

ALINARI FRÈRES, ÉDITEURS

FLORENCE — RUE NAZIONALE, 8

LA CHAPELLE DES SCROVEGNI

À L'ARENA DE PADOUE

ET

L'ÉCOLE DES SAINTS GEORGE ET TRIPHON

À VENISE



FLORENCE

ALINARI FRÈRES

—
1904

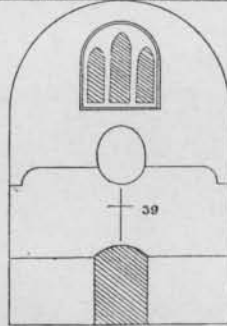
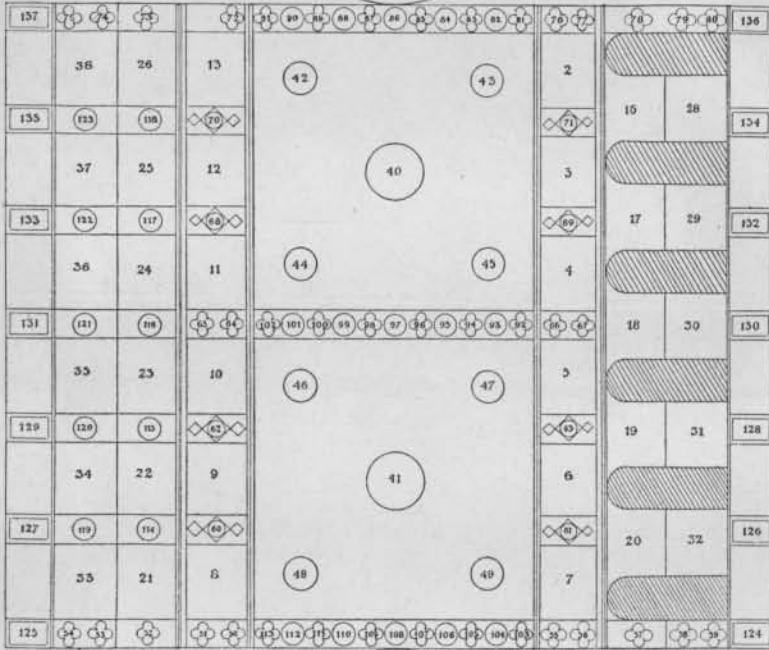
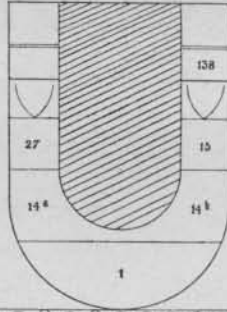
503p

RTp

Bibliothèque Maison de l'Orient



130197



PLAN DE LA CHAPELLE DES SCROVEGNI.

LA CHAPELLE DES SCROVEGNI

À L'ARENA DE PADOUE¹

Sur l'emplacement d'un amphithéâtre romain, en grande partie ruiné ou détruit, s'établirent, au moyen-âge, d'abord les Dalesmanini, puis les Scrovegni. En 1300, Enrico Scrovegni, fils de ce Reginaldo que Dante a placé, pour crime d'usure, au septième cercle de son Enfer, y construisit un palais somptueux — une espèce de château-fort — et, près de celui-ci, une chapelle, afin d'expier, au dire des historiens, les crimes de son père : quand il s'agit de décorer cette chapelle, il fit venir les deux plus grands artistes de l'époque, Giotto et Giovanni Pisano. Le palais fut restauré le siècle suivant, presque complètement, sur le style de la Renaissance, par les Foscari, qui en étaient devenus propriétaires, puis, en 1820, complètement détruit : seule, pour la plus grande fortune de l'art, la chapelle fut préservée des injures du temps et des hommes [19301]².

L'époque de son érection et de sa décoration est généralement fixée entre les années 1303 et 1306. On s'appuie, pour cela, sur le témoignage d'une inscription, aujourd'hui perdue, mais conservée par Scardeone, sur une chronique de Muratori, sur une délibération du

¹ Pour les détails historiques et toutes nos références, on consultera les ouvrages suivants : RUSKIN, *Giotto and his works in Padua*, London, 1854 ; SELVATICO P., *L'oratorio dell'Annunziata nell'Arena di Padova e i freschi di Giotto in essa dipinti*, dans les *Scritti d'arte*, Firenze, 1859, pag. 215 sgg. ; et *Guida di Padova e dei principali suoi contorni*, Padova, 1869 ; TOLOMEI A., *La chiesa di Giotto nell'Arena di Padova, relazione al Consiglio comunale, et La cappella degli Scrovegni e l'Arena di Padova*, dans les *Scritti vari*, Padova, 1894 ; CAVALCASELLE et CROWE, *Storia della Pittura in Italia*, Firenze, 1875, I, 467, III, 286, IV, 188 ; BURCKHARDT, *Il Cicerone*, dernière édition.

² Les numéros entre parenthèses [] sont ceux des Photographies Alinari.

Grand Conseil de Venise, comme aussi sur la coïncidence de la visite de Dante à Giotto, pendant qu'il était occupé aux peintures de Padoue. Nous aurons l'occasion de discuter ailleurs, et plus à notre aise, cette question, qui n'est pas aussi claire et aussi simple qu'on l'a cru jusqu'à ce jour¹. Nous nous contenterons de dire, pour l'instant, que notre opinion, basée sur l'examen tranquille des faits, est qu'on doit retenir la décoration de la chapelle certainement contemporaine à son érection, tandis que l'achèvement de l'œuvre ne saurait être avec toute vraisemblance fixé après le commencement de l'année 1305.

Quel en fut l'architecte? Le plus grand nombre parlent de Giotto, d'autres de Giovanni Pisano, mais il est probable, selon mon avis, que ce ne fut ni l'un ni l'autre. C'était, peut-être, un religieux appartenant à l'Ordre des Ermites, qui était tout voisin. Il est, en effet, bien connu que dans cet Ordre, et à cette époque, il ne manquait pas d'excellents architectes; or, c'est précisément un religieux augustinien qui, dans la fresque du *Jugement dernier* [19377], soutient le petit modèle de la chapelle, que Henri présente à trois saintes. Très probablement donc je crois qu'on doit penser à ce célèbre *fra Giovanni*, qui l'année 1306 construisait la soupente de l'église des Ermites et à qui il était bien naturel que Henri s'adressât. Le plan de l'édifice, d'une extrême simplicité, est par ses proportions allongées et par la configuration polygonale de l'abside d'une noble élégance. Le style indique ces formes de transition entre l'architecture romane et l'architecture gothique, qui sont particulières de cette époque. L'ancienne façade était quelque peu différente de celle que nous voyons aujourd'hui et qui se reconnaît encore dans le petit modèle de la fresque dont nous venons de parler: décorée, au dix-septième siècle, avec des peintures baroques, elle en fut délivrée à notre époque, mais malheureusement, tout en désirant la reconduire à son aspect primitif, on ne put pas reconstruire l'ancien portique qui en ornait la porte et qui avait été détruit en 1820.

La question même du nom que portait la chapelle n'est pas des plus claires. On sait, d'une part, que, dès l'année 1278, on y célébrait, avec beaucoup de pompe, la fête de l'Annonciation, et qu'en 1306

¹ En préparation: Prof. A. MOSCHETTI, *La Chapelle des Scrovegni et les fresques de Giotto*. Volume in-8°, richement illustré. — Alinari Frères, éditeurs.

ce rite fut renouvelé avec une plus grande solennité, d'où la chapelle fut désignée, dans l'usage courant, sous le nom de *Chiesa dell' Annunziata* (Église de l'Annonciation). Mais, d'un autre côté, dans tous les documents anciens, elle n'est pas autrement désignée que sous le nom de *Ecclesia sive cappella sanctae Mariae de Caritate* (Église ou chapelle de sainte Marie de la Charité); d'où il apparaît que l'un et l'autre nom subsistèrent ensemble pendant longtemps, jusqu'à ce que l'un cédât la place à l'autre.

Église de la Charité, c'est le nom que lui donne Henri Scrovegni dans le testament où il fait connaître sa volonté d'être enseveli dans le tombeau qu'il a fait construire, de son vivant, au fond de l'abside, " in ecclesia Sancte Marie de caritate de larena de Padua, scilicet in monumento in ipsa constructo pro me quam ecclesiam et quod monumentum ego per dei gratiam feci de bonis propriis construi ..

Il y aurait bien des choses à dire au sujet de ce monument et de la vraie signification des paroles du testateur. Certes, la statue couchée de Scrovegni, œuvre admirable de fini et de beauté [19304], n'est pas de Giovanni Pisano, comme l'ont affirmé presque tous les historiens, mais d'un sculpteur plus récent et fort habile, quoique son nom soit resté inconnu. Elle n'est pas non plus de Giovanni Pisano, mais d'un troisième artiste inconnu et rien moins que médiocre, cette autre statue de Henri Scrovegni [19448], debout, placée dans une niche de la sacristie, et que Tolomei a prouvé y avoir été érigée en 1360; au contraire le nom de Giovanni est gravé sur la plinthe de la statue de la Vierge qui surmonte l'autel, ayant auprès d'elle deux anges dus au même ciseau [19305-6-7], toutes figures d'attitude noble et douce, et où se révèle la maîtrise de cet artiste renommé.

Venons maintenant à la décoration picturale [19302-3]. Trois mains différentes y ont travaillé. L'une, celle de Giotto, a peint toute la nef à l'exception d'un petit tableau au-dessus de l'autel de droite, une deuxième a peint avec ce tableau les murs de la tribune, enfin la troisième a représenté dans deux niches de l'abside deux Madones allaitant.

Les fresques de la tribune [19434 à 43] représentent les derniers événements de la vie de la Vierge, et se divisent, sur chaque mur, en trois tableaux répartis, l'un par rapport à l'autre, dans l'ordre suivant :

à gauche, en commençant par celui du haut, *la Vierge recevant la nouvelle de sa mort prochaine*, puis *la Vierge faisant part de cette nouvelle à St Jean* [19434], et enfin sa *Mort* [19435]. A droite, en partant du bas, les *Funérailles de la Vierge* [19436], son *Assomption* et son *Couronnement* [19437-38]. Quel a été l'auteur de ces histoires, on l'ignore et leur triste état de conservation, à la suite des injures que leur ont infligées les restaurateurs, ne permet pas à la critique de se prononcer d'une façon certaine. On les a jadis attribuées à Taddeo Gaddi; maintenant la majorité des auteurs s'accorde pour estimer, sous le couvert de Vasari, qu'elles sont de Taddeo Bartoli. Mais aussi cette dernière attribution n'est rien moins que raisonnable et mériterait une discussion approfondie que nous ne saurions pas, pour le moment, développer ici. Du même pinceau, avec toute vraisemblance, ainsi que nous l'avons déjà dit, serait la petite fresque qui surmonte l'autel de droite, dans la nef, et qui représente en haut le *Père éternel*, en bas, à gauche, l'*Oraison dans le jardin de Gethsemani*, à droite la *Flagellation* [19419], et c'est bien curieux à observer que ces deux derniers sujets semblent avoir été oubliés par Giotto dans son grand cycle et joints ici, quelque temps après, comme un hors-d'œuvre quelconque.

Les deux Madones allaitant sont reconnues au contraire comme étant de Giusto de Menabuoi [19439-40]. Elles sont dignes en effet du pinceau élégant, suave et correct d'un artiste dont la renommée aurait été sans doute bien plus grande, si le sort adverse n'en avait pas poursuivi si cruellement les œuvres.

Mais venons enfin à l'œuvre grandiose de Giotto et cherchons avant tout de donner une idée nette de sa division et de sa distribution.

Le plan ci-joint représente le développement de la voûte et des quatre parois naturellement rabattues sur un plan horizontal. Comme on le voit donc, tandis qu'une seule grande composition, le Jugement dernier, recouvre la paroi dans laquelle s'ouvre la porte d'entrée, trois zones s'étendent le long des murs latéraux et du mur de fond sur les côtés de l'arc triomphal. Toutefois sur ce dernier mur, en plus du petit tableau d'autel, que nous venons de mentionner et qui dans notre plan porte le n. 138, le demi-cercle situé au-dessus de



la zone la plus élevée est aussi orné d'une composition représentant *le Père éternel adoré par les anges* [19416 à 18], alors que les deux tableaux de la zone inférieure (intérieur d'une chambre à voûte avec une lampe au milieu) ne servent qu'à l'ornementation, avec, peut-être, quelque signification symbolique. En outre, les six longues fenêtres en plein cintre du mur de droite, tout en ne faisant pas tort à la décoration dans le sens horizontal, sont une cause de dissymétrie dans le sens vertical. En effet, tandis que sept bandes ornées de grisailles, d'ornements polychromes et de médaillons s'élèvent à partir du sol, sur le mur de gauche en servant de séparation aux tableaux, et trois de ces bandes, celles du centre et des extrémités, viennent traverser la voûte, deux seulement, la première et la dernière, redescendent sur le mur de droite, d'en haut jusqu'en bas; les cinq autres, au contraire, sont interrompues au sommet de l'arc des fenêtres pour reprendre au-dessous de leur appui. Et dès lors, la séparation des tableaux dans la seconde et troisième zone de ce mur-ci n'est pas formée par les bandes mais par les fenêtres elles-mêmes, et pendant que le mur de gauche est divisé en dix-huit tableaux, il n'y en a que seize sur le mur de droite.

Aux médaillons des bandes, qui sont au nombre de soixante-quatorze (la place du deuxième médaillon sur la dernière bande de gauche est occupée par une petite lucarne), et aux quatorze grisailles du soubassement, on doit ajouter dix médaillons disposés cinq par cinq à la naissance de la voûte.

La distribution des sujets dans les tableaux et des figures dans les médaillons et les grisailles ressort nettement du rapprochement du plan avec la liste suivante :

1. Le Père éternel sur son trône . [Phot. *Alinari*, N. 19416 à 18]
2. Joachim expulsé du temple [19308]
3. Joachim au milieu des bergers [19309]
4. Apparition d'un ange à Anne [19310]
5. Apparition d'un ange à Joachim [19311]
6. Vision ou rêve de Joachim [19312]
7. Rencontre de Joachim et d'Anne [19313-14]



8. Naissance de Marie. [*Phot. Alinari, N. 19315*]
9. Présentation de Marie au temple [19316-17]
10. Présentation des verges au temple [19318]
11. Prière des aspirants à la main de Marie [19319]
12. Mariage de Marie [19320-21]
13. Joseph conduit Marie chez lui. [19322]
14. Ange apportant l'annonciation [19323]
- 14^{bis}. Vierge recevant l'annonciation [19324]
15. Visite de Marie à Élisabeth. [19325]
16. Naissance du Christ [19326]
17. Adoration des Mages [19327-28]
18. Présentation de Jésus au temple [19329-30]
19. Fuite en Égypte [19331-32]
20. Massacre des Innocents [19333-34]
21. Jésus au milieu des docteurs [19335]
22. Baptême du Christ. [19336-37]
23. Noces de Cana [19338-39]
24. Résurrection de Lazare [19340-41]
25. Entrée de Jésus à Jérusalem [19342]
26. Expulsion des marchands du temple. [19343-44]
27. Judas reçoit l'argent de la trahison [19345]
28. La cène [19346-47]
29. Le lavement des pieds [19348 à 50]
30. L'arrestation du Christ [19351-52]
31. Le Christ devant Caïphe. [19353-54]
32. Le Christ insulté [19355 à 58]
33. Le Christ porte la croix. [19359]
34. Le crucifiement. [19360 à 62]
35. La descente de croix [19363 à 66]
36. La résurrection [19367 à 69]
37. L'ascension [19370 à 73]
38. La descente du Saint-Esprit. [19374]
39. Le jugement universel. [19375 à 90]
40. Le Christ. [19392]
41. Marie [19391]

- 42 à 49. Prophètes [Phot. Alinari, N. 19393 à 96]
50 à 113. Bustes et figures de Saints [19397 à 415]
114. La circoncision. [19409]
115. Moïse fait jaillir l'eau du rocher [19415]
116. La création de l'homme [19415]
117. Un vieillard donnant son manteau à des pauvres. [19414]
118. Un ange chassant un démon [19414]
119. L'adoration des idoles. [19410]
120. Jonas avalé par la baleine [19411]
121. Lionne réchauffant de son souffle ses lionceaux. [19411]
122. Élie sur le char. [19412]
123. Moïse au sommet du Sinaï [19412]
124. L'espérance [19427]
125. Le désespoir [19426]
126. La charité. [19428]
127. L'envie. [19425]
128. La foi [19429]
129. L'infidélité. [19424]
130. La justice [19430]
131. L'injustice [19423]
132. La modération [19431]
133. La colère [19422]
134. La force [19432]
135. L'inconstance [19421]
136. La prudence [19433]
137. La folie. [19420]

Ce n'est pas le moment de s'arrêter à montrer l'admirable ordonnance du grand poème religieux que Giotto a peint. Il dérive évidemment des canons de l'art byzantin, mais avec quelle force et quelle unité dans la conception, avec quelle simplicité et quelle hardiesse de pensée Giotto les a renouvelés et transformés! — Et, si de l'admiration de l'ensemble on descend à l'examen des détails, on les trouve révélateurs de la puissance apportée par ce génie à l'exécution de son œuvre. Un abîme le sépare des artistes qui l'ont précédé, y

compris Cimabue lui-même. La scène du massacre des innocents, l'entrée à Jérusalem, l'arrestation du Christ, le crucifiement, la figure d'Élisabeth accueillant Marie, la tête de l'apôtre assis à l'écart pendant le lavement des pieds, le regard de Jésus subissant le baiser de Judas, éveillent dans l'esprit de celui qui les contemple un sentiment plus encore de stupeur que d'admiration. — De telles œuvres viennent directement d'une conception nouvelle de l'art et de la vie; c'est la première fois que le sentiment de la nature et la force analytique de l'esprit se réunissent et se fondent pour ne se déjoindre jamais.

Ces peintures ne sont pas les dernières ni peut-être les plus parfaites œuvres de Giotto; nous démontrerons aussi, autre part, qu'elles sont antérieures à celles de l'église inférieure d'Assisi. Il est cependant certain que les peintures de la chapelle des Scrovegni ont sur toutes les autres l'avantage d'être les premières par lesquelles le génie de Giotto se soit révélé tout entier à lui-même et au monde. Il y a en elles comme la fraîcheur et le parfum de la fleur qui s'est épanouie joyeuse et superbe sous les rayons du soleil. Et, en présence de cette œuvre, notre esprit se reporte au géant, qui, ayant incarné tout l'art de son époque, a réglé et dominé le développement ultérieur de tout l'art italien: à Dante Alighieri. Et nous sentons alors que, si inférieur que Giotto lui ait été au point de vue de la hauteur des idées et de la majesté du caractère, on peut néanmoins les rapprocher comme ayant eu tous les deux le sentiment de la force que l'art peut mettre dans la vie, sentiment dont Giotto fut en peinture l'interprète le plus direct et le plus sincère, et par suite le plus proche du poète éternel.

A. MOSCHETTI.

Sacristie :

- Christ en croix, la Vierge et saint Jean, Giotto . . [19444 à 46]
Armoire en bois sculpté, XIV^{me} siècle [19947]

L'ÉCOLE DES SAINTS GEORGE ET TRIPHON

À VENISE

En 1451¹, des marins d'Illyrie se décidèrent à établir à Venise une association de Charité sous l'invocation de Saint George et Saint Triphon. Le Conseil des dix, par décret du 19 mai 1451, donna son approbation à cette fondation et, peu après, Lorenzo Marcello, prieur du monastère de Saint Jean de Jérusalem, concéda quelques pièces dans les bâtiments du couvent afin que l'association pût se réunir et y faire ses dévotions.

En 1451, le monastère étant tombé en ruines, les Illyriens bâtirent en 1551, sur dessin de Giovanni de Zon, une chapelle qui fut consacrée à Saint George [18461]. On voit sur la façade un bas-relief avec la Vierge sur le trône, Saint George et Sainte Catherine, et au-dessous Saint George combattant le dragon, œuvre de PIETRO DA SALÒ [18462]. L'intérieur de cet oratoire forme une salle rectangulaire dont les parois portent sur trois côtés, au-dessus d'un soubassement lambrissé, neuf peintures de VITTORE CARPACCIO (1502-1511).

1. Saint George combattant le dragon. [*Phot. Alinari*, N. 18463 à 67]

Au milieu, dans une plaine sablonneuse semée d'ossements et de corps à demi-dévorés, le Saint cuirassé, tête nue [18465], monté sur un cheval alezan [18464], enfonce sa lance dans la gueule du monstre [18467]. A droite la princesse, les mains jointes, drapée dans un manteau rouge [18466]; au fond, vue de la mer.

¹ MOLMENTI, *La Pittura Veneziana*.



2. Triomphe de Saint George . . [Phot. Alinari, N. 18468 à 71]

Au milieu d'une place le Saint brandissant son épée conduit le dragon vaincu [18469]. A gauche et à cheval le roi et la reine; à leur côté la fille délivrée; nombreuse suite [18470]. A droite une troupe de cavaliers et piétons [18471].

3. Saint George baptisant le roi Aia et sa femme . [18472 à 74]

Devant un palais, en haut d'un escalier, Saint George verse l'eau du baptême sur la tête du roi agenouillé devant lui; auprès du roi se tient la reine. Deux femmes sont debout derrière elle. Un page, avec une aiguère, se dirige vers Saint George. Au premier plan à droite un officier à genoux portant le turban du roi, un lévrier, etc. [18473]. A gauche, trois orientaux et un orchestre placé sur une estrade recouverte d'un tapis [18474].

4. Saint Triphon asservit le monstre qui désolait l'Albanie [18475]

Sous un portique le Saint adolescent, les mains jointes, semble remercier le ciel de sa victoire; à ses pieds le monstre soumis; à droite le roi, la reine, officiers et femmes; sur la place nombreux spectateurs; au fond une ville.

5. Le Christ au jardin des oliviers. [18476]

6. Conversion du publicain Mathieu [18477]

7. Saint Jérôme dans le désert. [18478 à 79]

Le Saint, appuyé sur sa canne, montre aux moines le lion qui lève sa patte blessée [18479].

8. Mort de Saint Jérôme [18482 à 83]

Le Saint au milieu étendu à terre, la tête appuyée sur une pierre [18483].

9. Saint Jérôme dans sa cellule [18480 à 81]

Le Saint assis à sa table, la plume à la main [18481].

N.B.— La collection complète est reproduite dans le format de 20×25. Les numéros 18412-72-75-77-78-80-82 existent aussi dans le format de 33×43; les numéros 18463-68-72-75 dans le format 44×64. Les numéros 18463-68 dans le format 1,07×41.



PRIX DES PHOTOGRAPHIES

FORMAT	NITRATE D'ARGENT		PLATINE		CHARBON	
Piccole (20 × 25). . . à la douzaine Fcs.	6	—	9	—	24	—
Extra (33 × 43). . . " "	30	—	48	—	84	—
Grandi (44 × 59). . . " "	60	—	84	—	144	—

ALINARI FRÈRES, ÉDITEURS

FLORENCE.



PRIX DES PHOTOGRAPHIES

FLORENCE, 715-1903. — Imprimerie Barbèra
ALFANI E VENTURI propriétaires.