

B. BERENSON

UN

ANTIPHONAIRE
AVEC MINIATURES

PAR LIPPO VANNI

PARIS

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

106, Boulevard Saint-Germain

1924

Bibliothèque Maison de l'Orient



130108

49m

RTp



RAMEAU DÉCORATIF
MINIATURE PAR LIPPO VANNI
(Collection Walter V. R. Berry, Paris.)

UN ANTIPHONAIRE AVEC MINIATURES PAR LIPPO VANNI

LIPPO VANNI est un des nombreux artistes qu'ont sauvés de l'oubli, depuis un demi-siècle, les archéologues, les historiens et les critiques d'art. Son nom, à la vérité, nous avait été conservé par la tradition et quelques documents d'archives le concernant avaient été exhumés par Milanesi et d'autres. Mais ses œuvres paraissaient avoir complètement disparu, à l'exception de deux têtes à moitié effacées, qu'on savait avoir été peintes par lui, en 1372, au cloître de San Domenico, à Sienne.

J'aurais eu bien de la peine à définir son caractère et ses aptitudes artistiques sans autre point de départ que ces fantômes de peintures — c'est tout ce que connaissaient de lui Crowe et Cavalcaselle — ou que le *Saint Paul* de la collection Salimbeni-Vivai, à Florence, vu jusqu'aux genoux et signé par Lippo Vanni sur la lame de l'épée.

Ces œuvres, en effet, se confondent trop avec la masse des imitations de Simone Martini, dont le tri est encore à faire. Quelle belle tâche ce serait de les répartir entre Simone lui-même et son associé Lippo Memmi, en caractérisant la personnalité artistique de ce dernier et en le distinguant des imitateurs enrôlés sous la même bannière !

Il y a quelque vingt-trois ans, le comte Resse, connaisseur alors fort estimé, m'apporta la photographie d'un triptyque signé par Lippo Vanni et daté de 1358. Comme l'original ne m'était pas alors accessible, je remis à plus tard



la mise en œuvre de cette aubaine. Par bonheur, huit ans après, le Ministère italien de l'Instruction Publique se préoccupa de cette peinture et en fit exécuter une reproduction adéquate, ce qui permit à M. F. M. Perkins de la publier dans la *Rassegna d'arte senese*, avec un court texte où, sans insister sur le triptyque lui-même, il continua la reconstruction de la personnalité artistique de son auteur, en lui restituant une Madone bien connue attribuée alors à Simone Martini ou à Lippo Memmi : cette Madone qui appartenait à cette époque à Richard Norton, de Boston, se trouve aujourd'hui chez M. Philip Lehman, à New-York.

Par la suite, M. Perkins ajouta à cette liste une Madone du Mans¹, étendant ainsi notre connaissance de l'artiste ; d'autre part, M. Giacomo De Nicola consacrait à notre peintre toute une série d'articles, fondés à la fois sur l'étude des œuvres et sur de grands dépouillements d'archives. Le résultat de ses recherches est exposé dans un mémoire énumérant toutes les peintures connues en 1919². On y relève non seulement le petit *Miracle de Saint Nicolas*, au Louvre (Donation Duseigneur, exposé avec la collection Arconati-Visconti), d'un coloris si somptueux et d'une technique si puissante, mais encore — et nous allons en voir toute l'importance — plusieurs miniatures d'un livre de chœur et plusieurs autres dispersées dans divers autres manuscrits de la Bibliothèque de la Cathédrale de Sienne. A cette liste, encore si peu étoffée, je suis heureux de pouvoir ajouter un antiphonaire contenant quarante miniatures par Lippo Vanni.

Si elles n'ont pas toutes l'importance de celles qu'a retrouvées ou identifiées M. De Nicola, il en est qui ne le cèdent guère en intérêt et c'est sur celles-là que je demanderai la permission d'insister.



Elles ornent un antiphonaire appartenant à M. Walter V. R. Berry, de Paris³. C'est un somptueux in-folio sur vélin, en trois cent quarante-six feuillets, dont chaque page est couverte d'un texte liturgique avec notation musicale.

Au commencement de chaque phrase, le scribe a tracé une grande initiale colorée avec un lavis transparent ; les entrelacs et les spirales de ces lettres trahissent encore le souvenir des vieux calligraphes irlandais.

A la minutie laborieuse du scribe, vient s'opposer la franchise hardie de

1. *Rassegna d'arte*, t. I (1914), p. 104.

2. *Rassegna d'arte*, t. VI (1919), p. 97-98.

3. M. Berry a eu la bonté, non seulement de me permettre d'étudier le manuscrit chez moi, tout à mon aise, mais encore de m'autoriser à faire prendre les photographies reproduites dans ces pages.

DE leuau animā
 meam deus meus
 in te confi do nō
 eru bescam neq; irideant
 me inimici mei et enim uniuē
 si qui te expectant non cōfun
 dentur. ps. **Q**uas tunc do
 mine demonstra mihi et semi

LE ROI DAVID
 MINIATURE PAR LIPPO VANNI
 (Collection Walter V. R. Berry, Paris.)

l'enlumineur. Celui-ci ne travaille plus avec la pointe aiguë d'une plume, mais avec un pinceau bien chargé de couleur.

Ses fonds sont à l'ordinaire bleu d'outre-mer. Pour le feuillage et les rameaux, il emploie le bleu, le rouge vif, le vert, l'orange, le rose et le jaune, rehaussés par un semis de disques d'or brillant.

Ses personnages ont le teint clair avec des cheveux gris, ou souvent d'un jaune terne. Les pages les plus richement ornées sont d'une qualité que l'Italie du Trecento a rarement surpassée, pour le choix heureux des motifs, la vivacité du coup de pinceau ou la sobriété de l'exécution.

* * *

Passons à l'examen de quelques-unes des miniatures les plus remarquables.

Dans la lettre A du f. 1 r., nous voyons le roi David levant l'Enfant dans ses bras et contemplant l'Éternel. Si cette interprétation du sujet est la bonne — et j'avoue ne pouvoir en suggérer d'autre — nous sommes en présence d'un motif poétique dont l'inspiration remonte sans doute à Giotto. Nous en chercherons la source dans la composition bien connue de l'Église supérieure d'Assise, où saint François, disant la messe à Greccio, la veille de Noël, en se penchant sur le berceau, s'aperçoit qu'il tient véritablement dans ses bras le Divin Enfant.

On voit mal le lien existant entre ce motif et le texte sacré qu'il embellit plus qu'il ne le commente. On chercherait non moins vainement une connexion quelconque entre le Psaume XXV et l'ornement végétal qui l'encadre.

Nous avons sous les yeux un long rameau qui, par endroits, devient un véritable tronc et, par ailleurs, s'amincit en longues feuilles, ondulant paisiblement ou jaillissant au dehors pour bien vite se replier. Vers la droite, le rameau se transforme en bijou, puis en Amour ailé : cette figure qui, depuis l'époque pompéienne n'a jamais cessé de hanter l'imagination des artistes, même aux époques les plus sombres du moyen âge.

D'une main, cet Amour se tient la jambe ; de l'autre il porte à sa bouche une trompette. De cette trompette jaillit à nouveau le rameau, autour duquel s'enlacent et se nouent les enroulements des feuilles.

Tout ce décor est bien caractéristique de la miniature décorative du Trecento, surtout dans la péninsule italienne ; ce qui suit est plus inattendu.

Plus bas, là où les tiges s'écartent au lieu de se rapprocher, sur l'une volète un papillon, sur l'autre rampe un jeune homme nu, caché sous un voile qu'il va s'efforcer de jeter sur l'insecte.

Rien à la fois de plus absurde et de plus charmant qu'un pareil emploi décoratif de la figure humaine. Ce motif, inventé par les Grecs, n'est pas



LA RÉURRECTION
MINIATURE PAR LIPPO VANNI
(Cathédrale de Sienne, Libreria Piccolomini.)

indigne du Lippo Vanni qui enlumina un antiphonaire de Sienne daté de 1345 par le professeur De Nicola. Examinons, en effet, ce manuscrit : dans la lettre R, est représenté le *Christ ressuscité*, figure sur laquelle nous n'insisterons pas ici ; l'identité manifeste du décor avec celui que nous présentent les miniatures de M. Berry ne nous arrêtera pas davantage.



L'ÉPIPHANIE
MINIATURE PAR LIPPO VANNI
(Collection Walter V. R. Berry, Paris.)

Examinons, au contraire, avec quelque attention les personnages presque dissimulés dans les entrelacs inférieurs du rameau. Ce sont les soldats endormis auprès du sépulcre de Jésus. Pour un artiste du XIV^e siècle, un soldat ennemi du Christ prenait invinciblement les traits d'un Tatar ; aussi l'un des dormeurs en a-t-il le type, avec les cheveux tressés, et le bonnet fourré ; tous les trois ont des cimenterres, les molles tuniques et les longs boucliers de ces Mongols qui personnifiaient tous les Sarrasins, comme les Sarrasins incarnaient en leur personne tout le paganisme ennemi de l'Église romaine. On voit bien rarement, aussi parfaitement combinés, les deux objets essentiels des

arts graphiques, l'ornement et l'illustration ; ces souples figures humaines épousent les courbes des branches, comme si elles participaient à l'élasticité plastique des formes végétales.

Je ne puis m'empêcher de reproduire ici une autre tige, figurée dans le somptueux antiphonaire de M. Berry. Sans témoigner d'autant d'imagination décorative que la précédente, elle n'en est pas moins d'une fantaisie charmante et d'une exquise délicatesse. Sur la pousse verticale, vers la droite,

volète un papillon, tandis que, sur la partie horizontale un flamant dévisage un canard, accroupi au point précis où le rameau se transforme en un monstre ailé, moitié dragon, moitié oiseau, du bec duquel jaillit une tige, enlacée d'un feuillage d'iris.

Ce tronc supporte une lettre E, dans laquelle vient s'encadrer un sujet que nous allons examiner de près (F. 23 v.). C'est une *Épiphanie* dont la

composition ramassée et presque circulaire ne nous surprendrait guère si nous la rencontrions sur un émail champlé ou sur quelque vitrail français du xiii^e siècle, tant y sont visibles les influences septentrionales. Les grandes pointes recourbées de la couronne du roi, dont le doigt montre l'étoile, n'ont rien de bien italien. Son geste même est si rare dans l'Italie centrale que je n'hésite pas, le rencontrant ici ou ailleurs, à y chercher l'indice d'une influence transalpine. Plus que pour tous autres artistes, de pareils contacts avec le dehors sont aisés à expliquer quand c'est à des miniaturistes que nous avons affaire, gens nomades par excellence et

dont les œuvres voyageaient avec tant de facilité. Toutefois, l'ensemble de cette *Épiphanie* est bien d'un Siennois ayant connu Simone et les Lorenzetti, même si le Mage agenouillé nous rappelle également Giotto. Ici comme ailleurs, Lippo Vanni se montre moins réfractaire aux influences florentines que ne le sont la plupart de ses contemporains de l'école siennoise.

L'*Épiphanie* que nous venons d'étudier prête à des comparaisons instructives avec celle de San Gimignano, exécutée par Niccolò di Ser Sozzo Tegliacci, le mieux connu et le plus célèbre des miniaturistes siennois du Tre-



L'ÉPIPHANIE
MINIATURE PAR NICCOLÒ TEGLIACCI
(Collégiale de San Gimignano.)

cento. Le motif en est presque identique, si bien que toutes les différences se réduisent à des questions de qualité. Non seulement les personnages, dans l'exemplaire de M. Berry, ont à la fois plus de gravité et d'élégance, non seulement ils sont, en quelque sorte, d'une essence supérieure, non seulement l'action est imprégnée d'un rayonnement joyeux et solennel, mais



LA NATIVITÉ
MINIATURE PAR LIppo VANNI
(Collection Walter V. R. Berry, Paris.)

encore le coup de pinceau y est à la fois plus léger et plus sûr. Le décor, chez l'un, a toute la délicatesse de la fleur, tandis que chez l'autre il est si pesant, les feuilles sont si sèchement découpées, qu'on dirait une décalcomanie.

Laquelle des deux compositions a précédé l'autre? Difficile problème, puisque aucune n'est datée et que rien ne se ressemble plus que les œuvres de deux enlumineurs compatriotes et contemporains. Toutefois, un indice vient guider nos recherches : comme nous l'avons vu, un des Mages montre du doigt l'étoile à son compagnon plus jeune; ce motif que nous avons signalé comme étranger à l'Italie centrale semble n'avoir pas été compris par l'artiste de San Gimignano. Le

Mag central lève bien la main, mais aucune étoile ne brille au ciel, et son compagnon, de profil, regarde dans le vide. Ne pourrions-nous en conclure que Tegliacci, ici, imite Lippo Vanni?

Revenons un peu en arrière. Au f. 17 v., nous rencontrons, dans la lettre P de *Puer natus*, une précieuse *Nativité*. Le rameau, qui ailleurs se muait en être vivant, se transforme ici en pierre et devient le roc dentelé d'une caverne. Quant à la composition, on aurait difficilement pu la grouper avec

plus d'art, l'exécuter avec plus de sentiment. Une fois de plus, il me faut bien insister sur la limpidité harmonieuse des rythmes, l'abandon délicat des formes, la liberté absolue du coup de pinceau.

Seules, les *Joies de la Vierge* figurent à l'Antiphonaire de M. Berry; ses Douleurs en sont absentes. Après la *Nativité* et l'*Adoration des Mages*, nous trouvons au f. 143 v., dans une lettre R, une prestigieuse *Résurrection*. Le Sauveur n'est pas, comme dans le livre de chœur de Sienne, une figure solennelle et impressionnante, déployant sans doute la bannière de la victoire, mais montrant impassiblement ses plaies béantes. Ici, c'est avec un visage joyeux qu'il surgit du tombeau; si d'une main il tient un drapeau, de l'autre, il nous présente un rameau d'olivier, unissant ainsi la paix à la victoire. Ce motif additionnel, si riche en perspectives nouvelles de pensées et de sentiments, doit être bien peu fréquent, car je n'ai pas gardé le souvenir de l'avoir rencontré ailleurs.



LA RÉSURRECTION
MINIATURE PAR LIPPO VANNI
(Collection Walter V. R. Berry, Paris.)

Le sujet suivant est une *Ascension* (f. 165 v.) se détachant dans un grand V comme le relief d'un bouclier. La figure de la Vierge, comme on le constate parfois dans les peintures siennoises, rappelle plus les motifs de l'art chinois que ceux de l'art italien. Si j'avais connu il y a vingt ans et plus, quand j'écrivais ma monographie sur *Un peintre siennois de la légende franciscaine*, cette composition, avec les Apôtres inspirés et anxieux contemplant leur Maître transfiguré, avec cette Vierge au milieu d'eux, à la fois

si résignée et si reconnaissante, je me serais peut-être exprimé en termes moins pessimistes sur l'inaptitude des artistes occidentaux, même du moyen âge, à exprimer l'extase religieuse. Il n'y a pas entre notre miniature et la peinture bouddhique, que je reproduisais alors, le même gouffre infranchissable qu'entre la Messe de Saint-Grégoire, de Dürer, et cette même peinture chinoise que je lui juxtaposais.



L'ASCENSION
MINIATURE PAR LIPPO VANNI
(Collection Walter V. R. Berry, Paris.)

La distance diminue encore si nous examinons la représentation de la *Pentecôte* dans le grand S du f. 170 v. La spirale de cette majuscule a tout le souffle d'un vent puissant, déblayant le ciel et courbant les êtres en groupes serrés; mais ici toute violence est absente. Les personnes s'inclinent dans l'extase de l'abandon. Ils sont dignes de recevoir le Saint-Esprit. Ce n'est point autrement que nous pouvons nous représenter cette scène inoubliable.

Si jamais ces deux thèmes sublimes ont été plus adéquatement traités, je demande qu'on me l'indique; j'en ai cherché vainement les

pendants dans toute la peinture de l'école siennoise, la moins matérielle des écoles italiennes. Tegliacci s'élève presque à leur hauteur dans ses miniatures de San Gimignano et notamment dans le thème moins difficile de l'Ascension¹; mais dans le motif plus abstrait de la *Pentecôte*, il ne réussit qu'à nous donner le portrait des bons bourgeois de quelque conseil de fabrique.

1. Venturi, *Storia*, t. V, p. 1036.

Comme on l'a vu, aucune des *Douleurs de la Vierge* n'a pris place dans notre Antiphonaire; aussi est-il heureux qu'un petit panneau de prédelle, à Altenburg, bien que peint sans doute quelques années plus tard, vienne combler à propos cette lacune et compléter notre série¹. Lippo Vanni s'y montre technicien consommé, coloriste et inventeur raffiné, mais surtout illustrateur hors pair: on rencontre rarement ces Apôtres agenouillés au chevet de la Vierge, cependant que, en présence de saint Michel et des armées célestes, le Christ entouré de Séraphins attire à lui l'âme de sa Mère.

Revenons au manuscrit de M. Berry: la dernière des Joies de la Vierge est l'*Assomption*, renfermée dans le grand G du f. 234 v. La tradition avait si bien fixé tous les détails de cette scène qu'à part l'addition d'un fond de paysage, d'un chœur d'anges en haut et d'un groupe d'apôtres en bas, l'imagination de l'illustrateur pouvait bien mal s'y donner libre carrière. Et cependant, la sérénité toute bouddhique de la



LA PENTECÔTE
MINIATURE PAR LIPPO VANNI
(Collection Walter V. R. Berry, Paris.)

Vierge et les gestes des Séraphins, dont les ailes ouvertes l'entourent et la soutiennent, n'ont assurément rien de banal. L'artiste n'a pas voulu recourir

1. Il mesure 0^m,27 × 0^m,31 et est attribué à Bartolo di Fredi. Il y a vingt ans, j'acceptais cette attribution; depuis, j'ai bien des fois songé à Barna; mais à examiner ce tableau avec attention, on finit par se convaincre que seul Lippo Vanni a pu en être l'auteur. La présence de l'Archange, les Apôtres agenouillés et non debout, semblent trahir des influences plus byzantines que latines.

à l'artifice, si fréquemment employé au Moyen Age, dans les Ascensions et les Assomptions, d'une mandorle ovoïde coupée par une traverse recourbée formant siège.

Le principal but de cette étude étant, non la description du manuscrit et de ses miniatures, mais l'analyse de la personnalité artistique de Lippo Vanni en tant qu'enlumineur, nous nous abstenons de décrire en détail



LA PENTECÔTE
MINIATURE PAR NICCOLÒ Tegliacci
(Collégiale de San Gimignano.)

la totalité des peintures qui ornent l'Antiphonaire de M. Berry. Nous nous bornerons donc à attirer l'attention sur quelques pages qui, à divers titres, nous semblent particulièrement significatives.

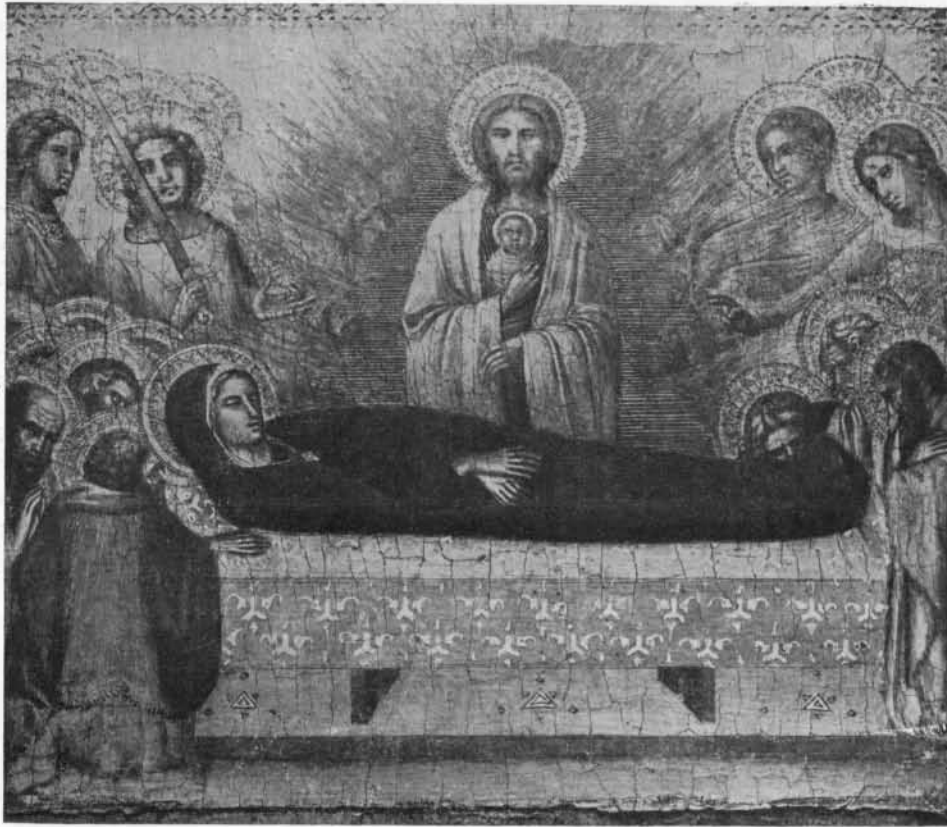
Au verso du f. 2, nous voyons un puissant personnage masculin, s'adressant à Jérusalem, représentée ici comme une forteresse sur un roc escarpé. Le rouleau qu'il tient à la main est couvert de caractères qui, au lieu d'être chaldaïques ou araméens, comme on pourrait le croire, se réduisent après examen à de simples fioritures vides de sens. Il serait curieux de rechercher l'origine de ces arabesques, si fré-

quentes en Italie jusqu'au début du xvi^e siècle, et de se demander pourquoi on ne leur préférerait pas des textes lisibles en caractères ordinaires.

Au f. 41 r., dans le cadre d'un rameau fleuri, l'artiste a tracé une gracieuse figure du *Sauveur*, vu de profil comme s'il s'adressait à ses disciples. Dans le D du f. 102 v., un jeune homme d'une rare beauté paraît être *David* avant son avènement. Plus loin (f. 178 v.) nous trouvons les têtes des trois Personnes de la *Trinité*, réunies par nécessité comme la

Trimourti indienne, mais se détachant sur un fond de lumière blanche, augustes, sacro-saintes et supra-terrestres.

Ajoutons-y un *saint Michel* (f. 239 r.), ne serait-ce que pour admirer la souplesse de son corps jeune et martial, épousant les sinuosités rythmées de la tige végétale; enfin une *Madone avec l'Enfant* (f. 236 v.), en nous



LA DORMITION
PANNEAU DE PRÉDELLE PAR LIPPO VANNI
(Altenburg.)

rappelant que dans l'œuvre d'un Maître il n'est aucune représentation de la Vierge qui n'ait son importance.

Il suffit d'examiner les illustrations que nous venons d'étudier pour reconnaître la place considérable que mérite leur auteur parmi les miniaturistes italiens du Trecento. Il rappelle à la vérité le plus grand d'entre eux, ce Maître du *Codice di San Giorgio*, dans la bibliothèque du Chapitre de Saint-

Pierre¹. Même science ornementale, même vitalité, souplesse et tendresse dans le traitement des motifs végétaux qui, sans rien perdre de leurs qualités décoratives, se plient à chaque instant aux exigences de l'illustrateur. Si Vanni est inférieur à ce maître anonyme pour l'harmonie des attitudes, il le dépasse par la profondeur du sentiment, où il rivalise avec le peintre



L'ASSOMPTION DE LA VIERGE
MINIATURE PAR LIPO VANNI
(Collection Walter V. R. Berry, Paris.)

Barna, de Sienne, un des poètes les plus inspirés de tout le Moyen Age. Si ce dernier est plus fatal et plus tragique, Lippo Vanni a plus de subtilité et plus d'imprévu.

Les ressemblances entre ces deux artistes ne sont pas du même ordre que celles que nous découvrons entre des motifs polynésiens vieux d'un siècle et les décors scandinaviens de l'an mil ou, pour nous cantonner dans la Méditerranée, entre certains personnages égyptiens de l'Ancien Empire et ceux de Piero della Francesca, d'Antonello de Messine ou de Luca Signorelli. C'est par milliers que des rapprochements de ce genre peuvent être effectués, en cherchant des exemples

aux quatre coins de la terre, jusqu'aux côtes du Kamchatka ou aux sources du Iénisseï; pour frappants qu'ils puissent être, il nous les faut bien considérer comme purement fortuits, chaque fois que l'influence directe ou indirecte paraît contraire à la vraisemblance historique.

Il n'en est pas ainsi, disions-nous, pour Lippo Vanni et Barna, compa-

1. Venturi, *Storia*, t. V, fig. 786-791.

triotés, concitoyens et, à peu de chose près, contemporains. Et si nous constatons entre eux des ressemblances plus étroites que celles qu'on s'attend à trouver entre des artistes vivant dans la même atmosphère spirituelle, interprétant les mêmes formules, avec, pour ainsi dire, les mêmes outils, la question de priorité se pose aussitôt. C'est la chronologie des œuvres qui devra y répondre : son propre passé, ses succès dans son art, ses dons personnels, empêcheront toujours le plus ancien de deux peintres de s'assimiler complètement les méthodes et les procédés d'un artiste plus jeune.

..

Les miniatures que nous venons d'étudier dans l'Antiphonaire de M. Berry ne sauraient se séparer dans le temps des enluminures de Sienne que M. De Nicola date de 1345. Tout au plus, peut-on admettre qu'elles soient antérieures ou postérieures d'un ou deux ans. Il est plus malaisé de dater, je ne dis pas à un an, mais même à dix ans près, les fresques de Barna à la

Collégiale de San Gimignano. Le peu que nous savons de ce peintre, nous le devons à Vasari ; selon lui, c'est en travaillant à ces fresques qu'il tomba d'un échafaudage et se tua ; selon lui encore, il mourut en 1381 et mourut jeune.

On n'a découvert aucun document d'archives qui contredise cette date et, si elle nous inspire quelques doutes, c'est que ces fresques rappellent de très près Simone Martini et semblent être l'œuvre d'un de ses disciples directs.



LE PROPHÈTE ISAÏE
MINIATURE PAR LIPPO VANNI
(Collection Walter V. R. Berry, Paris.)

Simone ayant quitté définitivement Sienne en 1339 et étant mort en 1344, comment Barna a-t-il pu être son élève et mourir *jeune* en 1381?

L'analyse des détails archéologiques ne nous éclaire ici que d'une manière insuffisante. J'ai vainement cherché, dans les costumes, dans les armes et armures, dans le mobilier et les autres accessoires, quelque indice chrono-



LE SAUVEUR
MINIATURE PAR LIPPO VANNI
(Collection Walter V. R. Berry, Paris.)

logique permettant de dater ces fresques plutôt de 1380 que de 1340. N'est-ce pas ma propre ignorance que je dois en l'espèce accuser? Tant que nous autres « connaisseurs » nous ne serons pas munis, pour nos époques favorites, de répertoires archéologiques aussi parfaits que ceux de nos confrères les hellénistes et les latinistes, tant que nous n'aurons pas étudié dans le détail toute la vie matérielle et morale du Trecento et du Quattrocento, nous ne mériterons pas plus de confiance que notre dilettantisme superficiel n'en inspire. Un jour viendra où chaque débutant de vingt ans recevra toute faite de ses maîtres, la science que je cherche péniblement à me constituer pièce à pièce dans mon âge mûr. Ce jour-là, on pourra peut-être, sans difficulté, grâce à quelque détail significatif, dater ces fresques à dix ans et même à cinq ans près.

L'étude des formes et du style n'est guère, en l'espèce, d'un plus grand secours. Seuls les disciples de Morelli ont jusqu'ici étudié avec quelque pénétration la peinture siennoise et cela avec la préoccupation peut-être trop exclusive de l'attribution des œuvres à tel ou tel artiste. On pourrait, en toute justice, nous reprocher d'être aussi peu intimes, aussi peu familiers, aussi

logique permettant de dater ces fresques plutôt de 1380 que de 1340. N'est-ce pas ma propre ignorance que je dois en l'espèce accuser? Tant que nous autres « connaisseurs » nous ne serons pas munis, pour nos époques favorites, de répertoires archéologiques aussi parfaits que ceux de nos confrères les hellénistes et les latinistes, tant que nous n'aurons pas étudié dans le détail toute la vie matérielle et morale du Trecento et du Quattrocento, nous ne mériterons pas plus de confiance que notre dilettantisme superficiel n'en inspire. Un jour viendra où chaque débutant de vingt ans recevra toute faite de ses maîtres, la science que je cherche péniblement à me constituer pièce à pièce dans

peu en sympathie compréhensive avec les maîtres, leurs œuvres et leur milieu, que si nous avons l'âme d'un fonctionnaire chargé d'estampiller les produits de quelque industrie moderne. Et si le labeur de l'étiquetage a laissé à quelques-uns d'entre nous un peu de loisir, qu'en avons-nous fait? Nous avons distribué quelques éloges, d'ailleurs mérités, à des artistes qui, à part Simone et peut-être Duccio, ont été fort injustement négligés par les critiques. Mais nous n'avons pas poussé notre analyse jusqu'à la distinction minutieuse des variations de style, de dix ans en dix ans, bien que nous n'ayons jamais été en peine pour discerner empiriquement les œuvres du début et de la fin du XIV^e siècle.

Ce qui complique le problème, c'est un trait commun entre l'art siennois et celui de l'Orient ou de Byzance : une tendance marquée à revenir en arrière vers certains moments particulièrement glorieux. Après 1350, par exemple, il est clair que l'influence des Lorenzetti, si considérable depuis vingt ou trente ans, tend à dispa-

raître. De leurs formules il ne reste que peu de chose, si nous entendons par là la ligne, la couleur, la distribution, la silhouette, la composition, en un mot. Tout en conservant plus de sentiment spirituel, les peintres siennois, des Lorenzetti jusqu'à Sassetta, se rapprochent de plus en plus de Simone, comme si leur art cherchait à remonter vers sa source.

C'est ce qui rend fort difficile de décider si Barna, imitateur évident de Simone et son fidèle disciple, fut en réalité son élève direct; il serait dans ce



LE JEUNE DAVID
MINIATURE PAR LIPPO VANNI
(Collection Walter V. R. Berry, Paris.)



cas plus ancien, d'une bonne génération, que ne l'a dit Vasari. Mais ce dernier mérite-t-il aussi peu de confiance? Sans doute lui arrive-t-il de commettre des confusions et de pousser fort loin l'inexactitude des détails, notamment quand il s'agit de diminuer un rival ou d'exalter sa ville natale d'Arezzo; mais est-il vraisemblable qu'il ait défiguré un avènement aussi dramatique



LA TRINITÉ
MINIATURE PAR LIppo VANNI
(Collection Walter V. R. Berry, Paris)

et qui dut laisser une trace des plus vives dans les mémoires locales? Aurait-on oublié aussi vite la date de la mort de Barna et l'âge de l'artiste? Qu'il mourut jeune, nous eussions pu le conjecturer par ailleurs, en présence du petit nombre de ses autres œuvres, si tant est qu'il nous en soit parvenu. De plus, dans les formes et surtout dans les draperies des fresques de San Gimignano, nous constatons la marque de cette évolution générale de l'art siennois qui aboutit vers 1400 aux fresques récemment découvertes au Dôme de Sienne, dans la Chapelle de la Vierge, fresques dont les documents attestent la date et nomment les auteurs (inconnus d'autre part). Inutile

d'insister ici sur cet argument : je préfère en chercher un autre, non moins justifié, je l'espère, mais bien plus frappant : c'est que l'influence palpable de Barna sur ses contemporains ne se manifeste nulle part avant 1380 au plus tôt. Aucune trace n'en paraît dans les œuvres d'Andrea Vanni ou de Bartolo di Fredi antérieurement à cette date.

Mais si Barna — et ici nous reprenons le fil de notre étude — était encore jeune en 1380, n'a-t-il pas pu être l'élève de Lippo Vanni?

Leurs rapports, nous l'avons dit, sont des plus étroits et nous pourrions en pousser la recherche jusque dans les détails les plus menus. Lippo Vanni deviendrait ainsi un maillon — et non des moindres — dans la chaîne qui relie Simone à Sassetta, puisque de Lippo Vanni dériverait Barna et que de Barna sont sortis Bartolo di Fredi et Andrea Vanni.

Quelles sont les origines de Lippo? Fit-il ses débuts chez les Lorenzetti, comme l'a supposé M. De Nicola¹, pour se retourner ensuite vers Simone, ce qui ne serait pas en contradiction avec les tendances signalées plus haut, ou bien, ce que je crois plus vraisemblable, alla-t-il chercher chez Simone toute son inspiration²?

Tout d'abord, malgré l'emprise des œuvres de Simone sur les jeunes artistes de 1350 et des années suivantes, malgré leur désir évident de le continuer, je cherche vainement un élève direct des Lorenzetti, ayant véritablement été enrôlé sous leur bannière et les ayant ensuite reniés pour se ranger à la suite de Simone. Il n'aurait pu le faire sans garder quelque chose du coloris et de l'exécution des Lorenzetti qui sont aussi argentés, gris et sombres, que Simone et ses imitateurs sont rayonnants, dorés et joyeux. Ces dernières qualités sont celles mêmes de



SAINT MICHEL
MINIATURE PAR LIPPO VANNI
(Collection Walter V. R. Berry, Paris.)

1. *Rassegna d'arte*, t. VI (1919), p. 98.

2. Il s'agit, bien entendu, de sa carrière consciente d'artiste, non de son apprentissage comme dessinateur. Des analogies singulières entre ses figures masculines et celles de Meo nous feraient rechercher son tout premier maître dans l'entourage de celui-ci.

Lippo Vanni, notamment dans une série de panneaux où, plus que partout ailleurs, il se rapproche de Simone, tant par le dessin et le modelé que par ses autres qualités picturales : je veux parler de la *Madone* de M. Lehman, jadis chez Richard Norton, et de deux autres panneaux, aussi dans la collection Lehman, représentant *saint Pierre* et *saint Ansano*, donnés à Lippo



LA VIERGE
MINIATURE PAR LIPO VANNI
(Collection Walter V. R. Berry, Paris.)

Vanni par M. De Nicola ; toutes ces œuvres sont si voisines de Simone, que tout récemment elles lui étaient encore attribuées¹.

Non seulement il est invraisemblable qu'un élève des Lorenzetti se soit à tel point rapproché de Simone, mais encore il y aurait là violation d'une loi psychologique du développement des personnalités artistiques. Cette loi est la suivante : un peintre, à ses débuts, n'est jamais exempt d'une certaine timidité, d'une contrainte et d'une minutie qui disparaissent au fur et à mesure de ses progrès, pour faire place à une hardiesse, une liberté, une ampleur de plus en plus grandes. Cette règle ne souffre pas d'exceptions et l'évo-

lution inverse serait sans exemple. Conçoit-on un Rembrandt débutant par ses dernières œuvres et terminant par ses premières ou un Giotto, à la fin de sa carrière, exécutant le polyptyque du cardinal Stefaneschi?

1. Exposition Kleinberger, New-York, novembre 1917, nn. 45 et 46 du catalogue, avec reprod. A la même suite appartient un *Evangeliste* ou *Prophète* de la collection George Blumenthal (même exposition, n. 44). Chez M. Andrew Gow, d'Eaton, se trouve une répétition du *saint Ansano*, mais avec une épée au lieu d'une palme.

Cette loi nous démontre que Lippo n'a pu peindre les panneaux de M. Lehman qu'au début de son évolution artistique et dix ans au moins avant



MADONE PAR LIPPO VANNI

(Collection Philip Lehman, New-York.)

les miniatures de Sienne et de la collection Berry, exécutées, nous l'avons vu, vers 1345. Quand il peignit ces dernières, non seulement il a beaucoup appris à l'école des Lorenzetti, mais encore il s'est libéré de bien des contraintes qui pesaient sur ses imitations de Simone. Le passage de la détrempe

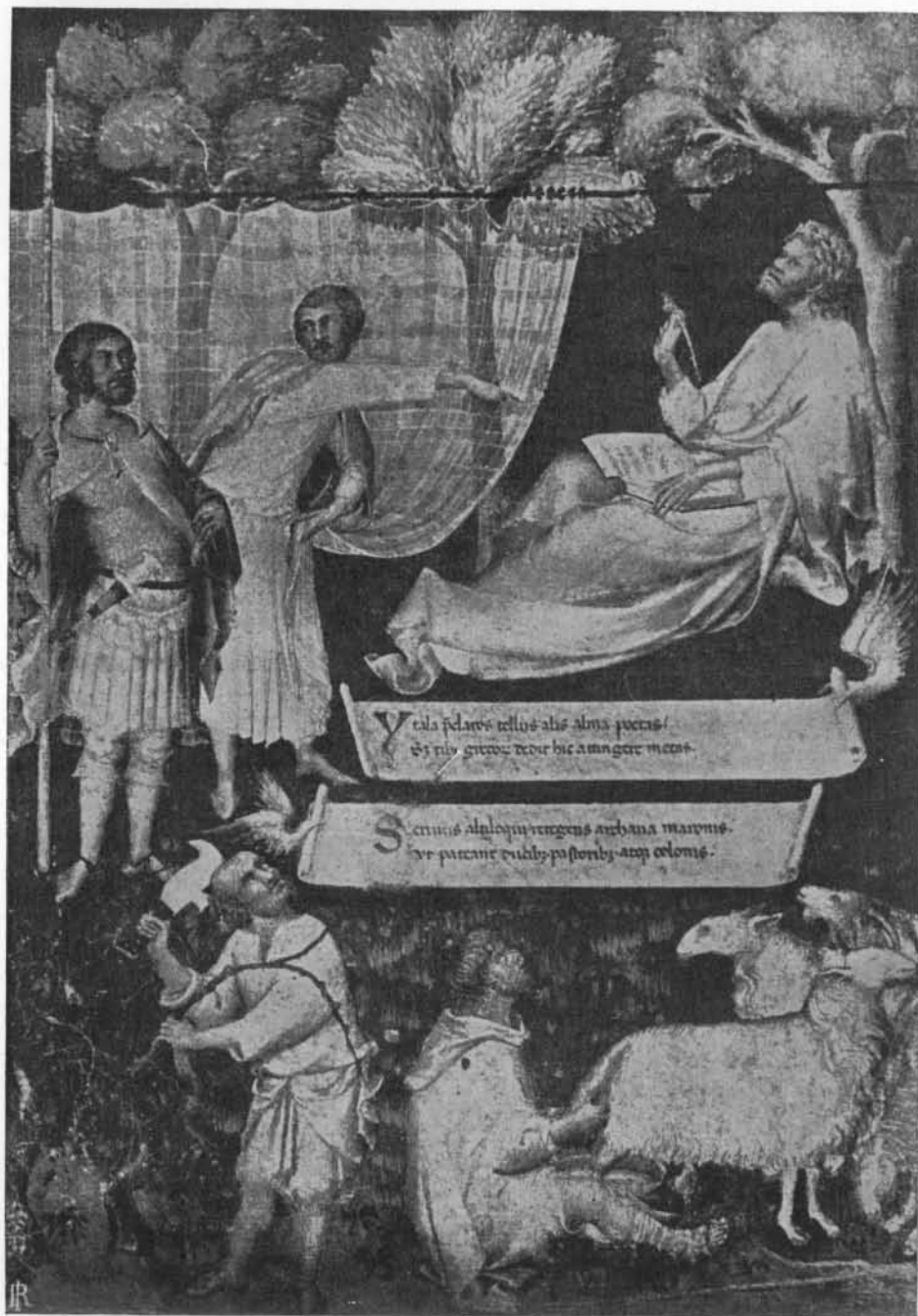
à la technique plus libre de la miniature n'a pas été sans faciliter son affranchissement.

Singulier paradoxe en effet que l'évolution de la miniature : jusqu'à la fin du *xiv*^e siècle, c'est le plus spontané, le plus rapide et le plus hardi des moyens d'expression, bien plus libre en cela que la détrempe ou même que la fresque. Plus on remonte dans le temps et plus on constate ces qualités ; même une course hâtive à travers les siècles le mettrait en évidence, en passant des Ottomans aux Carolingiens, de Rossano à Sinope, de la *Genèse* de Vienne au *Virgile* du Vatican, et en atteignant par là les sources antiques et cet art vigoureux et méconnu des fresques pompéiennes vraiment originales. Seule fait exception — et encore est-ce plutôt de la calligraphie que de la peinture — la miniature ornementale de l'école irlandaise, si voisine à certains égards des tatouages d'une autre région barbare, de la Nouvelle Zélande, antérieurement à l'arrivée des Européens.

Ailleurs — et sauf le cas d'influences irlandaises trop précises — l'illustration à la plume peut conserver, le Psautier d'Utrecht nous le démontre, toute la hardiesse et la rapidité d'une esquisse.

Pour cet art *ch'alluminare è chiamata in Parigi*, comme pour tous les autres arts, l'époque de saint Louis marque, dans le vaste empire spirituel de la France, la fin de la croissance et le commencement de la cristallisation. A cet empire, qui embrasse toute la chrétienté latine, l'Italie artistique appartient bien moins que la Scandinavie du Nord et l'Espagne occidentale. Reines du monde latin jusqu'à la fin du *xiv*^e siècle, l'architecture et la sculpture françaises ne pénétrèrent en Italie qu'après être entrées partout ailleurs et nulle part elles n'obtinrent moins de succès ; quant à la peinture gothique, c'est à peine si elle effleura la Toscane. Dans presque toute l'Italie du Trecento, aussi bien que la peinture monumentale, la miniature sut échapper à la minutie et à la contrainte.

C'est sans doute à la diffusion des lunettes et peut-être aussi à l'emploi des verres grossissants que nous devons la prédilection du *xv*^e siècle pour l'infinitement petit dans l'enluminure, goût si prononcé, par la suite, que le mot *miniature* en vint à évoquer quelque chose de méticuleux, de menu, de précis et même de scrupuleux. Et chaque fois que nous avons rencontré ces traits dans une peinture, nous en avons conclu que son auteur était un miniaturiste de profession : s'il s'agissait d'une œuvre italienne antérieure à 1400, nous avons presque certainement eu tort. Après cette date, à la vérité, les enlumineurs italiens ont suivi les mêmes errements que leurs contemporains français et flamands, si bien qu'on aboutit à des monstruosité artistiques, comme les miniatures, par exemple, de Monte di Giovanni, peintures lilliputiennes dont le principal attrait est leur extrême minutie ; dans leur genre,



FRONTISPICE D'UN VIRGILE PAR SIMONE MARTINI

(Bibliothèque Ambrosienne, Milan.)

elles ne sont pas dépassées par ce Bréviaire Grimani, encore tant admiré, et ne trouvent leurs égales que dans les œuvres d'un Clovio, l'idole des Romains du XVI^e siècle.

A l'époque de Lippo Vanni, en Toscane, je puis assurer — et ce n'est pas là simple paradoxe — qu'un miniaturiste aura généralement une technique plus libre, plus large et plus hardie qu'un peintre à la détrempe; la pratique de l'enluminure, telle qu'on la comprenait alors, tendait à libérer l'artiste et non à le contraindre ou à resserrer sa manière. Examinez par exemple le célèbre frontispice des *Bucoliques*, jadis chez Pétrarque et aujourd'hui à l'Ambrosienne. L'auteur en est Simone Martini lui-même. Dans aucun de ses tableaux, dans aucune de ses fresques, nous ne trouvons des traits si librement esquissés; nulle part, comme l'aurait dit Wickhoff ou comme le diraient ses innombrables disciples, sa technique n'est aussi « impressionniste ». C'est précisément la pratique de la miniature qui a libéré de la contrainte de la ligne le pinceau de Simone. Si à Assise, dans les fresques de la chapelle de Saint Martin, il se montre tellement plus large, plus libre et plus rapide que dans ses autres fresques et bien entendu que dans ses peintures à la détrempe, ne serait-ce pas parce qu'il s'était préparé à ce cycle par de grands travaux d'enluminure? Hélas, de ces travaux, rien ne nous est parvenu, car la page solitaire et magistrale de l'Ambrosienne paraît bien être postérieure en date.

Pour Lippo Vanni, nous sommes plus riches en œuvres authentifiées et nous pouvons affirmer qu'à une certaine époque de sa carrière l'enluminure fut son occupation principale. Sa vision et son coup de pinceau en furent modifiés, son style devint plus aisé et plus rapide et, par contre-coup, se différencia de plus en plus de celui de Simone.

A mon avis, ce serait donc à ses premières années qu'il conviendrait d'attribuer les tableaux d'une technique plus serrée et plus laborieuse, à l'époque où il venait de pratiquer la miniature ses peintures les plus librement esquissées, et à sa dernière période, les œuvres où, comme tous les maîtres vieillissants, il semble regarder en arrière vers ses débuts artistiques. Par bonheur, nous savons que ses miniatures furent exécutées vers 1345 et que son triptyque de Rome est de l'année 1358.

..

Après avoir ainsi déblayé le terrain, il nous est maintenant loisible de tenter le classement chronologique des œuvres parvenues jusqu'à nous. Sans ce classement, susceptible d'une explication raisonnée, aucune personnalité artistique, que dis-je, aucun ensemble de peintures n'est intelligible à notre



TRIPTYQUE PAR LIPPO VANNI

(Collection Philip Lehman, New York.)

sensibilité. Et le but ultime de la critique d'art n'est-il pas de suivre le développement de l'effort artistique bien plus que de s'attarder à je ne sais quelles considérations anthropologiques ou psycho-physiologiques, à des minuties archéologiques ou à l'esthétique vide des ateliers ?

* *

Un premier groupe, nous l'avons vu, est formé par des œuvres aussi voisines de Simone que celles de son collaborateur Lippo Memmi. Plus on l'examine et plus on y découvre l'influence de la dernière manière de Simone. Mais devons-nous y faire figurer une autre œuvre de Vanni dans la collection Lehman ? C'est un triptyque avec la Madone entre saint Dominique, à droite, et sainte Elisabeth de Hongrie, à gauche. Aux pieds de l'Enfant qui les bénit, deux jeunes mariés agenouillés.

La sérénité solide et monumentale de cette composition rappelle Duccio ou certains aspects de la personnalité artistique nettement tranchée que j'ai baptisée « Ugolino Lorenzetti » ; aussi quand je vis ce triptyque, il y a dix ans, je n'en découvris pas le véritable auteur : une fois de plus, c'est à M. De Nicola que nous devons son nom.

Ce tableau est-il antérieur à ceux que nous avons rapprochés de Simone ? Sans doute suis-je tenté d'élaborer ici l'hypothèse suggérée plus haut, et de rattacher les débuts de Lippo Vanni à l'atelier de Meo. Et pourtant, malgré tout, quelques scrupules me retiennent et m'empêchent même de considérer comme définitivement acquise l'attribution à Vanni.



LA NATIVITÉ PAR LIPPO VANNI
(Musée de Berlin.)

Le petit tableau du Louvre, donné par Raoul Duseigneur¹, avec *saint Nicolas dotant les trois filles pauvres*, tout en se distinguant du groupe décrit un peu plus haut par un coloris plus riche et une exécution plus large, est encore bien près de Simone, de ses fresques de la chapelle de Saint Martin à Assise et du petit *saint Martin avec un mendiant* dans le fonds Jarves à New Haven (États-Unis) qui pourrait bien être détaché d'une prédelle jadis dans cette chapelle. Ce dernier tableau rappelle par endroits les Lorenzetti, ce qui m'incline à le classer dans le même groupe chronologique que nos miniatures.

C'est immédiatement après celles-ci, au moment où la pratique de l'enluminure aura donné à notre artiste plus de fluidité, plus de rapidité, disons même un certain brio, qu'il a dû peindre le triptyque de la collection Walters, dont on peut affirmer sans exagération que le Moyen-Age n'a rien produit de plus libre, de plus spontané, de plus vivant². On peut y relever plus d'une analogie étroite avec les miniatures, allant jusqu'à l'identité des visages, avec, par exemple, les têtes expressives de la Pentecôte (fig. 9). Si nous avons vu juste, ce triptyque aura été exécuté au moment où Lippo Vanni revient à la peinture après s'être laissé détourner vers l'art de l'enlumineur.

La *Nativité* de Berlin (n. 1094) n'a pas un coloris moins étincelant ; mais les détails n'y sont plus exécutés avec autant de fluidité rapide. Puis viennent la *Dormition* d'Altenburg, déjà étudiée plus haut et le polyptyque peint à la fresque dans la chapelle du séminaire archiépiscopal de Sienne³, polyptyque que M. De Nicola a eu bien raison de rendre à Lippo Vanni ; notre artiste s'y rapproche à tel point des Lorenzetti que je croyais autrefois y voir une œuvre de Pietro en personne.

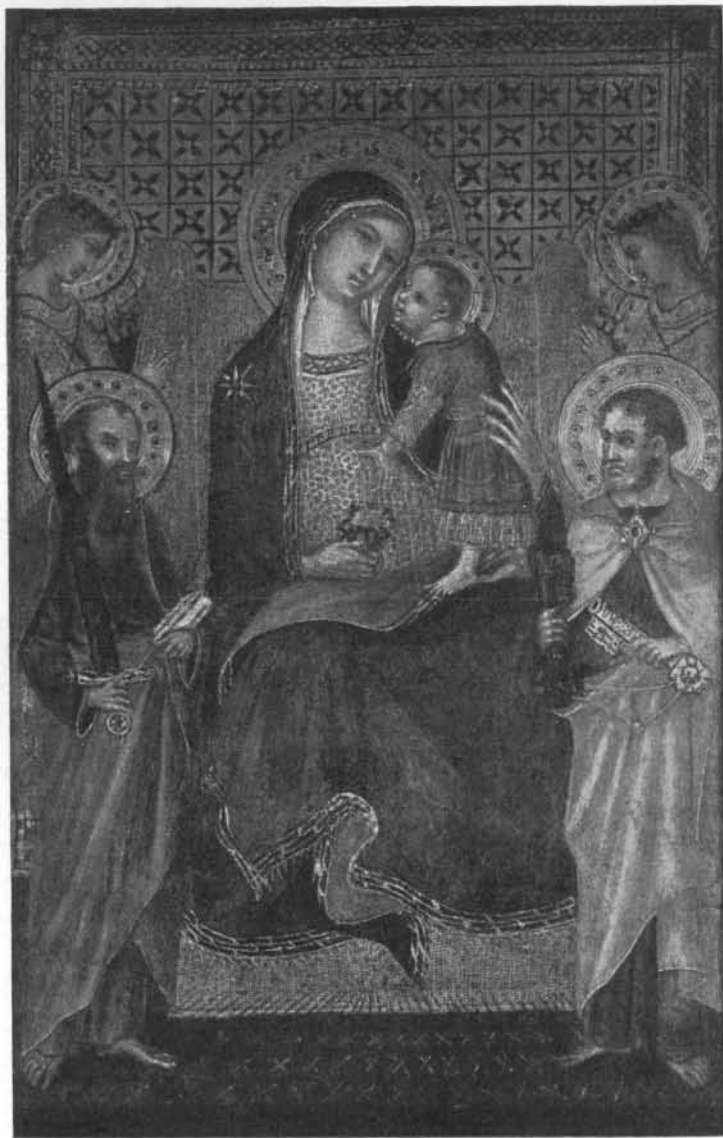
Plus près du triptyque de 1358 vient se placer une petite peinture de la collection Michael Friedsam, à New-York, représentant la *Madone* entourée des saints Pierre et Paul et de deux anges enguirlandés. La tenture derrière le trône et le tapis sous les pieds des Apôtres présentent une particularité que nous retrouvons dans toutes les œuvres certaines de Lippo Vanni : les ornements de toutes les surfaces décorées (costumes, tentures, panneaux etc.) ne comportent ni un dessin continu, ni une composition décorative achevée : toutes ces surfaces sont couvertes d'éléments graphiques insignifiants multipliés à l'infini, et cela doit avoir été voulu par l'artiste, car nous avons vu dans ses miniatures tout le parti décoratif qu'il savait tirer des motifs végétaux, du groupement harmonieux des tiges et des feuilles.

1. Reproduit dans la *Rassegna d'arte*, t. VI (1919), p. 97.

2. Reproduit dans *Rassegna d'arte*, 1917, p. 98 et dans Berenson, *Essays in the study of Sienese painting*, fig. 16.

3. Venturi, *Storia*, t. V, p. 744 ; fotogr. Anderson 21731.

Une *Madone de Pérouse*¹ est d'une technique plus large et d'un ton plus



MADONE ENTRE LES SAINTS PIERRE ET PAUL PAR LIPPO VANNI

(Collection Michael Friedsam, New-York.)

1. Reproduite dans *Rassegna d'arte*, 1917, p. 100 et par Berenson, *Essays in the study of Sienese painting*, fig. 17; photo. Alinari, II, n. 5645. A la Pinacothèque de Volterra j'ai vu un mariage de sainte Catherine en présence de sainte Lucie, mal conservé et mal restauré (Photo. Alinari 8892). Si c'est un Lippo Vanni, ce dont je ne suis pas certain, c'est ici qu'il s'intercalerait dans la liste.

lumineux. L'artiste, dans son développement, suit un tracé sinucux, non une course rectiligne. Il se laisse dévier dans sa trajectoire par les influences extérieures, peut-être, en l'espèce, par Florence. N'en est-il pas de même pour les petites scènes du triptyque de 1358 ?

Plus voisine des Lorenzetti est une *Madone avec deux anges* au Musée du Mans, identifiée par M. Perkins¹ ; on lui trouvera sans doute moins de qualités plastiques, moins de relief, et on notera, dans le type de l'Enfant, un retour en arrière vers la Madone Lehman. Nous en arrivons maintenant au triptyque de l'église des saints Dominique et Sixte à Rome, signé et daté de 1358. Comme nous l'avons dit au début de cet article, c'est la découverte de cette œuvre qui a rendu possible d'entreprendre sur Lippo Vanni des études sérieuses ; aussi a-t-elle été plusieurs fois décrite et reproduite². Le panneau central est traité avec une liberté qui frise la négligence. Les têtes d'hommes sont encore voisines de Simone, mais avec un brachycéphalisme plus accentué, tandis que les types féminins rappellent les Lorenzetti. Les décors de tous les tissus sont exécutés par le procédé quelque peu menu dont il a été question plus haut, à propos du tableau de M. Friedsam. Les volets sont à la fois plus beaux et plus intéressants que le centre : on y reconnaît quatre scènes du martyre de sainte Auria, et à les voir si caractéristiques, on se demande si elles ne procèdent pas, plus ou moins directement, de représentations comme celles des épisodes typiques du martyre de sainte Euphémie qu'on voyait à Chalcédoine, vers la fin du iv^e siècle³. La description de ces dernières que nous a laissée Asterius, évêque d'Amasie, s'appliquerait parfaitement, *mutatis mutandis*, aux quatre peintures de Lippo Vanni, bien que celles-ci, tant dans l'espacement des figures que dans la dureté relative de leur modelé, rappellent le plus siennois des Florentins, Bernardo Daddi. Dans le paysage, la forte saillie des falaises, la clarté des ciels et la silhouette des arbres annoncent nettement Sassetta.

Les autres peintures que nous pouvons à l'heure actuelle attribuer à Lippo Vanni sont à la vérité d'un intérêt moindre, sauf pourtant la grande fresque panoramique de la *bataille de Val di Chiana*, dans la Sala del Mappamondo, à l'hôtel de ville de Sienne. Cette fresque est de l'année 1372 et, si l'attribution à Lippo Vanni, due à M. De Nicola, est la bonne — et je suis fortement tenté de lui donner raison, — elle nous montre notre artiste comme capable par surcroît de traiter avec habileté des masses en mouvement et de résoudre

1. *Rassegna d'arte*, 1914, p. 104 ; photo. Bulloz (Paris), n. 17706.

2. *Rassegna d'arte senese*, 1910, pl. à la p. 39 ; *Rassegna d'arte*, 1917, pl. à la p. 98 ; Berenson, *Essays in the study of Sienese painting*, fig. 18 ; Photo. del Ministero della Pubblica Istruzione, C. 2758-9.

3. Strzygowski, *Orient oder Rom*, p. 119.

ainsi des problèmes d'une réelle difficulté. Une fois de plus, c'est à Simone Martini que nous ramène la figure protectrice de saint Paul.

Arrivés ici, nous pouvons prendre congé de l'auteur de ces miniatures et de ces tableaux. Si des recherches nouvelles viennent accroître notre liste, et nous n'en doutons pas un instant, nous voulons espérer que les œuvres nouvelles trouveront sans trop de peine leur place dans le cadre que nous venons d'esquisser.

La peinture siennoise offre à nos études une illustre matière. Nous ne connaissons encore avec quelque exactitude, nous l'avons dit plus haut, que Duccio, Simone et les Lorenzetti. Les autres ne sont encore devant nos yeux que des ombres insaisissables. Lippo Memmi, lui-même, commence à peine à sortir du brouillard et, parmi les artistes du Trecento finissant, nous ne faisons encore qu'entrevoir Barna et Andrea Vanni. Quand nous les connaissons d'une manière plus approfondie, j'ose prédire que nous constaterons des relations étroites, d'une part entre Lippo Vanni et Barna, et par ailleurs entre Barna et Andrea Vanni.

B. BERENSON

(Traduit sur le manuscrit de l'auteur par Seymour de Ricci.)

