

Des portraits équestres de princes-condottières sur des revers de médailles italiennes du Quattrocento

Armelle Fémélat



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/cdlm/6082>

ISSN : 1773-0201

Éditeur

Centre de la Méditerranée moderne et contemporaine

Édition imprimée

Date de publication : 15 décembre 2011

Pagination : 69-82

ISBN : 978-2-914-561-55-6

ISSN : 0395-9317

Référence électronique

Armelle Fémélat, « Des portraits équestres de princes-condottières sur des revers de médailles italiennes du Quattrocento », *Cahiers de la Méditerranée* [En ligne], 83 | 2011, mis en ligne le 15 juin 2012, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/cdlm/6082>

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.

© Tous droits réservés

Des portraits équestres de princes-condottières sur des revers de médailles italiennes du Quattrocento

Armelle Fémélat

- 1 Réapparu dans la péninsule italienne au début du XIII^e siècle, le portrait équestre s'y développe jusqu'à l'aube du XVI^e siècle avant de conquérir le reste de l'Europe. Il prolifère notamment sur les revers des premières médailles artistiques, mises au point dans les années 1430 et produites en nombre dans la seconde moitié du Quattrocento. Quantitativement, elles constituent le deuxième type d'objets d'art, figurant des portraits équestres de princes-condottières produits en Italie, après les monuments funéraires, attestés dès la seconde moitié du XIV^e siècle¹.
- 2 À notre connaissance, dix-neuf revers de médailles portent des portraits équestres, dont quatorze, réalisés entre *ca* 1445 et *ca* 1498, sont à l'effigie de onze princes-condottières italiens. Les cinq autres figurent des cavaliers étrangers, trois aristocrates français et un sultan turc². Quelques éléments relatifs à la notion de « prince-condottière » et aux spécificités de la médaille artistique, introduiront utilement notre description et notre analyse des portraits équestres apposés sur ces quatorze revers de médailles.
- 3 Figure emblématique de l'histoire de la Péninsule bien connue des historiens qui lui ont consacré de nombreuses études³, le condottière est un chef militaire mercenaire lié à un employeur par un contrat (*condotta* ou *ferma*) lui permettant de lever et de commander des troupes. Si dans la Péninsule, le recours au mercenariat remonte à la fin du XII^e siècle, il ne s'impose vraiment que dans les dernières années du XIV^e siècle⁴. Entre le XIV^e et le XVI^e siècle, la guerre européenne se trouve en effet dans une période intermédiaire entre l'host médiéval et les armées professionnelles, permanentes, des temps modernes⁵. Au départ, les communes italiennes fonctionnent avec leur propre armée de citoyens (*exercitus*), composée de tous les hommes en âge de porter les armes, répartis en unités d'infanterie et de cavalerie⁶. Néanmoins, dès la fin du XIII^e siècle, l'art de la guerre se professionnalise en même temps que les communes évoluent.

- 4 Entre 1320 et 1340, les petits groupes de mercenaires sont progressivement remplacés par des compagnies d'aventure (*compagnie di ventura*) qui prolifèrent dans les années 1360, jouant de l'affaiblissement des liens entre les pouvoirs et l'organisation militaire pour prolonger l'état de guerre⁷. Durant cette période d'affermissement du pouvoir seigneurial, bien que les citoyens soient toujours légalement passibles de conscription, la défense de l'État est de plus en plus systématiquement déléguée à des soldats professionnels, sélectionnés par des recruteurs sous contrat. Les avantages de la professionnalisation des armées tiennent non seulement à la non-mobilisation des citoyens, mais également au gain d'efficacité dû à l'utilisation de soldats plus performants ainsi qu'à leur plus grande impartialité dans les luttes d'influences locales. Mais, ce système a en revanche pour inconvénient majeur, le besoin constant de liquidités nécessaires à la rétribution régulière des troupes.
- 5 La spécialisation progressive du métier des armes se traduit par une multiplication des charges militaires ainsi que par l'émergence d'une terminologie spécifique. Toute une gamme de termes permet en effet de différencier les grades de la hiérarchie militaire⁸, dont le plus élevé est celui de capitaine général (*capitano generale*)⁹. Quelle que soit son appellation, le détenteur du commandement exerce l'*imperium* sur l'ensemble de troupes, symbolisé par le bâton de commandement qui lui a été remis lors d'une cérémonie d'investiture¹⁰.
- 6 Dans leur immense majorité, les capitaines généraux sont issus de familles nobles. D'importance variable, certaines de ces familles se sont « spécialisées » dans le métier des armes, à l'instar des prestigieuses maisons d'Este, Gonzaga, Malatesta, Montefeltro ou Bentivoglio, qui s'inscrivent dans une tradition militaire ancestrale, préexistante au système des seigneuries du XIV^e siècle¹¹. De même, à cette époque, les Orsini, Ordelaffi, Malaspina et Rossi font déjà partie de l'élite dirigeante, ils sont vicaires ou *signori*. Au XV^e siècle, leurs descendants sont des « princes-condottières ». Les plus riches d'entre eux entretiennent de petites armées quand les plus modestes recrutent leurs soldats sur les terres qu'ils contrôlent. Dans l'Italie du Quattrocento, les compétences, le rang et les capacités financières indispensables pour lever et commander des troupes impliquent donc une certaine prédétermination sociopolitique.
- 7 La réussite d'un prince-condottière tient alors plus à sa naissance, à son appartenance à un clan et aux fluctuations de l'économie qu'à ses qualités personnelles et à ses compétences militaires. Son sort et sa carrière dépendent autant des capacités, des besoins, des objectifs et des ressources de son employeur que de ceux de sa propre seigneurie¹². Il peut changer de camp en fonction des opportunités financières et territoriales ainsi que des pressions diplomatiques et de l'évolution de la configuration de l'échiquier politique local et régional. Le commerce de ses services militaires constitue pour lui un moyen de s'enrichir, d'étendre sa principauté, d'accroître sa fortune, son poids politique et son prestige.
- 8 En préambule à l'analyse iconographique des portraits équestres de princes-condottières figurés sur les revers de médaille, il est nécessaire de rappeler les spécificités matérielles et artistiques de cet objet d'art emblématique de la Renaissance. Trop longtemps mises à l'écart des études sur l'art de cette époque et circonscrites au seul champ de la numismatique, depuis une vingtaine d'années, les médailles ont, fort heureusement, légitimement trouvé leur place parmi les autres types d'œuvres étudiés par les historiens de l'art¹³. Elles offrent en effet une clef de lecture supplémentaire, et combien précieuse, de la culture de cette époque et notamment de la problématique du portrait équestre¹⁴.

- 9 Les médailles, dont l'apparition et le succès fulgurant coïncident avec ceux de l'imprimerie et de la gravure, proposent des images d'un type nouveau dans l'Occident médiéval¹⁵. Comme l'a établi Michel Pastoureau¹⁶, la médaille consiste en un système emblématique complexe qui combine six types d'emblèmes complémentaires dans la forme et dans le message délivré : le portrait, le nom, la signature, les armoiries, les cimiers et les badges¹⁷. De sorte que la médaille est à la fois une œuvre d'art, un signe d'identité, un médium emblématique et une image sociale, pour reprendre les termes de l'historien¹⁸, d'abord conçue pour célébrer un personnage ou un événement.
- 10 La fortune de la médaille dans l'Italie du Quattrocento s'insère dans un double mouvement simultané, d'individualisation d'une part, de redécouverte et d'appropriation de l'Antiquité classique d'autre part. Ces deux tendances président également à la renaissance et à la fortune du portrait équestre que les premières médailles italiennes portent souvent sur leur revers. « Objet du retour à l'antique par excellence, que les humanistes et les princes lettrés tenaient pour un auxiliaire manifeste du savoir »¹⁹ au XV^e siècle, la médaille est en effet issue d'une société en mutation qui accorde une place nouvelle à l'individu dans l'univers²⁰. Forme novatrice de portrait – double lorsque le revers porte une effigie équestre – cet petit objet, parfaitement adapté au goût des collectionneurs de l'époque, leur permet de constituer facilement des galeries de portraits de personnages illustres. Et la médaille figure en bonne place dans l'histoire du portrait, dont le succès gagne l'ensemble de l'Europe au cours des XIV^e et XV^e siècles. Si, dans la forme²¹, les médailles de la Renaissance italienne sont très proches des coins et des monnaies antiques²² – références classiques qui participent d'ailleurs pleinement de l'utilisation qu'en font les princes et qui leur permettent de se comparer à leurs illustres prédécesseurs –, elles s'en distinguent du point de vue de la fonction²³.
- 11 La médaille a une fonction commémorative : conçue et utilisée comme un véritable outil de communication politique, au XV^e siècle, elle constitue un des moyens les plus communs de représenter une personne et de diffuser son image²⁴. Nonobstant sa forme particulière, sa finalité rejoint celle des autres formes de portraits métalliques : conférer l'immortalité au portraituré, comme se plaît à le rappeler Sigismondo Malatesta dans la lettre qu'il envoie à Mohamed II en 1461²⁵. Tout à la fois objets de collection, de délectation et de communication politique, les médailles à l'effigie des dirigeants sont fréquemment offertes comme cadeaux diplomatiques, participant du mouvement général de diffusion des portraits d'hommes de pouvoir au sein de l'élite européenne de l'époque.
- 12 Les condottières dont les portraits équestres figurent sur le revers de médailles italiennes du Quattrocento sont tous des princes-condottières, des chefs militaires mercenaires issus de lignées guerrières à la tête d'un État d'importance variable. Il s'agit d'abord de Sigismondo Pandolfo Malatesta (1417-1468), seigneur de Rimini et de Fano, dont Pisanello (ca 1395-1468) a daté la médaille de 1445 (fig. 1), puis de Gianfrancesco I Gonzaga (1395-1444) et de son fils Lodovico III Gonzaga, respectivement premier et second marquis de Mantoue : Lodovico aurait commandé à Pisanello la médaille à l'effigie de son père, vers 1446-1447 (fig. 2), puis celle à sa propre gloire en 1447 ou 1448 (fig. 3). Seigneur de Forlì à partir de 1448, Cecco Ordelaffi (1435-1466) est figuré à cheval sur le revers de la médaille que Gianfrancesco Enzola da Parma (actif entre 1456 et 1478) signe entre 1461 et 1471 (fig. 4). Le même artiste signe la médaille datée de 1471 qui porte sur son revers l'effigie équestre de Piermaria Rossi (ca 1412-1482), comte de Berceto (fig. 5). Datée de 1472, la médaille dont le revers présente le duc de Ferrare Ercole I^{er} d'Este (1413-1505) à cheval, est signée par son parent, le peintre et médailleur Baldassare d'Este (ca 1442-1504)

(fig. 6). Le seigneur de Pesaro, Costanzo Sforza (1447-1483), est également représenté à cheval sur les revers de deux médailles que Gianfrancesco Enzola a signées et datées de 1473 (fig. 7) et de 1475 (fig. 8). Premier citoyen et *signore* autoproclamé de Bologne entre 1463 et 1506, Giovanni II Bentivoglio (1401-1466) a lui aussi fait l'objet de deux portraits équestres sur des revers de médailles signées par Sperandio da Mantova (ca 1425 - ca 1504), datables respectivement vers 1478 (fig. 9) et vers 1482 (fig. 10). Le même artiste réalise également vers 1482 la médaille de Federico da Montefeltro (1422-1482), représenté à cheval sur le revers (fig. 11)²⁶. Deux autres revers de médaille portent les effigies équestres de Giovanni Paolo Orsini (1502), comte d'Atripalda, et de Nicolò Orsini (1442-1510), comte de Nola et de Pitigliano. Le premier, datable vers 1485-1490, est attribué à Niccolò Fiorentino (fig. 12) et le second à Cristoforo Caradosso, vers 1485 et 1495 (fig. 13). Enfin, le dernier portrait équestre conçu pour un revers de médaille, attribué à Niccolò Fiorentino vers 1498, représente Ottaviano Sforza-Riario (1479-1523) (fig. 14), fils illégitime du pape Innocent VIII, nommé seigneur de Forlì et d'Imola en 1488, à l'âge de onze ans.

- 13 Un premier coup d'œil sur ces quatorze revers permet de constater l'influence jouée par les modèles de Pisanello sur les médailles de certains artistes de sa génération ou de la génération postérieure. De fait, la silhouette de Gianfrancesco I Gonzaga a visiblement servi de référent aux effigies équestres d'Ercole I d'Este, de Federico da Montefeltro et de Giovanni II Bentivoglio de 1482. Par ailleurs, bien que leurs chevaux soient représentés à des allures différentes, le portrait équestre de Cecco Ordelaffi renvoie à celui de Sigismondo Pandolfo Malatesta.
- 14 La composition d'ensemble de ces quatorze revers de médaille suit le même schème : un portrait équestre présenté de profil, parfois associé à une inscription. Dans certains cas, le sol et l'horizon sont évoqués dans une très grande économie de moyens²⁷, éventuellement agrémentés d'un décor naturel ou architectural²⁸. En outre, les effigies de Gianfrancesco I Gonzaga, de Giovanni II Bentivoglio de 1482 et de Nicolò Orsini sont accompagnées d'un ou deux personnages figurés derrière eux – respectivement un page nain à cheval de trois-quarts dos, un page à cheval de trois-quarts face et deux fantassins.
- 15 Avant de classer ces portraits équestres en fonction de trois types iconographiques caractérisés, il faut s'arrêter sur l'originalité de celui de Giovanni Paolo Orsini. C'est une effigie équestre *all'antica*, comme en attestent à la fois le harnachement du cheval, le costume du cavalier – un *paludamentum* porté sur l'épaule gauche – et sa posture, rappelant celle, typique, des cavaliers antiques figurés de profil, notamment sur les reliefs et sur les monnaies. Documenté par aucune source et jamais commenté par les spécialistes, ce revers de médaille gagnerait pourtant à être confronté avec des coins et des médailles dont il s'inspire ostensiblement.
- 16 Les treize portraits équestres restants illustrent trois grands types iconographiques caractérisés : le prince-condottiere qui s'élançe au combat, le prince-condottiere qui donne un ordre et le prince-condottiere qui parade. Chaque type est constitué par des données formelles et iconographiques caractéristiques qui se rapportent à la posture de l'homme et de l'animal ainsi qu'à certains de leurs accessoires.
- 17 Le premier type, qui figure un cavalier au combat, est illustré par Cecco Ordelaffi, Piermaria Rossi et Costanzo Sforza (1473 et 1475). Ces quatre cavaliers arborent une posture similaire et ont en commun certains détails signifiants : ils sont en armure intégrale, coiffés d'un casque fermé surmonté d'un cimier en forme d'emblème. En outre, chacun d'eux porte une épée et des éperons, deux accessoires distinctifs du

commandement de cavalerie à forte valence symbolique. Leur port réservé aux chevaliers en a fait de véritables attributs du pouvoir. Enfin, leurs montures sont représentées dans la même attitude, entre le cabré et le galop. Cette posture non réaliste constitue une convention formelle amplement utilisée par les artistes occidentaux depuis l'Antiquité pour évoquer l'impulsion du départ au galop, ainsi que la combattivité et la pugnacité de l'animal²⁹ – et de son cavalier par contamination iconographique. Cette image du prince-condottiere s'élançant au combat l'épée en main s'apparente aux nombreuses effigies équestres numismatiques et sigillaires produites partout en Europe dans les derniers siècles du Moyen Age. C'est notamment le cas dans le Milanais à en juger par plusieurs coins et monnaies frappés par les Visconti puis les Sforza entre la seconde moitié du XIV^e et la fin du XV^e siècle³⁰. Et c'est encore le cas en Vénétie, à en croire plusieurs sceaux produits entre le milieu du Trecento et le début du Settecento conservés à l'Archivio di Stato de Venise³¹.

- 18 Sigismondo Pandolfo Malatesta, Giovanni II Bentivoglio (1478), Federico da Montefeltro et Nicolò Orsini illustrent le deuxième type, qui montre un prince-condottiere donnant un ordre du haut de sa monture. La donnée iconographique distinctive et fondatrice de ce type tient au geste de commandement effectué par ces quatre cavaliers. Ils sont tous figurés le bras droit muni du bâton de commandement tendu à l'horizontale, vers l'avant.
- 19 Gianfrancesco I et Lodovico III Gonzaga, Ercole I d'Este et Giovanni II Bentivoglio (1475), incarnent le troisième type, celui du prince-condottiere en parade. Ces quatre cavaliers portent une armure intégrale et un bâton de commandement. En revanche, seul Lodovico III est protégé d'un casque, tandis que les trois autres cavaliers sont coiffés d'un béret, accessoire distinctif des chefs militaires – traditionnellement de couleur rouge, appelé béret de capitaine (*berretto alla capitanesca*). Enfin, le prince-condottiere ne saurait être considéré en parade sans faire montre de son habileté à maîtriser sa monture. Cette dernière est figurée au pas ou au trot. Le pas, allure digne et paisible, évoque la sérénité et la maîtrise du cavalier, quand le trot se caractérise par un dynamisme contrôlé, autant de vertus indispensables au bon capitaine. Allure esthétique et athlétique d'entre toutes, le trot constitue l'allure de parade par excellence depuis l'Antiquité comme le confirment de nombreux modèles équestres antiques. Ces portraits équestres de princes-condottieres en parade participent donc de la tradition iconographique occidentale qui veut que les chefs militaires chevauchent des montures au pas ou au trot, deux allures à même d'exprimer la gravité et la solennité qui sied à leur statut et qui marquent leur pouvoir.
- 20 Enfin, l'iconographie du portrait équestre d'Ottaviano Sforza-Riario le place entre deux types. D'un côté, il se rapproche du cavalier en parade, en armure intégrale, digne sur son cheval au trot. Mais de l'autre, il est coiffé d'un béret – et non d'un casque –, et sa main droite tient une épée – plutôt qu'un bâton de commandement.
- 21 Par delà ce classement en grands types iconographiques, l'observation détaillée des chevaux et des armures des princes-condottieres permet d'approfondir leur interprétation. L'observation de l'animal concerne tout à la fois son modèle, son sexe et son rôle sémantique dans le processus figuratif du portrait équestre.
- 22 Six des quatorze chevaux étudiés se distinguent ainsi par leur type physique. Il s'agit des chevaux figurés sur les revers des médailles de Pisanello et de ceux qui s'en inspirent – à savoir les portraits équestres d'Ercole d'Este, de Giovanni II Bentivoglio (1482) et de Federico da Montefeltro. Ces six montures arborent un modèle robuste et arrondi similaire, caractérisé par des membres épais, une croupe rebondie, un poitrail éclaté et

une encolure large tenant une petite tête. C'est l'image type du cheval de guerre telle que l'ont conçue Pisanello et Paolo Uccello dans la première moitié du XV^e siècle. On la retrouve notamment dans le *Portrait équestre de John Hawkwood* peint par Paolo Uccello dans la cathédrale de Florence en 1436, ainsi que dans les panneaux qu'il réalise dans les mêmes années sur le thème de la Bataille de San Romano. Dans la pratique de la cavalerie de l'époque, la robustesse constituait en effet une des qualités physiques indispensables du cheval de guerre, amené non seulement à porter le poids considérable de son cavalier armé, mais également à résister aux chocs générés par le combat.

- 23 Par ailleurs, s'agissant des modalités de représentation du cheval de guerre, il faut remarquer qu'étonnement, seuls quatre des quatorze montures des princes-condottières sont entiers, c'est-à-dire pourvu d'attributs sexuels mâles. Ce détail morphologique est pourtant traditionnellement largement employé dans les représentations martiales, tout comme il est amplement cité dans les descriptions littéraires. Comme par l'évocation du cheval de guerre de Leon Battista Alberti dans son traité sur le cheval vivant (*De Equo Animante*, ca 1445), conçue dans la continuité de la littérature équestre antique, à commencer par Xénophon³². Détail de la morphologie équine hautement symbolique, les attributs sexuels mâles expriment en effet la force et la puissance voire même l'agressivité, autant de qualités qui, par extension, s'appliquent à son cavalier et contribuent à le caractériser. Cependant, sur les revers de médaille, dans la majorité des cas, des éléments de harnachement ou la posture du cheval empêchent l'observation de ce détail : autant de choix formels et iconographiques significatifs d'une non-volonté de les donner à voir. Non-volonté consciente ou non ? Imputable à l'artiste ou au commanditaire ? Nous manquons d'informations pour le dire.
- 24 Par delà la question spécifique du type morphologique du cheval de bataille, il faut réaffirmer la présence fondatrice de l'animal dans la construction de l'image. S'il correspond à un des deux éléments constitutifs du motif avec le personnage qu'il porte, qu'il « sup-porte » à proprement parler, chacun des deux se distingue toutefois par un rôle et une finalité sémantique qui lui est propre. En l'occurrence, le cheval sert indéniablement de faire-valoir à son cavalier, véritable piédestal du portrait et du portraituré. En outre, il contribue à produire le discours conçu autour du personnage représenté tout en se voyant paré d'une dimension épidéictique. En plus de produire du sens, il s'emploie en effet à attirer l'attention du spectateur à l'endroit du personnage célébré. Au delà du motif du portrait équestre, dans les représentations comme dans la réalité, le cheval constitue un auxiliaire et un qualificatif de son cavalier. L'animal est ainsi l'indispensable double du chef militaire, tant sur les champs de bataille que dans les lices ou à la chasse. De même, dans les faits comme dans l'imaginaire collectif, il est l'élément central de la culture chevaleresque et courtoise, particulièrement vivace dans les cours princières du centre et du nord de la Péninsule tout au long du Quattrocento³³.
- 25 La représentation des armures nécessite également qu'on s'y arrête, tant du point de vue de l'identification des éléments figurés que de la manière dont ils le sont. Comme l'ont déterminé les spécialistes, au XV^e siècle, les armures représentées sur les médailles revêtent une triple fonction : fonctionnelle en tant qu'arme de guerre, historique car reliée aux événements historiques célébrés par la médaille, et symbolique³⁴. C'est le cas notamment des armures présentes sur les médailles pisanelliennes que Francesco Rossi s'est appliqué à catégoriser en armures de combat, de tournoi et de parade. Sigismondo Pandolfo Malatesta, Gianfrancesco et Lodovico Gonzaga sont clairement représentés protégés par des armures de guerre³⁵. Le choix du type d'armure n'est pas sans

conséquence, puisque cet élément défensif constitue clairement le signe défensif d'un rang et d'une fortune dans la hiérarchie sociale et politique. L'armure de tournoi constitue ainsi un *signum* de l'identité du chevalier qui a le privilège de pouvoir être admis en lice, de même que l'armure de parade lui permet d'afficher le luxe qui sied à son rang.

- 26 Pisanello et Sperandio da Mantova ont manifestement cherché à offrir la représentation la plus exacte et la plus détaillée possible des armures figurées sur leurs médailles, en dépit de leur format réduit. Et la méthode de travail de ces artistes de le confirmer³⁶, à commencer par les nombreux dessins d'armures conservés de Pisanello qui confirment le fait que celui-ci en faisaient des études d'après nature.
- 27 Par ailleurs, les armures que portent les princes-condottières sur les revers de médailles sont, la plupart du temps, récentes et certaines d'entre elles donnent à voir les dernières innovations techniques en la matière. Au point que les spécialistes les considèrent comme des sources directes en matière d'histoire de l'armurerie dans les années 1440³⁷. Ainsi, les armures de Sigismondo Pandolfo Malatesta et Lodovico III Gonzaga s'avèrent très proches de celle conservée au château de Churburg à Sluderno, réalisée pour Galeazzo d'Arco dans l'atelier de Tommaso Missaglia vers 1450. De même, l'armure figurée sur le revers d'une seconde médaille à l'effigie de Sigismondo Pandolfo Malatesta réalisée par Pisanello vers 1443-1444, est similaire à celle d'Ulrich von Matsch également conservée à Sluderno. Cette dernière a été confectionnée par Pier Innocenzo da Faero, Antonio Missaglia et Giovanni Negrolì dans les meilleurs ateliers milanais au milieu du xv^e siècle³⁸. Enfin, l'armure portée par Giovanni II Bentivoglio correspond aussi à des armures conservées³⁹.
- 28 Cette volonté de représenter les armures les plus récentes dans leur technicité fait sens. C'est un des moyens iconographiques mis en œuvre par les médailleurs pour qualifier ceux qui les portent. Dans la réalité comme dans les images, le fait que tel capitaine porte telle armure dernier cri fait en effet partie des détails signifiants qui soulignent son pouvoir et sa puissance.
- 29 Concluons avec cette idée de novation qui caractérise aussi les médailles à l'époque. Leurs commanditaires sont tout à la fois des princes-condottières, des lettrés et des amateurs d'art avertis. À l'instar de la grande majorité des portraits équestres du xv^e siècle, ceux qui figurent sur les revers de médailles se caractérisent par trois dimensions complémentaires : une dimension équestre, une dimension martiale et une dimension intellectuelle. Cette étude nous a permis de comprendre que bien que commune, la connotation guerrière de tous ces portraits équestres de princes-condottières est variable au cas par cas, dans son expression comme dans son étendue. Ainsi, seuls quatre des quatorze cavaliers sont figurés en combattants, et encore pas véritablement puisqu'ils ne font que s'élancer au combat... Quoi qu'il en soit, cet accent martial, de même que le cheval, sont deux outils iconographiques mis en œuvre pour célébrer le pouvoir et la puissance des personnages auxquels ils sont associés.

ANNEXES



fig.1. Pisanello (signé), Revers de la médaille de Sigismondo Pandolfo Malatesta, 1445 (daté)



fig.2. Pisanello (signé), Revers de la médaille de Gianfrancesco I Gonzaga, ca 1446-1447



fig.3. Pisanello (signé), Revers de la médaille de Lodovico III Gonzaga, ca 1447-1448



fig.4. Gianfrancesco Enzola da Parma (signé), Revers de la médaille de Cecco Ordelaffi, ca 1461-1471



fig.5. Gianfrancesco Enzola da Parma (signé), Revers de la médaille de Piermaria Rossi, 1471 (daté)



fig.6. Baldassare d'Este (signé), Revers de la médaille d'Ercole Ier d'Este, 1472 (daté)



fig.7. Gianfrancesco Enzola da Parma (signé), Revers de la médaille de Costanzo Sforza, 1473 (daté)



fig.10. Sperandio da Mantova (signé), Revers de la médaille de Giovanni II Bentivoglio, ca 1482



fig.11. Sperandio da Mantova (signé), Revers de la médaille de Federico da Montefeltro, ca 1482



fig.12. Attribué à Niccolò Fiorentino, Revers de la médaille de Giovanni Paolo Orsini, ca 1485-1490



fig.13. Attribué à Cristoforo Caradosso, Revers de la médaille de Nicolò Orsini, ca 1485-1495



fig.14. Attribué à Niccolò Fiorentino, Revers de la médaille d'Ottaviano Sforza-Riario, ca 1498

NOTES

1. . Voir Armelle Fémelat, *Le portrait équestre italien de la fin du Moyen Age au début de la Renaissance*, thèse de doctorat, Université François-Rabelais de Tours, 2010, p. 673-729.

2. . Il s'agit d'abord de Ferry II de Lorraine-Vaudémont (ca 1428-1470), représenté successivement sur le revers de médaille que Pietro da Milano signe vers 1463, puis sur celui que Francesco Laurana signe et date de 1464. Prince français nommé lieutenant général de Sicile en 1459 par son beau-père René d'Anjou, Ferry II a appelé les deux médailleurs italiens à sa cour de Bar-le-duc où ils ont séjourné entre l'été 1463 et l'été 1464, après avoir travaillé pour le roi René. Jean Du Mas de l'Isle (1495) et Antoine de Gimel (dates inconnues) sont portraituretés à cheval sur deux revers de médailles formellement très proches, attribuées à Niccolò Fiorentino vers 1494-1495. Relativement mal connus des historiens, ces aristocrates français ont tous deux été conseillers et chambellans de Charles VIII et ils ont vraisemblablement encadré ses troupes lors de son expédition vers Naples. Leurs médailles doivent avoir été réalisées lors de leur probable séjour à Florence en novembre 1494. Enfin, le sultan des Turcs Mohamed II est également figuré à cheval sur le revers de la médaille que Costanzo da Ferrara a conçu à Istanbul au cours de l'hiver 1480-1481.

3. . Études génériques les plus récentes et les plus complètes : Michael E. Mallett, « Le condottière », dans Eugenio Garin (dir.), *L'homme de la Renaissance*, Paris, Seuil, 1990, rééd., 2002, p. 48-52 ; Tommaso Argiolas, *Armi ed eserciti del Rinascimento italiano : condottieri e mercenari, architetti militari e fonditori di cannoni*, Rome, Newton Compton, 1991 ; Marcello Fantoni (dir.), *Il "perfetto capitano". Immagini e realtà (secoli XV-XVII)*, Rome, Bulzoni, 2001 ; Mario Del Treppo (dir.), *Condottieri e uomini d'arme nell'Italia del Rinascimento*, Naples, Gisem-Liguori, 2001 ; Jean-Claude Maire Vigueur, *Cavaliers et citoyens : guerres, conflits et société dans l'Italie communale*, Rome, École française de Rome, 2003. Pour les monographies, voir notamment Elisabeth Ward Swain, « The

wages of peace : the condotte of Ludovico Gonzaga, 1436-1478 », *Renaissance Studies*, vol. 3, n° 4, 1989, p. 442-452 ; Peter Blastenbrei, *Die Sforza und ihr Heer*, Inaugural Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde, Ruprecht-Karls-Universität zu Heidelberg, 1987 ; Maria Nadia Covini, *L'esercito del duca. Organizzazione militare e istituzioni al tempo degli Sforza (1450-1480)*, Rome, Nella Sede dell'Istituto, 1998 ; Dietrich Erben, *Bartolomeo Colleoni*, Sigmarinen, Jan Thorbecke, 1996 ; *La figura e l'opera di Bartolomeo Colleoni*, Bergamo, Bergomum, 2000 ; Duccio Balestracci, *La festa in armi. Giovanni Acuto e i condottieri nell'Italia del Trecento*, Rome-Bari, Laterza, 2003 ; Pierre Savy, *Une famille de seigneurs-condottières en Italie du Nord à la fin du Moyen Age : les Dal Verme*, thèse de doctorat, Université Lille III, 2004.

4. . Voir notamment Franco Cardini, « La guerra nella Toscana bassomedievale. Aspetti e dimensioni di una presenza storica », dans Lionella G. Boccia, Mario Scalini (dir.), *Guerre e assoldati in Toscana, 1260-1364*, Florence, Centro Di, 1982, p. 21-35 ; Michael E. Mallett, « Le condottière », art. cit., p. 53 ; Jean-Claude Maire Vigueur, *Cavaliers et citoyens...*, op. cit., p. 104-114.

5. . Michael E. Mallett, *Mercenaries and their Masters. Warfare in Renaissance Italy*, Londres, Bodley Head, 1974, p. 4.

6. . Les unités de cavalerie rassemblent ceux qui ont les moyens d'entretenir un cheval en état de servir au combat : voir notamment Ercole Ricotti, *Milizie feudali comunali*, Milan, Athena, 1929 ; Jean-Claude Maire Vigueur, *Cavaliers et citoyens...*, op. cit., p. 237-244.

7. . Maria Nadia Covini, « Liens politiques et militaires dans les systèmes des États italiens », dans Philippe Contamine (dir.), *Guerre et concurrence entre les États européens du XIV^e au XVIII^e siècle*, Paris, PUF, 1998, p. 24 ; Elisabeth Crouzet-Pavan, *Renaissances italiennes, 1380-1500*, Paris, Albin Michel, 2007, p. 214.

8. . Ces appellations varient néanmoins selon les États et selon les époques. Ainsi, la république de Venise distingue le maréchal (*maresciallo*), du gouverneur général, du lieutenant général et du capitaine général (*capitano generale* ou *generalissimo*). Par ailleurs, dans les États pontificaux, le chef des armées porte le titre de gonfalonier de l'Église (*gonfaloniere della Chiesa*), tandis que, dans le royaume de Naples, il est appelé grand connétable (*grande conestabile*).

9. . Voir Wendy J. Wegener, *Mortuary chapels of Renaissance condottieri*, Princeton, Princeton University Press, 1989, p. 38-39, 54.

10. . Voir Armelle Fémelat, *Le portrait équestre italien...*, op. cit., p. 552-557.

11. . Au XV^e siècle, plus de soixante pour cent des cent soixante dix principaux capitaines mercenaires proviennent de treize familles : les Attendolo-Sforza, Fortebracci-Piccinino, Orsini-Anguillara, Colonna, Da Sanseverino, Gattesco-Brandolini, Mauruzzi, Malatesta, Gonzaga, Manfredi, Este, Montefeltro, Dal Verme : voir Michael E. Mallett, *Mercenaries and their Masters...*, op. cit., p. 209 ; Letizia Arcangeli, « Carriere militari dell'aristocrazia padana nelle guerre d'Italia », dans Mario Del Treppo, *Condottieri e uomini d'arme...*, op. cit., p. 361-416.

12. . Michael E. Mallett, « Le condottière », art. cit., p. 51, 56.

13. . John Graham Pollard, « Introduction », dans *id.* (dir.), *Italian Medals*, Washington, National Gallery of Art, 1987, p. 8-9 ; Michel Pastoureau, « Naissance d'une image nouvelle : la médaille du Quattrocento (2) », dans *id.*, *Couleurs, images, symboles. Études d'histoire et d'anthropologie*, Paris, Le Léopard d'or, 1989, p. 139-184 ; Stephen K. Scher, « An Introduction to the Renaissance Portrait Medal », dans *id.* (dir.), *Perspectives on the Renaissance Medal*, New York, Garland Publishing-American Numismatic Society, 2000, p. 6-7.

14. . Voir aussi Stephen K. Scher, « An Introduction to the Renaissance Portrait Medal », art. cit., p. 7.

15. . Pour Michel Pastoureau, les caractéristiques sémiologiques des médailles sont l'expression d'un système conçu à partir de diverses formules préexistantes d'encodage et de fonctionnement, empruntées pour la plupart aux monnaies et aux sceaux : voir Michel Pastoureau, « Naissance d'une image nouvelle... », art. cit., p. 159. Sur l'importance du sceau comme source formelle, voir aussi Stephen K. Scher, « Introduction », dans *id.* (dir.), *The currency of Fame. Portrait medals of the*

Renaissance, catalogue d'exposition, Londres, Thames & Hudson, 1994, p. 16 ; Stephen K. Scher, « An Introduction to the Renaissance Portrait Medal », art. cit., note 13, p. 4.

16. . Michel Pastoureau, « La naissance de la médaille : le problème emblématique », *Revue numismatique*, XXIV, 1982, p. 206-261.

17. . Voir aussi Armelle Fémelat, « Cheval et héraldique sur les revers de médailles italiennes du Quattrocento », dans Yvan Loskoutoff (dir.), *Héraldique et numismatique I*, Le Havre, PURH, 2011, sous presse.

18. . Michel Pastoureau, « Naissance d'une image nouvelle... », art. cit., p. 162.

19. . Luke Syson, « *Opus pisani pictoris*. Les médailles de Pisanello et son atelier », dans Dominique Cordellier et Bernadette Py (dir.), *Pisanello*, t. I, Paris, La Documentation Française, 1998, p. 379.

20. . Voir notamment Luke Syson, « La médaille », dans Jean Delumeau J., Ronald Lightbown (dir.), *La Renaissance*, Paris, Seuil, 1996, p. 144 ; Stephen K. Scher, « An Introduction to the Renaissance Portrait Medal... », art. cit., p. 3.

21. . La composition d'ensemble d'une médaille procède de l'association de ses deux faces, constituées chacune d'un assemblage d'emblèmes. Issu de la tradition numismatique antique et systématisé par Pisanello, le schème le plus fréquent consiste un portrait en buste et une inscription sur l'avvers ; une scène narrative, un emblème et/ou un symbole – évoquant les vertus, les qualités, ou certains traits de caractère du portraituré, en se référant éventuellement à un épisode historique ou mythologique – généralement accompagné d'une inscription, sur le revers.

22. . Voir notamment Cornelius Vermeule, « Graeco-Roman Asia Minor to Renaissance Italy : Medallion and Related Arts », dans John Graham Pollard (dir.), *Italian Medals*, op. cit., p. 263-281 ; John R. Spencer, « Speculations on the Origins of the Italian Renaissance Medal », dans *ibid.*, p. 199-202 ; Paola Giovetti, « Sulla differenza tra moneta e medaglia », dans Giannino Giovannoni (dir.), *Medaglisti nell'età di Mantegna e il trionfo di Cesare*, Mantoue, Casa del Mantegna, 1992, p. 13-19 ; Nicholas Mann, Luke Syson, *The Image of the Individual : Portraits in the Renaissance*, Londres, British Museum, 1998, p. 113-125 ; Stephen K. Scher, « An Introduction to the Renaissance Portrait Medal », art. cit., p. 1-9.

23. . Contrairement à la monnaie – qui émane directement de l'autorité de l'État et dont la valeur est fixée par la loi – la médaille est un objet d'art qui se caractérise par sa multiplicité, par son mode de circulation aisé (dû à son petit format) et par son mode de lecture en partie codé : voir Michel Pastoureau, « Naissance d'une image nouvelle : la médaille du Quattrocento (2) », dans *id.*, *Couleurs, images et symboles...*, op. cit., p. 170 ; Joanna Woods-Marsden, « Visual Constructions of the Art of War : Images for Machiavelli's Prince », dans Stephen K. Scher, « An Introduction to the Renaissance Portrait Medal », art. cit., p. 47 ; Anna Maria Visser Travagli, « L'art de la médaille et l'exaltation du Seigneur », dans Jadranka Bentini, Grazia Agostini (dir.), *Une Renaissance singulière. La cour des Este à Ferrare*, Bruxelles, Snoeck, 2003, p. 99.

24. . Voir notamment Luisa Jardine, Jerry Brotton, *Global Interests. Renaissance art between East and West*, Londres, Reaktion Books, 2000, p. 23-24 ; Armelle Fémelat, *Le portrait équestre italien...*, op. cit., p. 691-740.

25. . Lettre de Sigismondo Pandolfo Malatesta à Mohamed II, sultan des Turcs – désireux de faire venir à sa cour le médailleur Matteo De'Pasti (☞ 1486) – rédigée par Roberto Valturio, 1461, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Ms Lat. 7236 (Colbert 2665), folios 200-201 ; transcrite dans Julian Raby, « Pride and Prejudice. Mehmed the Conqueror and the Italian Portrait Medal », dans John Graham Pollard (dir.), *Italian Medals*, op. cit., p. 187.

26. . Illustre condottière, le duc d'Urbino, apparaît comme la figure idéale du prince-condottière vertueux et lettré de la Renaissance à la faveur d'une hagiographie instaurée de son vivant, notamment par le truchement des six autres portraits équestres, enluminés, qui le représentent : voir Armelle Fémelat, *Le portrait équestre italien...*, op. cit., p. 574-575.

27. . Revers des médailles de Gianfrancesco et Lodovico III Gonzaga, Cecco Ordelaifi, Piermaria Rossi, Ercole I d'Este, Giovanni II Bentivoglio (1478 et 1482), Federico da Montefeltro.

28. . Revers des médailles de Sigismondo Pandolfo Malatesta, Costanzo Sforza (1473 et 1475).
29. . Voir Salomon Reinach, « La représentation du galop dans l'art ancien et moderne », *Revue archéologique*, 1900, p. 2-39 ; Lida Fleitmann, *The Horse in Art*, Londres, The Medici Society, 1931 ; Ada Orlandini, *Tra illusione e rappresentazione : considerazioni sul Galop Volant*, Tesi di laurea, Università di Siena, 1999 ; Armelle Fémelat, *Le portrait équestre italien...*, *op. cit.*, p. 241-244.
30. . Voir Carlo Crippa, *Le monete di Milano. Dai Visconti agli Sforza dal 1329 al 1535*, Milan, Carlo Crippa editore, 1986, p. 76, 92, 119-120, 153-154, 155-158, 201-202, 261-262.
31. . Voir Stefania Ricci, *Il sigillo nella storia e nella cultura*, Rome, Jouvence, 1985, n° 33, 34, 49, 50, 51 ; Wendy Wegener, *Mortuary chapels of Renaissance condottieri*, *op. cit.*, p. 36.
32. . Voir Leon Battista Alberti, *Le cheval vivant*, trad. Jean-Louis Boriaud, Paris, Les Belles Lettres, 1999, *passim*.
33. . Sur ces différents aspects, voir Armelle Fémelat, *Le portrait équestre italien...*, *op. cit.*, p. 539-544.
34. . Francesco Rossi, « Pisanello et la représentation des armes : réalité visuelle et valeurs symboliques », dans Dominique Cordellier, Bernadette Py, *Pisanello*, *op. cit.*, p. 297-334.
35. . Francesco Rossi, « Pisanello et la représentation des armes... », *art. cit.*, p. 310.
36. . Sur la manière de représenter les amures aux XIV^e et XV^e siècles, voir Lionello G. Boccia, « Le armature di Paolo Uccello », *L'Arte*, n° 11-12, 1970, p. 54-91 ; *id.*, « Note sul costume guerresco nel Guido Riccio », *Prospettiva*, n° 28, 1982, p. 66-69 ; *id.*, « L'iconografia della armi in aera milanese dall'XI al XIV secolo », dans Carlo Bertelli (dir.), *Il millenio ambrosiano*, vol. 3, Milan, Electa, 1989, p. 188-207 ; Francesco Rossi, « Pisanello et la représentation des armes... », *art. cit.*
37. . Voir Francesco Rossi, « Pisanello et la représentation des armes... », *op. cit.*, avec bibliographie afférente.
38. . Voir Francesco Rossi, « Pisanello et la représentation des armes... », *art. cit.*
39. . Voir Giorgia Clarke, « Giovanni II Bentivoglio and the uses of Chivalry. Towards the creation of a "republican court" in fifteenth Century Bologna », dans Stephen Campbell, Stephen Milner (dir.), *Artistic exchange and cultural translation in the italian Renaissance city*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, p. 162-186.

RÉSUMÉS

Le portrait équestre figure souvent au revers des premières médailles, apparues en Italie vers 1430. Or, sur la vingtaine de médailles réalisées dans la seconde moitié du XV^e siècle portant un portrait équestre, quatorze sont à l'effigie de princes-condottières. Fins stratèges, ces chefs militaires se sont avérés aussi redoutables sur les champs de bataille que dans leur mécénat éclairé, ayant su tirer profit des avantages de cet objet commémoratif – à tirages multiples, de faibles dimensions et facilement transportable. Instrument de communication politique performant, la médaille est largement exploitée au Quattrocento. Les chefs mercenaires y sont figurés selon une iconographie homogène dans laquelle le cheval et l'armure jouent un rôle essentiel, en fonction de trois grands types : l'élan dans le combat, l'ordre du combat et la parade militaire.

Equestrian portraits are often shown on the back of early medals that appeared in Italy around 1430. Nevertheless, on the twenties medals with equestrian portraits made in the second half of the 15th century, fourteen are effigies of condottiere princes. These military chiefs were fine

strategists and proved to be as combative on battlefield as in their chosen patronage, taking advantage of this commemorative object, which was small and could be easily carried and multiplied through copies. Medals were powerful political communication instruments, and were largely exploited in the Quattrocento. Mercenary chiefs were represented according an homogenous iconography in which horse and armor played an essential role, following three main types: the movement to the battle, the battle order and the military parade.

INDEX

Mots-clés : armure, cheval, instrument de communication politique, médaille, prince-condottiere, type iconographique

Keywords : armor, Condottiere prince, horse, iconographic type, medal, political communication instrument

AUTEUR

ARMELLE FÉMÉLAT

Spécialiste de la Renaissance, elle est l'auteur de différents articles sur le portrait équestre dessiné, peint ou sculpté en Italie et en France entre le XIII^e et le XVI^e siècle. Docteur en histoire de l'art (Centre d'Études Supérieures d'Études de la Renaissance de l'Université François Rabelais de Tours) et diplômée de l'École de Louvre (muséologie), elle est actuellement ATER en Histoire de l'art moderne à l'université Paul Valéry Montpellier 3.