

Alexandre le Grand ou le faux Frédéric II de Hohenstaufen dans les peintures murales du palais abbatial de *San Zeno*, à Vérone*

Vladimir Agrigoroaei
CÉSCM Poitiers - CNRS

RÉSUMÉ : *L'Auteur propose d'évaluer deux hypothèses concernant les peintures murales de la tour abbatiale de San Zeno à Vérone. F. Zuliani considérerait, en suivant les anciennes études de G. Gerola, que les peintures représenteraient Frédérique II de Hohenstaufen recevant l'hommage des peuples de la terre, assis sur son trône à Jérusalem en 1229. G. P. Marchi a pour autant identifié le même souverain avec le roi biblique Salomon recevant la visite de la Reine de Saba. L'A. considère à son tour que chacune des deux hypothèses est partiellement correcte : les fresques ont certainement un rapport avec l'empereur allemand – l'écu d'or portant l'aigle noir impérial, peint dans le coin Nord-ouest est un témoin avéré –, tout en étant inspirées par un thème d'origine biblique. L'analyse des groupes qui forment le cortège accompagnant le souverain montre que ce cortège est composé de Persans, Éthiopiens, Hébreux, Scythes, Chaldéens, hommes cornus, Pygmées et deux autres groupes inconnus. Ce regroupement de peuples se retrouve dans la légende d'Alexandre le Grand et la scène peut être identifiée avec le séjour de ce dernier à Babylone, tel qu'il a été raconté dans la Bible, au début du premier livre des Maccabées (1 Maccabées 1 : 1-6). L'A. croit que les peintures, faites sans doute pour Frédéric de Hohenstaufen, devraient lui rappeler que la gloire du monde était transitoire. La Roue de la Fortune, peinte sur la paroi Ouest de la même salle, soutient cette interprétation. La signification des peintures est alors celle d'indiquer à l'empereur allemand qu'il devait veiller avant tout au salut de son âme.*

MOTS-CLÉS : *Peintures murales – Alexandre le Grand – Maccabées – Frédéric de Hohenstaufen*

* Je tiens à remercier Mons. l'abbé Giovanni Ballarini de *San Zeno Maggiore* de Vérone pour la permission de photographier et reproduire les fresques du palais abbatial.

ABSTRACT : *The Author assesses two hypotheses concerning the mural paintings of the San Zeno abbey tower in Verona. F. Zuliani followed the previous hypothesis of G. Gerola and considered that the paintings represent the German emperor Frederick II sitting on his throne in Jerusalem in 1229, and receiving the homage of the peoples of the Earth. G. P. Marchi has nonetheless interpreted the same scene as the biblical king Solomon receiving the visit of the Queen of Sheba. The A. believes that both hypotheses are partially right: the frescoes do indeed have something in common with the German emperor, as proven by the presence of a golden coat of arms bearing the black imperial eagle in the North-Western corner of the room; but they are also inspired by a biblical storyline. While analyzing the attributes of the groups of worshippers forming the procession in the paintings, he noted that they could be identified as Persians, Ethiopians, Hebrews, Scythians, Chaldeans, horned men, Pygmies, and two other unidentifiable groups. This gathering of peoples corresponds to that presented in the legend of Alexander the Great, and the scene should be interpreted as the Macedonian's passage through Babylon such as narrated in the Bible, at the beginning of the first Book of the Maccabees (1 Maccabees 1 : 1-6). The A. implies that the paintings were intended for Frederick II. They were supposed to remind him that all earthly glory is short-lived. The Wheel of Fortune painted on the Western wall of the same hall supports this interpretation. The implication of the murals is clear: they hinted that the German emperor's first preoccupation should have been that of saving his soul.*

KEYWORDS : *Mural paintings – Alexander the Great – Maccabees – Frederick II Hohenstaufen*

L'abbatiale de *San Zeno*, située à l'ouest de la ville médiévale, a polarisé la vie culturelle et religieuse de Vérone aux XII^e-XIII^e siècles. Il n'est pas alors étonnant que le monastère s'est transformé peu à peu en un complexe qui rivalisait avec celui du *Duomo*, la cathédrale de la ville. Ce n'était pas uniquement l'existence d'une autre église dans la proximité, *San Procolo*, mais aussi le complexe résidentiel qui joignait le cloître.

Au cadre de ce complexe résidentiel, dans l'angle Nord-ouest de l'abbatiale, se trouve une tour, dite *Torre di Pipino*, datée de la deuxième moitié du XII^e siècle (Fig. 1). La maison adossée à la tour (*domus* en 1186, *palatium* en 1223) semble avoir été édifiée vers la fin du même siècle. Elle a subi plusieurs modifications dans les siècles suivants (une surélévation) mais comportait, pour la période qui nous intéresse, un rez-de-chaussée et

deux étages. Notre intérêt se concentre sur la salle qui se trouve au premier étage. C'est ici que nous trouvons une série de fresques¹ (Fig. 2). Cela nous oblige à consacrer l'introduction de cet article à une description systématique. Nous nous excusons auprès de nos lecteurs pour l'exkurs trop descriptif et monotone qui peut devenir par moment désagréable.

Les peintures datent en toute probabilité de la première moitié du XIII^e siècle² et occupaient plusieurs parois de la salle qui a été modifiée à une date ultérieure, au temps de la surélévation du palais et de la tour voisine.³ Aujourd'hui, on ne conserve qu'une grande partie des fresques de la paroi Sud et quelques traces sur la paroi Ouest. Celles de la paroi Sud sont organisées en trois registres, dont celui supérieur est ornemental (Fig. 3). Le registre médian, plus intéressant, constitue le sujet de la recherche que nous proposons d'achever par la suite (Fig. 4). Dans une arcade peinte, entre deux colonnettes, on remarque un souverain, jeune et blond, portant une couronne d'or, une dalmatique bleue-clair et une cape rouge à bords blancs. Il est assis sur un trône ayant deux têtes et quatre pieds de lions (Fig. 5). À sa droite, dans la partie de gauche de la peinture, on observe un personnage presque complètement effacé. Au-dessous du trône on a peint à une date ultérieure (*a secco*) trois petites figures agenouillées, aujourd'hui effacées. Leurs pieds dépassaient la bordure séparant les registres médian et inférieur, ce qui témoigne de la réutilisation du thème initial, mais ils ont été effacés, ce qui peut cacher aussi la décision de revenir à la signification antérieure. Pour ce qui est du souverain, il fait un signe de sa main droite à un cortège de personnages qui étendent la scène. Le signe a été interprété comme bénédiction ou salutation, mais l'ouverture d'une fenêtre, à une date ultérieure, a fait que cette partie de la fresque soit disparue. En l'absence de la main, il est impossible d'interpréter la connotation du geste.

Toujours absente est la tête du premier membre du cortège (Fig. 6). Il est en train de s'agenouiller et dépose une offrande (également absente, dans la partie endommagée) sur un meuble (un pupitre ?). Ses vêtements, une dalmatique et une cape, sont identiques à ceux portés par les deux

¹ Les sources principales de nos descriptions sont les deux articles de F. Zuliani : Zuliani 1992 et 1995.

² Franco - Coden 2014, nn. 158-159, qui mentionnent les datations oscillant entre la fin du XII^e siècle et le début du XIV^e siècle, pour préférer, en tenant compte des données stylistiques, une datation restreinte à ce qu'ils appellent l'*età fredericana*.

³ *Ibidem*, p. 113, qui date ces modifications de 1292, sous l'abbatiat de Giuseppe della Scala.

personnages suivants, ce qui invite à croire qu'il portait le même couvre-chef – haut, cylindrique et arrondi dans sa partie supérieure – que les deux barbus qui le suivent (*Fig. 7*). Le cortège se poursuit avec quatre noirs, portant des vêtements longs (*Fig. 8*) ; avec trois barbus avec des foulards enroulés sur les têtes (*Fig. 9*) ; et trois hommes à nez aquilin qui portent des tuniques, des *leggings* de cavaliers et des couvre-chefs pointus (*Fig. 10*). On distingue aussi trois figures de peau foncée, mais qui ne sont pas des noirs, et qui portent des chapeaux sous forme de ziggourat (*Fig. 11*). Ils ont des tuniques, comme les trois autres qui les suivent. Ces derniers ont des barbes et des cheveux longs, noirs, mais la peau claire (*Fig. 12*). Enfin, le septième groupe est constitué de trois autres personnages à peau foncée. Ils portent des dalmatiques et des manteaux, ils ont des barbes et des cheveux roux. Leur trait distinctif est une mèche de cheveux ou une corne qui sort de leur front (*Fig. 13*). Le pénultième groupe comporte trois membres dont la physionomie rappelle celle des personnages à cheveux longs, noirs, mais à peau claire. À leur différence, ils couvrent leurs têtes avec des bonnets pointus (*Fig. 14*). Quant au dernier groupe, il présente trois barbus, portant des tuniques, mais qui ont la moitié de la taille des membres du cortège (*Fig. 15*). Ils sont représentés au-dessous de l'archivolte (peinte) de la porte de droite, et derrière eux on observe une cité fortifiée. On aperçoit le mur de l'enceinte, ses merlons gibelins et deux grandes tours. Le registre inférieur présente uniquement des scènes de chasse. À l'origine, les peintures semblent avoir été des fresques ; cependant, elles ont été retouchées *a secco*. F. Zuliani croyait qu'il s'agit d'une chasse à sanglier,⁴ mais cet animal n'est que le protagoniste d'une seule scène. La partie de gauche, endommagée par l'entrée percée à une date ultérieure, ne conserve que deux arbres et un lévrier blanc. S'ensuit un page qui lève une hache pour frapper une bête qui devait être figurée dans l'espace de la porte (*Fig. 16*). De l'autre côté on voit un lévrier en train d'attraper un sanglier et un page sonnante d'une corne. Ce dernier se trouve à côté d'un arbre et il est également suivi par deux lévriers (*Fig. 17*). Enfin, à droite de la deuxième porte, un griffon attrape un cervidé (*Fig. 18*).

Sur la paroi Ouest, la plupart des fresques ont été détruites. Hormis quelques traces des décorations du registre inférieur, on apercevait autrefois la partie inférieure d'une Roue de la Fortune.⁵ Le fragment est au-

⁴ Zuliani 1992, pp. 20-21. Cf. Zuliani 1995, p. 113.

⁵ Zuliani 1992, pp. 21-22. Cf. Zuliani 1995, p. 114.

jourd'hui endommagé ; nous nous appuyions sur les descriptions antérieures. Elles renseignent que l'on voyait encore la Roue et un personnage suivi par l'inscription SVM SINE REGNO.⁶ Plus loin, dans le coin Nord-ouest, on découvre la moitié d'un écu d'or qui porte l'aigle noir impérial (Fig. 19). Le reste du blason est masqué par un mur édifié ultérieurement, ce qui témoigne d'un manque du respect pour le symbole impérial.⁷ C'est en fonction de cet aigle que l'interprétation des peintures a été faite.⁸ L'aigle a dicté que le souverain de la paroi Sud serait Frédéric II de Hohenstaufen, *Stupor mundi*, un personnage très populaire à Vérone au XIII^e siècle.

1. Présentation et critique des hypothèses antérieures

Il n'y a que deux interprétations qui ont fait carrière et que l'on retrouve dans toutes les publications mentionnant les fresques. La première a été lancée par G. Gerola au début du XX^e siècle. Il y voyait l'empereur Frédéric recevant l'hommage des peuples de la terre.⁹ La deuxième, plus récente, appartient à F. Zuliani.¹⁰ Il a fait fructifier une partie de l'hypothèse de G. Gerola, tout en changeant de registre. Selon F. Zuliani, il ne s'agirait plus d'un Frédéric irréel, imaginaire ou conquérant de *l'orbis terrarum*, mais d'un Frédéric réel, devenu roi de Jérusalem et ami du sultan Al-Kâmil. Il serait représenté sur son trône à Jérusalem en 1229. Dans cette interprétation, la fresque de la tour de San Zeno « sarebbe soprattutto un manifesto politico contro il papa, che era il più ostile al taglio dato da Federico ai suoi rapporti con il mondo islamico, e che fu sempre pronto ad accusarlo di eresia e di connivenza con i maomettani ». ¹¹ L'agenouillé qui ouvre le cortège devient Al-Kâmil même.¹² Et la recherche se perd dans un inventaire des visites véronaises de l'empereur allemand : 1236, quand il était apparu pour lutter contre la Ligue lombarde et pour soutenir Ezze-

⁶ Zuliani 1992, pp. 30.

⁷ Frattaroli 1992, p. 126.

⁸ Zuliani 1992, p. 26.

⁹ Gerola 1927, p. 245 et suiv. Pour les tâtonnements de cette hypothèse voir également Haskins 1922.

¹⁰ Zuliani 1992 ; Zuliani 1995. Cf. les reprises et continuations de ses hypothèses par Elbern 1995, Flores d'Arcais 2004 et Wolter-von dem Knesebeck 2008.

¹¹ Zuliani 1992, pp. 28-29.

¹² *Ibidem*, p. 28.

lino da Romano ; 1238, année où il est arrivé à *San Zeno* suivi par une armée qui comprenait également quelques Grecs de Nicée et Arabes du sultan Al-Kâmil ; et 1245, lorsqu'il éprouvait une « *agonia del sogno dell'impero universale* ». ¹³ L'excurus historiographique a permis à F. Zuliani de dater la peinture véronaise « *intorno al 1238* » ou « *nel periodo tra 1236 e il 1239* ». Quant à la Roue de la Fortune, il croyait qu'elle doit être mise en relation avec celle qui apparaît dans un manuscrit de Berne contenant le *Liber ad honorem Augusti* de Pierre d'Éboli. À côté d'elle se trouvait une miniature représentant Frédéric recevant l'hommage des Vertus. Cette Roue montrait Tancrede de Lecce, dernier roi normand de Sicile (1190-1193), comme vaincu. ¹⁴ C'était la gloire de l'empereur que l'on devait apercevoir à Vérone. Et la Roue de la Fortune devait montrer le haut (Frédéric) et le bas (ses ennemis).

Ces suppositions n'ont fait qu'ouvrir la voie à d'autres théories. Parmi les plus récentes, celles proposées par M. Vagnoni semblent excessives. Il inclut la représentation de Vérone dans la liste de tous les autres portraits de l'empereur allemand, considérant qu'ils ont été faits au moins avec « *il tacito assenso dell'imperatore* ». Il propose ensuite des sources idéologiques que nous présenterons par la suite, ¹⁵ mais qui ignorent de toute manière le fait que l'empereur était intéressé plus par la science et la métaphysique que par la théologie et l'idéologie. ¹⁶ Voire que la représentation de Vérone n'a rien en commun avec les portraits de l'empereur et la tradition classicisante dont il a été un grand promoteur. ¹⁷ Mais ces interprétations s'éloignent de plus en plus du sujet des peintures. La voie des exagérations étant inévitable, nous suivons Benedetto Croce, qui avait observé que l'homme n'est capable d'écrire qu'une histoire de ses passions ou de ses idéaux. ¹⁸ Cette distorsion du message des peintures, dictée par la mode socialisante, politisante et économisante, caractérise les recherches héritières de l'École des Annales. Et il arrive que plusieurs détails obligent à douter à la fois de l'identification du cortège et de celle du souverain. Nous présentons par la suite, une par une, les cinq critiques

¹³ Zuliani 1995, p. 114. Pour une description et une discussion abondantes des visites véronaises de Frédéric II, voir Zuliani 1992, pp. 24-26.

¹⁴ *Ibidem*, pp. 29-30. Cf. Zuliani 1995, p. 115.

¹⁵ Vagnoni 2006a ; voir également Vagnoni 2006b. Pour le travail principal que ce chercheur a mené à ce sujet, voir Vagnoni 2004.

¹⁶ Varvaro 1996, p. 396.

¹⁷ Castelnovo 1995, pp. 64-65. Cf. Claussen 1995.

¹⁸ Croce 1967, pp. 167-169 (« *Un ammonimento circa la storiografia economica* »).

que nous apportons aux anciennes interprétations.

C'est la présence des peintures murales qui a poussé F. Zuliani à affirmer que le « *palatium abbatis* » était « un complesso residenziale e cerimoniale destinato ad accogliere l'imperatore germanico ». ¹⁹ Il s'appuyait sur le fait que, depuis l'époque d'Otton I^{er}, les empereurs allemands séjournaient à *San Zeno* lors de leurs visites italiennes. ²⁰ Néanmoins, on n'est pas certain que le palais appartienne à l'abbé. D'autres chercheurs prétendent croyaient que l'édifice a été bâti par l'évêque Théobald ²¹ et qu'il appartenait aux évêques de Vérone. ²² En l'absence d'une relation évidente avec la cour impériale, nul ne sera jamais capable de trancher la question de l'utilité de l'édifice. Le message des fresques demeure, par conséquent, relatif.

Le deuxième problème est posé par les scènes de chasse du registre inférieur (*Figg. 16-17*). Leur présence ne peut pas non plus être citée comme témoin indéniable de leur relation avec Frédéric II. ²³ De telles scènes de chasse accompagnent souvent les sujets profanes. Il suffit de mentionner les deux représentations rolandiennes d'Angoulême (l'architrave d'une baie de la façade) et de Vérone (les sculptures du portail principal du *Duomo*) pour observer qu'elles sont accompagnées par des scènes de chasse. Cela permet uniquement d'entendre que le thème des peintures du palais abbatial n'était pas tout à fait sacré ; qu'elles avaient une connotation plus ou moins profane. Mais non pas qu'elles renvoyaient d'une manière explicite à Frédéric II de Hohenstaufen, puisqu'il y a partout des lévriers mais aucun oiseau de proie.

S'ajoutent les figures agenouillées qui ont été peintes au-dessous du trône, aujourd'hui effacées. Pour F. Zuliani, ils seraient des « *monaci comitenti* », ²⁴ mais ils ont été peints *a secco*, à une date ultérieure, et leurs pieds dépassaient la bordure séparant les registres médian et inférieur. Ces constatations permettent d'affirmer que la représentation des faux

¹⁹ Zuliani 1992, p. 11. Cf. Zuliani 1995, p. 113.

²⁰ Zuliani 1992, p. 13. Cf. Zuliani 1995, p. 114.

²¹ Cf. Zuliani 1992, p. 16 : *Non credo vi possano essere dubbi sul fatto che ci troviamo di fronte al palazzo dell'abbate, data anche l'ubicazione rispetto agli altri edifici monastici disposti attorno al quadrato del chiostro.*

²² Miller 2000, p. 92, note 22. Selon Zuliani 1995, p. 113, c'est l'abbé qui a fait édifier le palais adossé à la tour, cette dernière étant édifée sous l'abbatit de Gérard (1163-1187).

²³ Cf. Zuliani 1992, p. 30.

²⁴ *Ibidem*, p. 20.

‘commanditaires’ ne doit pas être prise en compte pour l’interprétation de la scène originale ; qu’ils ont été ajoutés à un autre moment, quand le sujet des peintures était moins connu ou quand on a décidé de le modifier ; voire qu’ils ont été effacés parce que leur présence ne se justifiait pas. Tout cela pour dire qu’il ne peut pas s’agir de moines qui adorent leur souverain séculier. Leur posture ressemble à celle du commanditaire dans les représentations votives, mais le souverain assis sur le trône n’est pas une figure sacré. Les *monaci commitenti* seraient alors une erreur postérieure que l’on a essayée de réparer très vite en les effaçant.

Notons ensuite qu’il n’est pas question de retrouver la *manus Dei* au-dessus de l’empereur dans la représentation de Vérone. On n’aperçoit pas le globe crucifère qu’il devait tenir dans sa main, comme dans les enluminures où il apparaît en trônant. Les premières études de M. Vagnoni ont analysé les représentations des souverains byzantins, ottoniens et normands-italiques pour observer que le Frédéric véronais ne correspondait pas à la typologie habituelle. Pour lui, cette représentation ne serait qu’un avatar de la Querelle des Investitures, Frédéric acceptant un statut éminemment laïc et se croyant uniquement un représentant de la loi et de la justice, selon la théorie des deux épées.²⁵ Cependant, plus récemment, le même chercheur observe qu’il faut y retenir certaines doutes, car :

[...] anche ammettendo che ad essere lì rappresentato fosse effettivamente Federico II, le caratteristiche iconografiche della sua figura (la tipologia di vestiario, la forma della corona e le peculiarità del volto) non trovano riscontro in quella ufficiale e che, effettivamente, la committenza sarebbe da ascrivere più ad un ambito esterno alla corte (ovvero all’abate della stessa abbazia) senza poter ricostruire se e quanto anche Federico vi contribuì.²⁶

Ce qui est encore plus important, c’est que les termes de comparaison témoignent de très peu de points communs. Dans un manuscrit de Munich (les *Évangiles d’Otton III*), l’empereur est entouré de ses dignitaires et de quatre femmes couronnées qui portent les noms *Scлавinia*, *Germania*, *Gallia* et *Roma*. Néanmoins, F. Zuliani s’est aperçu qu’il ne pouvait pas identifier les possessions de l’empereur allemand dans les fresques de Vérone. Pour lui, il s’agissait d’une « generica amplificazione » qui comportait des « figure allegoriche [...] di indubbia allusione ‘esotica’ ». ²⁷ C’est

²⁵ Vagnoni 2006.

²⁶ Vagnoni 2013, p. 63.

²⁷ Zuliani 1992, p. 27.

pour cela qu'il parle de « tre giovani soldati con l'elmetto islamico » alors qu'on voit bien que leurs couvre-chefs ressemblent à ceux portés par les Scythes dans les représentations médiévales (*Fig. 10*).

2. Les autres Frédéric et la fin de la critique

Si Frédéric II de Hohenstaufen donne l'impression qu'il s'est échappé des peintures du palais abbatial, cherchons-le ailleurs, dans d'autres représentations qui datent de la même époque. Le premier 'Frédéric' qui mérite notre attention se trouve toujours à *San Zeno* de Vérone, cette fois dans l'abbatiale même, sur un écoinçon des baies extérieures à la crypte (*Fig. 20*). Dans les traces de peintures conservées sur les écoinçons, F. Zucchini a observé un personnage agenouillé, les deux mains levées vers le centre de l'« iconostase ». À son époque, la tête du personnage n'était pas visible. De plus, l'inscription qui le désignait était partielle. On ne conservait que cinq lettres (RATOR) et la peinture se trouvait dans la proximité d'une Incrédulité de Saint Thomas. Pour le chercheur, c'était de nouveau Frédéric et cela invitait à croire que :

La presenza della figura di imperatore, inginocchiata ai piedi di Cristo, fa allora immediatamente venire alla mente che proprio Federico II, nel 1238, con le costituzioni di Cremona, Padova e appunto Verona, promulgò severissime misure contro gli eretici, ben diffusi nel territorio veronese, e contro i quali vi erano già state feroci repressioni.²⁸

Néanmoins, une campagne plus récente de restauration a dévoilé la tête sans couronne du personnage et l'inscription qui ne parle pas d'un *imperator*. Il s'agit selon toute probabilité d'un MENAHEMENAB[OI?] CV/RATOR²⁹ et Frédéric échappe pour une autre fois.

Après ce faux Frédéric, il convient de mentionner au moins un qui soit réel. De ce fait, la deuxième et dernière entrée de notre liste de comparai-

²⁸ *Ibidem*, p. 38. Pour une reprise de l'hypothèse, voir Lorenzoni, Valenzano 2000, p. 209.

²⁹ Nous ne tentons pas d'identifier ce Menaboi, car le mot médiolatin *curator* est polysémique : 'contremaître', 'intendant', 'gardien', 'architecte', 'peintre', 'commissaire' ou 'juge', voire 'curé' etc. Voir Varanini 2015, pp. 36-37, qui considère qu'il s'agit d'un certain Menaboi *massarius de opera Sancti Zenonis* attesté par un acte de 1200. Cf. Franco - Coden 2014, nn. 128-129, pour une lecture partielle de l'inscription.

sons est la fresque de la *Casa Finco* de Bassano del Grappa, datée de 1230-1250.³⁰ On y découvre un souverain couronné, identifié avec Frédéric II. La reine représentée à son côté – interprétée comme Isabelle d'Angleterre, sa femme – tient un faucon dans sa main gauche. Cette fois, à la différence des scènes de chasse de Vérone, la représentation du faucon, un renvoi manifeste au livre de Frédéric II, fait que l'identité du couple soit claire. S'ajoutent un troubadour jouant d'une vièle, Uc de Saint-Circ, et un inconnu que M. E. Avagnina a identifié comme étant Alberico, frère cadet d'Ezzelino da Romano. Une fois reconnus ces personnages, ce qui semblait être une représentation banale est devenue graduellement une image idéologisée. On est arrivé à parler de la *fin'amor*, du *De arte venandi cum avibus* et d'un amour spiritualisé qui devait caractériser la cour de Frédéric II.³¹ Néanmoins, la représentation de l'empereur accompagné par un jongleur ou troubadour est bizarre lorsque l'on se souvient que Frédéric ne se servait pas des troubadours et des *Minnesänger* pour se créer une image idéologisée.³² Dans ce cas, l'hypothèse que la peinture de Bassano del Grappa a été commissionnée par un membre de la famille da Romano sert à jeter un nouvel regard sur la représentation véronaise. Si elle n'a pas été dictée par l'idéologie impériale, si ce n'était qu'une image idéalisée de l'empereur que les membres de la famille da Romano, grands amateurs de troubadours, avaient choisi d'adapter à leurs goûts, les peintures véronaises seraient également inspirées par le point de vue du commanditaire (moines, abbé ou potentats locaux) et non pas par celui de l'idéologie impériale. La présence de la Roue de la Fortune sur la paroi voisine de la tour abbatiale peut donner une idée des enjeux de la représentation du souverain inconnu et du cortège exotique. Mais nul n'a le droit d'émettre une hypothèse concernant la signification de l'ensemble avant que les parties composantes soient clairement reconnues.

Retournons donc à l'analyse des fresques de *San Zeno* et observons que la critique de l'interprétation frédéricienne a été déjà faite. M. Vagnoni, promoteur de l'hypothèse la plus idéologisée, a récemment mani-

³⁰ Pour la fresque de Bassano del Grappa, voir Avagnina 1995, dont nous synthétisons la présentation. Cf. Barbieri 2004 et Morlino 2005 dont l'intérêt porte plutôt sur la question du troubadour.

³¹ Galvez 2012, pp. 121-122 et suiv.

³² Certains pensent également que l'empereur n'aimait pas trop les troubadours en général, et qu'il acceptait quelques *Minnesänger* à sa cour, « forse senza eccessivo calore ma certo senza esclusioni ». Varvaro 1996, p. 393.

festé un certain manque de conviction, affirmant que « i dubbi perman-gono e la questione appare di difficile soluzione ». ³³ Il était conscient que la scène peut avoir plusieurs interprétations, dont une, celle proposée par G. P. Marchi, préfigure d'une certaine manière notre propre approche. G. P. Marchi a analysé deux scènes supplémentaires : d'une part, la représentation dans la maison des chanoines de Vérone, dans le complexe résidentiel du *Duomo*, d'une autre paroi peinte à la même époque mais témoignant d'une thématique religieuse (des scènes ayant comme protagonistes David et Salomon) ; d'autre part, l'existence d'un document de 1305 qui donnait un point de référence curieux : « in monasterium sancti Cenonis subtrata palatii novi ubi est istoria Salomonis ». ³⁴ Il a considéré que la scène de la tour abbatiale représente la visite de la Reine de Saba, mais le personnage assis sur le trône ne peut pas constituer (à nos yeux) le roi biblique Salomon (*Fig. 5*), puisque cette interprétation n'explique que les noirs dans la composition du cortège (*Fig. 8*). En outre, le premier personnage ne peut pas être une femme non plus, quoique sa tête ne soit pas conservée dans les peintures. La similitude de son costume et de ceux portés par les personnages qui le suivent, doublée par le fait que le cortège est composé de groupes de trois ou quatre personnages, permet d'entendre que le premier était un homme et qu'il était vêtu des mêmes habits que ses deux compagnons ³⁵ (*Fig. 6*). Quant au texte du document latin, déjà interrogé par F. Zuliani, il est bien possible qu'il se réfère à des peintures du premier niveau de l'édifice, aujourd'hui perdues.

Ce qui reste de l'approche de G. P. Marchi est le questionnement de l'hypothèse de F. Zuliani, l'idée d'éliminer l'interprétation historiciste. Les personnages du cortège, définis par la recherche antérieure comme exotiques, présentent en réalité des traits que l'on retrouve dans d'autres œuvres d'art. Il faut se diriger vers une interprétation qui n'ignore pas l'héritage culturel que puisent les peintures de Vérone. Et la datation des fresques du palais abbatial (première moitié du XIII^e siècle) n'admet pas que les peuples du cortège soient des représentations fidèles de noirs, d'Arabes et d'autres peuples que Frédéric avait dans les rangs de son armée à Vérone. La première représentation de l'Oriental – sous ses diffé-

³³ Vagnoni 2013, p. 63.

³⁴ Marchi 1994. L'hypothèse de G. P. Marchi a tout de même des précurseurs inconnus. Nous avons trouvé une identification du même cortège (« il Salomone coi vecchi nell'omaggio al sovrano ») chez Cuppini 1965, p. 177.

³⁵ Zuliani 1995, p. 115.

rentes formes et d'une manière réaliste – ne se manifeste que dans les enluminures de la *Bible de l'Arsenal*, copiée à Acre vers la fin du XIII^e siècle. Les personnages y portent des turbans, des heaumes coniques à la sarrasine ou d'autres couvre-chefs, simplement parce que l'enlumineur a vécu dans un milieu cosmopolite, à côté de musulmans, de Juifs, mais aussi d'Arméniens,³⁶ tandis que le peintre qui nous intéresse se trouvait à Vérone et qu'il ne faisait que suivre des modèles. Identifier ces modèles, c'est identifier le cortège et le souverain.

3. Une approche empiriste des fresques du palais abbatial

F. Zuliani a affirmé que « l'inesausta variazione fisiognomica dei singoli gruppi del corteo avait un'intenzione etnografica ».³⁷ Il est alors surprenant qu'il n'a pas choisi d'accorder une place plus importante à ces traits distinctifs presque caricaturaux, car ils ne sont pas un fait aléatoire ; ils servent à identifier les différents peuples qui composent le cortège. Ce n'est pas le hasard qui aide à les reconnaître. Par exemple, les traits distinctifs du premier groupe sont flagrants (*Fig. 7*). Leurs couvre-chefs cylindriques sont inspirés par le *πόλος* ou le *κάλαθος* que portaient les Parthes ou les Palmyréniens antiques, et qui sert à représenter les Perses dans l'art médiéval.³⁸ Le deuxième groupe est lui aussi aisément identifiable : ils sont des noirs et les noirs représentent dans l'art médiéval les Éthiopiens (*Fig. 8*).³⁹ Ce sont sans doute les Éthiopiens représentés occa-

³⁶ Bartal 1998, p. 139.

³⁷ Zuliani 1992, p. 31.

³⁸ Bartal 1998, p. 135.

³⁹ P. Kaplan a étudié uniquement les noirs du cortège. Il croyait que la représentation des Africains devait être liée à la fois à l'origine africaine de Saint Zénon, le saint patron, et à l'intérêt que la cour des Hohenstaufen portait aux noirs. Cf. Kaplan 2006. Ses conclusions étaient prédéterminées, puisque dans une étude précédente, rédigée lorsqu'il ne connaissait pas la représentation de Vérone, le même chercheur avait déjà affirmé que la représentation 'correcte' des Africains est due aux Hohenstaufen. Dans son hypothèse de travail, la représentation des noirs arrivait après la conquête de la Sicile. En outre, la première représentation des Africains devait être celle du *Liber ad honorem Augusti* de Pierre d'Éboli, le même manuscrit cité auparavant – mais l'hypothèse n'est pas certaine, car les figures en question n'ont que la peau foncée, un trait caractérisant plutôt les représentations médiévales des Arabes. Il a réussi

sionnellement dans les légendes d'Alexandre.⁴⁰

Après les Éthiopiens, le troisième groupe de personnages porte des barbes blanches et des couvre-chefs enroulés autour de leurs têtes et cols (Fig. 9). Leurs habits ressemblent à ceux des personnages vétérotestamentaires. S'agit-il d'une représentation des Hébreux ?⁴¹ C'est le couvre-chef qui aide à les distinguer. Ce que nous contemplons est le *taylasān*, le châle ou foulard que les Juifs de la Méditerranée orientale ont toujours porté avant et après la conquête musulmane.⁴² Si le peintre a choisi de ne pas représenter le *pileus cornutus*, le chapeau juif médiéval par excellence, pointu en forme de cône, apparu au XI^e siècle et imposé après le Quatrième concile de Latran (1215),⁴³ sa décision témoignerait de l'intention de peindre les Hébreux des temps jadis ou les Juifs orientaux. Il se peut qu'il ait représenté les deux à la fois, anciens et orientaux, sachant que le cortège comporte des Perses, mais aussi des Scythes, des Indiens et d'autres peuples que l'on trouve d'habitude dans les récits des géographes antiques.

Puisque nous venons de mentionner les Scythes, il convient d'observer que le groupe suivant est composé de trois hommes appartenant à ce peuple (Fig. 10). Ils portent des tuniques, des capes, mais aussi des pantalons et des *leggings*. Leur tête est couverte de ce qui semblerait à première vue un bonnet phrygien. Cependant, ce n'est pas un bonnet, mais un heaume ou un couvre-chef plus dur. Il ressemble au *karballlatu* (κορβασία chez Hérodote) que les Assyriens et les Babyloniens ont emprunté aux

à retrouver des noirs dans les chapiteaux et dans les enluminures, en supposant partout le penchant des Hohenstaufen pour les noirs. Cf. Kaplan 1987. Néanmoins les quatre personnages de Vérone ne constituent pas le noyau du cortège ; ils sont aussi importants que tous les autres et l'intérêt que l'on doit leur porter ne faut pas être démesuré (Cf. Zuliani 1992, p. 27, qui accordait également une place trop importante aux noirs du cortège, puisqu'ils l'aidaient à renforcer la relation entre Al-Kâmil et Frédéric II. Cf. *ibidem*, p. 36 : « [...] razze umane, con i negri in primo piano »).

⁴⁰ Friedman 2000, p. 15.

⁴¹ Cf. Zuliani 1992, p. 27 : « tre vecchi con la sciarpa avvolta altorno al capo (arabi, o forse ebrei) ». F. Zuliani cherchait à identifier les Arabes pour les raisons que nous venons d'énoncer maintes fois.

⁴² Stillman Y. 2000, p. 18. Cf. Stillman Y. 1995, p. 131. En outre, le calife Jafar al-Mutawakkil a décrété en 850 que les Chrétiens et les Juifs de l'Orient doivent porter le *taylasān* comme marque distinctive ; cf. Stillman N. 1979, p. 167.

⁴³ Schreckenburg 1996, p. 15.

Scythes.⁴⁴ Ce couvre-chef a connu un long succès en Asie centrale, en particulier dans les contrées voisines à la Mer Caspienne ou au Lac Aral ; voire plus au nord, dans les steppes situées aux bords de la Mer Noire.⁴⁵ Il est alors difficile de dater les termes de comparaison du couvre-chef de Vérone. On peut identifier ses modèles dans l'art antique, dans celui byzantin, mais aussi dans l'art des périodes ottonienne ou romane. Ce qui est important, ce n'est pas la datation, mais le rapport avec les Scythes, qui peuvent désigner aussi les Hyrcaniens. Les deux peuples sont souvent confondus et la source de la méprise est la description d'Hyrcanie faite par Isidore de Séville.⁴⁶ Parce que les *auctoritates* antiques ne donnent aucune description des Hyrcaniens, ni de leur manière de s'habiller, les Hyrcaniens sont représentés comme des Scythes. Être conscient de cela, c'est accepter que le quatrième groupe du cortège peut représenter deux peuples différents.

Et le groupe suivant ? Heureusement, il existe déjà une enquête concernant l'identification de ces personnages. L'étude de G. Gerola avait répertorié un grand nombre d'enluminures où les trois rois mages portaient des couvre-chefs sous forme de ziggourats.⁴⁷ Néanmoins, il est difficile d'accepter la représentation des trois rois mages dans un cortège qui devait avoir une autre signification (*Fig. 11*). Or, si les peintures murales datent de la première moitié du XIII^e siècle, elles datent du temps des scholastiques et l'un de ces savants, Raoul Ardent, a proposé une interprétation célèbre d'un verset de l'Évangile de Matthieu ;⁴⁸ il affirmait que le mot *magus* ne doit pas être compris comme 'magicien', mais 'philosophe', car ceci est le nom que les Chaldéens donnent aux savants.⁴⁹ L'origine chaldéenne des trois rois mages est un lieu commun pour le siècle qui

⁴⁴ Dandamaev, Lukonin 1989, p. 226. Cf. Zuliani 1992, p. 27, qui y a identifié des heaumes 'islamiques'.

⁴⁵ L'un de ses avatars était encore à la mode à l'époque où la peinture de *San Zeno* a été accomplie : au XIII^e siècle, les Coumans portaient également des couvre-chefs pointus en feutre. Voir à titre d'exemple les enluminures qui présentent des Coumans dans le *Chronicon Pictum Vindobonense* (ms. conservé à Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, ancienne côte Vindob. Lat. No. 405).

⁴⁶ Isidore de Séville, *Étymologies*, XIV, III, 31-33. La description principale de l'Hyrcanie et de ses habitants se trouve dans le récit de Solin, mais il parle plus de panthères et de léopards que des hommes. Solin, *De mirabilibus mundi*, XVII, 4-11.

⁴⁷ Gerola 1927, p. 245 et suiv. Cf. Franco - Coden 2014, nn. 162-163.

⁴⁸ Vulgate, Évangile de Matthieu, 2 : 1 (« ecce Magi ab oriente venerunt »).

⁴⁹ Ferruolo 1985, p. 255.

nous intéresse. Ceci dit, les personnages dont G. Gerola avait observé la ressemblance aux rois mages sont probablement une représentation des Chaldéens.

Le reste de notre analyse est moins chanceux. Le groupe suivant de personnages ne porte pas des couvre-chefs (*Fig. 12*). Ils ont des cheveux longs et noirs, des barbes pareilles, mais il est inutile de chercher les cheveux et barbes noirs de tous les exotiques représentés dans l'art médiéval. Il va y avoir des dizaines. Quant au fait qu'ils portent des bottes, il ne constitue pas une preuve non plus. Le septième groupe de personnages portent des vêtements longs, ils sont barbus, ont les cheveux roux et sur leur tête on remarque une corne (*Fig. 13*).⁵⁰ Identifier ces personnages avec un peuple précis, c'est une tâche difficile. Néanmoins, leurs cornes font penser à la corne portée par Caïn dans la tradition judaïque, que l'on retrouve dans la tradition occidentale dans un commentaire de Rupert de Deutz ou sur un chapiteau d'Autun. En outre, Caïn est également connu pour ses cheveux roux, un trait qui semble caractériser le groupe de personnages qui nous intéresse ;⁵¹ et par le fait qu'il a passé le reste de sa vie dans le voisinage du Paradis, quelque part en Asie, aux confins de *l'orbis terrarum*. Par cela il ne faut pas entendre que nous contemplons une représentation des descendants de Caïn. Ces derniers seraient disparus après le Déluge, mais le peintre pouvait décider de conférer les traits de Caïn à d'autres cornus. Or, il arrive que des hommes portant des cornes apparaissent à côté des Pygmées, des géants, des cyclopes et des créatures mythiques ou animaux exotiques dans la *Lettre du Prêtre Jean*.⁵² Ce texte,

⁵⁰ Nous avons également pensé qu'il se peut que cette corne soit en réalité une mèche. Néanmoins, la position bizarre de cette fausse mèche et le fait que l'on n'y voit pas la texture des cheveux, que le peintre a reproduite partout ailleurs, invitent à croire qu'il s'agit d'une corne.

⁵¹ Friedman 2000, pp. 96, 98. Des cornes portent également les Panotéens, mais ces derniers sont caractérisés plutôt par leurs énormes oreilles que l'on ne trouve pas dans la représentation de Vérone. Cf. Friedman 2000, p. 125. Au milieu du XIII^e siècle, on connaît aussi des récits qui mentionnent les cornes des Pygmées (Lach 1965, p. 28), mais ces derniers se trouvent déjà dans notre peinture murale ; nous les analyserons par la suite. Des hommes portant des cornes sont aussi les *Gegetones* ou *Cornuti* qui apparaissent cependant dans des sources plus tardives. Friedman 2000, pp. 16-17.

⁵² Oppert 1870, p. 169 : « In terra nostra oriuntur cocodrulli, meta collinarum, cametennus, tinsere, panthere, onagri, leones albi et rubei, ursi albi, merule albe, ci-

daté de *ca* 1165,⁵³ était célèbre à la fin du XII^e siècle et dans la première moitié du siècle suivant ; il peut constituer une référence pour les peintures véronaises. Quoique le Prêtre Jean soit élaboré à partir de plusieurs témoignages historiques qui renvoient plutôt à l'Asie intérieure et aux Nestoriens, pour les occidentaux, il était un souverain de l'Inde.⁵⁴ Et les *homines cornuti* faisaient penser à l'Inde. Nul ne peut exclure la possibilité que le pénultième groupe de personnages des peintures, ceux qui portent des chapeaux pointus, soient également originaires de l'Inde. Sauf que leurs traits caractéristiques et vestimentaires sont obscurs (*Fig. 14*).⁵⁵

Après ce second et dernier raté, nous voici devant le dernier groupe, peint au-dessus de la voute de la porte de droite (*Fig. 15*). Ils portent des vêtements simples, sont barbus et ne se distinguent par aucun couvre-chef. Il existe cependant un détail qui peut aider à les identifier : ils ont la moitié de la taille des autres. Or, le canon des représentations médiévales dicte que la taille réduite témoigne d'un manque d'importance, mais seraient-ils, ces nains, les moins importants ? Des personnages moins importants, ne comportant aucun trait distinctif, dans un cortège où nous

cade, mute griffones, tigride, lanne, hyene, equi agrestes, asini agrestes, homines agrestes, homines cornuti, monoculi, homines habentes oculos ante et retro sagittarum, fauni, satiri, piceni, cephalii gygantes quorum altitudo cubitorum novem, cyclopes et mulieres eiusdem generis et avis qui vocatur Fenix et fere omne genus animalium que sub celo sunt ». Nous ne suivons pas l'édition plus récente de Zaganelli 1990. Cette édition ne donne pas les leçons des différents manuscrits. Elle suit en réalité l'édition de la version *A* de Zarncke.⁵³ Hamilton 1989, p. 183.

⁵⁴ Pour les Nestoriens, voir Hamilton 1989. Il mentionne également le récit d'Otto de Freising. Otto raconte qu'il a appris de la bouche de l'évêque de Gabala qu'un certain Jean a vaincu les souverains de Mède et de Perse. Il s'agit sans doute de *Ye-liu Ta-che*, le chef des Qara-Khitai qui a vaincu les Seldjoukides en 1141. La préhistoire de son mythe repose d'ailleurs sur un faux événement de 1122, l'année pour laquelle on a inventé le voyage d'un certain patriarche Jean de l'Inde à Rome, et sa rencontre avec le pape Callixte II. Cf. Zarncke 1879, pp. 837-846.

⁵⁵ Les seuls exemples qui nous sont familiers ont une relation avec les différents couvre-chefs portés dans le royaume hongrois, mais la représentation de Vérone manque la calotte des chapeaux magyars. On n'y aperçoit que les bords. S'ajoute la dalmatique portée par ces personnages, faisant penser à une époque ancienne, mais elle fonctionne comme un deuxième trait distinctif et il est certain que l'on ne peut pas envisager une représentation des Hongrois. Nous espérons que ce groupe sera identifié à une autre date.

avons identifié déjà six peuples orientaux ?⁵⁶ Cela semble excentrique, inutile et contradictoire. En réalité, il s'agit d'une représentation assez banale des Pygmées. Sur la *mappa mundi* de Hereford – ils ne se différencient que par leur taille.⁵⁷ Dans les sculptures du portail principal de Vézelay, les mêmes Pygmées sont représentés ayant la moitié de la taille d'un homme ; ils se servent d'échelles pour monter sur leurs chevaux.⁵⁸ Hormis les contes du combat des Pygmées et des grues, nous disposons de très peu de données concernant l'emplacement de leur terre. Solin et Isidore les placent vers l'Océan, en Inde,⁵⁹ le même Inde qui était la patrie des *cornuti homines*. Il est évident que la fin du cortège approche la fin de l'*orbis terrarum*. Ce sont donc les races mystérieuses, les peuples fantastiques ; on y est à la périphérie des cartes médiévales.

À la fin de l'enquête, nous avons identifié sept des neuf groupes de personnages du cortège peint dans la tour abbatiale. Ce sont les Perses, les Éthiopiens, les Hébreux, les Scythes ou les Hyrcaniens, les Chaldéens, les *cornuti homines* et les Pygmées, des peuples qui n'auraient aucun intérêt de présenter leur hommage à Frédéric II de Hohenstaufen. Le souverain assis sur le trône ne peut pas être l'empereur allemand. Mais qui est-il ? Qui peut unir ces peuples orientaux et antiques à la fois ? Qui d'autre qu'Alexandre le Grand ? Cet autre souverain est jeune, il se trouve dans une cité, il reçoit l'hommage de ses vassaux. C'est Alexandre à Babylone.

À de son retour à Babylone, Alexandre avait déjà conquis les Perses, mais aussi l'Égypte, arrivant aux confins de l'Éthiopie ; il était suivi par des *vates* chaldéens, il avait lutté contre les Hyrcaniens (ou les Scythes, selon les différentes traditions) ; il est également allé en Inde, le pays qui a mis une fin à ses aventures. Le seul problème serait la présence des Hé-

⁵⁶ Il est possible que la taille de ces personnages soit déterminée par le fait qu'ils ont été peints au-dessus de la porte de droite (cf. Zuliani 1992, p. 20 : « ultimi, e più piccoli perché al di sopra dell'arco »). Cette dernière a été originale, à la différence de celle de gauche, dont l'ouverture a endommagé une partie du cortège peint (*ibidem*, p. 19). Cela n'explique pas pour autant les raisons du peintre. Il pouvait choisir de peindre une autre chose à cet endroit, de prolonger la cité par exemple.

⁵⁷ Reed Kline 2001, p. 150.

⁵⁸ Zeringue 2005, p. 20.

⁵⁹ Solin, *De mirabilibus mundi*, LII, 15 : « Montana Pygmaei tenent. At hi quibus est vicinus Oceanus sine regibus degunt ». Isidore de Séville, *Étymologies*, XI, III, 26 : « Est et gens ibi statura cubitalis, quos Graeci a cubito Pygmaeos vocant, de qua supra diximus. Hi Montana Indiae tenent, quibus est vicinus Oceanus ».

breux dans le cortège de *San Zeno*, mais il existe quelques références curieuses concernant les rapports entre Alexandre et ces derniers dans la littérature vernaculaire et médiolatine. Dans le *Roman de toute chevalerie* de Thomas de Kent, Alexandre se trouve à Jérusalem, apprend que son arrivée a été annoncée par une prophétie de Daniel et décide de donner liberté totale aux Hébreux. Certains décident de joindre les rangs de son armée et le suivent dans son campagne indienne.⁶⁰ Et ce n'est pas une caractéristique des textes en langues vernaculaires. Fulcher de Chartres raconte une histoire similaire, inspirée partiellement par la Bible, mais qui présente Alexandre en guise de croisé.⁶¹ Il faut également noter que la plupart des peuples du cortège de Vérone habitent à la périphérie du monde connu. Or, L. Deam a observé qu'Alexandre est le protagoniste de la *mappa mundi* de Hereford ; que ses neuf mentions dans les légendes accompagnant les illustrations de l'immense carte, contemporaine de la représentation de la tour de *San Zeno*, se trouvent dans tous les coins du monde médiéval. Mais aussi que sa présence évite toujours Jérusalem, centre de la carte, pour préférer Babylone, la Grande prostituée de l'Apocalypse ; qu'il ne découvre aucune perspective éternelle pour sa vie et qu'il n'arrive pas à régner sur les territoires conquis, voire qu'il est protagoniste et en même temps antihéros.⁶² L'interprétation peut être retrouvée dans les légendes d'une autre *mappa mundi* célèbre, celle d'Ebsdorf, ou dans d'autres encore, que nous n'avons pas le temps de nommer, mais qui présentent Alexandre en rapport avec les Scythes, les Perses, les Hyrcaniens, les Pygmées et d'autres nations du cortège du palais abbatial.⁶³ Quant à

⁶⁰ Thomas de Kent, *Le Roman d'Alexandre* (éd. Foster - Short), p. 119, vv. 3912-3921. Cf. Fabre 2009. Pour le texte de la prophétie biblique, voir Vulgate, Daniel, 11 : 4 (« et cum steterit conteretur regnum eius et dividetur in quattuor ventos caeli sed non in posteros eius neque secundum potentiam illius qua dominatus est lacerabitur enim regnum eius etiam in externos exceptis his »).

⁶¹ *Fulcherii Carnotensis Historia Hierosolymitana*, in *RHC Occ.*, vol. 3, 1866, p. 462 : « Post temporum autem intervalla venit Alexander, qui Tyrum obsedit, et cepit, subjugata Sidone, prius autem Damasco. Gaza quoque ab eo capta per duum mensium spatia; qui circa Tyrum septem mensibus fuerat, ad civitatem Hierosolymam festinavit. Honorifice susceptus, principem sacerdotum nomine Jaddim plurimis honoribus prosequitur, habentem thydarim super caput ejus, et stolam auream hiacinthinam, et super laminam auream, in qua nomen Dei scriptum erat, solus adiens diligenter adoravit. Et disposita Hierosolyma, ad reliquas civitates exercitum suum convertit ».

⁶² Deam 2009.

⁶³ *Vide exempli gratia* Chekin 2006.

l'existence de peintures murales dans des salles laïques, ayant comme sujet les aventures d'Alexandre, elle est documentée, pour l'espace anglais, dès le XIII^e siècle. La peinture véronaise ne constitue donc pas un exemple isolé. En outre, les exemples anglais (de Clarendon et de Nottingham) sont contemporains à celui de Vérone.⁶⁴ Enfin, Alexandre aide mieux à comprendre la relation avec la Roue de la Fortune peinte sur la paroi Ouest. Dans ses représentations ultérieures, Alexandre est également représenté sur la Roue de la Fortune, comme dans un manuscrit de Stockholm.⁶⁵ Puis, on a déjà observé que le roi antique, lorsqu'il apparaît dans les premiers romans de la littérature française médiévale, est un personnage construit autour de la démesure.⁶⁶

4. *Alexandre le Grand dans la Bible et dans la littérature médiévale*

En revenant à l'idée même de représenter Alexandre en relation avec la Roue de Fortune, il est utile de noter qu'elle demeure au cœur de l'interprétation chrétienne de l'histoire du Macédonien. Alexandre apparaît une seule fois dans la Bible, au début du premier livre des Maccabées, dans les dix premiers versets ; il y est glorifié pour ses conquêtes, mais sa chute représente la réponse divine à son ambition :

Et factum est postquam percussit Alexander Philippi Macedo qui primus regnavit in Graecia egressus de terra Cetthim Darium regem Persarum et Medorum. Constituit proelia multa et omnium obtinuit munitiones et interfecit reges terrae; et pertransiit usque ad fines terrae et accepit spolia multitudinis gentium et siluit terra in conspectu eius. Et congregavit virtutem exercituum fortem nimis et exaltatum est et elevatum cor eius. Et obtinuit regiones gentium et tyrannos et facti sunt illi in tributum. Et post haec decidit in lectum et cognovit quia moritur.⁶⁷

Si nous cherchons l'origine de la représentation du cortège peint dans le palais de *San Zeno*, le point de départ est constitué par les versets 3 et 5

⁶⁴ Borenius 1943, p. 44, qui mentionne une peinture murale à Clarendon (achevée quelque temps avant 1237) et une autre dans la Chambre de la Reine à Nottingham (commanditée le 15 janvier 1252). Les deux peintures ne sont plus conservées.

⁶⁵ Stockholm, Kungliga Biblioteket, V.u.20, f. 78 (de 1300-1350), qui contient une copie du *Roman d'Alexandre en prose*. Cary 1956, p. 194.

⁶⁶ Harf-Lancner 2000.

⁶⁷ Vulgate, 1 Maccabées 1 : 1-6.

du premier livre des Maccabées. Le texte biblique raconte que le Macédonien *accepit spolia multitudinis gentium* et que les souverains du monde *facti sunt illi in tributum*. Et ce n'est pas un hasard si Dante, dans le *De monarchia*, mentionne Alexandre dans un contexte similaire.⁶⁸

Il est difficile de trouver un texte correspondant dans les récits de Quinte-Curce ou du Pseudo-Callisthène, sources principales pour l'histoire d'Alexandre au Moyen Âge. On connaît pour autant l'existence d'un passage qui apparaît surtout dans les éditions des XVIII^e et XIX^e siècles du premier texte. Il provient des témoins manuscrits de Quinte-Curce, expurgés lors de l'établissement du *stemma codicum*, mais qui circulaient au Moyen Âge, à moins qu'il ne soit pas issu des collations faites par Johann Freinsheim (1608-1660) à partir des sources médiévales. Sans insister trop sur l'origine de l'interpolation, il convient de préciser qu'elle affirme qu'à la fin de ses conquêtes, Alexandre est retourné à Babylon où il a dû rencontrer un grand nombre d'ambassadeurs qui l'y attendaient :

Alexander deinde ad Oceanum usque victorem exercitum circumduxit. Illi vero ab ultimis littoribus Oceani Babylonem revertenti Chaldaei vates occurrerunt, monentes ne Babylonem ingrederetur, testati hunc locum ei exitialem fore. Quibus spretis, quo destinaverat, iter persecutus est. Nunciabatur enim legatos ex diversis terrarum orbis partibus undique Babylonem confluisse, eiusque adventum expectare. Babylonem igitur, quasi conventum totius orbis ibi acturus esset, pervenire festinabat. Quo cum venisset, legatos omnes benigne exceptos domum remisit.⁶⁹

Il n'y a pas de renseignements quant à une telle assemblée d'émissaires dans l'*Historia de proeliis Alexandri Magni* de Léon de Naples, ni dans les autres récits célèbres, mais il existe un passage analogue dans l'*Historia adversus paganos* d'Orose, où l'auteur chrétien esquisse une comparaison entre le roi Alexandre et l'empereur romain Auguste. Il dit à propos de ce dernier que :

Caesarem apud Tarraconem citerioris Hispaniae urbem legati Indorum et Scytharum, toto Orbe transmissis, tandem ibi invenerunt, ultra quod iam quaerere non possent, refuderuntque in Caesarem Alexandri Magni gloriam: quem sicut Hispanorum Gallorumque legatio in medio oriente apud Babylonam contemplatione pacis adiit,

⁶⁸ Dante, *De monarchia*, II, VIII, 8.

⁶⁹ Buonsanto 1829, p. 199. Pour un texte similaire, voir Quinte Curce, *De la vie et des actions d'Alexandre Le Grand*, p. 490.

ita hunc apud Hispaniam in occidentis ultimo supplex cum gentilicio munere eous Indus et Scythia boreus oravit.⁷⁰

Le texte a été connu et copié abondamment au Moyen Âge ; le passage devait donc jouir d'une grande popularité surtout dans l'aire allemande, sachant que les empereurs allemands se considéraient les héritiers des empereurs romains antiques. Puis, notons que Frédéric II, le protagoniste des hypothèses antérieures, a été maintes fois représenté en empereur romain.⁷¹ Il se peut alors que la représentation d'Alexandre dans le palais abbatial de San Zeno ait une relation avec l'empereur, mais qu'elle ne soit qu'une comparaison. D'où la confusion qui s'est perpétuée dans les recherches que nous avons critiquées. Néanmoins, l'Alexandre de Paule Orose est visité par des ambassadeurs d'Hispanie ou de Gaule, alors que notre Alexandre n'accueille que les émissaires des peuples conquis. Cela montre que dans notre cas, l'intention historique est évidente, tandis que pour Orose, c'est un artifice littéraire dont il se sert pour mettre sur le même plan Auguste et Alexandre, salués les uns par les sujets de l'autre. Et puisque nous sommes dans l'empire des tropes, il faut constater que nous ne pourrions jamais retrouver le cortège précis des peintures murales de Vérone dans un texte littéraire ; il se peut également que ceci ne soit même pas utile.

Il ne faut pas non plus oublier que dans les contes alexandrins, le scénario cosmopolite se développe dans toute sa splendeur lors du retour du protagoniste à Babylon. Dans l'*Alexandreis* de Gautier de Châtillon, sans doute sous l'influence du trope d'Orose, la scène des émissaires est transformée en une exposition des proies de guerre.⁷² Il s'agit d'un changement important, mais l'auteur médiolatin a conservé l'idée d'émissaire, tout en remplaçant l'inventaire des peuples par un inventaire d'adjectifs-toponymes. Gautier de Châtillon avait déjà présenté une entrée triomphale d'Alexandre à Babylone dans son cinquième livre, où il exprime d'ailleurs son désir que les Français soient les sujets d'un roi aussi digne

⁷⁰ *Pauli Orosii Historiae adversum paganos*, VI, 21, 19-20, in Orosio, *Le storie contro i pagani* (éd. Lippold), vol. 2, p. 228.

⁷¹ *Vide e.g.* Castelnovo 1995, Claussen 1995 ou Vagnoni 2004.

⁷² Galterius de Castellione, *Alexandreis* (éd. Mueldener), p. 231 (livre X, v. 265-274) : « Legatos iubet admitti positumque monarcha | ascendens solium victo sibi victor ab orbe | munera missa capit: clypeum quem Gallia gemmis | miserat intextum, galeam Kartago pyropo [...] ».

qu'Alexandre, afin qu'ils puissent convertir le monde entier à la foi chrétienne et catholique.⁷³ C'est de là, peut-être, que le *Roman d'Alexandre* en vers met en scène une espèce de *Festkronung* au retour de l'héros à Babylon.⁷⁴ D'autres solutions caractérisent d'autres textes, que nous n'inventorions pas, puisqu'ils n'apportent rien d'utile à notre analyse.⁷⁵ Ce qu'il convient de retenir de la dernière divagation est que l'inventaire des peuples peut comporter des noms divers en fonction des besoins de chaque auteur médiéval. Dans le cas spécifique des peintures murales de *San Zeno*, cet inventaire est plus proche des textes copiés sur les *mappae mundi* de l'époque que dans les œuvres littéraires, mais il ne faut pas exclure la possibilité qu'il ait été inspiré par une enluminure. Les peintures anglaises de Clarendon et de Nottingham, aujourd'hui perdues, seraient d'ailleurs influencées par les enluminures de la tradition manuscrite.⁷⁶

5. Conclusions : Frédéric II et Alexandre le Grand

S'agit-il de *Stupor mundi* ou du Macédonien ? À nos yeux, il y a la réponse empiriste, qui met en valeur uniquement Alexandre, mais il existe également une solution de compromis. La peinture représente certainement Alexandre, mais s'il y a une référence à Frédéric II de Hohestaufen, l'empereur ne sera que derrière le masque du Macédonien. Nous n'avons pas de preuves que l'empereur était un lecteur fervent d'œuvres épiques. Le seul exemple, celui du roman de Palamède qu'il a demandé en 1240, intègre plutôt la catégorie des parutions récentes qu'il était sans doute curieux d'examiner.⁷⁷ Il existe toutefois une référence dans une lettre anonyme de 1207 qui permet d'entendre qu'il était passionné, au moins dans

⁷³ *Ibidem*, p. 122 (livre V, v. 510-520) : « Si gemitu commota pio votisque suorum | flebilibus divina daret clementia talem | Francorum regem, toto radiaret in orbe | haut mora vera fides, et nostris fracta sub armis [...] ».

⁷⁴ Pour une discussion, voir Gosman 2002, p. 180. Il s'agit des strophes 5-6 et 8 de la quatrième branche.

⁷⁵ Il serait sans doute salutaire d'entamer une recherche dans les textes littéraires italiens ayant comme sujet la légende d'Alexandre, mais nous n'avons rien trouvé à ce propos. Cf. Morosini 2011; Vercesi 2009. Pour des textes plus tardifs, voir Borriero 2013.

⁷⁶ Borenus 1943, p. 44.

⁷⁷ Varvaro 1996, p. 393.

son adolescence, par l'histoire du Macédonien. L'exégèse considère que l'*historia* en question ne soit autre que l'*Historia de proeliis* de Léon de Naples,⁷⁸ mais à vrai dire, cette conclusion n'est pas certaine non plus.

Des divers témoignages lient cependant l'empereur et la légende du roi antique. L'un est celui des enluminures.⁷⁹ D'autres appartiennent à des domaines divers,⁸⁰ mais l'*Historia Alexandri Magni* de Quilichin de Spolette, juge et membre de la cour de Frédéric II, est le plus évident. Quilichin l'a rédigée vers 1236, en hexamètres latins et sur la base de l'*Historia de proeliis*,⁸¹ tout en composant un *Rhythmus* en l'honneur de son souverain, mais cet autre texte est aujourd'hui perdu.⁸² Il est possible que le but des deux œuvres soit commun. N'oublions pas non plus qu'Alexandre était souvent mis en relation avec Aristote, dont il était le disciple. Or, Frédéric hébergeait et protégeait Michael Scot, l'un des premiers traducteurs des œuvres d'Aristote.⁸³ La comparaison Alexandre-Frédéric devient alors de plus en plus cohérente. Et le contexte de croisade, identifié dans la représentation de Vérone, peut constituer un autre argument. Après plusieurs tentatives abandonnées, Frédéric est parti à la sixième croisade, pour finir couronné roi de Jérusalem dans l'Église du Saint Sépulcre en 1229. Or, Alexandre a été souvent mis en relation avec les croisades⁸⁴ et ce milieu croisé comportait, dans le cas de Frédéric, nombre de chevaliers et seigneurs français d'Outremer,⁸⁵ grands amateurs du *Roman d'Alexandre*. Il y a donc de quoi lier l'empereur allemand et le roi antique.

Néanmoins, les arguments que nous venons d'énumérer ne permettent pas de supposer que Frédéric était le seul qui avait un intérêt pour Alexandre, ni que le choix de ces œuvres littéraires ou artistiques lui ap-

⁷⁸ Le texte écrit par un anonyme de l'entourage de l'archevêque Rainaldo de Capoue dit : « Sic denique ad omnem exercitatus experientiam militarem mutuis semper actibus diem conducit in noctem totumque sequentis vigilie tempus armata deducit historia ». Delle Donne 2005, p. 55 et la discussion de la note correspondante.

⁷⁹ Orofino 1995.

⁸⁰ Kirsch 1974, qui s'intéresse plutôt aux représentations de l'empereur allemand ; mais aussi Kloos 1976. Voir également Rinoldi 2008, p. 11, pour une comparaison que Salimbène de Parme tire entre l'éléphant de Frédéric et celui d'Alexandre.

⁸¹ Ferri 1957.

⁸² Kirsch 1973.

⁸³ Varvaro 1996, p. 395.

⁸⁴ Baumgartner 2002.

⁸⁵ Bertaux 1904.

partenait. La figure du Macédonien passionnait tous les souverains, tous les nobles et tous les guerriers, de même que tous les clercs. Et le blason impérial, peint dans la salle du premier étage du palais abbatial de *San Zeno*, servait à lier l'empereur et le Macédonien par le biais d'un symbolisme particulier. La comparaison conférait à Frédéric une partie de la gloire d'Alexandre, mais les moines bénédictins ou l'abbé de *San Zeno* n'ont pas cherché à glorifier le souverain allemand d'une manière si vaine et servile. On y était dans un milieu religieux et la représentation devait être beaucoup plus affûtée. Ce qui est avéré dans la représentation véronaise d'Alexandre, c'est sa relation avec la Roue de la Fortune. Le Macédonien ne fait que transmettre un message biblique. Ce n'est pas un accident s'il s'agit du même Alexandre qui a fait carrière dans les peintures orthodoxes qui suivirent la chute de Constantinople (1453). Dans ces représentations, le Macédonien n'est plus vivant. Saint Sisoé regarde sa tombe et son squelette, tout en levant les deux bras en prière et en prononçant une lamentation qui vise non seulement la mort de l'Homme, mais aussi l'écroulement des empires.⁸⁶ Voici ce que Frédéric II de Hohenstaufen devait se souvenir lorsqu'il s'arrêtait à Vérone : que toute gloire est péremptoire et qu'il n'échappera jamais à la mort. Ce n'était pas une attaque à la personne du souverain. C'était un souci orienté vers le salut de son âme.

⁸⁶ Cvetković 2011. Le thème apparaît également dans le *De monarchia* de Dante (lorsqu'il cite Lucain à propos de la tombe du Macédonien).

ILLUSTRATIONS



Fig. 1. La Torre di Pipino et le complexe résidentiel de l'angle nord-ouest de l'abbatiale *San Zeno* à Vérone.



Fig. 2. Vue d'ensemble des peintures murales de la paroi Sud du premier étage.



Fig. 3. Register supérieur (ornemental) des peintures murales de la paroi Sud.



Fig. 4. Vue partielle du registre médian des peintures murales de la paroi Sud.



Fig. 5. Détail du registre médian des peintures : le souverain.



Fig. 6. Détail du registre médian des peintures : le début du cortège.



Fig. 7. Détail du registre médian des peintures : premier groupe (Perses).



Fig. 8. Détail du registre médian des peintures : deuxième groupe (Éthiopiens).



Fig. 9. Détail du registre médian des peintures : troisième groupe (Hébreux).



Fig. 10. Détail du registre médian des peintures : quatrième groupe (Scythes ou Hyrcaniens).



Fig. 11. Détail du registre médian des peintures : cinquième groupe (Chaldéens).



Fig. 12. Détail du registre médian des peintures : sixième groupe (inconnus).



Fig. 13. Détail du registre médian des peintures : septième groupe (*homines cornuti*).



Fig. 14. Détail du registre médian des peintures : huitième groupe (inconnus).



Fig. 15. Détail du registre médian des peintures : neuvième groupe (Pygmées).



Fig. 16. Détail du registre inférieur des peintures : lévrier et page levant une hache.



Fig. 17. Détail du registre inférieur des peintures : lévrier chassant un sanglier et page sonnante d'une corne.



Fig. 18. Détail du registre inférieur des peintures : griffon attrapant un cervidé.



Fig. 19. Détail des peintures du coin Nord-ouest :
écu d'or portant l'aigle noir impérial.



Fig. 20. Détail des peintures de l'écoinçon des baies extérieures à la crypte, dans l'abbatiale de *San Zeno* de Vérone : personnage agenouillé en position d'orant.

BIBLIOGRAPHIE

- Avagnina Maria Elisa 1995, *Un inedito affresco di soggetto cortese a Bassano del Grappa: Federico II e la corte dei da Romano*, in Calò Mariani Maria Stella - Casano Raffaella (éd.), *Federico II. Immagine e potere, catalogo della mostra, Bari, Castello Svevo 4 febbraio-17 aprile 1995*, Venezia, Marsilio, pp. 105-111.
- Barbieri Alvaro 2004, *La lirica trobadorica nella Marca veronese-trevigiana e l'affresco cortese di Bassano*, in Flores d'Arcais Francesca (éd.), *La pittura nel Veneto. Le origini*, Milano, Electa-Regione del Veneto, pp. 327-342.
- Bartal Ruth 1998, *The Image of the Oriental: Western and Byzantine Perceptions*, « *Assaph: Studies in Art History* », B, 3, pp. 131-148.
- Baumgartner Emmanuèle 2002, *The Raid on Gaza in Alexandre de Paris's Romance*, in Maddox Donald - Sturm-Maddox Sara (éd.), *The Medieval French Alexander*, Albany (NY), SUNY Press, pp. 29-38.
- Bertaux Émile 1904, *Les Français d'Outre-mer en Apulie et en Épire au temps des Hohenstaufen*, « *Revue historique* », 85, 2, pp. 225-251.
- Borenus Tancred 1943, *The Cycle of Images in the Palaces and Castles of Henry III*, « *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* », 6, pp. 40-50.

- Borriero Giovanni 2013, *Les manuscrits des rédactions italiennes en prose de l'Historia de preliis Alexandri Magni (J³) : Textes et contextes*, communication au colloque *Alexandre le Grand à la lumière des manuscrits et des premiers imprimés*, Lille, 12 juin 2013.
- Buonsanto Vito 1829, *Antologia latina*, vol. 1 : *Corso di prima latinità*, seconda edizione, Napoli, nella Stamperia della Società Filomatica.
- Cary George 1956, *The Medieval Alexander*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Castelnuovo Enrico 1995, *Il volto di Federico*, in Calò Mariani Maria Stella - Cassano Raffaella (éd.), *Federico II. Immagine e potere, catalogo della mostra, Bari, Castello Svevo 4 febbraio-17 aprile 1995*, Venezia, Marsilio, pp. 63-67.
- Chekin Leonid S. 2006, *Northern Eurasia in Medieval Cartography. Inventory, Text, Translation, and Commentary*, Turnhout, Brepols.
- Claussen Peter Cornelius 1995, *Creazione e distruzione dell'immagine di Federico II nella storia dell'arte. Che cosa rimane?*, in Calò Mariani Maria Stella - Cassano Raffaella (éd.), *Federico II. Immagine e potere, catalogo della mostra, Bari, Castello Svevo 4 febbraio-17 aprile 1995*, Venezia, Marsilio, pp. 69-81.
- Croce Benedetto 1967 (1950), *Storiografia e idealità morale*, Bari, Laterza.
- Cuppini Maria Teresa 1965, *La pittura e la scultura in Verona al tempo di Dante*, in *Dante e Verona. Catalogo della mostra in Castelvecchio*, Verona, Comune di Verona, pp. 175-198.
- Cvetković Branislav 2011, *The Living (and the) Dead: Imagery of Death in Byzantium and the Balkans*, « Ikon », 4, pp. 27-44.
- Dandamaev Muhammad A. - Lukonin Vladimir G. 1989, *The Culture and Social Institutions of Ancient Iran*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Deam Lisa 2009, *Life on the Edge : The Decentered World of Alexander the Great*, « The Cresset », 72, 3, pp. 6-13.
- Delle Donne Fulvio 2005, *Il potere e la sua legittimazione. Letteratura encomiastica in onore di Federico II di Svevia*, Arce, Nuovi Segnali.
- Elbern Victor H. 1995, *Das Fresko Kaiser Friedrichs II. an der Torre di S. Zeno zu Verona*, « Archiv für Diplomatik », 41, pp. 1-20.
- Fabre Isabelle 2009, *La conversion d'Alexandre le Grand au judaïsme : transpositions et avatars d'une légende dans les Romans d'Alexandre français du XII^e siècle*, « Cahiers d'Études du Religieux. Recherches Interdisciplinaires », 7 (*Références littéraires et juridiques à la conversion*), Centre Interdisciplinaire d'Étude du Religieux et la Maison des Sciences de l'Homme de Montpellier, version en ligne <<https://cerri.revues.org/454>> [dernière consultation : 21/06/2016].

- Ferri Silvio 1957, *Per l'edizione dell'Alessandreide di Wilichino da Spoleto*, « Bollettino della Deputazione di storia patria per l'Umbria », 54, pp. 211-219.
- Ferruolo Stephen C. 1985, *The Origin of the University. The Schools of Paris and their Critics, 1100-1215*, Stanford, Stanford University Press.
- Flores d'Arcais Francesca 2004, *Verona (XII-XIII secolo)*, in Ead. (éd.), *La pittura nel Veneto. Le origini*, Milano, Electa, pp. 183-211.
- Franco Tiziana - Coden Fabio 2014, *San Zeno in Verona*, Caselle di Sommacampagna, Cierre Edizioni
- Frattaroli Paola 1992, *I decori parietali geometrici e alcuni graffiti nell'edificio abbaziale e nei piani alti della torre*, in *La torre e il palazzo abbaziale di San Zeno. Il recupero degli spazi e degli affreschi*, Verona, Banca Popolare di Verona, pp. 125-149.
- Friedman John Block 2000, *The Monstrous Races in Medieval Art and Thought*, Syracuse, Syracuse University Press (= Cambridge MA, Harvard University Press, 1981).
- Galterius de Castellione, *Alexandreis*, Friedrich August Wilhelm Mueldener (éd.), Leipzig, Teubner, 1863.
- Galvez Marisa 2012, *Songbook. How Lyrics Became Poetry in Medieval Europe*, Chicago, The University of Chicago Press.
- Gerola Giuseppe 1927, *L'affresco della torre di San Zeno a Verona*, « Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione », 7, pp. 241-259.
- Gosman Martin 2002, *Alexander the Great as the Icon of Perfection in the Epigones of the Roman d'Alexandre (1250-1450) : The Utilitas of the Ideal Prince*, in Maddox Donald - Sturm-Maddox Sara (éd.), *The Medieval French Alexander*, Albany, The State University of New York Press.
- Hamilton Bernard 1989, *Prester John and the Three Kings of Cologne*, in Arbel Benjamin - Hamilton Bernard - Jacoby David (éd.), *Latins and Greeks in the Eastern Mediterranean after 1204*, Londres, Frank Cass & co., pp. 171-185.
- Harf-Lancner Laurence 2000, *Alexandre le Grand dans les romans français du Moyen Âge. Un héros de la démesure*, « Mélanges de l'École française de Rome. Le Moyen Âge », 112, pp. 51-63.
- Haskins Charles H. 1922, *Science at the Court of the Emperor Frederick II*, « The American Historical Review », 27, 4, pp. 669-694.
- Kaplan Paul H. D. 1987, *Black Africans in Hohenstaufen iconography*, « Gesta », 26, pp. 29-36.

- 2006, *Frederick II, Afro-Europeans, and the Depiction of Black Africans in Pre- and Early Modern European Art*, communication au colloque *Black European Studies in Transnational Perspective, 2nd International Interdisciplinary Conference, July 27-30, 2006 (Berlin, Germany)*, Berlin, Freie Universität Berlin-Friedrich-Meinecke-Institut (FMI), résumé à la p. 68 du *Conference Reader*.
- Kirsch Wolfgang 1973, *Quilichinus oder Terrisius? Zur Autorschaft des Rhythmus Cesar Auguste multum mirabilis*, « *Philologus* », 117, pp. 250-263.
- 1974, *Kaiser Friederich II – ein neuer Alexander*, « *Archiv für Kulturgeschichte* », 56, pp. 217-220.
- Kloos Rudolf M. 1976, *Alessandro Magno e Federico II di Svevia*, in Edoardo Pierpaoli (éd.), *Atti del Convegno di studi su Federico II, Jesi 28-29 maggio 1966*, Jesi, pp. 83-106.
- Lach Donald F. 1965, *Asia in the Making of Europe. I : The Century of Discovery*, Chicago, University of Chicago Press.
- Lorenzoni Giovanni - Valenzano Giovanna 2000, *Il duomo di Modena e la basilica di San Zeno*, Verona, Banca popolare di Verona-Banca S. Geminiano e S. Prospero.
- Marchi Gian Paolo 1994, *Storie di Davide e di Salomone in affreschi del canonico e della torre di San Zeno di Verona*, « *Arte Cristiana* », 82, pp. 169-176.
- Maureen C. Miller 2000, *The Bishop's Palace. Architecture and Authority in Medieval Italy*, Ithaca (NY), Cornell University Press.
- Morlino Luca 2005, *Una nuova edizione di Rolandino da Padova e una nuova interpretazione dell'affresco di Bassano* (compte rendu de *Rolandino da Padova: Vita e morte di Ezzelino da Romano*, Flavio Fiorese (éd.), Milano, Mondadori-Fondazione Lorenzo Valla, 2004), « *Cultura neolatina* », 65, pp. 363-370.
- Morosini Roberta 2011, *The Alexander Romance in Italy*, in Zuwiyya Z. David (éd.), *A Companion to Alexander Literature in the Middle Ages*, Leiden, Brill, pp. 329-364.
- Oppert Gustav Salomon 1870, *Der Presbyter Johannes in Sage und Geschichte. Ein Beitrag zur Volker- und Kirchenhistorie und zur Heldendichtung des Mittelalters*, Berlin, Springer (éd. or : Berlin, Springer, 1864).
- Orofino Giulia 1995, *Il contributo di Federico II all'iconografia profana. Le illustrazioni del Romanzo di Alessandro*, in *Federico II e le nuove culture, Atti del XXXI Convegno storico internazionale, Todi, 9-12 ottobre 1994*, Spoleto, Centro italiano di studi sul basso medioevo-Accademia Tudertina, pp. 393-416.
- Orosio, *Le storie contro i pagani*, Adolf Lippold (éd.), Segrate, Mondadori-Fondazione Lorenzo Valla, 1976.

- Quinte Curce, *De la vie et des actions d'Alexandre Le Grand*, de la traduction de Mr. Claude Favre de Vaugelas, avec les suppléments de Freinshemius traduits par Monsieur, tome second, Latin & François, La Haye, Alberts & Vander Kloot, 1727.
- Reed Kline Naomi 2001, *Maps of Medieval Thought : The Hereford Paradigm*, Woodbridge, Boydell Press.
- RHC Occ. = *Recueil des historiens des croisades. Historiens Occidentaux*, 5 voll., Paris, Imprimerie royale-Imprimerie nationale, 1844-1895.
- Rinoldi Paolo 2008, *La circolazione della materia 'alessandrina' in Italia nel Medioevo (coordinate introduttive)*, « Quaderni di Studi Indo-Mediterranei », 1, pp. 11-50.
- Schrekenburg Heinz 1996, *The Jews in Christian Art. An Illustrated History*, New York, Continuum.
- Stillman Norman A. 1979, *Jews of Arab Lands. A History and a Source Book*, Philadelphia, The Jewish Publication Society of America.
- Stillman Yedida Kalfon 1995, *Costume as Cultural Statement : The Esthetics, Economics, and Politics of Islamic Dress*, in Frank Daniel (éd.), *The Jews in Medieval Islam. Community, Society, Identity*, Leiden, Brill, pp. 127-144.
- Stillman Yedida Kalfon 2000, *Arab Dress from the Dawn of Islam to Modern Times. A Short History*, Stillman Norman A. (éd.), Leiden, Brill.
- Thomas de Kent, *Le Roman d'Alexandre ou le Roman de toute Chevalerie*, Brian Foster - Ian Short (éd.), Londres, Anglo-Norman Text Society, 1976.
- Vagnoni Mirko 2004, *Federico II allo specchio. Analisi iconografica e politico-funzionale delle sue raffigurazioni*, Tesi di Laurea in Storia, relatore S. Raveggi, controrelatore M. Bacci, Siena, Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Siena.
- 2006a, *La legittimità e la sacralità imperiale di Federico II di Svevia*, « Tabulae. Quadrimestrale del Centro Studi Federiciani », 18, pp. 127-169.
- 2006b, *Il significato politico delle caratteristiche iconografiche di Federico II di Svevia*, « Iconographica. Rivista di iconografia medievale e moderna », 5, pp. 64-75.
- 2013, *L'immagine di Federico II di Svevia. Un riesame*, « Eikón / Imago », 3, 1, pp. 49-68.
- Varanini Gian Maria 2015, *Un'abbazia nell'età 'romanica' (metà dell'XI-metà del XIII secolo)*, in Butturini Francesco - Pachera Flavio (éd.), *San Zeno Maggiore a Verona. Il campanile e la facciata. Restauri, analisi tecniche e nuove interpretazioni*, Verona, Istituto Salesiano San Zeno, pp. 29-40.
- Varvaro Alberto 1996, *Federico II e la cultura del suo tempo*, « Studi storici », 37/2, pp. 391-404.

- Vercesi Matteo 2009, *Alessandro Magno nella letteratura italiana del Duecento e Trecento*, Thèse de doctorat de l'Université "Ca' Foscari" de Venise.
- Wolter-von dem Knesebeck Harald 2008, *Bilder für Friedrich II. ? Die Wandmalereien der Torre Abbaziale von San Zeno in Verona*, in Görlich Knut - Broekmann Theo - Keupp Jan (éd.), *Herrschaftsräume, Herrschaftspraxis und Kommunikation zur Zeit Friedrichs II*, München, Herbert Utz Verlag, pp. 207-228.
- Zaganelli Gioia 1990, *La lettera del Pretre Gianni*, Parma, Pratiche.
- Zarncke Friedrich 1879, *Der Priester Johannes*, « Abhandlungen der philologisch-historischen Classe der Königl. Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften », 7, pp. 837-846.
- Zeringue Christine Ann 2005, *Evaluation of the Central Narthex Portal at Sainte-Madeleine de Vézelay*, Baton Rouge, Thèse de doctorat de Louisiana State University.
- Zuliani Fulvio 1992, *Gli affreschi duecenteschi del palazzo abbaziale di San Zeno : un allestimento cerimoniale per Federico II*, in *La torre e il palazzo abbaziale di San Zeno. Il recupero degli spazi e degli affreschi*, Verona, Banca Popolare di Verona, pp. 11-42.
- 1995, *Gli affreschi del palazzo abbaziale di San Zeno a Verona*, in Calò Mariani Maria Stella - Cassano Raffaella (éd.), *Federico II. Immagine e potere, catalogo della mostra, Bari, Castello Svevo 4 febbraio-17 aprile 1995*, Venezia, Marsilio, pp. 113-115.