

4

*Ephrussi*

LES  
NOUVELLES ACQUISITIONS  
DU MUSÉE DU LOUVRE





4

LES  
NOUVELLES ACQUISITIONS  
DU MUSÉE DU LOUVRE



LES

# NOUVELLES ACQUISITIONS

DU MUSÉE DU LOUVRE

---

FRA ANGELICO — DOMENICO GHIRLANDAJO  
SANDRO BOTTICELLI

PAR

CHARLES EPHRUSSI



---

EXTRAIT DE LA *GAZETTE DES BEAUX-ARTS*

(Février 1881 et Mai 1882)

---

PARIS

IMPRIMERIE DE A. QUANTIN

7, RUE SAINT-BENOIT

—  
1882



LES  
NOUVELLES ACQUISITIONS  
DU MUSÉE DU LOUVRE

I

FRA ANGELICO — DOMENICO GHIRLANDAJO



Il y a quelque temps, le Louvre s'est enrichi de deux œuvres qui méritent une attention particulière : d'une *Crucifixion* de Fra Angelico et d'un beau portrait par Domenico Ghirlandajo<sup>1</sup>.

Félicitons tout d'abord l'Administration des beaux-arts et celle des musées nationaux de cette double acquisition, qui fait honneur à la vigilante sollicitude et au goût éclairé de l'une et de l'autre. Préoccupé des nombreux achats faits en Italie par les galeries étrangères et justement jaloux de maintenir la supériorité du Louvre, M. de Ronchaud appela, à la fin de 1879, l'attention de M. le sous-secrétaire d'État aux beaux-arts sur l'opportunité de l'ouverture de relations entre la direction du Louvre et les principaux marchands de tableaux d'Italie. M. de Tausia, conservateur des peintures du musée, fut chargé de nouer ces relations et de signaler, parmi les morceaux qui seraient à céder, ceux qui lui paraîtraient dignes de nos collections. Après un pèlerinage de deux mois à travers l'Italie, M. de Tausia, revenu à Paris, adressa au ministère un rapport concluant à l'acquisition de la fresque de Fra Angelico et du portrait de Ghirlan-

1. Ces pages ont paru sous ce titre : *Les deux dernières acquisitions du Musée du Louvre*, dans la *Gazette des Beaux-Arts* du 4<sup>or</sup> février 1881.

dajo, qu'il avait remarqués chez M. Bardini, le marchand bien connu de Florence. Sur l'examen des photographies rapportées par M. de Tauzia, l'achat fut décidé. Il fallait, pour mener la chose à bonne fin, à la fois de la hâte et quelque mystère; on savait, en effet, que les deux œuvres étaient convoitées par des amateurs rivaux, et que du côté de Berlin on ne les perdait pas de vue. L'approche de la vente de San-Donato à Florence fournissait à M. de Tauzia une occasion toute naturelle de retourner au delà des Alpes. Il sut assurer au Louvre les deux morceaux, quarante-huit heures avant l'arrivée des conservateurs du musée de Berlin, envoyés pour les acheter, et non sans avoir à braver des colères que provoqua en Italie la nouvelle de son heureuse acquisition. Journaux et public s'émuèrent de cette double perte; il s'éleva presque un orage, à ce propos, au sein du conseil municipal de Padoue; mais le marché était en règle, et Fra Angelico et Ghirlandajo partirent pour Paris; l'ambassadeur de France à Rome avait dû intervenir pour lever les dernières difficultés.

La fresque de Fra Angelico est d'une authenticité que lui envierait plus d'une fresque chèrement achetée; elle a pour ainsi dire ses papiers en règle, et il est parlé d'elle dans tous les auteurs qui font foi. M. Milanesi, dans son édition de Vasari en cours de publication <sup>1</sup>; MM. Crowe et Cavalcaselle dans leur *Histoire de la peinture italienne* <sup>2</sup>; M. Burekhardt, dans son *Cicerone*; enfin le P. Vincenzo Marchese, dans son livre *Dei più insigni Pittori, Scultori e Architetti Domenicani* <sup>3</sup>, signalent l'œuvre importante du peintre de Fiesole.

Le Christ en croix se détache sur un fond de ciel; à ses pieds, à droite, la Vierge vue de face, debout, d'une haute stature, enveloppée de draperies tombantes, les mains croisées et pendantes en un geste tout féminin de résignation douloureuse, la tête languissamment inclinée, exprime, surtout par le morne regard des yeux, une poignante affliction. Près d'elle, saint Dominique, à genoux, étend les mains le long du pied de la croix; sa tête vue de profil, aux lignes pures et arrêtées comme celles d'une médaille frappée, s'élève en adoration vers le Sauveur. A gauche, saint Jean, aux longs cheveux, debout, couvert d'un grand manteau, les mains fébrilement enlacées, tient son visage immobile, les yeux abimés dans une douleur violemment contenue. La composition se fond dans une harmonie générale de sentiments tempérés; Fra Giovanni, le peintre angélique ignore les transports passionnés, les contorsions naturalistes; il a les goisses discrètes, les tortures intimement refoulées, les gémissements lencieux. Son esthétique ne permet pas que les lignes du visage se

1. T. II, p. 541. — 2. T. I<sup>er</sup>, p. 583. — 3. T. I<sup>er</sup>, p. 335.



Domenico Ghirlandajo pinx.

Gaujean sculp.

PORTRAIT D'UN MAGISTRAT.  
( Musée du Louvre )

Gazette des Beaux-Arts.

Imp. A. Selmer.



dent, que les figures grimacent, que la peine morale se traduise par une trop profonde altération des traits. Comme la Niobé antique, la Vierge souffre sans cris et sans mouvements ; ses draperies même, tombant avec une noble tristesse, s'associent à cette expression sobre et étouffée du deuil maternel.

La fresque de Fra Angelico ornait d'abord le réfectoire du couvent des Dominicains à Fiesole, où le pieux peintre passa vingt années de sa vie (1418-1438). A la fin du siècle dernier, lors de la suppression d'un grand nombre de retraites religieuses, le couvent des Dominicains devint la propriété d'une illustre famille de Florence ; le réfectoire fut transformé en une serre à orangers. Tout récemment, M. Bardini acquit la précieuse fresque, l'enleva avec toutes les précautions voulues et sut avoir le rare courage de n'y faire pratiquer aucune retouche<sup>1</sup>.

Quel est, après quatre siècles et demi d'existence et à la suite de ces aventures, l'état de la peinture ? Burekhardt la juge très bien conservée ; Crowe et Cavalcaselle sont d'un avis tout opposé, ainsi que Milanesi. L'explication de ces deux opinions, quelque contradictoires qu'elles soient, nous est fournie par le père Marchese. Le savant auteur, parlant longuement de la fresque, cite une chronique manuscrite en latin, de la bibliothèque de Saint-Marc, à Florence, où il est dit qu'en 1556 un jeune peintre florentin, Francesco Mariani, fut chargé de restaurer le ciel déjà fort endommagé. En effet, les fonds de toutes les fresques du peintre de Fiesole ont toujours subi de fortes altérations : les dessous, peints légèrement à l'eau d'un ton de terre de Sienne brûlée, étaient recouverts par le maître d'une couche de bleu *lamagna* appliquée à la colle. Ces deux substances, se nuisant l'une à l'autre, se décomposent assez vite par des causes toutes chimiques. Telle est la grande *Crucifixion* de la salle capitulaire de Saint-Marc, à Florence, ainsi que les autres fresques du même couvent : le ton bleu a complètement disparu, laissant à découvert la couche d'un ton roux ocre qui formait le dessous. Mais les figures peintes à *buon fresco*, bravant les atteintes du temps, conservent leur primitive fraîcheur. Les fonds de la fresque du Louvre ont, pour les mêmes causes, subi les mêmes altérations ; dès 1566, il a fallu les restaurer. On remarque aussi quelques repeints dans le bas de la draperie de saint Jean, détériorée sans doute par l'humidité de l'orangerie. Mais que de compensations ! Quelle grandeur de caractère dans les figures ! Quel sentiment délicat et beau à la fois dans celle du Christ, supérieure peut-être même au Crucifié de la grande

1. Le mur qui portait la fresque, scié et dégrossi, a été maintenu par un parquetage plâtre fixé à l'aide d'un treillage en fil de laiton. — La fresque mesure 4<sup>m</sup>,35 de hauteur sur 2<sup>m</sup>,60 de largeur.

fresque de Saint-Marc, à Florence, au pied duquel on voit également saint Dominique agenouillé! Peut-on trop admirer la tonalité claire et transparente, l'harmonie douce et lumineuse des couleurs, la légèreté et la simplicité de la brosse dont les couches liquides et fluides rendent avec une science si exacte la chaleur intense et spontanée de l'impression?

La *Crucifixion* acquise par le Louvre est la seule fresque du maître que l'on rencontre dans un musée étranger; elle est maintenant réunie au *Couronnement de la Vierge* (n° 182 du catalogue Tausia) qui ornait aussi le couvent des Dominicains de Fiesole. Le rapprochement des deux œuvres permettra de juger à la fois de la grâce tendre et de la vigueur dramatique de Fra Beato Angelico.

Toute autre est l'œuvre de Ghirlandajo. Nous passons des sphères élevées de la peinture religieuse aux réalités de la vie intime. Un vieillard vu en buste, la tête tournée à droite, regarde un jeune enfant qui semble se soulever pour l'embrasser. Sa physionomie respire une profonde bonté; son regard s'abaisse vers l'enfant avec l'affection d'un aïeul aimant. Un nez énorme, affreusement bourgeonné, loin de nuire à l'expression de cette pénétrante tendresse, l'augmente encore et lui donne un accent particulier; il semble que le bon vieillard sache gré à son petit-fils de l'aimer et de le caresser malgré cette difformité repoussante. L'enfant, de profil, ses cheveux blonds bouclés s'échappant d'une toque rouge, tend vers le grand-père son charmant et doux visage, plein d'une sincère effusion. Le groupe est placé dans un intérieur simple, éclairé par un coin de fenêtre qui laisse voir un gracieux paysage. L'homme est vêtu d'une robe rouge à liséré de fourrure, appelée *lucco*, propre aux magistrats florentins du xv<sup>e</sup> siècle. Comme le tableau provient de la famille Ridolfi, qui a donné à Florence plus d'un magistrat distingué, on peut croire que Ghirlandajo a représenté sous les traits du vieillard un des membres de cette illustre maison.

La facture de cette belle œuvre est d'une grande liberté: Ghirlandajo, habitué à la peinture à fresque, dédaigne les procédés nouveaux apportés des Flandres par ses contemporains et ne se sert point de la couleur à l'huile. Son vieillard et son enfant sont peints à *tempera*; ils sont modelés à larges plans et rapidement exécutés, non avec le fini du pinceau, mais avec les larges touches de la brosse. On ne trouve ici ni l'habileté consommée d'un Pollajuolo ni le soin raffiné d'un Verrocchio; mais le sentiment n'y perd rien et l'impression communicative se dégage chaudement de cette scène simple et vivement saisie. La couleur est à la fois claire, brillante et soutenue, chose assez rare chez Ghirlandajo, qui se maintient le plus souvent dans les tons ternes et gris. Le rouge éclatant



Boticelli del.

Heliog. Dujardin

FIGURE ALLEGORIQUE DE (L'ABONDANCE)

(Dessin de la Collection de M. Malcolm)

Gazette des Beaux Arts

Imp. Cadart Paris



de la robe du vieillard et de la toque de l'enfant sont d'un vrai coloriste et assignent à ce morceau une place un peu à part, si modeste qu'elle soit, dans l'œuvre du grand maître florentin <sup>1</sup>.

Notre très habile collaborateur M. Gaujean a su, dans la charmante eau-forte qui accompagne notre texte, rendre et le sentiment profond et la clarté lumineuse de tons qui caractérisent si fortement l'original.

En somme, deux bonnes recrues pour le Louvre, et ce qui ne gâte rien, acquises à bon compte. Quarante-neuf mille francs pour deux beaux échantillons du grand art italien du xv<sup>e</sup> siècle, ce n'est vraiment pas trop en un temps où le moindre tableau, la plus contestable aquarelle d'un peintre à la mode, qui risque d'être inconnu de la génération future, se payent avec une munificence extravagante ! Tant que les modestes fonds alloués à la caisse d'acquisition des musées seront ainsi dépensés, il n'y aura qu'à applaudir ; c'est ce que nous faisons sans réserve, en félicitant M. Barbet de Jouy qui, cette fois encore, et ce n'est pas la dernière, a bien mérité du Louvre <sup>2</sup>.

## II

## SANDRO BOTTICELLI



DEPUIS une vingtaine d'années, le Louvre s'est enrichi de fresques précieuses venues d'Italie <sup>3</sup>. Dès 1863, il acquérait trois charmants morceaux de Luini <sup>4</sup>, auxquels venaient s'ajouter, en 1867, grâce à M. de Tauzia, six compositions du même maître <sup>5</sup>. En 1873, le gouvernement de M. Thiers achetait, trop cher, hélas ! la fresque de la Magliana, témérairement donnée à Raphaël, dont elle ne révèle pas la main incomparable. Sept ans

1. Le tableau mesure 0<sup>m</sup>,62 de hauteur sur 0<sup>m</sup>,46 de largeur.

2. On sait que depuis ce temps M. Barbet de Jouy s'est vu relever des fonctions d'administrateur qu'il remplissait au Louvre avec une indiscutable autorité. C'est ainsi que l'on a récompensé tant d'années d'un dévouement quotidien qui, en 1874, s'est élevé jusqu'au courage civique, tant de loyaux et éclatants services dont le Louvre portera toujours la marque et dont le public, plus équitable que certain sous-secrétaire d'État, gardera un souvenir durable et reconnaissant.

3. Cette étude a paru sous ce titre : *Les Deux fresques du musée du Louvre attribuées à Sandro Botticelli*, dans la *Gazette des Beaux-Arts* du 4<sup>er</sup> mai 1882.

4. Catalogue de M. de Tauzia, *Écoles d'Italie et d'Espagne*, nos 233-235. Ces trois fresques transportées sur toile provenaient de la villa Pelucca, près Monza.

5. Catalogue de M. de Tauzia, nos 236-241. Ces six fresques provenaient de la succession du duc Antonio Litta Visconti Arese, de Milan.

plus tard, M. de Tauzia rapportait encore de Florence, en même temps que le petit panneau de Domenico Ghirlandajo, un dramatique Fra Beato Angelico, le *Christ en croix*. C'est aussi M. de Tauzia qui vient d'assurer à notre grand musée national deux fresques murales attribuées à Sandro Botticelli, couronnant ainsi sa carrière de conservateur des peintures avant que ses fonctions fussent limitées au département des dessins et de la chalcographie. Cette suite d'acquisitions fait honneur au Louvre, qui est aujourd'hui, si l'on excepte la collection Brera de Milan et la galerie de



GIOVANNA TORNABUONI

(D'après une médaille attribuée à Niccolò Fiorentino).

Pérouse, le seul musée d'Europe possesseur de peintures à fresque.

Les deux fresques nouvellement acquises viennent de la villa Lemmi, située à Chiasso Macerelli, à trois kilomètres de Florence, entre cette ville et Fiesole. De 1469 à 1541, cette villa appartient à la famille Tornabuoni<sup>4</sup>, qui occupait un des premiers rangs à Florence et s'allia aux riches Médicis et aux nobles Albizzi. Lucrezia Tornabuoni épousa Pierre de Médicis, fils de Cosme, et fut la mère de Laurent le Magnifique; Lorenzo, fils de Giovanni Tornabuoni, se maria en 1486, par l'entremise de Laurent

4. Nous empruntons ce renseignement et beaucoup d'autres au travail de M. Cosimo Conti, publié dans l'*Art* du 23 octobre 1881 et du 15 janvier 1882.

le Magnifique avec Giovanna, fille de Maso de Licca dei Albizzi<sup>1</sup>. C'est pour les Tornabuoni que Domenico Ghirlandajo orna la chapelle majeure de Santa-Maria-Novella, à Florence, des fresques qui passent pour son chef-d'œuvre et dans lesquelles figurent les nombreux membres de l'illustre famille<sup>2</sup>. C'est pour eux encore qu'un artiste, que M. Armand, le savant auteur des *Médailleurs italiens des xv<sup>e</sup> et xvi<sup>e</sup> siècles*, croit être Niccolò Fiorentino, coula plusieurs médailles d'un très beau style à leur



LORENZO TORNABUONI

D'après une médaille attribuée à Niccolò Fiorentino.

effigie. Enfin, Michelozzi, le grand architecte des Médicis, travailla à l'embellissement de la villa de Chiasso Macerelli.

Sandro Botticelli avait décoré une salle du premier étage de peintures

1. Ce Lorenzo Tornabuoni fut décapité à l'âge de trente-deux ans, le 24 août 1487, après avoir échoué dans une conspiration qui avait pour but de rétablir les Médicis. Giovanna mourut en donnant le jour à son troisième enfant. (Voyez Litta, *Famiglie celebri di Italia*, aux familles Tornabuoni et Albizzi.)

2. Ghirlandajo fut particulièrement lié avec Francesco Tornabuoni, qui se trouvait à Rome en même temps que lui (1473); lorsqu'il retourna à Florence, Francesco le recommanda à Giovanni Tornabuoni, pour lequel le maître peignit la chapelle de Santa-Maria-Novella.

murales dont les morceaux du Louvre sont le précieux reste. Ces peintures furent à une époque inconnue, mais évidemment assez récente, recouvertes de ce badigeon barbare qui nous a ravi tant de chefs-d'œuvre. En septembre 1873, le propriétaire actuel de la villa, le D<sup>r</sup> Lemmi, aperçut à travers quelques crevasses du badigeon des traces de couleurs ; il fit enlever avec précaution la couche de plâtre qui couvrait les peintures et rendit au jour trois fresques, dont une de moindre dimension (1<sup>m</sup>,90 de hauteur sur 1<sup>m</sup>,30 de largeur) se trouva dans un si déplorable état que peu après elle disparut complètement. On avait pu toutefois distinguer un vieillard dont la tête était très effacée, entourant de son bras droit la taille d'un enfant à peine visible. Des deux autres peintures qui garnissaient, en se faisant pendant, la paroi principale, en face des fenêtres, l'une, malgré de trop lamentables détériorations, était et est encore dans un état de conservation relativement satisfaisant ; l'autre a beaucoup plus souffert.

La première fresque, celle de droite, représente un groupe de trois jeunes femmes, conduites par une quatrième, s'avançant vers une femme de haute taille, debout, tenant une sorte de grand mouchoir blanc entr'ouvert pour recevoir des fleurs<sup>1</sup> que lui tend une des visiteuses ; à droite, un enfant tenant un écu ; à gauche, une fontaine jaillissante coupée par le bord de la paroi<sup>2</sup>.

La fresque de gauche montre un jeune homme aux longs cheveux s'échappant sous une petite toque<sup>3</sup>, vêtu d'une robe tombant en plis rectilignes, qu'une introductrice amène à un cénacle de sept femmes assises en une sorte d'hémicycle et présidées par l'une d'entre elles, placée sur un siège surélevé ; à gauche, un enfant dont la tête seule, aux cheveux bouclés, a été sauvée<sup>4</sup> ; dans le fond une forêt touffue<sup>5</sup>.

Quel est le sens de ces deux compositions ?

On sait qu'en 1486 Lorenzo Tornabuoni s'alliait à Giovanna Albizzi ; les deux peintures furent certainement, comme le constate M. Cosimo Conti, exécutées à l'occasion de ce mariage. C'était d'ailleurs l'usage de consacrer par une œuvre d'art les événements de famille de quelque importance. Cela dit, la première fresque s'interprète assez aisément : Gio-

1. Ces fleurs ne se distinguent plus aujourd'hui ; mais, lors de l'enlèvement du badigeon, elles étaient aisément reconnaissables.

2. Hauteur, 2<sup>m</sup>,44 c. ; largeur, 2<sup>m</sup>,84 c.

3. Cette toque a disparu dans le portrait de Lorenzo qui accompagne notre texte, portrait exécuté d'après une photographie insuffisante.

4. Le corps de l'enfant et un écu qu'il tenait ont disparu depuis 1873.

5. Hauteur, 2<sup>m</sup>,38 c. ; largeur, 2<sup>m</sup>,70 c.



peinture de Sandro Botticelli

GIOVANNA TORNABUONI ET LES TROIS GRÂCES  
(Musée du Louvre)

Hélios Dujardin

Imp. G. Chardon



vanna Albizzi, dont la beauté était renommée, reçoit les trois Grâces qui viennent lui offrir leurs compliments et leurs cadeaux. On ne peut douter,



GIOVANNA TORNABUONI, D'APRÈS LA FRESQUE DE LA « VISITATION ».

Par D. Ghirlandajo, à Santa-Maria-Novella.

en effet, que la grande figure ne soit bien réellement celle de Giovanna. Une des médailles cataloguées dans l'œuvre de Niccolò Fiorentino représente, à l'avvers, la belle Giovanna sous les mêmes traits et parée

du même collier que dans la fresque, un rang de perles avec une pendeloque formée d'un cabochon de perles et d'un petit gland de trois perles; en légende : JOANNA. ALBIZA. UXOR. LAV. RENTH. DE. TORNABONIS; au revers, les trois Grâces, avec cette légende : CASTITAS. PVLCHRITVDO. AMOR<sup>1</sup>. Nous retrouvons cette figure avec le même port de tête, la même coiffure, le même collier et la même robe dans la *Visitation* de Ghirlandajo à Santa-Maria-Novella, et la similitude est telle que l'on peut supposer que Botticelli a profité directement pour sa Giovanna du travail du Ghirlandajo, commencé d'ailleurs en 1485; de sorte que le principal personnage de notre fresque, une haute et digne patricienne aux simples et fières allures, a tout à fait le caractère de Ghirlandajo, tandis que les autres figures restent bien dans le style connu de Botticelli. Disons enfin qu'on pouvait encore, il y a peu de temps, distinguer nettement sur l'écu que tient le petit enfant, à droite, les armes de la famille Albizzi.

Le jeune homme de la seconde fresque est le fiancé, Lorenzo Tornabuoni, reçu par sept femmes qui représentent les sept arts du *Trivium* et du *Quadrivium*<sup>2</sup> : la Grammaire, la Dialectique, l'Arithmétique, la Musique, l'Astrologie, la Géométrie et la Philosophie, chacune pourvue de ses attributs, parmi lesquels on remarque une sphère armillaire, une équerre, un tableau de figures géométriques, un rouleau de papier, un scorpion, etc. Nous revoyons les traits du jeune homme et ses longs che-

1. Ce revers est le même que celui de la médaille de Pie de la Mirandole, d'après le marbre antique de Siègne provenant du palais Piccolomini à Rome, copié par Raphaël. Une autre médaille présente, à l'avvers, la même tête de Giovanna et, au revers, Diane chasserresse, ou plutôt Vénus déguisée en chasserresse avec ce vers de Virgile : VIRGINIS. OS. HABITVM. QUE GERENS. ET VIRGINIS. ARMA. (Nous devons ces précieux renseignements au très obligeant et très érudit M. Armand, qui va publier la seconde édition, revue et très augmentée, des *Médailleurs italiens des xv<sup>e</sup> et xvi<sup>e</sup> siècles*, édition dont il a bien voulu nous communiquer les épreuves en bonnes feuilles.)

2. On retrouve fréquemment dans les œuvres d'art de ces temps les figures allégoriques ou les attributs des sept arts libéraux; ainsi dans le manuscrit du *De Consolatione philosophiæ* (Bibl. Nat., n° 6643 de l'ancien fonds latin, reproduit dans les *Arts somptuaires*, t. II, planche 41, France, fin du xv<sup>e</sup> siècle), on voit les sept arts sous la forme de sept jeunes femmes groupées autour du lit de Boèce. Sur un plat de François Briot, dans huit cartouches, Minerve et les sept arts ainsi désignés : *Grammatica, Dialectica, Rhetorica, Musica, Arithmetica, Architectura, Astrologia*. Sept planches de Hans Sebald Beham (B. 120-127) représentent également, sous forme de femmes, les mêmes arts; enfin, on distingue dans la *Mélancolie* d'Albert Dürer les attributs de ces différents arts. — La division en *Trivium* et *Quadrivium* paraît remonter à Marcianus Capello, écrivain latin du v<sup>e</sup> siècle, auteur du *De Nuptiis Philologie et Mercurii*, qui l'aurait empruntée à Philon le Juif.

veux bouclés, d'abord sur une médaille donnée, comme la première, à Niccolò Fiorentino, avec la légende : LAVRENTIVS TORNABONVS. IO. FI. (Au revers, Mercure en pied marchant vers la droite); puis à Santa-Maria-



LORENZO TORNABUONI, D'APRÈS UNE FRESQUE ATTRIBUÉE A SANDRO BOTTICELLI

(Musée du Louvre.)

Novella, où Ghirlandajo l'a placé parmi les personnages de droite de *Zacharie au Temple*. Il n'est pas étonnant que le peintre introduise Lorenzo dans le sanctuaire de la Science et des Arts et le fasse comparaître devant

les doctes maîtresses du *Trivium* et du *Quadrivium*. Les contemporains parlent de lui comme d'un ami des Muses; Ange Politien, entre autres, vante son goût pour les lettres dans deux poèmes qu'il lui a dédiés.

Toutes ces figures allégoriques, représentant les Grâces ou les Arts libéraux, sont évidemment autant de portraits de membres de la famille Tornabuoni; elles reparaissent dans les divers compartiments de la grande œuvre de Ghirlandajo avec un air de parenté qui ne laisse aucun doute sur la qualité des personnages. Il était de mode de placer dans les compositions religieuses ou profanes, sous le voile transparent de l'allégorie, ces portraits de famille qui devaient transmettre à la postérité le souvenir des fondateurs de l'œuvre pieuse ou des riches clients de l'artiste.

On reconnaît aisément Botticelli, au moins dans l'une des deux fresques du Louvre, les Grâces reçues par Giovanna. La jeune fiancée, il est vrai, se ressent, répétons-le, de l'influence directe de Ghirlandajo, mais dans les quatre autres figures, l'attitude générale des corps longs et élancés, et surtout leur air penché et mollement mouvementé, la gracieuse inclinaison des têtes languissamment balancées sur des cous de cygnes, les bras longs et abandonnés terminés par des mains effilées d'un maniérisme charmant, les pieds grands, quelque peu communs, en queue de poisson, aux doigts démesurés<sup>1</sup>, le gonflement aérien des légères étoffes flottantes, se fronçant, à l'antique, en plis fins et menus qui revêtent en les trahissant les moindres ondulations des formes féminines, l'enfant à grosse tête, grimaçant, d'une vie exubérante, tout est bien de Sandro Botticelli et rappelle de très près la *Vénus arrivant à Cythère* et le *Printemps* qui décoraient la villa Castello d'un des Médicis, et qui sont aujourd'hui l'une aux Offices, l'autre à l'Académie de Florence. La différence des types féminins s'explique naturellement : les figures de la villa Castello, d'un charme mystérieux et pénétrant et d'une poésie indéfinissable et captivante qui font songer à Léonard, sont de pure fantaisie, tandis que celles de la villa Lemmi sont des portraits. Mais le style, la coloration blonde, claire, délicate, transparente, et le caractère général de l'esthétique accusent un seul et même auteur. Botticelli apparaît moins, bien moins, dans la seconde fresque du Louvre. L'exécution plus lourde, les contours trop uniformément accusés par un trait noir peu modelé, le ton moins fin et moins lumineux, la gravité de l'ensemble sont d'une toute autre main que

1. Comparez, entre autres, l'une des trois Grâces avec l'*Abondance* de la collection Malcolm (reproduite dans la *Gazette des Beaux-Arts*, t. XIX, 2<sup>e</sup> période, p. 518). On sera frappé d'une parenté étroite dans les mouvements, l'allure et l'ajustement des deux figures. Ce qu'on voit des pieds de la première des Grâces est tout à fait semblable aux pieds de l'*Abondance*.

celle du poétique et fantaisiste Florentin: on serait tenté de lui substituer quelque brillant élève de Sandro lui-même ou de Ghirlandajo, ou plutôt des deux maîtres à la fois. Du reste, dans cette même villa Tornabuoni, Ghirlandajo avait décoré une chapelle aujourd'hui détruite; en 1482, les deux artistes furent chargés en commun d'orner la salle des audiences du *Palazzo pubblico* à Florence <sup>1</sup>. Un disciple, travaillant vers cette époque sous leur double influence et s'inspirant heureusement de leurs qualités différentes, a dû être le véritable auteur de la seconde fresque, où la grave et noble beauté du jeune homme porte la marque d'un grand maître toscan <sup>2</sup>.

Quoi qu'il en soit, ces deux productions de l'art radieux et triomphant de la fin du xv<sup>e</sup> siècle sont une belle et bonne acquisition; et si, réunissant dans une même salle toutes les fresques qu'il possède déjà, le Louvre complétait cette collection naissante par un choix suivi de morceaux assortis, il offrirait bientôt un ensemble sans rival des plus nobles spécimens de la grande peinture décorative italienne.

1. M. Bode, dans ses additions à Burckhardt (*Cicerone*, t. II, p. 548), écrit: « Des restes de fresques pleins de charme ont été découverts, il y a peu d'années, à la villa Lemmi, hors la Porta San-Gallo; l'une d'elles représente Pic de la Mirandole apparaissant aux sept sciences. » M. Bode a pu être naturellement conduit à voir sous les traits du jeune initié ce Pic de la Mirandole dont la science fut si universelle et si précoce; mais la comparaison avec la médaille attribuée à Niccolò Fiorentino et avec la figure de la fresque *Zacharie au Temple* ne permet aucun doute sur l'identité de ce jeune homme et de Lorenzo Tornabuoni.

2. Crowe et Cavalcaselle, édit. allemande, t. III, p. 165, et Gaye, *Cart.*, I, p. 578.







