vidéo *Minecraft*⁶⁶⁶.

Ultérieurement, nous avons remarqué une coïncidence très intéressante entre deux musées.

Il n'y a pas beaucoup d'institutions culturelles en Europe qui peuvent se vanter d'exposer un studiolo de la Renaissance. À Ferrare, le public pourra visiter en 2024 l'exposition "*Mirabilia Estensi. Wunderkammer*", tandis qu'au premier étage de la Pinacothèque, la salle 4 est entièrement consacrée au studiolo de Belfiore.

À Paris, en revanche, le Musée d'Arts Décoratifs expose dans la salle 8 de sa collection permanente une évocation d'un studiolo de la Renaissance, tandis qu'à côté du hall d'entrée est présentée l'exposition (qui s'est achevée il y a quelques mois) sur Iris van Herpen, dont deux salles sont précisément consacrées au cabinet de curiosités. Il s'agissait donc de deux musées dans lesquels le public pouvait s'immerger simultanément dans l'univers du studiolo princier et dans les collections plus hétéroclites typiques des Wunderkammers.

Et cela, en montant et en descendant les escaliers du même musée.

Au cours de nos recherches, nous avons constaté qu'aujourd'hui le studiolo de la Renaissance est principalement raconté par les musées à travers l'organisation d'expositions temporaires.

⁶⁶⁶ N. MANDARANO, *Musei e media digitali*, Roma, Carocci Editore, 2019, pp. 60-63.

En effet, la plupart des *studioli* existants présentent les œuvres qui ornaient autrefois leurs murs dans des musées du monde entier.

Le studiolo d'Urbino, qui est le plus complet et le mieux conservé, compte 14 portraits dans les salles du Louvre. Le studiolo de Gubbio est exposé à New York, mais le public n'est pas autorisé à entrer dans la salle, restant face à la porte d'entrée sans pouvoir voir les quatre murs de la chambre. À Gubbio, les visiteurs peuvent entrer comme à Urbino dans le studiolo du duc, mais il s'agit d'une réplique. Les deux panneaux des arts libéraux qui décoraient les murs du studiolo de Gubbio sont conservés à la *National Gallery* de Londres, de même que la muse Calliope du studiolo de Belfiore. Sur les sept tableaux qui ornaient le studiolo d'Isabelle d'Este, cinq sont exposés dans la salle 710 du Louvre et les deux autres de Corrège se trouvent dans les réserves du musée. C'est dire qu'il est quasiment impossible de voir un studiolo de la Renaissance dans son intégralité.

Les musées tentent de remédier à ce problème de deux manières différentes.

La première est l'utilisation de la technologie, comme dans le cas des reconstructions virtuelles réalisées par le *FrameLab* de Ravenne pour le studiolo de Belfiore et celui de Gubbio.

En ce qui concerne la reconstruction du studiolo d'Isabelle d'Este, l'Université de Californie a développé le projet *IDEA* (acronyme pour *Isabella d'Este Archive Project*).

Il s'agit également dans ce cas d'une visite virtuelle à 360 degrés, comme pour le studiolo de Gubbio. Compte tenu des dates de conception, comme pour les deux *studioli* du *FrameLab*, le financement *NEH* (acronyme pour *National Endowment for the Humanities*) a là aussi été attribué en 2019. Il s'agit donc de trois reconstitutions tridimensionnelles assez récentes.



Image équirectangulaire du studiolo de Gubbio réalisée avec les photographies du Metropolitan Museum par le logiciel *3D Blender* avant d'être modifiée par le logiciel *3D Vista*.
© FrameLab - Simone Zambruno

Malheureusement, elles sont peu connues et donc, bien qu'elles soient disponibles en ligne et consultables gratuitement par tous, elles ne sont souvent utilisées que par les érudits.

Les visiteurs des cinq tableaux de Mantegna, Costa et Pérugin dans la salle 710 du Louvre ne savent pas qu'il existe un site web qui leur permet d'admirer ces œuvres accrochées aux murs du studiolo d'Isabelle d'Este. Plus fonctionnelle, en revanche, est la dynamique que les visiteurs de la Pinacothèque de Ferrare et du *Palazzo Ducale* de Gubbio peuvent expérimenter, puisque le

dispositif multimédia se trouve non seulement en ligne mais aussi physiquement à côté des œuvres dans la salle du musée.

Une autre façon pour les musées d'exposer le thème du *studiolo* au public est d'organiser des expositions temporaires. Certaines d'entre elles sont devenues de véritables icônes au fil du temps, comme l'exposition "*Le muse e il principe arte di corte nel Rinascimento padano*" (Les muses et le prince: l'art de cour à la Renaissance dans la vallée du Pô), organisée en 1991 dans les salles du musée *Poldi-Pezzoli*. Le musée milanais conserve en effet l'une des Muses les plus célèbres du *studiolo* de Leonello d'Este: *Terpsichore*, la muse de la danse, peinte par Cosmè Tura.

En 2008, le Louvre a organisé une grande exposition sur Andrea Mantegna, dont l'une des dernières sections était précisément consacrée au *studiolo* d'Isabelle d'Este (dans lequel étaient conservées deux des célèbres peintures du peintre). En 2015, la *Galleria Nazionale delle Marche* a organisé l'exposition "*Le studiolo du duc. Le retour des Hommes Illustres à la cour d'Urbino*", en l'honneur du retour temporaire des 14 portraits normalement conservés au Louvre.

En 2018, la Pinacothèque Ferrare a présenté l'exposition "*Cantieri paralleli*" axée sur la *Bible de Borso d'Este* et le *studiolo* de Belfiore dans la salle 4 rénovée du musée.

Cela montre clairement que les musées qui ont organisé ces expositions importantes sont les mêmes que ceux qui possèdent dans leurs collections des œuvres ayant un lien étroit avec le *studiolo* de la Renaissance.

En 2017, le Musée national de Hongrie a organisé une conférence très importante intitulée "*Le studiolo de la Renaissance en Europe*", où les *studioli* de France, d'Espagne et d'Italie ont été abordés (en accordant une large place au *studiolo* de Belfiore, qui a été présenté au public par Marco Folin, un auteur souvent cité dans le cadre de nos recherches).

La Hongrie a un lien très fort avec la ville de Ferrare, comme nous l'avons répété à plusieurs reprises dans la revue de la littérature. Ce n'est pas un hasard si Michele Pannonio, le peintre du *studiolo* de Belfiore, était hongrois. Trois des Muses de Belfiore sont précisément conservées à Budapest (Thalia, Melpomène et Euterpe). Le Musée national de Hongrie a également organisé cette conférence pour mettre en lumière la restauration des fresques du XVe siècle dans le *studiolo* de l'archevêque Johannes Vitéz au *Château d'Esztergom*.

Ainsi, outre les nombreux érudits hongrois qui fréquentaient l'Université de Ferrare à l'époque de Leonello, outre le fait que trois des Muses de Belfiore sont conservées à Budapest et que l'un des principaux peintres était Michael Pannonio, Ferrare avait également en commun avec la Hongrie de posséder un *studiolo*.

Ceci met une fois de plus en évidence le fait que les expositions et les conférences sur le thème du *studiolo* sont organisées par des institutions culturelles qui ont déjà conservé des *studioli* ou des œuvres qui s'y rapportent.

Dans l'année écoulée, on constate une multiplication remarquable d'expositions sur le thème du *studiolo*. Rien qu'à Paris, deux ont été organisées en 2024: "*L'invention de la Renaissance: l'humaniste, le prince et l'artiste*" à la BnF Richelieu, et "*Le goût de la Renaissance. Un dialogue entre collections*" à l'Hôtel de la Marine.

Dans le premier cas, c'est la salle consacrée aux *studioli* de la Renaissance qui ouvre le parcours de visite, tandis que dans le second, il s'agit de la salle 3 (bien que la collection *Al Thani* ne compte que quatre salles en tout).

La première vitrine de l'exposition à la BnF Richelieu est entièrement consacrée au *studiolo* de Belfiore. Dans la salle 3 de l'exposition de l'Hôtel de la Marine, en revanche, la collection

d'Alphone I d'Este, le frère d'Isabelle d'Este qui construisit les célèbres loges d'albâtre avec des œuvres de Titien, Dosso Dossi et Bellini dans le *Castello Estense* de Ferrare, est mise en valeur.

Dans la capitale belge, une exposition intitulée “*Studiolo*” a été achevée à la fin de l'année 2023. C'est un cas très intéressant car, malgré le titre, il ne s'agit pas de Belfiore, de Federico da Montefeltro ou d'Isabelle d'Este, ni des collections des Médicis ou des humanistes du XVe siècle. Il s'agit de l'exposition personnelle de l'artiste français Jean Jullien, qui s'est inspiré du livre de Giorgio Agamben publié il y a deux ans par la maison d'édition *Einaudi* sous le titre “*Studiolo*”.

L'artiste a choisi de créer une exposition inspirée par la dimension poétique d'un studiolo, afin d'immerger le public dans un espace de réflexion et de contemplation de ses œuvres graphiques. Pour Jean Jullien, le studiolo continue d'inspirer les artistes contemporains. Son exposition devient ainsi une sorte de “*musée à soi*”, selon l'expression d'Anne Higonnet⁶⁶⁷.

Bien qu'il trouve son origine à la Renaissance, c'est un espace qui peut également exister à l'époque contemporaine, mais qui est souvent appelé par d'autres noms. En effet, l'artiste français prend pour exemple les maisons japonaises, dans lesquelles on trouve toujours une pièce remplie de vases artistiques en céramique et en porcelaine, dans laquelle les propriétaires s'adonnent à la méditation. En effet, l'exposition au *Millennium Iconoclast Museum of Art* à Bruxelles vise à immerger le public dans un espace fini et limité, dans ce que Jean Jullien a appelé une “*bulle méditative*”⁶⁶⁸.

Il s'agit d'un cas où le studiolo est présenté avant tout comme un espace de réflexion plutôt que comme un espace de collection, la médiation culturelle développée dans la salle 4 de la Pinacothèque de Ferrare étant plus ciblée.

Mais ce n'est pas le seul cas moderne d'exposition inspirée par le thème du studiolo.

Citons par exemple l'exposition de Nicolas Buffe intitulée “*Studiolo*” en 2007 à la Maison Rouge (un espace d'exposition à Paris qui a fermé définitivement ses portes en 2018), dans laquelle l'artiste a créé un grand dessin mural à l'encre noire, inspiré par les grotesques⁶⁶⁹.

Autre exemple, l'exposition “*Studiolo*” organisée au *MOB Hotel* de Lyon par le duo de photographes parisiens *Iconographia*⁶⁷⁰.

Même le nouvel espace accueil-boutique du FRAC Franche-Comté à Besançon a été conçu en bois par Olivier Vadrot, en s'inspirant du studiolo de la Renaissance⁶⁷¹.

Il existe également une revue d'histoire de l'art, éditée par l'Académie de France à Rome, qui porte le nom de “*Studiolo*”⁶⁷².

À Grenoble, il existe une galerie d'art appelée “*D613 Studiolo*”, un concept-store proposant du mobilier design⁶⁷³.

Tout cela pour dire que les musées ne sont pas les seuls à présenter le thème du studiolo au public. De nombreux magasins modernes et galeries d'art utilisent ce nom pour montrer que leurs objets

⁶⁶⁷ A. HIGONNET, *A museum of one's own*, Pittsburgh, Periscope Publishing, 2009, p. XIII.

⁶⁶⁸ L'entretien complet avec Jean Jullien est disponible en annexe.

⁶⁶⁹ <https://archives.lamaisonrouge.org/fr/expositions-archives-detail/activites/nicolas-buffe-studiolo/>

⁶⁷⁰ <https://www.mobhotel.com/lyon/exposition-iconographia.html>

⁶⁷¹ <https://lafabrique.biz/project/studiolo-olivier-vadrot/>

⁶⁷² <https://www.villamedici.it/fr/categoria-cataloghi/la-revue-studiolo/>

⁶⁷³ <https://d613studiolo.fr/>

d'art et leurs meubles design sont fabriqués à la main et construits selon des principes esthétiques et rationnels, comme à la Renaissance.

Ce mot italien qui désigne la chambre privée du prince est en effet utilisé aujourd'hui dans des contextes très variés et semble avoir explosé en une véritable mode. Partout en Europe, on trouve des expositions, des boutiques, des projets d'art et de restauration, des concept-stores et de nouvelles marques commerciales qui font référence à l'idée du studiolo ou du cabinet de curiosités.

Il existe même un site web appelé *Connessioni culturali*, sur lequel le public peut, en échange du paiement d'une somme modique de 5 euros, se connecter via Zoom avec un guide touristique qui raconte en ligne comment les *studioli* de la Renaissance étaient décorés⁶⁷⁴.

Enfin, nous aimerions mentionner deux importants projets de restauration liés au thème du studiolo, sachant toutefois que le seul véritable studiolo dont l'existence est aujourd'hui certaine en France est celui de la *Maison Renaissance* à Langres (mis en valeur par David Covelli en 2018, qui s'est occupé des douze panneaux de médiation culturelle pour l'exposition "*Les studiolo de la Renaissance en France et en Europe*")⁶⁷⁵.

Au *Château de la vigne* sur la commune d'Ally (département du Cantal), deux années de restauration ont permis de mettre à jour les fresques du château médiéval, découvrant que la *salle de Justice* est en fait une sorte de studiolo⁶⁷⁶. Au départ, les propriétaires pensaient que cette pièce de 16 mètres carrés était un oratoire⁶⁷⁷. Le château est aujourd'hui un hôtel, mais des visites guidées sont organisées pour découvrir les fresques rénovées de la salle.

Toujours dans la même région (Auvergne-Rhône-Alpes), un autre probable studiolo a été découvert à la *Maison des Ecuyers*, sur la commune de Droiturier (département de l'Allier).

Là aussi, l'hypothèse d'un oratoire a été émise dans un premier temps. On y trouve des éléments communs avec les *studioli* d'Urbino et de Belfiore, mais beaucoup d'autres détails rappellent un cabinet de curiosités ou une librairie dite *de Montaigne* (visible par exemple dans le *Château de Michel de Montaigne* en Dordogne), dont l'Université de Tours a réalisé une reconstitution virtuelle⁶⁷⁸.

La chambre de la Maison des Ecuyers est située au premier étage en montant l'escalier, à côté de la pièce principale (supposée être la chambre à coucher) et possède une petite porte en bois à moitié cachée. La porte en bois, même en raison de ses dimensions réduites, rappelle celle exposée dans la salle 8 du Musée des Arts Décoratifs de Paris.

À l'intérieur, des fresques évoquent un jardin d'Eden; il y a également une fenêtre unique avec vue sur le territoire bourbonnais et des inscriptions en latin faisant référence à Cicéron et à quelques versets de la Bible. Dans le cycle des *Hommes Illustres* du studiolo d'Urbino, le visage de Cicéron était représenté (le tableau est conservé dans la salle 18 de la *Galleria Nazionale delle Marche* à Urbino). Vitruve recommandait d'orienter les bibliothèques vers l'est, où les premiers rayons du soleil et les vents secs devaient protéger les livres de l'humidité. La fenêtre du studiolo de Droiturier

⁶⁷⁴ <https://www.connessioniculturali.com/tour-virtuali/studioli-rinascimentali/>

⁶⁷⁵ <https://openagenda.com/fr/conseilddepartemental52/events/exposition-les-studiolo-rennaissance-en-france-et-en-europe>

⁶⁷⁶ <https://chateaudelavigne.fr/la-salle-dite-de-justice-du-chateau-de-la-vigne-est-en-realite-un-studiolo/>

⁶⁷⁷ https://www.lamontagne.fr/mauriac-15200/actualites/la-restauration-du-studiolo-au-chateau-de-la-vigne-a-donne-matiere-a-une-conference_11548673/

⁶⁷⁸ Voir l'interview complète et détaillée dans les annexes du mémoire.

offre justement une vue vers le sud-est. Il faut rappeler que le studiolo de Mantoue avait la fenêtre à l'est, tandis que celui d'Urbino l'avait à l'ouest.

Les dimensions de la pièce ne sont pas très éloignées de celles des *studioli* de Gubbio et d'Urbino (alors que Belfiore, nous l'avons dit, était trois fois plus grand). En effet, la chambre de la Maison des Ecuyers mesure 3 mètres sur 2,60 mètres.

Cependant, les spécialistes ont daté la Maison des Ecuyers aux alentours de 1644-1648.

C'est donc exactement deux siècles après la naissance des premiers *studioli* en Italie (Belfiore à Ferrare a vu le jour en 1447). Les recherches sur cette salle de Droiturier sont encore en cours, mais il est intéressant de noter que le propriétaire Clément Dionet s'efforce de faire connaître au plus grand nombre le sujet des *studioli* de la Renaissance en organisant des conférences et des journées d'étude dans les jardins de la *Maison des Ecuyers*. Au printemps 2024, il a en effet organisé deux journées sur le thème de la musique de la Renaissance, puis a abordé celui des *studioli* de cette période.



Un musicien de l'*Ensemble Micrologus* au Palais Ducal de Gubbio pendant l'enregistrement des sons des instruments de musique représentés dans le studiolo.
© FrameLab - Simone Zambruno

La salle de Droiturier présente d'ailleurs des points communs avec le cabinet de travail visible dans la salle 3 lors de la visite de l'Hôtel de la Marine à Paris, musée que nous avons déjà évoqué dans le chapitre III consacré aux expositions sur le thème du studiolo (la collection *Al Thani* et l'exposition "*Le goût de la Renaissance. Un dialogue entre collections*"). La salle 10 du musée est consacrée à la bibliothèque avec des ouvrages de Montaigne et des grands philosophes français.

Enfin, dans la dernière salle, on trouve une autre pièce intéressante: la "*Table des Muses*", réalisée en bois par le célèbre ébéniste Jean-Henri Riesener.

Ne pouvant exposer tous les objets de la collection, Schärer rappelle que le musée “doit forcément sélectionner les objets qu'il expose”⁶⁷⁹. En effet, nous avons vu la similitude des choix d'exposition des statuettes en bronze dans la salle 513 du Louvre et dans la salle 4 de la Pinacothèque de Ferrare. Tous les *studioli* de la Renaissance comportent des fresques ou des peintures à caractère allégorique; Cole rappelle d'ailleurs que ces thèmes étaient utilisés par les humanistes des cours italiennes comme des “sujets de conversation érudits et vivants”⁶⁸⁰. Si Campbell rappelle que ce qui distinguait le studiolo était précisément l'idéal humaniste de l'*otium* et de l'intimité⁶⁸¹, Jean-Louis Déotte rappelle que dans les cabinets de curiosités le propriétaire avait l'habitude d'inviter des amis et des personnages illustres à admirer “le règne de l'hétérogénéité”⁶⁸².

Il n'est pas facile de répondre à la question de savoir quel est le meilleur studiolo, et ce n'est pas non plus l'objet de cette recherche. Le studiolo le mieux conservé dans son intégralité est celui d'Urbino, tandis que celui de Gubbio, grâce au travail réalisé par la directrice Paola Mercurelli Salari en collaboration avec le *FrameLab* de Ravenne, représente le modèle communicatif des *studioli* au sein des musées italiens.

Comme l'a dit Vincent Deschamps, “les musées ont évolué et continuent d'évoluer. Ils ont commencé par être des cabinets de curiosité il y a quelques centaines d'années”⁶⁸³.

Sur l'avenir de la muséologie, il poursuit en expliquant que, tout comme les universités, les musées doivent trouver des méthodes d'enseignement nouvelles et innovantes⁶⁸⁴. Avec ce mémoire, nous avons voulu montrer la richesse et la variété avec lesquelles les musées s'engagent aujourd'hui dans la diffusion des connaissances sur les *studioli* de la Renaissance, à un moment de l'histoire où ce sujet connaît une fortune et une résonance internationale particulières.

Parmi les limites de cette recherche, nous n'avons pas approfondi la collection de la famille Médicis à Florence, ni la manière dont le Palais Ducal de Mantoue expose aujourd'hui aux visiteurs ce qui reste dans la ville des œuvres du studiolo d'Isabelle d'Este. Cependant, l'étude qui a été réalisée sur le studiolo de Belfiore mais aussi sur les deux *studioli* du duc Federico da Montefeltro, à Urbino et à Gubbio, nous semble d'une grande importance.

L'étude des origines historiques des musées contemporains est également un exercice utile pour prédire les dynamiques futures qui caractériseront ce type d'institution culturelle dans les années à venir. L'exposition de 1991 à Milan et celle de 2024 à la BnF Richelieu confirment les propos d'Alain Gauthier selon lesquels “l'exposition est un mode privilégié de présentation publique”⁶⁸⁵.

⁶⁷⁹ M. R. SCHÄRER, *Exposer la muséologie*, Paris, ICOFOM, 2018, p. 16.

⁶⁸⁰ Traduit de l'anglais; A. COLE, *Italian Renaissance courts: art, pleasure and power*, London, Laurence King Publishing, 2016, p. 139.

⁶⁸¹ S. J. CAMPBELL, *Cosmè Tura of Ferrara. Style, politics and the Renaissance city (1450-1495)*, New Haven and London, Yale University Press, 1997, p. 29.

⁶⁸² *Exposer. Exhiber*, sous la dir. d'H. P. JEUDY, Paris, Editions de la Villette - Passage, 1995, p. 74.

⁶⁸³ ICOFOM, *The future of tradition in museology. Materials for a discussion*, Papers from the ICOFOM 42^o symposium held in Kyoto (1-7 September 2019), Kerstin Smeds, p. 41.

⁶⁸⁴ *Ibid.*, p. 43.

⁶⁸⁵ *Exposer. Exhiber*, sous la dir. d'H. P. JEUDY, *op. cit.*, p. 33.

Pour bien comprendre le “*Manifeste pour un musée humaniste*” proposé par Nathalie Bondil⁶⁸⁶, il faut bien saisir l'importance des humanistes de la fin du XIV^e siècle dans le processus historique et culturel qui a conduit à la Renaissance, sans doute l'une des périodes artistiques les plus influentes de tous les temps.

Le problème des musées italiens est souvent qu'ils disposent d'énormes collections et de peu d'espaces pour les exposer. Si la Pinacothèque de Ferrare avait la possibilité de disposer d'un autre espace à côté de la salle 4 où la figure du prince Leonello d'Este pourrait être mise en valeur de manière plus détaillée, il serait utile de permettre au public de mieux comprendre le contexte historique et artistique dans lequel la conception du studiolo de Belfiore a vu le jour.

Cet espace pourrait également mettre en évidence les similitudes et les différences entre le studiolo de Ferrare et d'autres célèbres *studioli* de la Renaissance.

Car, comme le disait Jean-Pierre Gestin, “le musée est expression d'un territoire”⁶⁸⁷.

Nous aimerions conclure cet essai par une phrase célèbre d'Umberto Eco tirée de son “*Histoire de la beauté*”. Cette phrase résume en quelques lignes de nombreuses caractéristiques des musées et des *studioli* que nous avons analysés dans ces pages, des portraits des protagonistes de la Renaissance exposés dans les salles du Louvre aux fresques astrologiques du *Palazzo Schifanoia*, en passant par la muse Calliope du studiolo de Belfiore exposée à la *National Gallery* de Londres et la *cetèra* représentée sur les murs du studiolo de Gubbio.

“*L'âme et le corps sont soumis aux memes lois que celles qui régissent les phénomènes musicaux, et ces mêmes proportions se retrouvent dans l'harmonie du cosmos*”⁶⁸⁸.

⁶⁸⁶ *Inventer des musées pour demain. Rapport de la mission Musées XXI siècle*, sous la dir. de J. EIDELMAN, Paris, La Documentation Française, 2017, p. 26.

⁶⁸⁷ Séminaire de l'Ecole du Louvre, *Quels musées, pour quels fins, aujourd'hui?*, Paris, La Documentation Française, 1983, p. 187.

⁶⁸⁸ *Histoire de la beauté*, sous la dir. de U. ECO, Paris, Flammarion, 2010, p. 82.

BIBLIOGRAPHIE

- Agamben G., 2019, *Studiolo*, Torino, Giulio Einaudi editore.
- Allard M., Boucher S., 1998, *Eduquer au musée. Un modèle théorique de pédagogie muséale*, Montréal, Editions Hurtubise HMH LTÉE.
- *Ateliers de la Renaissance*, sous la dir. de Cassanelli R., 1998, Paris, Desclée de Brouwer.
- Baker C., Henry T., 2001, *The National Gallery. Complete illustrated catalogue*, London, National Gallery Company.
- Ballet A., “Les circuits de l’ornement au Quattrocento. L’exemple des *intarsie*”, *ArtItaliae. La revue de l’association des historiens de l’art italien*, 2015, N°21, p. 54-63.
- Bazin G., 1967, *Le temps des musées*, Dessoler S. A. Editions.
- Beck J., *Italian Renaissance painting*, 1981, New York, Icon Editions - Harper Collins Publishers.
- Bentini J., 1981, *Un palazzo, un museo. La Pinacoteca nazionale di Palazzo dei Diamanti*, Bologna, Edizioni Alfa.
- Bentini J., Riccomini E., 1982, *La Pinacoteca Nazionale di Ferrara*, Bologna, Edizioni Alfa.
- Berenson B., 2017, *Les peintres italiens de la Renaissance*, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, Klincksieck.
- Bergeron Y., Loget V., 2021, *Du sens et du plaisir: une muséologie pour les visiteurs. Musée et exposition selon Raymond Montpetit*, Paris, l’Harmattan.
- Berry A., Bugler C., Crowley B., Derry S., Green J., Greer E., Sandell E., 2019, *The National Gallery. Masterpieces of painting*, London, National Gallery Company.
- *Bibliothèque humaniste idéale. De Pétrarque à Montaigne*, sous la dir. de Jean-Christophe Saladin, 2008, Paris, Les Belles Lettres.
- Bishop C., 2017, *Museologia radicale. Ovvero, cos’è contemporaneo nei musei d’arte contemporanea?*, Monza, Johan & Levi Editore.
- Bitgood S., 2014, *Engaging the visitor. Designing exhibits that work*, Edinburgh & Boston, Museumsetc.
- Bjerregaard P., 2021, *Exhibitions as research. Experimental methods in museums*, London & New York, Routledge.
- Boito C., 2013, *Conserver ou restaurer?*, Saint-Pront-Sur-Nizonne, Editions de l’encyclopédie des nuisances.

- Brennan R., 2019, *Painting as a modern art in early Renaissance Italy*, London, Harvey Miller Publishers.
- Burckhardt J., 2012, *La civilisation de la Renaissance en Italie*, Paris, Éditions Bartillat.
- Burke P., 1999, *The Italian Renaissance. Culture and society in Italy*, Oxford, Polity Press.
- Caillet E., 2007, *Accompagner les publics. L'exemple de l'exposition 'Naissances' au Musée de l'Homme*, Paris, L'Harmattan.
- Campbell S. J., 2002, *Cosmè Tura. Painting and Design in Renaissance Ferrara*, Boston, Isabella Stewart Gardner Museum.
- Campbell S. J., 1997, *Cosmè Tura of Ferrara. Style, politics and the Renaissance city (1450-1495)*, New Haven and London, Yale University Press.
- Campbell L., 1990, *Renaissance portraits. European portrait-painting in the 14th, 15th and 16th Centuries*, London, Yale University Press.
- Castelfranchi Vegas L., 1997, *Quattrocento. La fin du Moyen Age et le renouvellement des arts*, Paris, Desclée de Brouwer.
- Charles V., 2007, *L'art de la Renaissance*, New York, Parkstone Press International.
- Chastel A., 1983, *Chronique de la peinture italienne à la Renaissance (1280-1580)*, Fribourg, Office du Livre.
- *Château de Fontainebleau*, Connaissances des Arts (Hors-série), N° 984, Paris, SFPA.
- Chaumier S., 2012, *Traité d'expologie. Les écritures de l'exposition*, Paris, La Documentation Française.
- *Chefs-d'œuvre du Musée des Arts Décoratifs*, 1985, Paris, Musée des Arts Décoratifs, Flammarion.
- *Chefs-d'œuvre du Musée des Arts Décoratifs, sous la dir. de Béatrice Salmon*, 2006, Paris, Les Arts Décoratifs.
- Cheles L., 1991, *Lo studiolo di Urbino. Iconografia di un microcosmo principesco*, Modena, Franco Cosimo Panini.
- Chiappini L., 2001, *Gli Estensi: mille anni di storia*, Ferrara, Corbo Editore.
- Clough C., 1986, *Lo studiolo di Gubbio*, Roma, Floriani.
- Cole A., 2016, *Italian Renaissance courts: art, pleasure and power*, London, Laurence King Publishing.

- *Collezionismo e spazi del collezionismo. Temi e sperimentazioni*, a cura di Lauro Magnani, 2013, Roma, Gangemi Editore.
- *Corti italiane del Rinascimento. Arti, cultura e politica (1395-1530)*, sous la dir. de Marco Folin, 2010, Milano, Officina Libraria.
- Coulas I., Bimbenet-Privat M., 1997, *Renaissance française. Architecture, sculpture, peinture, dessin*, Paris, Éditions de la Martinière.
- Crémière C., “Transformer le regard sur les musées”, *La Lettre de l’OCIM*, 2023, N°207, p. 90-91.
- *Da Altichiero a Pisanello*, catalogo a cura di Magagnato L., 1958, Museo di Castelvecchio (Verona), Neri Pozza Editore (Venezia).
- Dal Poggetto P., 2003, *La Galleria nazionale delle Marche e le altre collezioni nel palazzo Ducale di Urbino*, Urbino, Novamusa Del Montefeltro, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato.
- Davenne C., Fleurent C., 2011, *Cabinets de curiosités. La passion de la collection*, Paris, Editions de la Martinière.
- De Bideran J., Bourdaa M., 2021, *Valoriser le patrimoine via le transmedia storytelling: réflexions et expérimentations*, Paris, Éditions Complicités.
- De Curtis A., Vercellotti A., 2019, *Il museo in tempo reale*, Milano, Nottetempo.
- Desvallées A., Mairesse F., 2010, *Concepts clés de muséologie*, Armand Colin.
- *Dictionnaire de la Renaissance italienne*, sous la dir. de J. R. Hale, 1997, Paris, Editions Thames and Hudson.
- Dillon Bussi A., 2001, *Muse e arti liberali: nuove ipotesi per lo studiolo di Belfiore*, in *Scritti di storia dell’arte in onore di Sylvie Béguin*, a cura di M. Di Giampaolo, Napoli, Paparo Edizioni, pp.69-92.
- Drahos A., 2014, *L’astronomie dans l’art. De la Renaissance à nos jours*, Paris, Citadelles & Mazenod.
- *Du Muséum au Musée des Confluences. Médiation et activités culturelles*, sous la dir. de Michel Côté, 2008, Musée des Confluences (Lyon), Rhône Le Département.
- Dunkerton J., Foster S., Gordon D., Penny N., 1991, *Giotto to Dürer. Early renaissance painting in the National Gallery*, New Haven and London, Yale University Press.
- Eörsi A., 2004, *Da Medea attraverso l’amore a Tersicore. Nuovi appunti alle rappresentazioni delle Muse nello Studiolo della Villa Belfiore*, in <<Acta historiae academiae scientiarum hungaricae>>, XLV, pp. 2-23.

- Eörsi A. K., 1975, *Lo studiolo di Leonello d'Este e il programma di Guarino da Verona*, in <<Acta historia atrium academiae scientiarum hungaricae>>, n° 21, pp. 15-52.
- Evans R.J.W., Marr A., 2006, *Curiosity and wonder from the renaissance to the enlightenment*, Aldershot, Ashgate Publishing Limited.
- *Exhibitions as research. Experimental methods in museums*, sous la dir. de Peter Bjerregaard, 2020, New York, Routledge Research in Museum Studies.
- *Exposer. Exhiber*, sous la dir. d'Henri-Pierre Jeudy, 1995, Paris, Editions de la Villette - Passage.
- *Exposition à la BnF: L'invention de la Renaissance*, Art & Métiers du Livre, mars-avril 2024, N° 361, p. 37-43.
- Falguières P., 2003, *Les chambres des merveilles*, Montrouge, Bayard.
- *Federico di Montefeltro. Lo stato, le arti, la cultura*, sous la dir. de Cerboni Baiardi G., Chittolini G., Floriani P., 1986, Bulzoni Editore.
- Fiorio M.T., 2018, *Il museo nella storia. Dallo studiolo alla raccolta pubblica*, Milano, Pearson.
- *Georges Henri Rivière: voir c'est comprendre*, 2018, Mucem (Marseille), Editions RMN - Grand Palais (Paris), Flammarion.
- Geronimus D., "The Renaissance portrait from Donatello to Bellini", *Renaissance Studies. Journal of the society for renaissance studies*, February 2014, vol. 28, N°1, p. 147-159.
- Glicenstein J., 2009, *L'art: une histoire d'expositions*, Presses Universitaires de France.
- Gottesdiener H., 1987, *Evaluer l'exposition*, Paris, Ministère de la Culture et de la Communication, La Documentation Française.
- Grinke P., 2006, *From Wunderkammer to museum*, London, Quaritch.
- Gruyer G., 2023, *L'art ferrarais à l'époque des princes d'Este*, Vanves, Hachette BNF.
- *Guide du Musée des Arts Décoratifs*, sous la dir. de Jérôme Coignard, 2006, Paris, Les Arts Décoratifs, ADAGP.
- Gundersheimer W. L., 2005, *Ferrara estense. Lo stile del potere*, Modena, Franco Cosimo Panini.
- Higonnet A., 2009, *A museum of one's own*, Pittsburgh, Periscope Publishing.
- *Histoire de la beauté*, sous la dir. de Umberto Eco, 2010, Paris, Flammarion.
- Hopkins O., 2021, *Le musée: de son origine au XXI siècle*, Frances Lincoln.

- ICOFOM, 2019, *The future of tradition in museology. Materials for a discussion*, Papers from the ICOFOM 42° symposium held in Kyoto (1-7 September 2019), Kerstin Smeds.
- *Il palazzo Schifanoia a Ferrara*, a cura di Salvatore Settis, 2007, *Mirabilia Italiae*, Franco Cosimo Panini Editore, Modena.
- *Interactifs. Fonctions et usages dans les musées*, sous la dir. de Bernadette Goldstein, 1996, Direction des musées de France.
- *Inventer des musées pour demain. Rapport de la mission Musées XXI siècle*, sous la dir. de Jacqueline Eidelman, 2017, Paris, La Documentation Française.
- Jacobi D., 2020, *Des expositions pour les touristes? Quand le musée devient une attraction*, Paris, MkF Editions.
- Jan Van Eyck. *La Vierge du chancelier Rolin*, sous la dir. de Sophie Caron, 2024, Musée du Louvre, Lienart éditions et Louvre éditions, Paris.
- Jestaz B., 2007, *L'art de la Renaissance*, Paris, Éditions Citadelles & Mazenod.
- *La licorne et le bézoard. Une histoire des cabinets de curiosités*, sous la dir. de Marrache-Gouraud M., Martin P., Moncond'huy D., Garcia G., 2013, Montreuil, Gourcuff Gradenigo.
- *L'art de la Renaissance*, sous la dir. de Kristina Menzel, 2018, Paris, Éditions Place des Victoires.
- *La Galleria Estense di Modena. Guida illustrata*, a cura di Jadranka Bentini, 1987, Bologna, Nuova Alfa Editoriale.
- *Le futur antérieur des musées*, sous la dir. de M. Simonot, 1991, Paris, Les Editions du Renard, Direction des musées de France, ANFIAC.
- *Le musée des Beaux-Arts (Budapest)*, 2011, Paris, Le Figaro.
- *Le musée, un lieu éducatif*, sous la dir. de Michel Allard et Bernard Lefebvre, 1997, Musée d'art contemporain de Montréal.
- *Le théâtre de la curiosité*, 2008, Cahiers V.L. Saulnier, N°25, Presses de l'Université Paris-Sorbonne.
- Leclerc J-L., "L'impact socio-culturel de l'expérience muséale", *La Lettre de l'OCIM*, mars-avril 2022, N°200, p. 32-37.
- Legrand G., 2006, *L'art de la Renaissance*, Larousse.
- *L'homme de la Renaissance*, sous la dir. d'Eugenio Garin, 2012, Paris, Seuil.

- Liebenwein W., 2005, *Studiolo. Storia e tipologia di uno spazio culturale*, Modena, Franco Cosimo Panini.
- Lindemann G., 1968, *Triomphe de la Renaissance. La peinture italienne du Quattrocento*, Hatier.
- *L'invention de la Renaissance: l'humaniste, le prince et l'artiste*, sous la dir. de Gennaro Toscano et Jean-Marc Chatelain, 2024, Bibliothèque nationale de France, Paris.
- Lugli A., 1998, *Naturalia et Mirabilia. Les cabinets de curiosités en Europe*, Paris, Adam Biro.
- Maillard C., Mege J. C., Palacios P., 2002, *Museo y comunidad. Desde el mundo de los objetos al mundo de los sujetos*, DIBAM, Gobierno de Chile, Unidad de estudios y desarrollo institucional.
- Mairesse F., 2022, *Dictionnaire de muséologie*, Paris, Armand Colin.
- Malraux A., 1965, *Le musée imaginaire*, Paris, Gallimard.
- Manca J., 2000, *Cosmè Tura. The life and art of a painter in Estense Ferrara*, Oxford, Clarendon Press.
- Mancini G., Penny N., 2016, *The sixteenth century Italian paintings. Volume III Bologna and Ferrara*, London, National Gallery Company.
- Mandarano N., 2019, *Musei e media digitali*, Roma, Carocci Editore.
- Manni G., 2006, *Belfiore. Lo studiolo di Leonello d'Este (1448-1453)*, Modena, Artioli Editore, Fondazione Carife.
- Marcolini G., 2005, *La collezione Sacratì Strozzi. I dipinti restituiti a Ferrara*, Milano, Federico Motta Editore.
- Mauriès P., 2011, *Cabinets de curiosités*, Paris, Gallimard.
- Michel A., 1998, *Dictionnaire de la Renaissance*, Paris, Encyclopaedia Universalis
- *Mirabilia estensi. Wunderkammer*, a cura di Pietro Di Natale, 2024, Palazzo dei Diamanti, Fondazione Ferrara Arte Editore.
- Molteni M., 1999, *Cosmè Tura*, Milano, Motta Editore, Actes Sud.
- Montanari T., Trione V., 2017, *Contro le mostre*, Torino, Einaudi.
- Mottola Molfino A., Natale M., 1991, *Le muse e il principe: arte di corte nel rinascimento padano (CATALOGO)*, Modena, Franco Cosimo Panini.
- Mottola Molfino A., Natale M., 1991, *Le muse e il principe: arte di corte nel rinascimento padano (SAGGI)*, Modena, Franco Cosimo Panini.

- Musée d'art contemporain de Montréal, 1997, *Le musée, un lieu éducatif*, Bibliothèque nationale du Québec.
- *Musée sauvage. Habiter la collection*, sous la dir. de Mélanie Hugon-Duc, 2022, Musée de Bagnes, InFolio Editions.
- *Museo della Cattedrale di Ferrara. Catalogo generale*, a cura di Berenice Giovannucci e Giovanni Sassu, 2010, Ferrara, Editai Edizioni.
- Padovani C., 1954, *La critica d'arte e la pittura ferrarese*, Rovigo, Società Tipografica Editrice Rodigina.
- Pardi G., 1904, *Leonello d'Este: marchese di Ferrara*, Bologna, Zanichelli.
- Pierrat E., 2011, *Les nouveaux cabinets de curiosités*, Éditeur les Beaux Jours.
- Pomarède V., Lessing E., 2020, *The Louvre. All the paintings*, Black Dog & Leventhal Publishers, New York.
- Pomian K., 2020, *Le musée, une histoire mondiale: du trésor au musée*, Paris, Gallimard, 1 vol.
- Pommier E., 2007, *Comment l'art devient l'art dans l'Italie de la Renaissance*, Paris, Gallimard.
- Radford R., Valagussa G., Anderson J., Pizzigoni A., Wise D., 2011, *Renaissance. 15th & 16th century Italian paintings from the Accademia Carrara, Bergamo*, Publications Department of the National Gallery of Australia.
- Raggio O., 1999, *The Gubbio studiolo and its conservation. Federico da Montefeltro's palace at Gubbio and its studiolo*, New York, The Metropolitan Museum of Art, vol. 1.
- *Rinascimento a Ferrara: Ercole de' Roberti e Lorenzo Costa*, sous la dir. de Vittorio Sgarbi, Michele Danieli et Pietro Di Natale, 2023, Fondazione Ferrara Arte - Silvana editoriale.
- *Rooms of Wonder. From Wunderkammer to museum (1599-1899)*, sous la dir. de Florence Fearington, 2012, New York, The Grolier Club.
- Ruhmer E., 1958, *Cosimo Tura. Paintings and Drawings*, London, Phaidon Press.
- Russoli F., Gregoriotti G., 1955, *La Pinacoteca Poldi Pezzoli*, Milano, Electa Editrice.
- Sassu G., 2021, *Una guida per il nuovo Schifanoia (e un abbozzo di catalogo per le nuove opere)*, MuseoinVita.
- Schaer R., 1993, *L'invention des musées*, Paris, Gallimard.
- Schärer M. R., 2018, *Exposer la muséologie*, Paris, ICOFOM.

- Schnapper A., 2012, *Le géant, la licorne et la tulipe. Les cabinets de curiosités en France au XVII^e siècle*, Flammarion - Champs Arts.
- Semenzato C., 1993, *Splendeur de la Renaissance. L'art européen de 1470 à 1512*, Paris, La Bibliothèque des Arts.
- Séminaire de l'Ecole du Louvre, 1983, *Quels musées, pour quels fins, aujourd'hui?*, Paris, La Documentation Française.
- Settis S., Poulot D., 2012, *Réflexions sur le patrimoine et les musées*, Festival d'Histoire de l'Art, Château de Fontainebleau.
- Settis S., 2010, *Artisti e committenti fra Quattro e Cinquecento*, Torino, Giulio Einaudi Editore.
- Shephard T., 2014, *Echoing Helicon: Music, Art and Identity in the Este Studioli, 1440-1530*, Oxford Academic, New York.
- Silverman L. H., 2010, *The social work of museums*, New York, Routledge.
- Simon N., 2010, *The participatory museum*, Santa Cruz, Museum 2.0.
- Sompairac A., 2020, *Espaces sténographiques. L'exposition comme expérience critique et sensible*, Genève, Métis Presses.
- Sricchia Santoro F., 1997, *La Renaissance. L'art du XVI^e siècle*, Paris, Desclée de Brouwer.
- The Metropolitan museum of art, 2019, *The Metropolitan museum of art Guide*, New York.
- Trevisani F., 2003, *I gusti collezionisti di Leonello d'Este: gioielli e smalti en ronde-bosse a corte*, Modena, Il Bulino.
- Trione V., 2022, *Artivismo: arte, politica, impegno*, Torino, Einaudi.
- Valagussa G., 2018, *Accademia Carrara Bergamo. Dipinti italiani del Trecento e del Quattrocento*, Milano, Officina Libraria.
- Vayne J., 2012, *Wonderful Things. Learning with museum objects*, Edinburgh, MuseumsEtc.
- Von Habsburg G., 1997, *Trésors des princes d'Europe*, Imprimerie Nationale Editions.
- Von Schlosser J., 2012, *Les cabinets d'art et de merveilles de la Renaissance tardive: une contribution à l'histoire du collectionnisme*, Paris, Macula.
- Warburg A., 2006, *Arte e astrologia nel palazzo Schifanoja di Ferrara*, Milano, Abscondita.
- *What are exhibitions for? An anthropological approach*, Inge Daniels, 2020, London, Bloomsbury.

- Zéo G., “Pratiquer le Care au musée. Vers une culture de l’attention”, *La Lettre de l’OCIM*, 2023, N°207, p. 30-37.
- Zevi B., 2011, *Apprendre à voir la ville. Ferrare, la première ville moderne d’Europe*, Marseille, Editions Parenthèses.

SITOGRAPHIE

- Bolard L., “Pour sa gloire et sa postérité. Remarques sur la souveraineté princière dans l’Italie du XVe siècle”, *Moyen Age {en ligne}*, 2003/3-4, tome CIX, p. 545-561, consulté le 10 janvier 2024, disponible sur: <https://www.cairn.info/revue-le-moyen-age-2003-3-page-545.htm>
- Bonfait O., *Collectionnisme*, [en ligne] in Encyclopaedia Universalis, 2009, disponible sur: <https://www-universalis-edu-com.ezproxy.univ-paris3.fr/encyclopedie/collectionnisme/>
- Boutroue M-E., “Le cabinet d’Ulisse Aldrovandi et la construction du savoir”, *Curiositas. Les cabinets de curiosités en Europe {en ligne}*, 2004, p. 43-63, consulté le 11 janvier 2024, disponible sur: <https://curiositas.org/le-cabinet-dulisse-aldrovandi-et-la-construction-du-savoir>
- Leah R. Clark, Collecting, exchange, and sociability in the Renaissance studiolo, *Journal of the History of Collections*, 2013, volume 25, Issue 2, consulté le 7 juin 2024, <https://doi.org/10.1093/jhc/fhs022>

ANNEXES

Entretien 1

Qui: M. Marcello Toffanello, Directeur du musée *Casa Romei* de Ferrare.

Quand: 7 mai 2024, 09h:00 - 10h:15.

Où: dans le bureau du directeur au Musée *Casa Romei*.

- Dans la salle 513 du Louvre où est exposé le cycle des *Hommes Illustres* provenant du studiolo d'Urbino, ainsi que dans la salle 4 de la Pinacothèque de Ferrare où sont exposées au public les deux muses du studiolo de Belfiore, le visiteur se retrouve face à une caractéristique commune aux deux salles. En effet, le thème du studiolo de la Renaissance est abordé en exposant à l'intérieur de vitrines différents exemplaires de statuettes en bronze. Plus précisément, au Louvre ce sont celles d'Andrea Briosco (dit le *Riccio*) et à la Pinacothèque de Ferrare celles de Severo Calzetta. Bien que les deux artistes ne soient pas originaires de la même ville (Briosco est né à Trente et Calzetta à Ravenne), ils ont fait de Padoue un centre artistique très renommé pour les statuettes en bronze de ce type. L'aménagement de la salle 4 à Ferrare s'est-il inspiré du choix effectué par le musée parisien?

La salle 513 du Musée du Louvre n'a pas été prise en compte lorsque nous avons décidé de réaménager la salle 4 de la Pinacothèque de Ferrare.

Je pense que cette coïncidence vient du fait que les deux musées ont réfléchi au studiolo comme premier lieu de collection. En effet, les bronzes, inspirés de modèles anciens, se trouvaient généralement dans les cabinets des humanistes.

En ce qui concerne spécifiquement la salle 4 de la Pinacothèque de Ferrare, elle a fait l'objet de réaménagements successifs au fil du temps.

Mon rôle au musée était celui de conservateur des collections de la Renaissance.

Suite à la réforme *Franceschini* de 2016, la Pinacothèque de Ferrare a été intégrée à la gestion des *Gallerie Estensi* de Modène, qui comprennent également le *Palazzo Ducale* de Sassuolo, le musée *Lapidario Estense* et enfin la *Biblioteca Estense* à Modène. De plus, les réaménagements des salles de la Pinacothèque de Ferrare ont été effectués à la suite du tremblement de terre de 2012.

Le problème de notre musée a toujours été que les habitants et les visiteurs connaissaient le *Palazzo dei Diamanti* et les expositions d'art au rez-de-chaussée, mais pas la Pinacothèque avec sa collection permanente au premier étage du même palais. Nous avons donc cherché à mettre en valeur la riche collection de la Pinacothèque grâce à de nombreuses expositions en dialogue avec les œuvres du musée. Deux exemples sont l'exposition sur le peintre ferrarais Giuseppe Mentessi et la grande exposition au *Palazzo dei Diamanti* (rez-de-chaussée) sur Ludovico Ariosto, pour célébrer en 2016 les 500 ans de la publication de son œuvre la plus célèbre : *L'Orlando Furioso* (en français *Roland Furieux*). Puisque le thème de l'exposition était de voyager dans l'imaginaire du poète et de se demander ce qu'Arioste voyait en fermant les yeux, la Pinacothèque a développé une section similaire, montrant ce qu'il voyait en les ouvrant. C'est précisément à cette époque que les muses de Belfiore ont également fait l'objet d'un réaménagement. Il suffit de penser qu'elles étaient exposées dans la salle 3, mélangées à toutes les autres œuvres du *Quattrocento*. Mon idée était de consacrer une salle entièrement dédiée au studiolo et aux deux muses, attenante à la salle 3 où étaient exposés tous les autres chefs-d'œuvre du XV siècle abrités par la Pinacothèque. C'est pourquoi les deux

muses de Belfiore sont exposés dans la salle 4, qui semblait mieux répondre aux besoins d'exposition du studiolo de Leonello d'Este.

- En 2018, les deux muses Erato et Uranie eurent l'honneur d'accueillir brièvement à Ferrare une autre figure très connue dans le studiolo de Belfiore. Pouvez-vous nous donner des informations plus détaillées à ce sujet ?

En 2018, la salle 4 de la Pinacothèque de Ferrare a accueilli l'exposition "*Cantieri Paralleli*". Erato et Uranie ont été accompagnées par la muse Polymnie de Berlin. Nous avons obtenu le tableau allemand grâce à un échange. En effet, la *Gemäldegalerie* de Berlin organisait une exposition sur Andrea Mantegna et la Pinacothèque de Ferrare a prêté à cette occasion un tableau de Bellini. Nous ne pensions pas pouvoir obtenir Polymnie car les toiles des muses de Belfiore sont très fragiles et nous redoutions une certaine opposition des conservateurs du musée allemand. Finalement, nous avons réussi à mener à bien cet échange temporaire et à exposer ainsi Polymnie aux côtés d'Uranie et d'Erato. Les coûts trop élevés (par exemple pour la *climabox*) nous ont empêchés de demander en prêt la muse Terpsichore de Milan pour l'exposition.

En 2024, lorsque le visiteur entre dans la salle 4 du musée, il trouve les deux muses exposées en face de la porte d'entrée. Pour l'exposition de 2018, les trois muses étaient quant à elles exposées sur le mur de gauche, avec Polymnie au centre. Aujourd'hui, sur le mur de gauche, on expose des vitrines contenant des statuettes en bronze provenant d'artistes des ateliers de Padoue, dont nous avons parlé dans le sujet précédent.

L'exposition s'est tenue à la Pinacothèque nationale de Ferrare du 13 décembre 2018 au 22 avril 2019. En tant que commissaire de l'exposition, cet événement en 2018 a été l'occasion idéale pour inaugurer le nouvel aménagement de la salle 4 de la Pinacothèque. Les trois muses ainsi réunies étaient également accompagnées de toutes les autres muses du studiolo de Belfiore, à travers une reproduction photographique en noir et blanc des muses manquantes. De plus, dans la salle étaient exposés les deux tomes de la *Bible de Borso d'Este*, chef-d'œuvre réalisé par une équipe de miniaturistes sous la direction de Taddeo Crivelli et Franco dei Russi. L'œuvre était protégée sous vitrine en raison de sa grande fragilité, et elle nous a été prêtée par les *Gallerie Estensi* de Modène, où elle est habituellement conservée. Pour l'exposition *Cantieri Paralleli* de 2018, le FrameLab du département des biens culturels de l'Université de Bologne a conçu l'appareil tactile, encore présent dans la salle 4 de la Pinacothèque et mis à disposition du public pour admirer l'hypothèse de reconstitution du studiolo de Leonello d'Este à la Renaissance. L'exposition n'a pas seulement été l'occasion d'inaugurer le nouvel aménagement de la salle 4, mais a vu la réouverture au public de dix salles réaménagées au total de la Pinacothèque. En 2016, les salles du *Cinquecento* et du *Seicento* ont été réaménagées, suivies par celles présentant des œuvres du *Quattrocento*, situées au début du parcours muséal. Aujourd'hui, les visiteurs peuvent ainsi admirer les œuvres ferraraïses dans un parcours d'exposition allant du XIV au XVIII siècle.

- Vous nous avez expliqué comment FrameLab et le professeur Iannucci ont conçu le dispositif tactile de la salle 4 de la Pinacothèque de Ferrare. Que pensez-vous de la technologie et de ces dispositifs de médiation culturelle dans les musées? En visitant la Pinacothèque, j'ai dû attendre environ vingt minutes avant de pouvoir utiliser le dispositif tactile car il était monopolisé par un autre utilisateur. Serait-il envisageable d'installer un écran diffusant une vidéo permettant à plusieurs personnes de visualiser simultanément les contenus virtuels du studiolo de Belfiore?

Je dois dire que je ne suis pas un grand fan des vidéos dans les salles de musée. Le risque est que le visiteur se concentre davantage sur la vidéo explicative que sur l'œuvre originale exposée dans la salle. Les écrans tactiles ont l'avantage indéniable d'être des dispositifs interactifs. Dans votre cas spécifique, je pense que vous avez trouvé un visiteur particulièrement intéressé. La plupart des visiteurs de la *Pinacoteca* ne restent pas vingt minutes à lire tous les contenus proposés par l'écran tactile sur les mures de Belfiore. Aujourd'hui, les visiteurs sont habitués à consommer rapidement divers contenus numériques. Le temps moyen passé à observer une peinture est en train de diminuer progressivement. En effet, l'un des problèmes de cet écran tactile de la salle 4 est précisément que les contenus défilent lentement, et le public n'est plus habitué à attendre ou à se concentrer longtemps sur la même œuvre.

La technologie joue un rôle extrêmement précieux dans le monde contemporain des institutions culturelles; il suffit de penser à son importance pour reconstruire les contextes historiques dans lesquels une œuvre d'art doit être placée. L'exemple le plus frappant qui me vient à l'esprit est celui du *The MET Cloisters* à New York, un musée entièrement consacré à l'art et à l'architecture de l'Europe médiévale. Cependant, aujourd'hui, il serait nécessaire d'éduquer le public au "*slow-looking*". Avec les contenus numériques, nous avons pris l'habitude d'avoir tout immédiatement et de passer rapidement d'une vidéo à l'autre. Très souvent, dans les musées internationaux, les gens prêtent plus d'attention à la plaque qui décrit l'auteur et le titre de l'œuvre qu'à la peinture elle-même exposée dans la salle.

Cependant, la façon dont nous, chercheurs, menons nos investigations a évolué au fil du temps. Pensez à la façon dont les maîtres de la critique d'art, comme Venturi et Longhi, menaient leurs études; ils étaient habitués à dessiner des croquis des œuvres qu'ils voyaient dans les musées. Aujourd'hui, nous sommes plutôt habitués à avoir à notre disposition de nombreuses photographies d'œuvres d'art, imprimées en haute qualité, puis diffusées dans des livres.

- Je vous demande enfin si vous avez d'autres anecdotes et informations à partager sur le thème du studiolo de Belfiore et sur la Pinacothèque nationale de Ferrare.

Ma passion pour le studiolo de Leonello d'Este est liée à l'exposition de 1991 qui a eu lieu à Milan au musée *Poldi-Pezzoli*. Le titre de l'exposition était "*Les muses et le prince: l'art de cour dans la Renaissance de la vallée du Pô*".

- En fait, elle est toujours considérée aujourd'hui comme le point de départ pour ceux qui veulent effectuer des recherches sur le studiolo de Belfiore. Est-il correct de dire que l'exposition de Milan est née à la suite de la restauration de la muse Terpsichore?

Oui, aujourd'hui la critique attribue à Cosmè Tura à la fois la Terpsichore de Milan et la muse Calliope de la *National Gallery* de Londres, bien que le peintre ait apporté des modifications à chacune. En effet, de nombreuses mains ont travaillé sur le chantier de Belfiore; des marqueteries d'Arduino da Baiso et des frères Canozzi de Lendinara, ainsi que du premier peintre de 1447 Angelo Maccagnino de Sienne. À la mort de Leonello en 1450, ce sera son frère, le duc Borso d'Este, avec une culture différente de celle du marquis, qui achèvera le studiolo en engageant Cosmè Tura comme peintre.

L'exposition de Milan en 1991 fut un grand moment où les muses du studiolo furent réunies. Certains chercheurs ont également supposé l'existence d'un tableau représentant Apollon, le père des muses. En ce qui concerne les marqueteries du studiolo de Belfiore, elles ont été perdues. Pour rappeler le fait qu'il y avait des décorations en bois sous le cycle pictural des muses, dans la salle 4 de la Pinacothèque nous avons placé deux coffres du XV^e siècle. En plus d'avoir une fonction esthétique, ils pouvaient aussi abriter des objets de collection.

Quant aux médailles et aux statuettes en bronze exposées dans les vitrines de la salle 4, elles retourneront probablement aux *Gallerie Estensi* de Modène dans les prochains mois de 2024, et nous devons donc réfléchir à la manière de combler le vide qu'elles laisseront dans la salle du studiolo. En effet, suite à une loi nationale, les "*Musées nationaux de Ferrare*" verront bientôt le jour, regroupant le musée *Casa Romei*, la Pinacothèque et le Musée archéologique de Ferrare.

En fait, la Pinacothèque a une origine civique et ne puise pas ses racines dans la collection ducal; c'est là une différence par rapport aux Galeries Estensi de Modène, qui géraient également la *Pinacoteca* de Ferrare depuis 2016. Lorsque nous avons ouvert en 2018 l'exposition *Cantieri Paralleli* dans la salle 4, la directrice des Galeries Estensi de Modène (et donc également de notre Pinacothèque de Ferrare) était Martina Bagnoli. Aujourd'hui, en 2024, la directrice est Alessandra Necci.

Revenant sur le thème du studiolo, un jeune étudiant de l'université qui a effectué trois stages avec moi m'a aidé à réfléchir à l'aménagement de la salle 4 dédiée aux deux muses de Belfiore.

Son nom est Raffaele Campion et il travaille aujourd'hui comme conservateur au musée *Villa Bassi* à Abano Terme, dans la province de Padoue.

Enfin, en ce qui concerne les expositions dédiées au studiolo, je tiens également à mentionner celle réalisée au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles en 2003.

Le titre de l'exposition était "*Une Renaissance singulière. La cour des Este à Ferrare*", avec le catalogue sous la direction de Jadranka Bentini et Grazia Agostini. La même exposition a ensuite été présentée dans les salles du *Castello Estense* de Ferrare, sans la troisième muse, Polymnie, mais seulement avec les deux muses de la Pinacothèque, à savoir Érato et Uranie.

Entretien 2

Qui: M.me Paola Mercurelli Salari, directrice du *Palazzo Ducale* de Gubbio, de la *Rocca Alborno* (Musée national du Duché de Spolète) et du *Tempietto sul Clitunno* (région Ombrie).

Quand: 22 avril 2024, 11h:00 - 11h:30.

Où: Vidéoconférence en ligne sur Microsoft Teams, en liaison entre Paris et Gubbio.

- La réplique du studiolo que les visiteurs peuvent admirer aujourd'hui au Palais Ducal a-t-elle été réalisée par des artisans de Gubbio ?

Oui, il a été réalisé par une famille d'artisans de Gubbio. Le plus âgé, M. Marcello Minelli, est décédé il y a un an et demi, et l'activité est maintenant poursuivie par son fils Giuseppe. Le studiolo a été entièrement réalisé dans leur atelier. Ils ont revisité la technique de marqueterie du XV^e siècle, en reconstruisant les outils pour travailler de la manière la plus fidèle possible à l'original. Évidemment, ils ne pouvaient pas utiliser des outils des années 2000, tels que des perceuses. Ils se sont également occupés de choisir les essences de bois; certaines ont été spécialement préparées et cultivées. Voici un exemple concret: les portes sont faites avec des bois immergés, trempés et ensuite séchés. Ils ont d'abord géré la partie technique concernant les outils à utiliser et le choix des bois, puis se sont occupés de la reproduction du studiolo.

- C'était vraiment un travail incroyable. Des artisans de la ville ont pris le temps d'étudier attentivement le studiolo de Gubbio afin de le reproduire dans son intégralité.

La réplique mérite d'être vue autant que l'original. Au moins à Gubbio, on peut voir tout le studiolo. À New York, où je me trouvais il y a dix jours, le public ne peut voir qu'un mur du studiolo de Gubbio. En effet, les visiteurs ne peuvent pas entrer à l'intérieur de la pièce, mais seulement regarder par la porte.

- Avec qui votre musée a-t-il collaboré en termes de communication pour raconter aux visiteurs le studiolo de Federico da Montefeltro ?

Le modèle de communication concernant les *studioli* au sein des musées est précisément celui de Gubbio. Ce projet pilote a été initié par le *Palazzo Ducale* vers 2017-2018, en collaboration avec d'autres institutions telles que l'Université de Bologne avec le département des biens culturels de Ravenne, le *Politecnico* de Turin, le *Museo Galileo* de Florence et l'Université de Pérouse.

Mais surtout, il y a eu une grande collaboration et disponibilité de la part du *Metropolitan Museum* de New York, qui nous a permis de nous rendre en Amérique pour photographier tout le studiolo.

Les panneaux de bois ont également été inspectés à l'arrière, ce qui était essentiel pour nous. L'objectif était de créer une visite virtuelle du studiolo de Gubbio.

Le projet de communication de notre studiolo a ensuite été repris également par la ville de Ferrare concernant le studiolo de Belfiore.

- Sur le plan pratique, quels sont les outils mis en place par le Palais Ducal de Gubbio pour communiquer le contexte dans lequel est né le studiolo de la Renaissance?

Maintenant à Gubbio nous communiquons le studiolo à travers différents outils.

Les panneaux descriptifs traditionnels sont conçus pour les adultes et les enfants. Les descriptions ont également été traduites en anglais.

- Cela signifie qu'il existe des supports de médiation culturelle spécifiques pour les visiteurs les plus jeunes.

Certes, le langage des panneaux est simplifié. Mais ce qui est plus intéressant, c'est que les notions historiques sont racontées aux enfants par Guidobaldo, le fils du duc Federico da Montefeltro.

Il faut se souvenir que Guidobaldo est né précisément dans la ville de Gubbio et il a donc un lien important avec le Palais Ducal. Il y a aussi une narration vidéo qui raconte au public toutes les affaires liées au studiolo, notamment la vente du XIX siècle.

- J'imagine que, tout comme pour la dispersion des muses de Belfiore, l'histoire de la vente du studiolo de Gubbio passé en Amérique est très difficile à retracer.

En 1874, la famille Balducci de Gubbio vendit pour 6 000 livres l'appareil décoratif du studiolo au prince Filippo Massimo Lancellotti. Celui-ci le vendit en 1937 pour 150 000 livres à Adolph Loewi, un antiquaire juif, qui le revendit seulement deux ans plus tard au musée de New York pour 32 000 dollars. La vidéo retrace ces ventes et transferts de propriété. Cette vidéo vise à expliquer au public pourquoi à Gubbio on a décidé de réaliser une réplique du studiolo.

- Est-ce qu'il y a aussi un dispositif tactile comme dans la salle 4 de la Pinacothèque de Ferrare ?

Oui, il y a un écran avec une cloche. Il permet d'explorer la vidéo narrative. Il s'agit d'une sorte de visite virtuelle, où nous avons isolé une série de contenus dédiés à l'héraldique, aux aspects littéraires et aux instruments de musique. Ce sont des contenus écrits et des vidéos qui expliquent les objets représentés dans le studiolo.

- Le lien entre le studiolo de Gubbio et les instruments de musique dessinés dans les marqueteries est très connu.

Dans les *intarsie* du studiolo de Gubbio, il y a la représentation de 13 instruments de musique.

En fait, nous les avons fait jouer. Un de ces instruments est unique à Gubbio: il s'agit de la *cetera*. Pour reproduire son son, elle a été spécialement reconstruite. Même les musiciens spécialisés en musique médiévale et de la Renaissance n'avaient pas cet instrument à leur disposition.

Un luthier s'est donc chargé de reconstruire cette *cetera*, qui a été jouée pour la première fois à Gubbio. Nous avons réalisé des enregistrements musicaux avec *l'Ensemble Micrologus*, une référence dans l'exécution de la musique médiévale. Le groupe a joué des instruments qui sont représentés dans le studiolo du duc Federico da Montefeltro.

Ainsi, ce moniteur avec la cloche permet non seulement au visiteur d'obtenir des informations historiques, mais aussi d'écouter la musique des instruments.

- Est-ce que lorsque je touche l'instrument de musique représenté sur l'écran, la musique démarre automatiquement?

Si le visiteur touche l'écran, une vidéo expliquant l'histoire de l'instrument de musique se lance, et en arrière-plan, le public écoute la musique à travers la petite cloche qui amplifie le son.

- Est-ce que le dispositif ressemble à celui de la Pinacothèque de Ferrare ?

Oui, esthétiquement, il y ressemble. Cependant, à Ferrare le dispositif de médiation culturelle se trouve à l'intérieur de la salle 4, tandis qu'au *Palazzo Ducale* de Gubbio, il se trouve dans l'espace précédant le studiolo en raison de la petite taille de la pièce. Mais le dispositif de Ferrare a été réalisé après celui de Gubbio, par la même personne: le professeur Alessandro Iannucci avec Simone Zambruno et le FrameLab de Ravenne. Le modèle de communication utilisé est précisément le studiolo de notre musée.

- Pour établir un parallèle avec d'autres musées, dans quelle salle du *Palazzo Ducale* de Gubbio le studiolo est-il exposé?

Le studiolo est exposé au *piano nobile* du palais, plus précisément à la fin de la *loggia*. Honnêtement, j'ai supprimé les numéros des salles à l'intérieur du musée.

- Étant donné votre récent voyage à New York, pouvez-vous me dire dans quelle salle du *MET* est exposé le studiolo de Gubbio avec ses marqueteries originales?

Le studiolo, même en Amérique, est exposé au premier étage du musée. Personnellement, je trouve qu'il est présenté au public de manière peu compréhensible.

- Quelles sont les raisons pour lesquelles le studiolo de Gubbio semble difficile à apprécier dans son intégralité par les visiteurs du *Metropolitan*?

À mon avis, un visiteur qui ne connaît pas le contexte historique dans lequel le studiolo de Federico da Montefeltro a été créé pendant la Renaissance aura énormément de mal à comprendre cette pièce. En effet, le public peut seulement regarder par la porte d'entrée. Cela signifie qu'il ne peut admirer que le mur frontal. Mais la véritable expérience du studiolo doit être vécue en y entrant, en observant toutes les parois riches en décorations en bois. Le visiteur devrait pouvoir y entrer complètement, afin de s'imaginer quelle position le duc pouvait adopter lorsqu'il étudiait les livres dans sa chambre privée. À New York, le studiolo de Gubbio a été entièrement reconstruit, mais le public ne peut pas y accéder à l'intérieur. Si vous visitez le musée, vous ne pouvez voir de cette salle que le mur en face de la porte d'entrée.

Si on ne peut pas y entrer, comment le visiteur peut-il se rendre compte de l'ameublement complet du studiolo?

- À Urbino et à Gubbio, en revanche, le visiteur entre à l'intérieur de l'espace physique du studiolo.

C'est exact. Seulement à New York le visiteur ne peut pas entrer dans le studiolo de Federico da Montefeltro.

- Combien d'habitants compte la ville de Gubbio ?

Environ 30 000 habitants. Si l'on parle de résidents, c'est une ville assez petite, mais en termes de superficie territoriale, c'est la cinquième plus grande commune d'Italie. Cela est dû à sa zone montagneuse.

- Je suppose que pour les résidents de Gubbio, la reproduction fidèle du studiolo réalisée par la famille Minelli a été une émotion indescriptible.

Les habitants de Gubbio ont vu cela comme une réappropriation de quelque chose qui leur avait été enlevé et emporté. Lorsque le studiolo a été vendu, le palais était une propriété privée, appartenant spécifiquement à la famille Balducci. Étant leur bien, il était de leur droit de le vendre et de décider du sort du palais. À l'époque, la communauté citadine n'avait pas la force de s'opposer à cette vente. Une tentative a été faite avec la municipalité, mais vers 1863, il n'y avait pas assez d'argent pour acheter le studiolo. Gubbio était alors une commune assez pauvre. Le maire était désolé de la vente, mais il était dit heureux que le prince Lancellotti l'ait acheté car cela signifiait que le studiolo resterait en Italie, dans la *Villa di Frascati*.

Cependant, l'histoire nous montre que les choses ne se sont pas déroulées comme elles auraient dû. Entre-temps, les citoyens ont tenté de le récupérer car ils ont réalisé que la vente n'avait pas été totalement transparente. Le problème était que le *Palazzo Ducale* de Gubbio n'avait jamais été classé ni déclaré monument national par l'État italien. Par conséquent, les propriétaires pouvaient le vendre. Par négligence des bureaux ministériels, le palais n'a été classé qu'en 1902. La demande avait été présentée au ministère depuis un certain temps mais les documents étaient restés en suspens.

Néanmoins, l'opération de vente privée était légale, tout comme celle qui a suivi au *Metropolitan* de New York. Les habitants de Gubbio s'étaient alors résignés. Jusqu'à ce qu'un désir de revendication renaissance parmi les citoyens et que l'association *Maggio eugubino* se mobilise. L'association a trouvé le financement grâce au soutien d'une banque, et c'est ainsi que le projet de réalisation de la réplique du studiolo a commencé. Le musée américain a fourni toutes les photographies nécessaires pour réaliser la réplique et la visite virtuelle. À l'époque, la directrice en charge de la section de la Renaissance était Olga Raggio.

- Olga Raggio, l'autrice du célèbre livre en anglais sur le studiolo de Gubbio?

Oui, avec Antoine Wilmering, elle a écrit le livre qui est divisé en deux volumes. Le premier tome, écrit par Olga Raggio, s'intitule "*The Gubbio studiolo and its conservation: Federico da Montefeltro's Palace at Gubbio and its studiolo*", tandis que le deuxième, écrit par Wilmering, est intitulé "*The Gubbio studiolo and its conservation: Italian Renaissance intarsia and the conservation of the Gubbio studiolo*".

- Plus précisément, quelle banque a financé le projet ?

Le projet a été financé par la *Fondazione Perugia*, qui était alors la *Cassa di Risparmio di Perugia*.

- Une dernière question. Étant donné votre rôle de directrice du Palais Ducal, je voulais vous demander si vous aviez eu la possibilité de discuter avec les responsables du *Metropolitan Museum* qui se sont occupés du studiolo de Gubbio. Il est en effet très étrange que les visiteurs ne puissent pas admirer tous les murs du studiolo et soient obligés de regarder depuis la porte.

Non, je suis allée à New York en tant que simple touriste. Les responsables du musée américain ont été très coopératifs avec nous. Nous avons proposé à nos collègues d'outre-Atlantique de leur

fournir la version anglaise de notre visite virtuelle du studiolo, afin qu'elle puisse être proposée aux visiteurs. Cela aurait pu créer un lien entre la ville de Gubbio et New York. Cependant, ils ont toujours été hésitants: ils n'ont jamais dit non, mais ils n'ont pas donné un consentement clair.

Après mon voyage à New York, je pense avoir compris pourquoi. C'est un musée où, en ce qui concerne les peintures et le studiolo, il n'y a aucune communication. Notre dispositif multimédia, en revanche, regorge d'informations sur le studiolo et les instruments de musique. Cependant, je comprends les responsables du MET. Ils doivent gérer des centaines de visiteurs chaque jour. Si à Gubbio un visiteur voulait lire tous les contenus sur l'écran tactile, il resterait devant le dispositif pendant plus d'une heure. Je comprends donc que les Américains ne soient pas intéressés par un tel outil. Mais il est également vrai qu'à certaines occasions spéciales ou lors d'événements particuliers, un tel dispositif pourrait être utile, surtout parce que le *MET* dispose d'une section dédiée aux instruments de musique qui est unique au monde. Sincèrement, j'ai été stupéfaite par l'absence totale de communication. Cela vaut pour toutes les œuvres, pas seulement pour le studiolo. Le contexte des œuvres fait défaut et seules la date, le titre et l'auteur sont fournis.

Entretien 3

Qui: M. Simone Zambruno, technicien du FRAMELAB de Ravenne et enseignant en *Informatique pour les Biens Culturels* à l'Université de Bologne.

Quand: 20 mai 2024, 11h:00 - 11h:50.

Où: L'entretien a été réalisée par vidéoconférence sur Google Meet.

- FrameLab est-il affilié à l'Université de Bologne ?

Oui, FrameLab est basé dans la ville de Ravenne; il s'agit du laboratoire multimédia du département des biens culturels de l'Université de Bologne.

- Avant cette interview, j'ai eu l'occasion de discuter avec Paola Mercurelli Salari, directrice du *Palazzo Ducale* de Gubbio, et avec Marcello Toffanello, directeur du musée *Casa Romei*, qui a supervisé le réaménagement des salles de la Pinacothèque de Ferrare. Le FrameLab de Ravenne a réalisé la reconstruction virtuelle des *studioli* de Gubbio et de Belfiore.

Je ne me souviens pas exactement de la chronologie et lequel des deux nous avons réalisé en premier. Cela est dû au fait que souvent les projets se chevauchent. Je peux vous dire que la reconstruction du studiolo de Gubbio a été un travail plus complexe et élaboré. Au niveau des études internes, nous avons également réalisé un prototype sur le studiolo d'Urbino, mais il n'a pas été publié. Ensuite, le projet sur le studiolo de Gubbio a commencé, suivi presque en même temps par celui de Belfiore. En particulier, le projet pour le studiolo de Ferrare présente des caractéristiques techniques particulières.

- Commençons par l'analyse du projet de reconstruction virtuelle du studiolo de Gubbio. Le dispositif installé dans le musée est tellement riche qu'il peut captiver un visiteur devant l'écran pendant environ une heure.

C'est une borne surmontée d'un écran tactile. Le visiteur peut y admirer la visite virtuelle du studiolo. Le dispositif contient 23 icônes sur lesquelles l'utilisateur peut cliquer. Chacune de ces icônes lance automatiquement une vidéo d'environ trois minutes. Ainsi, il est tout à fait possible que le visiteur, s'il est intéressé, reste une heure devant l'écran. Les icônes sont de deux types: l'une en forme de livre et l'autre en forme de luth. La particularité du studiolo de Gubbio réside dans ses nombreuses marqueteries décorées de figures d'instruments de musique.

- Outre les instruments de musique, que peut observer le visiteur sur les murs du studiolo ?

Il y a des livres, des partitions musicales, des armes et armures, des instruments scientifiques, des distinctions honorifiques et des symboles héraldiques.

- Vous avez donc choisi d'inclure de nombreuses vidéos dans le dispositif. Marcello Toffanello, avec son expérience de directeur, m'expliquait comment le public d'aujourd'hui a du mal à se concentrer devant les œuvres.

Nous nous sommes souvent demandé quelle serait la meilleure forme pour les contenus à insérer dans l'écran. En raison de la difficulté du public à rester concentré devant un texte écrit, nous avons finalement opté pour des vidéos multimédias. Il s'agit de courtes vidéos d'environ deux minutes et

demie. Donc, en réalité, elles ne sont pas si courtes, si l'on considère la rapidité avec laquelle nous sommes habitués aujourd'hui à parcourir les contenus numériques. L'objectif de notre projet n'est pas de garder le visiteur collé à l'écran pendant une heure et qu'il rentre chez lui en sachant tout en détail sur le studiolo. Ce qui nous importe, c'est que le public regarde certaines de ces vidéos et qu'il puisse retenir quelques informations essentielles. C'est déjà un grand succès si le visiteur arrive dans la salle, regarde deux vidéos et rentre chez lui en connaissant deux choses de plus sur le studiolo de Gubbio par rapport à son entrée dans le musée.

- Que se passe-t-il lorsque le visiteur touche une icône spécifique?

Une vidéo se lance et explique l'objet représenté dans la marqueterie. La vidéo explique également au public pourquoi l'objet se trouve à cet endroit et quels sont ses significations. Si l'objet en question est un instrument de musique, alors une musique de fond enregistrée par un groupe de vrais musiciens, l'*Ensemble Micrologus*, se déclenche. Ce sont des musiciens mais aussi des spécialistes de la musique de la Renaissance.

- Il y a donc un aspect multisensoriel.

Le visiteur peut écouter la même musique qu'écoutait au temps de la Renaissance Federico da Montefeltro. Prenons l'exemple de la "*cetera*".

- Paola Mercurelli Salari m'a expliqué que le studiolo de Gubbio est le seul endroit où l'on peut voir cette représentation rare de l'instrument musical.

Exactement. De plus, un membre du groupe *Ensemble Micrologus* a fait reconstruire cet instrument. Son nom est Robert Crawford Young, et il est un musicologue américain. Le luthier qui a construit la *cetera* s'appelle Luca Piccioni. Aujourd'hui, il n'y a que deux moyens d'entendre jouer cet instrument: soit vous êtes ami avec Monsieur Crawford Young et il vous la fait jouer en direct, soit vous devez visiter le *Palazzo Ducale* de Gubbio et cliquer sur l'icône du dispositif créé par le FrameLab.

- Très intéressant. Je suppose qu'il y a beaucoup d'autres détails célèbres représentés dans les marqueteries du studiolo.

Je veux parler d'un détail en particulier. Il s'agit d'un livre avec les pages ouvertes. Aujourd'hui, les deux pages visibles ne présentent aucun texte à l'intérieur. Dans la réplique de Gubbio comme dans la version originale du *MET*, les pages de ce livre sont complètement vides. Mais aujourd'hui, nous sommes certains qu'à l'époque de Federico da Montefeltro, ces pages contenaient la partition et les paroles d'une chanson que le duc appréciait beaucoup: "*O rosa bella*".

Cette chanson peut également être écoutée par les visiteurs du Palazzo Ducale, et elle a été interprétée par Patrizia Bovi, qui chante et joue de la harpe dans le groupe *Ensemble Micrologus*. En résumé, cela montre que le dispositif est extrêmement utile pour révéler au public ces petits secrets cachés à l'intérieur des marqueteries du studiolo.

- Quels autres éléments composent ce dispositif, en plus de l'écran tactile?

En haut, il y a une cloche sonore qui permet d'écouter les enregistrements musicaux de manière directionnelle. Cependant, il faut dire que les chansons peuvent être entendues jusqu'à quatre salles de distance en raison de l'acoustique importante du palais. Pour nous qui avons conçu ce projet, la partie sonore a toujours été d'une importance fondamentale pour transmettre aux visiteurs les informations historiques de manière plus originale.

- Je sais qu'il y a un deuxième dispositif à l'intérieur du studiolo.

Il s'agit d'un documentaire vidéo qui raconte les événements historiques et les ventes du studiolo, jusqu'à la réplique des années 2000. L'écran a été placé sur les battants de la fenêtre, à l'intérieur du studiolo. Cela s'explique par le fait que la fenêtre donne sur une ruelle et a été recouverte à l'extérieur d'un rideau noir. Ainsi, il n'y a pas de vue panoramique à l'arrière de la fenêtre, seulement une maison dans une ruelle. Cette vidéo ne parle pas des marqueteries et des objets à l'intérieur du studiolo, mais uniquement des ventes et de la manière dont il a été démonté pour être transporté à New York. Les détails sont tous dans le tour virtuel à l'intérieur du dispositif tactile, situé juste à l'extérieur de la porte du studiolo.

- Cela signifie que l'écran avec le documentaire est à l'intérieur du studiolo tandis que le dispositif multimédia se trouve à l'extérieur de la pièce, à la sortie de la porte.

C'est correct.

- Un site Internet dédié a été créé pour le studiolo de Belfiore.

Pour le studiolo de Gubbio également, l'Université a créé un site dédié. Cependant, il y a une grande différence entre le projet de Gubbio et celui de Ferrare.

- Je vous demande donc en quoi différait la reconstruction du studiolo de Leonello d'Este.

La différence fondamentale réside dans le fait que le studiolo de Belfiore n'existe plus. En outre, il n'y a pas beaucoup de documentation sur le plan structurel à ce sujet. Nous avons étudié les sources et les registres. Les mesures que nous avons trouvées étaient à considérer avec prudence. Cela s'explique par le fait que les *studioli* de la Renaissance étaient des espaces intimes, mais celui de Belfiore était en réalité une grande pièce. Le studiolo de Gubbio mesure environ 10 mètres carrés, tandis que celui de Ferrare était certainement plus grand.

- La visite virtuelle du studiolo de Belfiore est très différente de celle réalisée à Gubbio.

Oui, car pour Belfiore il s'agit d'une visite virtuelle plate. Il n'y a pas la possibilité de regarder autour à 360 degrés, comme c'est le cas avec le dispositif au *Palazzo Ducale* de Gubbio. C'était un choix délibéré de la part de FrameLab. Nous avons trop de doutes concernant les dimensions du studiolo de Belfiore. C'est là la grande différence entre les deux reconstructions de *studioli*. Nous avons préféré ne pas laisser à l'utilisateur la vision à 360 degrés d'un environnement dont nous ne connaissons pas encore les vraies dimensions. Nous parlons néanmoins d'une visite virtuelle, mais elle est plate. Et nous avons convenu de cette décision avec Marcello Toffanello, à l'époque commissaire de l'exposition "*Cantieri Paralleli*" avec laquelle a été inaugurée l'aménagement de la salle 4 de la Pinacothèque de Ferrare.

- Mais il y a aussi des similitudes entre les deux reconstructions.

Effectivement, dans les deux cas, nous avons utilisé des vidéos pour présenter les informations au public. À Ferrare, les vidéos défilent plus lentement. Il y a seulement six thèmes abordés, et pour chaque musée il y a une vidéo d'environ 4 minutes. Il y a donc moins de vidéos qu'à Gubbio, mais elles sont plus longues. Les vidéos réalisées pour le *Palazzo Ducale* étaient plus riches en contenu.

- Il semble que pour chaque projet, FrameLab établisse un dialogue étroit avec la direction des musées afin de donner forme et structure au projet à réaliser.

Nous cherchons toujours à comprendre avec précision les spécificités du projet qui nous est confié. Nous devons comprendre quelles sources et quels documents sont à notre disposition, et lesquels ne le sont pas. La direction du musée doit nous indiquer les aspects fondamentaux sur lesquels le public se concentrera lors de la visite. Il est également important pour nous de comprendre quel public cible nous devons viser. Nous travaillons toujours en étroite collaboration avec les directeurs et les fonctionnaires des musées avec lesquels nous réalisons les projets. En plus du FrameLab et du musée, des professeurs de l'Université participent également à ces projets. Pour le studiolo de Gubbio, Nicoletta Guidobaldi, une musicologue spécialisée depuis des années dans les *studioli* de la Renaissance, nous a accompagnés. En fait, elle était l'une des principales coordinatrices du projet de reconstruction du studiolo de Gubbio.

- Qu'est-ce qu'une visite virtuelle exactement ?

C'est une image plate que un logiciel spécial enroule sur elle-même pour donner au visiteur l'idée de se trouver dans un espace tridimensionnel.

- La visite virtuelle a-t-elle été réalisée en utilisant comme base les photographies de la réplique actuellement présente au musée de Gubbio, ou en utilisant les photographies du studiolo original conservé à New York ?

L'équipe du FrameLab a bénéficié d'un partenariat avec le *Metropolitan Museum* de New York. Nous sommes donc partis en Amérique pour prendre des photographies haute résolution des marqueteries du studiolo de Gubbio. La visite virtuelle a donc été réalisée sur la base du modèle original exposé outre-Atlantique. J'ai personnellement pris en charge, à travers la modélisation tridimensionnelle, la reconstruction du studiolo. J'ai ensuite superposé les photos prises par mes collègues à New York sur les murs de mon modèle. C'est ainsi que l'on obtient un modèle 3D. L'image cartonnée est utilisée pour réaliser la visite virtuelle.

- Paola Mercurelli Salari m'a dit qu'il y avait eu une grande disponibilité de la part du musée américain et surtout d'Olga Raggio, conservatrice des collections de la Renaissance du *MET*.

Nous avons également travaillé en étroite collaboration avec un autre responsable du *MET*: Wolfram Koeppe. Tout comme Olga Raggio, il se consacre à la conservation de la section dédiée à la Renaissance, où est exposé le studiolo de Gubbio.

- Tenant compte du fait que vous êtes un laboratoire universitaire, j'aimerais approfondir l'aspect technique avec lequel FrameLab réalise ce type de reconstructions.

Aucun d'entre nous n'est programmeur. Nous utilisons des logiciels qui sont déjà prêts à l'emploi. Il n'y a pas de cours spécifiques dans le domaine de la conservation à notre université qui vous apprennent à créer un modèle tridimensionnel d'un studiolo. Pour le cours de restauration, je donne des cours où je montre ces technologies, mais les heures disponibles sont vraiment limitées. Si un étudiant est intéressé par le sujet, il peut alors effectuer un stage au FrameLab pour acquérir de l'expérience pratique.

Il faut donc s'asseoir devant l'ordinateur et expérimenter. Nous utilisons *Photoshop* pour retoucher les images. Ce qui nous prend beaucoup de temps, ce n'est pas tant la partie technique du projet, mais surtout le choix et la création des contenus à charger ensuite dans le modèle tridimensionnel. C'est cela en effet qui rallonge les délais de réalisation du projet.

- FrameLab réalise donc à la fois la partie technique et celle plus pédagogique avec le choix des contenus.

Exactement, et c'est là la grande différence par rapport aux entreprises informatiques. En effet, un musée pourrait lancer un appel d'offres et dépenser son budget pour une entreprise spécialisée dans le domaine graphique. Mais ce sont deux mondes qui ne parlent pas la même langue. Sur le plan technique, quelque chose de très esthétique pourrait en effet en ressortir, mais il s'agit souvent de projets avec des contenus historico-artistiques de basse qualité. Ces entreprises sont bien meilleures que nous sur le plan technique, mais elles ne parlent pas la langue de l'histoire de l'art, comme nous le faisons en tant que membres du département des biens culturels de l'université. Après chaque projet, nous essayons de nous auto-évaluer pour comprendre ce que nous aurions pu faire de mieux. Rien n'est parfait, et tout est perfectible.

- Combien de temps faut-il pour réaliser une reconstruction virtuelle d'un studiolo ?

Cela dépend du type de projet. Pour Gubbio, nous parlons de deux ans, tandis que pour celui de Belfiore, environ un an. Je ne me souviens pas exactement de la durée du projet à la Pinacothèque de Ferrare, mais c'était certainement moins long que celui du *Palazzo Ducale*.

- En quelle année l'écran tactile a-t-il été inauguré à Gubbio?

En 2019.

- Existe-t-il des différences entre la réplique et le studio original?

La réplique a été réalisée par des artisans de Gubbio de manière très fidèle à l'original. La famille Minelli a effectué des recherches approfondies avant de fabriquer la réplique, en sélectionnant les bois à utiliser pour créer les différents effets de couleur.

Cependant, il existe de très petites différences entre la réplique et la version originale de New York. La plus évidente est l'inscription qui court dans la bande supérieure, avec des lettres dorées sur fond bleu. Sur la réplique, cette inscription est décalée d'une vingtaine de centimètres, de sorte que dans les coins, les mots ne se terminent pas par la même lettre que dans les coins de la version originale au *MET*. Mais il s'agit ici de détails infimes, que j'ai pu mettre en évidence parce que je travaille depuis longtemps sur ce projet et que je connais les deux versions du studiolo de Gubbio. Il était très important pour la directrice du Palais Ducal de faire savoir au public que le studiolo exposé dans la salle du musée était une réplique du studiolo de Federico da Montefeltro.

- Sur le plan technique, quelles sont les principales étapes qui ont conduit à la réalisation de la reconstruction tridimensionnelle ?

J'ai construit la boîte extérieure du studiolo. Il s'agit d'une maquette en trois dimensions, dans laquelle j'ai élevé les murs, pris des mesures et déterminé le volume de l'espace. Dans un deuxième temps, j'ai collé les photos prises par mes collègues en Amérique sur les murs de la maquette. Cela fonctionne comme un collage avec les pièces d'une mosaïque. J'ai donc pris toutes les photos avec les détails des marqueteries et, sur *Photoshop*, j'ai reconstitué l'ensemble des murs individuels. Ensuite, j'ai pris ce collage avec toutes les photos et je l'ai importé dans le logiciel qui fait la modélisation tridimensionnelle. C'est ainsi que nous avons obtenu le modèle 3D complet. Le modèle est ensuite exporté pour construire une visite virtuelle, ce qui se fait avec un autre logiciel. Pour ce faire, j'ai besoin d'une image du modèle 3D. Plus précisément, il s'agit d'une image rectangulaire sur laquelle figure toutefois l'ensemble de l'espace à 360 degrés.

- C'est un peu complexe à imaginer.

Dans le jargon technique, l'image dont je parle s'appelle "*image équirectangulaire*". Je la réalise à partir du logiciel de modélisation 3D. C'est comme si je me plaçais à l'intérieur du studiolo et que je prenais une photo que j'introduisais ensuite dans le logiciel pour faire la visite virtuelle.

Sur l'image, vous voyez l'ensemble du studiolo, comme s'il était ouvert sur une feuille de papier, sur une surface plane. J'obtiens ce type d'image à partir du premier logiciel, celui qui s'occupe de la modélisation tridimensionnelle. À partir de cette image au format JPEG, le second logiciel (qui s'occupe de la visite virtuelle) me permet d'aller ajouter les icônes dont nous avons déjà parlé.

Je peux choisir d'aller placer ces icônes où je le souhaite. Nous les avons évidemment placées sur les objets représentés sur les murs du studiolo, et nous avons ensuite inséré dans les icônes les contenus multimédias à présenter au public. Les vidéos que nous avons insérées ont été réalisées avec un autre programme.

- Une fois toutes ces étapes franchies, nous arrivons à l'étape finale.

Il ne manque plus que la publication du projet, qui est téléchargée sur l'appareil à écran tactile. Il peut également être téléchargé en ligne sur le web. Toutes ces étapes que nous avons vues pour le studiolo de Gubbio sont également réalisées dans le cas du studiolo de Belfiore. La procédure est la même, le logiciel aussi, mais le studiolo de Ferrare est affiché dans l'appareil sous forme de plan et non à 360 degrés comme celui de Gubbio.

- Puis-je également vous demander le nom du logiciel utilisé ?

Nous avons utilisé *3DVista*. Pour les visites virtuelles, c'est la norme. Je pense qu'au niveau commercial, c'est l'un des logiciels les plus complets.

- J'ai lu que l'Université de Californie participe au projet de reconstruction virtuelle du studiolo d'Isabelle d'Este à Mantoue. FrameLab participe-t-il également à cette reconstruction ?

Non.

Cependant, il existe plusieurs projets différents sur le studiolo de Mantoue. FrameLab n'a participé qu'à un seul de ces projets à l'état embryonnaire. Ensuite, il n'a pas été achevé. Dans ce cas

également, j'ai été soutenu par Nicoletta Guidobaldi, une grande passionnée du studiolo de Gubbio et de tous les autres *studioli* de la Renaissance.

- Nous arrivons au terme de cet entretien. J'aimerais vous demander, d'un point de vue économique, combien peut coûter la création d'une visite virtuelle d'un studiolo.

Une prémisses est nécessaire. Si le musée X dispose d'un montant à dépenser et confie la mission à une entreprise qui se lance sur le marché, il dépensera Y. Mais si ce musée X a un accord de collaboration avec un organisme de recherche, il parvient à réduire les coûts. Le FrameLab de Ravenne fait partie de l'Université de Bologne et nous ne souhaitons pas tirer profit des projets.

Non seulement nous ne sommes pas intéressés, mais nous ne pouvons pas l'être non plus. Ce que nous percevons des différents projets est investi dans l'équipement du laboratoire et dans la création de bourses, de subventions de recherche et de contrats de collaboration. Par exemple, le budget du projet de Gubbio a été utilisé pour financer mes recherches. Je suis aujourd'hui technicien au FrameLab, mais à l'époque du projet, j'étais chercheur. Le *Palazzo Ducale* de Gubbio avait un accord avec notre université et a pu réduire les coûts grâce à cette collaboration. Il est également dans l'intérêt de l'université de veiller à ce que ses étudiants aient ces possibilités d'obtenir des contrats de recherche. En revanche, si le musée se lance sur le marché, il devra supporter des coûts beaucoup plus élevés. Cela dit, les deux années du projet de reconstruction virtuelle du studiolo de Gubbio ont coûté environ 25 000 euros, ce qui comprend également l'achat du matériel exposé dans le musée (l'appareil à écran tactile avec la cloche). Il y a aussi une autre raison pour laquelle je trouve la collaboration entre le musée et l'organisme de recherche intéressante.

- Veuillez m'expliquer à quoi vous faites référence.

Le dispositif a été installé dans le musée en 2019. Nous sommes maintenant en 2024. Si la directrice nous appelle, FrameLab se rend sur place pour assurer la maintenance du dispositif.

C'est une question de durabilité à long terme que ce type d'accord garantit. Il n'y a rien de pire pour un visiteur que d'entrer dans un musée et d'être confronté à des appareils obsolètes qui ne fonctionnent pas. Il faut également prêter attention aux matériaux utilisés. Si une lampe de projecteur qui coûte 2000 euros se casse, le musée n'a pas assez de budget pour aller la remplacer. Nous, au FrameLab, en collaboration avec l'université, nous nous occupons du contenu et non de la réparation du matériel. Mais nous sommes là, précisément parce qu'il existe un accord qui est renouvelé au fil des ans. Les entreprises feraient payer ce service très cher aux musées.

- Alors que pour le studiolo de Belfiore j'imagine que la reconstruction virtuelle a coûté moins cher.

Oui, beaucoup moins. Je ne me souviens pas du chiffre exact. Le dispositif à écran tactile a coûté environ 5 000 euros, tandis qu'à Gubbio, le même panneau avec la cloche a coûté 7 000 euros. Pour le projet au Palais Ducal, le total s'élevait à 25 000 euros, car il fallait financer la bourse de recherche.

- Une dernière question. Je voudrais vous demander votre définition personnelle de studiolo.

Mes collègues et moi-même considérons le studiolo comme un microcosme humaniste. Derrière chaque représentation se cachent en réalité des symboles complexes. Seuls quelques illustres invités du duc connaissaient ces significations cachées.

Par exemple, une forme que l'on retrouve souvent dans les marqueteries est celle de la rose. La difficulté du projet réside dans le fait que le visiteur, en entrant dans la salle, est confronté à de nombreux symboles esthétiquement magnifiques. Notre objectif était de les rendre compréhensibles au public et de déchiffrer ainsi les significations cachées derrière les différents emblèmes du duc.

Entretien 4

Qui: M. Giovanni Sassu, ex-responsable des *Musées d'Art Antique* et directeur du *Musée de la Cathédrale* dans la ville de Ferrare. Giovanni Sassu est actuellement directeur des *Musées Municipaux de la ville de Rimini*.

Quand: décembre 2023 - janvier 2024.

Où: Notre rencontre en personne a été annulée en raison de la COVID-19. L'entretien a été réalisé via de nombreux échanges de courriels.

- Pendant la visite du *Palazzo Schifanoia* à Ferrare, le public découvre deux salles différentes avec une vidéo-narration. La première de ces vidéos se trouve précisément dans la première salle du musée, c'est là que le public découvre tous les événements historiques et architecturaux liés au palais. Quel est le coût pour un musée comme Schifanoia de produire de tels contenus?

Les vidéos ont été réalisées en collaboration avec TRYECO, une entreprise de Ferrare. Ce sont de jeunes qui ont fait un excellent travail. Je ne me souviens pas exactement du budget alloué pour la réalisation des vidéos à l'époque, mais ce n'était certainement pas une somme modeste.

Palazzo Schifanoia n'aurait pas pu confier ce projet à cette entreprise sans les financements provenant du tourisme, qui ont largement contribué au paiement de TRYECO. En revanche, je pense que des musées d'État comme les *Gallerie Estensi* de Modène et la *Pinacoteca Nazionale* de Ferrare disposent du budget nécessaire et suffisant pour réaliser ce type de projets de manière autonome.

- En réalité, la deuxième vidéo est un panneau tactile à disposition des visiteurs. Il se trouve dans la petite salle précédant l'*Escalier d'Honneur* et la *Salle des Mois*. Le public peut y sélectionner la fresque qui l'intéresse le plus pour recevoir de nombreuses informations d'ordre historique et artistique sur le mois choisi. Qui a réalisé ce dispositif et quel est votre avis sur l'utilisation de la technologie dans les musées?

Ce dispositif dont vous parlez a été développé par le département d'architecture de l'Université de Ferrare. J'ai également participé à la réalisation de ce panneau. En particulier, il a été réalisé avant la fermeture du musée pour restauration après le tremblement de terre de 2012, ce qui explique qu'il semble un peu plus daté que celui présent dans la première salle du musée. Néanmoins, les contenus sont remarquablement valides et de qualité.

Cela m'amène à réfléchir à la rapidité avec laquelle ces dispositifs deviennent obsolètes et vieillissent. Mais le numérique est aujourd'hui absolument utile et nécessaire pour montrer au public ce qui n'est plus visible dans le musée. Aujourd'hui, le numérique nous offre beaucoup, mais il doit être utilisé de manière appropriée. Ces projets multimédias doivent être développés par des professionnels capables de rester à jour. J'ai vu autour de moi quelques reconstructions graphiques tridimensionnelles vraiment aberrantes et des applications non seulement peu "*user-friendly*" mais aussi peu respectueuses des monuments eux-mêmes. Un bon produit résulte également de la qualité du travail conceptuel.

- Selon vous, combien coûterait la réalisation d'un dispositif multimédia à installer dans la salle du musée pour présenter au public une reconstitution tridimensionnelle d'une œuvre? Je réfléchis à

la manière dont les musées tentent aujourd'hui de montrer au public à quoi ressemblaient les *studioli* à la Renaissance.

Le coût de production d'un dispositif tactile comme celui présent dans la salle 4 de la *Pinacoteca* de Ferrare peut varier énormément. Une chose que j'ai apprise au cours de mon expérience professionnelle est que le coût et le résultat du projet dépendent beaucoup de la qualité du fournisseur auquel le musée fait appel. Dans le domaine des reconstitutions 3D, l'entreprise LIDAR est réputée; elle dispose déjà des équipements nécessaires et compte sur des professionnels pour développer les idées au sein de leur équipe. En ce qui concerne le studiolo de Belfiore, il y a quelque temps l'Université de Bologne a créé un site internet entièrement dédié à une hypothétique reconstitution du studiolo de Leonello d'Este.

- Aujourd'hui, les visiteurs de la *Pinacoteca* de Ferrare peuvent admirer les deux muses de Belfiore à l'intérieur de la salle 4. Mais avant 2018, elles se trouvaient dans la salle 3 avec les autres œuvres du *Quattrocento*. La salle 4 a été créée pour donner un contexte aux muses et parler spécifiquement du studiolo de Belfiore. L'espace disponible est limité mais c'est malgré tout un excellent travail. En tant que directeur, que pensez-vous de ce problème auquel sont confrontés de nombreux musées?

L'une des principales problématiques des musées en Italie, en particulier des musées municipaux, est justement le manque d'espaces adaptés. En revanche, cette difficulté se fait moins sentir pour les musées nationaux bénéficiant d'une certaine autonomie. À Schifanoia, nous avons conçu une salle entièrement centrée sur le thème de l'accessibilité, financée par les fonds du PNRR, qui est en train de se conclure maintenant après plusieurs années. Les délais sont donc assez longs, mais je pense qu'il en résultera un beau projet.

- Au *Palazzo Schifanoia*, pendant votre direction, une application pour les visiteurs a également été créée.

Le projet a été confié à MIX, une entreprise au sein de TRYECO, que nous avons déjà mentionnée précédemment. Bien que de bonne qualité, je pense que l'application du musée présentait tout de même quelques difficultés pour être utilisée de manière intuitive et immédiate par le public.

- Aujourd'hui, vous ne travaillez plus à la direction des musées de Ferrare mais vous vous êtes installée à Rimini. Pourriez-vous nous donner votre avis sur la pédagogie et nous parler des projets éventuellement réalisés dans le domaine muséal? Je pense qu'il serait intéressant d'organiser un atelier où les enfants dessinent leur propre mois sur une fresque ou leur muse inspiratrice, en référence à la *Pinacoteca* et au *Palazzo Schifanoia* de Ferrare.

Tout d'abord, pour qu'un musée fonctionne correctement, il a besoin non seulement d'espaces adaptés mais aussi de professionnels dédiés. Personnellement, lorsque j'étais directeur des musées d'Art Ancien de Ferrare, je ne me suis pas spécifiquement consacré à la pédagogie.

À Rimini, il y avait depuis longtemps un modèle pédagogique très fonctionnel et bien développé. Cependant, il s'agissait du même modèle axé principalement sur les visites scolaires.

C'est certainement un modèle qui fonctionne encore bien, notamment lors des sorties scolaires au printemps. Cependant, il est positif de constater que les services éducatifs dans les musées sont désormais principalement externalisés et qu'il existe de nouvelles professions spécifiquement dédiées à faire interagir les enfants avec les œuvres du musée, de manière plus innovante qu'auparavant. Aujourd'hui, il existe des métiers spécialisés dans ce domaine de la pédagogie muséale. Ce n'était pas le cas par le passé.

Je vous conseille en particulier de vous tenir informé du programme réalisé à Bologne et à Modène par les jeunes de "*Senza Titolo*". Ils proposent des activités pédagogiques vraiment intéressantes. Par exemple, ils s'occupent de la formation des médiateurs culturels, ils organisent des ateliers, des visites entre différents musées dans la ville de Bologne et ils développent des parcours d'accessibilité et d'inclusion sociale au sein des musées. Depuis 2008, ils collaborent avec le département éducatif du *MaMbo* (Musée d'art moderne de Bologne) et depuis 2013 ils assurent la médiation culturelle pour l'institution *Bologna Musei*.

Cependant, à part le cas de Modène et de la *Pinacoteca di Brera* à Milan, en ce qui concerne la pédagogie dans les musées, je pense qu'aujourd'hui nous devons surtout regarder à l'étranger. C'est en effet à l'étranger que j'ai pu voir des pratiques très concrètes centrées sur l'interaction entre le public et les œuvres. Je pense en particulier au cas des Pays-Bas et du *Rijksmuseum*. Pour moi, l'interaction signifie dessiner, construire, imaginer et développer son propre parcours en relation avec l'œuvre exposée au musée.

Entretien 5

Qui: M.me Alessandra Chiappini, ex-directrice de la *Biblioteca Ariostea* de Ferrare et ancienne adjointe municipale à l'éducation publique et à la famille.

Quand: 27 décembre 2023.

Où: L'interview a été réalisée dans la ville de Ferrare.

- Le studiolo de Belfiore n'est plus visible en raison des événements historiques qui ont conduit à sa destruction complète. Selon les chercheurs, où se trouvait le studiolo de Leonello d'Este?

Aujourd'hui, on pense que le studiolo du prince se trouvait dans la partie nord de la ville de Ferrare, dans la zone qui fait face à la *Certosa*, le cimetière monumental. C'est la partie de Ferrare qui a été modifiée par l'architecte Biagio Rossetti, lorsque Ercole d'Este lui assigna en 1492 la tâche de redessiner le plan urbain de la partie nord de la ville. C'est ce qu'on appelle l'*Addizione Ercolea*. C'est une date très facile à retenir pour les chercheurs, car à la même époque, Christophe Colomb découvrait les Amériques.

- Les chercheurs qui s'apprêtent à étudier le studiolo de Belfiore prennent comme point de référence le texte imprimé pour la première fois au XVI siècle et écrit par Angelo Decembrio, intitulé "*De Politia litteraria*".

Les sept dialogues littéraires de Decembrio sont une œuvre fondamentale. En vérité, il s'agit d'un texte assez élogieux, mais on perçoit bien l'ambiance de l'époque. L'auteur séjourna entre Mantoue et Ferrare, où il étudia la médecine et la littérature avec l'humaniste Guarino Veronese.

Dans le *De Politia litteraria*, on perçoit réellement l'amour de l'auteur pour le prince et la culture de la cour des Este.

- Comment définiriez-vous le studiolo de Belfiore?

Eh bien, ce n'est pas simple.

Le studiolo de Leonello d'Este n'est ni une véritable bibliothèque ni un véritable musée. Il s'agit plutôt d'un mélange d'arts. En définitive, Leonello conçoit un monument dédié à son maître, l'humaniste Guarino Veronese.

- Dans l'un des essais que vous avez écrit pour le catalogue de l'exposition qui s'est tenue en 1991 au musée *Poldi-Pezzoli* de Milan, intitulée "*Les muses et le prince: l'art de cour dans la Renaissance de la vallée du Pô*", vous écrivez que Leonello et les autres lettrés de la cour portaient à pied depuis le château pour se rendre au palais de Belfiore en discutant de livres.

Oui, depuis la *Porte des Lions* du château il y avait une allée bordée d'arbres de peupliers (appelée justement la *via dei piopponi*). Elle menait à la *Chartreuse* et à l'*église des Anges*. À proximité se trouvait également la *Delizia di Belfiore*. Aujourd'hui, les étudiants du lycée *Ariosto* de Ferrare mènent des campagnes de fouilles pour tenter de confirmer cette hypothèse.

- Pendant près de trente ans, vous avez travaillé à la Bibliothèque *Ariostea* de Ferrare, plus précisément de 1974 à 2001. Vous avez écrit de nombreux essais pour les catalogues d'importantes expositions. Pourriez-vous nous en rappeler quelques-uns?

"*Gli Estensi*", un catalogue en deux volumes pour l'exposition qui s'est tenue à la *Biblioteca Estense* de Modène en 1997. Ce catalogue porte le même nom que le livre écrit par mon père, Luciano Chiappini. Ensuite, j'ai rédigé quelques textes pour le catalogue de l'exposition "*A tavola con il principe*", qui s'est tenue au *Castello Estense* de Ferrare en 1988, ainsi que pour le catalogue de l'exposition "*De Pisis*" au *Palazzo Massari* en 1996.

- Pour de nombreux chercheurs, l'exposition que nous avons déjà mentionnée, organisée en 1991 à Milan, reste un moment emblématique pour les recherches sur le studiolo de Leonello.

En effet, l'exposition était centrée sur le thème des muses de Belfiore et sur la figure du prince. À cette occasion, la Bibliothèque *Ariostea* de Ferrare a travaillé en étroite collaboration avec les commissaires de l'exposition milanaise.

À ce sujet, je vous recommande la lecture des essais de Ranieri Varese et de Marco Folin.

- En réfléchissant aux *Delizie* des Este, même la Bibliothèque de Ferrare se trouve à l'intérieur de l'une d'entre elles.

Oui, *Palazzo Paradiso*.

En ce qui concerne Belfiore, je trouve intéressant que Leonello ait commencé à recevoir quelques hôtes illustres dans son studiolo privé.

Cet espace est un véritable hommage à l'humanisme.

Je pense que le studiolo de la Renaissance est comme un musée interdisciplinaire. Il ne se contente pas de documenter; c'est aussi un musée vécu par le prince.

Entretien 6

Qui: M. Stefano Brachetti, chargé de la Promotion et de la Communication à la *Galleria Nazionale delle Marche* et aussi à la *Rocca di Gradara* (région Marches).

Quand: février 2024.

Où: L'entretien a été réalisé via de nombreux échanges de courriels.

- Le visiteur de la *Galleria Nazionale delle Marche*, au moment où il s'apprête à entrer dans le studiolo de Federico da Montefeltro, trouve quelles informations à sa disposition? En particulier, y a-t-il des panneaux descriptifs dans la zone adjacente à l'entrée du studiolo d'Urbino?

Bien sûr. À l'entrée du studiolo, il y a un panneau bilingue (italien/anglais) qui présente aux visiteurs toutes les informations historiques et artistiques concernant le petit espace où le duc avait l'habitude de se retirer. À l'intérieur de la pièce, sur des supports en plexiglas, se trouvent les descriptions relatives au cycle des *Uomini Illustri*. Un livre photo économique a également été publié (coûtant environ 10 euros), mais de bonne qualité iconographique, entièrement dédié au studiolo d'Urbino. Sur la chaîne YouTube du musée, il existe même des vidéos sur ce thème.

- À la *Galleria Nazionale delle Marche*, existe-t-il une audioguide qui accompagne les visiteurs pendant leur visite du musée? Sur quel type de support est-elle fournie? Est-elle payante ou incluse dans le billet d'entrée au musée?

Suite à l'interdiction imposée pendant la pandémie de Covid-19, nous avons retiré les anciennes audioguides. Il s'agissait de dispositifs technologiquement obsolètes qui ne correspondaient pas pleinement au parcours de visite du musée. En ce qui concerne le nouvel aménagement, le personnel est en train de préparer une nouvelle guide audiovisuelle. Nous espérons que le projet sera terminé d'ici la fin du printemps 2024. Cette audioguide sera multilingue, gratuite pour tous les visiteurs et téléchargeable depuis le site web du musée directement sur son smartphone. Pour fonctionner, l'audioguide s'appuiera sur les QR codes dispersés dans les salles, que le visiteur devra alors scanner avec son téléphone.

- Existe-t-il une salle dédiée à la découverte de la figure du duc Federico da Montefeltro et à la réalisation de son studiolo privé?

Il n'y a pas de salle entièrement dédiée à cet objectif, mais la nouvelle audioguide ouvrira le parcours de visite du musée avec un chapitre consacré à la figure du duc. Le visiteur commencera donc sa visite du *Palazzo Ducale* en découvrant le contexte dans lequel le mythe du prince humaniste a émergé. Dans le cas du studiolo d'Urbino, l'élément biographique du commanditaire est d'une importance primordiale. La narration de cet espace typique de la Renaissance, dans ses différentes manifestations, sera toujours centrée sur le rôle du studiolo en tant que lieu de réflexion et de méditation pour le prince. À Urbino, le studiolo devient presque un portrait idéal de Federico da Montefeltro. Il ne faut pas oublier que, presque certainement, tous les objets représentés sur les *tarsie* du studiolo existaient réellement dans les collections duciales.

- L'accès au studiolo est-il suffisamment large pour permettre l'entrée aux personnes à mobilité réduite? Les dimensions des deux portes d'accès ont-elles dû être modifiées?

Les deux portes du studiolo n'ont pas été modifiées, précisément parce que cela aurait entraîné la destruction d'une partie de la décoration originale. Leur largeur est suffisante pour permettre l'entrée de tous les visiteurs, y compris les personnes en fauteuil roulant.

- Le panneau d'informations explicatives sur le studiolo d'Urbino est-il traduit dans d'autres langues étrangères ou est-il présenté uniquement en italien? S'il est traduit, dans quelles langues a-t-il été traduit ?

Le panneau en italien a été traduit uniquement en anglais. La nouvelle guide audiovisuelle comportera tous les textes en version écrite et narrée. Les langues seront au total cinq.

- Dans la salle 513 du Louvre à Paris sont conservés 14 portraits des *Uomini Illustri* qui décoraient initialement le studiolo d'Urbino. Les autres 14 sont toujours conservés à la *Galleria Nazionale delle Marche*. Comment votre musée a-t-il donc agi pour pallier à ce manque et présenter au public le studiolo de Federico da Montefeltro de la manière la plus complète possible ?

À Urbino, les 14 panneaux manquants des *Uomini Illustri* ont été remplacés par des copies obtenues à partir de photographies haute résolution. Il est intéressant de noter que ces 14 copies ont subi une légère altération chromatique pour les différencier plus facilement des originaux. Cela signifie que le public à Urbino peut désormais voir les 28 *Uomini Illustri* peints au XV siècle par Giusto di Gand et Pedro Berruguete.

De plus, le projet de communication du musée, financé dans le cadre du *Plan National de Relance et de Résilience* (PNRR) et actuellement en cours de réalisation, prévoit la création d'une série de supports de visite qui viendront enrichir le nouveau site internet du musée, servant de portail général où les visiteurs pourront explorer les services que nous proposons. En particulier, le PNRR finance également une application de réalité augmentée dédiée aux enfants (mais bien sûr également utilisable par les adultes). Cette application comportera 10 étapes dans les principaux lieux du musée (dont le studiolo) et utilisera la réalité augmentée: chaque étape comprendra une partie informative/descriptive et une partie dédiée au jeu. D'autres interventions sur la communication du studiolo feront l'objet de projets ultérieurs de la part du musée.

- De nombreux musées en France, en particulier ceux dédiés à la présentation des collections d'histoire naturelle, offrent certains jours la possibilité de réserver un atelier au jeune public (enfants accompagnés de leurs parents) pour recréer leur propre cabinet de curiosités. Il existe indubitablement une immense différence entre le studiolo de la Renaissance (comme celui de Belfiore de Leonello d'Este à Ferrare ou celui de Federico da Montefeltro à Urbino) et les collections présentes, par exemple, dans les Wunderkammer d'Ulisse Aldrovandi au XVII siècle à Bologne, de Ferrante Imperato à Naples et de Francesco Calzolari à Vérone. Cependant, je voulais vous demander s'il existe des ateliers et des laboratoires pédagogiques à la *Galleria Nazionale delle Marche* axés sur les collections d'art du musée ou sur la recréation de dessins et d'objets du passé.

Au *Palazzo Ducale*, il existe un atelier pour enfants spécifiquement centré sur le studiolo du duc. Cette expérience de laboratoire liée au studiolo, qui a rencontré un large succès auprès du public, repose sur l'étude et la réalisation de *tarsie*. Bien entendu, il s'agit d'une expérience similaire utilisant différents types de papier et de colle afin d'éviter l'utilisation d'outils coupants inadaptes

aux enfants. Ce laboratoire éducatif a été initialement créé dans le cadre d'activités spécifiques pour les écoles. Après la pandémie, nous avons commencé à proposer des activités de laboratoire en dehors des réservations scolaires: pour l'instant, il s'agit d'un dimanche après-midi par mois. Nous aimerions étendre le laboratoire à d'autres jours, mais le musée ne dispose actuellement pas du personnel nécessaire pour proposer cette belle activité plus fréquemment.

Voici comment cela fonctionne en détail: chaque atelier implique une comparaison avec l'œuvre réelle. Après l'atelier, il y a la visite effective du studiolo du duc. Cette activité est totalement gratuite; il suffit d'avoir un billet d'entrée au musée (qui est de toute façon gratuit pour les enfants). Les projets réalisés pendant l'atelier peuvent être ramenés à la maison par les enfants et leurs familles. La durée du laboratoire de fabrication des *tarsie* est d'environ une heure et demie. Pendant l'atelier, les parents ne sont pas obligés de rester dans la pièce avec leurs enfants et peuvent donc profiter d'une visite guidée thématique (également gratuite) organisée par le personnel du musée. Cela nous semble être un excellent moyen de présenter au public le thème du studiolo de la Renaissance à Urbino.

Entretien 7

Qui: M. Clément Dionet, analyse-rédacteur des débats du Sénat.

Quand: 9 avril 2024, 14h:45 - 15h:45.

Où: L'entretien s'est déroulé dans une salle du Sénat, au 15 rue de Vaugirard à Paris.

- Dans votre propriété à Droiturier, une peinture murale très intéressante a été récemment découverte. Les chercheurs émettent des hypothèses fascinantes sur l'origine historique de la salle où ces décorations ont été trouvées. Pourriez-vous nous fournir plus de détails, s'il vous plaît?

Ma propriété se trouve dans la commune de Droiturier, dans le département de l'Allier. Cette région est connue sous le nom de *Bourbonnais*.

La *Maison des Ecuyers* a été achetée par moi, avec de nombreux livres, auprès des anciens propriétaires, la famille De Chabannes.

Au XVIII^e siècle, la célèbre *Route Royale* passait par Droiturier. On peut encore voir ce tracé dans le fameux *Atlas de Trudaine*, qui est l'atlas géographique des routes de France. Cet atlas a été réalisé entre 1745 et 1780, pendant le règne de Louis XV. Autrefois, la *Maison des Ecuyers* était un relais de poste. On peut encore y accéder aujourd'hui uniquement en traversant un long pont en pierre. Ces routes étaient déjà utilisées à l'époque de l'Empire romain par les soldats et ensuite par les moines pendant le Moyen Âge. Le roi français Louis XVI a ouvert toutes les routes des postes, permettant ainsi aux messages de traverser la France en une semaine. Près de Droiturier, il y a un village appelé La Pacaudière, où se trouve un relais de poste de style italien.

En particulier, les décorations dont vous parlez ont été trouvées à la *Maison des Ecuyers*, sous le carrelage de l'ancienne salle de bains. J'ai moi-même participé à la phase de restauration. La maison a été datée aux alentours de 1644-1648, ce qui nous place donc au milieu du XVII^e siècle.

- Pour financer les travaux de restauration des décorations murales, une campagne a été lancée sur le site *Dartagnans.fr*.

Oui. Toutefois, nous souhaitons restaurer la pièce en conservant l'aspect d'origine de la maison, sans effectuer une restauration typique d'une salle de musée.

Ce qui a si bien préservé et protégé les peintures murales pendant tout ce temps, c'est le fait qu'elles étaient recouvertes d'une couche de plâtre.

- Quand on lit les articles en ligne qui parlent de votre maison, le mot "*studiolo*" est toujours mentionné pour désigner la pièce où les fresques ont été découvertes. Dans quelle partie de la maison se trouve cette pièce?

La pièce est la plus éloignée de la porte d'entrée. Pour y accéder, il faut monter les escaliers. Ce qui est intéressant, c'est que ce petit espace se trouve à côté de la plus grande pièce de la *Maison des Ecuyers*, que l'on suppose donc être la chambre à coucher. De plus, la porte du *studiolo* est assez cachée, comme pour protéger l'intimité de son propriétaire.

- Ces caractéristiques sont en effet récurrentes dans les *studioli* de la Renaissance. Ils étaient souvent situés à côté de la chambre à coucher du prince, et étaient souvent protégés dans la tour du palais comme on le fait pour protéger les trésors les plus précieux. Le fait que l'espace soit de dimensions réduites et semble destiné à un usage privé du propriétaire sont d'autres caractéristiques qui évoquent le studiolo. Pourriez-vous me donner les dimensions précises de la chambre?

Le côté long mesure 3 mètres, tandis que le côté court mesure 2,60 mètres, ce qui en fait une pièce de forme rectangulaire. La porte d'entrée se trouve sur le côté est.

- Les dimensions de la pièce sont effectivement assez réduites. Y avait-il une fenêtre? Je vous pose cette question car à la Renaissance, le studiolo servait souvent de bibliothèque au prince. Dans cet espace, il y avait toujours une fenêtre qui permettait un bon éclairage afin que le propriétaire ait toute la lumière nécessaire pour consulter ses livres.

La fenêtre est présente et elle se trouve du côté sud. Plus précisément, elle permet d'admirer le paysage extérieur dans la direction sud-est. Cela signifie que le studiolo bénéficie d'une bonne luminosité dès les premières heures du matin.

- Liebenwein explique que c'est précisément Vitruve qui recommandait d'orienter les bibliothèques vers l'est, où les premiers rayons du soleil et les vents secs devaient protéger les livres de l'humidité. Le fait qu'à Droiturier cette pièce ait sa fenêtre orientée vers le sud-est est donc un aspect positif. À partir des photos, on voit clairement que la décoration de la pièce présente deux registres différents. Pouvez-vous nous décrire les représentations?

En haut, un jardin avec des fleurs précieuses a été peint, tandis qu'au registre inférieur, il y a une sorte de jardin d'Éden. Dans la partie supérieure des décorations, on voit en effet une sorte de balustrade avec des fleurs.

Je voudrais souligner qu'au milieu du XVII^e siècle aux Pays-Bas a éclaté ce qu'on appelle la *Tulipomanie*.

Mais laissez-moi vous dire quelque chose d'étonnant: si un homme d'environ 1,85 mètre se tenait dans le studiolo en regardant par la fenêtre vers les collines du Bourbonnais, il remarquerait que la ligne de continuation du paysage extérieur a été peinte à l'intérieur de la pièce.

- C'est très intéressant, surtout si l'on considère le travail que vous faites à l'extérieur de la *Maison des Ecuyers* pour ramener à la vie un jardin de style Renaissance. Cependant, l'une des caractéristiques des *studioli* de la Renaissance était d'avoir à l'intérieur une grande quantité de livres et certains objets rares et précieux. Mais surtout, ces pièces étaient liées à la figure d'un noble prince inspiré par les idéaux humanistes de l'époque. Le studiolo formait un tout avec la figure de son propriétaire, que ce soit dans le cas du studiolo de Ferrare de Leonello d'Este ou dans les deux *studioli* d'Urbino et de Gubbio concernant le duc Federico da Montefeltro. Sans parler de la *Première dame de la Renaissance*, c'est-à-dire Isabelle d'Este et sa collection à Mantoue. Nous parlons vraiment des personnalités les plus influentes de la Renaissance italienne...

Je fais réaliser des études approfondies par des professionnels du secteur. On suppose que la construction de la maison et la création du studiolo étaient dues à la famille Obeilh, appartenant à la noblesse de robe. Cette famille de juristes avait peut-être commandé la maison et le studiolo pour élever leur rang social et montrer leur culture personnelle. À l'époque, ce type de pièces avait une fonction, dirait-on aujourd'hui, de *status symbol*.

- Il reste le problème que les *studioli* sont un phénomène apparu au *Quattrocento* et qui s'est épuisé au *Cinquecento* pour évoluer vers les cabinets de curiosités. Le studiolo de Droiturier, quant à lui, date du XVII^e siècle, période pendant laquelle il y eut une diffusion très large des *Wunderkammers* dans le nord de l'Europe. Les photos que vous me montrez sur l'ordinateur semblent également faire référence aux collections naturalistes d'un cabinet de curiosités, présentant cependant des différences notables par rapport à un studiolo de la Renaissance.

Je ne nie pas que, initialement, l'hypothèse avait été avancée que la pièce était une sorte d'oratoire. Ensuite, elle a été considérée comme un studiolo. Aujourd'hui, grâce aux études menées par les chercheurs et les latinistes, cette pièce a été associée à la *Librairie de Montaigne*. L'université de Tours a dirigé le projet de reconstruction virtuelle de cette célèbre librairie, intitulé "*MONLOE: Montaigne à l'oeuvre*". Celle-ci se trouvait dans la tour du Château de Michel de Montaigne, dans le département de la Dordogne (région Nouvelle-Aquitaine). Si l'on observe les photos de la reconstitution, cette pièce ressemble à un studiolo privé. De plus, grâce aux études de l'Université de Tours sur la librairie, nous avons décidé de fabriquer à Droiturier des armoires en bois très similaires pour contenir les livres. La tour du château dont je parlais précédemment a été classée monument historique. Il ne faut pas oublier que cet auteur était un grand humaniste de son époque. C'est là que Montaigne passait ses heures à méditer, réfléchir et écrire ses *Essais*. En outre, de nombreuses maximes latines et grecques sont inscrites dans la librairie de la tour.

- Exactement comme dans votre salle à Droiturier.

À Droiturier, il y en a plusieurs, mais la plus célèbre est certainement la maxime de Cicéron sur le côté de la porte est: "*Cedant arma togae, concedat laurea linguae*".

- Cette caractéristique des inscriptions en latin à l'intérieur de la pièce était également courante dans les *studioli* de la Renaissance. Aujourd'hui, nous savons que les deux livres préférés de Leonello d'Este étaient *De bello gallico* de Jules César et *Naturalis Historia* de Pline l'Ancien. De plus, à Urbino le duc Federico da Montefeltro fit inscrire sa devise: "*Virtutibus itur ad astra*".

L'inscription que j'ai mentionnée de Cicéron provient du *De officiis*. Cependant, d'autres inscriptions ont leur origine dans les textes bibliques. Je pense en particulier à trois phrases. La première est "*Operare opus donec dies est*", qui est un proverbe tiré de Jean 9,4. La deuxième est "*Quacumque hora peccator ingemuerit salvus erit*", issue d'Ézéchiel. La dernière est "*Elevatus in superbiam in iudicium diaboli cadet*", tirée de Timothée 3,6.

Mais ce que je trouve le plus fascinant, c'est que la porte d'entrée du studiolo était très basse, et pour y entrer, il fallait donc baisser la tête, reprenant ainsi le thème du proverbe susmentionné.

Pour cette pièce de la *Maison des Écuyers*, de nombreuses hypothèses différentes ont été avancées: oratoire, studiolo, cabinet des curiosités, librairie de Montaigne, refuge cicéronien.

- Pour les passionnés des *studioli* de la Renaissance, il s'agit certainement d'une découverte fascinante qui mérite des études approfondies supplémentaires. Si les cabinets des curiosités étaient assez courants en France, on ne peut certainement pas en dire autant des *studioli*. En effet, il y a vraiment peu de ceux dont nous avons conservé des informations certaines sur leur existence.

Entretien 8

Qui: M. Jean Jullien, artiste français qui a réalisé l'exposition "*Studiolo*" au MIMA de Bruxelles.

Quand: 23 janvier 2024, de 17h:00 à 17h:30.

Où: L'entretien a été réalisée par vidéoconférence sur Microsoft Teams.

- Quand quelqu'un vous demande de parler de votre art, comment aimez-vous vous définir ?

Je suis un graphiste français qui vit et travaille à Paris, mais je suis originaire de Nantes.

- Je sais qu'au fil du temps, vous avez déjà exposé vos œuvres dans des musées et des galeries du monde entier, comme Londres, New York, Séoul, San Francisco, Berlin, Singapour et Tokyo. Cependant, j'aimerais vous poser quelques questions spécifiquement dédiées à votre dernière exposition qui a eu lieu à Bruxelles.

Volontiers. En effet, du 30 juin à la fin décembre 2023, j'ai exposé au MIMA, le *Millennium Iconoclast Museum of Art*, situé dans le quartier Molenbeek-Saint-Jean de Bruxelles.

- Cela signifie que l'exposition vient de se terminer. Je suis particulièrement intéressé à vous demander pourquoi vous avez choisi le mot "*Studiolo*" comme titre.

Je me suis beaucoup inspiré du livre intitulé "*Studiolo*", écrit par le philosophe italien Giorgio Agamben. Lorsque j'ai vu ce petit livre, il a immédiatement suscité mon intérêt et m'a fortement motivé à le lire. En pratique, l'auteur choisit quelques images et tableaux célèbres pour créer une sorte de studiolo imaginaire avec ses chefs-d'œuvre préférés. C'est précisément cette idée qui m'a inspiré pour l'exposition de Bruxelles. Je trouve que c'est un concept très séduisant.

- Pourquoi avez-vous choisi le studiolo et non le cabinet de curiosités?

Je suis familier avec le cabinet des curiosités, mais pour moi, le studiolo possède une dimension plus poétique et moins scientifique. Cela correspondait mieux à ma pensée, à mes idées et aussi à ma façon de travailler. Mon attention ne se portait pas sur l'aspect scientifique du travail, mais plutôt sur l'aspect émotionnel. Tout comme un livre peut contenir un studiolo, je pense qu'une exposition peut également devenir un excellent exemple de studiolo.

- Intéressant, pourriez-vous m'expliquer davantage votre concept d'exposition comme prototype du studiolo?

Quand nous entrons dans une galerie d'art, nous sommes enfermés dans une pièce, dans un espace fini. Le but de l'exposition est, comme celui d'un studiolo, de nous faire réfléchir, contempler les œuvres les plus précieuses, passer du temps de qualité. Comme dans un studiolo, je trouve qu'il y a la même idée de rupture avec le monde extérieur. L'exposition en tant que studiolo devient une sorte de bulle méditative. Le concept de mon exposition au MIMA de Bruxelles était de cloîtrer le visiteur dans un espace fermé et limité, où il aurait la possibilité de réfléchir à la vie, au monde tel qu'il est. Je voulais entourer le public d'images que j'aimais et qui avaient le pouvoir de pousser les gens à la réflexion. C'est pourquoi j'ai choisi le titre "*Studiolo*" pour l'exposition.

- Le terme "*studiolo*" est d'origine italienne.

Je voulais garder le terme italien. "*Cabinet de curiosité*" me rappelle le mot allemand "*wunderkammer*". C'était donc quelque chose de scientifique et cartésien, avec une référence aux sciences naturelles. J'aime les cabinets de curiosités, mais cette fois-ci, l'approche italienne m'a semblé plus pertinente. Ce qui m'importait vraiment était surtout cet aspect lié à la pensée et à la réflexion. Le terme "*studiolo*" porte en lui un aspect méditatif très fort.

- Je pensais que le titre de l'exposition était tiré du livre d'Agamben, que j'ai terminé de lire il y a une semaine. L'avez-vous lu en italien ou en français?

En fait, je l'ai lu en anglais. Je l'ai trouvé dans une librairie à New York.

- Avez-vous déjà eu l'occasion de visiter les *studioli* présents en Italie? Je pense par exemple aux deux *studioli* du duc Federico da Montefeltro à Urbino et à Gubbio, ou à ce qu'il reste des musées de Belfiore du *studiolo* de Leonello d'Este. D'ailleurs, celui de Gubbio est une réplique car l'original est exposé à New York, au *Metropolitan Museum*.

Honnêtement, je n'ai pas encore eu l'occasion de les visiter en personne. Mais je retournerai bientôt à New York, en mars, et je pense que ce sera le bon moment pour visiter le *studiolo* de Gubbio. De plus, en avril 2024, je serai en Italie, donc je ferai mon tour des *studioli*.

- Y a-t-il eu des collections d'art que vous avez récemment visitées et qui ont attiré votre attention?

Il y a peu de temps, j'ai visité la collection d'art d'un collectionneur près de Lyon. Il s'agit d'un bâtiment entier qui n'est pas un musée mais qui fait dialoguer toutes les œuvres. En outre, le propriétaire change très souvent la position de ses œuvres sur les murs. Il a un bureau où il travaille et est toujours entouré de ses œuvres préférées. Pour moi, cette collection d'art avait l'essence d'un *studiolo* comme en parle Agamben dans le livre.

- Le *studiolo* est étroitement lié à la période de la Renaissance. Ses origines semblent remonter à "*l'étude*" de tradition française. Je voulais vous poser une dernière question. Bien que le mot "*studiolo*" évoque quelque chose de très ancien pour le public, pensez-vous que le *studiolo* des princes de la Renaissance puisse encore inspirer les artistes contemporains aujourd'hui?

Totalement. À mon avis, le *studiolo* existe plus que jamais aujourd'hui dans l'époque que nous vivons, mais sous un autre nom. Permettez-moi de vous donner un exemple. Dans de nombreuses cultures du monde, il existe un équivalent du *studiolo*. Dans les résidences japonaises, on trouve souvent une salle dédiée entièrement à la méditation. Les gens étaient entourés d'objets, pas toujours des peintures mais plutôt de la céramique. C'est quelque chose qui va au-delà du temps et de l'espace. Le *studiolo* devient la pièce où le collectionneur aime se sentir bien en étant entouré d'œuvres et d'objets artistiques. Pour moi, le *studiolo* est avant tout un concept et une idée.



STUDIOLI

Comment les musées exposent aujourd'hui
au public le cabinet des princes de la Renaissance

par **Andrea Piccolo Milani**

Andrea Piccolo Milani est diplômé du master *Musées et Nouveaux Médias*, Université Sorbonne Nouvelle.

Il travaille comme Chargé de mission concessions et site au Parc de la Villette à Paris dans le cadre de son alternance.

Des Muses de Belfiore dans la Ferrare de Leonello d'Este aux *Hommes Illustres* de la cour d'Urbino, l'article explore les diverses solutions adoptées par les musées pour présenter au public les *studioli* de la Renaissance. Un voyage à la découverte des dispositifs de médiation mis en œuvre ces dernières années pour valoriser le microcosme princier.

Introduction

Espace dédié à la bibliothèque privée du prince¹, le studiolo de la Renaissance fait de plus en plus l'objet de recherches muséologiques. En effet, Lugli affirme que les racines du musée moderne se trouvent dans le studiolo du XVe siècle².

Les contributions les plus intéressantes sur le sujet ont été faites par Liebenwein: le studiolo est une petite pièce, "exquisément meublée et destinée à l'étude"³, dans laquelle on peut y voir "le désir d'harmonie comme idéal de beauté"⁴. Dans le premier volume de la trilogie "*Le musée. Une histoire mondiale*", Pomian reprend les recherches de Liebenwein. Alors que Bazin dans "*Le temps des musées*" de 1967 n'avait mentionné que les *studioli* de Mantoue, Urbino et Florence, Pomian mentionne également celui de Ferrare. Cieri Via le décrit comme "le premier exemple en Italie dont la mémoire est conservée"⁵. Si les publications de Dillon Bussi, Settis, Mottola Molfino, Natale et Eörsi méritent d'être mentionnées pour Belfiore, les principales recherches sur les *studioli* du duc d'Urbino sont dues à Cerboni Baiardi, Cheles, Raggio, Clough et Dal Poggetto (ancien directeur de la *Galleria Nazionale delle Marche*).

Méthodologie

En raison du passage inéluctable du temps et de la collecte effrénée des trésors des *studioli*, il est désormais impossible d'en admirer un dans son intégralité. Ainsi, il est intéressant d'examiner comment les musées ont abordé la question de la dispersion des œuvres en cherchant à présenter les *studioli* de manière exhaustive. Cet article, s'appuyant sur une série de témoignages de conservateurs, compare les choix muséographiques relatifs à leur exposition au public. L'article se concentre principalement sur certains musées français et italiens, en analysant les différents degrés de médiation culturelle qui accompagnent les visiteurs dans leur découverte. Pour la France, l'étude a porté sur le Louvre, le Musée des Arts Décoratifs et la BnF Richelieu à Paris, tandis qu'en Italie, elle a examiné la *Pinacoteca Nazionale* de Ferrare, la *Galleria Nazionale delle Marche* et le *Palazzo Ducale* de Gubbio, en mettant particulièrement l'accent sur les *studioli* de Federico da Montefeltro et de Leonello d'Este.

Trois axes de recherche ont guidé cette étude: une analyse historique (effectuée dans la bibliothèque *Ariostea* de Ferrare et *Malatestiana* de Cesena) pour étudier les

¹ G. AGAMBEN, *Studiolo*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 2019, p. IX.

² A. LUGLI, *Naturalia et Mirabilia. Les cabinets de curiosités en Europe*, Paris, Adam Biro, 1998, p. 94.

³ W. LIEBENWEIN, *Studiolo. Storia e tipologia di uno spazio culturale*, Modena, Franco Cosimo Panini, 2005, p. 5.

⁴ V. CHARLES, *L'art de la Renaissance*, New York, Parkstone Press International, 2007, p. 9

⁵ W. LIEBENWEIN, *Studiolo. Storia e tipologia di uno spazio culturale*, op. cit., p. XXVI.



Terpsichore, la Muse de la danse du studiolo de Belfiore (© Poldi-Pezzoli)

cours des princes humanistes; une analyse muséologique (à la Bibliothèque de la Sorbonne Nouvelle) visant à approfondir les aspects de la médiation, de l'expographie et de l'accessibilité des collections; une enquête en histoire de l'art (à l'INHA de Paris) pour analyser les œuvres dans les *studioli*.

Le studiolo d'Urbino

Plus de cinq siècles après sa conception, le studiolo d'Urbino représente toujours le cœur du Palais Ducal, définie par Zevi comme "une intervention macroscopique de la Renaissance"⁶. Baldassarre Castiglione, auteur du "manuel de comportement le plus influent de la Renaissance"⁷ (le *Livre du courtisan*, 1528) et ambassadeur du duc d'Urbino à Rome⁸, a décrit le Palais comme "le plus beau que l'on puisse trouver dans toute l'Italie"⁹.

Le cycle complet des *Hommes Illustres* comprenait 28 portraits: la moitié est exposée dans la salle 513 de l'aile Richelieu du Louvre depuis 1863, tandis que l'autre moitié est exposée à Urbino. Afin d'immerger le plus possible les visiteurs dans l'aspect original du studiolo, le musée italien a décidé de remplacer les 14 portraits du Louvre par des impressions à haute résolution; à Urbino, les 28 héros du duc sont donc placés côte à côte. Dans la salle 513 du Louvre, un petit panneau gris foncé présente aux visiteurs des informations essentielles, telles que la date d'exécution (1476), les peintres (Juste de Gand et Pedro Berruguete) et les personnages représentés¹⁰. À Urbino, dans la salle 18, les panneaux sont en plexiglas transparent.

En Italie, le public peut admirer les *intarsie* originales, tandis qu'au Louvre, trois vitrines avec des statuettes en bronze d'Andrea Briosco sont placées sous les portraits, sans explication du lien avec le studiolo du duc.

La *Galleria Nazionale delle Marche* a développé un atelier pédagogique qui permet

⁶ B. ZEVI, *Apprendre à voir la ville. Ferrare, la première ville moderne d'Europe*, Marseille, Editions Parenthèses, 2011, p. 33.

⁷ S. J. CAMPBELL, *Cosmè Tura. Painting and Design in Renaissance Ferrara*, Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, 2002, p. 12.

⁸ V. POMAREDE, E. LESSING, *The Louvre. All the paintings*, Black Dog & Leventhal Publishers, New York, 2020, p. 95.

⁹ C. DAVENNE, C. FLEURENT, *Cabinets de curiosités. La passion de la collection*, Paris, Editions de la Martinière, 2011, p. 52.

¹⁰ P. DAL POGGETTO, *La Galleria nazionale delle Marche e le altre collezioni nel palazzo Ducale di Urbino*, Urbino, Novamusa Del Montefeltro, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2003, p. 127.

aux enfants de “jouer et d'interagir avec les objets de la collection”¹¹.



La salle 18 du Palais Ducal à Urbino (© MiC - Galleria Nazionale delle Marche, Urbino - Claudio Ripalti)

Un dimanche par mois, ils découvrent la technique de l'*intarsia*; en utilisant des

alternatives telles que la colle et de nombreux types de papier au lieu du bois et d'outils tranchants, les jeunes sont invités à “participer aux activités culturelles du musée”¹².

Comme l'explique Allard, si l'objectif de l'éducation muséale est de développer les connaissances des visiteurs¹³, cet atelier permet aussi au musée “de stimuler la curiosité du jeune public”¹⁴. Après l'activité, les familles visitent la salle 18. Ces animations sont gratuites, sur présentation du billet d'entrée (10€ pour les adultes, gratuit pour les enfants).

À l'entrée de la salle, un panneau bilingue (italien/anglais) donne des informations sur le studiolo du duc, tandis que la nouvelle audioguide financée par le PNR¹⁵ présente la figure de Federico da Montefeltro.

“L'élément biographique du commanditaire est d'une importance primordiale: à Urbino, le studiolo devient un portrait idéal du duc”¹⁶.

Stefano Brachetti,

chef du service communication de la *Galleria Nazionale delle Marche*.

¹¹ J. VAYNE, *Wonderful Things. Learning with museum objects*, Edinburgh, MuseumsEtc, 2012, p. 19.

¹² ICOFOM, *The future of tradition in museology. Materials for a discussion*, Papers from the ICOFOM 42° symposium held in Kyoto (1-7 September 2019), Kerstin Smeds, 2019, p. 55.

¹³ M. ALLARD, S. BOUCHER, *Eduquer au musée. Un modèle théorique de pédagogie muséale*, Montréal, Editions Hurtubise HMH LTÉE, 1998, p. 40.

¹⁴ J. DE BIDERAN, M. BOURDAA, *Valoriser le patrimoine via le transmedia storytelling: réflexions et expérimentations*, Paris, Éditions Complicités, 2021, p. 59.

¹⁵ Le Plan National de Relance et de Résilience (PNRR) est un programme mis en place par le gouvernement italien pour relancer l'économie après la crise causée par la pandémie de COVID-19.

¹⁶ *Federico di Montefeltro. Lo stato, le arti, la cultura*, sous la dir. de G. CERBONI BAIARDI, G. CHITTOLINI, P. FLORIANI, Bulzoni Editore, 1986, p. 273.

Le studiolo de Gubbio

Le duc disposait également d'un studiolo dans sa seconde résidence, c'est-à-dire le Palais Ducal de Gubbio.

Ce que les visiteurs peuvent voir aujourd'hui est une réplique du studiolo; l'original réalisé par les frères da Maiano¹⁷ a été vendu en 1939 au MET de New York¹⁸.

Plus précisément, celle du musée italien est une réplique réalisée par une famille d'artisans de Gubbio, grâce à l'initiative de l'association *Maggio Eugubino* et au soutien financier de la *Fondazione Perugia*.

Marcello et Giuseppe Minelli ont réalisé le studiolo dans leur atelier. Les artisans, avant de commencer la réplique, ont entrepris d'étudier les techniques de la marqueterie, allant même jusqu'à reconstruire les outils pour travailler le plus près possible de l'original (qui se trouve à 6800 km de l'Italie).

La réplique du studiolo de Gubbio est exposée sur le *piano nobile* du Palais, plus précisément à l'extrémité de la *loggia*.

À Urbino et à Gubbio le public entre physiquement dans la chambre du duc, où il a la possibilité d'admirer de près les détails de la marqueterie et de se rendre compte de la taille réelle de la pièce. À New York, en revanche, les visiteurs ne sont pas admis à l'intérieur du studiolo, d'où ils ne peuvent regarder qu'à travers la porte d'entrée.

Des panneaux au langage simplifié, adaptés aux enfants, expliquent la visite à travers le personnage de Guidobaldo, fils du duc, né à Gubbio en 1472.

Si le studiolo de Leonello d'Este est célèbre pour son iconographie des Muses, le studiolo

de Gubbio a 13 instruments de musique représentés sur ses parois.

Le *FrameLab* de Ravenne a conçu pour les deux musées un important outil de médiation: une borne montrant la reconstruction virtuelle des anciens *studioli*. Bien qu'esthétiquement identique à celui de la Pinacothèque de Ferrare, le dispositif à écran tactile de Gubbio en diffère par l'ajout d'une cloche sonore.

Sur l'écran, le visiteur peut choisir parmi 23 icônes expliquant les représentations des marqueteries (définies par Vasari comme "peinture sur bois"¹⁹) et écouter le son des instruments. Un de ces 13 instruments est unique au monde: il s'agit de la *cetèra*, fabriquée par le luthier Piccioni pour le musicologue Robert Crawford Young.

Le dispositif permet donc d'écouter la même musique qu'écoutait le duc au temps de la Renaissance. Les enregistrements audio ont été réalisés grâce à la collaboration de l'*Ensemble Micrologus*.

Très appréciés pour leur intuitivité²⁰, la différence entre ces deux appareils réside dans leur emplacement. À Ferrare, le panneau est situé à l'intérieur de la salle 4, tandis que à Gubbio il se trouve dans l'espace précédant le studiolo. Au Louvre et au MET le visiteur n'a à sa disposition que des étiquettes indiquant les informations essentielles. C'est tout le contraire du modèle mis en place par la Pinacothèque de Ferrare et le Palais Ducal de Gubbio. Le dispositif tactile réalisé par le *FrameLab* est un outil riche en informations: chacune des icônes lance une vidéo de 3 minutes.

"Sur les murs de la maquette j'ai collé avec Photoshop les images prises par mes collègues au MET. Cela fonctionne comme un collage avec les pièces d'une mosaïque."

¹⁷ The Metropolitan museum of art, *The Metropolitan museum of art Guide*, New York, 2019, p. 301.

¹⁸ A. MOTTOLA MOLFINO, M. NATALE, *Le muse e il principe: arte di corte nel rinascimento padano* (SAGGI), Modena, Franco Cosimo Panini, 1991, p. 149.

¹⁹ A. BALLEST, "Les circuits de l'ornement au Quattrocento. L'exemple des intarsie", *ArtItaliae. La revue de l'association des historiens de l'art italien*, 2015, N°21, p. 56.

²⁰ S. BITGOOD, *Engaging the visitor. Designing exhibits that work*, Edinburgh & Boston, Museumsetc, 2014, pp. 131-149.

L'image cartonnée est utilisée pour réaliser la visite virtuelle. Sur l'image, vous voyez l'ensemble du studiolo, comme s'il était ouvert sur une feuille de papier. À partir de cette image JPEG, le logiciel 3DVista me permet d'aller ajouter les icônes. Ce qui nous prend beaucoup de temps, ce n'est pas tant la partie technique du projet, mais surtout le choix des contenus”.

Simone Zambruno, technicien du *FrameLab*.



Analyses au MET pour la reconstitution virtuelle du studiolo de Gubbio (© S. Zambruno)

“Le modèle de communication concernant les studioli au sein des musées est précisément

celui de Gubbio, projet pilote initié vers 2017-2018. L'objectif était de créer une visite virtuelle du studiolo. Pour la citoyenneté, cette réplique artisanale a été perçue comme un acte de réappropriation”.

Paola Mercurelli Salari, directrice du *Palazzo Ducale* de Gubbio.

Le studiolo de Belfiore à Ferrare

Aujourd'hui, les visiteurs ne peuvent pas admirer les *intarsie* du studiolo de Ferrare réalisées par Arduino da Baiso et les Canozzi da Lendinara²¹. En 1483 toute la pièce a brûlé²² et le palais a été démoli en 1634²³. Dans le système des *Delizie estensi*, Belfiore jouait un rôle central²⁴; Leonello l'avait choisi comme "refuge de l'*otium*"²⁵.

À l'instar de la salle 513 du Louvre, la salle 4 de la Pinacothèque de Ferrare présente des vitrines avec des statuettes en bronze, placées près des Muses Erato et Uranie.

Le musée italien explique ce choix par le fait que "*dans la seconde moitié du XVe siècle, les sculptures en bronze sont devenues les objets préférés des collectionneurs érudits*".

Chargée de souvenirs antiques, selon Jestaz "la médaille est un symbole de la Renaissance"²⁶. La salle 4 en présente trois: celle avec le visage de Leonello d'Este par Pisanello (définie par Berenson comme "l'un

²¹ G. MANNI, *Belfiore. Lo studiolo di Leonello d'Este (1448-1453)*, Modena, Artioli Editore, Fondazione Carife, 2006, pp. 11-12.

²² S. SETTIS, *Artisti e committenti fra Quattro e Cinquecento*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 2010, p. 18.

²³ G. MARCOLINI, *La collezione Sacratì Strozzi. I dipinti restituiti a Ferrara*, Milano, Federico Motta Editore, 2005, p. 76.

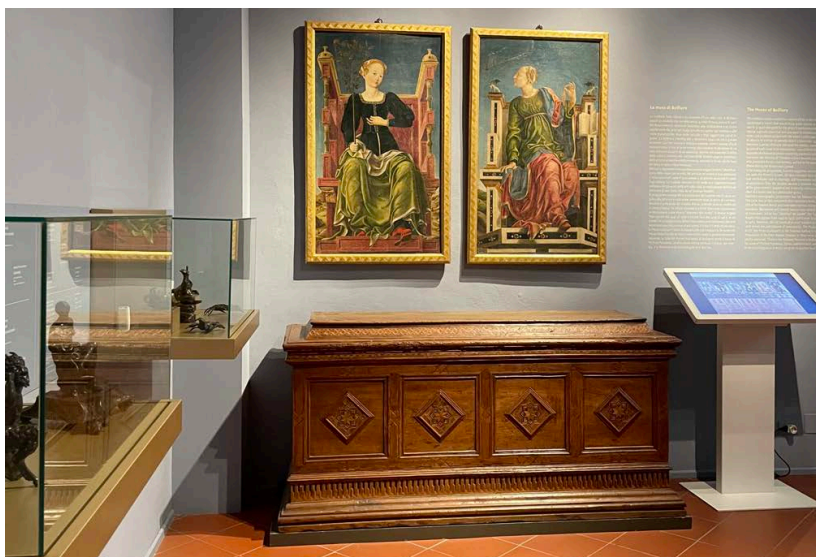
²⁴ A. COLE, *Italian Renaissance courts: art, pleasure and power*, London, Laurence King Publishing, 2016, pp. 135-136.

²⁵ A. DILLON BUSSI, *Muse e arti liberali: nuove ipotesi per lo studiolo di Belfiore*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Sylvie Béguin*, a cura di M. Di Giampaolo, Napoli, Paparo Edizioni, 2001, p. 75.

²⁶ B. JESTAZ., *L'art de la Renaissance*, Paris, Éditions Citadelles & Mazenod, 2007, p. 62

des plus beaux génies”²⁷ de cette époque), celle avec le visage de son frère Borso, et enfin celle avec l’humaniste Carbone couronné par Calliope.

Cette vitrine dialogue avec les médailles des Este conservées dans les salles de l’*Accademia Carrara* à Bergame, des *Gallerie Estensi* à Modène, de la BnF et du Petit Palais à Paris. La couronne de laurier placée par la Muse sur la tête de Carbone est une référence non seulement à Pétrarque, mais aussi à Dante, dont Pardi explique que Leonello était un grand lecteur²⁸.



Le studiolo de Belfiore dans la salle 4 de la Pinacothèque nationale de Ferrare (© A. Piccolo Milani)

Sur le mur de la salle, traduit en anglais, les origines du studiolo sont expliquées de manière concise: “*Héritiers des chambres à trésors médiévales et des études des papes avignonnais et des rois de France, les studioli sont devenus à l’époque humaniste les lieux où les princes conservaient leurs objets les plus précieux*”.

À côté des tableaux, l’écran numérique conçu par le *FrameLab* affiche les 6 Muses survivantes: Erato et Uranie (*Pinacoteca Nazionale*, Ferrare); Terpsichore (*Musée Poldi-Pezzoli*, Milan); Polymnia (*Gemäldegalerie*, Berlin); Thalia (*Musée des Beaux-Arts*, Budapest); Calliope (*National Gallery*, Londres).

Si la reconstruction du studiolo de Belfiore est une visite virtuelle à plat, celle de Gubbio est une visite à 360 degrés. Même en termes de coûts, les chiffres sont différentes: 5000€ pour le studiolo de Belfiore et environ 25000€ pour celui de Gubbio. Un site web entièrement dédié a été créé pour les *studioli*.

Les deux Muses Erato et Uranie étaient initialement exposées dans la salle 3, mélangées aux autres œuvres du XVe siècle de la Pinacothèque.

Le conservateur Marcello Toffanello a envisagé de dédier une salle au studiolo.

En 2018, la salle 4 a donc été inaugurée à l’occasion de l’exposition “*Chantiers parallèles. Le studiolo de Belfiore et la Bible de Borso d’Este. 1447-1463*”.

L’exposition a réuni les trois Muses (dont la *Polymnia* de Berlin) dans la salle 4, accompagnées de reproductions en noir et blanc des autres figures manquantes du studiolo de Belfiore.

“Il y a une grande différence entre le projet de Gubbio et celui de Ferrare: le studiolo de Belfiore n’existe plus. Nous avons préféré ne pas laisser à l’utilisateur la vision à 360 degrés d’un environnement dont nous ne connaissons pas les vraies dimensions.

Il est essentiel d’identifier le public cible à atteindre. Nous collaborons avec les directeurs des musées pour réaliser les projets. FrameLab fait partie de l’Université de Bologne et n’a pas de but lucratif: les revenus générés sont réinvestis dans l’équipement du laboratoire”.

Simone Zambruno, technicien du *FrameLab*.

²⁷ B. BERENSON, *Les peintres italiens de la Renaissance*, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, Klincksieck, 2017, p. 274.

²⁸ G. PARDI, *Leonello d’Este: marchese di Ferrara*, Bologna, Zanichelli, 1904, p. 33.



Image équicontangulaire pour la reconstitution virtuelle du studiolo de Gubbio (© S. Zamburini)

Le studiolo de Mantoue

Il faut remonter au Louvre, plus précisément à la salle 710 de l'aile Denon, pour admirer les 5 tableaux de Mantegna, Costa et du Pérugin qui ornaient le studiolo du XVI^e siècle à Mantoue.

Née à Ferrare, Isabelle d'Este était la nièce de Leonello²⁹, grand collectionneur et mécène passionné³⁰. Elle avait certainement vu le studiolo de Belfiore, dans une Ferrare qui, grâce à une période de paix, put s'épanouir artistiquement³¹. La ville des Gonzague et celle des Este jouissaient toutes deux d'une position stratégique grâce à la proximité du Pô³².

Spécifiquement, Bazin décrit le studiolo de Mantoue comme "un lieu de délectation où la marquise venait passer des heures de détente dans une ambiance de luxe et de beauté"³³.

Le *FrameLab* avait également esquissé un projet de reconstruction 3D pour le studiolo d'Urbino et celui de Mantoue, mais ceux-ci

n'en sont restés qu'au stade préliminaire. Cependant, l'Université de Californie a développé le projet IDEA (*Isabella d'Este Archive*), qui permet aux utilisateurs de se déplacer virtuellement dans la reconstruction du studiolo.

Au Louvre, la présentation du studiolo d'Urbino dans la salle 513 est sans doute plus efficace que celle du studiolo de Mantoue dans la *Grande Galerie italienne*.

Longue et étroite, la salle 710 présente des surfaces totalement opposées à celles des *studioli*. En revanche, la salle 513, l'une des plus petites du musée, a probablement été choisie pour reproduire les dimensions réelles du studiolo d'Urbino, dont la surface ne dépassait pas 10 m².

²⁹ J. DUNKERTON, S. FOSTER, D. GORDON, N. PENNY, *Giotto to Dürer. Early renaissance painting in the National Gallery*, New Haven and London, Yale University Press, 1991, p. 116.

³⁰ W. L. GUNDERSHEIMER, *Ferrara estense. Lo stile del potere*, Modena, Franco Cosimo Panini, 2005, p. 166.

³¹ A. MOTTOLA MOLFINO, M. NATALE, *Le muse e il principe: arte di corte nel rinascimento padano (CATALOGO)*, Modena, Franco Cosimo Panini, 1991, p. 47.

³² A. MICHEL, *Dictionnaire de la Renaissance*, Paris, Encyclopaedia Universalis, 1998, p. 54.

³³ G. BAZIN, *Le temps des musées*, Dessolier S. A. Editions, 1967, p. 52.

Expositions sur le thème du studiolo

Une autre façon pour les musées d'exposer au public le thème du studiolo est d'organiser des expositions. Certaines d'entre elles sont devenues des icônes au fil du temps, comme *“Les Muses et le prince: l'art de cour dans la Renaissance de la vallée du Pô”*, organisée en 1991 au musée *Poldi-Pezzoli*, qui met en évidence “la connexion entre la vitalité culturelle de Ferrare dans la quatrième

conseil aux humanistes Guarino Veronese et Teodoro Gaza³⁶, auxquels il aimait soumettre ses collections³⁷.

Au cours des années 2000, ce thème a pris une importance considérable au niveau international. Voici les principales expositions sur le thème du studiolo:

- *“Une Renaissance singulière. La cour des Este à Ferrare”* - Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, 2003.
- *“Mantegna”* - Louvre, 2008 : consacrée au studiolo d'Isabelle d'Este.
- *“Le studiolo du duc. Le retour des Hommes Illustres à la cour d'Urbino”* - Galleria Nazionale delle Marche, 2015.
- La conférence *“Le studiolo de la Renaissance en Europe”* - Musée National de l'Hongrie, 2017 : met en lumière la restauration du studiolo au *Château d'Esztergom*.
- *“Les studiolo de la Renaissance en France et en Europe”* - Maison de la Renaissance, Langres, 2017.
- *“Chantiers parallèles”* - Pinacothèque de Ferrare, 2018.
- *“L'invention de la Renaissance: l'humaniste, le prince et l'artiste”* - BnF Richelieu, Paris, 2024.

Alors que l'exposition de 1991 était entièrement dédiée à Belfiore, celle de la BnF aborde également le studiolo d'Urbino. Comme le souligne le titre de l'exposition de 2024, c'est grâce à la synergie entre le prince, les artistes et les humanistes de sa cour que

décennie du *Quattrocento* et la figure du marquis”³⁴. Leonello d'Este, pour le choix iconographique des “filles de Zeus et Mnémosyne”³⁵ dans son studiolo, a demandé

³⁴ L. CASTELFRANCHI VEGAS, *Quattrocento. La fin du Moyen Age et le renouvellement des arts*, Paris, Desclée de Brouwer, 1997, p. 225.

³⁵ R. SCHAER, *L'invention des musées*, Paris, Gallimard, 1993, p. 14.

³⁶ S. SETTIS, *Artisti e committenti fra Quattro e Cinquecento*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 2010, p. 16.

³⁷ F. TREVISANI, *I gusti collezionisti di Leonello d'Este: gioielli e smalti in ronde-bosse a corte*, Modena, Il Bulino, 2003, p. 29.



La première salle de l'exposition à la BnF Richelieu (© A. Piccolo Milano)

Ferrare devint l'un des principaux foyers culturels de la Renaissance³⁸.

En présentant au public un panneau de bois qui ornait l'église *San Benedetto Novello* de Padoue, la BnF reprend l'idée de la salle 8 du Musée des Arts décoratifs de Paris: créer une "évocation" du studiolo de la Renaissance. Selon Scharer, "aucune réalité passée ne peut être représentée de manière objective et neutre dans un musée; chaque présentation est toujours une création"³⁹. Cependant, afin que cette évocation soit la plus fidèle possible, le Louvre a prêté à la BnF trois portraits d'Hommes Illustres.

établissements pour présenter les œuvres collectionnées dans les *studioli*.

La BnF c'est le seul musée qui a développé des panneaux spécifiquement conçus pour exposer le thème du studiolo à un public malvoyant (par le biais de l'écriture braille).

La popularité des *studioli* a tellement augmenté que, au-delà des musées, de nombreux magasins et espaces d'exposition, comme la galerie "*D613 Studiolo*" de Grenoble, s'en inspirent pour présenter des objets design basés sur les principes esthétiques de la Renaissance.

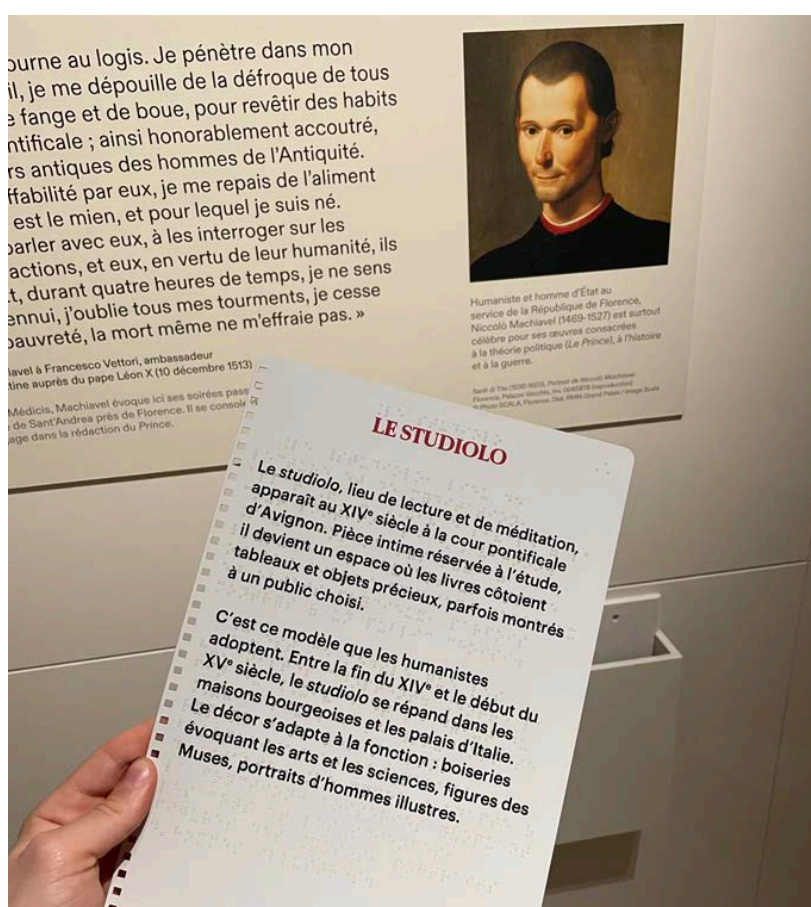
Réflexions conclusives

Cet article vise à souligner quelques points clés. Tout d'abord, les musées qui exposent des œuvres liées au thème du studiolo sont souvent ceux qui conservent des objets d'art typiques de ces espaces de la Renaissance. Comme on le constate, ces dernières années il y a eu une augmentation des expositions en Europe consacrées aux *studioli*.

Dans ce contexte, la technologie joue un rôle essentiel, permettant aux visiteurs d'explorer des reconstitutions virtuelles de ces environnements désormais fragmentaires.

En guise de conclusion, le concept de studiolo, considéré comme un ancêtre des musées, continue d'influencer profondément les artistes contemporains. Un exemple est l'exposition "*Studiolo*" de Jean Jullien au *Millennium Iconoclast Museum of Art* de Bruxelles (2023). S'inspirant du livre de Giorgio Agamben, l'artiste français transforme le microcosme des princes en un espace méditatif, invitant le public à plonger dans sa galerie privée.

L'article s'est proposé de démontrer que ce sont les musées de plus petite taille qui mettent le plus en valeur les *studioli*, tant au niveau des informations accessibles que des supports de médiation culturelle consacrés à



Système de lecture tactile en relief pour malvoyants à la BnF (© A. Piccolo Milano)

De plus, la vitrine de la salle 1 présente deux statuettes en bronze: l'une d'Andrea Briosco (comme celles de la salle 513 du Louvre) et l'autre de Severo Calzetta (comme celles de la salle 4 à Ferrare). Cette vitrine synthétise ainsi les choix muséographiques des deux

³⁸ C. SEMENZATO, *Splendeur de la Renaissance. L'art européen de 1470 à 1512*, Paris, La Bibliothèque des Arts, 1993, p. 33.

³⁹ M. R. SCHARER, *Exposer la muséologie*, Paris, ICOFOM, 2018, p. 16.



Les intarsie des studioli
du duc Federico da
Montefeltro (© MiC –
Galleria Nazionale delle
Marche, Urbino – Ph.
Claudio Ripalti)

ce thème. Concrètement, on peut affirmer que la salle 513 du Louvre n'a pas le même impact que la salle 18 à Urbino, où le studiolo du duc est présenté comme le cœur du musée. Il en va de même pour le *MET* de New York; bien que le studiolo original se trouve en Amérique, le public est émotionnellement plus touché par celui exposé en Italie.

Ces institutions culturelles de moindre envergure mettent en lumière les *studioli* de la Renaissance comme point focal de leurs collections muséales.

Des artisans de Gubbio (une ville de seulement 30 000 âmes) qui fabriquent la réplique du studiolo de Gubbio.

C'est un acte d'amour immense envers son patrimoine culturel.

Bibliographie

- Agamben G., 2019, *Studiolo*, Torino, Giulio Einaudi Editore.
- Allard M., Boucher S., 1998, *Eduquer au musée. Un modèle théorique de pédagogie muséale*, Montréal, Editions Hurtubise HMH LTÉE.
- Ballet A., "Les circuits de l'ornement au Quattrocento. L'exemple des *intarsie*", *ArtItaliae. La revue de l'association des historiens de l'art italien*, 2015, N°21, p. 54-63.
- Bazin G., 1967, *Le temps des musées*, Dessoler S. A. Editions.
- Berenson B., 2017, *Les peintres italiens de la Renaissance*, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, Klincksieck.
- Bitgood S., 2014, *Engaging the visitor. Designing exhibits that work*, Edinburgh & Boston, Museumsetc.
- Campbell S. J., 2002, *Cosmè Tura. Painting and Design in Renaissance Ferrara*, Boston, Isabella Stewart Gardner Museum.
- Castelfranchi Vegas L., 1997, *Quattrocento. La fin du Moyen Age et le renouvellement des arts*, Paris, Desclée de Brouwer.
- Charles V., 2007, *L'art de la Renaissance*, New York, Parkstone Press International.
- *Chefs-d'œuvre du Musée des Arts Décoratifs*, sous la dir. de Béatrice Salmon, 2006, Paris, Les Arts Décoratifs.
- Cheles L., 1991, *Lo studiolo di Urbino. Iconografia di un microcosmo principesco*, Modena, Franco Cosimo Panini.
- Chiappini L., 2001, *Gli Estensi: mille anni di storia*, Ferrara, Corbo Editore.
- Clough C., 1986, *Lo studiolo di Gubbio*, Roma, Floriani.
- Cole A., 2016, *Italian Renaissance courts: art, pleasure and power*, London, Laurence King Publishing.
- *Corti italiane del Rinascimento. Arti, cultura e politica (1395-1530)*, sous la dir. de Marco Folin, 2010, Milano, Officina Libraria.
- Dal Poggetto P., 2003, *La Galleria nazionale delle Marche e le altre collezioni nel palazzo Ducale di Urbino*, Urbino, Novamusa Del Montefeltro, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato.
- Davenne C., Fleurent C., 2011, *Cabinets de curiosités. La passion de la collection*, Paris, Editions de la Martinière.
- De Bideran J., Bourdaa M., 2021, *Valoriser le patrimoine via le transmedia storytelling: réflexions et expérimentations*, Paris, Éditions Complicités.
- Dillon Bussi A., 2001, *Muse e arti liberali: nuove ipotesi per lo studiolo di Belfiore*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Sylvie Béguin*, a cura di M. Di Giampaolo, Napoli, Paparo Edizioni, pp. 69-92.
- Dunkerton J., Foster S., Gordon D., Penny N., 1991, *Giotto to Dürer. Early renaissance painting in the National Gallery*, New Haven and London, Yale University Press.
- Eörsi A. K., 1975, *Lo studiolo di Leonello d'Este e il programma di Guarino da Verona*, in "Acta historia atrium academiae scientiarum hungaricae", n° 21, pp. 15-52.

- *Federico di Montefeltro. Lo stato, le arti, la cultura*, sous la dir. de Cerboni Baiardi G., Chittolini G., Floriani P., 1986, Bulzoni Editore.
- Gundersheimer W. L., 2005, *Ferrara estense. Lo stile del potere*, Modena, Franco Cosimo Panini.
- ICOFOM, 2019, *The future of tradition in museology. Materials for a discussion*, Papers from the ICOFOM 42° symposium held in Kyoto (1-7 September 2019), Kerstin Smeds.
- Jestaz B., 2007, *L'art de la Renaissance*, Paris, Éditions Citadelles & Mazenod.
- Liebenwein W., 2005, *Studiolo. Storia e tipologia di uno spazio culturale*, Modena, Franco Cosimo Panini.
- *L'invention de la Renaissance: l'humaniste, le prince et l'artiste*, sous la dir. de Gennaro Toscano et Jean-Marc Chatelain, 2024, Bibliothèque nationale de France, Paris.
- Lugli A., 1998, *Naturalia et Mirabilia. Les cabinets de curiosités en Europe*, Paris, Adam Biro.
- Manni G., 2006, *Belfiore. Lo studiolo di Leonello d'Este (1448-1453)*, Modena, Artioli Editore, Fondazione Carife.
- Marcolini G., 2005, *La collezione Sacinati Strozzi. I dipinti restituiti a Ferrara*, Milano, Federico Motta Editore.
- Michel A., 1998, *Dictionnaire de la Renaissance*, Paris, Encyclopaedia Universalis.
- Mottola Molfino A., Natale M., 1991, *Le muse e il principe: arte di corte nel rinascimento padano (CATALOGO)*, Modena, Franco Cosimo Panini.
- Mottola Molfino A., Natale M., 1991, *Le muse e il principe: arte di corte nel rinascimento padano (SAGGI)*, Modena, Franco Cosimo Panini.
- Pardi G., 1904, *Leonello d'Este: marchese di Ferrara*, Bologna, Zanichelli.
- Pomarède V., Lessing E., 2020, *The Louvre. All the paintings*, Black Dog & Leventhal Publishers, New York.
- Pomian K., 2020, *Le musée, une histoire mondiale: du trésor au musée*, Paris, Gallimard, 1 vol.
- Raggio O., 1999, *The Gubbio studiolo and its conservation. Federico da Montefeltro's palace at Gubbio and its studiolo*, New York, The Metropolitan Museum of Art, vol. 1.
- Schaer R., 1993, *L'invention des musées*, Paris, Gallimard.
- Schärer M. R., 2018, *Exposer la muséologie*, Paris, ICOFOM.
- Semenzato C., 1993, *Splendeur de la Renaissance. L'art européen de 1470 à 1512*, Paris, La Bibliothèque des Arts.
- Settis S., 2010, *Artisti e committenti fra Quattro e Cinquecento*, Torino, Giulio Einaudi Editore.
- The Metropolitan museum of art, 2019, *The Metropolitan museum of art Guide*, New York.
- Trevisani F., 2003, *I gusti collezionisti di Leonello d'Este: gioielli e smalti en ronde-bosse a corte*, Modena, Il Bulino.
- Vayne J., 2012, *Wonderful Things. Learning with museum objects*, Edinburgh, MuseumsEtc.
- Von Schlosser J., 2012, *Les cabinets d'art et de merveilles de la Renaissance tardive: une contribution à l'histoire du collectionnisme*, Paris, Macula.
- Zevi B., 2011, *Apprendre à voir la ville. Ferrare, la première ville moderne d'Europe*, Marseille, Editions Parenthèses.