

## CHAPITRE III.

## ÉCOLE FLORENTINE.

Renaissance de l'architecture et de la sculpture. — Nicolas de Pise, Jean de Pise et Arnolfo. — Renaissance de la peinture. — Cimabue. — Giotto ; ses relations avec Dante ; ses travaux à Rome, à Assise, à Padoue, à Florence. — Antagonisme de Margheritone d'Arezzo. — L'Italie envahie par l'école Giottesque. — Taddeo Gaddi. — Buffalmacco. — Stefano. — Giovanni da Melano. — Angelo Gaddi. — Giotto. — Orgagna. — Andrea di Firenze. — Barnaba di Modena. — Antonio Veneziano. — Francesco di Volterra. — Pietro di Orvieto. — Spinello Aretino. — Nicolo di Pietro.

Quelque fondées que puissent être les prétentions de l'école Siennoise à la priorité chronologique et à l'originalité, il n'en est pas moins vrai que, dans l'appréciation de ses divers mérites comparés avec ceux de l'école Florentine, on se laissera toujours influencer par la grandeur, plus ou moins soutenue, du rôle qu'a joué Florence entre les républiques italiennes, et par les intermittences trop fréquentes de la raison publique dans l'histoire de la république de Sienne, intermittences

dont nous avons trouvé chaque fois le contre-coup dans l'histoire de l'art.

D'ailleurs, la priorité chronologique se réduit désormais à un si petit nombre d'années, qu'on pourrait, sans faire beaucoup de violence aux dates, regarder les deux écoles comme à peu près contemporaines, et, à certains égards, comme deux sœurs, ayant une origine commune, mais des diversités frappantes dans leurs inspirations et dans leurs destinées respectives. Elles furent l'une et l'autre le produit de ce mouvement extraordinaire qui se manifesta, d'un bout à l'autre de l'Italie, dans le cours du XIII<sup>e</sup> siècle, et qui était le symptôme d'une floraison nouvelle dans le domaine de l'imagination et dans toutes les branches de l'art, dont deux au moins, la sculpture et la peinture, étaient restées à peu près incultes, depuis que la civilisation romaine avait été vaincue par les barbares et répudiée, en grande partie, par le christianisme.

L'architecture avait été la première à surgir du milieu de ces ruines, sans que cette résurrection eût besoin d'être aidée par les monuments antiques qui restaient encore debout, car le génie chrétien ne montra pas moins d'élégance et de grandeur dans les pays privés de modèles classiques, que dans ceux qui étaient jonchés ou ornés de leurs débris. A Rome même, en présence des basiliques et des temples, moins ruinés qu'ils ne le sont aujourd'hui, on avait bâti des églises et des couvents d'un



style qui se ressentait à peine de cet imposant voisinage, et dont l'ornementation, originale et pleine de goût, n'avait rien à envier à l'architecture gothique qui envahissait l'Italie par le nord et par le midi.

Cet envahissement avait commencé par la Sicile et le royaume de Naples, à la suite de la conquête normande, et avait été renouvelé, sur une plus grande échelle, par la dynastie d'Anjou, contemporaine de la floraison la plus parfaite du style gothique en France, et jalouse d'embellir ses nouveaux États par cette magnifique importation. Aussi les édifices à ogive s'y multiplièrent-ils avec une rapidité prodigieuse, et sans offrir presque aucune trace de compromis avec l'architecture antique, bien que cette dernière n'eût laissé nulle part des ruines aussi imposantes que dans la Sicile et dans l'Italie méridionale.

D'un autre côté, les artistes allemands qui travaillaient dans la capitale de la Lombardie, s'étant dispersés dans la Péninsule, par suite des querelles survenues entre les Milanais et l'empereur Frédéric, il en résulta que la Toscane fut, pour ainsi dire, envahie de deux côtés à la fois.

Les monuments les plus curieux dus à cette double influence étrangère ne sont pas à Florence, mais à Orvieto, à Sienne et à Pise. La cathédrale de Sienne, ainsi que celle d'Orvieto, ne sont point des églises gothiques, dans l'acception la plus rigoureuse du mot; mais elles ont cela de remar-

quable que ce style s'y combine, plus heureusement que partout ailleurs, avec les réminiscences de l'antique et avec le goût particulier à l'Italie. Celui des Siennois s'accommoda si bien de cette combinaison, que le gothique conserva tous ses charmes pour eux, non-seulement au xv<sup>e</sup> siècle, quand le style de la renaissance triomphait partout, mais même au xvi<sup>e</sup>, quand ce triomphe n'était pas moins affermi que celui de la littérature païenne et du despotisme.

L'école fondée par Nicolas de Pise et son fils Jean nous offre un mélange analogue à celui que nous venons de signaler, mais avec une puissance d'assimilation plus forte, particulièrement dans le fondateur. De Pise, qui fut son chef-lieu et comme sa base d'opérations, il étendit son influence dans toute la Toscane, et jusqu'aux deux extrémités de l'Italie, construisant ou dessinant des églises, des clochers, des tombeaux, des couvents, des palais pour les souverains et pour les cités libres, et ne se montrant pas moins noble dans ses conceptions qu'inépuisable dans ses combinaisons. Appelé à Naples par Charles I<sup>er</sup> d'Anjou, pour bâtir une église et un couvent sur le champ de bataille de Tagliacozzo, il put achever son éducation en matière d'architecture gothique, et déposer dans l'école qu'il avait fondée les germes de perfectionnements nouveaux.

Malgré tout ce qu'il fit pour la régénération de l'architecture, la sculpture lui dut bien davantage,



comme l'attestent la chaire du baptistère de Pise et celle du Dôme de Sienne, et, par-dessus tout, la châsse de saint Dominique, à Bologne (1266), œuvre bien autrement merveilleuse que les Madones de Guido ou de Cimabue, puisqu'elle porta tout d'un coup cette branche de l'art, jusqu'alors si inculte, à un degré d'élégance et de beauté qui ne fut pas dépassé pendant tout le siècle suivant.

Nicolas de Pise ne fut pas si bien inspiré dans les sculptures qu'il exécuta pour la ville de Florence, comme on peut le voir par les statues roides et anguleuses de la Vierge, de saint Dominique et de sainte Marie-Madeleine, dont il orna la petite église de la Miséricorde, également son ouvrage, et qui gagnerait beaucoup à n'être pas écrasée par le voisinage du Dôme et du Campanile.

Les Florentins semblèrent apprécier le génie du fils encore moins que celui du père, et l'architecte du Campo-Santo ne fut pas jugé digne de travailler à l'embellissement de leur ville. Il n'en fut pas de même des habitants d'Arezzo, de Pistoia et de Pérouse, qui se le disputèrent à plusieurs reprises, et le chargèrent de travaux de sculpture et d'architecture qui subsistent encore presque tous aujourd'hui. Les bas-reliefs du maître-autel, dans le Dôme d'Arezzo, et ceux de la chaire dans l'église de Saint-André, à Pistoia, justifiaient pleinement la prédilection dont il fut l'objet dans chacune de ces deux villes, et ce sentiment est justifié plus pleinement encore en ce qui concerne celle de Pérouse, quand

on voit la fontaine si élégante dont il décora la place du Dôme (1), et les deux tombeaux gothiques d'un dessin si gracieux et d'une exécution si parfaite, particulièrement celui du pape Benoît XI, dans l'église de Saint-Dominique, à la construction ou à l'achèvement de laquelle Jean de Pise fut aussi employé comme architecte.

Mais c'est à Pise même que se trouvent ses deux chefs-d'œuvre les plus fameux, et d'autant plus admirables qu'ils doivent appartenir au début même de sa carrière, puisqu'ils furent exécutés l'un et l'autre plus de quarante ans avant sa mort (2); je veux parler de la petite église de Santa-Maria della Spina et du Campo-Santo, pour la construction desquels l'Italie entière, malgré sa richesse monumentale, ne lui fournissait aucun modèle.

Arnolfo, le grand architecte florentin de cette époque (3), avait été formé à la même école que lui; car nous savons maintenant, d'après des documents authentiques, qu'il fut l'élève de Nicolas de Pise et son collaborateur pour les sculptures de la cathédrale de Sienne. Il paraît que les deux condisciples ne s'approprièrent pas, de la même manière, les enseignements du maître, qui ne se bornait pas, comme on l'a répété trop souvent, à l'imitation de

(1) Il paraît que son père Nicolas y avait travaillé avant lui.

(2) Le Campo-Santo est de 1278, et Jean de Pise mourut en 1320.

(3) Cet Arnolfo était fils d'un certain *Cambio*, et non de *Lapo*, comme le dit Vasari.



l'antique, et qui, dans cette imitation même, s'inspira beaucoup moins du fameux sarcophage où sont enfermées les cendres de la comtesse Mathilde (1), que des bas-reliefs de l'époque impériale, comme le prouvent le style et l'ordonnance de ses premières sculptures, dans le baptistère de Pise. Celles du Dôme de Sienne, exécutées plusieurs années après, montrent un progrès très-marqué dans la manière de l'artiste, et surtout dans la combinaison des éléments divers qu'il a voulu fondre ensemble. C'est la première fois qu'il a introduit l'élément germanique dans ses compositions. On le reconnaît à certaines particularités adoucies du relief et de la draperie, au mouvement et à la pose des figures, et surtout au caractère des physionomies. C'est précisément cette nouvelle manière de Nicolas, ou plutôt cette transformation de l'ancienne, qu'Arnolfo semble avoir saisie mieux que Jean de Pise. Ce dernier, non content de marcher sur les traces de son père, exagéra parfois cette tendance ultramontaine, particulièrement sur la fin de sa carrière, tandis qu'Arnolfo, se renfermant dans de justes limites, s'efforça de l'adoucir et de l'embellir, pour ne pas choquer le goût de ses compatriotes. Pour se faire une idée du succès avec lequel il résolut ce problème, il faut voir les sculptures

(1) Ce sarcophage, qui est un ouvrage grec, ne représente ni la châsse de Méléagre, ni celle d'Atalante, mais l'histoire de Phèdre et Hippolyte.

dont il orna le baldaquin du maître-autel, dans l'église de Saint-Paul hors les murs.

Mais ce n'est pas sur les œuvres de son ciseau qu'est fondée la grande renommée d'Arnolfo, c'est surtout le souvenir des services qu'il a rendus comme architecte, qui lui a valu son immortalité parmi les Florentins et parmi tous ceux qui visitent, même superficiellement, leur capitale. Les principaux édifices civils et religieux portent, pour ainsi dire, son nom écrit sur leurs frontispices. On est obligé de se souvenir de lui, et sur la place du Palazzo Vecchio, et sur la place du Dôme, et sur celle de Santa-Croce, devant cette espèce de Panthéon national, dont il ne faut pas le rendre responsable.

Sur ces trois monuments, il y en a un qui, malgré son irrégularité, peut-être à cause de son irrégularité même, qui le rend d'autant plus pittoresque (1), désarme ou plutôt prévient la critique par l'impression qu'il produit tout d'abord ; c'est le Palais-Vieux, dont l'aspect sombre et grandiose est en parfaite harmonie avec les souvenirs qu'il retrace, et convient, à certains égards, au caractère du peuple pour lequel il fut fait. Il n'y a, dans toute l'Italie, que le palais communal de Gubbio qui puisse lui disputer la prééminence.

(1) Cette irrégularité vient des obstacles suscités par le fanatisme des Guelfes, qui ne voulurent pas qu'on bâtît sur le terrain des Uberti, ni qu'on sacrifiât la tour dite *della Vacca*. De là la forme irrégulière du palais.



Mais on ne peut pas en dire autant des églises construites par Arnolfo, qui ne sont guère importantes que par leurs dimensions, et qui, sous le rapport de l'harmonie et des convenances du culte, sont inférieures à plusieurs édifices du même genre qui existaient alors en Italie, et même en Toscane. Il y avait, à la porte même de Florence, une magnifique église romane, bâtie ou rebâtie, au commencement du xi<sup>e</sup> siècle, par l'évêque Hildebrand, et qui aurait pu fournir d'utiles inspirations à un architecte moins prévenu en faveur des innovations de son temps; je veux parler de San-Miniato in Monte, avec son élégante façade, et sa distribution intérieure si conforme au plan des basiliques primitives. A Pise, chef-lieu de l'école dont Arnolfo était sorti, il y avait une cathédrale construite, sinon sur le même modèle, du moins sur des traditions analogues, et qui aurait pu figurer dignement comme métropolitaine de toute l'Italie centrale, si les Pisans avaient pu en faire la conquête. Enfin, si l'on voulait, à tout prix, introduire le style gothique dans l'architecture religieuse, on avait, dans le Dôme de Sienne, où Arnolfo avait travaillé, et auquel il ne manquait alors que la façade, un type qui offrait la combinaison la plus heureuse des deux éléments, et qui était susceptible de modifications infinies, très-compatibles avec le bon goût.

Le problème avait déjà été, en grande partie, résolu près de vingt ans auparavant, par deux

moines dominicains, fra Sisto et fra Ristoro, qu'on peut signaler comme les précurseurs d'Arnolfo, puisqu'ils furent employés comme architectes civils par la république de Florence (1), avant d'être employés comme architectes religieux par leur couvent, qui était celui de Santa-Maria-Novella. Depuis l'année 1219, époque de la première arrivée des frères Prêcheurs à Florence, leur nombre et leur popularité s'étaient tellement accrus, qu'il fallut songer à bâtir une église qui fût en rapport avec cet accroissement, et les ressources dont on disposait, c'est-à-dire les aumônes des fidèles, suggérèrent l'idée de bâtir un temple qui surpassât, en magnificence et en dimensions, tous ceux que les âges précédents avaient vus s'élever dans Florence.

S'il fallait assigner quelque modèle d'après lequel les deux artistes auraient conçu et exécuté leur plan, je dirais que ce fut, pour l'intérieur, l'église de la Trinité, dont Nicolas de Pise avait tracé le dessin en 1250, et pour l'extérieur, celle de San-Miniato in Monte, dont la façade ressemble tant à celle de Santa-Maria-Novella. A dire vrai, ce sont les deux seules belles façades qu'il y ait dans Florence, d'ailleurs si riche en monuments, et, bien que la dernière n'ait pas été achevée par les deux architectes dont nous parlons, mais par Léon-Bap-

(1) Ils achevèrent le palais du Podestà, commencé en 1232 par *Jacopo Tedesco*, et ils reconstruisirent le pont *della Carraja*.



tiste Alberti, c'est à eux seuls que revient le mérite d'en avoir tracé le dessin primitif. On sait la prédilection de Michel-Ange pour cette église, qu'il avait coutume d'appeler *sa belle fiancée*, donnant ainsi à entendre qu'il y admirait encore plus la grâce et l'harmonie des proportions que la grandeur des dimensions.

Assurément, on ne sera pas tenté de faire le même éloge des constructions d'Arnolfo. L'église de Santa-Croce, dont il jeta les fondements en 1294, et qui semble être une réponse des moines franciscains au défi de l'ordre rival, est, à la vérité, plus grande que celle de Santa-Maria-Novella; mais c'est le seul genre de supériorité qui ne puisse pas lui être contesté. Sous tous les autres rapports, l'œil et le goût sont plus satisfaits par l'œuvre qu'enfanta le génie combiné des deux architectes dominicains, et, s'il fallait dire lequel des deux monuments a le plus contribué aux progrès de l'architecture religieuse, dans la période que nous passons en revue, il faudrait avoir fait une comparaison bien superficielle de l'un et de l'autre, pour se prononcer en faveur d'Arnolfo.

Mais que dire de la cathédrale de Florence, son principal titre de gloire? Il y a cinq cents ans qu'elle alimente justement l'orgueil du peuple aux frais duquel elle fut construite, et il est difficile au voyageur le plus apathique de mesurer des yeux les sinuosités et la hauteur de cette construction colossale, sans éprouver un sentiment de stupeur,

qui, loin de diminuer quand on entre dans l'intérieur de l'édifice, augmente à chaque pas que l'on fait vers le point central, où l'on se sent comme écrasé par l'élévation de la coupole; mais, quand on est revenu de la première émotion, on songe, malgré soi, à la déduction qu'il en faut faire en faveur de Brunelleschi, puis on est attristé de la nudité des nefs latérales, et, pour peu qu'on éprouve le besoin de méditer ou de prier, on est contrarié du long voyage qu'il faut faire pour arriver à un lieu approprié à la prière et à la méditation. Que si l'on se préoccupe exclusivement du point de vue esthétique, on regrette que l'architecte ait été si avare de chapelles et d'enfoncements, et qu'il n'ait pas su donner plus de légèreté aux arceaux qui séparent la nef centrale des deux autres. Cette église ressemble à celles dont nous avons parlé, par le mélange plus ou moins heureux des deux styles; mais elle en diffère en ce qu'elle nous présente l'architecture gothique adaptée au goût étrusque, tandis que les autres nous présentent la même architecture adaptée au goût italien. Peut-être cette solution était-elle plus conforme au caractère et aux exigences instinctives du peuple florentin.

La première pierre du Dôme fut solennellement posée en 1298, le jour de la Nativité de la Vierge, à laquelle il devait être consacré sous le nom de Sainte-Marie-des-Fleurs. Florence était alors riche en génies de premier ordre, et parmi eux se trou-



vaient deux artistes qui avaient entrepris, chacun à sa manière, de régénérer la peinture, pendant qu'Arnolfo travaillait, mais non avec le même succès, à la régénération de l'architecture. Ces deux artistes étaient Cimabue et Giotto, dont le premier devint, sur la fin de sa carrière, le collègue d'Arnolfo pour la construction du Dôme, et le second fut son successeur dans la même œuvre, qu'il compléta par l'adjonction du Campanile.

Cimabue, né à Florence en 1240, avait été précédé, dans sa patrie même, par plusieurs peintres qui avaient joui d'une certaine vogue, mais parmi lesquels il n'y en a pas un seul qui mérite d'être appelé son précurseur. Ce ne fut sous aucun d'eux qu'il fit son premier apprentissage, mais sous des artistes grecs, qui avaient reçu de la république même la mission d'enseigner la jeunesse florentine, et à qui on avait confié, entre autres tâches, celle de décorer l'ancienne église de Santa-Maria-Novella (1). L'usage de recourir à des peintres de l'école Byzantine, pour la décoration des édifices religieux, avait été assez souvent pratiqué en Italie pour qu'on doive admettre, au moins comme très-vraisemblable, cette tradition recueillie par Vasari, et confirmée d'ailleurs par les ouvrages

(1) On peut voir, dans la nouvelle édition de Vasari, les noms de plusieurs peintres antérieurs à Cimabue (vol. I, pag. 233). Le seul dont il y ait un ouvrage bien authentique, est ce Coppo Marcovaldo qui peignit, en 1265, la Madone dite *del Bordone*, dans l'église des Servites à Sienne. Mais c'était déjà un contemporain de Cimabue.

mêmes de Cimabue. Malheureusement ils sont en très-petit nombre, et l'on est réduit à de simples conjectures sur leurs dates respectives.

Pour quiconque aura comparé ses peintures d'Assise avec celles de Florence, puis les peintures de Florence entre elles, il ne saurait être douteux qu'outre l'influence exercée sur Cimabue par les maîtres grecs de Santa-Maria-Novella, il en subit une autre à laquelle on est forcé d'attribuer l'immense progrès qu'atteste la fameuse Madone de Santa-Maria-Novella, regardée justement comme son chef-d'œuvre. Celle de l'Académie des beaux-arts et celle du musée du Louvre gardent encore presque toute la roideur des images Byzantines; mais celle-ci offre un type à la fois plus grandiose et plus suave, et l'on comprend l'enthousiasme qu'excita son apparition, le jour où elle fut portée en triomphe au lieu de sa destination, avec des fanfares et des acclamations de joie, qui étaient une nouveauté très-significative. On sentait confusément qu'on entrait dans une ère nouvelle. Le séjour que l'artiste avait fait à Assise commençait à porter ses fruits, ou plutôt il les avait déjà portés dans les ouvrages antérieurement exécutés par lui. Il y a une Madone de lui, dans l'église inférieure, qui est comme une espèce de transition ou de prélude à celle de Santa-Maria-Novella. Les demi-figures colossales qu'on voit à la voûte de l'église supérieure sont évidemment du même pinceau, excepté peut-être deux saintes admirablement caractérisées,



et dont les types ainsi que la coiffure toute Siennoise font penser à une école qui était alors en pleine floraison, et qui a été trop complètement oubliée dans les conjectures auxquelles on s'est livré sur les auteurs de toutes ces peintures. Celle qui représentait l'Assomption de la Vierge, au-dessus de la porte d'entrée, n'est pas tellement détruite qu'on ne puisse y voir des traces manifestes d'un pinceau qui n'était pas Florentin. D'ailleurs, il n'est pas naturel de supposer que la vogue dont jouissaient alors les artistes Siennois à Florence, à Orvieto et jusqu'à Pérouse (1), ne leur ait pas ouvert les portes du sanctuaire d'Assise. On peut donc admettre, sinon comme certaine, du moins comme très-vraisemblable, leur influence sur Cimabue, tout en reconnaissant ce qu'il y a d'heureux et même d'original dans sa manière de résoudre le problème posé instinctivement par l'école rivale; car lui aussi avait su concilier, dans la Madone de Santa-Maria-Novella, le respect pour les anciens types, avec les inspirations et les exigences du génie individuel.

Avec Cimabue, commence déjà le rôle important que jouent les nouveaux ordres religieux dans l'histoire de l'art. Non-seulement il eut la gloire d'inaugurer leur patronage, mais son pinceau fut presque exclusivement consacré à leur service, au dedans et

(1) J'ai cru reconnaître une Madone Siennoise de cette époque dans un réduit du couvent de Sainte-Agnès.

au dehors de sa patrie, à Pise et à Assise, aussi bien qu'à Florence, où il n'orna de ses tableaux que les trois églises semi-gothiques dont nous avons parlé, savoir : celle de la Trinité, pour les moines de Vallombrose, celle de Santa-Croce, pour les Franciscains, et celle de Santa-Maria-Novella, pour les Dominicains, comme s'il eût pressenti la vocation de ces trois ordres et la destination de ces trois églises qui furent autant de musées ou plutôt de sanctuaires de la peinture chrétienne au *xiv<sup>e</sup>* et au *xv<sup>e</sup>* siècle.

Jusqu'alors, l'art religieux ne s'était jamais trouvé dans des circonstances si favorables, ni pour la qualité des inspirations ni pour celle du patronage. On pourrait dire que cette époque fut celle de la concentration la plus intense du spiritualisme ascétique, lequel devait avoir son reflet naturel dans le spiritualisme esthétique, suivant le degré d'intelligence mutuelle entre ceux qui aspiraient à les réaliser séparément. Non-seulement les légendes de saint Dominique et de saint François avaient pris possession de la mémoire du peuple et de l'imagination des peintres, mais c'était pour leur glorification et, pour ainsi dire, sous leurs auspices, que s'exécutaient les ouvrages les plus importants; et cela, malgré la pauvreté, ou plutôt à cause de la pauvreté de leurs disciples; de sorte que leurs églises et leurs couvents, magnifiquement construits avec le produit des offrandes populaires, suffisaient à peine, malgré la multiplicité des chapelles et des



surfaces, à la prodigieuse fécondité des pinceaux contemporains, fécondité qui ne pouvait pas dégénérer en remplissage de décoration, parce qu'elle était la manifestation de ce qui se passait alors dans les âmes, dans celles des simples fidèles, comme dans celles des artistes.

Giotto, né en 1276, était âgé de vingt-sept ans quand il recueillit, comme chef de l'école Florentine, la succession de son maître Cimabue, mais sans se croire obligé de marcher sur ses traces, ni de résoudre, de la même manière que lui, le grand problème de la conciliation du respect pour les types traditionnels avec la liberté des inspirations individuelles. Sous ce rapport, il ne fut le continuateur de personne, mais bien plutôt le fondateur d'une tradition nouvelle, qui triompha de toutes les résistances, même de son vivant, et qui fut ensuite exploitée, d'un bout à l'autre de l'Italie, avec toute la docilité qu'on aurait pu avoir pour un législateur inspiré.

Outre l'avantage d'avoir pu profiter des progrès techniques que l'art avait faits sous Cimabue, Giotto avait celui de comprendre beaucoup mieux la partie légendaire, et de se mettre ainsi en communication plus directe et plus sympathique avec le peuple; et, comme, d'un autre côté, nul ne pénétra plus avant que lui dans les mystères du symbolisme chrétien, il en résulta que, satisfaisant à la fois les naïves aspirations des uns et les savantes exigences des autres, il parvint à conquérir une popularité à peu près universelle.

Mais le plus glorieux de ses privilèges, celui qui dut être pour lui la source des plus belles inspirations, fut l'amitié de Dante, pour qui l'art, pris dans sa plus haute acception, ne fut pas moins sacré que la poésie. Jamais on ne vit un pareil échange entre deux pareils génies. Pour peu que celui de l'artiste vînt à se ralentir dans son essor, il trouvait dans le commerce intime d'un poète qui mérita plus qu'aucun autre le nom de divin, de quoi suppléer à son insuffisance; de sorte que l'idéal poétique de l'un venait secourir l'idéal esthétique de l'autre. C'était une alliance dans le genre de celle qui s'était formée jadis entre le génie de Phidias et celui d'Homère, mais avec des différences qui étaient toutes à l'avantage du peintre Florentin.

Le jubilé proclamé, en 1300, par le pape Boniface VIII, alors octogénaire, fut un autre événement mémorable dans la vie de Giotto, comme il le fut dans l'histoire de la chrétienté, et même dans celle de l'art chrétien. Il semblait que cette solennité religieuse, coïncidant avec la prospérité inouïe dont jouissait alors Florence (1), fût inventée tout exprès pour glorifier le génie de ses citoyens. Ce génie se manifestait dans les créations intellectuelles de tout genre, dans la poésie, dans l'his-

(1) Vers 1350 il y avait à Florence trois cents boutiques de drap de laine; en 1336, il n'y en avait que deux cent dix; en 1427, cent quatre-vingts; en 1460, deux cent soixante-treize; en 1529, il n'y en avait que cent cinquante.



toire, dans l'architecture, dans la peinture, et l'on peut ajouter que jamais la supériorité des Florentins sur le reste de l'Italie et presque de l'Europe, n'avait été si hautement reconnue (1).

Il est vrai que l'occasion était belle pour Florence de déployer aux yeux des étrangers toutes ses richesses et toutes ses gloires. Pendant la plus grande partie de l'année, il n'y eut jamais dans Rome moins de deux cent mille pèlerins, et c'était à travers la Toscane que la plupart d'entre eux s'acheminaient vers la ville éternelle, pour se prosterner devant le successeur de saint Pierre. Dans l'innombrable multitude sur qui tomba sa bénédiction, il n'y eut aucun groupe pour qui elle fut si féconde que pour les artistes chrétiens. L'architecture et la sculpture y étaient représentées par Arnolfo, venu à Rome pour sculpter le monument du pape Honorius III et celui de Boniface VIII; la peinture religieuse et monumentale était représentée par Giotto, bien qu'il ne comptât pas encore vingt-cinq ans; Oderigi de Gubbio, immortalisé par les vers de Dante (2), représentait la peinture plus humble qui, sous le nom de miniature, se cultivait plus particulière-

(1) Le pape Boniface VIII, donnant audience, à Rome, aux envoyés de France, d'Angleterre, d'Allemagne, de Bohême, de Raguse, de Vérone, de Naples, de Sicile, de Camerino, des chevaliers de Saint-Jean et du khan des Tartares, apprit avec étonnement qu'ils étaient tous Florentins.

(2) *O, dissì lui, non sei tu Oderisi,  
L'onor d'Agobbio, e l'onor di quell' arte  
Che alluminare è chiamata in Parisi?*

ment dans les cloîtres. Avec eux marchait Jean Villani, le père de l'histoire Florentine, à qui la vue des monuments antiques suggérait la pensée d'écrire les annales de sa patrie; et Dante, qui les surpassait tous, déposait dans son âme les impressions profondes qui devaient se traduire un jour par les vers sublimes que tout le monde connaît.

Jamais peut-être la Papauté n'offrit un si beau spectacle; elle bénissait le génie chrétien sous toutes ses formes, au début de sa carrière, comme Dieu avait béni la création animale et végétale : *Crescite et multiplicamini*; et pour nous qui savons ce qu'ont été cette croissance et cette multiplication, cette bénédiction est encore plus significative qu'elle ne le fut pour ses contemporains.

Malheureusement, les peintures que Giotto exécuta, soit en vue de cette grande solennité, soit pour en perpétuer le souvenir, n'ont pas échappé au vandalisme des siècles subséquents. De la grande fresque de Saint-Jean-de-Latran, où il avait représenté le Pape proclamant le jubilé, il ne reste plus qu'un fragment auquel ne s'attache qu'un pur intérêt historique; les images de saint Pierre et de saint Paul, dont il décora leurs tombeaux, sont un peu mieux conservées; mais on y chercherait en vain la pureté primitive des lignes et des caractères. La mosaïque (1) représentant la barque de

(1) Elle se trouve aujourd'hui sous le portique de l'église de Saint-Pierre.



saint Pierre nageant à pleines voiles sur les flots, a été trop souvent restaurée et déplacée. Quant au tableau qu'il fit pour le maître-autel de l'église dédiée au prince des apôtres, bien qu'il se soit aussi ressenti des vicissitudes que ce monument devait subir, les fragments qui en subsistent dans la sacristie sont assez bien conservés pour que nous puissions en apprécier pleinement la valeur, et les comparer avec les productions postérieures du même artiste, par exemple, avec le tableau bien authentique qui se trouve dans l'église de Santa-Croce. Dans ce dernier, on reconnaît, au premier coup d'œil, la seconde manière de Giotto, celle où il a rompu, sans retour, avec les types traditionnels de l'école. Dans l'autre, l'influence Byzantine se fait encore sentir, mais sans entraver la puissante originalité du peintre. La Vierge a des proportions plus sveltes, le visage plus allongé, la pose et le costume plus monumental, et rappelle, à beaucoup d'égards, mais sans imitation servile, les anciennes mosaïques des basiliques chrétiennes. Les apôtres sont admirablement caractérisés, avec une grande force et une grande variété d'expression dans les physionomies. Le type du Christ me paraît être celui où l'artiste s'est le plus éloigné de ses modèles Byzantins, et où il laisse le plus à désirer. Quant aux deux compartiments dans lesquels il a représenté le crucifiment de saint Pierre et la décapitation de saint Paul, on peut dire que, pour la finesse de l'exécution, ils n'ont ja-

mais été surpassés dans tout le cours du XIV<sup>e</sup> siècle, et que Giotto lui-même n'a jamais été au-delà, malgré tous les progrès techniques qu'il a pu faire dans les trente années suivantes. La tête de saint Paul, séparée du tronc, est un petit chef-d'œuvre de miniature, et le portrait agenouillé du donataire, présente des caractères assez prononcés d'individualité, pour qu'on doive croire à une certaine ressemblance.

Ce donataire était le cardinal Stefaneschi, neveu de Boniface VIII, et appréciateur intelligent de la révolution qui s'opérait alors dans la peinture chrétienne. Outre le grand tableau dont nous venons de parler, il fit encore peindre par Giotto l'abside de l'église de San-Giorgio in Velabro, et ces peintures, toutes défigurées qu'elles sont par les retouches peu délicates qu'elles ont subies, témoignent du respect que l'artiste conservait encore, non-seulement pour l'ordonnance Byzantine, mais aussi pour les proportions des figures, et même pour certains types qui semblent avoir plus particulièrement obsédé son imagination pendant son séjour à Rome (1).

Voilà tout ce qui reste des travaux qu'il exécuta dans cette ville; il en reste encore moins de ceux qu'il fit à Naples, et c'est à peine si l'on peut en trouver quelques débris dans l'intérieur du couvent de Sainte-Claire.

(1) Severano, *Sette chiese*, pag. 338.



Pour apprécier son rare génie et sa prodigieuse influence, il faut parcourir l'une après l'autre successivement, les trois zones entre lesquelles se trouvent distribués ceux de ses ouvrages qui ont échappé aux ravages du temps et des hommes, c'est-à-dire qu'il faut visiter successivement Assise, Florence et Padoue, et ne jamais perdre de vue les circonstances particulières sous l'empire desquelles Giotto exécuta les compositions mystiques, historiques, allégoriques et légendaires qui ont immortalisé son pinceau. Il ne faut pas oublier la coïncidence heureuse, mais nullement fortuite, par laquelle l'art renaquit dans le même siècle où de grands saints et de grands poètes se montrèrent si préoccupés, chacun à sa manière, de la recherche de *l'idéal*. Le caractère des produits artistiques se trouvait ainsi marqué d'avance, non pas en vertu d'une conformité conventionnelle, mais en vertu de l'attraction mystérieuse qui a toujours existé entre l'art et les tendances dominantes d'un siècle quelconque.

Il est à remarquer que les trois villes dont nous avons parlé, savoir Florence, Assise et Padoue, sont précisément celles où les Franciscains ont bâti les trois temples les plus magnifiques, et que ces trois temples furent également décorés par la main de Giotto. Il faut que son aptitude à traiter la légende du mendiant d'Assise ait été reconnue de toute l'Italie, car, outre les peintures des trois grandes églises que nous venons de signaler, Vasari

nous cite celles qu'il exécuta pour les Franciscains de Ravenne, pour les Franciscains de Rimini, pour les Franciscains de Vérone, pour les Franciscains de Pise (1).

On voit qu'il n'avait pas gardé, comme Cimabue, une sorte d'équilibre entre les deux ordres qui se partageaient la faveur populaire. Sa prédilection pour celui de saint François ne paraît guère compatible avec la tournure naturelle de son esprit pénétrant, froid, clair et positif, ni avec son humeur naturellement joyeuse (2); mais cette incompatibilité apparente disparaît devant l'étude approfondie de ses œuvres. D'ailleurs, il avait, pour l'aider, le génie éminemment contemplatif de Dante qui, non-seulement avait compris, mieux que personne, celui de saint François, mais s'était enrôlé, comme membre du tiers-ordre, dans la milice fondée par lui. Aussi cette influence du grand poète sur le grand peintre est-elle attestée, comme un fait positif, par Benvenuto, l'un des plus anciens commentateurs de la Divine Comédie, lequel signale spécialement, entre autres fruits de cette liaison providentielle, certaines peintures, probablement symboliques, exécutées avec la pensée de Dante

(1) Tous ces ouvrages ont été détruits, à l'exception d'un tableau qui représente saint François recevant les stigmates, et qui a passé de l'église de Saint-François, à Pise, dans le musée du Louvre.

(2) Son petit poème contre la pauvreté volontaire porte la même empreinte. Voir la nouvelle édition de Vasari, vol. I, pag. 348.



(*col pensiero di Dante*) et dont la perte est, à ce titre, doublement regrettable (1).

Ce fait suffirait, à lui seul, pour donner une haute importance historique au portrait bien authentique (2) qui se voit dans l'ancien palais du podestat, aujourd'hui le Bargello, et qui nous montre le poète Florentin avec cette finesse de traits et cette fierté de regard que les bustes et les gravures qu'on avait de lui n'exprimaient qu'imparfaitement. On comprend quel effet ces yeux devaient produire sur un interlocuteur comme Giotto, quand il y voyait reflétés les mouvements d'une âme tour à tour si tendre et si sublime, quoiqu'à vrai dire, il y ait, dans le génie de Dante, tout un côté qu'il n'a compris qu'à demi, le côté mystique ou extatique, qui demande une initiation spéciale et des adeptes spéciaux. Par un privilège dont il n'y a pas un autre exemple dans l'histoire des poètes anciens ou modernes, celui dont nous parlons réunit dans sa personne et manifesta dans ses écrits, avec toute la perfection imaginable, le génie poétique, le génie mystique et le génie symbolique, triple rayon qui souvent ne forme en lui qu'une seule et même lumière, mais que Giotto devait décomposer pour s'approprier presque exclusive-

(1) Giotto, en retour, lui apprit à dessiner. Dante, dans la *Vita nova*, parle d'une Annonciation dessinée par lui.

(2) Philippe Villani dit positivement : *Dipinse Dante nella cupella del palagio del Podestà....*

ment l'élément qui convenait le mieux à la tournure peu contemplative de son esprit.

Sans énumérer toutes ses compositions symboliques, dont le plus grand nombre a été détruit, je me bornerai à signaler celles qu'il fit dans les trois villes entre lesquelles sont partagés ses principaux chefs-d'œuvre. Dans l'église supérieure d'Assise, ce ne fut pas seulement un autel ou une chapelle, ce fut la nef tout entière qui fut livrée à son pinceau, afin qu'il y traçât les principaux traits de la vie de saint François. Avec les pieuses dispositions qui lui étaient naturelles, et qui avaient été sans doute renforcées par le commerce de Dante, rien ne pouvait lui arriver de plus heureux que d'avoir à traiter, sans aucune entrave, un sujet pour lui si attrayant, et avec lequel son imagination devait ensuite se familiariser plus qu'avec aucun autre. Le vandalisme des siècles postérieurs a passé plus légèrement sur ces fresques que sur tant d'autres dont on ne sait même plus indiquer la place, et, grâce à ce ménagement dont il faut lui savoir gré, il y en a plusieurs où l'on peut apprécier quelque chose de plus que le mérite de la composition. Je me contenterai de signaler celle où se trouve représentée la mort de saint François, et qui fut ensuite reproduite si souvent par l'artiste et par ses disciples, en grandes et en petites dimensions. Nulle part il n'a mieux montré combien il excellait à traiter les sujets pathétiques, et à trouver le point précis où il fallait s'arrêter dans



l'expression de la douleur. C'est surtout en présence de cette fresque qu'on sent l'impossibilité d'admettre l'opinion de ceux qui veulent attribuer à d'autres qu'à Giotto les peintures de l'église supérieure (1). Il est vrai que certaines figures semblent dessinées d'après les proportions Byzantines, mais cela ne prouve nullement qu'elles soient de Spinello Aretino, à moins qu'on ne veuille attribuer également à celui-ci celles de San-Giorgio in Velabro, dont l'authenticité n'est pas douteuse, et qui présentent absolument le même caractère.

Cette controverse n'atteint pas les compositions symboliques de l'église inférieure, qui sont beaucoup plus intéressantes. Sans être complètement exemptes de retouche, elles sont beaucoup mieux conservées, et c'est là surtout qu'il faut voir l'œuvre commune du grand peintre et du grand poète. Giotto a voulu y représenter les trois vertus qui sont la matière et le but des trois vœux monastiques. La Chasteté est figurée par une femme voilée, qui prie dans une forteresse gardée par deux anges. C'est à peine si les yeux peuvent l'apercevoir à travers une étroite fenêtre; on voit seulement qu'elle repousse les couronnes et les palmes que des tentateurs viennent lui offrir; de l'autre côté, on voit l'Obéissance, vêtue d'un humble sac, posant la main gauche sur le livre de la règle et l'index de la main droite sur sa bouche, pour signifier le

(1) Rumohr, *Italienische Forschungen*, t. I, pag. 65-68.

silence, tandis qu'un moine s'incline devant elle pour se laisser mettre un joug sur le cou. Enfin la Pauvreté, dont on voit que Giotto avait peur, tout en célébrant ses grandeurs (1), paraît sous la forme repoussante d'une femme en haillons, à chevelure négligée, dont les flancs sont ceints d'une corde grossière. Les épines et la chienne maigre qui vient aboyer contre elle, sont les emblèmes des épreuves et des mépris qui l'attendent dans le rude sentier de la vie.

Il faut remarquer que Giotto n'avait ici le secours d'aucune représentation traditionnelle, et qu'il avait à se frayer une route à travers toutes les combinaisons dont ce sujet, à la fois si neuf et si poétique, était susceptible. La preuve qu'il se donna pleine satisfaction à lui-même, c'est qu'il reproduisit ce sujet, avec quelques suppressions commandées par les limites du lieu, dans une des chapelles de Santa-Croce, où la famille Bardi lui fit peindre les principaux traits de la légende de saint François, et où nous le retrouverons, sinon dans toute la naïveté, du moins dans toute la force de son talent.

Mais c'est dans la chapelle des Scrovegni à Padoue que Giotto a laissé le monument le plus précieux de son génie symbolique; et là, nous le trouvons encore sous l'influence immédiate de Dante, qui vint l'y chercher tout exprès, et le vit

(1) Voir son poème sur la 'pauvreté, dans la nouvelle édition de Vasari, vol. I.



entouré de ses enfants en bas-âge, *tous très-lairs, dit le commentateur, et extrêmement semblables à leur père* (1). C'était en 1306, trente ans avant la mort de l'artiste, c'est-à-dire quand il était dans toute la vigueur de son talent.

Ici, les peintures symboliques ont l'air de ne former qu'une décoration accessoire, d'abord parce qu'elles sont en clair-obscur, ensuite parce qu'elles sont placées au-dessous des deux séries de compositions historiques qui frappent tout d'abord les regards et qui représentent, l'une, les principaux traits de la vie de Notre-Seigneur, l'autre, les principaux traits de la vie de la sainte Vierge ; et, quand l'attention s'est portée successivement sur chacun de ces compartiments supérieurs, elle est brusquement attirée vers le Jugement dernier, qui est peint au-dessus de la porte, et qu'il est impossible de regarder sans penser à la mise commune des deux amis ; non pas que Giotto ait traduit littéralement, avec son pinceau, la description des régions infernales, telle qu'on la lit dans la Divine Comédie ; au contraire, il montre, dans ses créations et dans ses combinaisons, une indépendance d'imagination à laquelle on ne se serait pas attendu ; et, si l'on excepte la bande tricolore qui entoure le trône du Très-Haut, et le gigantesque Lucifer

(1) Il s'agit ici de Benvenuto da Imola. Voici ses propres paroles : *Dantes videns plures infantulos ejus summè deformes, et patri simillimos.*

qui dévore trois pécheurs à la fois, je ne crois pas qu'il y ait un seul épisode de l'Enfer du poète qui ait passé tout d'emblée dans celui du peintre ; mais on ne peut pas se figurer que ce dernier, ayant à traiter un pareil sujet, ait pu ou ait même voulu se soustraire à l'ascendant qu'un génie si familiarisé avec cet ordre de conceptions, devait nécessairement exercer sur lui.

Cette supposition est encore plus naturelle pour les peintures symboliques, Dante n'ayant pas eu de rival, parmi les poètes du moyen âge, pour l'intelligence et l'exploitation du symbolisme chrétien. C'était aussi, comme nous l'avons déjà dit, l'aptitude spéciale de Giotto, de sorte qu'il n'est pas étonnant que le produit de deux pareils facteurs soit, dans son genre, un ouvrage tout à fait hors ligne.

D'un côté, se trouvent les sept vertus dont l'acquisition ou la pratique forme le grand intérêt de la vie chrétienne : la Foi, l'Espérance, la Charité, la Justice, la Tempérance, la Force et la Prudence. De l'autre, sont tracés, en face des premières, les vices opposés à chacune d'elles, ce qui fait en tout quatorze figures symboliques, dont le moindre mérite est d'être dessinées avec une grandeur de style inconnue jusqu'alors. La qualité dont elles sont le plus dépourvues, c'est la grâce. L'Espérance seule fait exception, et l'artiste a rendu, avec un rare bonheur, le mouvement par lequel elle s'élançait vers la couronne céleste qu'un ange lui apporte. La Charité a quelque chose de plus matronal dans



ses formes et dans sa pose; mais l'expression de ses traits, et surtout celle de son regard, laissent à peine quelque chose à désirer. Sans passer en revue toutes ces figures, dont chacune demanderait une étude à part, je me contenterai de dire que jamais, peut-être, on n'a renfermé tant de sens, et un sens si profond, dans une simple figure humaine. Ce qu'elles tiennent à la main, ce qu'elles foulent aux pieds, leur coiffure, leur costume, leur attitude, tout est combiné de la manière la plus ingénieuse, pour exercer la sagacité du spectateur, et pour lui donner le plaisir de comprendre une langue que les esprits privilégiés sont seuls en état de lui parler.

Il n'y a pas une seule de ces quatorze figures, qui n'ait été dessinée par Giotto lui-même. Il n'en est pas de même des compartiments supérieurs. Dans l'histoire de la Vierge, comme dans celle du Sauveur, il y a des inégalités de style et des faiblesses d'exécution qui accusent une main beaucoup moins ferme et beaucoup moins habile que la sienne. La Fuite en Égypte, le Massacre des innocents, les Vendeurs chassés du temple, le Couronnement d'épines et plusieurs autres compositions, sont au-dessous de ce qu'on pouvait attendre, je ne dis pas de lui, mais de ses disciples de quelque renom; tandis qu'on pourrait dire qu'il s'est surpassé lui-même dans la représentation de certaines scènes pathétiques, auxquelles n'a touché nul autre pinceau que le sien, comme la Résurrection de

Lazare et la Déposition de croix, deux chefs-d'œuvre qui marquaient un pas immense fait dans une voie non encore frayée, et qui révélaient dans l'artiste, outre le talent instinctif de l'ordonnance pittoresque, une veine dramatique ou élégiaque, qui devait être exploitée avec tant de succès par son école. Ces deux sujets étaient vraiment selon son cœur; il y trouvait de plus l'avantage de n'avoir pas à traiter le nu, qui était comme sa pierre d'achoppement, et de pouvoir déployer sa supériorité dans l'art, beaucoup moins superficiel qu'on ne pense, de draper les figures, de manière à faire concourir chaque pli, comme résultat d'un mouvement déterminé, à l'expression générale.

Des sentiments d'une autre nature sont exprimés avec une exquise délicatesse de pinceau dans deux autres fresques non moins remarquables que les précédentes; ce sont celles qui ont pour sujet la Rencontre de saint Joachim et de sainte Anne à la porte d'Or de Jérusalem, et l'Apparition du Christ à la Madeleine. La première de ces compositions est une des œuvres les plus suaves et les plus gracieuses qui soient sorties du pinceau de Giotto; dans la seconde, la plus émouvante de toutes, il a laissé loin derrière lui presque tous ceux qui ont essayé depuis d'exprimer cet élan d'amour et de joie par lequel la Madeleine se précipite vers son divin régénérateur. Jamais on ne vit une harmonie plus saisissante entre le geste et le regard.

Ces peintures ne furent pas les seules que Giotto



exécuta pendant son long séjour à Padoue, et la manière dont Vasari parle de celles qu'on voyait encore de son temps dans la salle capitulaire du couvent des Franciscains, prouve que ses inspirations d'Assise ne s'étaient pas refroidies; mais tout cela a péri ou disparu sous le badigeon des vandales. Cela est scandaleux assurément, mais beaucoup moins à Padoue qu'à Florence, propre patrie de l'artiste, ornée par lui de tant de produits de son infatigable pinceau, sur lesquels les générations suivantes se sont acharnées avec une fureur d'iconoclastes, ne respectant pas plus les compositions symboliques que les compositions légendaires.

Ce qui met le comble au scandale, c'est que ce furent les Franciscains eux-mêmes (Franciscains non réformés, il est vrai) qui se firent les exécuteurs de ces actes de vandalisme, dans leur propre église, celle de Santa-Croce, où, en revanche, ils se sont montrés si tolérants pour les monstruosité de l'art moderne. Il y avait là quatre chapelles décorées de peintures légendaires que Giotto avait traitées en novateur, mais en pieux et intelligent novateur, qui sait se faire pardonner ses innovations. Car il y avait beaucoup à réformer dans la manière dont on avait traité jusqu'alors les anciennes légendes; et les nouvelles, qui, depuis le XIII<sup>e</sup> siècle, servaient d'aliment à la dévotion populaire, demandaient, dans les œuvres qui s'y rapportaient, des qualités qui fussent en harmonie avec le sentiment public, devenu plus difficile à satisfaire.

Ces conditions sont admirablement remplies dans les fresques de la chapelle Bardi, qui sont sorties, toutes mutilées, de dessous le linceul qui les recouvrait, mais qui, malgré cet état de mutilation, sont encore d'un grand prix, en ce qu'elles remplacent pour nous toutes celles où Giotto avait traité sa légende favorite, celle de saint François d'Assise. Il y a des compartiments où les contours primitifs et les demi-teintes ont entièrement disparu; mais cela n'empêche pas d'apprécier, outre l'ordonnance générale, une multitude de détails pleins de sentiment et de goût, auxquels on reconnaît, non moins sûrement qu'au style grandiose des draperies, les productions à la fois si simples et si fines du maître Florentin. On voit qu'il s'est efforcé de faire encore mieux qu'il n'avait fait à Assise, où il avait déjà peint auparavant la même légende. Malheureusement, le compartiment où ce progrès était le mieux constaté, est précisément un de ceux qui ont le plus souffert; c'est celui où il a représenté les moines en pleurs ou en prières, autour du corps inanimé de leur père commun. Non-seulement cette composition pathétique fut reproduite, avec très-peu de variations, par les peintres Florentins qui traitèrent le même sujet; mais elle fut appliquée, moyennant un simple changement de costume, à d'autres fondateurs d'ordre, arrivés au même terme et excitant les mêmes regrets. Le miracle d'Arles, quand saint François fut soulevé de terre avec ses bras en forme



de croix, pendant que saint Antoine de Padoue prêchait sur la passion, est aussi la répétition agrandie d'une des fresques d'Assise. Au contraire, il a restreint les représentations allégoriques de la Chasteté, de la Pauvreté et de l'Obéissance, mais sans les affaiblir en rien, si ce n'est par la distance où il les a mises de l'œil du spectateur, car elles sont dans les angles de la voûte. Le même inconvénient de distance empêche d'apprécier pleinement la beauté du groupe que forme l'évêque d'Assise avec le jeune François, dont il couvre si affectueusement la nudité avec son manteau épiscopal ; mais rien ne s'oppose à l'appréciation complète d'un autre compartiment, le plus grandiose et le mieux conservé de tous, celui où l'artiste a représenté le sultan sur son trône, ayant à sa gauche saint François, qui offre de subir l'épreuve du feu, et à sa droite les imans qui reculent épouvantés. Ce dernier groupe, en y comprenant les deux esclaves orientaux qui sont auprès d'eux, est traité avec une largeur de style vraiment étonnante, ainsi que les figures de grandeur naturelle qui sont de chaque côté de la fenêtre, et dont l'une, sainte Élisabeth de Hongrie, peut être regardée comme un des chefs-d'œuvre de Giotto.

Il ne reste à peu près rien des fresques de la chapelle Spinelli, ni de celles de la chapelle Giugni, et il ne reste que deux fragments de celles de la chapelle Peruzzi ; mais un de ces fragments, celui qui représente l'assomption de saint Jean l'évan-

géliste, peut, à bon droit, prendre place à côté des meilleures productions de l'artiste, et, par conséquent, redoubler les regrets que nous causent tant de pertes irréparables (1).

Si les panneaux d'armoire de la sacristie, sur lesquels Giotto peignit l'histoire de Notre-Seigneur et celle de saint François, ont échappé à la destruction, malheureusement ils n'ont pas échappé à la retouche, et ces précieuses miniatures ont presque toutes perdu la pureté primitive des traits et des contours. Cependant, même avec ce déchet, il est impossible de n'y pas reconnaître les qualités distinctives du maître, l'art de bien ordonner ses groupes et de bien draper ses figures, l'intelligence des plus délicates nuances de sentiment, en tant qu'elles peuvent être manifestées par une attitude ou par un geste, enfin toutes ces combinaisons, à la fois simples et ingénieuses, à l'aide desquelles il trouve moyen de captiver et souvent d'émouvoir. Il y a plusieurs de ces petites compositions qui, après avoir été adoptées par ses disciples, ont été transmises par eux à d'autres écoles, comme l'Adoration des bergers et celle des Mages, la Cène et la Transfiguration, qu'il semble avoir empruntées lui-même à d'anciennes mosaïques.

(1) Malgré les doutes élevés par des juges dont la compétence m'impose, je suis tenté d'attribuer à Giotto la Cène de l'ancien réfectoire, qui est aujourd'hui une fabrique de tapis. La tête du Christ et celles de certains apôtres ont un caractère grandiose qui décele le pinceau d'un grand maître.



Indépendamment des fresques des quatre chapelles et des miniatures de la sacristie, Giotto peignit, pour les Franciscains de Santa-Croce, des images de dévotion. Il peignit pour eux l'image du Christ et celle de la Vierge, mais il le fit en rompant ouvertement avec les types Byzantins, et c'est en cela que consiste plus particulièrement la grande réforme opérée par lui dans le domaine de la peinture.

Cette réforme était urgente en ce qui concerne la représentation du Christ en croix. Les crucifix Byzantins, depuis le xi<sup>e</sup> siècle, avaient dégénéré au point de ne plus guère exprimer que la souffrance physique. L'affaissement du corps, qui penchait tout d'un côté, le tiraillement des membres et des traits, la couleur livide des chairs, les flots de sang coulant de chacune des plaies, tout cela avait transformé peu à peu un objet d'adoration en un objet de dégoût, sans que la dévotion croissante des peuples pût rien contre cet abus; car cette époque est précisément celle où le crucifix commença à jouer un plus grand rôle dans le culte public et privé, dans les processions de pénitents, dans les légendes miraculeuses, et jusque dans les affaires d'État, puisque nous voyons Margheritone d'Arezzo envoyer, en guise d'hommage, un crucifix à Farinata degli Uberti, sans parler de celui qui surmontait le Carroccio dans les expéditions militaires.

Avant Cimabue, c'était Giunta de Pise, dernier représentant du Byzantinisme décrépît, qui jouissait de la plus grande vogue en ce genre. On peut

voir, dans la sacristie de Santa-Croce, de quelle valeur étaient ses inspirations ou celles de ses imitateurs; car, si le hideux crucifix qu'on y voit n'est pas de lui, il est certainement de son école. Rien ne prouve mieux combien les émotions de l'âme sont indépendantes, religieusement parlant, de la beauté des objets dont les yeux se repaissent. La vertu miraculeuse en est plus indépendante encore, comme le prouvent le crucifix qui décida la conversion de saint Jean Gualbert, et celui qui parla, dit-on, à sainte Catherine de Sienne (1), tous deux également dépourvus de tout mérite esthétique, sans que cela ait diminué en rien la vénération des peuples, ou le prix qu'on attachait à leur possession.

Aussi ce fut plutôt dans l'intérêt de l'art que dans l'intérêt de la foi, que Giotto, reprenant l'œuvre déjà commencée par Cimabue, entreprit de réformer le goût public sur ce point. On ignore ce qu'est devenu le crucifix qu'il peignit pour l'église des Franciscains, à moins qu'on ne veuille lui attribuer celui de la sacristie, que la retouche a rendu méconnaissable, et qui, dans son état primitif, devait en effet ressembler beaucoup à celui de Santa-Maria-Novella, le plus authentique de tous, mais non pas le plus beau (2). La figure du

(1) Ces deux crucifix, qui se ressemblent beaucoup, sont peints et non pas sculptés. Le premier est conservé à Florence, dans l'église de la Trinité, le second à Pise.

(2) Cette authenticité repose sur un document de 1312, relatif à



Christ y est trop lourde, et la tête entièrement dépourvue d'idéal, tandis que, dans le crucifix de l'église d'Ognissanti, le corps est plus svelte, les membres mieux modelés, le visage plus noble, et la chevelure qui l'encadre traitée avec infiniment plus de goût. On peut appliquer les mêmes observations au crucifix de Saint-Marc et à celui de San-Felice, qui semblent, l'un et l'autre, avoir été calqués sur celui dont nous venons de parler, sauf le pélican symbolique, dont ils sont surmontés (1).

Les différences que nous venons de signaler s'expliquent naturellement par la différence des dates, le crucifix de Santa-Maria-Novella étant, d'après le document cité, un ouvrage de la jeunesse de Giotto, tandis que les trois autres sont probablement un produit de son âge mûr, et de ce qu'on pourrait appeler, dans un certain sens, sa seconde manière.

Il fut donc réformateur heureux dans cette spécialité ; mais il fut tout le contraire, quand il voulut appliquer sa réforme à une autre image de dévotion, dont le type primitif venait aussi de l'Orient ; je veux parler de l'image traditionnelle de la Vierge, qu'il entreprit de détrôner, pour y sub-

l'entretien d'une lampe devant ce crucifix. Voir la nouvelle édition de Vasari, vol. I, pag. 329.

(1) Giotto s'était peint lui-même à genoux au pied d'un crucifix, dans une église de Gaète.

stituer quelque chose qui se rapprochât davantage de la nature vivante. Deux tableaux conservés à Florence, l'un dans l'église de Santa-Croce, l'autre à l'Académie des beaux-arts, peuvent nous donner la mesure du succès avec lequel Giotto, dédaignant l'exemple des artistes Siennois, résolut ce hardi problème.

Le premier de ces tableaux représente un Couronnement de la Vierge, c'est-à-dire le sujet le moins compatible, je ne dis pas avec un type vulgaire, mais seulement avec un type prosaïque. Or, celui que Giotto a introduit dans cette scène qui se passe en présence de la cour céleste, est tellement peu idéal, qu'on pourrait dire qu'il y a, ou du moins qu'il y a eu des cours terrestres beaucoup mieux partagées. Il est vrai que ce défaut est un peu racheté par le mouvement gracieux de la Vierge, et par l'ensemble de la composition. Les anges et les saints, distribués à droite et à gauche, dans des attitudes d'extase ou d'adoration, sont dessinés et drapés avec tout le soin dont l'artiste était capable : seulement il ne faut pas les regarder de trop près, car on découvrirait que l'expression de chaque tête, prise isolément, ne répond pas, autant qu'on le voudrait, à l'expression générale.

L'autre tableau est la grande Madone, qui se trouvait jadis dans l'église d'Ognissanti, et à laquelle on voit que Giotto a cherché à donner toute la majesté possible, comme pour prouver aux partisans des vieilles images Byzantines, que les sien-



nes n'étaient pas indignes de leur être substituées. Sous plusieurs rapports, cette Madone est incontestablement un chef-d'œuvre, et l'on ne peut s'empêcher d'être frappé de la dignité de son maintien et de la puissance de son regard; mais, en voulant corriger ce qu'il y avait de faible et de suranné dans le menton en retrait des Vierges grecques, il a donné à la partie inférieure du visage une lourdeur qui suffirait à elle seule pour gâter ses types, et qui ne saurait être rachetée ni par le progrès manifeste du pinceau, ni par la beauté vraiment étonnante des anges qui entourent le trône.

Giotto, malgré la vigueur et la fécondité de son génie, n'est donc pas un peintre que l'on doive louer sans restrictions. Au contraire, il est irréprochable comme architecte, et, si le campanile du Dôme, dont il ne jeta les fondements que deux ans avant sa mort (1334-1336), n'a pas toute la perfection désirable, c'est uniquement parce qu'on en a retranché le couronnement pyramidal, qui se trouvait dans le dessin primitif, et que Vasari, dans un accès de compassion pour ce siècle infortuné (*quell' infelice secolo*), appelle dédaigneusement *une vieillerie allemande*.

Ce monument grandiose, qu'il n'acheva pas, et les bas-reliefs qu'il sculpa dans la partie inférieure, sont tout ce qui reste des nombreux travaux qui l'occupèrent vers la fin de sa carrière, et entre lesquels je signalerai, outre les *très-belles peintures*

qu'Azzo Visconti lui fit exécuter à Milan, la grande composition symbolique du palais du podestat, à Florence, laquelle était destinée à servir de modèle à celle d'Ambrogio Lorenzetti dans le palais public de Sienne. Cette destination si glorieuse, jointe à l'aptitude spéciale et nécessairement croissante de Giotto pour ce genre d'ouvrage, rend la perte de celui-ci doublement regrettable, et la courte description que nous en a laissée Vasari ajoute encore à nos regrets.

Tant de chefs-d'œuvre frappés de destruction nous permettent à peine de nous en rapporter à nos propres impressions, pour porter sur Giotto un jugement complet et compétent; mais nous avons, outre le témoignage de plusieurs contemporains, celui des écrivains qui l'ont jugé plus tard, en présence de ses œuvres encore subsistantes. Nous avons, par-dessus tout, le témoignage non moins énergique que décisif de Ghiberti, qui dit que Giotto, *laissant là la grossièreté Byzantine, changea l'art de grec en latin* (1). Cennino Cennini, qui écrivait aussi au commencement du xv<sup>e</sup> siècle, se sert absolument des mêmes termes; seulement il les applique plutôt au perfectionnement des procédés techniques. Quant aux écrivains de profession, il ne paraît pas qu'il y en eût un seul qui lui en voulût d'avoir rompu si hardiment avec les mo-

(1) *Lasciò la rozzezza dei Greci, rimutò l'arte di greco in latino. . . .*



dèles transmis par ses devanciers, et ce n'est pas une médiocre gloire pour lui d'avoir compté, parmi ses prôneurs, outre son ami Dante, qui chante de si bon cœur sa victoire sur Cimabue (1); Boccace, qui dit que la nature ne produit rien que Giotto n'imité jusqu'à l'illusion (2); Jean Villani, qui proclame plus formellement encore sa supériorité sur tous les peintres; Boccace, dont l'hommage a quelque chose de plus solennel, parce qu'il l'a consigné dans son testament (3); en un mot, ceux qui étaient à la tête du mouvement des idées, et qu'on pourrait justement appeler les quatre grandes lumières du siècle.

Cependant Giotto n'introduisit pas sa réforme sans trouver d'énergiques contradicteurs. Il en trouva, non-seulement dans l'école Siennoise, qui professait résolument d'autres doctrines, mais à Florence même, où ses disciples furent plus d'une fois supplantés par ceux de Duccio. Il en trouva dans toutes les classes de citoyens, et dans certains ordres religieux, entre lesquels se distinguèrent les moines de Vallombrose; il en trouva parmi les Pisans, que leur respect pour Giunta rendit d'abord hostiles à toute importation Florentine. Mais

(1) *Credette Cimabue*, etc.

(2) *Decam., giorn. VI, novella 5.*

(3) Léguaud au seigneur de Padoue une Madone de Giotto, Boccace lui dit : « *Quia nihil aliud habeo dignum te, mitto tabulam meam beatæ Virginis, opus Jocti pictoris egregii. . . in cujus pulchritudinem ignorantes non intelligunt, magistri autem artis stupent. . .* »

son contradicteur le plus persévérant et le plus intéressant fut Margheritone d'Arezzo, non moins zélé que Giotto pour le culte du mendiant d'Assise, mais donnant à son zèle des manifestations dont la naïveté dégénérait quelquefois en caricature (1). Cela n'empêcha pas que le pinceau de Margheritone ne fût très-occupé, non-seulement dans sa patrie, jadis remplie de ses œuvres, mais encore à Florence, à Pise, à Ancône et jusqu'à Rome, où il fut chargé par le pape Urbain IV d'orner de peintures à fresque le portique de la basilique de Saint-Pierre. C'était encore une protestation contre les novateurs, mais une protestation qui prouvait que le respect pour les anciens modèles n'était pas incompatible avec un certain genre de progrès. Ce progrès consistait pour lui, non pas dans le changement des types ou de l'ordonnance, mais dans le perfectionnement des menus détails et des petites figures accessoires qui, bien que peintes invariablement dans le style grec, étaient, suivant le rapport de Vasari, *traitées avec bon jugement et avec amour*. Le vieux champion du traditionalisme n'allait pas plus loin dans ses concessions, se montrant intraitable quand il s'agissait des images de dévotion proprement dites, telles qu'elles avaient été consacrées par un long empire sur les imaginations populaires.

(1) On peut voir un de ses portraits de saint François dans la galerie de Sienne. Vasari en cite plusieurs autres dont deux subsistent encore.



C'était pour lui comme une barrière sacrée qu'il ne croyait pas qu'on pût franchir sans se rendre coupable de sacrilège. En un mot, il attachait aux types la même importance que les théologiens attachent aux dogmes.

Margheritone était moins scrupuleux pour la sculpture, parce qu'elle n'était pas sujette à des prescriptions si rigoureuses. Aussi réussit-il mieux dans cette branche de l'art que dans l'autre, surtout après qu'il eut connu les ouvrages des sculpteurs Florentins. De même en architecture, il se laissa gagner par le goût du siècle, qui se portait de plus en plus vers le style ultramontain, et il ne refusa pas d'être le continuateur d'Arnolfo pour la construction du Dôme d'Arezzo.

Ce que ses compatriotes lui demandèrent le plus souvent furent des crucifix, dont un seul subsiste encore aujourd'hui dans l'église des Franciscains. On sait la célébrité historique qui s'attache à celui qu'il envoya ou plutôt qu'il décerna, comme une couronne civique, à Farinata degli Uberti, et qui se trouvait encore, du temps de Vasari, dans l'église de Santa-Croce (1). Cette intervention de l'art dans les démêlés politiques a quelque chose d'original et d'imposant, qui sied bien à ce génie stationnaire, vrai Jérémie de la peinture, qui n'en finissait pas

(1) On a cru généralement que le beau crucifix qui se trouve entre la sacristie et la chapelle du noviciat était celui qui fut envoyé d'Arezzo à Farinata degli Uberti. Cette opinion est tout à fait inadmissible.

avec ses lamentations sur la dépravation croissante du goût public. Son mauvais sort voulut qu'il vécût jusqu'en 1313, c'est-à-dire jusqu'à l'époque où la réforme de Giotto triomphait presque partout. Margheritone ne tint pas contre ce spectacle, et son biographe, qui était en même temps son compatriote, nous assure qu'il mourut de chagrin en voyant tout changer autour de lui, et les honneurs réservés désormais aux peintres de la nouvelle génération (1).

Les artistes sortis médiatement ou immédiatement de l'école de Giotto peuvent se partager en deux groupes, dont l'un travailla plus à Florence qu'ailleurs, et l'autre se voua plus particulièrement à la décoration du sanctuaire d'Assise.

A la tête du premier groupe est Taddeo Gaddi, le disciple favori de Giotto, qui l'avait tenu sur les fonts baptismaux, et lui avait servi de père et de maître pendant plus de vingt ans. Grâce à cette longue tutelle, il acquit une prodigieuse facilité d'exécution et d'imitation, à laquelle il sut ajouter des qualités de son propre fonds, qui n'était pas stérile. Il fut chargé, jeune encore, d'une multitude de travaux dans l'église de Santa-Croce, où il ne reste plus aujourd'hui que la grande fresque de la chapelle Baroncelli, qui puisse lui être attribuée avec une entière certitude. Cette fresque, sans doute l'une de ses premières, représente l'histoire de la Vierge, et

(1) *Margheritone mori infastidito d'esser tanto vivuto, vedendo variata l'età e gli onori negli artefici nuovi.*



pourrait, vu la richesse des détails, suppléer à toutes les autres comme base d'appréciation, si nous ne savions que Taddeo Gaddi s'éleva à une bien plus grande hauteur dans ses ouvrages postérieurs. Dans celui-ci, on dirait qu'il a voulu enchérir sur le défaut de son maître, qui se figura trop souvent que de grosses dimensions en largeur rendaient les figures plus imposantes ; mais jamais il n'avait donné aucun de ses grands dignitaires, civils ou ecclésiastiques, d'une circonférence abdominale égale à celle du grand prêtre, dans un ou deux compartiments de cette fresque. Les femmes mêmes y paraissent plus ou moins chargées de ce fardeau, comme si l'embonpoint avait été, dans la pensée de l'artiste, un des attributs essentiels de la dignité matronale. Ce qui le ferait croire, c'est qu'il a donné aux suivantes des proportions beaucoup plus sveltes qu'à leurs maîtresses.

Cependant il y a, dans cette composition, plusieurs scènes qui sont heureusement rendues, comme la rencontre de sainte Anne avec son époux à l'une des portes de Jérusalem, et la naissance de la Vierge. Même dans les compartiments inférieurs, où sont les personnages à grosses dimensions, il y a des groupes où l'on ne peut s'empêcher d'admirer la naïveté et la grâce unies au mouvement et à la variété des physionomies ; mais on y chercherait en vain ces délicatesses de pinceau et ces détails saisissants qui distinguent les compositions légendaires de Giotto.

Il y avait, dans la même église de Santa-Croce, une autre fresque qui devait être bien supérieure à celle-ci, puisqu'un juge aussi compétent que Ghiberti pousse l'enthousiasme jusqu'à dire que *jamais il ne vit une peinture exécutée avec tant de perfection*.

C'était la représentation d'un miracle de saint François, la résurrection d'un enfant près duquel on voyait sa mère avec d'autres femmes éplorées. La scène était des plus pathétiques, et Taddeo Gaddi, élève favori de Giotto, et bien inspiré par son propre cœur, avait tout ce qu'il fallait pour la bien rendre.

Il paraît qu'il n'excellait pas moins dans les tableaux d'autel. Nous en avons deux preuves irrécusables, l'une dans la magnifique composition qu'on voit à l'Académie des beaux-arts, l'autre dans la manière dont Ghiberti s'exprime sur un autre ouvrage du même genre, qui ornait jadis l'église de l'Annonciation (1).

Vasari semble n'accorder à Taddeo Gaddi d'autre mérite que celui d'avoir reproduit fidèlement la manière de son maître, sans y ajouter aucune amélioration, excepté celle du coloris. Assurément cette appréciation diffère beaucoup de celle de Ghiberti. Il est vrai que Vasari nous dit, à l'appui de la sienne, que Gaddi se fit beaucoup aider par Jacopo da Casentino et surtout par Giovanni da Melano, l'un des

(1) *Credo che à nostri dì si trovino poche tavole migliori di questa.*



meilleurs artistes de l'école de Giotto (1); mais toutes les inductions défavorables qu'on voudrait tirer de cette collaboration tombent devant une autre assertion du biographe, qui attribue au seul pinceau de Taddeo Gaddi ces admirables fresques de la chapelle des Espagnols, dont il suffit de dire, pour donner une idée de ce qu'elles valent, qu'elles sont dignes de servir de pendant à celles de Simone. Il y a plus, c'est que l'immense supériorité de cette œuvre sur toutes les productions connues du même artiste, ne peut s'expliquer que par l'influence accidentelle du peintre Siennois ou par quelque inspiration extraordinaire. Giotto avait eu le secours de Dante pour ses compositions symboliques d'Assise et de Padoue. Taddeo Gaddi n'eut pas même celui de son maître, et, à l'exception des données matérielles qui lui furent fournies par l'érudition monacale, il dut tirer tout de son propre fonds, qui ne se trouva jamais si riche. Pour la première fois peut-être, son imagination prit son essor vers les régions de l'idéal, par conséquent beaucoup plus haut que n'avait été son maître, ce que Vasari semble n'avoir pas soupçonné.

Ces observations ne s'appliquent ni aux quatre fresques de la voûte, qui méritent cependant de n'être

(1) Vasari dit positivement qu'étant de retour à Florence, avec Giovanni da Melano, *fecero, nella città e fuori, tavole e pitture assaissime e d'importanza*. Il y a, dans la galerie nationale de Londres, un grand rétable qui suffit, à lui seul, pour donner une idée de la manière de Jacopo da Casentino.

tre pas oubliées, ni même à la figure si grandiose de saint Thomas, qui semble copiée sur une peinture de Traïni, mais aux deux rangées parallèles de figures symboliques, placées immédiatement au-dessous et mises très-ingénieusement en rapport avec le docteur par excellence, avec celui qu'on désignait sous le nom très-significatif d'Ange de l'école.

Toutes les connaissances qui composaient l'encyclopédie du moyen âge y sont représentées chacune par deux figures, l'une symbolique, plus ou moins heureusement conçue, l'autre historique, arbitrairement caractérisée, mais remplissant, tout aussi bien qu'un portrait, l'objet que l'artiste avait en vue. Ainsi Pierre Lombard est assis au-dessous de la Théologie, Euclide au-dessous de la Géométrie, Tubalcaïn au-dessous de la Musique, Cicéron au-dessous de la Rhétorique, Aristote au-dessous de la Dialectique, qui tient une branche d'olivier d'une main et un scorpion de l'autre, et dont la beauté, vraiment idéale, éclipse non-seulement toutes ses sœurs, mais toutes les créations du même genre enfantées par le génie symbolique de Giotto.

Il faudrait un chapitre entier pour donner une exégèse complète de cette merveilleuse composition dans laquelle on compte, en y comprenant les trois vertus théologiques, quatorze figures allégoriques et autant de personnages historiques qui leur servent d'explication. Mais cette exégèse laisserait toujours sans solution la difficulté que soulève le contraste si frappant entre cette fresque et le tableau de l'Acadé-



mie des beaux-arts; dans celui-ci, à l'exception du Christ mort, dont le profil est de la plus grande beauté, il n'y a pas une tête dont le contour soit, je ne dis pas idéal, mais seulement gracieux, bien qu'il y ait sept ou huit têtes de femmes, tandis que, dans la chapelle des Espagnols, on est distrait de la méditation par l'admiration, je dirais presque par la fascination.

Il semblerait, d'après cela, qu'il faudrait admettre, dans Taddeo Gaddi, deux tendances très-distinctes, la tendance idéale dont nous venons de voir les fruits, et la tendance positive, très-prononcée chez son maître, et, par conséquent, peu réprimée chez les disciples. Taddeo profita si bien de la leçon, qu'il en vint, suivant l'énergique expression de Vasari, à *faire capital de tout*, et se vit ainsi l'heureux fondateur d'une famille semi-aristocratique que ses richesses et son crédit firent parvenir aux plus hautes dignités de l'État et de l'Église; mais il faut ajouter que les tendances idéales finirent par prendre le dessus. Pendant qu'il travaillait à la chapelle des Espagnols, il voulut peindre, dans l'église voisine, l'image de saint Jérôme qu'il avait pris pour patron spécial de sa famille; et, quand il sentit approcher sa dernière heure, voulant ajouter à cette protection céleste une double protection terrestre, il légua ses deux fils à ses deux amis Giovanni da Melano et Jacopo da Casentino, pour être dirigés par l'un dans l'étude de l'art, par l'autre dans la pratique des vertus chrétiennes.

Entre tous les peintres qui se firent élèves, ou imitateurs, ou continuateurs de Giotto, nul ne prit son art moins au sérieux que Buffalmacco, bien qu'il ait su, mieux qu'aucun autre, en formuler la théorie. C'était lui qui disait, dans une espèce d'allocution humoristique citée par Vasari : « Nous autres peintres, nous ne nous occupons d'autre chose que de faire des saints et des saintes sur les murs et sur les autels, afin que, par ce moyen, les hommes, au grand dépit des démons, soient plus portés à la vertu et à la piété. » Ce qui ne l'empêchait pas de peindre un ours, au lieu de l'Enfant-Jésus, dans les bras de la sainte Vierge, et d'insulter, par d'autres bouffonneries du même genre, à la dévotion populaire, tout en la partageant. Son esprit, éminemment Florentin, avait, comme celui de Giotto (1), une certaine verve mordante et parfois cynique, qui éclatait également dans ses propos et dans ses peintures.

Aucune de celles où il se donnait cet étrange plaisir n'est parvenue jusqu'à nous, et la même fatalité a poursuivi toutes les autres (2), à l'exception de la fresque du Campo-Santo de Pise, qui

(1) On peut voir dans Sacchetti (Nouvelle III) la réponse incroyable que fit Giotto à ses amis qui lui demandaient pourquoi on peignait toujours la Vierge avec cet air mélancolique. Voir encore sa réponse à Dante, qui lui demandait pourquoi ses enfants étaient si laids.

(2) Les fresques de la chapelle du Crucifix, à Assise, qui lui sont attribuées par Vasari, sont évidemment d'une autre main.



n'est elle-même qu'un fragment d'une plus grande composition, dans laquelle l'artiste avait représenté, de son mieux, la Passion du Rédempteur et sa Résurrection, c'est-à-dire sa victoire sur la mort, sujet on ne peut plus heureusement choisi pour la décoration de ce champ funéraire; mais il fallait un autre génie que celui de Buffalmacco, pour remplir dignement une pareille tâche, et ce qui reste de lui dans le Campo-Santo nous console aisément de la perte de tant d'ouvrages exécutés par lui, soit à Florence, soit dans d'autres villes de la Toscane.

Mais ce ne fut pas à Florence, ce fut dans le sanctuaire d'Assise, que l'école de Giotto parut dans toute sa gloire et, j'ajouterai, dans toute sa pureté. Ce fut là que l'élite de ses disciples, Stefano, Cavallini, Puccio Capanna, Giovanni da Melano, se montrèrent, à certains égards, plus que les continuateurs de leur maître. Cela est plus particulièrement vrai du premier, qui avait, à un plus haut degré que lui, l'intelligence du côté mystique aussi bien que du côté technique de l'art, et qui trouva dans sa liaison intime avec le peintre Siennois Ugolino un heureux contre-poids à l'influence que Giotto, son très-proche parent(1), dut naturellement exercer sur lui.

On peut donc dire que Stefano fit un double apprentissage, ce qui rend doublement regrettable la destruction de tant d'ouvrages exécutés par lui

(1) Stefano était fils d'une sœur de Giotto.

dans plusieurs villes d'Italie. Vasari, qui put les voir encore presque tous, mettait évidemment leur auteur, non-seulement au-dessus de Giotto, mais au-dessus de tous ses contemporains. Stefano était, à ses yeux, le véritable précurseur de Masaccio, pour la science du dessin et la dégradation des teintes (1), mais surtout pour avoir entrevu, un siècle d'avance, les lois de la perspective, et en avoir fait instinctivement plus d'une heureuse application. Il lui attribue en outre le mérite d'avoir, le premier, fait sentir le nu sous les plis des draperies, et celui d'avoir tenté, avec succès, des raccourcis où personne ne s'était aventuré avant lui; enfin, on avait été si émerveillé des progrès opérés par lui dans cette direction, qu'on l'avait surnommé *le singe de la nature*.

Ceci répondait seulement à son premier apprentissage sous Giotto; d'autres progrès, dans une direction plus intéressante, furent l'effet de ses longues relations avec Ugolino qui lui apprit à donner aux têtes de saints et aux têtes d'anges cette suavité d'expression qui caractérisait dès lors l'école Siennoise. Vasari parle de plusieurs compositions de Stefano auxquelles il avait su, par ce moyen, donner un charme complètement inconnu avant lui. Son chef-d'œuvre en ce genre devait être sa grande fresque représentant une gloire céleste, dans l'abside de

(1) *Più unito e più sfumato nei colori. . . Non ebbe paragone per esser diligente.*



l'église d'Assise. Jamais ce sujet mystique n'avait encore été traité avec tant de splendeur, et le biographe qui en parle comme si ses yeux en avaient été éblouis, dit qu'il paraissait impossible qu'une œuvre si merveilleuse pût être exécutée à cette époque. En un mot, Stefano s'y montrait le précurseur de Fra Angelico, comme il s'était montré ailleurs le précurseur de Masaccio.

L'insouciance et le vandalisme du dernier siècle ont détruit ou laissé périr, non-seulement cette fresque, qui tenait une si grande place dans l'histoire de l'art, mais tous les autres ouvrages du même artiste, à l'exception de deux ou trois, dont un seul n'a pas été trop endommagé par la retouche; c'est un saint Thomas d'Aquin, d'un caractère vraiment grandiose, peint au-dessus de la porte de la chapelle qui lui était jadis consacrée, dans le couvent de Santa-Maria-Novella. Au-dessus d'une autre porte, dans le premier cloître, se trouve une autre peinture de la même main, représentant le même saint méditant au pied d'un calvaire, et, de l'autre côté, saint Dominique, dans la même attitude, lui servant de pendant. Ces deux figures, ainsi que celle du Christ en croix, n'ont pas été seulement retouchées, mais complètement repeintes, de sorte qu'il reste à peine quelques lignes du dessin primitif. Le Couronnement de la Vierge, qu'on voit au Campo-Santo de Pise, et qui a subi la même opération, est un peu mieux conservé, sinon quant à l'expression du visage, du moins quant aux contours qui trahissent

encore la main d'un grand maître. C'est à ces trois débris, en partie méconnaissables, que se réduisent aujourd'hui pour nous les monuments de ce génie à la fois mystique et positif qui sut embrasser, du même coup d'œil, les deux directions à la fois et qui influa, plus que personne, sur les progrès de la peinture religieuse dans la seconde moitié du xiv<sup>e</sup> siècle.

Le Romain Cavallini, autre disciple de Giotto, et le plus intéressant de tous, vint, aussi lui, déposer son hommage dans le sanctuaire d'Assise; mais ce ne fut que vers la fin de sa carrière, quand ses travaux et ses vertus lui avaient acquis à Rome et à Florence une popularité, ou plutôt une vénération qui ressemblait à un culte.

Dans l'appréciation de ses œuvres, dont le plus grand nombre a péri, il faut tenir compte d'une triple source d'inspirations; d'abord, il ne rompit qu'à demi avec la manière Byzantine, qu'il mêla, le plus souvent, avec celle de Giotto; ensuite, il ne se défendit pas contre l'influence qu'exerçaient sur lui les anciennes mosaïques chrétiennes; enfin, il dut subir à son insu la plus belle et la plus puissante de toutes les influences, celle de sa piété, ou plutôt de sa sainteté personnelle, car son biographe nous dit que ses contemporains le regardèrent comme un saint.

De toutes les peintures qu'il exécuta à Rome dans les églises de Saint-Pierre, de Saint-Paul hors des murs, de Sainte-Cécile, de Saint-François et de Sainte



Marie in Trastevere, il ne reste plus que quelques insignifiants débris. Mais les mosaïques dont il orna l'intérieur et l'extérieur de cette église s'y voient encore dans toute leur majesté. Rien n'y ressemble aux nouveaux types introduits par Giotto; ce sont encore des types plus ou moins traditionnels, mais vivifiés à l'aide de nouvelles ressources que l'art du xiv<sup>e</sup> siècle mettait à sa disposition.

A Florence, Cavallini changea de rôle en changeant de théâtre. Au lieu de faire des mosaïques et de peindre de grandes surfaces comme il avait fait à Rome, il peignit des images de dévotion sur quelques-unes desquelles l'imagination populaire s'exalta peu à peu jusqu'à leur attribuer une vertu miraculeuse. Celle de ces images qui excita le plus d'enthousiasme, fut une Annonciation peinte successivement dans l'église de Saint-Marc et dans plusieurs autres, et dont Vasari semble donner à entendre que le premier modèle se trouve dans le fameux tableau de l'église des Servites (1). Quoi qu'il en soit, l'on peut dire que, s'il y avait un peintre en Italie qui méritât ce privilège, ce peintre était sans contredit Cavallini. A Rome, on s'était telle-

(1) Bien que les registres du couvent de l'Annonciation prouvent que l'image miraculeuse conservée dans cette église fut peinte dans le xiii<sup>e</sup> siècle, il ne serait pas impossible que son état de dépérissement eût fait songer à charger Cavallini de la repeindre en tout ou en partie. Il était difficile de choisir une main qui fût à la fois plus habile et plus digne.

ment habitué à vénérer ses œuvres, qu'on n'y eut aucune peine à croire qu'un crucifix sculpté par lui, et conservé encore aujourd'hui dans l'église de Saint-Paul hors des murs, avait adressé la parole à sainte Brigitte. Jamais artiste, avec le seul secours du pinceau ou du ciseau, n'avait remué si profondément les âmes.

Avec de pareilles dispositions et un don si spécial, on comprend qu'il ait surpassé son maître et tous ses condisciples, quand il entreprit, comme couronnement de sa carrière, de peindre, dans l'église inférieure d'Assise, la dernière scène du drame émouvant de la passion. Personne n'avait encore traité ce sujet avec un accent si pathétique, ni avec une telle noblesse de formes, surtout dans la figure du Christ. Il n'y a plus la moindre trace de Byzantinisme ni dans les traits du visage, ni dans la contorsion des membres, ni dans la carnation, qui est ici extrêmement délicate. Les anges qui assistent à la consommation du grand mystère sont si beaux de mouvement et d'expression ! Au-dessous, sont des cavaliers bardés de fer, vigoureusement touchés, qui rappellent ceux de la grande fresque d'Ambrogio Lorenzetti dans le palais public de Sienne. Ce dernier avait aussi peint un cracifiment pour les Franciscains de cette ville, et cette peinture, transportée aujourd'hui du cloître dans l'église, est la seule, à mon gré, dans tout le domaine de l'art chrétien, qui puisse disputer la prééminence à celle de Cavallini. Je ne fais d'exception ni pour Michel-



Ange, ni, à plus forte raison, pour aucun des grands dessinateurs de son école.

Ce chef-d'œuvre ne pouvait être mieux placé que dans l'église et, en quelque sorte sur le tombeau de celui qui avait porté l'amour de la croix jusqu'à s'identifier avec les souffrances du crucifié. Voilà pourquoi les Franciscains furent de si ardens promoteurs du culte du crucifix. Voilà pourquoi ceux d'Assise, contrairement à toutes les règles, voulurent que Stefano peignît un crucifiment avec une gloire céleste, dans l'abside de leur église. Voilà pourquoi Cavallini traita pour eux ce sujet préférablement à tout autre.

Il y eut un autre disciple de Giotto qui le traita, sinon avec plus d'amour, du moins avec un amour plus exclusif, et qui se fit peintre de crucifix, comme d'autres se font peintres de portraits. Ce disciple fut Puccio Capanna qui, du vivant de son maître, s'attacha surtout à reproduire ses crucifix et contribua, plus que personne, à en multiplier les copies dans toute l'Italie. Ce qui prouve que cette prédilection se combinait en lui avec une dévotion spéciale pour saint François, c'est le long séjour qu'il fit à Assise, où il finit par s'établir et où il mourut martyr de son zèle pour la décoration de ce sanctuaire. Vasari nous dit vaguement qu'il y peignit quelques scènes de la passion, et lui attribue, non sans hésitation, les peintures de la chapelle de Saint-Martin.

A défaut de désignation plus précise de ses tra-

vaux d'Assise, nous avons, pour y suppléer, les fresques de la salle capitulaire du couvent des Franciscains, à Pistoia, et celles de l'ancien réfectoire du couvent de Santa-Croce, à Florence. Les deux compositions se ressemblent tellement, tant pour la touche que pour l'agencement des figures, qu'il est impossible de ne pas les attribuer à la même main. Le Christ en croix est exactement le même dans l'une et dans l'autre, moins affaissé sur lui-même, moins soigné, quant au type et à la chevelure, que ne le sont les crucifix de Giotto. La ressemblance n'est pas moins exacte dans les parties accessoires, dans les groupes de droite et de gauche, et jusque dans les bustes de prophètes qui tiennent à la main les textes explicatifs du grand mystère qui vient de se consommer; de sorte que l'artiste, enchérissant sur ses devanciers, trouvait moyen de nourrir la componction par la méditation. Ses imitateurs allèrent encore plus loin que lui, et ajoutèrent aux bustes de prophètes des images de dévotion et des sujets légendaires, comme on peut le voir dans un Crucifiment à demi ruiné qui touche à la chapelle des Espagnols.

Giovanni da Melano travaillait à Assise en même temps que Puccio Capanna. Nous avons déjà dit qu'il avait beaucoup aidé Taddeo Gaddi; mais il ne reste aucune trace de cette collaboration. Son principal ouvrage, à Florence, se trouvait jadis sur le maître-autel del'église d'Ognissanti. C'était un Couronnement de la Vierge, dont il ne reste plus au-



jour d'hui que les figures latérales, avec les miniatures du gradin; mais il y a, dans ces figures et dans ces miniatures, de quoi faire oublier momentanément l'absence du tableau central. Les saints et les saintes ont, pour la plupart, une expression qui approche plus ou moins de l'extase et qui était motivée par le spectacle glorieux auquel ils assistaient. Cette expression est plus intense dans les figures de petites dimensions, que l'artiste a multipliées, autant qu'il a pu, dans les divers compartiments du gradin, sans doute pour mettre son œuvre en harmonie avec le titre patronal de l'église qui est dédiée à tous les saints (1).

On trouve un autre genre de mérite dans le tableau de l'Académie des beaux-arts, sur lequel est inscrit le nom du peintre, avec la date de 1365, date antérieure à sa mort de quelques années seulement. C'est ce qui explique la différence qu'il y a entre cette peinture et celle d'Ognissanti. Évidemment c'est une autre manière, plus savante et plus avancée que la première. Il y a un progrès marqué dans le dessin et dans le modelé des parties nues; mais j'aime mieux les fresques tracées moins scientifiquement, par la même main, dans l'église inférieure d'Assise. Il y a là des compartiments qui feraient honneur aux pinceaux les plus exercés et les mieux inspirés du XIV<sup>e</sup> siècle. Je citerai surtout l'A-

(1) Je ne m'arrête pas à décrire le tableau ruiné qui est dans la collection du palais communal de Prato.

doration des mages, la Présentation au temple et le Christ enfant au milieu des docteurs, parce que ces trois compositions m'ont paru surpasser les autres en beauté. Il y a une foule de détails pleins de sentiment et d'onction qui font comprendre la préférence que lui donna Taddeo Gaddi, pour continuer, après lui, l'éducation artistique de son fils.

Giovanni da Melano sert, pour ainsi dire, de transition entre les peintres Giottesques de la première génération et ceux de la seconde, lesquels donnent la main à la renaissance du xv<sup>e</sup> siècle. Les plus connus d'entre ces derniers sont Angelo Gaddi, Giotto, Orgagna, Antonio Veneziano et Spinello Aretino. Il y a quelques noms plus obscurs que nous tâcherons de réhabiliter, en signalant des œuvres encore existantes, qui prouveront qu'ils ne méritaient pas l'oubli auquel ils ont été, jusqu'à présent, condamnés.

Les ouvrages d'Angelo Gaddi ne ressemblent en rien à ceux de son père, du moins à ceux de sa première manière, et je soupçonne qu'en cela il ne faisait que se conformer aux intentions paternelles. Si Taddeo Gaddi avait voulu que son fils cultivât, avant tout, les qualités vigoureuses, il lui aurait désigné pour maître, en mourant, non pas Giovanni da Melano, mais son autre ami, non moins cher, Jacopo da Casentino, qui ne sacrifia jamais aux grâces, et rechercha toujours l'énergie, tant dans la touche que dans les mouvements et les caractères, comme on peut le voir dans ses fresques, plus qu'à



moitié ruinées, de l'oratoire d'Or-San-Michele, ou dans celles de Saint-Barthélemy d'Arezzo, ou, mieux encore, dans le magnifique tableau de la galerie nationale de Londres, tableau d'autant plus précieux qu'il est le seul qu'on puisse attribuer, avec quelque degré de certitude, à ce maître si peu connu.

Quoi qu'il en soit, Angelo Gaddi ne fut certainement pas son disciple, car il porta si loin sa prédilection pour les types gracieux, qu'à la fin il lui devint presque impossible de tracer des types sévères. La même impossibilité s'étendit aux costumes : incapable de comprendre ce que la pauvreté et la simplicité peuvent avoir de pittoresque, il affublait de riches manteaux ses apôtres et ses prophètes, sans excepter saint Jean-Baptiste, et il poussait le mauvais goût jusqu'à surcharger de galons d'or le vêtement de Notre-Seigneur dans le Couronnement de la Vierge.

A vrai dire, ce ne fut guère que par accès qu'il prit son art au sérieux. Sa passion dominante était le commerce, qui lui offrait un plus sûr moyen d'accroître les richesses, déjà très-considérables, que son père lui avait laissées ; aussi cultivait-il la peinture par pur dilettantisme, et pour ne pas renier cette profession héréditaire dans sa famille. De plus, il s'en laissa trop souvent distraire par des travaux de mosaïque et d'architecture (1) qui ten-

(1) Il restaura très-habilement les mosaïques du baptistère, rebâtit l'église de Saint-Romulus, et acheva le palais du podestà ou Bargello.

taient, à titre d'essai et de diversion, l'extrême activité de son esprit. On comprend que ces diverses distractions devaient être un obstacle à l'étude approfondie de son art, et surtout au culte de l'idéal; et cependant, il avait en lui des germes dont le développement régulier aurait pu le placer au niveau des meilleurs peintres de son temps. Avec son imagination naturellement gracieuse, il aurait pu, en y joignant la correction du style et une certaine simplicité conventionnelle, laisser des œuvres dont le mérite aurait conquis tous les suffrages.

Celles qui restent de lui à Florence ne sont pas nombreuses, mais, en revanche, elles sont très-bien conservées, et exécutées avec tout le soin dont il était capable. Je citerai d'abord son tableau de l'Académie des beaux-arts, placé, comme à dessein, à côté de celui de son père, pour mieux faire ressortir le contraste entre le pinceau sobre et vigoureux de l'un, et le pinceau gracieux et chatoyant de l'autre. Ses types ne s'élèvent jamais jusqu'à la beauté majestueuse, et celui de la Vierge est le plus défectueux de tous. Ce qu'il y a de mieux ce sont les anges en adoration et les miniatures du gradin, genre plus particulièrement approprié au talent d'Angelo Gaddi, et dans lequel Giovanni da Melano, son second maître, n'excellait pas moins que dans les grandes compositions.

Les deux autres tableaux avaient été peints pour l'église de Santa-Croce, et sont aujourd'hui relégués dans la chapelle du noviciat. On y reconnaît, au



premier coup d'œil, la manière de l'artiste, son coloris toujours le même, sa manie pour les belles étoffes, n'importe sur qui, ses figures superficiellement élégantes et parfois un peu lourdes, son type de Vierge à la fois mou et prosaïque. On serait tenté de dire, après avoir examiné ces trois ouvrages, que sa vocation n'était pas de peindre des images de dévotion. Il se trouvait plus à l'aise dans les grandes peintures historiques ou légendaires, qui laissaient plus de liberté à sa main et à son imagination, et dans lesquelles il pouvait se flatter que quelques incorrections de dessin seraient rachetées par la fécondité de l'invention, et par le charme qu'il saurait répandre sur certains détails accessoires. La grande fresque de la tribune, dans cette même église de Santa-Croce, représentant l'Invention de la Sainte-Croix, semble avoir été exécutée en vue de ce genre de succès. Le côté grandiose du sujet est traité médiocrement, mais il y a une grâce si exquise et une piété si tendre dans les traits et les mouvements de sainte Hélène et de ses suivantes, en présence du miracle opéré sous leurs yeux, que ceux du spectateur ne peuvent plus se détacher du compartiment où cette scène si remuante est si bien rendue. C'était au moyen de pareils épisodes que l'artiste se faisait non-seulement pardonner, mais rechercher. Les Carmes voulurent, à leur tour, qu'il peignît, dans la tribune de leur église, toute l'histoire de la Vierge. Vasari nous dit qu'il n'y fit rien de bon, excepté un groupe gracieux de jeunes filles

occupées aux divers travaux de leur sexe, et portant des costumes et des coiffures dont la variété ajoutait encore au charme pittoresque de la composition.

C'était toujours la même tendance, et cette tendance était encouragée, parce qu'Angelo Gaddi, grâce à son humeur et à ses richesses, dont il faisait un noble usage, était comme l'enfant gâté de l'école Florentine. Tout au début de sa carrière, il peignait une Résurrection de Lazare avec des détails de putréfaction et de liquéfaction cadavéreuse copiés dans les cimetières, et on applaudissait; il passait de la peinture à la mosaïque, de la mosaïque à l'architecture, de l'architecture au négoce, et on applaudissait; dans ses travaux pour les ordres religieux, même les plus sévères, il visait à la délectation plus qu'à l'édification, et on applaudissait, et on lui adjugeait les tâches les plus convoitées et les plus propres à populariser son pinceau. Une fois il lui arriva de surpasser l'attente publique et de se surpasser lui-même; ce fut dans la cathédrale de Prato, quand il y peignit l'histoire de la Vierge beaucoup mieux qu'il n'avait fait dans l'église des Carmes, inspiré, sans doute, par la légende locale relative à sa ceinture qu'elle détacha en montant au ciel, et qui, des mains de saint Thomas, passa dans celles d'un habitant de Prato, devenu, à la suite de la première croisade et de son mariage avec la fille d'un prêtre grec, l'heureux dépositaire de ce trésor.

Il était difficile d'avoir à traiter un sujet plus



riche en détails poétiques. Cet amour d'outre mer, mêlé aux aventures chevaleresques d'une croisade, cette relique précieuse donnée pour dot à une pauvre fille, la dévotion des deux époux pour ce gage vénéré de leur bonheur, leur départ clandestin, leur navigation prospère avec des dauphins qui leur font cortège à la surface des eaux, leur arrivée à Prato et les miracles répétés qui, joints à une maladie mortelle, arrachèrent enfin au moribond une déclaration publique, à la suite de laquelle la ceinture sacrée fut déposée dans la cathédrale, tout ce mélange de passion romanesque et de piété naïve était fait pour raviver, s'il en était besoin, l'imagination d'Angelo Gaddi. Aussi cette fresque est-elle son chef-d'œuvre. Je signalerai plus particulièrement le compartiment où il a peint la mort et le couronnement de la Vierge, et dans lequel, à travers les dégâts d'une retouche peu respectueuse, on peut voir la preuve de son aptitude innée à sentir et à rendre le beau, en dépit de ses préoccupations commerciales.

Quel contraste entre sa fortune et celle de Giotto (1), qui vécut toujours si pauvre, et dont il reste à peine quelques ouvrages, quoiqu'il en eût produit beaucoup, dont on peut affirmer hardiment la supériorité sur ceux d'Angelo Gaddi ! D'ailleurs, cette supériorité est facile à constater par la comparaison qu'on peut faire des fresques de l'un avec celles de

(1) Vasari s'est trompé en disant que le vrai nom de Giottino était Tommaso di Stefano. Voir la nouvelle édition de Vasari, vol. II.

l'autre, dans deux chapelles, presque contiguës, de l'église de Santa-Croce. C'est même trop peu dire que de le déclarer supérieur à ce rival si favorisé; car les peintures de la chapelle Bardi, celles surtout qui représentent le Baptême de Constantin et les Miracles de saint Sylvestre effacent, sous le rapport de l'expression et du fini de l'exécution, tout ce qui avait été fait avant Giotto; et rien ne saurait surpasser, sous le rapport de l'effet dramatique, la composition où l'on voit le saint qui, sous les yeux de l'Empereur et de sa cour, fait mourir le dragon auteur de la peste et ressuscite ceux qui sont morts victimes du fléau. La figure de Constantin est la plus belle que l'art du moyen âge en ait tracée, et les cadavres, couchés à ses pieds, sont d'une vérité saisissante, sans cependant avoir rien de repoussant, tant l'artiste a su garder la juste mesure!

Autant cette fresque l'emporte sur celles des autres peintres contemporains, autant la *pietà* qui est dans le corridor de la galerie des Uffizj, l'emporte sur tous les tableaux du même temps, je dirais volontiers sur tous ceux du xiv<sup>e</sup> siècle. On sait que cette scène pathétique, autour du corps de l'Homme-Dieu, après qu'on l'eut détaché de la croix, était le sujet favori de l'école de Giotto, et qu'il fut traité à plusieurs reprises, et toujours avec amour, par le maître et par les disciples; mais ni lui ni eux, même quand ils furent aidés de leurs meilleures inspirations, ne parvinrent jamais à réaliser à ce point la manifestation d'une douleur dont il n'est donné à



aucun esprit créé de mesurer la profondeur. Comme tout est vivement accentué, mais toujours avec un goût exquis, dans les physionomies et dans les gestes! quelle éloquence muette dans ces clous sanglants montrés par un des assistants, et imités depuis par Fra Angelico! et puis, quelle perfection technique! quel style de draperies, et quel coloris plein d'harmonie et de vigueur, qui fait comprendre l'insistance que met Vasari à relever ce genre de mérite dans la peinture dont il est ici question! C'est précisément son coloris, dans lequel ne dominent jamais les teintes claires, qui me fait hésiter à lui attribuer le ravissant tableau de l'Académie des beaux-arts, qui représente la Vierge entre deux anges, apparaissant à saint Bernard. Cette hésitation cesserait peut-être, si les ouvrages de Giotto n'étaient pas si extrêmement rares; car sa carrière, bien que très-courte, fut assez longue pour admettre la possibilité d'une modification dans ses procédés purement techniques.

Les peintures qu'il exécuta dans l'église de Saint-Jean-de-Latran ont péri depuis longtemps, ainsi que celles dont il orna une des salles du palais Orsini.

De Rome, Giotto se rendit à Assise, obéissant aussi, lui, à l'attraction qu'exerçait, sur les imaginations pieuses, ce sanctuaire vénéré. Il n'y peignit pas le Couronnement de la Vierge (1), au-dessus de la

(1) Cette fresque, qui rappelle plutôt l'école Siennoise, est l'ouvrage d'un moine nommé Fra Martino.

chaire, comme le prétend Vasari, mais seulement quelques fresques qu'on voit encore aujourd'hui dans la chapelle de Saint-Nicolas; et, comme il ne restait plus d'espace vide, ni dans l'église supérieure, ni dans l'église inférieure, il chercha de l'emploi à son pinceau dans celle de Sainte-Claire. Ce fut là qu'il peignit, ou plutôt qu'il commença de peindre un de ses plus beaux chefs-d'œuvre : la Sainte portée en l'air par deux anges et ressuscitant un enfant autour duquel se pressaient des groupes de femmes émerveillées, que leur admiration naïve rendait doublement belles, sans parler du goût exquis avec lequel l'artiste avait traité le costume et les autres détails accessoires (1).

La double fatigue du travail et du voyage avait tellement épuisé ses forces, qu'il dut laisser cette tâche inachevée. Avec un corps si faible, une imagination si active et une passion démesurée pour son art, il était difficile qu'il ne fit pas souvent de tristes retours sur son impuissance relative. De là, sans doute, cette humeur mélancolique et ce goût pour la solitude dont parle Vasari, et qui font comprendre la prédilection de Giottino pour les cloîtres et pour leurs habitants.

Il paraît que, dans ses derniers jours (1368), il travailla pour le Dôme de Pise ou plutôt pour les

(1) Cette composition lui fut évidemment suggérée par celle de Taddeo Gaddi, dans une des chapelles de Santa-Croce. On a commencé, dans ces derniers temps, à enlever le badigeon qui couvre les fresques de l'église de Sainte-Claire à Assise



membres de la fabrique, qui le chargèrent de peindre, non pas des tableaux ou des fresques, mais deux écrins magnifiques dont ils voulaient faire hommage à l'impudique épouse de leur doge, Agnello dei Conti, espèce de fou brutal et pompeux qui se montrait à ses sujets comme une relique, encadré dans des étoffes d'or, et ne permettait à personne de lui présenter de plainte ou de requête qu'à deux genoux. Il estimait que l'honneur de le servir était une rétribution suffisante pour les artistes, et non-seulement il refusa de payer l'orfèvre Tommaso de Pontedera qui avait commencé à lui construire un palais, mais il voulut le forcer, en outre, à sculpter d'avance le tombeau de sa femme dans la cathédrale, et il força Nino à sculpter le sien, aussi sans payement, dans l'église de Saint-François (1).

Ainsi, c'est Giotto qui ouvre la marche dans ce mouvement qui entraîne vers Pise presque tous les peintres de l'école Florentine, à la fin du *xiv*<sup>e</sup> siècle. Ceux de la première génération, c'est-à-dire Giotto et ses disciples, cherchaient, sur le tombeau de saint François, une sorte de consécration de leur pinceau; ceux de la seconde devaient avoir une pensée du même genre, quand ils allaient fouler, bien plus respectueusement qu'on ne le fait aujourd'hui, la terre transportée de Jérusalem dans le Campo-Santo. Nul lieu, dans toute la Toscane, n'était plus propre à leur donner de saintes inspi-

(1) Ce tombeau se voit encore aujourd'hui, mais hors de l'église.

rations, et ces inspirations étaient nécessairement renforcées par la vue des monuments grandioses dont ils étaient entourés.

Ici l'on se demande naturellement pourquoi on recourait à des peintres étrangers et ce qu'était donc devenue l'école Pisane qui avait tant influé sur la régénération de l'art en Italie? Nicolas de Pise n'avait-il eu d'autre mission que celle de régénérer la sculpture, et l'école fondée par lui avait-elle abdiqué, dès le siècle suivant, son droit de primogéniture?

Ce droit semble, en effet, avoir été abdiqué, en ce qui concerne la peinture; car nous trouvons, dès le commencement du *xiv*<sup>e</sup> siècle, les plus illustres peintres Siennois occupés à décorer les églises et les couvents de Pise. Avec eux ou après eux, vinrent ceux de Florence, à commencer par Cimabue et Giotto (1); et la rivalité entre les deux républiques entrava si peu ce genre de relations, qu'elles ne furent jamais plus actives que vers l'époque où les chaînes, qui fermaient le port de Pise, furent enlevées, comme trophée de victoire, par les Florentins (1362).

Les Pisans s'étaient donc résignés à être, sous ce rapport, tributaires de l'industrie étrangère; mais ils s'étaient réservé, dans le domaine de l'art, une

(1) Il y a dans la galerie du Louvre une Madone de Cimabue et un saint François recevant les stigmates, par Giotto. Ces deux tableaux viennent de Pise.



spécialité qui, bien que renfermée dans d'assez étroites limites, n'en était pas moins propre à cultiver et à développer en eux le sentiment du beau : c'était la miniature métallique, ou l'orfèvrerie. Leurs produits en ce genre étaient tellement recherchés, qu'ils étaient une source de richesses pour le pays. Nulle part on ne travaillait aussi bien les émaux, les croix, les crosses épiscopales, les couronnes et les ceintures votives pour la sainte Vierge, et surtout les reliquaires. Aussi les artistes qui exécutaient ces divers chefs-d'œuvre étaient-ils placés bien haut dans l'estime de leurs concitoyens, et souvent investis par eux des fonctions les plus importantes de la république, tandis que les peintres n'y figuraient presque jamais (1); et cependant, ils ne furent pas toujours tellement inférieurs aux orfèvres, qu'ils n'honorassent, autant et plus qu'eux, la patrie commune; témoin ce Traïni qui ne fut pas, comme le prétend Vasari, l'élève d'Orgagna, mais qui était bien digne de l'être, si l'on en juge par les deux tableaux que l'on conserve de lui à Pise. Dans l'un (1345), se trouve l'image imposante de saint Dominique, avec huit compositions légendaires entre lesquelles je signalerai, comme la plus belle, celle qui représente la Translation de son corps (2); dans l'autre, bien supérieur au pre-

(1) De 1287 à 1406, les peintres figurent deux fois parmi les *Anziani*, et les orfèvres *trente-deux* fois.

(2) Voir l'intéressant opuscule de Bonaini : *Memorie inedite sopra Francesco Traïni*, etc.

mier, et qui a dû servir de modèle à une peinture de Taddeo Gaddi, dans la chapelle des Espagnols, on voit le grand saint Thomas foulant aux pieds les hérésies vaincues, et recevant du Christ placé au-dessus de sa tête, les rayons de la lumière divine, qui, après s'être concentrés dans l'ange de l'École, comme dans un foyer, se réfléchissent sur la foule de ses auditeurs, parmi lesquels on distingue des moines, des docteurs, des évêques, des cardinaux et même des papes (1).

Quoi qu'il en soit, ce ne fut pas Traïni qui fut appelé à inaugurer le triomphe de l'art chrétien dans le Campo-Santo de Pise, à la suite du Siennois Pietro Lorenzetti; ce fut le Florentin Orgagna, qui était à la hauteur de toutes les tâches, mais que son génie sérieux, nourri de la lecture, ou plutôt de la méditation du poème de Dante, rendait plus particulièrement apte à celle-là.

L'école Florentine n'avait pas eu un artiste si universel depuis Giotto. Fils d'un père qui excellait dans l'orfèvrerie (2), élève d'André de Pise, pour la sculpture, frère d'un peintre nommé Bernardo, dont il devint bientôt le collaborateur, puis initié spontanément à l'étude de l'architecture et de la poésie, avant de devenir lui-même architecte et poète, André

(1) Ce tableau se trouve dans l'église de Sainte-Catherine, et celui qui représente saint Dominique, dans le séminaire.

(2) Son père s'appelait Cione. Son chef-d'œuvre, comme orfèvre, est le rétable de l'autel du baptistère.



Orgagna offre le rare exemple d'un génie multiple, à qui sa souplesse et sa trempe permettent de gagner à la fois en profondeur et en étendue, semblable en cela au divin Michel-Ange, dont il fut, je ne dirai pas le modèle, mais le précurseur.

Peu de peintres ont été aussi maltraités que lui par les ravages combinés des hommes et du temps. Vasari nous dit que Florence était jadis pleine de ses œuvres. Aujourd'hui elle possède à peine trois ou quatre produits bien authentiques de son pinceau. Les fresques du chœur de Santa-Maria-Novella ont été détruites, après que Ghirlandajo en eut fait son profit; celles de l'église de l'Annonciation ont eu le même sort, ainsi que celles de Santa-Croce, bien autrement regrettables, d'abord parce qu'elles étaient entièrement de sa main, ensuite parce qu'elles étaient la reproduction plus soignée de la grande composition du Campo-Santo, et qu'elles portaient, plus fortement encore que cette dernière, l'empreinte de ce terrorisme mystique qui domine dans la première partie de la Divine Comédie.

Aucun artiste, depuis Giotto, n'avait puisé si largement à cette source, comme aucun ne s'était montré si indépendant, tout en subissant l'influence et se pénétrant, plus profondément que personne, de l'esprit du grand poète. Cela se voit surtout dans les conceptions, à la fois si sublimes et si originales, qu'a tracées le pinceau d'Orgagna dans le Campo-Santo de Pise. On y voit trois compositions de

sa main : le Triomphe de la mort, le Jugement dernier et l'Enfer. La première est de beaucoup supérieure aux deux autres, et l'on peut même dire que l'art du XIV<sup>e</sup> siècle n'a pas produit une œuvre plus grandiose. On ne saurait mieux la caractériser qu'en l'appelant une œuvre *Dantesque*, bien qu'on n'y puisse pas signaler un seul épisode qui soit emprunté à la Divine Comédie. Ce qu'on y remarque de plus saisissant, ce sont les contrastes. D'un côté sont représentées les joies les plus absorbantes de la vie; de l'autre, ce sont des cadavres, couchés dans leurs cercueils, à divers degrés de décomposition, offrant un spectacle imprévu aux grandeurs de la terre qui passent, et qui sont figurées par les portraits de puissants personnages contemporains. En même temps qu'ils viennent, pour ainsi dire, se heurter contre ce sinistre avertissement, une autre leçon du même genre semble leur venir de la partie supérieure, où l'on voit plusieurs ermites diversement occupés. L'un d'eux, plus vieux que les autres, appuyé sur ses béquilles, contemple la scène au-dessous de lui, et semble dire à ceux qui y prennent part : *Memento mori*. Tous paraissent indifférents, à l'exception d'une femme au noble aspect, qui appuie sa tête sur sa main, et dont l'air mélancolique est en parfait accord avec ce gracieux mouvement. Dans la partie centrale de la composition, l'on voit la personnification fantastique de la mort, planant au-dessus de ses victimes, qui sont prises parmi les grandeurs spirituelles et temporelles, et auprès



desquelles l'on voit un groupe de malheureux qui aspirent à devenir sa proie.

On voit que ce n'est pas un génie ordinaire qui a conçu et exécuté cette composition sublime, celle qui suppose dans son auteur le plus de grandeur dans les idées, et le plus de richesse dans l'imagination.

Bien que ces qualités ne se trouvent pas au même degré dans la représentation du Jugement dernier, il y a plusieurs parties, où l'on reconnaît au premier coup d'œil la même main et le même génie. L'ordonnance symétrique de la partie supérieure et de la partie inférieure a été répétée, en tout ou en partie, par plus d'un artiste du siècle suivant, et l'on reconnaît sans peine, dans le Christ maudissant les réprouvés, et dans la Vierge assise à sa droite, la double image qui a servi de modèle à d'autres ouvrages du même genre. J'insiste plus spécialement sur le geste de malédiction du Rédempteur devenu juge, geste terrible dans son énergie comme dans sa direction, et qui a été reproduit par Fra Angelico, par Giovanni di Paolo, par Luca Signorelli, et surtout par Michel-Ange.

Il paraît qu'Orgagna n'exécuta pas lui-même la peinture de l'Enfer, mais qu'elle fut exécutée, d'après ses dessins, par son frère Bernardo. Aussi cette œuvre est-elle bien inférieure aux deux précédentes, et cette infériorité ne s'applique pas seulement à l'exécution. L'idée de diviser l'enfer en quatre compartiments superposés les uns aux autres, est une

reproduction modifiée de l'Enfer du Dante. Il en est de même de la figure monstrueuse de Lucifer qui, au lieu de broyer un pécheur avec chacune de ses trois gueules, comme dans la Divine Comédie, est représenté comme un effroyable géant, ou plutôt comme une énorme fournaise vivante de laquelle s'échappent, par plusieurs ouvertures, les flammes qui dévorent les pécheurs autour de lui.

Il ne paraît pas qu'André Orgagna se soit complu dans cette modification de l'idée de son poète favori; car, en peignant ce même sujet dans la chapelle Strozzi, à Santa-Maria-Novella, il se laissa subjugué plus complètement par Dante et, le plaçant hardiment parmi les élus, il lui emprunta sans scrupule tous les détails de sa topographie infernale, espérant sans doute que le nom du poète couvrirait les inconvénients d'un pareil emprunt, poussé jusqu'à sa dernière limite. Au reste, ces inconvénients n'existent plus depuis longtemps, ou du moins ils ne peuvent plus lui être imputés, vu que, dans l'affreux barbouillage qui a remplacé cette fresque, il ne reste plus le moindre vestige de son pinceau.

Il n'en est pas de même des deux autres fresques représentant le Jugement dernier et le Paradis. La retouche n'en a pas fait disparaître toutes les beautés, bien que la main chargée de cette sacrilège opération se soit lourdement appesantie sur les contours, et ait rendu très-difficile d'apprécier autrement, que par une sorte d'induction, tout ce qu'ils avaient de pur et de gracieux. Néanmoins, il est im-



possible de n'être pas saisi de la plus vive admiration, quand on parcourt des yeux ces divers groupes si sagement ordonnés et toutes ces figures si élégantes et si sveltes, dans lesquelles la finesse des traits et le charme de l'expression seraient sans doute en harmonie avec le reste, si la main du bourreau n'avait passé par là. Ce qu'il y a de plus intact, c'est le goût du dessin et le style des draperies, qui ressemblent tellement à celles de Fra Angelico, qu'il est impossible de regarder cette ressemblance comme fortuite. Elle est surtout frappante dans le groupe des élus placés à l'étage inférieur de la gloire céleste et dessinés à la manière des figures Byzantines, quant aux proportions.

Que devaient être ces deux grandes compositions d'Orgagna dans leur état primitif, puisque les dégâts qu'elles ont essuyés ne les empêchent pas de produire sur le spectateur qui les comprend une sorte d'enchantement? Cet enchantement est à son comble, quand, après avoir mesuré des yeux les deux surfaces, en hauteur et en largeur, on les repose sur le tableau qui orne l'autel de cette même chapelle et qui, sous le triple rapport de la correction, de l'inspiration et de la conservation, est un des plus précieux produits de l'art Florentin au *xiv*<sup>e</sup> siècle. Il y a trois têtes de saints qui sont admirables de touche et de caractère; ce sont saint Thomas, saint Pierre et surtout saint Jean-Baptiste. Il y a des anges qui, pour la suavité de l'expression, ne le cèdent en rien à ceux de Fra Angelico, et les miniatures du gradin

sont d'une telle perfection que, si leur date n'était pas fixée par celle du tableau (1357), on pourrait les regarder comme une des œuvres les plus exquises de quelque miniaturiste fameux du xv<sup>e</sup> siècle.

Les quatre Pères de l'Église peints, en grandeur naturelle, dans l'intérieur de la courbe de l'arc doubleau, ne sont pas seulement précieux parce qu'ils ont été plus épargnés que les autres fresques ; ils le sont encore par leur ressemblance frappante avec un tableau qui se trouve dans la chapelle du noviciat de Santa-Croce, et qui représente le même sujet, avec les mêmes caractères et presque avec les mêmes types, de sorte qu'il est impossible de n'y pas reconnaître la même main. Ici, du moins, la distance n'est pas, comme dans la chapelle Strozzi, un obstacle à l'admiration, et l'on peut contempler de près ces quatre têtes imposantes auxquelles la grandeur des lignes, la vigueur de la touche et la puissance du regard donnent une expression indéfinissable.

Florence ne possède aujourd'hui, à titre bien authentique, que ces deux tableaux d'Orgagna. Il y en avait un troisième, de dimensions bien plus considérables, qui a passé récemment dans la galerie nationale de Londres, et que les autres galeries européennes peuvent justement lui envier. C'est le Couronnement de la Vierge, qui décorait jadis le maître-autel de l'église de San-Pietro-Maggiore. Ce magnifique rétable ne compte pas moins de dix compartiments auxquels il ne manque, pour valoir tout leur prix, que d'avoir été laissés dans l'état où



ils étaient avant de devenir la matière d'une spéculation mercantile. Malheureusement, on a cru qu'une légère retouche, qu'on s'était flatté de pouvoir rendre imperceptible, remettrait en lumière les beautés jadis éblouissantes de ce chef-d'œuvre, et cette tentative n'a pas pu se faire sans un certain préjudice pour le coloris, pour les contours, et même pour les caractères.

Malgré toutes les merveilles exécutées par le pinceau d'Orgagna, son principal titre à la popularité, de son vivant, et à la célébrité, après sa mort, se trouve dans ce tabernacle d'Or-San-Michele, qui serait encore le plus précieux bijou de ce genre, depuis la renaissance de l'art, lors même qu'il ne serait pas orné des admirables sculptures que tout le monde connaît. La tâche était belle, et, ce qui prouve qu'elle était selon son cœur, c'est qu'il y a mis son portrait pour la première fois. Que l'image pour laquelle il faisait ce magnifique encadrement fût la même que celle qui était peinte originairement sur un pilier, et qui, au rapport de Villani, commença, en 1292, à opérer *de grands et manifestes miracles*; ou bien qu'elle fût une œuvre postérieure à celle-là, comme le veut la critique moderne, une œuvre refaite après le furieux incendie de 1304, sans cesser d'être douée de la même vertu, ni d'être l'objet de la même vénération, il est certain qu'Orgagna ne se priva d'aucune des inspirations dont une sympathie naïve avec la dévotion populaire devait lui être la source. Comme accompagnement

naturel à cette image miraculeuse, on lui demandait la glorification de la Vierge, sujet qu'il avait déjà traité plus d'une fois avec le pinceau. Il ne s'agissait que de changer d'instrument, et de sculpter, sur la partie postérieure de ce tabernacle, ce qu'il avait déjà peint dans le chœur de Santa-Maria-Novella. Quelque préparé qu'on fût à son succès, il dut passer toutes les espérances. La sculpture en bas-relief, qui avait été presque stationnaire, en Toscane, depuis Nicolas de Pise, faisait tout d'un coup un pas immense et rivalisait avec la peinture pour la représentation des grandes scènes pathétiques ou triomphales; car l'artiste a sculpté, derrière ce tabernacle, la mort de la Vierge et son Assomption. Bien que la première de ces deux compositions n'offre pas dans toutes les têtes d'apôtres, ni même dans celle du Christ emportant l'âme de sa Mère, toute la noblesse qu'on pourrait désirer, il est impossible d'y arrêter les yeux sans émotion, tant le pathétique est fortement accentué. Il faut un peu de réflexion pour songer à admirer la partie technique, qui n'est pas moins étonnante dans les petits compartiments inférieurs que dans les deux grands compartiments supérieurs. Seulement la Vierge a des proportions plus lourdes. Sous le rapport de la grâce et de la fine découpeure des profils, l'artiste a mieux réussi dans les figures symboliques, et l'on peut citer, entre autres, celle de la *Prudence* comme un petit chef-d'œuvre qui donne une sorte d'avant-goût de la belle sculpture du xv<sup>e</sup> siècle.



On en peut dire autant du monument d'architecture, connu sous le nom de *loggia dei Lanzi*, dont Orgagna décora la grande place de Florence; car cet édifice, par son caractère grandiose et par l'élégance de ses proportions, donne aussi une espèce d'avant-goût du style à moitié classique que le génie de Brunnelleschi devait inaugurer dans le siècle suivant. Tout ce qu'on pourrait dire et tout ce qu'on a dit à la louange de cet autre chef-d'œuvre, ne vaut pas la simple et noble réponse de Michel-Ange au grand-duc Côme qui voulait compléter cette décoration, en y ajoutant d'autres arcades, dans un goût plus moderne. « Il n'y a, répondit le grand homme, qu'à continuer le portique d'Orgagna; car il serait impossible de faire mieux. »

Nous savons qu'en 1376, André Orgagna avait cessé de vivre; et nous savons aussi, par un document authentique, qu'en 1377, un autre peintre Florentin, nommé André, fut appelé à Pise, pour peindre l'histoire de saint Rainier, dans le Campo-Santo (1). C'était une des légendes les plus populaires du pays, et il y avait plus de deux siècles qu'elle passait de bouche en bouche et de génération en génération, quand les Pisans songèrent à confier cette tâche à un pinceau étranger. Ce pinceau devait être bien habile et bien exercé, puisque les fresques dont il s'agit ont été jusqu'à présent attribuées à celui du Siennois Simone, sans que cette erreur ait

(1) *Memorie inedite sopra F. Traini, etc.*

suscité ni contradiction, ni doute. On ne s'est pas même aperçu que cet André, de Florence, quel qu'il fût, avait eu deux continuateurs au lieu d'un, et qu'Antonio Veneziano, appelé en 1386, pour mettre la dernière main à cette peinture, avait été précédé, en 1380, par un certain Barnabé, de Modène, qui devait avoir des titres déjà bien établis à cette préférence (1).

Ceux d'Antonio Veneziano se trouvaient à Venise, à Sienne et à Florence où le patronage de la famille Acciaiuoli lui avait procuré des travaux assez importants pour le couvent des Chartreux. De tous ceux qu'il exécuta, là et ailleurs, il ne subsiste plus rien, excepté les fresques à demi ruinées du Campo-Santo ; mais ces ruines suffisent, à elles seules, pour donner une idée de la puissance de son imagination et de son aptitude à traiter les compositions légendaires. Le compartiment où il a représenté les miracles opérés par saint Rainier après sa mort, abonde en figures grandioses, telles qu'on en trouve quelquefois dans les bas-reliefs antiques. On y admire également le bon goût des draperies, l'intensité de l'expression, la noblesse et la variété des poses. Ailleurs, on reconnaît à la suavité du pinceau, l'élève d'Angelo Gaddi, mais l'élève inspiré par les meilleurs ouvrages de son maître, et encore

(1) Le seul tableau connu de Barnabé, de Modène, se trouve en Angleterre, chez lord Wensleydale. C'est un Couronnement de la Vierge, avec nom et date.



plus par la grandeur de son sujet. Pour comprendre la valeur de cette dernière source d'inspirations, il faut savoir que, trente ans auparavant, la peste qui régnait à Naples et en Sicile, avait pénétré par Gènes dans la ville de Pise où elle enlevait plus de trois cents victimes par jour, et que le sénat et le peuple étant allés pieds nus, et en habits de pénitence, prier, pleurer et crier miséricorde auprès du tombeau de saint Rainier, le fléau avait cessé ses ravages à l'instant même.

Tout était mystère et poésie dans l'histoire de ce saint personnage. Dans une vision qu'il avait eue dans sa jeunesse, un aigle lui avait apparu portant dans son bec une lumière enflammée, et lui disant : *Je viens de Jérusalem pour éclairer les nations*. Sa vie avait été remplie des aventures les plus merveilleuses ; et à sa mort, arrivée le 17 juin 1161, toutes les cloches de Pise s'étaient spontanément ébranlées ; l'archevêque Villani, couché sur un lit de douleur depuis deux ans, s'était levé tout guéri de ses infirmités pour officier solennellement, et le *glōria in excelsis*, qu'on devait supprimer comme c'est l'usage pour la messe des morts, avait été entonné au-dessus de l'autel par un chœur d'anges, avec accompagnement spontané de l'orgue ; telles étaient la suavité et l'harmonie de ce concert angélique, que les assistants se figuraient que le ciel venait de s'entr'ouvrir.

On comprend qu'une pareille légende ait inspiré Antonio Veneziano mieux que n'auraient pu le faire tous les stimulants de la gloire et de l'émulation.

Aussi ses fresques sont-elles, suivant l'opinion de Vasari et de beaucoup d'autres, les plus belles qui aient été tracées dans le Campo-Santo. Il y en a une surtout qui, malgré tous les dégâts qu'elle a soufferts, enlève plus particulièrement l'admiration; c'est celle qui représente la mort de saint Rainier et la translation de son corps dans la cathédrale. On ne peut rien imaginer de plus touchant, de mieux ordonné que cette scène, dont la grandeur est encore relevée par le beau costume des officiants et par l'aspect monumental des édifices.

Après avoir terminé ce grand ouvrage, Antonio Veneziano ajouta quelques traits de la légende de saint Onuphre et saint Panuze à l'histoire des Pères du désert, pour remplir une lacune qu'avait laissée Pietro Lorenzetti. On tenait d'autant plus à la remplir, que l'idée dominante des premiers ordonnateurs de ces travaux avait été de mettre les peintures en rapport avec la destination du lieu, et de frapper les imaginations par la pensée de la mort et de ses suites. On sait comment Pietro Lorenzetti avait répondu à cette intention ascétique, et de quel secours le poëme de Dante avait été à Orgagna, pour atteindre le même but. Après eux était venu, en 1371, un peintre jusqu'à présent ignoré, Francesco da Volterra, qui avait été chargé de traduire, avec son pinceau, celui d'entre les livres saints auquel la liturgie catholique a emprunté les images et les avertissements les plus terribles, le livre de Job. Rien ne pouvait être mieux imaginé, comme conti-



uation des fresques précédentes, et les fragments qui subsistent encore de cette grande composition comminatoire, qu'on croyait être de Giotto, prouvent que Francesco da Volterra, malgré son peu de renom, avait été à la hauteur de son sujet. Je signalerai surtout le groupe des pasteurs avec leurs troupeaux, et la scène pathétique où l'on voit l'homme de Dieu couvert d'ulcères, repoussant les consolations dérisoires de ses amis.

Jusqu'en 1390, il n'y avait que le mur méridional du Campo-Santo qui eût été orné de peintures. Ce fut cette année-là seulement qu'un autre artiste inconnu, Pietro di Puccio da Orvieto, peignit, sur le mur septentrional, cette grande figure symbolique du Créateur, avec ses sphères célestes concentriques, et commença cette série de représentations bibliques qui, après une longue interruption dont il faut lui savoir gré, devaient être si glorieusement continuées par Benozzo Gozzoli.

Peu s'en fallut que Spinello d'Arezzo ne fût ce continuateur, car il fut appelé à Pise, en 1392, pour peindre la belle légende nationale de saint Ephesus et saint Potitus, dans un espace resté vide entre l'histoire de Job et celle de saint Rainier ; et il s'acquitta si bien de cette tâche, qu'on n'aurait pas manqué de lui confier celle que Pietro di Puccio avait à peine commencée, si les troubles qui éclatèrent alors, à l'occasion du meurtre de Pierre Gambacorti, n'avaient décidé Spinello à reprendre le chemin de Florence et ensuite celui de sa patrie.

De tous les artistes, élèves ou continuateurs de Giotto, nul ne mit aussi fortement que Spinello l'empreinte du génie Étrusque dans ses œuvres, ce qui aurait dû, ce semble, les préserver, du moins dans sa patrie, de la destruction plus souvent systématique qu'accidentelle, dans laquelle la plupart d'entre elles ont été enveloppées. On peut dire qu'il avait rempli les églises d'Arezzo des produits de son infatigable pinceau, sans que leur multiplicité pût jamais refroidir sa verve. Il est vrai qu'il eut à traiter une grande variété de sujets, et qu'il ne fut pas condamné à reproduire à l'infini les mêmes images de dévotion, comme d'autres peintres dont la popularité se trouvait circonscrite dans une sphère plus étroite. Spinello fut le peintre légendaire par excellence, c'est-à-dire que nul ne peignit autant de légendes que lui, et la longue énumération de ses travaux en ce genre, telle que nous la donne Vasari, aurait de quoi nous surprendre, si nous ne savions qu'il s'agit d'un génie non moins fécond que vigoureux, dont l'activité se soutint pendant tout un demi-siècle.

Que reste-t-il de toutes ces compositions légendaires, soit dans sa patrie, soit à Florence, soit dans les autres villes de Toscane?

Dans Arezzo même, il ne reste plus une seule des grandes peintures murales que Spinello avait exécutées pour les églises, pour les couvents et pour les confréries, et, parmi les fragments qui ont échappé aux ravages du temps et des hommes, il en est bien



peu qui n'aient pas été plus ou moins altérés par la retouche. La piété populaire semble avoir sauvé de préférence les images de dévotion, qui étaient beaucoup moins nombreuses que les compositions légendaires, et l'on trouve encore, outre les deux tableaux de l'Annonciation (1), plusieurs Madones de Spinello, entre lesquelles il en est une plus belle et plus imposante que les autres, et plus spécialement invoquée par les habitants d'Arezzo, sous le nom de *Madonna della Rosa*. Mais aucune de ces peintures n'approche de la célébrité qu'ont obtenue dans l'histoire de l'art et dans celle de l'artiste, les fresques qu'il exécuta pour la confrérie de Saint-Michel Archange, et sur lesquelles il se forma une légende si bien accréditée, que, du temps de Vasari, les Arétins croyaient encore que Spinello était mort fou, par suite d'une apparition à laquelle ce produit de sa sombre imagination avait donné lieu. Le diable, disait-on, lui était apparu en songe et lui avait demandé pourquoi il l'avait peint sous une forme si hideuse. Le sujet dont cette figure diabolique faisait partie était la chute des mauvais anges et la victoire de saint Michel sur l'antique serpent aux sept têtes et aux dix cornes. C'était une composition toute Dantesque par le caractère et qui demandait des inspirations que Spinello n'avait pas besoin de chercher hors de lui-même. Aussi son œuvre fut-elle regar-

(1) Il y a une Annonciation, assez bien conservée, dans l'église des Franciscains, et une autre dans l'oratoire de la confrérie des Innocents.

dée comme parfaite en son genre, et les fragments qui en subsistent encore justifient pleinement l'admiration ou plutôt la stupéfaction des contemporains(1).

A Florence, Spinello avait peint l'histoire de la Vierge et la légende de saint Antoine, abbé, dans l'église de Sainte-Marie-Majeure, celle de saint Jacques et de saint Jean, dans l'église des Carmes, et d'autres sujets du même genre ou des tableaux d'autels dans les églises de Santa-Croce, de la Trinité, de Sainte-Lucie et des Saints-Apôtres, sans parler des tabernacles dans les carrefours et sur les places publiques. C'est à peine s'il reste aujourd'hui quelque vestige de tous ces travaux ; mais il y a, sur la colline de San-Miniato, presque à la porte de la ville, une église pittoresque et non moins riche en chefs-d'œuvre qu'en souvenirs, qui appartenait, du temps de Spinello, aux religieux Olivétains, c'est-à-dire à des Bénédictins réformés. Le prieur, qui était d'Arezzo, et qui avait en grande vénération la mémoire de saint Benoît, voulut que son compatriote traçât, sur les murs de la sacristie, les principaux traits de la vie du patriarche des institutions monastiques en Occident. Un hasard heureux a protégé ces peintures, dont on a longtemps ignoré la valeur, contre les caprices du vandalisme mo-

(1) La partie centrale de cette fresque, celle qui représente la victoire de saint Michel, a été détachée du mur, et transportée en Angleterre.



derne, et l'on peut d'autant mieux y juger la puissance et la profondeur du génie de l'artiste, qu'elles appartiennent à la plus belle époque de sa carrière, tandis que celles de Pise et surtout celles de Sienne sont des produits de son extrême vieillesse.

C'était la première fois, depuis la renaissance de l'art, qu'on représentait, sur une si grande échelle, la légende si poétique de saint Benoît, à laquelle la décadence des Bénédictins avait ôté une partie de sa popularité. Les Olivétains réhabilitèrent à la fois la règle et la légende, et Spinello fut l'heureux et le digne instrument de cette dernière réhabilitation.

Ce qui frappe le plus le spectateur, en présence de cette admirable composition, ce qui en forme le caractère distinctif, c'est la force et la grandeur. La figure principale n'étant pas distinguée des autres par le costume, il a fallu faire ressortir autrement sa supériorité. Spinello était là dans son élément, et nul n'a jamais revêtu saint Benoît de tant de majesté, soit dans l'action, soit dans le repos. Il a su lui conserver cette majesté jusque dans la mort, comme on peut le voir dans la fresque où il est représenté couché sur son lit funèbre. L'artiste s'y est surpassé lui-même, comme d'autres, avant lui, ayant à peindre la légende de la Vierge, ou celle de saint François, ou celle de saint Rainier, avaient, pour ainsi dire, recueilli toutes leurs forces pour exprimer tout ce que cette scène suprême a d'émouvant et de solennel. Je n'oserais dire que Spinello a mieux rempli cette tâche qu'aucun de ses devanciers ou de

ses successeurs; mais il est certain que, si l'on pouvait songer à comparer les mérites respectifs, en présence de ce chef-d'œuvre, toute comparaison serait à son avantage. Ce groupe de moines récitant l'office funèbre devant ce corps roidi, mais non défiguré par la mort, n'est pas moins admirable sous le rapport de l'ordonnance que sous celui de l'expression à la fois intense et contenue. On pourrait dire que c'est d'un goût éminemment classique, en prenant ce mot dans sa plus haute acception. Le même éloge peut s'appliquer au vieillard privilégié dont la douleur est adoucie par une vision consolante, et qui montre à son voisin l'âme bienheureuse de celui qu'ils pleurent, emportée par les anges dans le séjour céleste.

Cette composition est si attachante, qu'on est exposé à ne pas donner aux autres toute l'attention qu'elles méritent. Et, cependant, il y en a plusieurs où le double caractère de grandeur et de sainteté est si merveilleusement rendu dans la personne du Saint, que ces deux attributs, tels qu'ils ressortent de sa pose, de son visage et de son geste, pourraient lui tenir lieu d'auréole. La rencontre entre lui et Totila en est un exemple, ainsi que les deux ou trois scènes où l'homme de Dieu déjoue la puissance et l'astuce du démon. Tout cela, comme je l'ai dit plus haut, porte l'empreinte de la force et de la grandeur; mais il y a un compartiment, le plus mal éclairé de tous, dans lequel Spinello semble avoir voulu rivaliser avec Giottino pour la suavité



de l'expression ; c'est celui où l'on voit saint Maure et saint Placide remis par leurs parents entre les mains de saint Benoît. On ne saurait rien imaginer de plus touchant que cette scène, rien de plus expressif que l'attitude des deux jeunes victimes et le mouvement de ceux qui sont venus faire à Dieu ce douloureux sacrifice.

Le légende que Spinello peignit dans le Campo-Santo de Pise, était encore plus poétique que celle de saint Benoît ; de plus, elle était éminemment patriotique, puisqu'il s'agissait de deux Pisans, saint Ephesus et saint Potitus, guerriers et martyrs, auxquels un ange avait remis la bannière rouge avec croix blanche, qui avait toujours flotté depuis sur les galères de la république.

Le grand âge de l'artiste (il avait alors, dit Vasari, près de quatre-vingts ans) ne l'empêcha pas de produire une œuvre pleine de verve, et de réussir, mieux qu'aucun de ses devanciers, dans la partie qui semblait le plus exiger une certaine jeunesse d'imagination, je veux dire dans la partie militaire. Nul peintre de l'école Giottesque n'avait encore su donner tant d'animation à des groupes de combattants, nul n'avait si bien rendu les épisodes de champ de bataille, nul n'avait su accentuer si fortement la physionomie des guerriers, ni donner à leurs mouvements la vérité et la variété qu'on remarque dans ces fresques, c'est-à-dire dans celle qui montre les deux héros convertis par une vision, mettant en fuite les païens de l'île de Sardaigne. Il y a, dans la mé

lée, des auxiliaires célestes qu'on reconnaît à la suavité de leur profil, encore plus qu'à leur auréole et à leurs ailes, et dont la sérénité vraiment angélique semble un gage assuré de la victoire. Cette fresque est heureusement celle qui a été le mieux conservée, et il n'en faut pas davantage pour établir la supériorité relative de Spinello, comme peintre de batailles. Ce qui reste du compartiment où l'on voit les deux martyrs subissant ou allant subir leur supplice, pourrait se ranger dans la même catégorie; car on y trouve aussi des vainqueurs et des vaincus formant entre eux le même contraste que des anges avec des démons. Les vainqueurs sont les deux jeunes héros dans la fournaise, n'ayant plus d'autre arme que la prière, admirablement exprimée dans l'attitude et le regard; les vaincus sont les gardes et les bourreaux dispersés et renversés par les flammes qui laissent la victime intacte. Tous les détails de cette scène si animée sont rendus avec une puissance de pinceau qu'on ne se lasse pas d'admirer.

Spinello devait encore, avant de mourir, remplir une tâche du même genre dans le palais public de Sienne. C'était environ quinze ans après qu'il eut terminé celle de Pise. Il fallait que sa réputation, comme peintre de légendes en général, et de légendes militaires en particulier, fût universellement établie, pour qu'on songeât à le charger, lui vétéran presque centenaire (1), d'un travail qui devait

(1) Cette fresque est de l'année 1407. Voir *Documenti senesi* de



paraître au-dessus de ses forces physiques. Il est vrai qu'il eut deux collaborateurs, son fils Parri Spinello, qui avait hérité de l'humeur sombre de son père, sans hériter de son génie (1), et un peintre Siennois nommé Martino di Bartolomeo, qui peignit, à lui seul et non sans succès, les compartiments de la voûte, dans ce qu'on appelait alors la *Salle Nuova*, plus connue maintenant sous le nom de *Salle du Pape*; c'est que les peintures qui en couvrent les murs, représentent les aventures d'Alexandre III, depuis sa fuite à Venise jusqu'à son triomphe sur son persécuteur, triomphe auquel applaudirent toutes les villes Guelfes, et qui fut le fruit d'une grande victoire tracée par le pinceau de Spinello, avec une verve d'autant plus étonnante qu'il était le fils d'un acharné Gibelin, jadis exilé de Florence. A quoi il faut ajouter que c'était la première fois qu'il peignait un combat naval. Désormais il ne manquait plus rien à sa gloire *militaire*; batailles dans le ciel, batailles sur terre, bataille sur mer, il s'était tiré honorablement de toutes, et il pouvait dire en déposant son pinceau : *Bonum certamen certavi.*

Milanesi, vol. II, pag. 32. Vasari a pu se tromper en disant que Spinello avait soixante-dix-neuf ans quand il travaillait à Pise.

(4) Ce Parri Spinello ne travailla guère qu'à Arezzo, sa patrie. Il s'y fit le représentant du vieux style jusque vers le milieu du xv<sup>e</sup> siècle. Ainsi avait fait Margheritone, du temps de Giotto : ainsi devait faire le pauvre Lappoli du temps de Vasari. On sait comment cette ville protesta contre les innovations de la révolution française. Dante appelle les Arétins *Ringhiosi botoli.*

Pendant son séjour à Pise, Spinello avait fait une conquête qui mérite de n'être pas passée sous silence. Outre ses fresques du Campo-Santo, il avait peint, dans l'église des Franciscains, les légendes de quatre apôtres, pendant qu'un peintre Florentin, resté inconnu jusqu'à ces derniers temps, exécutait, dans la salle capitulaire du même couvent, les ravissantes peintures dont on peut encore admirer de si beaux fragments. Ce peintre était Niccolò di Pietro Gerini, auquel on a voulu donner pour maître Antonio Veneziano, à cause de certaines qualités qui leur sont communes. On dirait en effet que le premier, en peignant l'histoire de la Passion dans la salle capitulaire des Franciscains, s'est inspiré de ce qu'il y avait de plus gracieux et de plus suave dans les ouvrages du dernier, tout en lui restant inférieur sous le rapport de la touche et de la correction. Ceci se passait en 1392; et, trois années plus tard, nous trouvons ce même Niccolò di Pietro enrôlé sous un drapeau bien différent, et associant son pinceau à celui de Spinello pour exécuter des œuvres communes, où l'empreinte du plus fort devait naturellement prévaloir, comme on peut le voir dans le tableau du Couronnement de la Vierge, qui est à l'Académie des beaux-arts (1), et dans lequel

(1) Ce tableau, commandé en 1395, pour l'église de Sainte-Félicité, ne fut terminé qu'en 1401. Outre Spinello et Niccolò di Pietro, il y avait un troisième collaborateur, nommé Lorenzo di Niccolò, auquel on attribue la partie centrale, représentant le Couronnement de la Vierge. C'est aussi le sujet d'un grand et beau tableau du même



il n'y a rien, soit dans les types, soit dans le coloris, qui rappelle les fresques si radieuses de la salle capitulaire de Pise (1).

On en peut dire autant de celles dont Niccolò di Pietro orna, vers le même temps (1400), la chapelle construite par la famille Migliorati, dans le couvent des Franciscains de Prato. Ici, comme à Pise, il avait à peindre la dernière scène du drame douloureux de la Passion, la scène du Calvaire; mais il le fit en réduisant de beaucoup le nombre des personnages, et en sacrifiant, autant qu'il était en lui, la grâce à la force, la quantité à la qualité, comme aurait pu faire Spinello. Il y a même une figure au pied de la croix, qu'on serait tenté d'attribuer à ce dernier. Son influence est plus mitigée dans la fresque où est représentée la légende de saint Matthieu, la moins populaire de toutes les légendes apostoliques, du moins parmi les peintres; car celui dont nous parlons, est, je crois, le seul qui l'ait jamais tracée. C'est donc à lui seul qu'appartient le mérite de la

artiste, qui fut peint pour l'église de Saint-Marc, et envoyé à l'église de Saint-Dominique de Cortone, où il se trouve encore aujourd'hui. On ne connaît pas d'autre ouvrage de Lorenzo di Niccolò.

(1) Il me semble trouver une certaine ressemblance entre ces peintures de Pise et le ravissant tableau de l'Académie des beaux-arts, qu'on attribue sans fondement à Giotto, et qui représente la sainte Vierge entre deux anges, apparaissant à saint Bernard. Les teintes claires y dominant, comme dans l'histoire de la Passion, et les figures accessoires sont faibles de dessin et de caractère; mais le sujet principal est traité de manière à faire supposer que l'artiste y avait présumé par une sorte d'extase, durant laquelle il aurait entrevu cette vision céleste.

composition, et ce mérite ne saurait être nié par quiconque arrêtera son regard sur le compartiment inférieur, où sont exposés les prodiges opérés par saint Matthieu en Éthiopie, et son martyre. Parmi les spectateurs qui assistent à la résurrection de la fille du roi, il y a quelques jeunes femmes dont la tournure gracieuse, la coiffure pittoresque et le beau profil rappellent certains groupes de la salle capitulaire de Pise. En cela, Niccolò di Pietro faisait mieux de se copier lui-même que de copier son maître ou son modèle; car Spinello qui ne sut jamais sacrifier aux grâces, ne paraît pas s'être beaucoup préoccupé de la beauté féminine (1).

Quand Niccolò di Pietro terminait cette peinture, il y avait exactement cent ans que Boniface VIII avait inauguré la renaissance de l'art, à l'occasion du grand jubilé par lequel s'était ouvert le xiv<sup>e</sup> siècle. Nous avons vu comment cette inauguration, faite, pour ainsi dire, en présence de la chrétienté tout entière, avait eu pour témoins privilégiés deux hommes, dans lesquels il semblerait que les manifestations futures du génie catholique eussent été plus particulièrement bénies. Ces deux hommes étaient Dante et Giotto. Ils ont grandi à côté l'un de l'autre, non-seulement pendant leur vie, mais

(1) Si les fresques de la sacristie de Santa-Croce sont de Niccolò di Pietro, il faut qu'elles soient postérieures à celles de Pise et de Prato, car on n'y voit plus de trace de sa première manière, excepté peut-être la tête du Christ, qui est d'une beauté remarquable.



après leur mort, et chaque nouveau progrès de la peinture a été marqué par un progrès analogue dans la popularité du grand poëte. Peu à peu l'admiration pour lui s'est changée en culte, et ce culte aura ses pontifes et ses temples. Quant à Giotto, sa gloire est d'un autre genre; elle consiste surtout en ce qu'il a laissé sur la branche de l'art régénérée par lui, une empreinte si tenace et si profonde, qu'au bout d'un siècle et demi, les produits de l'école dont il fut le fondateur, s'appelaient encore des *peintures Giottesques* (1); et ce qui prouve que cette dénomination n'avait rien de forcé, c'est la facilité avec laquelle les initiés de fraîche date, trompés par la ressemblance du style, lui attribuent des ouvrages nés deux ou trois générations après lui. C'est un prodige de vitalité qui ne se retrouve dans l'histoire d'aucun autre artiste ancien ou moderne.

(1) Les peintures de Parri Spinello, mort en 1444, ont encore ce caractère, ainsi que celles de Lorenzo Bicci et de son fils.

Après leur mort, et chaque nouveau progrès de la  
 peinture a été marqué par un progrès analogue dans  
 la popularité du grand public. Peu à peu l'admiration  
 pour lui s'est changée en culte, et ce culte sans ses  
 pompes et ses temples. Quant à l'histoire, sa gloire est  
 d'un autre genre; elle consiste surtout en ce qu'il a  
 laissé sur la branche de l'art générale par lui, une  
 empreinte si trace et si profonde, qu'au bout d'un  
 siècle et demi, les produits de l'école dont il fut le  
 fondateur, s'appellent encore des peintures d'Al-  
 bertus (A); et ce qui prouve que cette dénomination  
 n'est rien de forcé, c'est la facilité avec laquelle  
 les termes de l'école date, trompés par la ressem-  
 blance du style, lui attribuent des ouvrages des  
 siècles ou trois générations après lui. C'est un prodige  
 de valeur qui ne se renouvelle dans l'histoire d'aucun  
 autre artiste ancien ou moderne.

Albertus est né à Gênes, le 25 Mars 1252. Il est mort en  
 1308, à l'âge de 56 ans, à Sienne, le 18 Juin 1308. On  
 croit qu'il a été enterré dans l'église de S. Spirito à  
 Sienne. On a de lui plusieurs ouvrages, dont les plus  
 célèbres sont : 1°. Le tableau de l'Assommoir, qui est  
 dans l'église de S. Spirito à Sienne. 2°. Le tableau de  
 l'Assommoir, qui est dans l'église de S. Spirito à Sienne.  
 3°. Le tableau de l'Assommoir, qui est dans l'église de  
 S. Spirito à Sienne. 4°. Le tableau de l'Assommoir, qui  
 est dans l'église de S. Spirito à Sienne. 5°. Le tableau de  
 l'Assommoir, qui est dans l'église de S. Spirito à Sienne.  
 6°. Le tableau de l'Assommoir, qui est dans l'église de  
 S. Spirito à Sienne. 7°. Le tableau de l'Assommoir, qui  
 est dans l'église de S. Spirito à Sienne. 8°. Le tableau de  
 l'Assommoir, qui est dans l'église de S. Spirito à Sienne.  
 9°. Le tableau de l'Assommoir, qui est dans l'église de  
 S. Spirito à Sienne. 10°. Le tableau de l'Assommoir, qui  
 est dans l'église de S. Spirito à Sienne.

14 BERN.

une période de l'art florentin.  
 ou enfin. — Su-  
 — Gilberti, s.  
 cesse ou l'em-  
 ours formés  
 de Bari et par  
 de, Pello et V.  
 Baccio.

des le xv<sup>e</sup>  
 en Italie,  
 chefs-d'œ-  
 que unité d  
 ou tendanc  
 tra de pl  
 imagination  
 nous  
 se, et, par