

Predella journal of visual arts, n°57, 2025 www.predella.it - Monografia / Monograph 

Direzione scientifica e proprietà / *Scholarly Editors-in-Chief and owners:*

Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini - predella@predella.it

Predella pubblica ogni anno due numeri online e due numeri monografici a stampa /

Predella publishes two online issues and two monographic print issues each year

Tutti gli articoli sono sottoposti alla peer-review anonima / All articles are subject to anonymous peer-review

Comitato scientifico / *Advisory Board:* Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Michele Dantini, Annamaria Ducci, Fabio Marcelli, Linda Pisani, Neville Rowley, Francesco Solinas

Redazione / *Editorial Board:* Elisa Bassetto, Elisa Bernard, Nicole Crescenzi, Livia Fasolo, Silvia Massa, Elena Pontelli

Assistenti alla Redazione / *Assistants to the Editorial Board:* Teresa Maria Callaioli, Vittoria Cammelliti, Angela D'Alise, Roberta Delmoro, Ludovica Fasciani, Flaminia Ferlito, Matilde Mossali, Ester Tronconi

Impaginazione / *Layout:* Elisa Bassetto, Sofia Bulleri, Agata Carnevale, Nicole Crescenzi, Rebecca Di Gisi

Predella journal of visual arts - ISSN 1827-8655

*The rediscovery of a comical painting, recently attributed to the painter Bernardino Licinio, constitutes an important contribution to the understanding of the genesis of *pittura ridicola* in Renaissance Italy and the decisive role of the Venetian artistic scene. This article aims to highlight the iconographic uniqueness of this canvas, and more specifically the mechanics of laughter, which is determined not only by the density of references – ranging from citations and allusions, from the cat to the *fica*, but also by the intertwining of multiple games, whether they be wordplay, wit, or ludic and carnival practices.*

Le 9 mars 1993, il y a désormais plus de trente ans, ouvrait à Paris au Grand Palais une exposition dont on peine à imaginer qu'un jour, de par son envergure, son ambition et sa beauté, elle puisse être rééditée : *Le Siècle de Titien. L'âge d'or de la peinture à Venise*. Cette exposition-événement, qui rendait hommage à Michel Laclotte et aux cinquante années qu'il consacra au monde des musées, ne se voulait pas un grand feu d'artifice en signe d'apothéose professionnelle ; elle venait clore, non sans symbole, un temps de vie voué aux primitifs italiens – premier champ de gestation de la peinture occidentale – en célébrant, comme d'un signe d'adieu, un autre laboratoire d'expérimentations picturales – la Venise du XVI^e siècle – dont les formulations inédites devaient déterminer le devenir de la peinture moderne¹.

L'exposition entendait montrer « comment » Giorgione et Titien « ont inventé une nouvelle peinture », comment le premier fut au second « ce que Massaccio fut pour Piero della Francesca », comment aussi l'un et l'autre ont produit, pour le dire avec les mots de Michel Laclotte, un « formidable enchaînement de créations picturales », une « voie royale », de Savoldo à Pordenone, de Véronèse au Tintoret, de Schiavone à Cariani². Cette exposition de tableaux-laboratoires, hymne à la « peinture pure », se voulait être aussi le lieu de confrontations et de débats scientifiques, Michel Laclotte laissant aux différents auteurs du catalogue la liberté de leurs attributions, fussent-elles en contradiction avec les siennes.

J'aimerais ici ajouter au dossier du *Siècle de Titien*, à ce « comment » de la démonstration, une toile singulière qui aurait, à n'en pas douter, autant intéressé qu'amusé Michel Laclotte tant elle réaffirme l'extraordinaire liberté inventive de Venise, tant elle apparaît aussi comme une pièce importante du puzzle vénitien.

Le hasard m'avait fait rencontrer, il y a quelques années, un tableau étrange alors présenté dans une vente aux enchères à Lyon : trois figures à mi-corps,

une femme et deux paysans, peintes sur une toile de dimensions modestes, que le catalogue de vente donnait à l'école lombarde du tout début du XVII^e siècle (fig. 1)³. La trivialité de deux figures masculines au rire forcé, le regard libidineux du vieillard, le geste obscène du jeune homme, pouvait inviter à placer en effet cette toile dans l'héritage des tableaux ludiques d'un Vincenzo Campi (1536-1591). Mais la jeune femme représentée à l'arrière-plan, ô combien évocatrice de la Venise de la Renaissance, demandait de considérer de plus près et autrement cette bizarrerie picturale.

J'avais signalé la toile à Annick Lemoine en raison de la présence du geste insultant de la *fica* qu'elle étudiait alors, ainsi qu'à Michel Hochmann, spécialiste des peintres de la Lagune, dont les recherches portaient notamment sur le développement de la peinture comique au XVI^e siècle. Alors qu'Annick Lemoine souligna aussitôt l'extrême rareté du motif de la *fica* dans une peinture profane de la Renaissance, Michel Hochmann reconnut avec certitude une œuvre du peintre vénitien Bernardino Licinio (vers 1489 – vers 1549)⁴, une toile qu'il proposait de dater vers 1525-1530. L'étrange composition, à laquelle celui-ci consacra un article en 2022, devait être comprise comme « l'un des plus anciens témoignages du développement de la peinture comique à Venise »⁵. Si cette composition à caractère obscène peut être interprétée comme « une sorte de parodie des tableaux amoureux que produisait Licinio durant les mêmes années »⁶, le motif du chat, par les multiples symboles dont il est investi, mérite une attention particulière. J'aimerais mettre en lumière ici la singularité iconographique de cette toile, et plus spécifiquement la mécanique du rire, que détermine non pas seulement la densité des références, entre citations et allusions, du chat à la *fica*, mais aussi l'intrication de jeux multiples, qu'ils soient jeux d'esprit, jeux de mots ou pratiques ludiques ou carnavalesques.

Le chat lubrique ou les enseignements d'une mythographie lomazienne.

Le chat représente, cela est bien connu, un élément important des premiers tableaux italiens à caractère comique⁷. A en croire le peintre et théoricien Giovanni Paolo Lomazzo (1538-1592), il en serait même l'un des motifs fondateurs. Dans son traité artistique publié à Milan en 1584, l'auteur consacre un long développement aux compositions « delle allegrezze e risi » dont il souligne l'ancienneté du genre. Pour preuve, il rapporte avoir admiré un tableau de « Michelino », « vecchissimo pittore milanese », autrement dit Michelino da Besozzo (actif entre 1388 et 1450), représentant « una bizzarria da ridere », œuvre fondatrice auquel le célèbre théoricien consacra une description détaillée :

Michelino « imagina – précise-t-il – quatre paysans riant ensemble, deux hommes et deux femmes, et il inventa le plus vieux complètement rasé, qui regarde tout autour et rit, comme s’il éprouvait une joie excessive, de sorte qu’il n’existe personne d’aussi mélancolique ou triste qui ne puisse s’empêcher de rire en le regardant. Pendant ce temps, avec sa main gauche, il touche lascivement la paysanne qui se tient à sa gauche, laquelle tient un chat dans ses bras. Ce chat semble lui aussi se réjouir en remuant la queue. Elle glisse sa main droite dans les chausses du vieil homme qui rit, en le regardant dans les yeux et en souriant, dans une attitude d’entière satisfaction. Et derrière celle-ci, il place l’autre paysanne, qui rit un peu moins, mais dans une attitude tout à fait appropriée à quelqu’un de sa condition ; et cela parce que ses vêtements ont été relevés par l’autre paysan, et parce qu’elle met sa main gauche dans les chausses de celui-ci. Cela le fait éclater d’un grand rire, si fort qu’il semble qu’on puisse presque entendre le vacarme qu’il fait, tout en montrant ses dents d’une manière si large et démesurée qu’on pourrait facilement les compter jusqu’à la moindre. Mais ce qui leur donne une grande grâce, ce sont certaines coiffes faites à l’ancienne mode, avec le reste des vêtements selon la manière dont les paysans s’habillaient alors, et qui sont encore portés de nos jours par certains, mais pas de manière aussi ridicule »⁸.

Cette mention, qui décrit dans le menu le premier tableau comique de l’histoire de la peinture occidentale, aurait été des plus précieuses si très probablement, comme l’ont proposé Ugo Ruggeri (1982) et Franco Paliaga (1995), elle n’avait pas été inventée par Lomazzo lui-même⁹. Cette mythographie du comique n’avait pas seulement pour ambition de prouver l’origine ancienne du genre en terres milanaises et sa pérennité sur deux siècles, du XIV^e au XVI^e siècles ; elle imposait l’école lombarde, dont Lomazzo était l’un des principaux hérauts, comme la mère nourricière de la peinture « da ridere » et le creuset d’expérimentations iconographiques, dont les inventions singulières devançaient autant les écoles du Nord que ses grandes rivales, vénitienne, romaine ou florentine.

Reste que la pseudo peinture de Michelino da Besozzo n’en traduit pas moins ce que pouvait être pour un théoricien du XVI^e siècle l’archétype du tableau ludique, un tableau qui conjugue à la fois l’obscénité érotique – la main dans le pantalon –, la vulgarité des figures – de vils paysans – et le rire à pleines dents permettant de déclencher par contagion le rire du spectateur : autrement dit le sexe, la vulgarité et le rire, toute bouche ouverte, auquel doit s’ajouter, selon Lomazzo, le motif du chat.

La représentation d’un chat au premier plan d’une image à caractère explicitement obscène ne fait pas mystère du sens iconographique à lui donner. De fait, ce petit prédateur reste dans l’imaginaire collectif une figure négative. Depuis le Moyen Âge, il est considéré comme un animal maléfique,

compagnon de Satan et des rituels nocturnes du Sabbat des sorcières¹⁰. Au XVI^e, il est surtout associé à la sexualité débridée et à la lubricité et fait l'objet, à ce titre, d'exutoire dans toute l'Europe à l'occasion de rituels festifs ou carnavalesques¹¹. Selon les *Hiéroglyphiques* de Pierio Valeriano, l'image du chat, ou plus précisément de la chatte, « signifie la femme sujette aux appétits et concupiscences de la chair », car « les femelles en ceste espèce sont extrêmement enclines de leur nature aux affections charnelles » et « invitent, voire contraignent souvent les masles au coït, et les chastient mesmement s'ils n'obéissent ». L'ouvrage ajoute : c'est pourquoi nous disons « en terme commun aujourd'huy que ceux qui se laschent aux desbauches et pollutions sans continence et vergongne font le mestier et le trafic de chats »¹².

Mais cette lubricité n'est pas l'apanage des chattes. Depuis l'Antiquité, on rapporte que le chat mâle est « libidinosissimus »¹³. Dans un même sens, l'*Oracolo della lingua latina* (Venise, 1593), florilège de phrases à connaître pour s'exprimer en latin *all'improviso*, rappelle que l'homme, dans le registre de « l'innamorato », est tel un chat dont la queue souvent se dresse : « felis est similis, nam ei stat cauda, cum per dorsum ducitur palma, dorso palpatur, vel dorsum demulcetur »¹⁴, expression que l'auteur traduit en italien de manière synthétique « E come il gatto, che come li tocchi la schiena rizza la coda ». Aussi les hommes sont-ils à l'image des chats, qui quand on les caresse, leur queue se dresse, la « coda » du chat désignant dans la langue italienne de manière vulgaire, tout comme dans celle française, le membre viril¹⁵.

Aussi, on l'aura compris, le chat lomazzien, qui « semble se réjouir en remuant la queue », parce que tenu dans le bras de la paysanne, tandis que, de l'autre bras, celle-ci a la main dans le pantalon de son voisin, n'est autre que l'image métaphorique du paysan dont les caresses lui font remuer de la queue, ou pour le dire avec les mots de Mazzone, « rizzare la coda ».

Le chat ne saurait toutefois se réduire dans la tradition emblématique de la Renaissance à la seule image de la lubricité. Prédateur impulsif toujours prêt à bondir sur sa proie, il désigne aussi l'instinct animal qu'aucune règle ne peut réprimer¹⁶. Ainsi l'un des emblèmes de Denis Lebey de Batilly (1596) met en image l'instinct naturel des hommes sous les traits de la pulsion prédatrice du chat dont la fable de la chandelle, tirée des *Dialogues de Salomon et de Marcolf*, sert d'illustration¹⁷. Le rustre Marcolf démontra au roi que la nature est plus forte que l'éducation, en contraignant un pauvre chat à tenir une chandelle tout en laissant courir devant lui à plusieurs reprises une souris. Le prédateur ne put se contenir ; il lâcha la chandelle pour sauter sur sa proie, preuve que conformément à l'adage horacien « naturam furca expellas, tamen usque recurret »

(chasse le naturel à coups de fourche, il reviendra toujours au pas de course, ancêtre du « chasse le naturel, il revient au galop »)¹⁸.

Le chat de Lomazzo vient traduire non pas seulement l'obsession lubrique des quatre *villani*, mais aussi leur incapacité à contrôler leurs pulsions, que ce soit en laissant glisser leur main vers les parties intimes de ceux qu'ils désirent, ou bien en riant bouche grande ouverte, au point qu'on puisse compter chacune de leurs dents. Car au XVI^e siècle, le rire bruyant et excessif compte parmi les comportements grossiers et vulgaires que doit s'interdire l'honnête homme¹⁹. Erasme rappelle dans son traité de la civilité puérile (1530) que rire de manière immodérée ou comme « ceux qui rit en ouvrant horriblement la bouche, en se plissant les joues et en découvrant toute la machoire » est indécent. Et « rire d'un mot ou d'un acte obscène marque un naturel vicieux ».²⁰ Dans un même sens, le *Cortigiano* de Baldassare Castiglione (1528) ou *Le favori de court* d'Antonio de Guevara (1539) préconisent la retenue dans la pratique du rire : « quand le courtisan donc entendra et ouyra dire à quelqu'un choses plaisantes et de rire, il prendra garde aussi de n'user de trop grandes et criardes risées, ny de frapper ses mains, ou faire autres gestes du corps ou admirations par trop véhémentes, tenans plus de la façon paisane et rustique que de la civile et modérée noblesse ».²¹

L'impulsivité animale de ces quatre *villani*, obscènes et vulgaires, a vocation à susciter le rire du spectateur citadin. La mise en miroir entre l'espace fictif et celui réel, entre les monde paysan et urbain, le bas peuple et les élites cultivées, la vulgarité et l'honnêteté, reformule en quelque sorte les rites d'unité sociale, que traduisent, au temps du carnaval, les jeux d'inversion et de licence faits de déguisement, de parodie, de satire, de farce ou de charivari. Et pour peu que le spectateur surpris par cette vilénie ne parvienne pas à réprimer un rire trop sonore, c'est bien la preuve qu'en ville tout autant qu'à la campagne « nuturam furca expellas... ».

Du chat lomazzien au chat vénitien

Le prototype lomazzien, œuvre exemplaire dans l'art du tableau « da ridere », ne semble n'avoir connu aucune application concrète. En cette fin du XVI^e siècle, l'obscénité des gestes des quatre protagonistes ne répondaient guère aux exigences d'un Gabriele Paleotti dont le *Discorso intorno alle imagini sacre e profane* (1582), s'il autorisait la peinture « ridicule », condamnait fermement celle à caractère lascif ou immodeste ou les autres peintures « qui représentent des choses de bouche, d'ivresse ou de vie dissolue, « se ben parette che movessero i riguardanti a riso »²².

Comme l'a proposé Bert Meijer (1971), la composition dite de Michelino da Besozzo n'en doit pas moins être corrélée à une peinture attribuée à Lomazzo lui-même (fig. 2), *Quatre personnes qui rient avec un chat*, tableau qu'il faudrait dater vers 1560-1570²³ et dont on conserve de nombreuses copies fidèles – pas moins de neuf – et plusieurs dérivations²⁴. De fait, la composition reprend pour une part le dispositif du prétendu Michelino, en supprimant les éléments à caractère explicitement sexuel : il met en scène quatre figures en train de rire, coupées à mi-corps, trois hommes et une femme dont le joli chat que cette dernière tient entre les bras vient illustrer les arrière-pensées lubriques de nos jeunes rieurs.

L'enracinement du tableau comique dans la tradition lombarde se voyait confirmer par deux éléments principaux. Tout d'abord, comme l'a mis en lumière Franco Paliaga (1995), la structure de la composition est directement inspirée d'une œuvre de Bartolomeo Veneto (Venise, vers 1470 – Milan, 1531, fig. 3), un peintre originaire de Venise, mais actif dans différentes cours du nord de l'Italie. Lomazzo reprend le principe de la frise de quatre personnes coupées à mi-corps ainsi que les deux figures à gauche, dans les bras de l'une desquelles il place un chat. L'invention de Lomazzo semble également dépendre d'une œuvre léonardesque citée dans la collection Vedani à Milan au XVIII^e, mais aujourd'hui perdue. On sait par des sources anciennes qu'il existait dans cette collection une œuvre à caractère comique attribuée à Léonard de Vinci : un tableau « *con contadini ridenti* »²⁵. La toile fut plus précisément décrite en 1882 : « deux femmes dont l'une tient un chat sur les bras : l'une d'entre elles et les deux hommes éclatent de rire, on ne sait trop si c'est à cause des grimaces du chat, ou parce qu'un vieillard semble afficher des prétentions à l'amour d'une de ces jeunes femmes, tandis que celle-ci paraît avoir des préférences pour le jeune homme, qui rit à gorge déployée, à se démettre la mâchoire, en se tenant les flancs »²⁶.

Si ces différents éléments viennent confirmer l'importance de l'école lombarde dans le développement de la peinture « *da ridere* », les travaux de Thomas Fusenig (1997) et de Michel Hochmann (1998) ont contribué de manière décisive à reconsidérer le rôle du foyer vénitien dans la genèse de la peinture comique²⁷. Alors que Thomas Fusenig a mis en lumière l'apparition à Venise dès les années 1510 de tableaux ludiques inspirés de l'univers des comédies « *alla burlesca* », les recherches de Michel Hochmann menées dans les inventaires vénitiens ont révélé la présence particulièrement tôt, durant les années 1520, de tableaux à caractère récréatif dont certains comportent précisément des chats.²⁸ Ainsi, dans l'inventaire de Bernardino Redaldi (1526), on trouve « deux tableaux flamands peints en vert et blanc avec des chats et des figures grotesques »²⁹, ou encore dans celui de la veuve de Domenego Minotto (1536) « un tableau avec des bizarreries

de chats et d'autres fantaisies ». Dans un même sens, Michel Hochmann a rappelé le rôle pionnier que Giorgione aurait pu jouer dans le développement de la peinture comique et plus spécifiquement de la thématique du chat. Selon Ridolfi (1648), le peintre aurait réalisé une grande composition représentant la castration d'un chat, tableau aujourd'hui perdu mais dont l'existence n'est nullement improbable³⁰.

Aussi la découverte de l'œuvre de Licinio, à l'iconographie des plus audacieuses, constitue un apport décisif pour la compréhension des origines de la peinture comique. Elle vient confirmer, s'il était besoin, l'étonnante capacité inventive du laboratoire vénitien ; elle prouve surtout, comme le défend Michel Hochmann depuis trente ans, le rôle pionnier de Venise dans le développement du tableau « da ridere ». De fait, il convient désormais d'admettre que le tableau le plus ancien connu à ce jour représentant une scène comique avec un chat est une œuvre vénitienne.

Précisons que la toile de Licinio présente de lourds repeints dans la partie inférieure. De même l'élément, placé au premier plan, à l'extrême gauche de la composition, ne s'explique pas et dépend très probablement d'un motif plus large qui a été amputé, peut-être une quatrième figure. Aussi s'agirait-il non pas d'une composition à trois figures, mais à quatre³¹. Dès lors, on ne peut qu'être frappé par l'étroite parenté qu'entretient cette œuvre avec la toile léonardesque décrite dans la collection Vedani. On retrouve un certain nombre de points communs : la construction en quatre figures, deux « contadini ridenti », parmi lesquels un « vieillard » et un « jeune homme » au rire exagéré, l'échange de regards équivoques, la jeune femme qui aurait « des préférences » pour le jeune homme, et bien entendu le chat.

La composition de Licinio, sous forme d'intrigue amoureuse à caractère obscène, pourrait donc trouver sa source dans une invention de Léonard de Vinci ou d'obédience léonardesque qu'il aurait assimilée et reformulée dans un sens autrement plus radical. De fait, le peintre vénitien se plaît à amplifier la vulgarité des deux paysans. Le vieux, chauve, édenté et au regard lubrique, semble tenir de la main gauche un pan de son vêtement tandis que l'autre main disparaît hors champs comme pour se glisser dans son entrejambe ; le jeune, le sourire goguenard, exhibe quant à lui son poing droit à l'intention du spectateur en faisant le geste de la *fica*. Le motif, d'une rareté insigne dans la peinture de la Renaissance, pourrait être la première représentation de la *fica* dans un contexte profane³². Pour la première moitié du XVI^e siècle, outre la toile de Licinio, nous ne connaissons qu'un seul tableau représentant ce geste d'insulte, *Quatre figures grotesques* (localisation inconnue), également donné à l'école du nord de l'Italie (fig. 4). C'est dire la rareté du motif et l'extrême singularité

de la composition inventée par Licinio. Le geste ordurier de la figue³³ – poing fermé, le pouce placé entre l’index et le majeur, image du sexe féminin – correspond au doigt d’honneur d’aujourd’hui. Il est considéré comme l’un des gestes injurieux les plus graves mais aussi les plus fréquents, avec celui de « fare le corna ».³⁴

L’affront fait au spectateur par le jeune paysan ajoute à l’effet comique de la toile. Alors que l’insolente vulgarité des deux *contadini* suscite le rire moqueur du citadin, le geste de la figue radicalise le rapport de force entre le monde paysan et l’espace urbain, entre la vulgarité animale et la noble civilité, mais qu’un rire contagieux vient in fine associer, à la manière des divertissements burlesques au temps du carnaval. Il est aussi dans un contexte ludique, le lointain écho des festivités bachiques qui autorisaient, au temps joyeux des vendanges « à chasqu’un serviteur de se railler & gaudir librement de son maître, mesme en sa présence ».³⁵

L’insertion du motif du chat, symbole, nous l’avons vu, de lubricité, d’instinct prédateur et de pulsions irrépressibles, renforce la trivialité de la scène. On relèvera que le peintre, non sans malice, à placer le geste de la *fica*, image du sexe féminin, entre le motif du chat au premier plan, dont la queue se dresse pour peu qu’on lui caresse le dos, et celui de la belle à l’arrière-plan.

L’audace iconographique, où se mêlent outrance, trivialité et obscénité, prend sens dans le contexte vénitien. De telles licences se retrouvent dans la littérature contemporaine. Que l’on songe à *La Cazzaria* (c. 1525-1526) d’Antonio Vignali³⁶, à *La Puttana errante* (vers 1529) de Lorenzo Venier³⁷, ou encore au *Ragionamento* de l’Aretin (1534). De même, dans le genre du théâtre alors en plein essor, les comédies de Ruzante dessinent les contours d’un burlesque rustique, « a la vilanescha », qui met en scène des figures de paysans, vilains, grossiers et insolents³⁸, tandis que la réédition des comédies de Plaute et de Térence remet en lumière les intrigues amoureuses, faites de maîtresses, de jeunes séducteurs et de maris cocus.

Mais il serait faux de comprendre la toile de Licinio comme une simple mise en image de sources diverses dont le peintre aurait fait son miel. Elles définissent, par l’entrelacs des références, un cadre anthropologique de pratiques culturelles, source du rire. À ce titre, le chat, placé au premier plan de la composition, n’épuise pas toutes les significations.

Pour un Vénitien du XVI^e, l’association du chat et d’un paysan à la tête de chauve évoque le *gioco della gatta*, jeu dont on sait la popularité à Venise au temps du carnaval. Ce *gioco*, d’une cruauté macabre, consistait à attacher une chatte sur un panneau de bois vertical dont on laissait les pattes libres pour lui permettre de se défendre. Des hommes du peuple, au crâne obligatoirement rasé,

chacun à leur tour, devait tête baissée tenter d'éventrer la pauvre bête. Le premier qui y parvenait, au prix de profonds coups de griffe, gagnait une somme d'argent et était honoré du titre de gentilhomme *della gatta*. La pratique de ce jeu, considéré comme « honnête et utile » (« onesto e giovevole ») en ce qu'il était l'image de la victoire de l'homme sur les pulsions animales, semble ancienne. On en trouve mention dès le XV^e siècle à l'occasion des festivités urbaines, notamment lors de noces princières : ainsi au mariage de Costanzo Sforza à Pesaro en 1475³⁹, à celui de Guidubaldo da Montefeltro à Urbino en 1488⁴⁰, ou encore ordinairement à Prato, piazza Sant'Agostino, après les exercices spirituels⁴¹. Mais c'est en Vénétie que le jeu semble avoir joui d'une grande renommée jusqu'au XVIII^e siècle⁴². L'une des gravures éditées en 1610 par Giacomo Franco dans ses *Trionfi, feste et cerimonie publiche della nobilissima città di Venetia* (planche 19 ; *Feste che si sogliono fare per la Città...*, fig. 5), représente précisément le jeu de la chatte qui consiste, mentionne la légende de la gravure, à « amazzar la gatta col capo raso ». Aussi le chat licinien est autant l'animal comico-lubrique qu'on caresse pour lui faire « rizzare la coda » que la bête lascive – la *gatta* – que des vilains tentent de tuer à coup de tête lors de festivités populaires, pour le plus grand divertissement du public.

Le réseau de références, plus ou moins explicites, depuis les comédies burlesques jusqu'aux textes littéraires à caractère licencieux, en passant par la pratique du *gioco della gatta*, doit se comprendre non pas comme des simples sources permettant de construire l'image, mais bien plus comme le miroir d'une culture partagée entre le peintre et le spectateur, nécessaire au déclenchement du rire.

Par la densité des références, le ridicule des grimaces, l'air bêta du jeune paysan, l'expression lubrique du vieillard édenté, la fausse ingénuité de la belle (une courtisane ?), le « va te faire foutre » lancé au spectateur, la toile n'est pas seulement un jalon essentiel permettant de mieux comprendre la genèse de la peinture comique en Italie, elle constitue un chef d'œuvre du genre. Le peintre pousse à l'extrême la vulgarité ordurière, l'insolence et l'obscénité tout en parvenant à conserver l'unité scénique de l'intrigue. Le jeu comique, dans ses outrances, est digne des *Noces de Betia* de Ruzante, hymne aux pulsions lubriques du monde rural devant un parterre pris à partie. L'entreprise de séduction du vieillard est d'autant risible que celui-ci est d'une insigne laideur. Mais si le jeu de contraste entre le vilain et la belle s'inscrit dans la tradition iconographique du couple mal assorti, on remarquera que le vieux paysan ne tient pas de la main gauche une bourse dont le continu l'aiderait à obtenir les faveurs recherchées : le seul plaisir du regard, tel un voyeur rebutant qui scrute la chair du désir,

semble lui suffire pour susciter la jouissance sexuelle que traduisent le rictus du visage et sa main droite qui se dirige vers des bourses autrement chargées. Quant au jeune paysan au sourire benêt, il apparaît comme un idiot du village qui semble ne rien voir de l'attention que lui porte sa jolie voisine, mais qui vient couvrir par l'insulte les agissements éhontés de son vieux compère. Si l'excitation sexuelle de l'un le dispute à la brutalité bravache de l'autre, le chat, lui, reste immobile : concentré, il attend quelque souris à se mettre sous la dent. Le chat, dont on sait le triste sort qui lui était réservé lors des festivités vénitienes, vient nous rappeler que l'histoire de nos deux *contadini* pourrait bien mal finir, au point de nous faire rire un peu plus encore. Mais ne faut-il pas se moquer trop bruyamment, au risque sinon, souvenons-nous, d'être pris au piège de la peinture en devenant l'égal de ces deux paysans sans vergogne : « chasse le naturel à coups de fourche, il reviendra toujours au pas de course ».

La construction de l'image, l'intelligence de la mise en page, les jeux d'association doivent probablement pour une part à un modèle léonardesque dont on peut espérer qu'il réapparaisse un jour ; ils se nourrissent aussi des inventions pionnières de Giorgione, non pas le peintre de poésies arcadiennes, mais celui des premiers tableaux à caractère comique⁴³. En effet, comment ne pas penser à sa célèbre *Vecchia* (fig. 6) dont le rictus édenté et la peau ridée ne pouvaient que susciter le rire, mais qui, en s'en approchant pour mieux lire ce qui est écrit sur le cartouche de papier que celle-ci tient de sa main droite – « col tempo » (« avec le temps ») –, invitait le spectateur à méditer le caractère éphémère de la vie⁴⁴. « Qui rira bien rira le dernier » semble-t-elle nous dire. Comme pour répondre à cette sublime *Vecchia*, dont la laideur « ridicule » animait l'une des premières salles du *Siècle de Titien*, Michel Laclotte, soucieux de mettre en scène « ce formidable enchaînement de créations picturales », cette « voie royale » qu'avait ouvert Giorgione, n'aurait-il pas été tenté, avec un sens de l'humour qui lui était propre, de donner une place au jeune paysan de Licinio, poing tendu et pouce entre l'index et le majeur ?

- 1 M. Laclotte aurait « aimé organiser une importante exposition sur le 15^e siècle italien », mais l'impossibilité ou la difficulté d'obtenir en prêt des tableaux fragiles et peints sur bois l'avait dissuadé d'un tel projet (voir M. Laclotte, *Prélude à l'exposition*, entretien avec J.-L. Gaillemain, dans *Le Siècle de Titien*, numéro spécial de « Connaissance des arts », 35, 1993, p. 5).
- 2 M. Laclotte, *Avant-propos*, dans *Le Siècle de Titien. L'âge d'or de la peinture à Venise*, catalogue d'exposition (Paris, Grand Palais, 9 mars – 14 juin 1993), édité par M. Laclotte, G. Nepi Scirè, Paris, 1993, p. 12-13.
- 3 Vente aux enchères, Lyon, étude Conan, 25 mars 2018, n° 45, huile sur toile, 47 x 70cm, reprod. p. 6 du catalogue.

- 4 Sur Bernardino Licinio, voir K. Tsoumis, *Bernardino Licinio. Portraiture, Kinship and Community in Renaissance Venice*, thèse de doctorat, Université de Toronto, 2013.
- 5 M. Hochmann, « *Tre figure con un gatto* ». *Un quadro inedito di Bernardino Licinio e la nascita della pittura comica a Venezia*, dans D. Donetti, H. Gründler, M. Richter, *Viaggio nel Nord Italia. Studi di cultura viva in onore di Alessandro Nova*, Firenze, 2022, p. 205-209.
- 6 Hochmann, « *Tre figure con un gatto* », cit., p. 214.
- 7 Sur ce point, voir B. Meijer, *Esempi del comico figurativo nel Rinascimento Lombardo*, dans « *Arte Lombarda* », XVI, 1971, p. 259-266 ; U. Ruggeri, *Gallerie dell'Accademia di Venezia. Disegni lombardi*, Milano, 1982, p. 72-73, cat. 56 ; F. Paliaga, *Quattro persone che ridono con un gatto*, dans « *Achademia Leonardi Vinci* », VIII, 1995, p. 143-157 ; T. Fusenig, *Liebe, Laster und Gelächter: komödienhafte Bilder in der italienischen Malerei im ersten Drittel des 16. Jahrhunderts*, Bonn, 1997, p. 119-122 ; *Rabisch. Il grottesco nell'arte del Cinquecento. L'Accademia della Val di Blenio*, catalogue d'exposition (Lugano, Museo Cantonale d'Arte, 28 mars – 21 juin 1998), édité par G. Bora, M. Kahn Rosi, F. Porzio, Milano, 1998 ; F. Porzio, *Pitture ridicole. Scene di genere e tradizione popolare*, Milano, 2008 ; C. Brouard, dans *La grande bouffe. Peintures comiques dans l'Italie de la Renaissance*, catalogue d'exposition (Soissons, Musée municipal, 28 octobre 2017 – 11 mars 2018), édité par S. Laroche, C. Brouard, Paris, 2017, p. 82-84, cat. 9 ; M. Hochmann, *Quelques réflexions sur la peinture comique en Italie au XVIe siècle*, dans *La grande bouffe*, cit., p. 13-27 ; M. Hochmann, « *bizzarries de chat et d'autres fantaisies* » : *le chat dans les tableaux comiques de la Renaissance*, dans F. Alberti, D. Bodart, *Rire en images à la Renaissance*, Turnhout, 2018, p. 143-155 ; M. Keltanen, *Serenade to a cat: an iconography of Laughter*, thèse de doctorat, Université d'Helsinki, 2020, p. 141-161.
- 8 « Egli s'imaginò quattro villani che ridono insieme, due maschi & due femine, & finse il più vecchio tutto raso, il quale stà guardando d'ogni intorno & ridendo, come che goda oltra misura, che non si trovi huomo così malancolico & tristo, che non si muova a riso in rimirarlo, mentre che con la mano manca tocca lascivamente la villana che si tiene alla sinistra, la quale hà nel braccio un gatto che sembra anch'egli 'allegrarsi dimenando la coda, & caccia la mano destra nelle calze al vecchio che ride, guardando nel volto & ridendo, in atto di godere del tutto. Et dietro a questa colloco l'altra villana, laquale ride un poco meno, ma in atto conveniente appunto ad una sua pari ; e ciò perche gli sono alzati i panni dall'altro villano, & perche ella pone a lui la mano sinistra nelle calze, donde egli dirumpe in un grandissimo riso, talmente che pare che se ne oda quasi lo schiamazzo, mostrando tuttavia così smascellamente i denti, che gli si potrebbero fino ad un minimo annoverare. Ma quello che da loro grandissima gratia, sono certe berrette fatte all'antica, col resto delle vestimenta nella foggia che allora si usavano da villani, & ancora a nostri tempi sono usati da alcuni, ma non così ridicoli ». (G.P. Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura*, Milano, 1584, chap. XXXII, p. 359-360).
- 9 Ruggeri, *Gallerie dell'Accademia di Venezia*, cit., p. 72-73 ; Paliaga, *Quattro persone che ridono*, cit., p. 143-157. Si nous retenons, pour notre part, l'hypothèse de Ruggeri et de Paliaga, d'autres historiens considèrent plausible l'existence du tableau, sans qu'il ait été nécessairement réalisé par Michelino da Besozzo.
- 10 J.A. Collin de Plancy, *Dictionnaire infernal ou recherches et anecdotes sur les démons*, 1844, p. 135-136.

- 11 Sur les multiples investissements symboliques du chat, voir par exemple R. Darnton, *Le grand massacre des chats. Attitudes et croyances dans l'ancienne France*, Paris, 1985. On rappellera par exemple qu'en France, lors des fêtes Saint-Jean, des chats de la ville, parce que connus pour participer au sabbat des sorcières, étaient rassemblés dans un sac, puis rituellement jeté dans le feu.
- 12 P. Valeriano, *Les Hieroglyphiques...*, traduction J. Montlyard, Paris, 1615, p. 169. L'édition italienne de 1602 présente quelques variantes : « La lascivia delle donne. Perche molti hanno detto che per l'immagine dell'eluro che sia femina vien significata una libidinosissima donna », perche « le femine in quella spezie sono molto libidinose e lascive di natura », « esse nondimeno allettano spesso volte il maschio al coito, l'invitano, lo sforzano, anco lo castigano, non obedendo. Laonde volgarmente si suol dire che vanno frequentando i commerci di gatti, coloro, i quali si danno alla libidine troppo disordinatamente e messasi dietro le spalle la vergogna, stannosene immersi ne' lascivi amori » (P. Valeriano, *Ieroglifici...*, avec des compléments de C.A. Curione, Venezia, 1602, p. 205).
- 13 A. Calepino, *Dictionarium*, Venezia, 1509, sous l'entrée *Aelurus*.
- 14 « Il est semblable au chat, car sa queue se dresse lorsque l'on caresse son dos avec la paume, le touche le dos ou le masse doucement » (M. Mazzone, *Oracolo della lingua latina*, Venezia, 1593, p. 126).
- 15 Par exemple dans les dialogues de l'Aretin entre Nanna et sa fille Pippa à laquelle elle apprend à devenir une prostituée : « Pippa: Di che ridete voi? Nanna: Rido de la scusa che hanno trovata coloro ai quali non si rizza la coda » (P. Aretino, *Dialogo di Messer Aretino nel quale la Nanna il primo giorno insegna a la Pippa sua figliuola a esser putana...*, Venezia, 1534 ; éd. cons. Cosmopoli [Leyden], 1660, p. 192).
- 16 M. Chauffour, *Autour d'un animal rare et discret: le chat dans les recueils d'emblème, dans Mondes animaliers au Moyen Âge et à la Renaissance*, édité par D. Buschinger et al., Amiens, 2016, p. 107-119.
- 17 Denis Lebey de Batilly, *Emblemata*, Frankfurt, 1596, emblème XXXIX.
- 18 Horace, *Epîtres*, 1, 10, 24.
- 19 D. Ménager, *La Renaissance et le rire*, Paris, 1995.
- 20 Erasme, *De civilitate morum puerilium libellus*, Basel, 1530.
- 21 A. de Guevara, *Le Favori de court, contenant plusieurs advertissemens et bonnes doctrines, pour les favoris des princes et autres seigneurs et gentilshommes qui hantent la court* (1539), trad. J. de Rochemore, Lyon, 1556, p. 109-110.
- 22 G. Paleotti, *Discorso intorno alle imagini sacre e profane*, Bologna, 1582, chap. XXXI, *Delle pitture ridicole*, p. 197-220.
- 23 L'attribution, contestable selon plusieurs historiens de l'art (Hochmann, *Quelques réflexions*, cit., p. 15 ; Brouard, dans *La grande bouffe*, cit., p. 84), reste de fait incertaine, l'œuvre peinte de Lomazzo, aveugle dès l'âge de 33 ans, étant particulièrement réduite et manquant de repère stylistique précis.
- 24 Meijer, *Esempi del comico figurativo*, cit., p. 259-266 ; Paliaga, *Quattro persone che ridono*, cit., p. 143-157. Un dessin reprenant précisément la composition est conservé au musée de l'Accademia de Venise (voir Ruggeri, *Gallerie dell'Accademia*, cit., p. 72-73, cat. 56) ; Keltanen, *Serenade to a cat*, cit., p. 315-326, cat. 26-37 (désormais Keltanen suivi du numéro du catalogue des illustrations). La toile de Bartolomeo Veneto (Florence, collection privée)

- a manifestement servi de première matrice, comme en témoigne la copie relativement fidèle du musée des Beaux-Arts d'Angers dans laquelle est ajouté le motif du chat (huile sur panneau, 52 x 86cm, Keltanen, cat. 11). On connaît neuf copies de la composition passée en vente chez Sotheby's en 2012 (Keltanen, cat. 20) ainsi que cinq dérivations. Les copies : 1) anonyme, huile sur panneau, 40 x 58cm, anciennement Museo Civico, Novara (Keltanen, cat. 15) ; 2) huile sur panneau, 40 x 60cm, localisation inconnue (Keltanen, cat. 21) ; 3) anonyme, huile sur panneau, 64 x 80cm, museo dell'Accademia ligustica di belle arti, Gênes (Keltanen, cat. 12) ; 4) huile sur panneau, 54,5 x 73,5cm, localisation inconnue (Keltanen, cat. 16) ; 5) huile sur toile, 43,5 x 57,5cm, localisation inconnue (Keltanen, cat. 22) ; 6) huile sur toile, 78 x 103cm, localisation inconnue (Keltanen, cat. 17) ; 7) huile sur toile, 60 x 85cm, Cacace Art Gallery, Naples (Keltanen, cat. 19) ; 8) support et mesures inconnus (Keltanen, cat. 10) ; 9) il faut ajouter à cette série un 9^e tableau passé en vente à Gênes le 27 novembre 2024, huile sur panneau, 42 x 60cm, maison de vente Wannenes, lot n° 112. Dérivations avec variantes : 1) huile sur panneau, 40,5 x 53,5cm, Sotheby's, Londres, 2019, localisation inconnue (Keltanen, cat. 13) ; 2) support et mesures inconnus (Keltanen, cat. 14) ; 3) anonyme, huile sur panneau, 65 x 88cm, Wannenes, Gênes, 3 mars 2016, lot n° 534 ; 4) huile sur toile, 56 x 100cm, Tajan 2008 (Keltanen, cat. 23) ; un autre exemplaire de ce modèle passé en vente à Gênes, Wannenes, huile sur toile, 52 x 102cm, lot n° 947.
- 25 C. Amoretti, *Memorie storiche su la vita, gli studi e le opere di Leonardo da vinci*, Milano, 1804, p. 159, cité par Paliaga, *Quattro persone che ridono*, cit., p. 144.
- 26 G. D'Adda, *Une famille d'artistes lombards au XV^e et au XVI^e siècles: les Besozzo*, dans « L'Art », II, 1882, p. 88.
- 27 Sur l'historiographie consacrée à la peinture comique à la Renaissance, voir l'utile synthèse de F. Alberti, *La Peinture facétieuse. Du rire sacré de Corrège aux fables burlesques du Tintoret*, Arles, 2015, p. 5-18.
- 28 Fusenig, *Liebe, Laster und Gelächter*, cit.; M. Hochmann, *Genres scenes by Dosso and Giorgione*, dans L. Ciammitti, St. F. Ostrow, S. Settis, *Dosso's Fate : Painting and Court Culture in Renaissance Italy*, Los Angeles, 1998, p. 63-82 ; M. Hochmann, *Quelques réflexions sur les collections de peinture à Venise dans la première moitié du XVI^e siècle*, dans *Il collezionismo a Venezia e nel Veneto ai tempi della Serenissima*, édité par B. Aikema, M. Seidel et R. Lauber, Venezia, 2005, p. 117-134 ; Hochmann, « *Des bizarreries de chat*, cit., p. 143-155.
- 29 « doi quadri fiandrotti verdi e bianchi con certi gatti e figure goffe suso ».
- 30 C. Ridolfi, *Le meraviglie dell'arte ovvero le vite degli illustri pittori veneti e dello stato*, Venezia, 1648, éd. Detlev von Hadeln, Berlin, 1914-1924, I, p. 101. Michel Hochmann (« *Des bizarreries de chat* », cit.) considère l'information donnée par Ridolfi tout à fait plausible, le thème de la castration du chat apparaissant dans des œuvres du début du XVI^e siècle : ainsi la fresque de Girolamo Romanino au château de Buonconsiglio, ou encore la toile attribuée à Sebastiano Florigerio (vers 1500 – vers 1545) conservée au Museo Civico de Trévise. Pour cette dernière toile à caractère comique, la propriétaire du chat, que l'on voit en train de lui tenir la queue pour faciliter sa castration, n'est évidemment pas sans allusion sexuelle.
- 31 Il pourrait s'agir d'une figure féminine (une courtisane ?), conformément à la structure du tableau de la collection Vedani. La perte possible de ce motif modifie la compréhension de l'échange des regards. Le vieux paysan observerait avec lubricité probablement cette figure disparue, et non pas la femme située à l'arrière-plan de la composition.

- 32 Le geste de la *fica* apparait de manière récurrente, depuis le XIV^e siècle, dans les représentations de la dérision du Christ, mais il ne connut, si l'on excepte la célèbre gravure de Dürer et le dessin de Léonard de Vinci et quelques cas à la fin du XVI^e siècle, qu'une brève fortune dans la peinture profane, vers 1610-1620, lors des audaces caravagesques. Sur ce point, voir A. Lemoine, *Sous les auspices de Bacchus. La Rome des bas-fonds, de Caravage aux Bentvueghels*, dans *Les bas-fonds du baroque. La Rome du vice et de la misère*, catalogue d'exposition (Rome, 7 octobre 2014 – 18 janvier 2015 et Paris, 24 février – 24 mai 2015), édité par F. Cappelletti, A. Lemoine, Milano, 2014, p. 29-33.
- 33 L'expression « fare la fica » est également passée dans la langue française dès le XV^e siècle : « faire la figue à quelqu'un c'est s'en moquer et n'en faire cas » (O. de la Noue, *Le dictionnaire des rimes françaises...*, Genève, 1596, p. 45).
- 34 Lemoine, *Sous les auspices de Bacchus*, cit., p. 29-33.
- 35 P. Valeriano, *Ieroglifici...*, 1556, éd. traduite par J. Montlyard, Lyon, 1615, p. 710.
- 36 On soulignera ici un passage éloquent de *La Cazzaria* où la *coda* désigne expressément *il cazzo* : « Moglie mia dolce, poiché tu vuoi sapere ov'io vo, tei voglio dire. Anima mia, tu sai che sempre in tutte le cose che ho possuto fare mi sono ingegnato di piacerti; e per infin qui non mi ricordo che tu ti possa chiamar scontenta se non di una cosa, de la quale (colpa de la natura) non ti ho possuto satisfare, e questo è de la coda: di che io mi sono doluto sempre insino a l'anima, non conoscendo modo di porci riparo. Ma forse che 'l mio desiderio di contentarti e 'l tuo contento di vedermi gran cazzo e grosso si potrebbe adimpire... » (éditée par E. Mori, Bolzano, 2017, p. 30-31).
- 37 On relèvera un passage où une prostituée en train de manipuler le sexe masculin d'un *contadino* est associée à une chatte jouant avec une souris : « Al fin de le carene, la lebbrosa Al cazzo si lanciò, che n'è più matta Che le genti di bere a la Franciosa, E parve a lo schermar proprio una gatta, La qual ruzza col topo, e poi rabbiosa Gli fa co' denti galante la tratta; Ma la gatta è men ria, Perché flagella Con bocca il topo, e col cul i cazzi quella » (éditée par E. Mori, Bolzano, 2017, p. 29). Dans un autre texte licencieux de Venier, *Il trentuno della Zaffetta*, les habitants de Chioggia accourant pour « baiser » semblent comme « sur les toits en janvier, les chats », qui « courent en miaulant furieusement » (*ivi*, p. 95).
- 38 R. Ferguson, *Ruzante and the Veneto*, dans *A history of Italian theatre*, édité par J. Farrell, P. Puppa, Cambridge, 2006, p. 61-73.
- 39 C. Passera, « *In questo piccolo libretto* ». *Descrizioni di feste e di spettacoli per le nozze dei signori italiani del Rinascimento*, Firenze, 2020, p. 31.
- 40 Benedetto Capiludo, qui accompagnait Elisabetta Gonzaga à Urbino lors de son mariage en 1488, rapporte : « Zobia si ballò et uno che bramava d'essere cavaliere de la gatta ebe la gratta, perchè se conzignò una gatta legata a traverso un asse suso uno tribunaletto fatto a posta: et con la testa rasa l'amazò non senza suo damio, perchè fu molto ben da li denti e zanche sue martirizzato. Per questa cavaleria fu vestito de novo dal S. Duca et avrà due quattrini la settimana da ogni bottega pei' dui anni, che saria circa 3 ducati al mese, essendo così stato calculato, et questo gli vene de rasono per li statuti del paese et non fu el spectaculo suo de' minore piacere che sieno state le altre rappresentazioni » (D. Carraroli, *Gli Italiani e il bel paese. Vita e costumi...*, Milano, 1910, p. 327).
- 41 *La cultura letteraria a Prato dal Medioevo all'Ottocento. Dizionario*, édité par G. Pestelli, Prato, 2011, p. 248.
- 42 L. Piva, *Nella terra dei dogi. Vita del popolo veneto nei secoli XVI-XVIII*, Camposampiero, 1995.

- 43 Sur le goût du comique dans l'œuvre de Bernardino Licinio, voir les développements très intéressants de Tsoumis, *Bernardino Licinio*, cit., p. 96-113 (*Satire and Morality*).
- 44 B. Aikema, *Giorgione: i rapporti con il Nord e una nuova lettura della Vecchia e della Tempesta*, dans *Giorgione. « Le meraviglie dell'arte »*, catalogue d'exposition (Venise, 1 novembre 2003 – 22 février 2004), édité par G. Nepi Scirà, S. Rossi, Venise, 2003, p. 73-89) a proposé de mettre en rapport la *Vecchia* de Giorgione et le récit, rapporté par Verrius Flaccus, selon lequel Zeuxis serait en mort en riant devant son dernier tableau représentant une vieille.



Fig. 1: Bernardino Licinio, *Trois figures avec un chat*, vers 1525, huile sur toile, 47 x 70cm.
Collection privée. Photo : « Droits réservés »



Fig. 2: Giovanni Paolo Lomazzo, attribué à, *Quatre personnes qui rient avec un chat*, vers 1560-1570, huile sur bois, 43,2 x 61 cm. Collection privée (Sotheby's, 26 janvier 2012, lot n° 17). Photo : Sotheby's.



Fig. 3: Bartolomeo Veneto, *Le Concert*, vers 1515, huile sur bois, 67 x 140,5cm.
Florence, collection privée. Photo : Fondazione Federico Zeri, CC BY-NC-ND 4.0.



Fig. 4: Anonyme, école du nord de l'Italie, *Quatre figures grotesques*, première moitié du XVIe siècle, huile sur toile, 58,5 x 92cm. Collection privée.
Photo : Fondazione Federico Zeri, CC BY-NC-ND 4.0.



Fig. 5: Graveur anonyme, planche 19 (*Feste che si sogliono fare per la Città...*), éditée par Giacomo Franco, *Habiti d'huomeni et donne venetiane : con la processione della Ser.ma Signoria et altri particolari cioè. Trionfi feste et cerimonie publiche della nobilissima città di Venetia*, Venezia, 1610, burin, 27 x 17cm. Amsterdam, Rijksmuseum, inv. BI-1971-265-20. Photo : Amsterdam, Rijksmuseum.



Fig. 6: Giorgione, *La Vecchia*, vers 1505-1508, huile sur toile, 68 x 59cm. Venise, Gallerie dell'Accademia. Photo: Wikimedia Commons, CC BY-SA 4.0.