

Stéphane Toussaint

DE L'ENFER A LA COUPOLE  
DANTE, BRUNELLESCHI ET FICIN  
A propos des "codici Caetani di Dante"

*Préambule d'Eugenio Garin*

« L'ERMA » di BRETSCHNEIDER



**Pubblicazioni della Fondazione Camillo Caetani**  
**a cura di Luigi Fiorani**

---

Studi e documenti d'archivio, 7

## Index

9	<i>Premessa</i> di Eugenio Garin
13	Remerciements
15	Introduction
23	I. L'ombre de Dante
34	II. Dédale
52	III. Le labyrinthe de la Coupole
83	IV. Les « codici Caetani », Ficin et le Dante hermétique
114	Conclusion

### Excursus

121	I. Encore sur le « codice Caetani di Dante »
123	II. Gilles de Rome et les gibbosités terrestres
125	III. Les mesures de l'Enfer

### Appendices

129	Index des manuscrits
131	Textes
134	Ouvrages critiques consultés
141	Index des noms
145	Index des passages
147	<i>Illustrations</i>

## Premessa

*Chiunque si avvicini sul serio alle espressioni più alte del Rinascimento italiano, e specialmente fiorentino, non può non rimanere colpito da una unità di fondo tanto forte quanto in realtà enigmatica, che non solo le caratterizza tutte, ma che è come l'anima della complessa molteplicità delle loro realizzazioni. Così lo storico che entri oggi nel Duomo di Firenze e volga lo sguardo verso l'alto della cupola del Brunelleschi, è difficile che, al di là delle profondità metafisiche e matematiche del Cusano così legato agli amici fiorentini e così idealmente e realmente presente proprio sotto quella cupola, non vi associ il nodo di concezioni della realtà e di meditazioni sull'uomo e sul mondo che trovarono allora una eccezionale espressione unitaria nell'arte, nella scienza e nella filosofia, proprio attraverso la discussione e il ripensamento di quella che a Firenze, nel Trecento, era stata la figura più significativa: Dante Alighieri.*

*Non a caso, in quella Firenze quattrocentesca, sempre più satura della grande cultura classica greco-latina, al di là delle battute anche aspre di spiriti raffinati e bizzarri come Niccolò Niccoli, circolava per un verso l'ammirazione per il fervido impegno civile di Dante, per la sua lotta politica, per l'esilio sofferto (si pensi a Leonardo Bruni), mentre per un altro verso si meditava sulla sua concezione del mondo, con la Commedia letta pubblicamente fra discussioni appassionate, che da Boccaccio arriveranno a Cristoforo Landino e dai tempi di Coluccio Salutati arriveranno a quelli così diversi di Marsilio Ficino. E dovunque, nel fondo, lo sforzo per una sintesi nuova fra quanto di più alto veniva dalla cultura del Trecento e quanto di più attuale offriva un ritrovato mondo classico soprattutto greco, con la sua arte sublime congiunta a una sua scienza così profonda e a tecniche così raffinate, che vedeva riuniti, magari sotto il segno del tre volte grandissimo Ermete, i maestri platonici da Proclo a Giamblico e i Padri della chiesa, da Origene a Agostino. E Dante, che non a caso aveva scelto come guida e consigliere Virgilio, poteva accompagnare a sua volta senza scosse gli uomini dotti, dalla passione civile di Leonardo Bruni, eccezionale traduttore e commen-*

tatore di un 'nuovo' Aristotele morale e politico, fino alla tesa meditazione di Marsilio Ficino, dalla traduzione italiana della Monarchia alla conclusione della Theologia platonica, con quell'ultimo diciottesimo libro impegnato a ripensare proprio la visione dantesca della vita umana oltre la morte.

Come si vede, se è fuori dubbio che non si afferra il senso del Rinascimento italiano, né se ne capisce il peso nella storia, se non si coglie proprio il segreto di una profonda vissuta unità di scienza e d'arte, di un tormentato pensiero critico legato a una fede religiosa rinnovata da un ritorno alle origini, è pur vero che il compito non è facile, proprio per la necessità di capire a fondo, alle radici, l'eccezionale esperienza culturale di un Brunelleschi, impegnato a far convergere il senso della struttura dell'inferno dantesco con le nuove tecniche necessarie a innalzare verso i cieli la sua « cupola senza armadura ». Perché proprio questo è il punto che ancor oggi continua a sfuggire a troppi sedicenti 'storici', e proprio qui è anche l'effettivo incontro fra rinascita della cultura e rivoluzione scientifica: fra la cupola del Brunelleschi, l'inquieta ricerca di Leon Battista Alberti e le macchine di Leonardo da Vinci da un lato e dall'altro Marsilio Ficino col suo Ermete e il suo Plotino insieme al suo Dante, che si incontrano anch'essi fra l'ansia metafisica della Theologia platonica e la magia e l'astrologia dei Libri della vita. Ove Brunelleschi, col suo interesse per Dante, non a caso sottolineato con tanta insistenza dai contemporanei, con la sua inquieta ricerca, con la inesplorata cultura, col suo ironico dubbio che la vita non sia che un sogno, sembra presentarsi alla fine come il vero nodo da sciogliere per capire davvero quel mondo. E con lui sembra collocarsi un Ficino non convenzionale: il Ficino di Ermete e di Dante, di Platone e di Plotino e Proclo, della filosofia d'amore e dei testi e delle pratiche magiche.

Studiose profondo ed espositore felice di un pensatore del Quattrocento particolarmente complesso e problematico come Giovanni Pico della Mirandola, conoscitore eccezionalmente esperto della fortuna di Dante fra Trecento e Quattrocento, attento lettore di fonti manoscritte poco frequentate, Stéphane Toussaint in questo suo libro individua subito la rilevanza singolare dell'unità di fondo del pensiero del Quattrocento, collocata proprio nel punto d'incontro fra la crescente cultura classica e una tradizione che aveva avuto nel Trecento una punta emergente quale l'Alighieri. D'altra parte la presenza, la lettura e la valutazione di Dante dimostrano tutto il loro peso proprio per cogliere nel Quattrocento il cuore del Rinascimento. Il modo stesso di leggerlo e di sentirlo, e soprattutto la sua 'attualità' in una figura d'eccezione come Brunelleschi, tecnico, scienziato e artista profondamente rivoluzionario, acquistano un peso decisi-

vo su molti piani, mentre emergono e s'incontrano poetica dantesca, architettura fiorentina e umanesimo filosofico. Come scrive con efficacia Toussaint, « nelle regioni dello spirito in cui l'attività del pensiero è una, senza distinzione fra ragione e poesia, fra matematica e immaginario, la filosofia si fa architettura al contatto della Cupola e della Divina Commedia ». Marsilio Ficino, ammiratore da sempre di Brunelleschi, ripensa Dante 'platonico', traduce la Monarchia e nel 1481, presentando l'edizione a stampa del commento del Landino alla Commedia, pronuncia una sorta di inno di gloria con cui Firenze saluta il suo poeta che torna restituito « redivivo alla patria ». Dante è, per Firenze, un secondo sole: pro uno Sole Sol geminus oritur. E sono tutte le schiere celesti che cantano in onore del poeta fiorentino: audite rursus miros Archangelorum hymnos [...] Gloria in excelsis.

Proprio attraverso Ficino, attraverso la presenza in Ficino e l'interesse profondo di Ficino per Dante pensatore, Toussaint incontra a un certo punto del suo lavoro il noto saggio di Paul Oskar Kristeller su Marsilio Ficino letterato e le glosse attribuite a lui nel codice Caetani di Dante, uscito a Roma nel 1981 nei « Quaderni » della Fondazione Caetani e nato da una conferenza del '79 alla stessa Fondazione. Il celebre specialista di Ficino prendeva lo spunto da un ritrovato manoscritto dantesco Caetani le cui postille un'antica glossa attribuiva appunto al Ficino. Valendosi anche del parere di esperti paleografi, mostrò che le glosse non erano certamente di mano del Ficino, e che il manoscritto attestava piuttosto un suo « legame col tempo del Salutati ». Riconosceva per altro il Kristeller un interesse per Dante del « Ficino letterato » pur insistendo, significativamente, su una espressione che intendeva sottolineare che la filosofia era poi altra cosa. Partendo da Kristeller, e dalle conseguenze della sua ricerca, con questo suo libro Toussaint non solo mostra, comunque, la possibilità che il discusso codice dantesco Caetani sia davvero appartenuto a Ficino, ma felicemente sottolinea il significato profondamente teorico, 'filosofico', dell'interesse ficiniano per l'opera dantesca, che così intesa contribuisce a dare nuovo sapore a tutto il Rinascimento. Connettendo con grande finezza la lettura e l'uso che di Dante viene facendo la maggior cultura umanistico-rinascimentale dai tempi di Salutati a Ficino, e ricostruendo con particolare ricchezza di elementi il rapporto Dante-Brunelleschi, Toussaint non solo riesce a dare nuovo spessore al rapporto Dante-Ficino, ma mette bene a fuoco, finalmente, l'unità di un moto di cultura che investe in pieno, insieme, lettere e arti, pensiero filosofico e scientifico, politica e religione. Appunto Dante, Brunelleschi e Ficino.

## Remerciements

### Aux Mânes de Jacques Guillerme

Ma gratitude va en premier lieu à la Fondazione Camillo Caetani et à son secrétaire, Luigi Fiorani, devenu entre temps un ami, pour la consultation des manuscrits, l'exquise hospitalité romaine et l'accueil de ce volume dans une collection prestigieuse; à Eugenio Garin, guide magistral en ces interprétations nouvelles du Quattrocento, maître inégalé et père de nos études; à Cesare Vasoli, connaisseur encyclopédique de l'Humanisme, jadis rapporteur de ma thèse en Sorbonne (soutenue avec C. Bec en 1992); à Jean-Yves Tilliette, lié aux vifs souvenirs du Palais Farnese et de Charles Pietri; à Armando Petrucci, dont j'ai reçu autrefois les conseils paléographiques; à Teresa De Robertis, pour ses expertises codicologiques précieuses; enfin à Claudio Ciociola, généreux érudit auquel je dois des informations indispensables et à Lando Bartoli, architecte florentin, brunelleschien éclairé grâce à qui la « Cupola » m'est aujourd'hui moins mystérieuse. La rencontre, à Rome, du grand historien d'art Richard Krautheimer m'a encouragé dans cette synthèse.

Mes remerciements vont aux directions des bibliothèques et aux responsables des fonds manuscrits de la Nazionale Centrale di Firenze, de la Riccardiana, de la Laurenziana Medicea, de la Marucelliana et de la Biblioteca Apostolica Vaticana.

Ces pages suivent une recherche à travers la philosophie, la poésie et l'art de la Renaissance commencée au Palazzo Caetani et jamais interrompue depuis. Elles réforment entièrement le noyau d'une thèse de doctorat sur Dante et l'Humanisme au Quattrocento. Mes séminaires sur le Néoplatonisme italien, à l'UMR 6576 du Centre d'Etudes Supérieures sur la Renaissance de Tours; les colloques à l'Internationalen Wissenschaftsforum de l'université de Heidelberg, notamment « Kunst und Individualität » où Enno Rudolph m'invita à parler de la Philosophie florentine au XV<sup>e</sup> s.; enfin la journée voulue par Alexandre Etienne, de l'université de Lausanne, sur « Ficini lecteur et traducteur de Platon », occasion pour moi d'un exposé touchant la géométrie ficinienne, ont contribué tout ensemble aux idées formulées dans ce livre.

Rome, septembre 1997.

## Introduction

Le préambule par lequel Eugenio Garin inaugure ce livre insiste remarquablement sur les deux traits qui accompagnent parfois notre expérience de la Renaissance: la force et l'énigme. Force et énigme de cette civilisation italienne, toscane, qui presque d'un coup, sans préavis, dressa l'ombre de la Coupole de Brunelleschi sur l'Europe du quinzième siècle. Nous construisions encore des églises dont parfois les flèches s'écroulaient quand les toscans s'inventaient de nouveaux murs dans un nouvel espace... Lieu commun? Oui et non. Oui aux yeux des blasés, des italophobes, prêts à expliquer que cette Renaissance florentine ne fut en somme pas grand chose: trop de rhétorique et de soleil sur les ruines classiques. Non pour le savant, ou simplement l'homme d'esprit, auxquels la Florence du Quattrocento parle sur le mode des affinités électives d'une « scène capitale » de la culture occidentale. Un érudit de jadis, Clément Bæumker je crois, a répété que la Scolastique semblait une cathédrale. Heureuse formule, mais pure analogie. Saint Thomas, Henri de Gand, Duns Scot avaient autre chose en tête que l'art des bâtisseurs, quoique leurs théologies paraissent élancées, construites comme des pinacles. Leon Battista Alberti, Marsile Ficin, Pic de la Mirandole ont fait au contraire de l'homme-architecte le centre de leur philosophie. C'est là ce qui distingue toute métaphore architecturale prêtée à un système de concepts, d'un concept d'architecture dont naît une philosophie. On peut apprendre la Scolastique sans avoir jamais vu Chartres; on ne comprendra jamais l'Humanisme italien sans un voyage à Florence ou à Urbino. Cela tient sans doute au vieil affect romain qui attache toute pensée aux pierres et aux villes, mais aussi à ce qu'André Chastel avait si bien vu: à la puissance et à la réalisation architectoniques du Quattrocento. De Dante à Cola di Rienzo jusqu'à Brunelleschi un fil ininterrompu, quoique invisible, se dévide sur le Forum et se prolonge en Toscane. Il était impossible que des penseurs formés sur ces exemples ne fussent point contraints par quelque cohésion secrète. Nous voici donc revenus à la force de l'énigme.



Pour Eugenio Garin un puissant mystère constitue « l'unité de fond » du Quattrocento. Je le crois aussi. Toutefois l'objet de l'historien s'appelle le temps, qui borne et limite la civilisation. En ce sens le Quattrocento n'est pas un espace transcendantal: les hommes qui firent ce siècle s'appuyèrent sur un socle dont les angles nous demeurent. L'objet du philosophe, quant à lui, reste la représentation d'une sagesse. Or même dans ses rêveries reculées, celles du *De Amore* de Ficin ou de la *Pallas et le Centaure* de Botticelli, l'Humanisme le plus ineffable de Florence se montre toujours visiblement dessiné et construit. Il ne s'évade pas loin d'une finitude. Il tient bon dans *la ligne*. Malraux aurait dit: face à la mort. Mais il n'y a pas que la mort. Et l'on ne pense certes pas à elle devant l'aplomb de la Coupole ou devant la plastique que le rêve de Botticelli enveloppe, mais qu'il ne dissout pas.

Avant d'aller outre débarrassons-nous de quelques stéréotypes. Tout d'abord la Renaissance ne se divisa jamais, ailleurs que dans les manuels, en une période active, pragmatique, réaliste et en une période contemplative, passive, chimérique. Il y a, après tout, autant de fables antiques chez Coluccio Salutati que chez Ficin, et souvent ce dernier les emprunte à son grand aîné... Tous les Humanistes ont à l'esprit une représentation pratique de leur œuvre, un but à atteindre par des voies efficaces dont les moyens ont évidemment varié et qui vont des invectives politiques de Salutati, belles comme du Suétone ou du Cicéron, aux théosophies néo-païennes de Ficin, fascinantes comme du Plotin ou du Jamblique. Par ailleurs, le passage d'un Humanisme de combat à un Humanisme de l'infini, cette transaction atemporelle qui se serait opérée entre Pétrarque et Nicolas de Cuse, puis entre Nicolas de Cuse et Galilée, reste une vue de l'esprit. L'infini des espaces modernes n'alimente pas la poétique de Florence, qui se nourrit plutôt du tremblement démiurgique présidant à toute naissance des formes. En 1492 Pic de la Mirandole avait soutenu une dispute très instructive à ce sujet, où le concept d'infini valait pour du néant... Le monde du Quattrocento, le monde créé s'entend, est un monde clos. Son monde mental est totalement communicant et ouvert. Face à ce paradoxe une genèse de la modernité placée sous le signe de l'infinité physique restera toujours à réécrire par les amateurs du genre...

L'énigme de la Renaissance apparaît donc, si l'on préfère, une énigme solide, — comme les fameux corps réguliers de Piero della Francesca —, pour laquelle notre mentalité, nos études, nos méthodes sont le moins préparées. N'oublions pas que John Ruskin rejetait précisément l'architecture renaissante pour ce sens du fini et du poids dont son peintre fétiche, Turner, sem-

blait devoir délivrer les arts. Alberti et Turner, voilà de vrais antipodes.

Mais la Florence du Quattrocento, obsédée par les solides, tend aussi à l'évanescence. Cette évanescence prolonge l'inclassable charme que communiquait déjà la Coupole de Brunelleschi: une impression de gonflement et de lumière. L'opération reste la même à la base: de la géométrie et de la grâce; de l'impassibilité et de la danse. Les contraires s'unissent. Les œuvres semblent toujours provenir de deux directions opposées. On peut certes prononcer le terme de « *coincidentia oppositorum* », coïncidence des contraires; ou cet autre encore de « *concordia discors* », concorde discordante; on désignera toujours une synthèse de force et de secret. Selon Pic de la Mirandole ces dualités cessent au point où triomphe la nature « uniale » de l'esprit, maître absolu de la création. Il n'est pas téméraire d'avancer que cette idée, déjà familière au cardinal de Cuse, fut pratiquée à Florence, où il était assez fréquent que l'on regardât le monde avec l'œil d'un dieu. Le Moyen-âge voyait souvent le monde *sous* le regard de dieu. Qui ne saisirait la différence entre sentir sur soi le regard d'un œil céleste et devenir cet œil même? On aurait l'embarras du choix pour appuyer ces dires: depuis l'Alberti la vision suprême occupe une vaste place et un fameux texte de Plotin, dans le commentaire de Marsile Ficin, fut le véhicule de cet enthousiasme. Il ne s'agit pas tant de privilégier un sens contre un autre, la vue contre le toucher, que de devenir un organisme totalement voyant, produisant son unité. Même chez Piero della Francesca, — le Piero arétin de San Francesco —, le travail de l'œil est mental avant d'être purement optique. Il y a une courbe chiffrée sous le visage de la Reine de Saba. Et pour Ficin l'esprit de l'homme voyant deviendra une sphère. Par-delà les modulations et les accents, plénitude visuelle, architecture du monde et *humanitas* se recouvrent. Des réactions modernes à cet enchaînement, en esthétique et en philosophie, ont depuis tenté d'abattre l'Humanisme.

Des controverses — ou des soupçons — ont tout d'abord visé le statut purement intellectuel, partant « anti-artistique », de l'esthétique humaniste, particulièrement celle de Marsile Ficin. La préface à la réédition tant attendue du beau livre de Chastel, *Marsile Ficin et l'Art*<sup>1</sup>, photographie un site de la critique qui n'a pas beaucoup changé. L'Humanisme n'aurait en somme ni emprise sur les *artes*, ni efficace plastique. C'est une accusation qu'on voit souvent portée contre le penseur de Careggi.

Toutefois l'éloge de la vision intellectuelle finit-elle vraiment où commence une pure donnée matérielle? Tel est pourtant le préjugé d'une vision « physique »... Il dérive du lieu commun selon lequel les peintres de la Renaissance entendaient plus ou

moins bien copier le réel. Feignons de prendre cette opinion pour exacte et féconde. On chercherait pourtant en vain, au Quattrocento, une physique artistique constituée en philosophie spontanée, voire une propriété intellectuelle sur la « nature » propre à telle ou telle école de pensée. Il semble aujourd'hui superflu d'insister dans cette voie à grand renfort de textes (toujours les mêmes) sur la « mimésis ». Le peintre recourt toujours à un artifice et c'est dans l'expérience de cet artifice<sup>2</sup>, borné par lui de toute part, que l'acte esthétique est fondé. Or, à bien voir, l'artificiel rapproche plus qu'il ne les éloigne l'artiste et le philosophe, tous deux en quête de figurations contrôlées de l'esprit et de l'imaginaire, de compositions inventées du réel. Déjà l'« homo factor sui » de Pic ne revendiquait pas un droit à l'illusion de l'existence, mais à la réalité d'un pouvoir.

L'hypothèse d'un Léonard et déjà d'un Alberti « aristotéliens » contre un Ficin « platonicien » s'avère déroutante ou douteuse. Elle n'explique pas que la *physis* soit au fond d'apparence aussi mystérieuse et insondable chez Léonard que chez Marsile; deux auteurs pour qui l'homme, s'élevant vers la raison des choses, forge des prodiges mentaux contre l'informel. C'est bien pourquoi la peinture sera philosophique; construction mathématique; artificielle figuration. Une fois que l'opposition abstraite de l'intellectuel néoplatonicien et de l'artiste « physique » cède enfin le pas à des analyses plus fines, le dialogue de l'artifice avec la nature laisserait deviner que Ficin n'avait pas besoin d'écrire l'éloge de Brunelleschi ou de Botticelli: il avait commencé par écrire des traités d'optique et de perspective dans ses jeunes années...

Une capillarité de rapports vient au jour, qui nous délivre des intellectuels-artistes et des peintres-philosophes, vieux rébus hérités de l'iconologie. Il en émerge une culture visuelle commune, colportée par l'artisanat des « botteghe », par ces petits livres de recettes où se mêlent chroniques universelles, médecine, calcul, géométrie et fabrication de couleurs. Le Ficin médecin, intimement lié au monde des « speziali », des mathématiciens, des architectes — dont les noms nous demeurent et quels noms!: Antonio di Tuccio Manetti, Paolo dal Pozzo Toscanelli, Pierleone da Spoleto — ce Ficin-*là* ne plane pas sublimement au-dessus de son époque<sup>3</sup>. En outre, à l'ombre du Duomo tout comme au soleil de Careggi, des textes poétiques circulent qui forment le vrai lien expressif et spirituel de générations entières: Ristoro, Boccaccio, Dati, Palmieri et surtout Dante.

La question dantesque reste encore aujourd'hui verrouillée par les chronologies rigides d'une historiographie qu'il convient d'ébranler. La thèse en vigueur voudrait que l'attrait platonisant de Ficin pour la *Divina Commedia* marquât la seule et authen-

tique renaissance d'Alighieri au Quattrocento. Le caractère foncièrement allégorique de cette reviviscence, confiée au grand commentaire de Cristoforo Landino, nous reporte à une date unique: 1481. Avant cette date ce serait la nuit. Après elle, le jour. Là encore une sorte de physique « aristotélicienne » serait forcée, tirée vers le haut et le Dante travesti des néoplatoniciens constituerait la preuve culminante d'un esthétisme pour purs lettrés. Telle vision s'ancre à une thèse simple et solide: les spéculations fumeuses de Ficin auraient ignoré autant les artistes de la cité que la cité des artistes par excellence, Florence. Le « cas Alberti » le prouverait, entre autres.

J'ai voulu ouvrir une voie infiniment moins apodictique, beaucoup plus dialectique en menant une réflexion, parfois expérimentale, sur des traces inaperçues ou secrètes qui encourageaient deux hypothèses: 1) qu'il n'y a pas en Ficin un philosophe et un humaniste, un métaphysicien et un lettré, mais bien un penseur unique 2) que ce penseur est profondément impliqué dans les expériences visuelles et architectoniques de son temps. Dès lors la piste à suivre rebroussait certaines convictions habituelles; l'influence de Ficin sur les artistes comptait moins que celles des artistes sur Ficin à travers un réseau complexe, extraordinairement diffus qui remontait à Brunelleschi, au Brunelleschi admirateur de Dante précisément. Le lecteur trouvera ici cette enquête redéployée chronologiquement de Brunelleschi à Ficin et non telle que, chemin faisant, je l'ai menée dans les archives florentines et romaines. Par de tels réseaux il rencontrera aussi ces courants névralgiques qui le mèneront à un nombre restreint de questions essentielles, propices à une meilleure appréciation de l'esprit du Quattrocento en art *et* en philosophie, couple indissoluble. Quelques privilèges de la critique passée, comme celui de la fameuse « double » perspective, n'entraient nullement ici en considération. Enfin, certains raccourcis comme certains prolongements pourront troubler au passage les bien-pensants de l'historicisme, les « *sedicenti storici* » épinglés par Eugenio Garin.

Ce tableau est dominé par plusieurs idées. J'en donnerai une. En des temps où les médiévistes et non des moindres, tel Alain de Libera, définissent leur périmètre extérieur par la Renaissance, — renversant ainsi presque sans le vouloir une longue dépendance de l'Humanisme face à la Scolastique —, il importait aussi de réaffirmer une vérité politiquement et académiquement incorrecte en discutant la conception frauduleusement universelle d'une Renaissance comme « ontologie voilée ». Au vu de faits ici exposés, le Quattrocento n'est pas plus l'âge de l'Être que l'âge de la Science. C'est l'âge de l'Œuvre. Les rapports entre la vie des formes et la vie de l'esprit y sont bouleversés.

Des pactes séculaires sont brisés entre la signification des artifices et la transcendance; entre le visible et l'invisible. Et l'on peut douter que l'homme « copula mundi », nœud cosmique, y soit pour grand chose. L'homme, image de Dieu, était au centre du monde depuis bientôt mille ans. L'universalité de cet âge nouveau tient à une démiurgie mentale dont les instruments paradoxalement simples, « fantasia » et « ratio » selon les termes d'alors, eurent une action incalculable. L'absence de théories systématiques propres à ce siècle en a fourvoyé plus d'un, et la critique depuis cent ans s'est employée souvent à combler une lacune toute subjective. Ce qui passa alors inobservé nous paraît aujourd'hui essentiel, j'entends un déplacement des frontières de l'inconnu et du connu occasionné par la possession de surfaces et de profondeurs, de volumes et de forces composés, combinés dans une même œuvre. On pourra continuer d'enseigner la Renaissance de « l'expérience » et de la « magie », ces expédients gnoséologiques se révéleront empiriques pour la position que doivent conquérir nos études.

Nous ne nous occuperons ici ni de science pure, ni de théologie. La science sait toujours après la forme, la théologie sait toujours avant la forme. Or le Quattrocento sait *avec* la forme. Art et connaissance sont intimement liés dans cet âge trouble et confus pour nos yeux modernes, désormais habitués à situer toute chose dans la dualité devenue presque sacrée du savoir et de l'imaginaire. Avec leur *philosophia poetica* les Humanistes œuvraient aux antipodes de cette mentalité.

J'en suis ainsi amené au second reproche de taille formulé contre l'Humanisme de la Renaissance. Puisqu'il est d'essence plus générale, de portée plus vaste que la critique de la vision, je recours à la définition canonique que Foucault donna dans *Les Mots et les Choses* et me permets de la résumer ainsi: « la Renaissance au sens large est l'âge où l'écriture a de l'être et n'a pas de signification ».

On connaît la célèbre analyse foucauldienne du microcosme-macrocosme où le modèle épistémique essentiel n'est pas, comme on le croit, une « Weltanschauung » ou une cosmologie, mais bien une loi intime de similitude que l'Humanisme rend universelle. La Renaissance prend les apparences d'un grand texte fonctionnant par sémiose trouble, incapable d'officier convenablement sur la provenance de ses signes. La Renaissance ne localise pas d'où vient le signifié. La primauté du signifiant y opère par la loi du semblable. L'Humanisme est l'atmosphère oppressive où règne la pensée exclusive du Même en toute direction des choses. L'archéologie du Savoir viendra enseigner à l'Écriture renaissante qu'elle n'est qu'un genre parmi d'autres genres de signifiances et que l'être primitif, archaïque et trouble du signe

est désormais voilé, oublié. Foucault inventera donc Foucault, et avec lui l'homme actuel, en écrivant au moyen de signes qui signifient contre la souveraineté de leur être caché. Ce rôle de surveillant du signifié lui permettra d'envoyer par le fond l'universalité de la Renaissance, et l'autorisera à enseigner au Savoir que le fondement des choses dites fondamentales n'est point l'être des signes, leur magie, leur pouvoir, mais leur vanité, à savoir leur prétention nécessairement vaine hors des trois seuls aspects aujourd'hui visibles de l'homme antidivin: survivre, travailler, communiquer. L'époque moderne, prise entre un retour opprimant du théocentrisme et une expansion du relativisme, ne dispose pas encore de moyens assez vigoureux, ou plus vigoureux que l'histoire, pour vérifier si l'homme est bien cette trouvaille très récente. On ne peut en tout cas disputer à Foucault le succès théorique d'une localisation temporelle, quoique artificieuse, de son savoir. Mais il reviendra à nos générations de faire traverser à l'*humanitas* de l'Humanisme l'épreuve d'une épistémologie de la signifiante légitime...

Très loin de Paris, du fond de sa lumière prismatique, Piero fait déjà rayonner pour nous une antique réponse; son Christ a les traits d'un homme qui n'appartient pas au monde des Fils de dieu. Ainsi Roberto Longhi<sup>4</sup> a-t-il pu parler d'un Jésus « horriblement sylvestre » à propos de la *Résurrection* de San Sepolcro, en évoquant implicitement ce terroir italique où tout sillon est étrusque avant d'être biblique. Sur les franges d'une semblable réversibilité des mondes il n'y a rien d'étonnant à ce qu'une restriction théologique perde terrain et à ce que la puissance limite d'un vrai dieu se transvase, se mêle à la puissance insondée des plastiques non-chrétiennes.

Pour certains arts où l'allégorie n'a plus cours, mais où triomphe seulement la réussite *figurale* dans son vigoureux éclat, la règle — la règle de Piero et de Brunelleschi — reste affichée sur un écran de fresque où se propagent mathématiquement les échos de corps et de géométries archaïques qui n'appartiennent déjà plus à Platon mais à l'Italie entière. Avant le commentaire au *Timée* de Ficin, et y poussant sans doute leurs arêtes, des corps réguliers naissent dans les « botteghe » toscanes, sous les mains de Brunelleschi, d'Uccello et de Piero. Un platonisme *agissant*, recouvrant le vieux platonisme passif et contemplant des écoles, une géométrie active, génétique avant même d'être descriptive — dont l'origine n'est pas loin du Duomo — accompagnent et pénètrent les pages de Marsile. L'homme mû par le ciel, « dall'alto » dira Brunelleschi en un sonnet que méditera Michel-Ange, meut et façonne à son tour le réel. La détenté foudroyante de ce ressort formel enseigne qu'au Quattrocento le passage de l'incorporel au corporel advient loin du théâ-

tre permanent de transcendance et d'immanence où s'exhibe notre critique depuis Burckhardt. Songe et réalité, prophétie et raison, chimère et création occupent plutôt ces générations dont l'œuvre de Ficcin marque la limite, tout absorbées qu'elles sont par les règles d'une nouvelle métamorphose. Cette Renaissance ne sera donc pas seulement le règne du langage, de l'écrit, mais le règne de l'œuvre silencieuse. L'*homo ficator* y fonde l'indivisibilité de son savoir. A une Renaissance classique comme pure république des lettres et des signatures, on opposera si nécessaire, pour rompre un charme, cette Renaissance *figurale* des formations plastiques<sup>5</sup>, expression d'une *humanitas* créature-créaturante. Ainsi l'étude des tensions entre le créateur humain et son œuvre enregistrera bien quelque fort affranchissement par l'office transfiguré d'une reine des similitudes: « l'imago dei » du monde en ses extrêmes, ciel et abîme, coupole et enfer, où se lisait autrefois l'empreinte d'une toute-puissance divine et où allaient agir désormais de nouveaux bâtisseurs.

En conclusion, l'ambition de ce livre fut d'exposer les processus de formation et de formalisation d'une culture. Les quatre chapitres qui suivent offrent 1) sur le plan de la synthèse philosophique: le tableau d'une « philosophie poétique » et d'une « architecture » des savoirs dont j'ai quelques raisons de croire qu'elles sont propres à certains groupes d'Humanistes 2) sur le plan de l'analyse historique: le portrait d'artistes, de philosophes, de mathématiciens, de notaires, de médecins occupés, en plein XVe siècle, à ces objets exemplaires que sont la forme du monde, l'Enfer de Dante, la Coupole de la cathédrale de Florence... Ces résultats nouveaux engagent donc à remonter fort loin dans les documents, afin de suivre une convergence d'opérations dont nous avons difficulté, aujourd'hui, à embrasser le cheminement et la portée: il ne nous en reste que les œuvres, comme une interrogation puissante sous le ciel italien.

## Notes

<sup>1</sup> A. CHASTEL, *Marsile Ficcin et l'Art*, Genève 1996, avec une préface de J. WIRTH.

<sup>2</sup> En 1975 Anne-Marie LECOQ avait déjà parfaitement éclairé cette face cachée de la peinture renaissante dans un remarquable article: « 'Finxit'. Le peintre comme 'ficator' au XVI<sup>e</sup> siècle », *Bibliothèque d'Humanisme et de Renaissance*, XXXVII, 2, pp. 225-243.

<sup>3</sup> On pourrait donc moduler encore le paradigme des deux « cultures parallèles » que A. CHASTEL éconçait dans son: *Il 'signum crucis' del Ficino*, in *M. Ficino e il ritorno di Platone*, I, Firenze 1986, p. 218.

<sup>4</sup> R. LONGHI, *Piero della Francesca* (1927), Firenze 1963, p. 129.

<sup>5</sup> Ce figurisme (étudié par E. AUERBACH dans les pages fondamentales sur « Figura » des *Etudes sur Dante*) recourt de manière humaniste aux origines romaines de son thème linguistique par-delà Joachim de Flore et la Bible.

## I.

### L'ombre de Dante

Dans un article demeuré célèbre, un éminent historien d'art a postulé jadis que le modelé saisissant de Masaccio, disciple de Brunelleschi à la Chapelle du Carmine, s'était développé à partir des chants de la *Divine Comédie* où Dante projette son ombre sur l'autre monde<sup>1</sup>. Le sens exemplaire de cette intuition pourrait être amplifié en affirmant que l'ombre de Dante, projetée sur les siècles suivants, a grandi sous une lumière toujours plus vive.

La gloire de Dante Alighieri au Quattrocento<sup>2</sup> reste un sujet privilégié de l'histoire de l'Humanisme et des arts, particulièrement à Florence, qui a souvent retenu l'attention et les soins érudits des historiens. Un vaste courant, de Salutati à Ficini<sup>3</sup>, emporta la *Divine Comédie* vers la pleine Renaissance. Mais pour un nouveau sens ajouté, l'ancien sens d'une œuvre ne se perd pas toujours, surtout quand cette œuvre porte en son centre le rayonnement obscur des causes difficiles, les passions contradictoires et inassouvies du réel pour l'irréel. En vérité l'exégèse de Dante a ceci d'exceptionnel qu'elle ne pouvait se borner au seul monde des doctes. La lecture de la *Divine Comédie* au Quattrocento, et dans une certaine mesure de la *Monarchia* et du *Convivio*<sup>4</sup>, a traversé les couches intellectuelles et morales de Florence au point d'en imprégner, parfois d'en orienter, la mentalité et le sens commun.

Aux Tre-Quattrocento l'œuvre de Dante ne représentait pas tant un livre vénérable et révérend, « un classique » dirions-nous aujourd'hui, qu'un texte pourvu de « Lebensbezug », de rapport vital avec la société. Société d'artisans et de commerçants, de médecins et de notaires. Cette œuvre appartenait à part entière à la civilisation dont elle reflétait la tension entre le ciel et la terre au moment où des générations nouvelles d'intellectuels, de bourgeois et d'artistes semblaient incarner, avec un équilibre admirable, ce que Aby Warburg, sur les traces de Rus-



kin, appela jadis l'héritage étrusco-païen et christiano-platonicien de Florence. Ainsi, aux côtés de glossateurs professionnels ou lettrés, un peuple entier se tournait vers Dante et y trouvait le reflet de son propre portrait moral, politique et religieux, fixé depuis cent ans en des vers imperfectibles.

Ce qu'avaient représenté, pour le reste de l'Occident, le roman de chevalerie, la fable et le mystère chrétien, se trouvait maintenant réuni et dépassé par l'histoire spirituelle d'un seul homme et d'une seule ville: Alighieri et Florence. La culture du Moyen-âge expirait dans la création d'un livre qui n'était plus la Bible et qui rivalisait avec elle. Elle y gagnait d'un coup des contours nets, lapidaires et forts que l'on n'avait vus qu'aux châteaux et aux cathédrales. Par cette avancée, par cette transfiguration de la civilisation dans la transcendance d'un poème tourné vers l'ailleurs, Dante avait accompli son acte fondateur en lançant tout son génie contre les édifices d'un pouvoir qu'il jugeait partout usurpé par les papes et par les rois, par les Boniface VIII et par les Philippe le Bel. Il offrait ainsi à Florence la ressource d'un trésor mental ainsi que d'un pouvoir d'orgueil dont peu de villes, jusque-là, à part Rome ou Jérusalem, avaient pu bénéficier.

Dante représenta pour les Humanistes un vaste débat, une possibilité vivante de renouveau, une question ouverte par un héros en tous sens du terme, littéraire, spirituel et humain. Si Dante, disciple de Virgile, périmé le monde médiéval des chevaliers, il est lui-même un paladin qui a réussi du premier coup, et pour toujours, cette remontée méditerranéenne des mythes que les Roland, les Olivier ou les Tristan n'avaient pu accomplir: être non seulement l'auteur de sa geste, mais son propre aède. Le bras qui lutte et la main qui écrit. L'amant et le maître d'amour. La fable a clos là son cercle dans ses origines.

Chez les intellectuels florentins du Quattrocento mûrissait donc la conscience que Dante s'était emparé d'un pouvoir qui n'avait appartenu qu'aux prêtres ou qu'aux mages: disposer des mots et de l'espace où se réalisent toutes les initiations, tous les envols de l'âme. Aussi Marsile Ficin donna une forme définitive à cet idéal en gestation depuis le Moyen-âge latin, par la filiation *inventée* de Platon, de Virgile et de Dante. Car ce que la Moyen-âge avait spontanément cherché dans Virgile, dont la biographie était devenue fabuleuse<sup>5</sup>, Dante le réalisait maintenant dans la puissance unique de sa vision et donnait par son œuvre, plus que par sa légende, la preuve de la magie incantatoire des poètes. La conscience occidentale, en identifiant obscurément et obstinément celui qui raconte la descente aux Enfers avec celui qui l'accomplit, Virgile avec Orphée, avait confessé son attente obscure de voir triompher une écriture nou-

velle où le visible et l'invisible s'épouseraient enfin en un seul héros. Certains ont surpris là la naissance d'une nouvelle conscience narrative, d'une assise définitive de la subjectivité dans la littérature. Il s'opérait surtout, dans les régions profondes de cet acte, la réunion de pouvoirs beaucoup plus frustes et anciens: la prière du sage et le récit du héros d'outre-monde. Réunir ces ordres séparés par une démiurgie poétique qui traversait les sphères célestes, Dante l'avait fait en personne et pour tous les hommes. Le Quattrocento, ce siècle d'architectes et de philosophes, a senti qu'il pouvait étendre cette réunion du théologique et du poétique à des relations beaucoup plus grandes où entraient des sociétés et des villes entières; et c'est dans cet esprit sans doute qu'il faudra comprendre pourquoi Filippo Brunelleschi, grand lecteur de Dante, était considéré comme un architecte « théologien » par Paolo Toscanelli, tandis que Marsile Ficin saluait *son* nouveau Dante, revenu et couronné en Florence, comme le premier « philosophe poétique » des temps modernes.

En conséquence, le tableau d'une renaissance de Dante au Quattrocento doit restituer beaucoup plus qu'une coloration culturelle donnée tantôt par un humanisme civique, tantôt par un néoplatonisme allégorique. Il s'y peint en traits fermes l'affirmation de ce pouvoir général de représenter le surnaturel dans l'espace d'une œuvre humaine, que nous allons tenter d'évoquer maintenant.

Les Humanistes ont fini par considérer Dante comme un des leurs au terme d'une évolution, parfois contradictoire, du jugement esthétique. S'ils avaient reçu Virgile du Moyen-âge en l'accueillant immédiatement et sans coup férir dans leur panthéon, cet Alighieri « barbare » que leur léguait un plus proche passé n'était pas l'objet d'une incorporation aussi facile aux idéaux de leur siècle. Ainsi, durant le XV<sup>e</sup> siècle, Leonardo Bruni et le vieux Salutati, tous deux chanceliers de Florence, se heurtèrent à l'intransigeance antidantesque de l'antiquaire Niccolò Niccoli<sup>6</sup>; Matteo Palmieri, Girolamo Beniveni et Giovanni Nesi<sup>7</sup>, parfois aux confins de l'hérésie, recherchèrent une « divine » sagesse chez l'Alighieri poète-théologien; tandis que Marsile Ficin entrevit sous le voile de la *Commedia* la mystérieuse lueur d'une nouvelle philosophie hermétique. Ces vicissitudes historiques ne sont pas de simples enchaînements du goût. Elles entraînent à leur suite la révision, ou la reconsidération de nos opinions sur les transitions culturelles du Moyen-âge vers la Renaissance. Déterminer le rôle de Dante dans la formation de l'Humanisme, ou réciproquement l'emprise des Humanistes sur Dante, revient en définitive à éprouver une poétique aux fondations d'un savoir.

En franchissant le seuil du Quattrocento, la *Divine Comédie* et la figure de Dante se trouvèrent prises dans un mouvement qui déborda finalement des cadres stricts de l'enseignement traditionnel: couvents, écoles, universités. Puisque jamais, du XIV<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> s., Dante ne cessa de représenter un fort symbole spirituel, l'étude doctrinale du *sacro poema* s'accompagna toujours à Florence d'une puissance de pénétration peu commune dans les esprits. En conséquence la *Divine Comédie* fut aussi un écueil poétique sur lequel se divisa le monde scolastique. Ainsi l'invective de Cecco d'Ascoli, et le dénigrement violent de son *Acerba*<sup>8</sup> contre une usurpation du savoir par les fabulistes, qui à l'instar de Dante « coâssent comme grenouilles », préfigurent non seulement la « disputa delle arti » du XV<sup>e</sup> siècle, mais le débat beaucoup plus vaste touchant les droits que la poésie, libérée du carcan académique, pouvait avancer sur de nouvelles formes de métaphysique et de sagesse. De son côté l'Humanisme édifiait depuis Pétrarque sa propre « ratio studiorum » selon une toute nouvelle expérience de la vie intellectuelle<sup>9</sup> que ne contrôlait plus directement l'ancien « studium generale ».

Il en découle qu'une histoire attentive à la tradition littéraire la plus officielle, laisserait dans l'ombre une mutation des savoirs au long des soixante-dix années<sup>10</sup> qui séparent les dernières exégèses scolastiques de la *Commedia* du premier commentaire proprement humaniste de Landino, quand la culture florentine ne véhiculait plus seulement le contenu doctrinal des vieilles écoles. Mais on intercepte justement beaucoup de choses latentes dans cette zone d'ombre.

Si la genèse des métamorphoses historiques nous échappe, cependant ni leur caractère ni leur qualité ne passent inaperçus. Telle genèse vient des profondeurs du temps, que l'analyse ne peut sonder. Cependant la variation de forme et de conception qui sépare, par exemple, l'Enfer d'Orcagna de l'Enfer de Signorelli, ou le Dante de Nardo di Cione de celui de Michelino à Santa Maria del Fiore, (ou de celui de Raphaël au Vatican), s'accompagne de mutations tangibles tout à fait observables.

Les pages très connues que Curtius publiait sur Macrobie et Virgile, il y a un demi-siècle, insistaient sur la naissance d'une conception « cosmique » de la poésie et du poète<sup>11</sup> à la fin de l'Antiquité, dont les spécialistes de Dante peuvent ici tirer profit. Depuis le Trecento et à travers tout le Quattrocento, Dante ne cessa jamais d'être lu comme un sage et un poète universel, au sens pourtant où cette universalité était celle d'un *savoir* plus que d'un *genre* humain. Il suffit de parcourir les longs commentaires médiévaux de la *Commedia*, y compris celui de Boccace, pour mesurer l'ampleur et la diversité des doctrines

que les commentateurs attribuaient alors à l'Alighieri. Le chant du salut et de la traversée des trois règnes devait, en accord avec la mentalité scolastique et l'ancienne échelle des savoirs, parcourir l'ensemble des arts libéraux selon une progression cosmique. Cette fonction didactique du poème, qui survit chez un Delille au XVIII<sup>e</sup> s., et que nous repoussons aujourd'hui aux antipodes de la poésie, ne disparut pas brusquement à la Renaissance. Landino lui-même, le plus mystique des interprètes de Dante, reprit à son compte bon nombre de lieux communs et de trouvailles anciennes<sup>12</sup>. Si le terme « cosmique » recouvre seulement l'universalité des doctrines classifiées et transmises depuis l'Antiquité, alors Dante, poète cosmique au sens des doctes, ne mourut qu'avec Castelvetro<sup>13</sup>, avec l'acrimonie du Cinquecento contre les « barbarismes » du *sacro poema*. Mais en même temps un autre Dante venait à peine de naître. Grâce à Coluccio Salutati, à une lecture renouvelée de Macrobe qui développait un peu le néo-pythagorisme des Latins — celui de Virgile et de Nigidius Figulus —, le type du poète comme esprit cosmique épousait l'harmonie d'un univers concret pour y développer beaucoup d'analogies en puissance. Le passage insensible du *trivium* et du *quadrivium*, comme hiérarchie éternelle de l'esprit humain, aux « giris infinitis », aux spirales infinies d'une harmonie mondaine inscrite désormais dans la substance de toute mélodie poétique, venait de s'accomplir brillamment dans le *Liber Primus* du *De Laboribus Herculis*<sup>14</sup>. Coluccio y rapportait la révolution sonore des sphères célestes à l'essence intime de tout poème (« he in poetice perfectionis penetralibus valeant reperiri »). A la lumière de cette nouvelle doctrine, Dante retrouvait une force expressive immédiate puisque la poésie, longtemps divisée, retrouvait elle-même son acte unique (« reducit in actum »)<sup>15</sup>. Instruit par la scolastique des « moderni » que les sons ne peuvent se propager sans atmosphère au-delà de la sphère du Feu, Salutati dévoilait le sens profond de la dialectique mythique en sigillant l'harmonie du *Timée* dans la frappe des vers (ainsi la science n'extirpe pas les mythes, elle les repousse sans cesse vers le centre de nos idées, de nos sentiments et de nos arts). À sa suite, le Quattrocento tenta de se représenter le monde d'abstractions, d'intuitions et de visions qui avaient couronné les conceptions théocentriques du Moyen-âge et de l'Antiquité tardive.

On peut livrer beaucoup d'interprétations de cette époque charnière et des mondes respectifs qu'elle articule, monde médiéval et monde renaissant. Je n'avancerai pas que le Moyen-âge fut opposé à la Renaissance comme le spirituel au matériel, comme le surnaturel au naturel, ou comme le divin à l'humain. Au contraire, les rapports entre l'invisible et le visible, beau-