

Christopher S. Celenza

Après avoir été injustement soupçonné de tremper dans un complot contre les Médicis et écarté de la vie politique active qu'il aimait tant, Machiavel (1469-1527) fut pour ainsi dire placé en « résidence surveillée » dans sa propriété familiale de Sant'Andrea in Percussina, à une quinzaine de kilomètres au sud de Florence. À quoi occupe-t-il donc sa soirée, après avoir lu de la poésie légère dans la matinée, vaqué à ses occupations dans la journée, puis dîné, être allé à l'auberge, avoir plaisanté et joué aux cartes avec ses amis ? Voici ce qu'il écrit, le 10 décembre 1513, à son très cher ami Francesco Vettori :

Le soir tombe, je retourne au logis. Je pénètre dans mon cabinet et, dès le seuil, je me dépouille de la défroque de tous les jours, couverte de fange et de boue, pour revêtir des habits de cour royale et pontificale ; ainsi honorablement accoutré, j'entre dans les cours antiques des hommes de l'Antiquité. Là, accueilli avec affabilité par eux, je me repais de l'aliment qui par excellence est le mien, et pour lequel je suis né. Là, nulle honte à parler avec eux, à les interroger sur les mobiles de leurs actions, et eux, en vertu de leur humanité, ils me répondent. Et, durant quatre heures de temps, je ne sens pas le moindre ennui, j'oublie tous mes tourments, je cesse de redouter la pauvreté, la mort même ne m'effraie pas. Je me donne tout entier aux Anciens¹.

Le cabinet de Machiavel était un lieu où il pouvait se perdre, fuir ses difficultés et conjurer ses tracasseries incessantes quant à l'orientation de sa carrière. Un endroit où, comme il le confie à Vettori dans la ligne suivante de cette même lettre, mettant à profit sa conversation avec les Anciens, il put composer un « opuscule, *De principatibus* [*Le Prince*] ».

La plupart des hommes et des femmes de la Renaissance qui profitèrent de leur *studiolo* n'ont jamais écrit d'œuvres comparables à celle de Machiavel, bien entendu. Reste que l'expérience de la réflexion privée et de la constitution du moi par des moyens aussi variés que la maîtrise de l'espace, la disposition des objets et l'utilisation de la lumière et des images constitue autant d'éléments d'une façon reconnaissable de vivre le monde à la Renaissance. Tout espace privé ne saurait être assimilé à un *studiolo* : il nous faut ici réserver le mot à la désignation d'un petit espace clos, dont la principale fin était l'étude ; ce dernier terme peut, et pouvait, signifier bien des choses, mais il ne serait d'aucune utilité de retenir une acception si large qu'elle le priverait de tout sens. Aussi devons-nous partir de l'idée qu'on ne saurait parler de *studioli* si son propriétaire ne possédait quelque forme élémentaire de culture vernaculaire – un statut auquel, cela va sans dire, n'accédait qu'une petite partie de la population.

Adéquation d'une architecture aux raisons de son installation

Le plus souvent, le *studiolo* – diversement appelé studio, *scrittoio*, ou, par un humaniste à l'esprit délié, Le Pogge (1380-1459), *gymnasiolum* ou *bibliotheca* – était petit². Avec les progrès de l'humanisme, les élites italiennes pouvaient invoquer un certain nombre de sources antiques suggérant que la taille idéale d'un cabinet privé était relativement exiguë, précisément parce que sa fonction était limitée. La description que Pline le Jeune donne de l'arrangement de sa villa Laurentinum laisse penser que son cabinet était d'un petit volume. C'est une pièce qui, venant après une série de chambres à coucher, se trouve à une extrémité de sa villa, en forme d'abside, incurvée de telle façon qu'elle laisse entrer le soleil à toutes les heures du jour. « Dans un de ses murs est pratiqué un buffet, manière de bibliothèque qui renferme non pas les ouvrages destinés à la lecture, mais ceux qui doivent être lus de manière répétée », c'est-à-dire un nombre relativement limité de textes importants, pour un lieu relativement exigu mais important³. Quant aux sources antiques, Quintilien attire l'attention sur la pratique de Démosthène,

qui s'enfermait dans un lieu d'où il ne pût rien entendre ni regarder, de peur que ses yeux ne le contraignent à penser à autre chose. Donc, si nous veillons, que ce soit de préférence le silence de la nuit et une chambre bien close avec une lampe solitaire qui nous fassent un abri⁴.

Le message, encore une fois, est qu'un certain type de bâtiment – petit, fermé, délibérément éloigné du monde – était nécessaire pour faciliter

une véritable pratique contemplative.

Pour les penseurs de la Renaissance, l'importance des sources antiques allait de soi. Non moins importantes étaient les traditions médiévales et les conditions prémodernes qui se profilaient derrière les usages renaissants. Le cabinet privé, en tant qu'élément d'ordonnement de l'espace à la Renaissance, est un dispositif que l'on voit essentiellement en Italie. Il n'en existe pas moins un solide arrière-plan médiéval ainsi que le sentiment d'une mémoire sociale liée à la France. Cette filière française apparaît à la fin du xiii^e siècle, lorsque la notion de *studium*(étude/savoir) vint s'ajouter aux deux piliers traditionnels de l'autorité médiévale, le *sacerdotium*(Église / autorité religieuse) et le *regnum*(souveraineté, essentiellement séculière)⁵. Le chef idéal semblait être le souverain qui réunissait des éléments de ces trois attributs. Les premiers papes à posséder des cabinets privés dans leurs palais furent les doctes papes et juristes d'Avignon : Jean XXII (1316-1334) possédait un cabinet, aménagé entre 1317 et 1319 ; et Benoît XII (1334-1342), prenant la décision définitive de rester en Avignon, veilla à se faire construire un cabinet dans le palais des Papes⁶. Même ici, dans un cadre de magnificence, le cabinet était petit, lié au goût qu'avait le pape du savoir et au besoin de s'isoler pour étudier. L'emplacement du cabinet, au sommet d'une tour, servait les besoins de la vie contemplative ; un homme affairé qui restait un penseur avait nécessairement besoin d'un endroit où se retirer. Qu'il fût orienté vers l'est, vers l'air sec et le soleil tonifiant du matin signifiait que ses architectes s'inscrivaient dans une longue tradition qui remontait à Vitruve (i^{er} siècle av. J.-C.), lequel avait recommandé cette orientation tant pour la lumière matinale que pour la santé des livres, ainsi protégés des brises humides⁷. Cette tendance française – celle d'un cabinet bien situé répondant au besoin qu'avait un homme affairé d'avoir un endroit où se retirer – explique l'évolution du cabinet en retraite « privée ».

Une autre tendance du haut Moyen Âge français éclaire la seconde finalité du cabinet, devenu lieu de réunion d'une précieuse collection d'objets en tout genre. Le maillon clé de la chaîne est ici le roi Charles V (1364-1380), qui avait une « estude » dans chacune de ses résidences. À Vincennes, celle-ci se trouvait dans une tour, signe qu'elle conservait sa fonction essentielle de lieu de retraite⁸. Les inventaires montrent que les cabinets de Charles V faisaient également office de *Wunderkammer* : ils regorgeaient d'objets précieux qui plaisaient au roi tout en lui permettant de montrer à des hôtes choisis l'admirable éventail de ses goûts. Le cabinet de la Renaissance est le fruit de ces deux modèles fondamentaux : le cabinet conçu comme retraite privée à des fins de contemplation ou comme une façon de se définir en collectionnant, en conservant et en créant tout en réfléchissant à ses possessions.

L'homme ayant vécu ses années de formation en France – élevé dans le cadre de la cour d'Avignon, il fréquenta un temps la faculté de droit de Montpellier –, on ne s'étonnera pas que Pétrarque (1304-1374) soit la première figure de la Renaissance dans la vie de qui un cabinet occupe une place de premier plan. De bonne heure, alors qu'il choisit de vivre dans le Vaucluse, nous voyons son refrain prendre vie : « quittons la ville mais sans intention d'y revenir⁹ ». Tandis qu'il résidait dans sa maison de campagne du Vaucluse, il écrivit à un ami : « Je passe mon temps ici, sans troubles ni errances, toujours à lire, écrire et louer Dieu¹⁰. » Dans son ouvrage rédigé entre 1346 et 1366, *De vita solitaria* [La Vie solitaire], Pétrarque tissa un fil médiéval de plus dans la riche tapisserie du cabinet renaissant : lieu où l'on se réfugiait pour être seul et où l'on conservait ses objets les plus précieux, le cabinet, avec Pétrarque, devint à la fois un lieu physique et une idée. L'idée était celle de se retirer du monde, et d'étudier au cours de cette retraite – tout cela comme un exercice spirituel. Cette tendance plongeait, elle aussi, de riches racines dans l'Antiquité, ainsi qu'on peut en juger d'après les références de Plin et de Quintilien ; un regard, même furtif, sur l'œuvre de penseurs platoniciens tardifs comme Plotin le confirmerait. Mais l'évaluation positive de la contemplation privée n'aurait pu atteindre ce niveau si le monachisme chrétien n'avait élevé le retrait du monde au point d'en faire la forme de conduite la plus haute et la plus digne d'éloges.

Pétrarque possédait une étude, qui existe toujours, à Arquà, dans la maison que lui offrit Francesco I^{er} da Carrara (de Padoue) au plus tard en 1369 : c'est là, si l'on en croit le témoignage d'un contemporain, que Pétrarque mourut en 1374, affalé sur son Virgile. La pièce mesurait 6,16 mètres sur 2,18 et se trouvait au dernier étage de la maison. Pétrarque l'appelait tantôt sa *bibliotheca*, tantôt son *armariolum* (cabinet) ; un Pisan rapporta que, lors d'une visite à Pétrarque, il passa « une journée entière avec [lui] dans son cabinet [...]»¹¹. Quel que soit le nom qu'il lui donnât, Pétrarque tenait cet espace privé, réservé à l'étude, pour un élément crucial de son identité d'intellectuel.

Son idéal de solitude était un contretype constant de sa quête de la renommée et portait la marque de la tradition monastique ; et son idéal profita de ses retraites, que ce fût, de bonne heure, dans le Vaucluse ou, plus tard, dans sa maison d'Arquà. Il recevait de nombreux hôtes dans sa bibliothèque, ce qui était manifestement important pour lui. Comme il nous le dit dans son *De vita solitaria*, la solitude est essentielle à une vie psychologiquement saine. Toutefois, il précise :

Sans lettres, sans culture, la solitude est un exil, une prison, une torture : mettons-y les lettres, elle devient la patrie, la liberté, la délectation même¹².

Dans son oraison funèbre (date incertaine), Bonaventure de Peraga, ermite mort en 1389, affirma que Pétrarque présentait parfois, dans

son cabinet d'étude, tous les signes de l'extase religieuse¹³.

Le cabinet de Pétrarque, les expériences qu'il y faisait et les usages de ce lieu ont valeur d'exemple dans la mesure où ils représentent les aspirations d'une culture d'élite qui commençait tout juste à se former en Italie. Dans la génération suivante, à l'aube comme au cœur du xv^e siècle, on voit se propager cette aspiration à une certaine dose d'intimité et de réflexion. On note la présence de *studioli* célèbres – comme ceux de Frédéric de Montefeltre (1422-1482) puis d'Isabelle d'Este (1474-1539), grands mécènes – mais aussi de beaucoup d'autres dans des cadres plus modestes, mais non moins importants pour apprécier l'esprit du temps.

L'éventail socio-économique relativement large dans lequel on trouvait des cabinets privés nous indique qu'il faut prendre en considération non seulement la richesse des Italiens de la Renaissance comme « cause permissive » du phénomène, mais aussi leurs façons d'employer leurs richesses¹⁴. De la classe des marchands jusqu'au sommet, les occasions s'étaient multipliées, pour un spectre social élargi, d'acquérir des œuvres d'art, de meubler des maisons et de participer au marché de l'art.

Compte tenu de la diffusion relativement large de ce phénomène culturel, on ne s'étonnera pas qu'il n'y ait jamais eu de forme de cabinet standard. Il y en avait de tout genre. À un niveau, on voit une pièce aménagée à dessein et conçue comme un cabinet dans une demeure d'élite : ainsi dans le plan de palais dessiné par Antonio Sangallo (1484-1546) pour la famille Farnèse à Castro. On peut constater que, même dans une résidence d'élite, la place consacrée au *studiolo* restait fort modeste. Plus communément, cependant, on n'en trouve pas trace sur les plans : le *studiolo* pouvait prendre la forme d'un recoin à proximité d'une cage d'escalier ; un cabinet à côté d'une salle de bains ; un modeste espace jouxtant une chambre à coucher¹⁵. Les cabinets en question pouvaient remplir diverses fonctions : conserver les archives familiales ou réunir un petit nombre de livres et d'objets précieux ; et assurément, en haut de l'échelle, c'était un lieu où introduire des hôtes de marque que l'on voulait impressionner en leur faisant savoir que ce lieu était un aspect essentiel de l'identité du maître de céans.

Formes, pratiques et usages inspirés par l'humanisme

Il était d'usage en Toscane de conserver ce que les habitants appelaient des *ricordanze*, des *ricordi* ou des *libri di famiglia* – des livres de famille dans lesquels on consignait les événements marquants : naissances, morts, relations d'affaires et ainsi de suite¹⁶. Ces journaux de la famille élargie étaient conservés dans le cabinet du marchand, tout comme ses livres de comptes. Parfois même s'y ajoutait un choix de livres, ainsi que cela ressort clairement de l'inventaire, dressé en 1424, du palais de la famille Uzzano à Florence¹⁷. Après la disparition de son frère Angelo, Niccolò da Uzzano avait fait dresser l'inventaire du palais familial, via de'Bardi. Niccolò mourut en 1433 ; Machiavel devait plus tard l'immortaliser dans ses *Histoires florentines* sous les traits d'un conservateur opposé à la vague d'expansionnisme florentin en Toscane et, prudemment, hostile à l'ascension des Médicis¹⁸. Sa famille pesait d'un certain poids dans l'élite marchande qui dirigeait Florence, et le contenu du *studio* du palais de la famille Uzzano indique quelles étaient les priorités de l'élite en matière de collection. Que contenait donc le cabinet de Niccolò ?

L'inventaire fait apparaître divers articles : un tableau de la Madone ; un récipient pour garder les clés des diverses parties de la maison ; « un certain nombre de livres en vernaculaire », dont « une copie de Lucien sur papier », « un livre de saint Jérôme sur parchemin », « un livre des *Lettres* de Sénèque sur parchemin », un exemplaire de Dante, le *Trésor* de Brunetto Latini, un livre *da fare ragioni* (probablement un manuel pour abaque), un livre « en français » de nature non précisée ; un sablier, une autre horloge ; « un livre de tous les *Priori* ¹⁹ depuis 1282 sur parchemin » ; de la thériaque (électuaire contre la morsure de certains animaux) ; divers autres paquets, notamment des chandelles ; « bon nombre d'autres livres, lettres et écrits se rapportant à nos faits et gestes et à ceux des autres de diverses époques » ; des ustensiles et un certain nombre de boîtes en bois²⁰.

Cet aperçu des goûts de l'élite marchande à l'aube du xv^e siècle est très révélateur. Pour commencer, la sensibilité littéraire est au vernaculaire ; la mode est au classicisme et trahit une tendance à une philosophie morale aisément appréciable. Les amusements de Lucien, la *gravitas* stoïcienne et classicisante de Sénèque, la même éthique centrée sur les vertus transposée dans la langue de l'Antiquité tardive telle qu'on la trouve chez Jérôme : tout témoigne d'un ensemble commun d'aspirations influencées par l'humanisme et traduites en vernaculaire à l'intention d'une élite qui encourageait, payait et attendait impatiemment les toutes dernières nouvelles du front de la science humaniste²¹. Malgré les impératifs culturels des humanistes contemporains, voués à une culture littéraire essentiellement latine, le marchand moyen préférait les textes traduits en vernaculaire. Conscients de cette disjonction, les humanistes eux-mêmes

encourageaient souvent les traductions pour le grand public, et l'inventaire Uzzano montre que leurs impératifs se concrétisaient au sein de leur public élargi. Dante (1265-1321) était devenu un classique contemporain, de même que l'œuvre de son maître, Latini (v. 1220-v. 1295) ; et la nécessité d'une histoire politique rapportant « tous les *Priori* depuis 1282 » en dit long sur le niveau perçu d'émancipation politique par les marchands florentins : on pouvait les appeler, dans une réunion publique, à défendre une position en se référant à l'histoire florentine ; aussi leur semblait-il essentiel d'avoir sous la main une liste des *Priori*. Quant aux « lettres et écrits se rapportant à nos faits et gestes », ils indiquent clairement combien le marchand florentin se souciait des fortunes de sa famille, de génération en génération. C'était encore là, dans son cabinet, qu'un marchand du xv^e siècle pouvait accueillir ses partenaires en affaires, surveiller les livraisons et, parfois, se retirer seul avec ses pensées, ses espoirs et ses comptes privés.

Maints inventaires qui nous sont parvenus de Florence et de Venise nous apprennent qu'un marchand pouvait avoir une image pieuse dans son *studiolo* en sus du nécessaire pour lire et écrire : un bureau en bois ainsi que des meubles à tiroirs pour ranger les documents, ornés d'*intarsia* (marqueteries). Au-delà de la catégorie des marchands, nous avons connaissance d'autres professionnels urbains qui avaient des cabinets. Par exemple, le docteur Bartolo di Tura, de Sienne, avait un bureau pourvu d'un « lutrin pivotant à deux faces, permettant de comparer deux textes ou commentaires à la fois²² ». Il possédait aussi des mortiers de tailles différentes « pour broyer des médicaments » et « faire des comprimés », ainsi qu'une balance et une bibliothèque de plus de cent vingt volumes²³. Bref, l'aménagement d'un *studiolo* était courant pour les citadins des classes moyennes et supérieures. Même si, souvent, cette variété plus modeste de *studiolo* ne figurait pas sur les plans des architectes, le besoin d'un espace privé était assez fort pour que nous puissions supposer leur présence dans bon nombre de foyers.

Des studioli de femmes

Alors que la possession d'un *studiolo* restait largement l'apanage des hommes, les femmes avaient, elles aussi, des espaces privés. Le plus souvent, il s'agissait de « cabinets » (*gabinetti*). Ceux-ci permettaient aux femmes d'avoir des lieux intimes, mais les témoignages littéraires ou picturaux contemporains nous montrent que la possibilité d'une lecture méditative – élément essentiel du *studiolo* en tant que tel – n'était pas considérée comme un attribut central des « cabinets » féminins. Pour les contemporains de la Renaissance, un « cabinet » féminin était apparemment un endroit où une femme pouvait aller méditer les vertus, songer à la passion du Seigneur et, d'une manière générale, se préparer à des rôles qui, à cinq siècles de là, paraissent terriblement restrictifs.

Nous connaissons cependant un certain nombre de femmes remarquables, de l'élite, qui avaient constitué de véritables *studioli* : des espaces privés dont le but premier était, en principe, de leur permettre d'étudier. En 1466, Ippolita Sforza (1481-1520) écrivit à sa mère, lui demandant des portraits de famille pour décorer son cabinet ; Aloysia Gonzaga Castiglione avait le sien, elle aussi : son fils, Baldassare Castiglione (1478-1529), lui écrivit dans l'espoir qu'elle pourrait y mettre ses antiquités en sécurité, « où elles ne seront point enfumées ni vues de quiconque²⁴ ». Son *studiolo*, suggérait-il, serait le lieu approprié. Le même Baldassare, à la fin du troisième livre de son chef-d'œuvre, *Il cortegiano* [*Le Courtisan*], raconte qu'Elisabetta Gonzaga, dont le rôle de surintendante dans cet ouvrage est bien connu, « se retira dans sa chambre la plus secrète [*si ritrasse nella stanza sua più secreta*] ». Enfin, dans le monde des élites, les deux *studiolide* l'incomparable Isabelle d'Este excitèrent l'admiration des contemporains, alors même qu'ils la plaçaient à l'avant-garde de la culture naissante de la collection au xvi^e siècle²⁵.

L'apanage d'un homme de pouvoir

Si les *studiolides* professionnels citadins étaient parfois à peine plus qu'un espace équipé du minimum pour lire et écrire, certains *studiolide* l'élite paraissent représenter pour tous les temps les idéaux, les aspirations et les contradictions de la culture renaissante dans toute sa gloire inquiète. Un *studiolode* ce genre est celui de Frédéric de Montefeltre, dans le palais ducal d'Urbain.

Qui visite le *studiolo* de Frédéric est aussitôt frappé par l'impression paradoxale et simultanée d'exiguïté et de monumentalité, d'intimité et d'ouverture²⁶. Le *studiolo* se dispose sur deux niveaux : en bas, les murs sont ornés de marqueteries (*intarsia*) ; en haut trône une série de portraits. Les deux niveaux nous donnent une idée de la façon dont ce prince de la Renaissance concevait le rôle de son *studiolo* par rapport à son propre rôle.



Figure 1. Vue du *studiolo* du duc Frédéric de Montefeltre, xv^e siècle, Urbain, palais ducal. Les panneaux de bois sont de Baccio Pontelli et les portraits de philosophes de Pedro Berruguete et Juste de Gand.

Le portrait de profil de Frédéric, avec son nez taillé à la serpe, est bien connu pour être l'un des chefs-d'œuvre de Piero della Francesca ; de

fait, le visage imposant de Frédéric est ainsi placé que le spectateur le voit surplomber – dominer – un paysage lointain peint avec élégance ; il reste une des images emblématiques de la peinture du Quattrocento. Frédéric montre son bon profil au spectateur ; le côté droit, avec sa balafre, son œil manquant et l'arête du nez, n'eût guère présenté au monde l'image qu'il souhaitait lui offrir. Pour nous, cependant, les cicatrices manquantes sont tout aussi révélatrices de l'homme qu'il était. Il fit fortune en tant que *condottiere*, c'est-à-dire en se battant pour de l'argent ; enfant illégitime, il s'éleva par les armes à une position de puissance et de domination dans les Marches italiennes. Arrivé au faite du pouvoir et de la réussite financière, il entreprit de créer une cour foisonnante qui vit passer nombre des génies créateurs du xv^e siècle. Sa bibliothèque renommée, la deuxième après les collections du Vatican, occupa des mois durant l'atelier du libraire et biographe Vespasiano da Bisticci, Frédéric ayant commandé de nouvelles versions manuscrites de textes antiques, médiévaux et modernes²⁷.

Son *studiolo* mobilisa aussi les attentions de chefs de file du monde de la culture. Dans sa célèbre collection de biographies de personnages du xv^e siècle, le même Vespasiano da Bisticci multiplie les notations sur la façon dont les attentions de Frédéric envers la culture étaient perçues à son époque, même si, comme toujours, il faut se garder d'en demander trop à la biographie d'un admirateur. Après avoir raconté par le menu le soin que mit Frédéric à rassembler sa bibliothèque, Vespasiano écrit qu'il envoya chercher dans les Flandres un des meilleurs peintres de son temps pour décorer sa cour. Il ne nous précise pas son nom, mais nous savons qu'il s'agissait de Juste de Gand, peut-être assisté d'autres artistes. À propos de Frédéric, Vespasiano poursuit :

Il l'avait fait venir à Urbino, où [il] le laissa achever un certain nombre de grandes peintures de sa main, notamment dans son *studiolo*. Federico le chargea de peindre dans cette pièce des philosophes, des poètes et tous les pères de l'Église tant grecs que latins. Ces figures étaient peintes avec un art merveilleux, et le maître peignit aussi Sa Seigneurie si bien qu'il ne lui manquait que la respiration²⁸.

Les figures du *studiolo* auxquelles Vespasiano fait allusion ornent la moitié supérieure de la pièce, et il vaut la peine de les examiner en détail avec les marqueteries remarquablement exécutées de la moitié inférieure. Considérés dans leur ensemble, ces monuments artistiques font apparaître les aspirations d'un prince tout aussi soucieux d'être réputé pour sa science que de l'être pour ses prouesses militaires.

Quelle impression en retirait le spectateur au moment de pénétrer dans le *studiolo* de Frédéric ? Pour commencer, on ne pouvait manquer d'être frappé par sa place dans le magnifique *palazzo ducale* d'Urbino.

S'inspirant peut-être de la description que Pline donnait de sa villa Laurentinum et certainement influencé par la tradition récente, Frédéric avait fait dessiner son *appartamento* de telle façon que son *studiolo* se trouvât dans le coin le plus isolé, dans un endroit propice à la méditation.

La pièce elle-même mesure à peu près 3,5 mètres sur 3,5 et 5 mètres de hauteur, et l'on est aussitôt impressionné par le magnifique trompe-l'œil du travail de marqueterie qui fait le tour de la pièce, commençant au niveau du sol pour s'élever un peu au-dessus du niveau de l'œil, ou comme l'écrivit un observateur à la fin du xvi^e siècle, Bernardino Baldi (1553-1616), « à hauteur d'homme, ou un peu plus²⁹ ». L'illusion de profondeur est partout. Sur la paroi ouest, l'œil rencontre un cabinet apparemment ouvert, révélant une partition, un portrait en forme de muse d'une vertu théologale, la Charité, un perroquet dans sa cage, une hermine (symbole de l'un des ordres auxquels appartenait Frédéric), ainsi que des fausses corniches et des étagères où reposent des livres dont les pages semblent s'ouvrir devant le spectateur. La paroi nord offre davantage : là encore, des cabinets « ouverts » qui laissent voir des livres ; une épée déposée comme par hasard, appuyée sur le sol, histoire de rappeler au visiteur (qui devait être souvent le duc lui-même, seul) que le propriétaire du *studiolo* (si savant qu'il fût) n'en maniait pas moins les armes ; des instruments de musique sur les corniches (un luth, des percussions, un clavier) ; un autre portrait de vertu – l'Espérance cette fois ; un sablier ; et – c'est là le plus frappant – un portrait de Frédéric lui-même, montrant son profil gauche, les plis de son vêtement mettant élégamment en relief la draperie qui l'entoure et qui, écartée, sert de cadre intérieur à son propre portrait.

Le trompe-l'œil de la paroi offre encore un rappel de la profession de *maestro delle armi* qui était celle de Frédéric. Dans un autre cabinet « ouvert », on voit son armure : le plastron, les jambarts et divers éléments bien suspendus à des crochets, tandis que le casque repose sur le sol. Puis, toujours sur la paroi est, les *intarsie* ouvrent sur le monde extérieur : une coupe de fruits et un écureuil au premier plan nous invitent à regarder dehors tandis qu'à travers une arche, et tout autour, nous voyons un paysage. L'autre grande section de la paroi renforce le lien répété avec les livres, avec son pupitre chargé d'ouvrages, tandis que des volumes, au-dessous et à l'entour, attendent d'être consultés. La paroi sud nous rappelle une fois de plus combien la musique était un art libéral important : l'une des « ouvertures » laisse en effet paraître un orgue (sur lequel est écrit « Iuhani Castellano », Giovanni Castellano, facteur d'orgues célèbre³⁰) ; juste à côté figurent des instruments d'astronomie, puis la représentation de la troisième vertu théologale, la Foi.



Figure 2. Piero della Francesca, *Portrait de Frédéric de Montefeltre*, xv^e siècle, peinture *a tempera* sur panneau, 45,5 x 33 cm, Florence, les Offices.

Ensuite, on ne pouvait manquer de lever les yeux vers les vingt-huit portraits de Juste de Gand qui décoraient initialement la moitié supérieure de la pièce, sur deux rangées (de nos jours, la moitié d'entre eux se trouvent au Louvre). Considérés dans leur ensemble, eux aussi expriment un mélange notable d'intérêts en représentant des préoccupations antiques et modernes, la vie active et la vie contemplative, le profane et le sacré. Les figures vont par paire : au mur nord, en commençant par le haut, on reconnaît Platon et Aristote, puis Ptolémée et Boèce ; en dessous, Grégoire le Grand et Jérôme, puis Ambroise et Augustin. Sur le mur est, toujours en commençant par le haut, Cicéron va de pair avec Sénèque, et Homère avec Virgile ; au-dessous, Moïse côtoie Salomon, et Thomas d'Aquin Duns Scot. Le mur sud présente Euclide à côté de Vittorino da Feltre, puis Solon à côté de Bartolo da Sassoferrato (1314-1357) ; au-dessous, Albert le Grand voisine avec Sixte IV. Sur le mur ouest, plus petit, trônaient Hippocrate et Pietro d'Abano (v. 1257-v. 1315) et, au-dessous, Dante et Pétrarque. Un observateur de la fin du xvi^e siècle a également rapporté les inscriptions qui figuraient sous les peintures (en péchant parfois par excès de zèle) ; par les reconstitutions des chercheurs modernes, on peut avoir une très bonne idée générale de ce qu'elles disaient. Pour chaque paire de tableaux, le mariage d'un texte et d'une image préfigure la fascination des emblèmes qui allait se répandre au début du xvi^e siècle. Ainsi que l'a observé un chercheur, la disposition générale de la pièce paraît aussi rappeler la page de titre de certains types d'incunables : ici, l'image de l'auteur, disposée au centre, est entourée de figures vénérables qui, du fait de leur gravité et de leur autorité, rehaussent le statut de l'auteur tout en fournissant au lecteur/observateur des indices interprétatifs suggérant la façon dont l'auteur doit être interprété, avec qui il convient de l'associer et de quelle manière il faut le lire³¹. Dans un autre sens, les portraits représentent une « famille idéale » en compagnie de laquelle Frédéric aimait être vu³².

Nous avons balayé du regard les *intarsie* de la moitié inférieure de la pièce, avec leur mélange curieusement monochrome de symbole, de réalisme et de trompe-l'œil. Que nous dit la collection de portraits énumérés à l'instant, avec leurs inscriptions peintes, sur la façon de « lire » Frédéric ? Quelle image ses contemporains ont-ils pu en avoir ?

Au premier regard, on est frappé par la diversité des images associées. Certains groupements paraissent aller de soi : Platon et Aristote, les quatre Pères de l'Église latine de la rangée inférieure de la paroi nord, Cicéron et Sénèque, Homère et Virgile, Dante et Pétrarque. L'association des deux anciens chefs bibliques, Moïse et Salomon, ne suscite aucun étonnement, tous deux étant aussi sages qu'énergiques, aussi contemplatifs qu'actifs. La présence des grands philosophes et théologiens, Thomas d'Aquin, le « docteur angélique » dominicain (mort en 1274), et Duns Scot, le « docteur subtil » franciscain (mort en 1308), mérite d'être soulignée. Ils incarnent deux trajectoires de la pensée scolastique : l'une plus intellectualiste, en la personne de Thomas ; l'autre, plus volontariste, avec Duns Scot. Leur représentation dans le *studiolo* de Frédéric prouve (comme le contenu de sa bibliothèque) que les chefs de file de la culture contemporaine de la Renaissance proscrivaient rarement la culture médiévale. Ptolémée et Boèce sont associés. Et l'inscription crédite le géographe antique d'avoir donné « certaines mesures des cieux » et « tracé des lignes sur la terre³³ ». Quant à Boèce, de nos jours surtout connu pour sa *Consolation de la philosophie*, l'inscription le salue pour ses « commentaires³⁴ » : grâce à eux « les écoles de Marcus Varro ne manquent pas aux Latins », par quoi il faut comprendre que c'est grâce à Boèce que de larges portions d'un ouvrage important mais perdu de Varron, ses *Disciplinae*, furent transmises à la postérité ; c'est à cette grande liste des disciplines que l'on peut faire remonter les sept arts libéraux, point d'appui de l'éducation à la fin du Moyen Âge. Dans le *studiolo* de Frédéric, Ptolémée et Boèce sont donc tous deux implicitement crédités d'avoir aidé à ordonner le savoir : le premier, du cosmos ; le second, du monde de l'éducation.

D'autres associations appellent un commentaire. Solon, le législateur des Athéniens, est associé à Bartolo da Sassoferrato, le grand juriste du xiv^e siècle reconnu par ses contemporains comme étant le meilleur commentateur du droit civil romain. Euclide, le maître de la géométrie, trouve place à côté d'une figure très significative, Vittorino da Feltre, l'un des plus grands éducateurs du xv^e siècle qui fut aussi le maître de Frédéric ; il est ici honoré, précise l'inscription, « en raison de son humanité, qui était transmise au moyen de la littérature qu'il enseignait et par son propre exemple », mais aussi comme le « très honorable maître » de Frédéric³⁵. Le pape Pie II (r. 1458-1464), Enea Silvio Piccolomini, que Frédéric avait servi, côtoie l'émigré byzantin devenu cardinal, Bessarion. La mémoire de Pie II est honorée en raison de son « pouvoir, qu'il accrût par la force des armes et qu'il ornementa par des signes de son éloquence³⁶ », tandis que Bessarion est honoré en tant que « pacificateur au congrès grec et latin » (allusion au rôle dirigeant de Bessarion au concile de Ferrare-Florence, en 1438-1439), mais aussi pour sa « suprême gravité et la perfection de son savoir³⁷ ». Albert le Grand, le maître de Thomas d'Aquin et autre grand penseur

scolastique, trouve place à côté de Sixte IV (r. 1471-1484). Albert est honoré en raison des grands services qu'il a rendus à la philosophie naturelle « en imitation d'Aristote », tandis que Sixte a sa place dans le *studiolo* pour avoir apporté la « connaissance de la philosophie et de la théologie » à la papauté³⁸. Hippocrate, l'autorité médicale de l'Antiquité, est présent « pour avoir apporté la santé à la race des hommes³⁹ ». Fait des plus intéressants, Hippocrate côtoie Pietro d'Abano, « très équitable juge des docteurs en médecine », auquel une place est consacrée « en raison de son étude des disciplines les plus abstruses⁴⁰ ». Tous ces portraits, avec leurs inscriptions, nous en disent long sur la façon dont Frédéric voulait être vu, en quelle compagnie il se voyait et qui étaient ses exemples. Chacun d'eux serait matière à réflexion pour nous, mais deux se distinguent tout particulièrement, le pape Sixte IV et Pietro d'Abano.

Le portrait de Sixte IV, Francesco della Rovere, qui fut pape de 1471 à 1484, apparaît, rétrospectivement, comme un choix intéressant pour décorer le *studiolo* ⁴¹. D'un côté, en montant sur le trône, Sixte accrut considérablement le nombre des offices pontificaux et nourrit l'escalade du népotisme et de la vénalité des charges dans la papauté, à la fin du xv^e siècle. Les réformateurs protestants devaient plus tard exploiter ces deux problèmes dans l'agitation antipontificale et, d'une manière générale, rendirent la réforme de l'Église plus difficile. De surcroît, son implication dans la conjuration des Pazzi contre les Médicis paraît être (là encore, rétrospectivement) un comportement étranger à ce qu'on attend d'un pape. D'un autre côté, à la différence de bon nombre de papes du xv^e siècle, Sixte était rompu à la théologie : franciscain, il avait enseigné cette matière dans diverses universités italiennes avant d'être créé cardinal en 1467. Il écrivit, entre autres ouvrages, un traité sur l'Immaculée Conception où l'un des axes centraux de son raisonnement était que, quoique en apparente divergence sur cette question, Thomas d'Aquin et Duns Scot étaient en réalité d'accord. Ces deux personnages, on l'a vu, sont présents dans le *studiolo* ; et Sixte est ici lié à un autre sage, le cardinal Bessarion, qui avait été à la fois son élève et un de ses partisans lors du conclave qui l'élut pape. Sixte fut un grand protecteur de la culture : il finança la construction du Ponte Sisto, le premier nouveau pont sur le Tibre depuis l'Antiquité. C'est encore à lui qu'on doit la Sixtine et la nouvelle bibliothèque du Vatican.

Comment Frédéric pouvait-il concilier ces diverses images ? Avec le recul, le problème du népotisme nous est l'un des plus difficiles à comprendre dans l'histoire ecclésiastique de la Renaissance. Reste que, sous la Renaissance italienne, un puissant aurait eu peine à comprendre qu'il ne devait point aider ses parents et ses proches à gravir les échelons, si la chose était possible. Compte tenu des normes sociales dominantes, il eût été de mauvais goût de suggérer le

contraire, voire de penser autrement. De même que Sixte fit bâtir ce pont sur le Tibre, Frédéric, aux yeux d'un Vespasiano da Bisticci, avait constitué une bibliothèque sans rivale depuis l'Antiquité. Comme Sixte, Frédéric n'avait pas dédaigné d'employer des moyens militaires souvent violents pour atteindre ses objectifs politiques. De fait, la découverte de nouveaux documents d'archives a montré que Frédéric avait été fortement impliqué dans la conjuration des Pazzi, si bien que, même sur ce plan, la présence de Sixte dans le *studiolo* devient compréhensible⁴². Enfin, que Sixte ait aussi offert à Frédéric la charge de gonfalonier de la sainte Église romaine a sans nul doute contribué à la décision de celui-ci de l'inclure. Si difficile qu'il nous soit de le comprendre, il est probable que les deux hommes croyaient sincèrement que leurs machinations politiques servaient une fin supérieure, tandis que leur mécénat religieux continu témoignait du même dessein religieux. On se fourvoierait en référant ces pratiques aux postulats de l'état de droit d'après les Lumières.

La présence de Pietro d'Abano sur les murs du *studiolo* fait d'abord une curieuse impression⁴³. N'est-il pas surprenant qu'un prince qui se targuait de passer pour un protecteur de la chrétienté ait décidé d'accrocher au mur de son *studiolo* l'image d'un homme que l'Inquisition jugea par deux fois et qui finit par être convaincu, à titre posthume, d'hérésie ? Pietro d'Abano fut l'un des très rares grands intellectuels occidentaux, avant la fin du xiv^e siècle, à connaître suffisamment le grec pour le traduire ; intéressé par la médecine, il s'attela par exemple à une partie des œuvres de Galien⁴⁴. On lui doit aussi divers traités de médecine dans lesquels il initia les penseurs occidentaux aux éléments clés de la médecine arabe médiévale – ce qui est l'une des raisons pour lesquelles il finit par se mettre l'Église à dos. Parmi ses nombreux ouvrages, l'un des plus importants portait le titre de *Conciliator differentiarum philosophorum et praecipue medicorum* [Conciliateur des différences entre philosophes et médecins]. Son propos est avant tout médical, et il s'y applique à résoudre des problèmes apparents entre la philosophie naturelle occidentale et la médecine et les concepts de la tradition arabe médiévale.

Les contemporains comme les lecteurs des deux siècles suivants, où le *Conciliator* s'imposa comme un ouvrage de référence, avaient plus d'une raison de s'intéresser aux œuvres de Pietro. On imagine que ce qui attirait le plus Frédéric, c'était précisément son goût, implicite dans le titre, d'une vision encyclopédique du savoir, mais aussi d'une enquête ambitieuse et créative. L'inscription placée sous le portrait de Juste de Gand laisse entendre que Pietro d'Abano mérite notre considération pour avoir traité d'un large éventail de sujets dans un esprit ouvert : Frédéric accorde une place au portrait de « Pietro d'Abano, très équitable juge des docteurs en médecine, en raison de son étude remarquable des disciplines les plus abstruses ».

La comparution de Pietro d'Abano devant l'Inquisition, le triste destin de Jan Hus (v. 1319-1415) – le réformateur de Bohême jugé, condamné et exécuté au cours du concile de Constance (1414-1417) – et divers autres « rappels à l'ordre » officiels montrent que les limites, en matière de conduite, de pratique religieuse et de quête du savoir, n'étaient pas d'une plasticité infinie. Toujours est-il que, au xv^e siècle, il n'existait pas d'Index des livres interdits. Il était encore possible à Frédéric d'honorer un penseur suspect aux yeux de l'Église en accrochant son portrait au mur de son lieu de retraite intellectuelle et spirituelle le plus secret.

Ce qui amena Frédéric à suspendre au mur le portrait de Pietro d'Abano, c'est sans doute son ouverture évidente à d'autres idées, à l'étude de sujets *remotiora* (occultes). Son *studiolo* reste le cabinet le plus caractéristique et emblématique des aspirations du Quattrocento ; car il est clair que la plupart de ceux qui en possédaient un n'auraient pu le meubler de manière aussi raffinée et coûteuse. Pourtant, malgré la magnificence de Frédéric, sa fortune et ses aspirations princières, ce qui frappe, encore une fois, c'est l'exiguïté du lieu. Précisément parce qu'il aurait eu les moyens de lui donner plus d'espace, Frédéric apporte la preuve que le *studiolo* restait un lieu d'intimité.

Au xv^e siècle, le *studiolo* en vint à représenter, pour un laps de temps assez court et une portion relativement restreinte de la population, un lieu de retraite, un centre d'archives privées, où l'on pouvait se réfugier pour lire et réfléchir sans être dérangé ou accueillir brièvement un visiteur de confiance ou de marque, mais aussi se créer un « moi » prémoderne, pré-cartésien, en s'entourant de ses objets les plus intimes.

Notes

[1.](#) Machiavel, *Lettere*, p. 426 (trad. fr. 1952, p. 1436). L'état d'esprit de Machiavel a une longue généalogie à la Renaissance ; cf. Pétrarque, *De vita solitaria*, éd. G. Martellotti, 1955, p. 356 (trad. fr., 1999, I, VI, 6, p. 114-115 : « Plonger la mémoire dans les années profondes, et laisser l'âme parcourir toute l'étendue des siècles et des terres ; y demeurer toujours dans la compagnie et l'entretien des grandes figures du passé [...] »).

[2.](#) Le Pogge, *Lettere*, vol. 1, p. 79, et une lettre de 1430 à Niccoli décrivant deux têtes sculptées qu'il se procurait, p. 195-196, ici p. 196. Voir une autre lettre, citée in Müntz, 1888, p. 9 ; Liebenwein, 1977, p. 65-66 et 195 n. 102 et 104.

[3.](#) Pline le Jeune, *Ep.* 2, 27, 8 ; trad. fr., 1987, p. 85 (*traduction ici légèrement modifiée*) ; Liebenwein, 1977, p. 13.

[4.](#) Quintilien, *Inst.*, 10, 3, 25 ; trad. fr., 2003, 121-122. Voir aussi Pline le

- Jeune, *Ep.* 9, 36, 2 ; Liebenwein, 1977, p. 44, 90.
5. Voir Grundmann, 1951, p. 5-21 ; Liebenwein, 1977, p. 30-44.
6. Voir Liebenwein, 1977, p. 30-35.
7. Vitruve, *De architectura*, 6, 6, 1 et aussi 6, 5, 2 ; Liebenwein, 1977, p. 168, n. 5.
8. Voir Liebenwein, 1977, p. 36-44.
9. Pétrarque, *De vita solitaria*, II, xv, 3, (éd. G. Martellotti, 1955, p. 285-359, ici p. 582 ; trad. fr., 1999, p. 384) ; Liebenwein, 1977, p. 46.
10. Pétrarque, *Seniles*, 15, 5 (à propos de sa maison), cité in Liebenwein, 1977, p. 49.
11. Liebenwein, 1977, p. 49.
12. Pétrarque, *De vita solitaria*, I, iii, 19 (éd. Bufano, 1975, p. 306 ; trad. fr. 1999, p. 81).
13. Liebenwein, 1977, p. 49.
14. Sur la notion de richesse comme « cause permissive » des collections d'œuvres d'art à la Renaissance, voir Goldthwaite, 1993.
15. D'une manière générale, voir Thornton, 1997.
16. Pour une introduction, voir Connell, 1990, p. 279-292 ; pour une recherche en cours, voir [http ://www.bilf.uniroma2.it/exist/bilf/default.htm](http://www.bilf.uniroma2.it/exist/bilf/default.htm)
17. Édité in Bombe, 1928 ; voir aussi Thornton, 1997, p. 209, et Liebenwein, 1977, p. 58-60.
18. Machiavel, *Istorie fiorentine*, chap. 24 et 29 (trad. fr. 1952).
19. Le terme de *Priori* désigne les dirigeants issus des hautes sphères des citoyens florentins, tirés au sort et vivant ensemble au *Palazzo pubblico* pour des mandats de deux mois.
20. Bombe, 1928, p. 16.
21. Pour des études sur la traduction culturelle de l'humanisme, voir Hankins, 2006, chap. 1 ; pour le regard des humanistes sur Lucien, voir Marsh, 1998.
22. Thornton, 1997, p. 82, citant l'inventaire de Tura de 1483, et p. 209 pour la bibliographie.
23. Thornton, 1997, p. 82.
24. Thornton, 1997, p. 92, citant Castiglione, *Lettere*, vol. 1, p. 665.
25. Voir Campbell, 2006.
26. Sur Frédéric, je me suis appuyé sur Liebenwein, 1977, p. 83-99. Voir aussi Lauts et Herzner, 2001 ; Rotondi, 1950 ; Tommasoli, 1978 ; Clough, 1981, et 1995, p. 19-50 ; Cerboni Baiardi *et al.*, 1986 ; Franceschini, 1970, p. 431-544 ; Cheles, 1986 ; Arasse, 1997, p. 17-30 ; et diverses études in Fiore, 2004.
27. Sur la bibliothèque, voir Peruzzi, 2004.
28. Vespasiano da Bisticci, *Le vite*, vol. 1, p. 384.
29. Baldi, *Memorie*, p. 57, cité in Cheles, 1986, p. 16.
30. Cheles, 1986, p. 83-84.
31. Voir Liebenwein, 1977, p. 91-94.
32. Arasse, 1997, p. 25.
33. Les inscriptions ont été pour la première fois rapportées in Schrader, 1592 ; on les trouve éditées in Cheles, 1986, p. 93-95, qui

reproduit Lavalleye, 1964, p. 101-104. L'inscription pour Ptolémée : Cheles, 1986, p. 93.

[34.](#) Cheles, 1986, p. 93.

[35.](#) *Ibid.*, p. 94.

[36.](#) *Ibid.*, p. 95.

[37.](#) *Ibid.*, p. 95.

[38.](#) *Ibid.*, p. 95.

[39.](#) *Ibid.*, p. 94.

[40.](#) Cheles, 1986, p. 94.

[41.](#) Pour les figures papales dans le *studiolo*, voir Miglio, 2004, vol. 1, p. 15-26.

[42.](#) Voir Simonetta, 2004, vol. 1, p. 81-102 ; Simonetta, 2003, p. 261-284 ; Fubini, 1994, p. 253-326.

[43.](#) Pour des travaux sur Pietro d'Abano, voir *Medioevo*, 11, 1985 ; Paschetto, 1984 ; Alessio, 1976, p. 180-197 ; documents essentiels réunis in Ferrari, 1918.

[44.](#) Voir Alverny, 1985, p. 19-64.

Bibliographie

Sources

- Baldi, *Memorie* : Bernardino Baldi, *Memorie concernenti la città di Urbino*, Rome, 1724.
- Castiglione, *Lettere* : Baldassare Castiglione, *Lettere*, éd. G. da Rocca Mondadori, Milan, 1978, vol. 1.
- Machiavel, *Istorie fiorentine*, éd. Fr. Gaeta, Milan, 1962, chap. 24 et 29 ; *Histoires florentines*, in *Œuvres complètes*, éd. E. Barincou, Paris, 1952 .
- Machiavel, *Lettere* : Machiavel [Niccolò Machiavel], *Lettere*, in *Opere di Niccolò Machiavelli*, vol. 3, éd. Fr. Gaeta, Turin, 1984 ; *Lettres*, in *Œuvres complètes*, éd. E. Barincou, Paris, 1952.
- Pétrarque, *De vita solitaria*, in Pétrarque , *Prose*, éd. G. Martellotti, Milan et Naples, 1955, p. 285-591 ; *La Vie solitaire*, trad. fr. par Ch. Carraud, Grenoble, 1999, I, vi, 6.
- Pétrarque, *De vita solitaria*, in Pétrarque , *Opere latine*, éd. bilingue latin/italien par A. Bufano, Turin, 1975.
- Pline le Jeune, *Ep.* : Pline le Jeune, *Lettres. Livres I-III*, éd. bilingue latin/français par A.-M. Guillemin, Paris, 1987.
- Poggio Bracciolini, *Lettere* : Poggio Bracciolini [Le Pogge], *Lettere*, éd. H. Harth, 3 vol., Florence, 1984-1887.
- Quintilien, *Inst.* : Quintilien, *Institution oratoire. Livres X et XI*, éd. et trad. fr. par J. Cousin, 1979.
- Schrader, 1592 : Lorenz Schrader, *Monumentorum Italiae, quae hoc nostro saeculo et a christianis posita sunt*, Hemelstadt, 1592.
- Vespasiano da Bisticci, *Le vite* : Vespasiano da Bisticci, *Le vite*, éd. A. Greco, 2 vol., Florence, 1970-1976, in vol. 1, p. 353-416.

Autres références

- Alessio, 1976 : F. Alessio, « Filosofia e scienza : Pietro d'Abano », in G. Arnaldi et M. Pastore Stocchi (éd.), *Storia della cultura veneta*, II. *Il Trecento*, Vicenza, p. 180-197.
- Alverny, 1985 : Marie-Thérèse d'Alverny, « Pietro d'Abano, traducteur de Galien », *Medioevo*, 11, 1985, p. 19-64.
- Arasse, 1997 : Daniel Arasse, *Le Sujet dans le tableau. Essais d'iconographie analytique*, Paris, p. 17-30.
- Bombe, 1928 : Walter Bombe, « Nachlaß-Inventare des Angelo da Uzzano und des Lodovico di Gino Capponi » in W. Goetz (éd.), *Beiträge zur Kulturgeschichte des Mittelalters und der Renaissance*, 36, Leipzig et Berlin.
- Campbell, 2006 : Stephen Campbell, *The Cabinet of Eros. Renaissance Mythological Painting and the Studiolo of Isabella d'Este*, Yale.
- Cerboni Baiardi et al., 1986 : Giorgio Cerboni Baiardi, Giorgio Chittolini, Piero Floriani (éd.), *Federico da Montefeltro : lo stato, le arti, la cultura*, 3 vol., Rome.
- Cheles, 1986 : Luciano Cheles, *The « Studiolo » of Urbino. An Iconographic Investigation*, University Park (Pennsylvania).
- Clough, 1981 : Cecil H. Clough, *The Duchy of Urbino in the Renaissance*, Londres.
- Clough, 1995 : C. H. Clough, « Art as Power in the Decoration of the Study of an Italian Renaissance Prince : The Case of Federico da Montefeltro », *Artibus et Historiae*, 31, p. 19-50.
- Connell, 1990 : William J. Connell, « Libri di famiglia and the Family History of Florentine Patricians », *Italian Culture*, 8, p. 279-292.
- Ferrari, 1918 : Sante Ferrari, « Per la biografia e per gli scritti di Pietro d'Abano », *Memorie della R. Accademia dei Lincei*, 115, série 5, vol. 15, fasc. 7, p. 629-725.
- Fiore, 2004 : Francesco Paolo Fiore (éd.), *Francesco di Giorgio alla corte di Federico da Montefeltro*, 2 vol., Florence.
- Franceschini, 1970 : Gino Franceschini, *I Montefeltro*, Varese, p. 431-544.
- Fubini, 1994 : Riccardo Fubini, *Italia Quattrocentesca. Politica e diplomazia nell'età di Lorenzo il Magnifico*, Milan, p. 253-326.
- Goldthwaite, 1993 : Richard A. Goldthwaite, *Wealth and the Demand for Art in Italy, 1300-1600*, Baltimore.
- Grundmann, 1951 : Herbert Grundmann, « Sacerdotium, Regnum, Studium : zur Wertung der Wissenschaft im 13. Jahrhundert », *Archiv für Kulturgeschichte*, 34, p. 5-21.
- Hankins, 2006 : James Hankins, « Humanism in the Vernacular : The Case of Leonardo Bruni », in Chr. S. Celenza et K. Gouwens (éd.), *Humanism and Creativity in the Renaissance : Essays in Honor of Ronald G. Witt*, Brill, chap. 1.
- Lauts et Herzner, 2001 : Jan Lauts et Irmilind L. Herzner, *Federico da Montefeltro, Herzog von Urbino*, Munich.
- Lavalleye, 1964 : Jacques Lavalleye, *Les Primitifs flamands, I. Corpus de*

la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au xv^e siècle. Le palais ducal d'Urbino, Bruxelles, p. 101-104.

- Liebenwein, 1977 : Wolfgang Liebenwein, *Studiolo : die Entstehung eines Raumtyps und seine Entwicklung bis um 1600*, Berlin.
- Marsh, 1998 : David Marsh, *Lucian and the Latins : Humor and Humanism in the Early Renaissance*, Ann Arbor.
- Medioevo : *Rivista di storia della filosofia medievale*, numéro spécial « Pietro d'Abano », 11, 1985.
- Miglio, 2004 : Massimo Marsh, « Federico da Montefeltro e lo stato della Chiesa nel Quattrocento », in Fiore, 2004, vol. 1, p. 15-26.
- Müntz, 1888 : Eugène Müntz, *Les Collections des Médicis au xv^e siècle. Le musée, la bibliothèque, le mobilier* (appendice aux « Précurseurs de la Renaissance »), Paris.
- Paschetto, 1984 : Eugenia Paschetto, *Pietro d'Abano medico e filosofo*, Florence.
- Peruzzi, 2004 : Marcella Peruzzi, *Cultura, potere, immagine : la biblioteca di Federico da Montefeltro*, Urbino.
- Rotondi, 1950 : Pascuale Rotondi, *Il Palazzo ducale di Urbino*, 2 vol., Urbino.
- Simonetta, 2003 : Marcello Simonetta « Federico da Montefeltro contro Firenze : Retrospectiva inediti della congiura dei Pazzi », *Archivio storico italiano*, 161, p. 261-284.
- Simonetta, 2004 : M. Simonetta, « Federico da Montefeltro architetto della congiura dei Pazzi e del palazzo di Urbino », in Fiore, 2004, vol. 1, p. 81-102.
- Thornton, 1997 : Dora Thornton, *The Scholar in his Study : Ownership and Experience in Renaissance Italy*, New Haven.
- Tommasoli, 1978 : Walter Tommasoli, *La vita di Federico da Montefeltro (1422-1482)*, Urbino.

Nos partenaires

Le projet *Savoirs* est soutenu par plusieurs institutions qui lui apportent des financements, des expertises techniques et des compétences professionnelles dans les domaines de l'édition, du développement informatique, de la bibliothéconomie et des sciences de la documentation. Ces partenaires contribuent à la réflexion stratégique sur l'évolution du projet et à sa construction. Merci à eux !



- CONCEPTION : [ÉQUIPE SAVOIRS](#), PÔLE NUMÉRIQUE RECHERCHE ET PLATEFORME GÉOMATIQUE (EHSS).
- DÉVELOPPEMENT : DAMIEN RISTERUCCI, [IMAGILE](#), [MY SCIENCE WORK](#) DESIGN : [WAHID MENDIL](#).

P D N

Pôle Document Numérique
Maison de la Recherche en Sciences Humaines
CNRS - UNIVERSITÉ DE CAEN

métopes

méthodes et outils
pour l'édition structurée

EPFL

bnu

strasbourg

enssib

école nationale supérieure
des sciences de l'information
et des bibliothèques

CAK
Centre Alexandre-Koyré
Histoire des sciences et des techniques
UMR 8560 EHESS-CNRS-MNHN




ANHIMA

