Le *Trecento* en Italie, entre Toscane, Lombardie et Vénétie

The Trecento in Italy, between Tuscany, Lombardy, and Veneto

Serena Romano

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/1901>

DOI : 10.4000/perspective.1901

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 31 mars 2009

Pagination : 151-157

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Serena Romano, « Le *Trecento* en Italie, entre Toscane, Lombardie et Vénétie », *Perspective* [En ligne], 1 | 2009, mis en ligne le 22 juillet 2014, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/1901> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.1901>

1. Jean Wirth, *L'image à l'époque romane*, Paris, 1999.
2. Hans Belting, *Image et culte. Une histoire de l'image avant l'époque de l'art*, Paris, 1998 [éd. orig. : *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, Munich, 1990].
3. Jean-Claude Schmitt, *Le corps des images. Essai sur la culture visuelle au Moyen Âge*, Paris, 2002.
4. Jérôme Baschet, Jean-Claude Schmitt éd., *L'image : fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*, (Cahiers du Léopard d'Or, 5), Paris, 1996.
5. Henri Focillon, *Vie des formes*, Paris, 1934 ; Pierre Wat éd., *Henri Focillon*, Paris, 2007.
6. Pierre Francastel, *La figure et le lieu, l'ordre visuel du Quattrocento*, Paris, 1967, en particulier p. 9-21.
7. Pierre Bourdieu, Roger Chartier, Robert Darnton, « Dialogue à propos de l'histoire culturelle », dans *Actes de la recherche en sciences sociales*, 59, 1985, p. 87.
8. Jérôme Baschet, *Le sein du Père. Abraham et la paternité dans l'Occident médiéval*, Paris, 2000.
9. Nous devons cette notion à Jean-Pierre Vernant qui l'emploie dans son ouvrage *Mythe et pensée chez les Grecs*, Paris, 1996 (« De la présentification de l'invisible à l'imitation de l'apparence »).
10. Jérôme Baschet, *Lieu sacré, lieu d'images. Les fresques de Bominaco (Abruzzes, 1263) : thèmes, parcours, fonctions*, Paris/Rome, 1991.
11. Paul Zumthor, *La mesure du monde, représentation de l'espace au Moyen Âge*, Paris, 1993, en particulier chap. 3, « Lieux et non-lieux ».
12. Jean-Claude Schmitt, « De l'espace aux lieux : les images médiévales », dans *Construction de l'espace au Moyen Âge. Pratiques et représentations*, (colloque, Mulhouse, 2006), Paris, 2007, p. 317-346.
13. Herbert Kessler, *Seeing Medieval Art*, Peterborough, 2004.
14. Émile Durkheim, *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, Paris, 1960, p. 431-432.

Dominique Donadieu-Rigaut, EHESS
dom.donadieu@wanadoo.fr

Le Trecento en Italie, entre Toscane, Lombardie et Vénétie

Serena Romano

– *L'eredità di Giotto: arte a Firenze 1340-1375*, Angelo Tartuferi éd., (cat. expo., Florence, Galleria degli Uffizi, 2008), Florence, Giunti, 2008. 256 p., fig. en n. et b. et en coul. ISBN : 978-8-8090-6031-9 ; 34 €.

– *Fantasia und Handwerk: Cennino Cennini und die Tradition der toskanischen Malerei von Giotto bis Lorenzo Monaco*, Wolf-Dietrich Löhr, Stefan Weppelmann éd., (cat. expo., Berlin, Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin), Munich, Hirmer, 2008. 336 p., 213 fig. en n. et b. et 64 en coul., ISBN : 978-3-7774-4115-3 ; 39,90 €.

– *Giovanni da Milano: capolavori del gotico fra Lombardia e Toscana*, Daniela Parenti éd., (cat. expo., Florence, Galleria dell'Accademia, 2008), Florence, Giunti, 2008. 320 p., fig. en n. et b. et en coul. ISBN : 978-8-8090-5978-8 ; 45 €.

L'été 2008, à Florence, fut un été *trecentesque* avec deux expositions jumelles, et même siamoises, puisqu'elles étaient partiellement entrelacées : *Giovanni da Milano* à la Galleria dell'Accademia et *L'eredità di Giotto* aux Offices, respectivement sous la direction de Daniela Parenti et d'Angelo Tartuferi, furent à la fois un événement et une fête pour les yeux, et une extraordinaire occasion d'étude pour les spécialistes.

Il convient de suivre l'ordre chronologique en commençant par *L'eredità di Giotto*, qui posait le problème le plus précoce, celui de l'atelier, ou plutôt *des ateliers* du maître à partir des années 1310, une période qui s'ouvre avec le polyptyque de Raleigh (n° 1), le prêt le plus important de l'exposition, autrefois retable de la chapelle Peruzzi de Santa Croce. Cette peinture spectaculaire, datée de 1310-1315 environ, a attiré en effet l'attention sur la seconde décennie du Trecento, décennie clé pendant laquelle Giotto se fixe à Florence et intensifie les achats de terrains et de maisons dans son Mugello natal¹. Solidement reliée aux grands banquiers, tels que les Peruzzi, et aux ordres religieux, dont les franciscains, qui avaient soutenu le peintre dès ses travaux à Assise, à Rimini et à Padoue, l'activité de Giotto continue à s'épanouir. La restauration du *Crucifix* d'Ognissanti, que Marco Ciatti dirige à l'Opificio delle Pietre Dure, contribuera

assurément à la connaissance de ces années cruciales. Mais pour pleinement comprendre les enjeux complexes de l'activité du maître et de ses collaborateurs, il faudra encore se pencher sur des œuvres incontournables comme les fresques du transept droit de l'église inférieure d'Assise et celles de la chapelle de la Madeleine au Bargello à Florence – l'étude de ces dernières ayant été fort négligée jusqu'à ce jour².

L'atelier de Giotto – après ces années qui soulèvent le problème de celui que l'on a appelé « Parente » et du polyptyque de Santa Reparata³ – manifeste progressivement un autre mode de fonctionnement. Il ne s'agit plus, désormais, de peintres travaillant dans le cadre très hiérarchisé des chantiers dirigés par Giotto, mais d'un réseau de grands maîtres, formés par et dans le « giottisme », qui gardent toutefois une personnalité indépendante et une activité qui ne se limite pas aux commandes adressées au peintre lui-même. Par leur biais, cette éclosion de la peinture florentine – mais aussi de la sculpture, dont l'exposition offrait un large panorama – dépasse la date de la mort de Giotto (1337) et se poursuit au-delà de 1348, l'année de la Peste noire, pour s'acheminer vers la seconde moitié du *Trecento*, qui était le véritable thème de l'exposition et qui a inspiré la phrase, un peu intimidante, affichée à l'entrée : « la seconde moitié du siècle n'a pas été une phase de décadence et de répétition de toutes les merveilles inventées et créées au début du *Trecento* ».

En voulant retracer l'œuvre de Bernardo Daddi, de Maso di Banco, de Taddeo Gaddi, puis d'Andrea Orcagna et de son frère Nardo, l'exposition se heurtait au problème suivant : de nombreuses œuvres conservées aux Offices sont restées dans les salles du musée, ce qui entravait la compréhension de la dimension réelle de certains peintres, représentés dans l'exposition par de petits tableaux beaucoup moins significatifs. C'était le cas pour Andrea Orcagna, grand peintre érudit, « cérébral » même, auquel les deux petits triptyques de Delaware et de Saint-Louis ne rendaient pas justice, alors qu'on pensait, par exemple, au grand retable du pilier d'Orsanmichele, peint par Andrea en 1367-1368 avec son frère Jacopo, quant à lui représenté dans l'exposition avec un beau petit triptyque de l'Accademia

(n° 41). La présence de la statue de la *Beata Umiltà* (n° 25) était plus à même de faire comprendre les qualités d'Andrea Orcagna. Dans le catalogue, Enrica Neri discute les caractéristiques iconographiques et stylistiques de cette œuvre et déploie un panorama de la sculpture du *Trecento* florentin, mettant en relief la remarquable personnalité du Maître de San Cassiano. Bernardo Daddi était représenté par des panneaux de grande qualité, à partir desquels Tartuferi propose de manière convaincante la reconstruction d'un polyptyque. C'est au noyau stylistique Daddi/Maso que l'auteur, dans sa dense introduction au catalogue, attribue un rôle crucial dans le développement de la peinture florentine après la mort de Giotto et dans la formation d'Andrea Orcagna. Le profil de Maso était toutefois moins facile à comprendre dans l'exposition car l'attribution à ce peintre des deux retables de San Giorgio a Ruballa (n° 7) et de Santo Spirito (n° 10) n'est pas convaincante : d'autres chercheurs, Roberto Bartolini par exemple, ont proposé de donner la paternité de la pala de Ruballa au jeune Andrea Orcagna⁴. Le *Couronnement de la Vierge* de Budapest (n° 12) compose, avec la *Sacra Cintola* de Berlin et la *Mort de la Vierge* de Chantilly, un ensemble dont il est encore difficile d'imaginer la structure et la fonction. De Taddeo Gaddi, enfin – seul maître de l'atelier giottesque ayant survécu à la Peste – l'exposition présentait l'*Annonciation* de Fiesole (n° 14), couplée à l'extraordinaire *Saint Antoine Abbé* prêté par Moretti. Concernant une autre nouveauté de l'exposition, les *Apôtres* de la collection Cini (n° 4), Miklos Boskovits opte prudemment pour l'étiquette « atelier de Giotto ».

Le problème de la répartition des œuvres de Stefano et de Giottino touchait les deux expositions : plusieurs visiteurs auront regretté qu'on ait dû choisir entre les deux pour certaines œuvres qui auraient parfaitement pu figurer dans l'une ou l'autre. Concernant Stefano, un grand travail de recherche a été mené récemment en vue d'identifier la production de ce maître, marquée par la perte de nombreuses œuvres mais également par les malentendus historiographiques⁵. Aux Offices, le panneau comportant *Saint Jean-Baptiste et saint Paul* (n° 15), parvenu après maintes vicissitudes

dans la collection Alana de Delaware, est justement attribué au peintre par Boskovits : les liens avec les fresques de Chiaravalle sont incontestables, même si l'état du panneau est mauvais. Dans son essai introductif, Tartuferi évoque aussi les fresques récemment attribuées à Stefano dans les églises florentines de San Pietro a Palco et de Santa Maria Novella. Il est, en revanche, moins facile de concilier le panneau de Delaware et le *Noli me tangere* (n° 2) présenté dans l'exposition *Giovanni da Milano*, fresque déposée de l'Evêché de Novara : Carla Travi le donne dans sa notice à un peintre toscan, mais dans le texte plutôt à Stefano, alors que dans son essai du catalogue, Mina Gregori lui reconnaît une origine lombarde.

De Giotto, l'exposition des Offices montrait la fresque du tabernacle de via del Leone (n° 35) et la *Pietà* de San Remigio (n° 38 ; fig. 1) – qui n'étaient malheureusement pas exposées l'une à côté de l'autre – ainsi que le panneau avec la *Crucifixion* et la *Vierge en trône* des Oblate, aujourd'hui à l'état de ruine. Manquaient seulement les fragments de fresques de San Pancrazio, aujourd'hui au Spedale degli Innocenti, attribués à Giotto par Volpe et Bellosi⁶. Il s'agit donc véritablement du premier grand hommage rendu à ce peintre majeur, le plus énigmatique et le plus

magnétique de toute la seconde moitié du siècle. Giotto, avec Giovanni da Milano, est l'une des perles de la peinture dans la Florence « ville ouverte » des années 1350 et 1360 : l'affinité de la *Pietà* de San Remigio avec celle de Giovanni exposée à l'Accademia (n° 15) est soulignée par Federica Baldini dans sa notice du catalogue de « L'eredità di Giotto » (p. 172). Un autre tableau, qui aurait été à sa place dans l'exposition des Offices, aurait bien représenté l'ampleur de ces recherches sur la narration « théâtrale » à espace unifié : l'*Annonciation avec donateur agenouillé* (fig. 2), un tableau Kress assez endommagé et resté dans les marges du débat critique, peut-être parce qu'il se trouve au musée des beaux-arts de Ponce (Porto Rico), attribué au cercle d'Orcagna par Fern Rusk Shapley⁷.

L'exposition de l'Accademia, bien que restreinte à des espaces assez limités – et, en raison de son grand succès, surpeuplée – a été exemplaire. En effet, cette première « monographie » sur Giovanni da Milano a non seulement réussi à réunir pratiquement tous les panneaux du peintre (à de rares exceptions près, et de moindre importance d'ailleurs), mais aussi à présenter de manière agréable et efficace les problèmes et les points cruciaux du débat critique sur son œuvre, qui font l'objet de nombreuses et intéressantes contributions dans le catalogue. Les œuvres de Giovanni et celles des autres protagonistes du développement de la peinture entre l'Italie du Nord et la Toscane se répondaient dans les salles : la question des

1. Giotto di Maestro Stefano, dit Giotto, *Pietà* avec saints et commanditaires, 1360-1365, Florence, Musée des Offices.

2. Cercle d'Orcagna, *Annonciation avec donateur*, 1375-1380, Ponce (Porto Rico), Museo de Arte de Ponce.

débuts lombards de Giovanni – dont la lunette de Mendrisio est le pivot – et celle du poids des deux éléments, toscan et lombard, pour la décennie clé 1340-1350, ressortaient bien par le biais du *Noli me tangere* de Novara, du *Messale ambrosiano* daté de 1347 (n° 3) et de deux œuvres attribuées au jeune Altichiero, la *Crucifixion* de Detroit (n° 5) et l'extraordinaire diptyque en ivoire de la Biblioteca Ambrosiana (n° 6). Malheureusement, la *Crucifixion* Rasini faisait défaut, mais on pouvait noter la présence de la petite *Vierge en Majesté* de Budapest (n° 7), datée de 1345, que Boskovits a attribuée au jeune Giusto de' Menabuoi, dont la formation toscane ne serait donc plus contestable⁸. Presque tous les panneaux de Giusto étaient exposés, à savoir une bonne partie du *Polyptyque Terzaghi* (daté de 1363 et aujourd'hui démembré ; n° 9), et les panneaux de La Spezia et de Montecassino. L'orfèvrerie était également représentée (traitée par Marco Collareta dans le catalogue), ainsi que la sculpture, avec Giovanni di Balduccio et le Maître de Viboldone. Une *Tête de jeune femme*, « Faustina » (collection privée), est attribuée au maître par Laura Cavazzini avec de bons arguments. Toutefois, Guido Tigler, au cours de la journée d'étude du 1^{er} décembre 2008, a proposé une datation du XV^e siècle : les vicissitudes de la pièce – peut-être originairement une Vertu, à laquelle fut ajoutée la grande inscription qui la déguise en personnage antique – peuvent, du moins en partie, donner raison de ces incertitudes.

Ce portrait de la dialectique florentino-lombarde, si bien retracée dans l'exposition, aurait pu être élargi, ne serait-ce que par quelques exemples des autres composantes, extra-florentines et extra-italiennes, de la culture de Giovanni da Milano. Dans le catalogue, Erling Skaug, suivant ses études sur les poinçons, émet l'hypothèse que le peintre serait allé à Sienne pendant les années où sa présence à Florence n'est pas attestée, c'est-à-dire entre 1348 et le début des années 1360. Le pôle siennois est incontournable pour comprendre bon nombre de caractéristiques de la peinture de Giovanni, des caractéristiques qui ne peuvent s'expliquer par le seul axe Florence-Lombardie. La leçon de Simone Martini compte énormément dans l'univers du peintre, mais c'est

surtout à la peinture cosmopolite de cette époque – dominée par les accents siennois – qu'il fait appel. D'ailleurs, en 1368-1369, Giovanni da Milano se trouvait à Rome, travaillant au Palais du Vatican au service du pape Urbain V, au sein d'un groupe de peintres – parmi lesquels Giovanni et Agnolo Gaddi, Giotto et Bartolomeo Bulgarini, qui décorèrent la Capella Magna, la Capella Secreta, puis la Capella Parva⁹; Matteo Giovannetti travaillait déjà dans le Palais en 1367, et rencontra probablement les autres peintres avant de disparaître en 1369. Giotto avait, semble-t-il, un rôle plus éminent ; c'est du moins ce que donnent à penser les paiements. Il serait extrêmement intéressant de savoir comment, et par qui, ce groupe fut formé : si l'initiative fut prise à Avignon, si les artistes furent sélectionnés en choisissant parmi les noms les plus à la mode, ou si les peintres – à l'instar de Matteo Giovannetti – avaient déjà des liens avec la cour avignonnaise.

La « différence » de Giovanni da Milano ne s'explique donc pas exclusivement par sa naissance lombarde. Son origine « étrangère », comme une marque d'altérité qui en appelle d'autres, produit une ouverture d'esprit qu'on ne retrouve pas chez les maîtres florentins contemporains, pas même chez le merveilleux Giotto. Les résonances françaises, évidentes dans l'œuvre de Giovanni mais qui n'ont pas encore trouvé d'explication précise, pourraient être le résultat de contacts avec la cour francophile des Visconti, ou être arrivées par Avignon ou directement par les foyers français. Cette question, qui demande encore beaucoup de réflexion, touche particulièrement les deux retables des églises de Prato et d'Ognissanti à Florence. Le polyptyque de Prato avait déjà été restauré peu avant l'exposition, tandis que celui d'Ognissanti le fut en vue de l'exposition, sous la direction d'Angelo Tartuferi. Les couleurs remises en lumière par le nettoyage sont les plus belles de tout l'œuvre de Giovanni : le Baptiste rose et violet d'Ognissanti – le lien du peintre avec les Umiliati est un point très intéressant de la discussion – est digne de la palette de Gherardo Starnina, mais aucun peintre florentin n'aurait pu concevoir les corps de ces martyrs, apôtres, patriarches et prophètes, avec leurs manteaux double face vivement contrastés

en rose, orange, bleu, violet, jaune. Parler ici de Simone Martini ne suffit plus ; il faut évoquer les raffinements extrêmes de l'art de cour français et penser à des échos de la lignée Pucelle-Maître du

Parement de Narbonne. La couleur accompagne aussi des audaces inouïes de dessin et de composition, à Ognissanti comme à Prato. Le *Martyre de San Bartolomeo* (fig. 3) est, en effet, inconcevable sans la connaissance de peintures sienno-avignonaises comme le panneau du Maître des Anges Rebelles, surtout le verso avec *Saint Martin et le pauvre*. Le *Martyre de San Barnaba* (fig. 4) montre les deux bourreaux, l'un, en manteau rose et chaussettes orange, sortant du cadre et s'enfuyant dans l'espace perdu et non représenté, l'autre, qui pousse la tête du cadre et se cache encore de la main couverte par le manteau bleu et jaune, une idée bizarre et provocatrice, dont on ne saurait dire si elle doit être reliée aux audaces giottesques ou aux caprices français.

L'exposition avait une conclusion bien choisie : le *tondo* de la chapelle Guidalotti-Rinuccini, un *Sauveur* un peu chinois, la peau blanchâtre comme souvent chez Giovanni, la tunique rose et or, et le manteau autrefois bleu et aujourd'hui presque noir. La main bénissante montre le plus impressionnant raccourci du XIV^e siècle, immédiatement repris par Giovanni dans l'autre *Sauveur* de la Pinacothèque de Brera (n° 27). Les résultats des recherches et de la restauration du *tondo*, d'un très grand intérêt, sont présentés par Roberto Bellucci, Cecilia Frosinini, Daniela Parenti et Alberto Lenza : ils permettent notamment de confirmer l'authenticité de la pièce. Le catalogue de l'exposition, qui s'ouvre avec l'introduction magistrale de Mina Gregori, offre donc un grand nombre de données techniques et de notices exhaustives, ainsi que d'excellents essais, parmi lesquels ceux de Daniela Parenti sur Giovanni da Milano à Florence, de Carla

Travi sur le sujet ardu de la peinture sur bois en Lombardie au XIV^e siècle et d'Annamaria Bernacchioni sur la documentation d'archives. C'est un ouvrage précieux, qui nous accompagnera

longtemps dans les études sur la peinture italienne du XIV^e siècle.

Plus petite, l'exposition *Fantasie und Handwerk*, organisée à la Gemäldegalerie de Berlin juste avant les deux manifestations florentines, touchait un point lié à la même thématique. Le musée berlinois avait lancé un projet coordonné par Stefan Weppelmann en collaboration avec la Freie Universität : des expositions de petite taille – il y a quelques années y ont été présentées les *Geschichten auf Gold*¹⁰ – axées sur des pièces de la Gemäldegalerie, avec quelques œuvres moins connues (provenant souvent de collections particulières) et accompagnées d'imposants catalogues, ou bien de volumes d'études et d'essais scientifiques qui partent des œuvres exposées et permettent d'approfondir des pistes nombreuses et diverses. Cette dernière exposition était placée sous la direction de Weppelmann et de Wolf-Dietrich Löhr, avec la participation de chercheurs du musée et de l'université.

Les deux panneaux de la Gemäldegalerie, deux figures de saint, un *Evêque* et un *Pape* (Grégoire ?), tous attribués à Cennino Cennini, constituent le point de départ de *Fantasie und Handwerk* (fig. 5). Le projet avait l'ambition de jumeler la lecture du *Libro dell'Arte* de Cennino avec une « réflexion approfondie sur les originaux » (Löhr-Weppelmann, p. 38). En abordant Cennino, sa production picturale très maigre et peu connue, et sa célèbre codification des techniques et des recettes du métier artistique, l'exposition posait la question de la continuité de la tradition et des pratiques giottesques

3. Giovanni da Milano, *Martyre de San Bartolomeo*, détail du polyptyque de Prato, 1355, Prato, Museo Civico.

4. Giovanni da Milano, *Martyre de San Barnaba*, détail du polyptyque de Prato, 1355, Prato, Museo Civico.

5. Face et revers de Cennino Cennini, *Saint évêque*, vers 1385, Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie [Fantasie une Handwerk..., 2008, p. 56-57].

au long du *Trecento*, bien représentées par la *Dormitio Virginis* de Giotto, provenant d'Ognisanti à Florence, et par la *Crucifixion* giottesque qui appartient au groupe rassemblé autour du *Polyptyque Stefaneschi* et de la question du « Parente ». Elle évoquait également les transferts des principes techniques et esthétiques du métier, de Florence et de la Toscane, à d'autres lieux d'Italie. Si Giovanni da Milano indiquait le chemin des relations avec la Lombardie, on peut parler, pour Cennino, de la cour de Francesco da Carrara il Vecchio à Padoue, puis de celle de son successeur Francesco Novello : une cour humaniste, riche en figures de tout premier rang comme Altichiero ou Giusto de' Menabuoi, ou, parmi les lettrés et les intellectuels, Pier Paolo Vergerio ou Gasparino Barzizza. Dans le catalogue, Giovanna Baldissin Molli, Fabio Frezzato, dernier éditeur du *Libro* de Cennino, et Victor Schmidt s'expriment sur ces questions. Ce dernier se demande pourquoi, et pour qui, le *Libro dell'Arte* fut écrit, concluant qu'il fut probablement réalisé à la demande de Francesco da Carrara, qui voulait importer à Padoue le système toscan des corporations d'artistes afin d'organiser le savoir technique et d'en garantir la transmission. Mais l'intérêt pour la technique dépasse les frontières d'un simple transfert de système d'organisation sociale : il surgit par exemple dans la quête de « recettes » de la part de Giovanni Alcherio, qui recueillit celles de Jean Lebègue, notaire, humaniste et bibliophile de la cour parisienne, et d'autres entre Paris, Gênes, Bologne et Venise¹¹.

Au cours de la restauration, les deux panneaux de Cennino ont révélé la présence, sur leur verso, d'inscriptions faisant allusion à des sujets narratifs : Weppelmann les

explique comme des indications pour fixer, par de petits clous, des tissus sur le verso des panneaux – en fait une intégration « légère » au programme iconographique du polyptyque, vraisemblablement réservée à des occasions liturgiques spéciales. Cette donnée, rare il est vrai, ajoute un exemple original à l'histoire des pratiques liturgiques et à nos connaissances de la fonction et de la signification symbolique des objets d'art médiéval. Klaus Krüger se penche également sur ces questions dans le catalogue, revenant pour l'occasion sur un de ses sujets favoris, les origines du tableau d'autel et son développement aux XIII^e et XIV^e siècles.

Les descriptions techniques de Cennino servent, en outre, à rattacher à l'exposition les deux extraordinaires dessins de Lorenzo Monaco conservés au Kupferstichkabinett de Berlin, distants l'un de l'autre de quinze ou vingt ans : la *Visitation* et le *Voyage des Mages*, deux monochromes, ou plus précisément, deux dessins réalisés sur papier préparé en ocre, rehaussés de blanc, et représentant un petit paysage à l'horizon, d'un bleu précieux avec des touches d'autres couleurs. Ce fut l'occasion, pour Katharina Christa Schüppel et Irene Brückle, d'écrire un article sur l'esthétique des monochromes autour de 1400 et, pour Johannes Tripps, sur le paysage de montagne chez Cennino et dans la mentalité du *Trecento*, un sujet qui ramène à Pétrarque et à la rencontre entre art et littérature, domaine auquel Cennino, bien que modestement, appartient.

Les deux expositions de Florence et celle de Berlin offrent en somme une quantité importante de nouvelles réflexions autour du problème qui constitue la colonne vertébrale de l'historiographie de l'art italien dès la fin du Moyen Âge et jusqu'à nos jours – le rôle germinal de la culture toscane pour le reste de l'Italie – mais elles mettent largement en lumière l'autre grand pôle qui domine la seconde moitié du *Trecento* : l'Italie du Nord, entre la Lombardie et la Vénétie, avec ses cours, ses intellectuels et sa culture précocement humaniste.

1. Voir les documents récemment publiés par Michael Viktor Schwarz et Pia Theis, *Giottus pictor*, I, *Giottos Leben*, Vienne, 2004.

2. La chapelle du Bargello a été datée de 1321 environ par Janis Elliott, « The judgement of the commune: the frescoes of the Magdalen Chapel in Florence », dans *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 61, 1998, p. 509-519. Cette hypothèse me paraît plus proche de la vérité que celle des années 1330 proposée autrefois. Elliott ignore toutefois la question du style de la grande fresque du Paradis, qui montre les traces de l'équipe qui collaborait avec Giotto sur le chantier de l'église inférieure d'Assise pendant la deuxième décennie du siècle.

3. Sur le « Parente », Giorgio Bonsanti, Miklos Boskovits, « Giotto? O solo un 'parente'? Una discussione », dans *Arte cristiana*, LXXXII/763, 1994, p. 299-306 ; Miklos Boskovits, « Il Maestro della Croce del refettorio di Santa Maria Novella: un parente più probabile di Giotto? », dans *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz*, XLIV, 2000, p. 65-77 ; sur le polyptyque de Santa Reparata, pour lequel Gardner propose un *terminus ante quem* de 1318, Julian Gardner, « Giotto in America (and Elsewhere) », dans Victor Schmid éd., *Italian Panel Painting of the Duecento and Trecento*, (colloque, Florence/Washington, 1998), (*Studies in the History of Art*, XXXVIII), New Haven/Londres, 2002, p. 161-181 ; voir encore Giorgio Bonsanti, dans *Giotto. Bilancio critico di sessant'anni di studi e ricerche*, Angelo Tartuferi éd., (cat. expo., Florence, Accademia, 2000), Florence, 2000, p. 135-137.

4. Roberto Bartalini, « Maso, la cronologia della cappella Bardi di Vernio e il giovane Orcagna », dans *Prospettiva*, 77, 1995, p. 16-35.

5. Bruno Zanardi, « Da Stefano Fiorentino a Puccio Capanna », dans *Storia dell'Arte*, 32-34, 1978, p. 115-127.

6. Carlo Volpe, « Il lungo percorso del dipingere dolcissimo e tanto unito », dans *Storia dell'arte italiana*, seconde partie : *Dal Medioevo al Novecento*, I, *Dal Medioevo al Quattrocento*, Turin, 1983, p. 229-304, p. 2 662-2 668 ; Luciano Bellosi, « Giottino e la pittura di filiazione giottesca intorno alla metà del Trecento », *Prospettiva*, 101, 2001, p. 19-40.

7. Fern Rusk Shapley, *Paintings from the Samuel H. Kress Collection. Italian Schools, n.s., XIII-XIV Century*, I, Londres, 1966, p. 32.

8. Miklos Boskovits, « Su Giusto de' Menabuoi e sul 'giottismo' nell'Italia settentrionale », dans *Studi di storia dell'arte in onore di Mina Gregori*, Milan, 1994, p. 26-34.

9. Les documents des Archives du Vatican, déjà publiés par Giovanni Battista Cavalcaselle et par Eugène Müntz, ont été intégralement republiés par Alessio Monciatti, *Il Palazzo Vaticano nel Medioevo*, Florence, 2005, p. 317-329, et dans le catalogue de l'exposition (p. 299-305). À ce sujet, notons l'article précieux, bien que rarement cité, de John Shearman, « A Note on the Early History of Cartoons », dans *Master Drawings, Symposium: From Cartoon to Painting: Raphael and His Contemporaries*, 30, 1992, p. 5-8.

10. *Geschichten auf Gold. Bilderzählungen in der frühen italienischen Malerei*, Stefan Weppelmann éd., (cat. expo., Berlin, Gemäldegalerie, 2005-2006), Berlin, 2005.

11. Bianca Silvia Tosatti Soldano, « La 'Tabula de vocabulis sinonimis et equivocis colorum', ms. lat. 6741 della Biblioteca Nazionale di Parigi in relazione a Giovanni Alcherio », dans *Acme*, 34/2-3, 1983, p. 129-187.

Serena Romano, Université de Lausanne,
Serena.Romano@unil.ch