Les effigies votives grandeur nature en Italie (xv^e-xvii^e siècles)

Valeria Motta

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/tc/9648>

DOI : 10.4000/tc.9648

ISSN : 1952-420X

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 30 octobre 2018

Pagination : 98-119

ISBN : 2-7132-2751-6

ISSN : 0248-6016

Référence électronique

Valeria Motta, « Les effigies votives grandeur nature en Italie (xv^e-xvii^e siècles) », *Techniques & Culture* [En ligne], 70 | 2018, mis en ligne le 06 décembre 2020, consulté le 29 septembre 2022. URL : <http://journals.openedition.org/tc/9648> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/tc.9648>

Les effigies votives grandeur nature en Italie (xv^e-xvii^e siècles)

L'intense débat théorique du *Paragone*¹, qui oppose les mérites respectifs de la peinture et de la sculpture lors de la Renaissance italienne, ne traite que de la sculpture en marbre. La production des statues polychromes en bois, en plâtre, en cire ou en papier mâché n'est pas considérée dans ces joutes rhétoriques. Bien que ces techniques soient présentes et répandues de l'Antiquité à nos jours, cette production a attiré peu d'attention dans l'histoire de l'art occidental. Pour la majorité des penseurs du xvi^e siècle, la sculpture était vouée à exhiber la matière et non pas à la recouvrir avec la polychromie. En 1550, dans *La Selva di Notizie*, Vincenzo Borghini² écrit :

« Les couleurs n'appartiennent pas aux sculpteurs, cela ne veut pas dire qu'ils ne peuvent pas colorer leurs figures, s'ils le souhaitent, comme le font les artisans de la cire ou ceux qui font les portraits en plâtre ; mais, si c'est pour le couvrir, autant épargner le marbre ; laissons les plaisanteries de côté, car la force du sculpteur consiste dans son ciseau et si quelqu'un de maladroit dans cet art utilise les couleurs il sort de la nature même de l'art et les autres s'en moquent³. »

Dans ce passage, cet érudit florentin déprécie l'art de la céroplastique et de la réalisation de figures en plâtre. Ce jugement négatif sera dépassé dans la seconde édition, 1568, des *Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes* de Giorgio Vasari. Dans cette édition, où Vasari est plus attentif aux techniques artistiques, l'auteur mentionne la pratique de fabrication d'images votives grandeur nature en faisant un long éloge de l'artiste le plus illustre de cet art : Orsino Benintendi. Le passage se trouve dans la *Vie d'Andrea del Verrocchio*, où Vasari explique que « bien que l'art de modeler la cire soit toujours pratiqué, il est actuellement en décadence, soit par manque de dévotion soit pour toute autre raison » (Vasari 1983 [1568] : 292). Nous nous proposons ici de reprendre à nouveaux frais la production italienne de sculptures votives grandeur nature du xv^e au xvii^e siècle. Si Fabio Bisogni a déjà traité ce sujet en ce qui concerne la statuaire en cire (Bisogni 2001), des informations plus précises sur d'autres productions de

la statuaire votive renaissante, réalisées dans des matériaux divers, nous poussent à rouvrir ce dossier et à reprendre la question sous un angle plus anthropologique (Motta 2009, Didi-Huberman 2006).

Les effigies votives du sanctuaire de la Madone des Grâces de Mantoue et les *bòti* de la Santissima Annunziata de Florence

Si la reproduction de parties anatomiques en cire ou en argent représente une forme particulièrement répandue et ancienne de don votif, la représentation de la figure humaine entière, grandeur nature, dans laquelle le dévot offre un double de sa propre personne, est en revanche moins fréquente. C'est pour cette raison que l'ensemble d'ex-voto en pied, à l'échelle 1, encore visible aujourd'hui dans le sanctuaire de la Madone des Grâces de Curtatone, non loin de Mantoue, nous paraît si frappant. Situé au cœur d'un parc naturel de Lombardie, ce sanctuaire surgit de façon spectaculaire sur une hauteur donnant sur les eaux marécageuses du Mincio, dans un dédale de roseaux et de flore lacustre. L'église a été érigée entre 1399 et 1406, par le quatrième capitaine de Mantoue, François I^{er} de Gonzague, et constituait elle-même un imposant ex-voto construit après l'éradication d'une épidémie de peste.

L'extraordinaire groupe d'ex-voto que l'on peut y admirer se compose de cinquante-trois effigies qui représentent les offrants grandeur nature, la plupart datables du xvi^e siècle, polychromes, assemblées de matériaux hétérogènes, installées dans des niches, à l'intérieur d'une structure architecturale en bois entièrement recouverte d'ex-voto anatomiques en cire disposés sur un mode décoratif. Ce dispositif scénographique à loges qui accueille les effigies votives de miraculés de la Vierge a été réalisé vers 1517 par les frères mineurs observants qui habitaient le couvent contigu au sanctuaire. Selon Ippolito Donesmondi, auteur en 1603 de la première édition de l'histoire de ce lieu, *l'Historia dell' origine, fondatione et progressi del famosissimo tempio di S. Maria delle Gratie fuori di Mantova*, cet arrangement est le fruit du travail de réorganisation décorative d'un frère, Francesco d'Acquanegra, qui aurait veillé à fondre les ex-voto en cire originaux déposés par les fidèles dans le sanctuaire, pour les recréer dans des moules standardisés, et en y ajoutant une mixture à base de colle qui, associée au bois de la structure, permettait à l'ex-voto de résister au temps. Ce travail aurait ensuite été poursuivi par un autre frère, Serafino da Legnago, dont il reste probablement l'effigie votive (Artoni 2005 : 39, Margonari & Zanca 1973 : 94).

Les statues sont rangées le long des deux côtés longitudinaux de la nef et représentent toutes les catégories sociales. Y figurent des papes, des prélats, des empereurs, des princes, des hommes d'Église, des soldats, des dames, des nobles et des roturiers (Lepoittevin 2014). Ce rassemblement n'est pas un *unicum* dans le panorama italien. Dans l'église de la Santissima Annunziata de Florence, l'usage d'offrir des images votives à échelle réelle (*bòti*) existe au moins depuis la première moitié du xiv^e siècle (Mazzoni 1923). Il existe une relation évidente entre

1. Effigies votives
du sanctuaire de la
Madone des Grâces de
Curtatone, Mantoue

les effigies votives du sanctuaire des Grâces de Curtatone et celles de la tradition florentine, qui ne nous sont pas parvenues mais ont été étudiées d'après des documents anciens par Aby Warburg au début du siècle dernier dans son essai sur le portrait dans la Florence des Médicis (Warburg 1990 [1902]). L'originalité de sa contribution consistait notamment dans le fait d'avoir mis en rapport les portraits peints par Domenico Ghirlandaio pour la chapelle Sassetti à Santa Trinità (1482-1485) avec un contexte anthropologique votif plus général. Cette analyse a mis en lumière, grâce au travail d'archive, ces objets oubliés qu'étaient les ex-voto grandeur nature placés dans la chapelle de la Santissima Annunziata de l'église des servites de Marie, et dont les personnages des fresques de la chapelle Sassetti semblaient être les correspondants picturaux (Didi-Huberman 1996 : 150). Warburg fut le premier à reconnaître dans ces sculptures qui associaient des corps réalisés sur des ossatures en bois à de vrais cheveux et vêtements, une manifestation singulière de l'urgence humaine d'approcher le sacré par des biais matériels.

Les effigies votives de l'Annunziata se trouvent documentées dans des textes du ^{xvi}^e et du ^{xvii}^e siècle, qui témoignent d'une convergence intéressante de différents discours liés aux topoi de la *mimesis*. Vasari, en particulier, dans la *Vie d'Andrea del Verrocchio*, en décrivant la facture de ces sculptures, écrit que les têtes, les mains et les pieds étaient pris sur le vif : « Il peignit à l'huile la chevelure et tous les détails nécessaires pour rendre les statues naturelles, et il le fit si

2. Décoration d'ex-voto de cire fixés à la structure à niches du sanctuaire de la Madone des Grâces de Curtatone, Mantoue, xvi^e siècle

bien qu'elles ne représentaient plus des hommes de cire mais des vivants. » (Vasari 1983 [1568] : 291). La ressemblance de ces effigies avec l'offrant représenté est aussi mise en évidence dans une nouvelle de Franco Sacchetti (1332-1400)⁴ qui, s'il s'exprime sarcastiquement sur l'utilisation de vouer en cire jusqu'à des animaux et des objets, donne d'intéressantes indications sur la reproduction de la figure humaine entière :

« Pero Foraboschi, pour qui l'on avait préparé par plaisanterie une oie à l'intérieur de laquelle était logée une tête de chat, détruisit de ses coups la chose, qui, grinçant, céda la place à une espèce de face abominable semblable à un crâne : il en resta atterré. Son épouse le réconforta et, pensant qu'il s'agissait là d'un sortilège, lui enjoignit d'aller déposer une image à [la Vierge de] l'Annunziata pour qu'elle lui fasse la grâce de sortir indemne de cet accident. Ainsi fit Pero qui s'en alla au jardin de San Michele et se fit faire [son effigie] en cire ; et après quelques jours, l'image terminée, il la fit porter à l'église des Servites, et là la présenta à l'Annunziata. Elle fut ensuite placée dans l'une des niches en bois des galeries supérieures ; on peut ainsi voir encore aujourd'hui qu'elle ressemble exactement à Pero Foraboschi⁵. »

Dans un premier temps, les ateliers de *botti* se trouvaient, à Florence, à côté d'Orsanmichele. L'église initiale, détruite en 1240, fut remplacée par une loge abritant les marchands de grains. Sur un des piliers de cette loge était peinte une image de la Vierge réputée miraculeuse où, au cours du xiv^e siècle, affluaient des masses de pèlerins pour se vouer à elle et lui offrir des dons.

En 1304, cette image fut détruite par un incendie qui endommagea gravement la loge (Schubert-Feder 1891 : 73, Golsenne 2015 : 186-187), et rapidement cette dévotion fut concurrencée par la Vierge de l'Annunziata, à qui tous les vœux furent ensuite adressés (Mazzoni 1923 : 20-21). C'est dans ce contexte que des ateliers se déplacèrent à proximité de ce sanctuaire, jusqu'à occuper une grande partie de la Via dei Servi, qui conduit à la cathédrale. La vénération de la Vierge de l'Annunziata se développa au point que l'intérieur de l'église fut rapidement rempli de *bòti* de cire, disposés dans les galeries, puis, lorsque les effigies ne purent plus être contenues dans le lieu sacré, dans le cloître qui prit le nom de *Chiostro dei bòti*. Certains documents affirment qu'en 1447, les galeries étant pleines, deux autres espaces furent construits dans l'église, un à droite, l'autre à gauche de la porte d'entrée, et que, l'année suivante, ces deux espaces étant pleins à leur tour, on commença à accrocher les figures au plafond par des cordes (Mazzoni 1923 : 22)⁶.

Vasari rapporte que, face à la grande quantité d'effigies votives et au manque d'espace dédié pour les accueillir, il fut décrété que tous les miraculés ne pourraient se faire représenter en figure entière, et que ce privilège serait réservé aux plus hauts dignitaires de la République. Toutefois, malgré ce décret, l'église continua à accumuler des effigies grandeur nature. Leur fabrication était largement assurée par la famille Benintendi qui possédait un véritable monopole à Florence, au point que ses membres étaient mieux connus comme *ceraiuoli* ou *fallimagini*⁷.

Le plus célèbre des Benintendi fut Orsino (vers 1440-1498). Giorgio Vasari le mentionne dans la *Vie d'Andrea del Verrocchio*, où il évoque la réalisation des ex-voto grandeur nature et la diffusion du moulage sur nature. Vasari attribue à Andrea del Verrocchio le mérite d'avoir introduit à Florence la pratique du moulage, en réalité déjà connue comme le montrent les instructions fournies par Cennino Cennini dans son *Libro dell'Arte* (1991 [1437] : 167-168) et les empreintes faciales de saint Bernardin de Sienne et de Filippo Brunelleschi (1446), habituellement considérées comme les premiers exemplaires conservés (Olariu 2014). Vasari affirme que l'utilisation du moulage commença à être pratiquée par Andrea, pour l'exécution des figures votives :

« Andrea aimait beaucoup faire des moulages avec ce plâtre spécial que l'on obtient d'une pierre tendre tirée des carrières de Volterra, de Sienne et de beaucoup d'autres endroits d'Italie. Cette pierre, cuite directement au feu, pilée et délayée dans l'eau tiède, devient si malléable qu'elle prend la forme qu'on veut ; ensuite elle se raffermir et durcit à tel point que l'on y peut couler des personnages entiers. Andrea avait l'habitude de faire, par ce procédé, des moulages d'après nature de mains, pieds, genoux, jambes, bras, torses, qu'il gardait sous les yeux et pouvait commodément copier. C'est à partir de ce moment que l'on commença à faire des moulages

3. Détail de la décoration votive en cire du sanctuaire de la Madone des Grâces de Curtatone : mains, cœurs, yeux, pustules de la peste, seins, Mantoue, xvi^e siècle

mortuaires à peu de frais ; on voit dans toutes les maisons de Florence, sur les cheminées, les portes, les fenêtres et les corniches, une infinité de tels portraits, si naturels et bien faits qu'ils semblaient vivants (...). Nous devons être très reconnaissants envers Andrea, un des premiers à avoir usé de ce procédé. Il permit de faire des images plus parfaites non seulement à Florence, mais dans tous les sanctuaires où les fidèles viennent en foule apporter des ex-voto en témoignage des grâces reçues. Auparavant ils étaient tout petits, en argent ou bien peints sur des modestes tableautins, ou bien encore gauchement ébauchés en cire ; au temps d'Andrea, on commence à les exécuter de façon bien plus adroite. Il s'était lié d'amitié avec Orsino modelleur de cire florentin, très avisé en son art et il lui montra comment il pourrait y exceller » (Vasari 1983 [1568] : 291).

Orsino est l'artisan, en 1478, des trois figures votives de Laurent de Médicis, qui venait d'échapper à la conjuration des Pazzi. L'une fut placée près du crucifix miraculeux dans l'église des sœurs de Chiarito⁸, avec les vêtements qu'il portait lorsqu'il fut blessé à la gorge, une autre avec sa huque à la Santissima Annunziata, et la dernière à Sainte-Marie-des-Anges à Assise (Mazzoni 1923 : 25-26). Les effigies étaient grandeur nature avec une ossature en bois et de vrais cheveux. Des bandes de roseaux fendues servaient pour la réalisation des membres, revêtus « d'une étoffe cirée disposée en plis si bien étudiés qu'on ne peut voir mieux ni plus proche du réel » (Vasari 1983 [1568] : 291). Les têtes, les mains et les pieds étaient réalisés en cire plus épaisse.

4. Effigie votive
d'un frère franciscain
(Serafino da Legnago)
Sanctuaire de la
Madone des Grâces de
Curtatone, Mantoue,
xvi^e siècle

5. **Effigie votive
de Léonard
comte de Goritz**
Tiroler Landesmuseum
Ferdinandeum, Inns-
bruck, xv^e siècle

Les œuvres d'Orsino Benintendi, selon Vasari et un livre des mémoires du couvent des servites, portaient une signature. Elles montraient un grand « O » avec un « R » à l'intérieur et une croix par-dessus (Baccini 1888 : 87)⁹. Le fait de signer ces œuvres amène à penser que les Benintendi étaient en train de se hisser au rang d'artistes. Après Orsino, des ex-voto en cire grandeur nature furent réalisés par d'autres artistes également, tels Baccio da Montelupo (1469-1523) (Daninos 2012 : 17) et Giovanni Angelo Montorsoli (1507-1563) (Casalini 1978 : 125-148), qui était entré comme frère servite au couvent de l'Annunziata.

Julius von Schlosser, dans son *Histoire du portrait en cire*, attribue une certaine valeur artistique à une effigie votive découverte par l'historien de l'art Robert Stiassny (1862-1917) (Schlosser 1997 [1911] : 74), à la fin du XIX^e siècle, dans une localité reculée du val Pusteria, dans le Haut-Adige. L'œuvre, aujourd'hui au musée régional tyrolien *Ferdinandeum* d'Innsbruck, provient de l'église Saint-Sigismond à Chienes, et représente le dernier comte de Goritz, Léonard (1462-1500), à genou et vêtu d'habits de pèlerin (Stiassny 1898). La statue tient un chapelet dans ses mains jointes. Le corps de l'effigie est constitué de couches de cire soutenues par une structure en bois, de même que les cheveux et le chapeau. La tête et les mains, par contre, sont en bois et sont fixées à la masse de cire par des tiges. Les parties qui représentent le mieux les caractéristiques distinctives de l'individu sujet sont donc d'un matériau différent du reste de l'effigie. L'utilisation de composants hétérogènes, comme le bois, le roseau, le plâtre ou le papier était typique de ces objets qui furent définis ailleurs comme des *bôti de carton* (Mazzoni 1923 : 25). Ces ex-voto étaient en fait plus souvent réalisés à l'aide d'autres matériaux que la cire, comme le rapporte Baldinucci :

« Andrea del Verocchio, peintre, sculpteur et architecte florentin, ayant trouvé ou retrouvé et ayant commencé à pratiquer l'invention de fabriquer des portraits funéraires de plâtre, à partir d'un moulage du visage, on commença alors à utiliser la cire, le plâtre ou d'autres matériaux, pour la création de figures au naturel, à taille réelle, à exposer comme ex-voto dans les églises¹⁰. »

En ce qui concerne le sanctuaire de la Madone des Grâces de Curtatone, le groupe d'effigies le plus important numériquement et le plus ancien (XVI^e siècle) montre des caractéristiques structurelles communes : des figures et un corps constitué d'une ossature en bois couverte par des toiles et des feuilles de papier rendues adhérentes par un liant organique. Les effigies ont été réalisées avec une technique de « toile plâtrée ». Ce procédé, une fois l'œuvre terminée, est pratiquement impossible

6. Effigie votive, sanctuaire de la Madone des Grâces de Curtatone. Détail de la technique « de la toile plâtrée »

à distinguer du papier mâché (Salerno 2012 : 104-108). Alors que le papier mâché est constitué d'un papier presque liquide, que l'on place à l'intérieur d'un moule, les effigies de Curtatone consistent en une superposition de feuilles de papier mouillées et collées sur un squelette en bois qui permet de créer des formes en positif. L'ossature interne pouvait en outre être rendue plus solide par l'ajout de fibres végétales comme la paille ou l'étoupe qui rendaient plus simple le travail de définition des volumes. Les vêtements sont en toile ou en coton, traités avec une couche de plâtre et ensuite peints (Bianchi, Conti *et al.* 1999 : 64-71). Certaines effigies se caractérisent en outre par un rendu anatomique très minutieux quand bien même des vêtements devaient recouvrir entièrement l'ensemble. C'est le cas de l'effigie votive de Pie II. Sa restauration en 1992¹¹ a montré très clairement un corps en ronde-bosse bien défini et modelé dans toutes ses parties : le buste, les jambes, le dos, le postérieur, etc.

Les effigies de Curtatone sont donc réalisées à partir d'une structure interne sur laquelle on construit progressivement les volumes avec des matériaux différents (bois, paille, plâtre, colle, couleur...) et, pour certaines d'entre elles, en appliquant par la suite des parties anatomiques sculptées en bois, comme les mains ou la tête (Artoni 2005 : 57). Chaque figure est donc unique, toujours différente d'une autre en ce qui concerne le drapé modelé au moment de sa fabrication ou les expressions et les positions du visage. Les physionomies sont fortement caractérisées et différenciées même si elles n'ont pas été réalisées par moulage.

7. Effigie votive de Pie II
Sanctuaire de la Madone des Grâces de Curtatone,
Mantoue, XVI^e siècle

Le *Libro dei Miracoli* de Vincenzo Panicale

L'église de l'Annunziata, bien qu'elle contînt une quantité très importante d'effigies votives grandeur nature¹², n'était pas, à Florence ou en Toscane, le seul lieu de culte où l'on pouvait les admirer. L'église d'Orsanmichele en avait plusieurs (Del Migliore 1684 : 535), tout comme Santa Maria delle Carceri à Prato, dans la première moitié du *Cinquecento* (Morselli 1985 : 327-340, Maniura 2009 : 412). De manière générale, des textes divers relatifs à cette pratique nous sont parvenus, mais les objets conservés sont rares. Aujourd'hui, l'effigie du Ferdinandeum d'Innsbruck et les sculptures du sanctuaire des Grâces de Curtatone en sont les seuls exemples connus. Dans ce contexte, il nous semble donc important de mettre en valeur un manuscrit du début du XVII^e siècle qui reproduit les ex-voto les plus spectaculaires d'un autre imposant sanctuaire de la Péninsule : la Madonna della Quercia de Viterbe. Ce codex, intitulé *Libro dei Miracoli* et dû à Vincenzo Panicale, recueille une centaine d'aquarelles et d'études à la sanguine représentant les effigies votives grandeur nature qui avaient été offertes à cette époque au

sanctuaire. Conservé à la Fondazione Marco Besso de Rome, il nous donne une idée concrète et précise de l'ensemble des statues votives de ce sanctuaire, ainsi que des renseignements d'ordre technique sur leur fabrication.

Le *Libro dei Miracoli* est un témoignage important qui ajoute quelques éléments précieux à la compréhension de la pratique des ex-voto. Le livre indique pour chaque image l'événement miraculeux advenu, comme il devait avoir été dicté aux témoins par l'offrant au moment de la présentation du vœu dans l'église. Ces didascalies ont été ajoutées en même temps que les images par le sacristain Thomaso Bandoni, soigneux dépositaire de la mémoire de ce lieu. L'œuvre constitue également une documentation précieuse quant à l'aspect général du sanctuaire, à la position des statues, à leur coût et à leur manutention. Giancarlo Ciprini signale que dans certains documents relatifs à l'administration du monastère des dominicains de la congrégation de Saint Marc, à qui le sanctuaire de la Quercia était confié, il est consigné qu'en l'an 1608, soixante-dix effigies votives se trouvaient dans l'église, accrochées sur la corniche au-dessus des colonnes du lieu sacré, et qu'elles se trouvaient dans de mauvaises conditions (Carosi & Ciprini 1992 : 119). Suite à leur détérioration, en 1619, le peintre local Vincenzo Panicale, miraculé lui-même à la suite d'un accident domestique (l'écroulement du toit de sa maison) et voué à la Vierge de la Quercia (Torelli 1827 : 203), décide de peindre le *Libro dei Miracoli*, afin que les effigies puissent être refaites ou ajustées en suivant un modèle précis (Carosi & Ciprini 1992 : 120)¹³. Il acheva son livre en 1624, sauf pour quelques aquarelles ou de simples dessins, intercalés dans les années suivantes sur des feuilles blanches. À partir de 1690, les miracles sont, en revanche, enregistrés sans l'image correspondante.

En 1845, les effigies étaient encore présentes à l'intérieur du sanctuaire :

« Les effigies peuplaient les corniches et les parties saillantes de l'église, pour la plupart en taille réelle, faites de toile, de bois et d'autres matériaux peu coûteux. Les attitudes sont variées, et parfois curieuses : on peut ainsi voir un homme la tête sous un couperet, un autre couvert de pierres, un autre encore transpercé de flèches et d'épées... Il est vrai cependant qu'aujourd'hui non seulement ce genre d'oblation a cessé, mais aussi que le temps, avec son travail incessant, défigure et détruit ces œuvres fragiles, qui souvent, en raison de leur état dégradé, sont retirées du temple et leur nombre décroît, peu à peu¹⁴. »

Vraisemblablement après les travaux de restauration de l'édifice, aux alentours de 1860, toutes les effigies disparurent de l'église. Contrairement au nombre limité de pièces d'archives du sanctuaire des Grâces de Curtatone, celui de la Quercia conserve une riche documentation relative à l'offrande, à la réalisation, à la manutention et aux ateliers qui s'occupaient de cette production à Viterbe (Carosi & Ciprini 1992 : 7-10)¹⁵. Grâce au registre d'administration du sanctuaire, nous savons par exemple que les artisans chargés de la gestion de l'atelier étaient appelés *ceraïoli*, comme pour l'Annunziata.

En 1515, l'activité de l'atelier des vœux fut augmentée et des rapports étroits furent établis avec certains membres de la famille des Benintendi, les *fallimagini* florentins, sûrement appelés à Viterbe par les pères dominicains de la congrégation florentine de Saint Marc qui, en 1497, avaient

8 et suivantes.
Caractérisation physio-
nomique des têtes des
effigies votives

9. **Miracle de Simone Foglietta Canapinese (1504)**
Libro dei Miracoli de Vincenzo Panicale, aquarelle, 1624

« est la nouvelle statue car la vieille est tombée il y a sept mois en 1624. L'incident eut lieu en 1504 ». L'intervention massive des religieux sur le corpus des effigies que les fidèles déposaient au sanctuaire n'était pas une particularité du sanctuaire de la Quercia de Viterbe. Pour l'Anunziata, on lit que :

« Frère Giovanni Agnolo [Montorsoli], avec l'aide de plusieurs [des religieux] qui prenaient soin des images, en rénova certaines d'entre elles qui étaient vieilles et consumées par le temps, et fit que l'on voie à nouveau les papes Léon et Clément ¹⁷. »

Les frères s'occupaient du remaniement des ex-voto originaux, en intervenant aussi, comme dans le cas de Curtatone, sur l'aspect général de l'ensemble votif, ainsi qu'il est rapporté dans le testament du mantouan Francesco Ortizzi, datant de 1714. Les documents relatifs à l'exécution

succédé à une congrégation lombarde. En 1517, ils firent venir un certain Mariotto Benintendi pour travailler aux images de la Quercia tandis qu'en 1518, un Niccolò Benintendi travaillait au sanctuaire pour cinq ducats d'or au mois (Carosi & Ciprini 1992 : 8). Cette forte rémunération confirme la valeur de l'artiste et la quantité d'ex-voto en effigies demandés par les dévots. D'autres membres de la famille furent employés dans cette production viterboise au moins jusqu'en 1609, quand l'atelier ferma et que le dernier de la célèbre dynastie florentine d'artistes de la cire, Matteo Benintendi, partit à Naples pour s'y faire ermite (*ibid.* 1992 : 9). La fabrication des ex-voto fut alors interrompue et les frères se limitèrent désormais à restaurer et conserver le plus longtemps possible les anciennes images (*ibid.* 1992 : 8).

L'entretien régulier des effigies votives prévoyait, au cas où l'objet était abîmé ou en mauvais état, le remplacement complet de l'ex-voto original (*ibid.* 1992 : 9) ¹⁶. Dans le *Libro dei Miracoli*, on lit par exemple à propos de l'effigie de Simone Foglietta de Canepina, blessé à mort par le zèle d'un père jaloux et contraint de se rendre au sanctuaire en retenant son intestin qui lui sortait du ventre, que l'effigie alors visible

de ce legs rappellent le rangement périodique de l'*impalcato*¹⁸ du sanctuaire de Curtatone à l'aide d'un livre de recettes techniques nécessaires pour le remaniement des ex-voto. On y trouve aussi les coûts relatifs à ces opérations (Artoni 2005 : 41-50).

Certaines informations reprises par le sacristain Tomaso Bandoni du livre des comptes des dominicains de la Quercia de Viterbe sont aussi particulièrement importantes sur le sujet du matériau utilisé. L'entrée du 18 septembre 1507 concerne, par exemple, la statue équestre placée parmi les autres ex-voto grandeur nature de la corniche surplombante, au-dessus des colonnes de l'église. Il s'agit du miracle du chevalier viterbois Giovan Battista Spiriti, qui échappa à ses ennemis en sautant le précipice de la fosse de Saint-Antoine :

« Deux ducats, 69 baiocchi et demi, qui servent à régler une partie de la moitié des différentes dépenses faites pour le cheval, pour le plâtre, pour plusieurs sortes de bois, de colle, de poix grecque, pour la toile du vêtement de l'homme, pour les couleurs variées, or et argent, pour les épées, pour l'huile de graines de lin, pour la queue du cheval, pour les grosses feuilles, pour le cuir des fournitures, pour une paire d'étriers, une paire d'éperons et une bride ; pour les boulons en laiton, pour une partie du fer et des planches qui sont à la base et pour les barres, pour les pinceaux, l'étain, pour la fabrication des épées et pour les autres dépenses, comme je l'ai vu dans les comptes de Vangelista de Sciamanna¹⁹. »

Cette effigie présentait une technique d'exécution en tous points semblable à celle des sculptures de Curtatone : sur une structure en bois, la statue était tissée de roseaux fendus et recouverts de tissu et de feuilles de toile collées entre elles, sur lesquelles était appliquée une couche de plâtre, support de la couleur.

Se pencher sur les matériaux et la technique de fabrication des deux corpus d'effigies votives du sanctuaire de la Madone des Grâces de Curtatone et de la Madone de la Quercia de Viterbe nous

10. **Miracle de Giovan Battista Spiriti (1502)**
Libro dei Miracoli de Vincenzo Panicale, aquarelle, 1619

a permis de mettre en évidence des affinités et des différences avec l'ensemble plus connu de la Santissima Annunziata de Florence. Cette étude suggère par exemple que le moulage sur nature du visage de l'offrant, documenté par les *botti* de l'Annunziata et par deux des cinquante-trois sculptures de Curtatone, n'est pas un élément essentiel des effigies votives à taille réelle mais en constitue plutôt une variante, qui, selon les indications de Vasari, atteint un très haut niveau qualitatif chez Orsino Benintendi, l'un des meilleurs praticiens dans ce domaine à Florence. Comme l'a souligné Michele Bacci, ces sculptures étaient dans cette ville « strictement associées à une élite particulière qui par le recours aux portraits céroplastiques, visait moins à dialoguer avec les saints qu'à exalter son propre prestige socio-économique et politique aux yeux de ses concitoyens » (Bacci 2011 : 6).

Il est difficile d'évaluer combien d'effigies furent exécutées à partir de moulages et jusqu'à quel point l'identification de l'offrant a pu effectivement dépendre de la qualité du portrait naturaliste de son ex-voto. La mise en œuvre de plusieurs critères de représentation différents dans le but de l'accomplissement du vœu est plus probable. Le passage relatif à l'effigie de Giovan Battista Spiriti met par exemple en évidence l'ajout d'accessoires réels, comme les étriers, les éperons et la bride du cheval, qui rendent l'effigie plus présente dans le sanctuaire. Megan Holmes a cherché à connaître la valeur de ces accessoires qui peuvent être observés aussi à Curtatone, tels que cordes, menottes, objets de dévotion, vêtements, etc., en les interprétant comme des moyens de soutenir cette volonté d'identification mimétique observable dans l'ex-voto grandeur nature (Holmes 2009). Souvent, même dans le résumé écrit que le miraculé et ses témoins, en accord avec le curé, laissent dans le sanctuaire en mémoire de la grâce reçue, une attention particulière est accordée aux détails matériels qui deviennent des preuves exceptionnelles du moment historique où l'ordre naturel a été transcendé par la volonté divine.

L'historicité des objets représente alors, mieux et plus durablement que le corps mortel du dévot, le moment précieux de grâce. L'effigie votive est alors associée aux vertus prêtées aux objets éventuellement réputés avoir été en contact avec le miraculé, et placés à leur tour à proximité de l'image vénérée dans le sanctuaire. C'est à travers cette série de renvois que l'on maintient vivant le souvenir de l'événement miraculeux à l'intérieur du lieu de culte. L'effigie devient alors un succédané du corps du miraculé, capable de pallier son absence et plaçant ainsi le dévot en position de perpétuel remerciement à l'égard de son céleste sauveur (Corrain 2004).

L'emploi d'objets réels prouve la tentative de dissoudre les frontières entre fiction et réalité, ce qui est d'ailleurs confirmé par certains témoignages associant l'endommagement volontaire ou involontaire de l'effigie à une conséquence directe pour l'offrant. On lit, par exemple, à propos de l'Annunziata :

« Et ici j'aime à me rappeler (comme preuve de la superstition de l'époque) comment la chute du plafond des deux images votives de D. Alessandro de Medicis et Leonardo Lucalberti a été tenue pour préfigurer le meurtre du premier, et la mort sous les ruines de sa chambre, de Spinello, fils du second²⁰. »

Schlosser et Warburg croyaient que les effigies votives étaient liées au monde magique à travers le concept de sympathie (Schlosser 1911, Warburg 1902). Les principes de l'analogie et

du contact, qui sont à la base de la croyance dans la magie sympathique, constituaient le fondement d'un système de lois naturelles et d'une conception des rapports de cause à effet basés sur la ressemblance symbolique. Le fondement qui associe des propriétés magiques au portrait votif a été discuté par David Freedberg qui – même s'il reconnaît que l'effort pour obtenir le plus haut degré de ressemblance avec le donateur est la caractéristique principale du genre – s'oppose aux modèles simplificateurs qui voudraient interpréter certains usages des images comme magiques. Il insiste plutôt sur leur qualité d'interaction innée, liée à des processus humains cognitifs (Freedberg 1998).

Hugo van der Velden refuse, également, la notion de magie sympathique référée aux effigies votives en soulignant comment beaucoup d'entre elles ne ressemblaient pas du tout au donateur ou étaient réalisées avec des matériaux non dotés de qualités mimétiques comme l'argent et l'or. Selon lui, les effigies votives synthétisaient plutôt un rapport complexe entre l'offrant et le lieu de culte, et ce rapport n'était pas fondé sur la magie mais plutôt sur le fait qu'elles étaient politiquement efficaces et utilisées par les Médicis comme propagande de leur domination de la ville. Il soutient que ces œuvres étaient présentes dans le sanctuaire à la place du donateur comme signe de prestige économique et social et que le mimétisme de la représentation n'était donc pas essentiel pour ce type de démonstration du pouvoir (Van der Velden 2000 : 223-245).

Nous retenons à la lumière des analyses effectuées sur le matériel présent à Curtatone, Viterbe et Florence, qu'une documentation suffisante permet de suggérer que la fonction sociale et politique n'est qu'un des aspects liés aux multiples significations identifiables dans les ex-voto à taille réelle offerts au sanctuaire. Bien que souvent ces effigies ne puissent se comparer à l'hyper-réalisme des œuvres d'un musée de cires d'aujourd'hui, il est erroné de ne pas considérer l'effort dans l'élaboration des matériaux mis à disposition pour se référer le plus précisément possible à l'identité du dévot, comme le serait aussi le fait d'ignorer l'aspect performatif de ces offrandes. Les effigies n'étaient pas seulement physiquement, mais aussi métaphoriquement, proches de l'image miraculeuse du sanctuaire. Elles demeuraient dans le sanctuaire en substitution du commanditaire représenté, incarnant un rôle que l'on pourrait définir d'intercesseur entre l'être mortel et la divinité. En outre et en même temps, elles participaient activement à l'enrichissement et au renouvellement du culte de l'image vénérée.

Les effigies votives représentent ainsi des éléments essentiels d'une performance qui a finalement peu à voir avec l'illustration d'un épisode miraculeux, mais qui, par contre, met activement en scène les relations qu'elle montre, à savoir le rapport de familiarité entre l'offrant et son céleste protecteur (Maniura 2009). L'évocation par l'image du moment précis où le dévot s'est voué suggère que le concept de ressemblance ne concerne pas seulement la mise en œuvre de critères complexes de conformité avec l'offrant, mais réside également dans la transposition au niveau visuel d'une relation qui s'est manifestée dans un espace et un moment « autre » et dans la tentative de pouvoir perpétuer cette relation au-delà du temps historique, lorsque le miracle s'est confirmé.

Notes

1. Cf. Barocchi: 1978.
2. Vincenzo Borghini (1515-1580) est un philologue et historien italien actif à Florence à la cour de Cosme I^{er} de Médicis et de son fils François I^{er}.
3. « Ch' e colori non sono [de]gli scultori, non vo' dire che non le possin colorire le lor figure, se le vogliano, come fanno i ceraiuoli o quei che fanno ritratti di gesso; ma e' potranno risparmiare il marmo, se l'hanno a coprire; e, per lasciar le burle, la forza dello scultore e la virtù consiste ne' dintorni dati allo scarpello, e se qualche goffo ne l'arte usa i colori, esce dalla natura di quell'arte et i lor medesimi se ne ridono. » Le passage de Vincenzo Borghini est cité par Barocchi 1978: 643-644.
4. Poète et romancier italien.
5. « Pero Foraboschi, cui per burla è imbandita un'oca con dentro un capo di gatta, quando nello scalcarla si trova innanzi quell'abominio incrosticciato e digrignante che pareva un teschio ne strabilia: e la moglie lo conforta e pensa quella essere una malia, dicendoli che si boti di porre una immagine alla Nunziata, s'ella gli fa grazia che rimanga libero di tale accidente. Così Pero fa e s'andò in orto San Michele, facendosi fare di cera; e dopo alquanti dì compiuta l'immagine la fece portare alla chiesa dei servi e là alla Nunziata la presentò. La quale fu poi messa à ballatoi del legname che sono di sopra; e insino aldi quà oggi si vede, ch'ella somiglia proprio Pero Foraboschi. » (Sacchetti 1861: 126).
6. Mazzoni 1923: 22 « Col crescere e dilatarsi del culto alla miracolosa Immagine della Nunziata, si moltiplicarono anche per modo i doni, che d'ogni regione e d'ogni paese venivano offerti alla Vergine in rendimento di grazie ricevute, che più non bastarono i palchi già a posta costruiti in Chiesa a contenerli. Per la qual cosa nel 1447, si fè sentire la necessità di costruirne dei nuovi. E due se ne fecero fare a Tano di Bartolommeo e Francesco legnaiuoli, e si collocarono qui nell'Antiporto: uno a destra, a sinistra l'altro della porta d'ingresso. Sovr'essi si vedevano collocati e distribuiti in bell'ordine di tempo, da una parte i Cittadini più illustri di Firenze, ritratti in statua al naturale e vestiti in costume; dall'altra i Forestieri d'ogni grado, come Pontefici, Cardinali, Imperatori, Re, Condottieri, Capitani, e gente d'arme la più famosa che avea allora l'età, armati di morione corazza e targhe. Ma presto venuto anche qui meno lo spazio, si principiò nel 1448 ad appenderli con canapi al soffitto della Chiesa. »
7. Soit « cérastes » et « faiseurs d'images ». *Imago* est un des termes les plus utilisés pour les effigies votives à taille réelle.
8. Devenu convento delle Mantellate, aujourd'hui détruit.
9. Baccini fait référence à un document conservé auprès des Archives d'État de Florence (Fondo Conventi Soppressi, 119, filza 59, c. 24 r.).
10. « [...] avendo poi Andrea del Verrocchio, Pittore, Scultore e Architetto fiorentino, trovato o ritrovato, e incominciato a praticare la invenzione di far ritratti de' defunti, formando i loro volti di gesso, fu nuovamente incominciato ad usarsi il far di cera, o di stucchi e altre materie, figure al naturale grandi quanto il vivo, per esporsi in voto nelle Chiese. » (Baldinucci 1681: 158).
11. Restauration réalisée par la Cooperativa Restauro Conservazione Catalogazione Tessuti Antichi de Spoleto. Je remercie le restaurateur Dario Sanguanini de m'avoir transmis le compte rendu de cette restauration.
12. Au début du xviii^e siècle on en comptait au moins quatre cents.
13. Carosi & Ciprini 1992: 120: « 6 giugno 1620... et il maestro Vincenzo Panicale ha dipinto in un libro in carta reale con i principali voti della chiesa, incominciato nel tempo del padre lettore fra Felice de Rossi priore [1617-1619] et fenito nel tempo del padre fra Angelo Colli, priore [1620], et sacrestano fra Thomaso Bandoni; et quando si rompesse un voto, et che andasse tutto in polvere, si potrà rifare col modello dipinto nel libro, che dimostra al vivo come stanno; et si faccia diligenza da chi viene dopo mantenerli che sono le gioie et ornamenti di questa chiesa. » (« 6 juin 1620... et le maître Vincenzo Panicale a peint dans un livre en parchemin les principaux vœux de l'église, il a commencé au temps du père fra Felice de Rossi prieur [1617-1619] et a fini aux temps du père fra Angelico Colli prieur [1620], et du sacristain fra Thomaso Bandoni; et quand un vœu se cassera, et sera réduit en poussière, on pourra le refaire avec le modèle peint dans le livre qui montre comment ils sont positionnés aujourd'hui; et que ceux qui viendront ensuite fassent attention à en prendre soin car ils sont les joies et les ornements de cette église. ».)
14. « Le effigi popolavano i cornicioni e le sporte della chiesa di grandezza per lo più naturale, formate di tela, legno

e simili economiche materie. Le attitudini sono varie, e talora curiose, poiché vedi un tale che sta col capo sotto una mannaia patibolare, un tal altro coperto di pietre, uno trafitto da strali e da spade... E' pur vero, però, che oggidì non solo è cessata quella specie di oblazioni, ma anche il tempo con la sua lima incessante deturpa e distrugge quei fragili lavori, che sovente a causa di decadenza son rimossi dal tempio e decrescono progressivamente di numero. » (A.C. 1845 : 306).

15. Au vu de l'afflux continu d'offrandes votives, en 1468 les prieurs de la ville de Viterbe et les administrateurs des entrées du sanctuaire décidèrent d'ouvrir un atelier de cire. Dans la même année, un contrat fut établi entre la ville et certains artisans *super exercitio artis cere*. Il y est spécifié que les artisans peuvent construire à leur frais un atelier pour les figures votives, mais que celles-ci doivent être éloignées d'au moins un pas des murs de l'église et que les recettes de cette vente seront divisées entre les locataires et les officiers du sanctuaire de la Vierge. En 1494 l'atelier existait encore.
16. Carosi & Ciprini 1992 : 9, note 27 « *Nel settembre 1691, per maggiormente accrescere la devotione di questa B. Vergine, il sagrestano maggiore F. Borzacchi raccomandò molti voti, che per esser stati levati dal suo luogo antico si eran rovinati, anzi essendone gran quantità in una stanza dove da sorci eran guasti. Detto padre li trasferì di lì e li distribuì sopra il cornicione che passa sopra le cappelle sotto le volte. Accomodò di più il prete ch'era mischiato tra gli altri, né si vedeva, nella prima colonna e pilastro in faccia alla Madonna, havendovi fatto sotto il suo piedistallo di legno e il suo braccio di ferro, che lo fece impiombare nel muro. L'istesso fece di quello che tiene il capo sotto la mannaia perché lo pose dove ora si vede, dove prima non compariva, e l'istesso fece di quello che, posto sotto la forca, in ginocchione mostra la fune rotta, dei due giovani di Caparbio impiccati e d'altri voti, che per brevità si tralasciano.* » (« En septembre 1691, pour accroître encore davantage la dévotion de cette Sainte Vierge, le sacristain supérieur F. Borzacchi répara de nombreux vœux, qui

parce qu'ils avaient été enlevés de leur lieu initial s'étaient abîmés, il y en avait même en grande quantité dans une pièce où ils étaient abîmés par des rats. Ledit père les transféra et les répartit sur la corniche située au-dessus des chapelles, sous les voûtes. De plus, il répara le vœu du prêtre que l'on ne voyait pas, mélangé aux autres, et, après avoir aménagé son piédestal en bois et son bras de fer dans la première colonne et le pilier face à la Madone, il le fit sceller dans le mur. Il fit de même de celui qui tient la tête sous le couperet parce qu'il le posa où on le voit aujourd'hui, alors qu'avant il n'apparaissait pas, et il fit de même de celui qui, placé sous la potence, à genoux montre la corde cassée, des deux jeunes de Caparbio pendus et d'autres vœux, que nous laissons par concision. »)

17. « *Fra Giovann'Agnolo [Montorsoli], con l'aiuto di alcuni di loro, che attendevano a sì fatte opere d'imagini, rinovò alcune che v'erano vecchie e consumate dal tempo, e di nuovo fece il papa Leone e Clemente che ancor si veggiono.* » (Mazzoni 1923 : 22).
18. Nom donné par les frères à la structure qui accueille les effigies.
19. « *Et ducati 2, baiocchi 69 e ½, quali sono per parte della metà di più spese fatte nel chavallo, chome per gesso, aguti di più sorte per parte di legname, per cholla, pece grecha, per la tela del vestito dell'omo, cholore di più ragioni, oro et argento, spade, olio di linoseme, chode di cavallo, fogli grossi, pelle pel fornimento, 1 paio di staffe, 1 paio di sproni, 1 briglia, il cinto et bulloni di ottone, per parte di ferro et tavolatura, cioè sotto la basa et spranghe, per pennegli, stagnuolo, fattura di spade et altro, chome ne vidde conto Vangelista di Sciamanna.* » (Carosi & Ciprini 1992 : 8).
20. « *E qui mi piace ricordare (a prova della superstizione di que'tempi) come la caduta dal soffitto delle due imagini votive del D. Alessandro de' Medici e di Leonardo Lucalberti si tenne che presagissero l'assassinio del primo, ed il morire sotto le rovine della propria camera, di Spinello figliuolo del secondo.* » (Tonini 1876 : 9-10).

L'auteure

Valeria Motta est docteure en histoire de l'art. Sa thèse de doctorat, soutenue à l'EHESS en 2017, s'intitule « Le spectacle de la dévotion. Le sanctuaire de la Madone des Grâces de Mantoue : image votive et représentation (xv^e-xvii^e siècles) ».

Iconographie

Image d'ouverture. Sanctuaire de la Madone des Grâces de Curtatone, Mantoue. © Valeria Motta.

1 à 4. © Valeria Motta.

5. Catalogue en ligne du *Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum*: <http://sammellust.tiroler-landesmuseum.at/page/objekte/1897b>.

6. © Valeria Motta.

Références

- A.C. 1845 « Il santuario, il borgo e le fiere della Quercia presso Viterbo », *L'albun. Giornale letterario e di belle arti*, 15 novembre, XII.
- Artoni, P. 2005 « Il santuario della Beata Vergine delle Grazie. Inedite carte d'archivio per la storia dell'impalcato ligneo », in *Atti e Memorie dell'Accademia Nazionale Virgiliana di Scienze Lettere e Arti V* (LXXIII): 27-80.
- Bacci, M. 2011 « L'individu en tant que prototype dans les ex-voto médiévaux », *Degrés: revue de synthèse à orientation sémiologique*, 145-146: 1-14.
- Baccini, G. 1888 *Zibaldone. Notizie, aneddoti, curiosità e documenti inediti o rari, raccolti da una brigata di studiosi*. Florence: Tipografia Cooperativa.
- Baldinucci, F. 1681 *Vocabolario toscano dell'arte del disegno*, Florence: Santi Franchi.
- Barocchi, P. 1978 *Scritti d'arte del Cinquecento, III. Pittura e scultura*. Turin: Einaudi.
- Bianchi, A., Conti, I. et al. 1999 « Le sculpture e l'impalcata: problemi e metodi di intervento per i manufatti polimerici », in M. G. Vaccari dir. *Mira il tuo popolo. Statue votive del santuario di Santa Maria delle Grazie* (cat. expo. Palazzo Ducale, Mantoue, 11 février – 2 avril 2000). Milan: Rizzoli: 64-71.
- Bisogni, F. 2001 « Ex-voto e la scultura in cera nel tardo medioevo », *Visions of Holiness. Art and Devotion in Renaissance Italy*. Athens, GA: Georgia Museum of Art: 66-91.
- Carosi A. & G. Ciprini 1992 *Gli ex-voto del santuario della Madonna della Quercia di Viterbo. Immagini e testimonianze di fede*. Viterbe: Cassa di Risparmio della Prov. di Viterbo.
- Casalini, E. 1978 « Il Montorsoli e le statue del coro dell'Annunziata di Firenze », in E. Casalini dir. *La Santissima Annunziata di Firenze. Studi e documenti sulla chiesa e il convento*. Florence: Stabilimento Poligrafico Fiorentino: 125-148.

7. *Soprintendenza Archeologia, belle arti e paesaggio per le province di Cremona, Lodi e Mantova*.

8. Catalogue de l'exposition « Mira il tuo popolo. Statue votive del santuario di Santa Maria delle Grazie » (Palazzo Ducale, Mantoue, 11 février-2 avril 2000).

9 & 10. © Fondazione Marco Besso, Rome.

- Cennini, C. 1991 [1437] *Il libro dell'Arte*. M. Serchi éd. Florence: Le Monnier.
- Corrain, L. 2004 « L'Efficacia dei simulacri », *FMR* 2 agosto-settembre: 41-56.
- Daninos, A. 2012 *Avere una bella cera. Le figure in cera a Venezia e in Italia* (cat. expo Palazzo Fortuny, Venise, 10 mars -25 juin 2012). Milan: Officina Libraria.
- Del Migliore, L. 1684 *Firenze città nobilissima illustrata*. Florence: Stamperia della Stella.
- Didi-Huberman, G. 2006 *Ex-voto: image, organe, temps*. Paris: Bayard.
- 1996 « Pour une anthropologie des singularités formelles. Remarque sur l'invention warburgienne », *Genèses* 24(1): 145-163.
- Freedberg, D. 1998 *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*. Chicago: University Press.
- Golsenne, T. 2015 « Les images qui marchent: Performance et anthropologie des objets figuratifs » in J. Baschet & P.-O. Dittmar dir. *Les images dans l'Occident médiéval*, Turnhout: Brepols: 179-192.
- Holmes, M. 2009 « Ex-votos: Materiality, memory, and cult », in M. W. Cole dir. *The Idol in the Age of Art: Objects, Devotions and the Early Modern world*. Burlington: Ashgate: 159-181.
- Lepoittevin, A. 2014 « La chambre des merveilles votive du sanctuaire mantouan de Santa Maria delle Grazie. Le rôle des franciscains au XVI^e siècle », *MEFRIM* 126(2): 365-380.
- Maniura, R. 2009 « Ex-Voto, art and pious performance », *Oxford Art Journal* 32(3): 409-425.
- Margonari, R. & A. Zanca 1973 *Il Santuario della Madonna delle Grazie presso Mantova: storia e interpretazione di un raro complesso votivo*. Mantoue: Gizeta.
- Masi, G. 1916 « La ceroplastica in Firenze nei secoli XV-XVI e la famiglia Benintendi », *Rivista d'Arte* 9: 1-21.

- Mazzoni, G. 1923 *I bñti della SS. Annunziata di Firenze. Curiosità storica*. Florence : Le Monnier.
- Morselli, P. 1985 « Immagini di cera votive in S. Maria delle Carceri di Prato nella prima metà del '500 », *Renaissance Studies in Honor of Craig Hugh Smyth*. Florence : Giunti Barbèra : 327-340.
- Motta, V. 2009 « Per un'antropologia delle immagini votive : gli ex-voto figurativi del territorio di Padova », *Atti e memorie dell'Accademia Galileiana di Scienze Lettere ed Arti in Padova CXXI (III)* : 439-458.
- Olariu, D. 2014 *La genèse de la représentation ressemblante de l'homme. Reconsidérations du portrait à partir du XIII^e siècle*. Bern : Lang.
- Sacchetti, F. 1861, *Le novelle di Franco Sacchetti*. O. Gigli éd. II. Florence : Le Monnier.
- Salerno, C. S. 2012 « Fonti e tecniche sulla cartapesta ; dalle botteghe artistiche alla produzione industriale », in R. Casciaro dir. *Cartapesta e scultura polimaterica*. Galatina : Congedo.
- Schlosser, J. von 1997 [1911] *Histoire du portrait en cire*. (trad. de l'allemand par É. Pommier). Paris : Macula.
- Schubert-Feder, C. 1891 « La loggia di Or' San Michele », *Archivio Storico Italiano Serie V(7)* 181 : 67-88.
- Stiassny, R. 1898 « Eine gotische Votivstatue », in *Allgemeine Zeitung* (21 et 22 décembre).
- Tonini, P. 1876 *Il santuario della Santissima Annunziata di Firenze. Guida storico illustrativa compilata da un religioso dei Servi di Maria*. Florence : Tipografia di M. Ricci.
- Torelli, N. M. 1827 *Miracoli della Madonna della Quercia di Viterbo e sua istoria*. Viterbe : Camillo Tosoni.
- Vasari, G. 1983 [1568] *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes [Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori]*. Florence : Giunti]. A. Chastel éd. vol. IV. Paris : Berger-Levrault.
- Velden, H. van der 2000 *The Donor's Imag : Gérard Loyet and the Votive Portraits of Charles the Bold*. Turnhout : Brepols.
- Warburg, A. 1990 [1902] « L'art du portrait et la bourgeoisie florentine », in S. Muller dir. *Essais florentins*. Paris : Klincksieck : 101-135.

Pour citer l'article

Motta, V. 2018 « Les effigies votives grandeur nature en Italie (XV^e-XVII^e siècles) », *Techniques&Culture* 70 « Matérialiser les désirs. Techniques votives », p. 98-119.