



HAL
open science

Un commanditaire visionnaire? Le cas du Tabernacle Chiarito de Pacino di Bonaguida

Mecthilde Airiau

► **To cite this version:**

Mecthilde Airiau. Un commanditaire visionnaire? Le cas du Tabernacle Chiarito de Pacino di Bonaguida. 2023. hal-04059641

HAL Id: hal-04059641

<https://hal.science/hal-04059641v1>

Submitted on 5 Apr 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

AIRIAU Mechilde

Sorbonne-Université

Histoire de l'art médiéval

UMR 8150 « Centre André Chastel »

En thèse sous la direction de Philippe Lorentz

Sujet de thèse : « Les mots et les usages de la couleur chez les peintres du Trecento florentin »

Titre de l'article : « Un commanditaire visionnaire ? Le cas du Tabernacle Chiarito de Pacino di Bonaguida »

2023

Mots clés : peinture, Moyen Âge, Florence, commande, vision, or, médiation



Couverture: Pacino di Bonaguida, *Tabernacle Chiarito*, tempera, gesso et or sur panneau, c. 1340, 101,3 x 113,5 cm, Getty Museum, Los Angeles, détail du panneau central.



Figure 1 : Pacino di Bonaguida, *Tabernacle Chiarito*, tempera, gesso et or sur panneau, c. 1340, 101,3 x 113,5 cm, Getty Museum, Los Angeles.

Le tabernacle Chiarito de Pacino di Bonaguida est un objet tout à fait particulier et unique, qui pose un certain nombre de questions quant aux relations entre commande et iconographie (fig. 1).

Il s'agit d'un triptyque réalisé par le peintre florentin Pacino di Bonaguida dans les années 1340. L'objet, de dimensions moyennes (environ 1 mètre sur 1 mètre), est aujourd'hui conservé dans les collections du Getty Museum où il est entré en 1985¹. L'œuvre a été attribuée à Pacino di Bonaguida par Richard Offner en 1956².

L'objet est en fait un tabernacle : dans l'Italie du XIV^e siècle, l'hostie consacrée était souvent conservée dans une pyxide placée sur l'autel. Un retable pouvait se trouver derrière qui servait de « fond » mettant en valeur l'hostie consacrée lors de l'élévation (fig. 2). L'élévation de l'hostie après sa consécration a été rendue obligatoire en 1215 par le concile de Latran : le prêtre tournant le dos à

l'assemblée doit lever haut l'hostie consacrée pour inviter les fidèles à l'adorer. Il s'agit du moment le plus théâtral de la messe. Ce retable, ou tabernacle, est donc un objet qui sert de support à la fois



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France. Département des Manuscrits. Français 13342

Figure 2 : Instructions pour la messe, Fr. 13342, c. 1310-1325, BnF, f. 46v-47r. La scène en haut à droite du folio 47 représente l'élévation de l'hostie consacrée à la vue des fidèles devant une image du Christ crucifié.

à la prière et à l'hostie consacrée lors de l'élévation.

L'iconographie du triptyque de Pacino di Bonaguida est tout à fait unique : le panneau de gauche présente la passion du Christ surmontée du mariage mystique de sainte Catherine ; le panneau de droite montre un Trône de Grâce au-dessus d'une scène de prédication dominicaine ; le panneau central offre au regard le Christ en gloire entouré des apôtres, dans une scène qui a été rapprochée par l'historiographie d'une communion des apôtres³. Le registre inférieur du panneau central nous montre à trois reprises le même homme, à gauche, et un prêtre, à droite, dans une adoration de l'hostie consacrée et au centre dans une scène de communion (fig. 3). C'est ce panneau central, presque entièrement doré, qui étonne car il est très inhabituel pour la peinture de cette période. On

peut aller jusqu'à parler d'*unicum* car on ne connaît aucun autre exemple de cette iconographie en particulier, comme nous le verrons plus loin.



Figure 3 : Pacino di Bonaguida, *Tabernacle Chiarito*, détail du panneau central.

I. Chiarito del Voglia, commanditaire du retable ?

En ce qui concerne le contexte de commande et de création de l'œuvre, l'historiographie semble être arrivée à un consensus : le triptyque aurait été commandé par un certain Chiarito del Voglia, l'homme en gris de notre image, pour le couvent augustinien féminin de Santa Maria Regina Coeli, couvent qu'il a fondé le 20 août 1343 d'après les recherches de Adrian Hoch⁴. C'est ce que sous-entend le catalogue de l'exposition *Florence at the Dawn of Renaissance* ainsi que la notice de l'œuvre accessible sur le site du Getty⁵. Cependant une étude approfondie de la bibliographie force à constater que rien ne permet de confirmer le rôle que Chiarito a joué dans la réalisation du retable ni la destination première de ce dernier. Le contexte de commande et de création est en fait assez flou. C'est un faisceau d'indices qui nous amènent à considérer les hypothèses que nous avons présentées comme plausibles, en tout cas que Chiarito été particulièrement investi dans l'élaboration de l'œuvre.

De ce Chiarito del Voglia, un riche laïc florentin, peu de choses sont absolument certaines. Il est sans doute né autour de 1280 ou 1300 et mort vers 1348, période de la peste noire, ou en 1354. Vers 1328, il aurait reçu une vision de saint Zénobe, premier évêque de Florence. Lui et sa femme font alors vœu de chasteté et se consacrent au soin des moniales. Chiarito devient ensuite principal représentant du monastère Santa Maria del Fiore de Fiesole, de l'hermitage de Santa Croce, toujours à Fiesole, puis du monastère de Santa Margherita di Cafaggiolo de Florence⁶. Vers 1342, il adopte le mode de vie monastique tout en conservant l'état laïc puisqu'il reste marié jusqu'à sa mort. Après la fondation du couvent de Santa Maria Regina Coeli, la femme de Chiarito, Costanza di Dolce Dolcivene devient la première abbesse du couvent et leur fille Niccolosia, veuve de son état, y vivra

comme religieuse. Pendant ce temps, le laïc continue d'avoir des visions. Lakey précise que « la fondation de Santa Maria Regina Coeli aura pris deux ans en incluant des négociations complexes entre la confraternité d'Orsanmichele, le prieur de San Michelle Berteldi et le Convertite, un couvent de prostituées réformées pour lesquelles le nouveau complexe monastique avait initialement été construit⁷ ». Si la datation du retable par Offner est correcte, ce dernier a donc été commandé à un moment où le monastère n'était pas encore achevé. L'ensemble de ces éléments semble confirmer l'idée selon laquelle Chiarito est bien à l'origine de la commande du retable. En tant que représentant et sans doute soutien financier du couvent Santa Maria Regina in Coeli doté d'une réputation d'homme charitable voire de saint, il devait certainement jouer un rôle important auprès des moniales dont il s'occupait. La grande place de l'homme sur la peinture et le rôle fondamental qui lui y est donné tendent à confirmer cette hypothèse. La *vita* de l'homme, bien postérieure à sa mort, nous permet de lier les scènes qui sont représentées sur le retable aux visions du laïc.

II. La *Vita* de Chiarito : trait d'union entre les visions et l'image

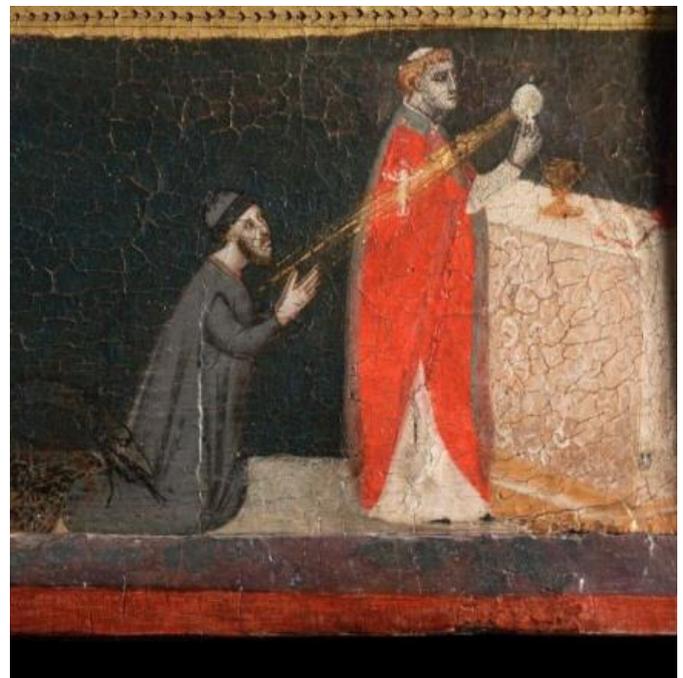
La plupart des informations que nous avons sur Chiarito del Voglia nous viennent en effet d'un texte plus tardif datant de la période où le diocèse a voulu cadrer un culte très local et officieux : la « *Vita del Beato Chiarito Voglia Fiorentino* » rédigée en 1625 par le père Anton Maria di Vicenzio Riconesi, inspecteur général du diocèse, relate ainsi plusieurs des visions qu'aurait eu l'homme. Confesseur du couvent de Santa Maria Regina Coeli depuis 1620, le père Riconesi dit avoir reçu ces « souvenirs très anciens » des religieuses qui considéraient l'homme comme bienheureux⁸. L'article de 2010 d'Adrian Hoch sur le retable a permis de faire le point sur ce texte et ses liens avec la peinture⁹. Plusieurs éléments mentionnés par le père Riconesi nous intéressent parce qu'ils correspondent immédiatement à ce que l'on voit sur le tabernacle. Tout d'abord, selon Riconesi, « le dédain de Chiarito pour le monde l'a poussé à porter un long habit gris-cendre, presque noir, dont le manque de



Figure 4 : Pacino di Bonaguida, *Tabernacle Chiarito*, détail du volet droit. Le vêtement de Chiarito correspond à la description donnée dans sa *vita*.

forme était souligné par l'absence de col, de manche et de ceinture¹⁰ ». Le vêtement du laïc ici décrit est tout à fait semblable à ce que l'on observe dans l'image (fig. 4).

Deux visions reçues par Chiarito sont également décrites dans la *Vita* : assistant à une messe dans l'église du couvent, l'homme se serait agenouillé devant l'hostie élevée ; des rayons jaillissant de l'hostie seraient alors venus frapper son cœur. La seconde vision aurait été aperçue non seulement par Chiarito mais également par toute l'assemblée : alors que, agenouillé devant l'hostie élevée, l'homme servait la messe, des gerbes de blés auraient germé en auréole autour de l'hostie pendant que le vin consacré débordait du calice sur l'autel. Ces deux visions figurent toutes deux sur le retable (fig. 5 et fig. 6). Le motif d'une hostie auréolée de blés au-dessus d'un calice ruisselant de vin est ensuite devenu l'emblème du couvent¹¹. La *vita* décrit également les funérailles de Chiarito, au pied d'un grand tabernacle situé derrière le ciborium du Saint Sacrement. La source hagiographique « suggère [donc] une dévotion eucharistique spéciale et un



Figures 5 et 6 : Pacino di Bonaguida, *Tabernacle Chiarito*, détails du panneau central où l'on observe les deux visions décrites par Riconesi.

lien spirituel étroit entre le Saint Sacrement, les augustiniennes et le laïc Chiarito¹². »

Si le père Riconesi ne mentionne pas directement le tabernacle dans son texte, une copie autographe de la Vita comporte cependant une remarque dans la marge du folio 2 : « comme il ressort d'un très ancien tableau appartenant aux moniales¹³ ». Cette phrase renvoie directement aux deux visions qui viennent d'être mentionnées. Le père Riconesi avait donc connaissance du retable. Il n'est d'ailleurs pas impossible qu'il se soit en partie fondé sur ce dernier pour écrire la vie de Chiarito. Quoi qu'il en soit, il est plus que probable que la tradition orale rapportée par les religieuses ait été fortement influencée dans sa réécriture hagiographique par les scènes montrées sur le tabernacle. On peut également supposer que cette tradition a été elle-même orientée par la proximité quotidienne avec l'image d'où une certaine difficulté à démêler la transmission orale de la représentation picturale.

Les deux autres scènes représentant le visionnaire, celle du centre du registre inférieur du panneau central et celle du volet droit, ne sont pas mentionnées par le père Riconesi, sans doute parce qu'elles ne correspondaient pas au portrait hagiographique que ce dernier voulait dresser : en pleine Contre-Réforme, la scène de communion aurait pu être interprétée comme hérétique en raison du rôle fondamental qu'elle donne au visionnaire, diminuant, effaçant presque celui du prêtre qui distribue l'hostie consacrée.

III. Le visionnaire comme lien entre Dieu et les moniales

De fait, l'ensemble du triptyque présente Chiarito comme un guide pour la communauté des moniales, alors même qu'il n'est pas clerc et encore moins prêtre : c'est un simple laïc que ses visions ont poussé à dédier sa fortune à la fondation et l'entretien d'un couvent. Il n'a donc aucune autorité spirituelle institutionnelle sur les religieuses. Son autorité lui vient de ses visions qui font de lui un intermédiaire entre Dieu et les nonnes. L'iconographie du retable est ainsi consacrée à l'union à Dieu à travers différents moyens et grâce au sacrifice du Christ. Cette union se joue à plusieurs niveaux : entre le Christ et l'Église *via* les sacrements ; entre le Christ et Chiarito, *via* ses visions ; entre le Christ et la communauté des moniales *via* le visionnaire. Nous verrons comment l'analyse iconographique du retable permet de préciser la destination de ce dernier.



Figure 7 : Pacino di Bonaguida, *Tabernacle Chiarito*, volet gauche.

Regardons plus précisément l'image. Le volet gauche du triptyque représente la passion du Christ de façon caractéristique des retables florentins du ^{xiv}^e siècle : l'ensemble est surmonté par le mariage mystique de saint Catherine (fig. 7). La présence de cette scène, motif iconographique courant dans la peinture du ^{xiv}^e siècle, permet d'ancrer l'image qui est donnée de Chiarito dans l'histoire de l'Église grâce à un précédent illustre, celui de sainte Catherine d'Alexandrie. Cette assise historique, en tout cas hagiographique, permet de garantir la légitimité de Chiarito comme modèle et de l'intégrer dans la tradition de l'Église.

L'ensemble de scènes suivantes, la Passion du Christ, se déploie sur plusieurs cases, de bas en haut et de gauche à droite, du lavement des pieds à la crucifixion. L'iconographie est ici assez classique pour la période. Plusieurs des couleurs du tableau ont changé : c'est le cas notamment de la robe du Christ qui était auparavant rouge et non rose. Le fond très sombre du reste du retable était lui d'un bleu beaucoup plus vif, l'azurite utilisée ayant viré au noir. Chiarito dans son vêtement gris devait donc être bien plus visible et l'or du panneau central devait sembler beaucoup plus éclatant.

Dans ce panneau central, le thème de l'union, non plus mystique mais eucharistique, est fondamental (fig. 8). Y est présentée très littéralement ce qui a été identifié comme la communion des apôtres au corps du Christ : du nombril du Christ en gloire jaillissent treize rayons gravés dans l'or. Ces rayons ont pu être assimilé par l'historiographie à des *fistulae*, ou chalumeaux eucharistiques, sortes de pailles liturgiques qui au permettent de boire le vin consacré en sang du Christ lors de certaines célébrations liturgiques notamment les cérémonies papales¹⁴. Ils lient ici par la bouche chacun des douze apôtres agenouillés au

ment les cérémonies papales¹⁴. Ils lient ici par la bouche chacun des douze apôtres agenouillés au

corps du Christ (fig. 9). Le treizième rayon traverse toute l'image dans sa hauteur jusqu'à la partie inférieure du panneau central, peinte et non dorée. Cette partie dorée est particulièrement travaillée et ornementée ce qui est assez inhabituel en ce début du xiv^e siècle florentin où les fonds or sont bien moins ouvragés, y compris dans d'autres œuvres de l'atelier de Pacino di Bonaguida¹⁵.



Figure 8 : Pacino di Bonaguida, *Tabernacle Chiarito*, détail du panneau central.



Figure 9 : Pacino di Bonaguida, *Tabernacle Chiarito*, détail du panneau central.

La partie inférieure présente les deux visions de Chiarito dont nous avons parlé précédemment (fig. 4, fig. 5 et fig. 6) : à gauche, des épis de blés jaillissent de l'hostie élevée ; à droite, un Christ blanc les bras en croix est placé sous les rayons qui joignent l'hostie élevée et le visionnaire, anticipant l'ingestion de l'hostie consacrée par ce dernier. Derrière Chiarito, une bête s'aplatit au sol en courbant la tête face à la puissance de l'Eucharistie. Entre les deux scènes, Chiarito reçoit l'hostie dans la bouche des mains



Figure 10 : Pacino di Bonaguida, *Tabernacle Chiarito*, détail du panneau central. On voit bien comment le rayon doré provenant de la partie supérieure du panneau est au point de contact entre l'hostie consacrée et la bouche du visionnaire.

du célébrant. Le treizième rayon vient se positionner au point de contact entre la bouche du visionnaire et l'hostie consacrée, explicitant ce qui se joue dans le sacrement eucharistique : l'hostie devenant corps du Christ par la consécration est ingérée par le croyant lors de la communion, intégrant ce dernier au corps physique, spirituel et mystique du Christ (fig. 10).

La forte présence de l'or dans cette image témoigne de cette union : dans le panneau supérieur, l'or qui sature l'espace visuel traduit plastiquement l'intégration des apôtres à la personne divine.

Le rayon qui rattache le visionnaire au registre supérieur porte la même signification, à la différence que Chiarito doit passer par la médiation du prêtre, seul capable de consacrer l'hostie en corps du Christ. À cet égard, la petite figure blanche du Christ dans la scène de droite de la partie inférieure est tout à fait significative : la figure est placée sur l'épaule du célébrant, entre l'hostie et le visionnaire. Ce dernier ne peut donc avoir accès à l'Eucharistie que par le biais du prêtre. C'est là un des aspects importants de ce retable : l'Église, à travers ses représentants que sont les prêtres et les religieux, délivre les sacrements, permettant ainsi aux fidèles d'approcher et d'entrer en contact avec le divin. Pourtant Chiarito, grâce aux visions qu'il a reçues peut également jouer ce rôle d'intermédiaire : la partie dorée permet au spectateur de voir ce que voit le visionnaire et donc d'être associé à sa vision. Christopher Lakey fait remarquer que le triptyque a sans doute été réalisé pour être vu dans une lumière oblique, à genoux et en contre-plongée : ce point de vue permet en effet de mettre en valeur les reliefs et les



Figure 11 : Pacino di Bonaguida, *Tabernacle Chiarito*, volet droit.

ornementations de la partie centrale, la transformant ainsi en une image mouvante et insaisissable¹⁶. Après l'union mystique et l'union eucharistique, l'union de la communauté au Christ est déclinée sur le volet droit du retable (fig. 11). On y voit dans le registre supérieur la Trinité sous la forme d'un Trône de grâce. Ce motif iconographique montrant dans un même temps la Trinité, la paternité de Dieu et l'offrande du Fils par le Père relie ce volet droit aux deux autres volets du retable *via* le thème du sacrifice. Dans le registre inférieur du panneau, un groupe de fidèles écoute un prédicateur dominicain en chaire. On y voit des hommes et des femmes dont certaines portent un habit religieux. Au pied de la chaire, Chiarito, légèrement en retrait et de plus petite taille que les autres personnages, observe la scène : il s'agit donc encore d'une scène de vision. L'auditoire est dans l'ensemble très attentif au prêche.



Figure 12 : Pacino di Bonaguida, *Tabernacle Chiarito*, détail du volet droit.

La jonction entre les deux parties de l'image est ici faite par le sang du Christ qui coule de la croix, selon un procédé visuel similaire à ce qui s'observe sur le panneau central. Au sang se mêle un filet d'or qui se décline en filaments venant se poser sur la tête des moniales dans l'assemblée, d'une façon assez similaire à ce qui se passe dans le panneau central (fig. 12). D'une part, cela nous confirme la destination du panneau, réalisé pour une communauté de moniales ; d'autre part la présence du visionnaire qui assiste à la scène révèle la place que celui-ci pouvait avoir dans la communauté. Si les moniales écoutent le discours du prédicateur sur la Trinité, Chiarito, lui, la voit et il constate l'effusion de l'Esprit Saint sur les moniales dont il a la charge. En tant que visionnaire, il est

donc à même de révéler non pas ce qu'il croit mais ce qu'il connaît à la communauté. Il se place ainsi en véritable médiateur entre Dieu et les religieuses.

Nous avons tenté ici de faire une rapide synthèse de ce qui a pu être dit autour de ce triptyque tout en proposant quelques éléments de lecture de cet objet. L'étude de son iconographie au regard des éléments de contexte dont nous disposons permet d'éclairer le peu de choses que nous savons de sa commande. L'originalité des formules iconographiques choisies, la mise en avant de Chiarito del Voglia, son statut social et sa place dans le monde monacal féminin florentin ainsi que les suppositions de datation amènent à considérer comme relativement solide l'hypothèse du visionnaire comme commanditaire. En tout cas, tout amène à penser qu'il y a eu entre Chiarito et le peintre une collaboration assez poussée tant le tabernacle est unique dans les représentations qu'il propose.

Bibliographie

BAERT, 2013

BAERT Barbara, « "Gender", visione e sensi nuova luce sul tabernacolo del Beato Chiarito (c. 1340, J. Paul Getty Museum) », *IKON*, n° 6, 2013, p. 79-96.

BAKKENIST, 1997

BAKKENIST Tonnie, DUBOIS Hélène et HOPPENBROUWERS René, *Early Italian paintings: techniques and analysis*, Maastricht: Limburg Conservation Institute, 1997

LOS ANGELES, 2012

Florence at the Dawn of the Renaissance, Los Angeles, Getty Museum, 10 novembre 2012 – 10 février 2013 / Ontario, Art Gallery of Ontario, 16 mars 2013 – 16 juin 2013 (Christine SCIACCA, Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2012)

SCIACCA, 2012

SCIACCA Christine, « Pacino di Bonaguida and his Workshop », in *Florence at the Dawn of the Renaissance*, Los Angeles, Getty Museum, 10 novembre 2012 – 10 février 2013 / Ontario, Art Gallery of Ontario, 16 mars 2013 – 16 juin 2013 (Christine SCIACCA, Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2012) p. 285-303

DERBES, 1996

DERBES Anne, *Picturing the Passion in late Medieval Italy: narrative painting, Franciscan ideologies, and the Levant*, New York: Cambridge University Press, 1996

FRICKE, 2013

FRICKE Beate, « A Liquid History. Blood and Animation in Late Medieval Art », *RES*, 63 / 64, 2013, p. 53-69

HOCH, 2010

HOCH Adrian S., « New Notices from the Florentine Baroque on the Trecento Chiarito Tabernacle », *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, vol. 54, n° 2, 2010, p. 365-370.

KEENE, 2022

KEENE Bryan C., « Pacino di Bonaguida: A Critical and Historical Reassessment of Artist, Oeuvre, and Choir Book Illumination in Trecento Florence », *Immediations*, vol. 4, n° 4, Londres, 2019

[en ligne] <<https://courtauld.ac.uk/research/research-resources/publications/immediations-postgraduate-journal/immediations-online/2019-2/bryan-c-keene-pacino-di-bonaguida-a-critical-and-historical-reassessment-of-artist-oeuvre-and-choir-book-illumination-in-trecento-florence/>>

[consulté le 10mars 2023]

KRÜGER, 2022

KRÜGER Klaus, « Medium and Imagination: Aesthetic Aspects of Trecento Panel Painting », *Studies in the History of Art*, vol. 61, 2002, p. 56-81

LAKEY, 2012

LAKEY Christopher R, « The Curious Case of the “Chiarito Tabernacle”: A New Interpretation », *Getty Research Journal*, n° 4, 2012, p. 13-30

OFFNER,

1956

OFFNER Richard, *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting: The Fourteenth Century*, 3e Section, vol. 6, Glückstad: J. J. Augustin, 1956

RIGAUX, 1989

RIGAUX Dominique, *À la table du Seigneur: l'Eucharistie chez les primitifs italiens, 1250-1497*, Paris : Cerf, 1989

RUBIN,

1991

RUBIN Miri, *Corpus Christi: the Eucharist in Late Medieval Culture*, Cambridge: Cambridge University Press, 1991

SCHMIDT PATTERSON, PHENIX ET TRENTELMAN, 2012

SCHMIDT PATTERSON Catherine, PHENIX Alan et TRENTELMAN Karen, « Scientific Investigation of Painting Practices and Materials in the Work of Pacino di Bonaguida » in *Florence at the Dawn of the Renaissance*, Los Angeles, Getty Museum, 10 novembre 2012 – 10 février 2013 / Ontario, Art Gallery of Ontario, 16 mars 2013 – 16 juin 2013 (Christine SCIACCA, Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2012), p. 361-371

TURNER, 2012

TURNER Nancy et SZAFRAN Yvonne, « Techniques of Pacino di Bonaguida, Illuminator and Panel Painter », in *Florence at the Dawn of the Renaissance*, Los Angeles, Getty Museum, 10 novembre 2012 – 10 février 2013 / Ontario, Art Gallery of Ontario, 16 mars 2013 – 16 juin 2013 (Christine SCIACCA, Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2012), p. 335-355.

Table des illustrations

Couverture :

Pacino di Bonaguida, *Tabernacle Chiarito*, tempera, gesso et or sur panneau, c. 1340, 101,3 x 113,5 cm, Getty Museum, Los Angeles, détail du panneau central.

Figure 1 :

Pacino di Bonaguida, *Tabernacle Chiarito*, tempera, gesso et or sur panneau, c. 1340, 101,3 x 113,5 cm, Getty Museum, Los Angeles.

Figure 2 :

Instructions pour la messe, Fr. 13342, c. 1310-1325, BnF, f. 46v-47r, URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b105094193/f98.item.r=fran%C3%A7ais%2013342>, consulté le 17 mars 2023

Figure 3 :

Pacino di Bonaguida, *Tabernacle Chiarito*, tempera, gesso et or sur panneau, c. 1340, 101,3 x 113,5 cm, Getty Museum, Los Angeles, détail du panneau central.

Figure 4 :

Pacino di Bonaguida, *Tabernacle Chiarito*, tempera, gesso et or sur panneau, c. 1340, 101,3 x 113,5 cm, Getty Museum, Los Angeles, détail du volet droit.

Figure 5 :

Pacino di Bonaguida, *Tabernacle Chiarito*, tempera, gesso et or sur panneau, c. 1340, 101,3 x 113,5 cm, Getty Museum, Los Angeles, détail du panneau central.

Figure 6 :

Pacino di Bonaguida, *Tabernacle Chiarito*, tempera, gesso et or sur panneau, c. 1340, 101,3 x 113,5 cm, Getty Museum, Los Angeles, détail du panneau central.

Figure 7 :

Pacino di Bonaguida, *Tabernacle Chiarito*, tempera, gesso et or sur panneau, c. 1340, 101,3 x 113,5 cm, Getty Museum, Los Angeles, volet gauche.

Figure 8 :

Pacino di Bonaguida, *Tabernacle Chiarito*, tempera, gesso et or sur panneau, c. 1340, 101,3 x 113,5 cm, Getty Museum, Los Angeles, détail du panneau central (photo Léa Checric).

Figure 9 :

Pacino di Bonaguida, *Tabernacle Chiarito*, tempera, gesso et or sur panneau, c. 1340, 101,3 x 113,5 cm, Getty Museum, Los Angeles, détail du panneau central.

Figure 10 :

Pacino di Bonaguida, *Tabernacle Chiarito*, tempera, gesso et or sur panneau, c. 1340, 101,3 x 113,5 cm, Getty Museum, Los Angeles, détail du panneau central (photo Léa Checric).

Figure 11 :

Pacino di Bonaguida, *Tabernacle Chiarito*, tempera, gesso et or sur panneau, c. 1340, 101,3 x 113,5 cm, Getty Museum, Los Angeles, volet droit.

Figure 12 :

Pacino di Bonaguida, *Tabernacle Chiarito*, tempera, gesso et or sur panneau, c. 1340, 101,3 x 113,5 cm, Getty Museum, Los Angeles, détail du volet droit.

¹ Toutes les informations concernant l'œuvre et son histoire et son historiographie sont disponibles sur le site du Getty Museum : *The Chiarito Tabernacle*, <https://www.getty.edu/art/collection/object/103RH5>, consulté le 13 mars 2023.

² Voir OFFNER, 1956, p. 141-148.

³ Voir notamment BAERT, 2013 ; Hoch, 2010 ; Lakey, 2012 et RIGAUX, 1998.

⁴ HOCH, 2010.

⁵ LOS ANGELES, 2012.

⁶ LAKEY, 2012, p. 21.

⁷ « *The founding of the monastery took almost two years and included complex negotiations between the confraternity of Orsanmichele, the prior of San Michelle Berteldi, and the Convertite, a convent of reformed prostitutes for whom, initially, the new monastic complex was built* », LAKEY 2012, p. 21. Traduction personnelle.

⁸ « *memorie antiche* », HOCH, 2010, p. 366.

⁹ HOCH, 2010.

¹⁰ « *Chiarito's disdain of this mundane world caused him to wear a long ash-grey, almost black habit, whose loose style emphasized by the lack of collar, sleeves and belt* », HOCH: 2010: p. 365. Traduction personnelle.

¹¹ « *Nel Monasterio si vede, e si conserva tuttavia un antichissima Pittura in cui stanno dipinti I [...] Prodiggi [: la] Visione, che ebbe dell'Ostia spigante Grano, e del Calice traboccante di Vino, che è stat sempre [...] Sigillo del Monastero comunemente adoprato, lasciato dal medesimo Beato alle sue figlie per Arme, e Sigillo, come s'è detto [dans le Monastère est conservé et toujours visible une Peinture très ancienne où sont dépeints les Prodiges [de Chiarito] : la vision qu'il eut de l'Hostie d'où jaillissait du Blé, et du Calice d'où débordait du Vin, qui a toujours été communément employé comme Sceau du Monastère, laissé par le même Bienheureux à toutes ses filles comme Armes, et Sceau, comme on le dit.]* », cité par HOCH, 2010, p.368. Traduction personnelle.

¹² « *La fonte agiografica suggerisce una speciale devozione eucaristica ed uno stratto legame spirituale tra il SS. Sacramento, le Augostiniane e il laico Chiarito* », BAERT, 213, p. 83.

¹³ « *come esce da un quadro Antichissimo appresso dette monache* », HOCH, 2010, p. 365.

¹⁴ BAERT, 2013, p. 84-85.

¹⁵ Voir par exemple le petit diptyque 64.189.3ab du Metropolitan Museum (Pacino di Bonaguida, *Saint John on Patmos, Madonna and Child Enthroned, and Death of the Virgin ; Crucifixion*, The Metropolitan Museum of Art, URL : <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437240>, consulté le 16 mars 2023).

¹⁶ LAKEY, 2012, p. 24.