



GAZETTE  
des  
BEAUX-ARTS

Courrier Européen

*de L'ART et de la CURIOSITÉ*

PARIS

8, RUE FAVART, 8

1902



HERVÉ scul.  
535<sup>e</sup> Livraison.

3<sup>e</sup> Période. Tome Vingt-septième.

L. CHAPON  
1<sup>er</sup> Janvier 1902.

**Prix de cette Livraison : 7 fr. 50.**

(Voir au dos de cette couverture les conditions d'abonnement.)



## QUELQUES PEINTURES MÉCONNUES

DE

### MASOLINO DA PANICALE

---



Au cours des sept dernières années, j'ai eu la bonne fortune de découvrir plusieurs peintures qu'il est permis d'ajouter à la liste trop courte des œuvres de Masolino. C'est, d'abord, une merveilleuse *Annonciation*, qui se trouve à Gosford House, résidence d'Écosse de lord Wemyss; puis, une *Madone* de la Kunsthalle de Brême; enfin, les restes d'une décoration complète dans une salle du palais Castiglione, à Castiglione d'Olona.

L'*Annonciation* est un grand panneau : une Vierge, dont le visage est plein de charme, est assise à droite, dans une vaste salle aux colonnes grêles; à gauche est agenouillé un ange aux cheveux blonds, vêtu d'une robe entièrement brodée de roses d'or. Il y a là une puissance décorative formant contraste avec la sobriété presque incolore qui passe généralement pour la marque distinctive de l'art florentin.

Les peintures du palais Castiglione ont quelque chose de plus imprévu encore. La frise qui court tout autour de la salle atteste que les quatre murs étaient autrefois ornés de fresques. Trois de ces murs ont été blanchis à la chaux; mais le quatrième nous offre un

spectacle auquel l'histoire reçue de la peinture ne nous prépare pas, singulière surprise pour les amateurs de l'art de la Renaissance, et surtout de l'art florentin au début du xv<sup>e</sup> siècle. Ce n'est rien moins qu'un grand paysage, une sorte de panorama alpestre, avec un large torrent qui dévale à travers la plaine. Pour s'assurer que l'auteur est bien Masolino, il suffit d'observer combien cette fresque, dans ses grandes lignes, rappelle le fond du *Baptême* qui orne le Baptistère de cette même cité lombarde, paradis de l'art ; une autre preuve est l'analogie qui existe entre les masses montagneuses de ce décor et celles que l'élève de Masolino, Masaccio, peignit dans la chapelle Brancacci, à Florence ; enfin, les têtes en médaillon de la frise sont manifestement l'œuvre de Masolino.

Comme ces fresques ne sauraient, par suite, être postérieures à la période comprise entre 1430 et 1440, cessons désormais de croire que la peinture de paysage proprement dite n'a fait que tardivement son apparition en Italie. Les monuments de la peinture, à cette époque lointaine, ont généralement un caractère religieux, et, par suite, ne prêtent guère au pur paysage. Mais ce genre a dû trouver à se produire assez tôt et assez fréquemment dans la décoration intérieure des palais. Les œuvres de cette espèce étaient malheureusement exposées à périr, au gré des exigences et des caprices des maîtres du logis. Le petit nombre de celles qui ont survécu nous rend particulièrement précieux le spécimen du palais Castiglione. Son témoignage devrait nous apprendre à négliger les arguments *ex silentio*, c'est-à-dire négatifs, et à n'accorder aucun crédit aux généralisations fondées sur de semblables preuves. Mais revenons à Masolino.

La *Madone* de Brème est un exemple charmant et tout à fait caractéristique de ce genre où le cadre et la peinture ne font qu'un. La Vierge, assise sur un coussin, tient sur ses genoux l'Enfant, qui se hausse pour étreindre de ses bras le cou de sa mère — sujet aussi touchant que peu commun. Dans le tympan du cadre, richement sculpté, de style flamboyant, est peinte une tête de Christ. Au bas du cadre, qui, rappelons-le, forme avec la peinture un tout inséparable, on lit la date de 1423. C'est là une donnée d'une importance capitale, car, dans la carrière de Masolino, les dates sûres sont chose si rare qu'on peut dire que celle-ci est encore unique.

J'insisterais bien volontiers sur ces trois œuvres, mais, ne pouvant en présenter des reproductions à nos lecteurs, je craindrais que cette étude ne les intéressât que fort peu. Je m'en tiendrai donc à ce

que j'ai dit, me réservant d'y revenir quand j'aurai réussi à me procurer des photographies.

J'aborde à présent l'examen de deux peintures qui, elles non plus, n'ont jamais été attribuées à Masolino<sup>1</sup>, bien que, à mon sens, elles soient évidemment dues à ce charmant artiste. L'une est un panneau représentant la Madone (Munich, n° 1019); l'autre est une fresque de l'église Santo Stefano, à Empoli. Je parlerai ensuite d'une fresque du Baptistère d'Empoli, qu'on peut, sans hésitation, attribuer au même peintre.

Avant d'aller plus loin, je crois devoir exposer à quel genre d'arguments je ferai appel et quelle méthode j'adopterai pour établir ma thèse.

Je n'invoquerai aucun témoignage discutable, si ce n'est en ce qui touche certaines fresques de la chapelle Brancacci de Florence<sup>2</sup>. D'accord avec Frizzoni, Morelli, Richter, Wickhoff et nombre d'autres, parmi lesquels on compte Vasari lui-même, je vois dans ces fresques l'œuvre de notre peintre, et non de son plus célèbre disciple, Masaccio. Par malheur, feu Cavalcaselle, dont la haute et légitime autorité a souvent accredité des erreurs, a déclaré que Masolino n'a nullement contribué à la décoration de la chapelle Brancacci. C'est, d'ailleurs, pour être resté trop conséquent avec lui-même, qu'il fut amené à cette conclusion erronée. Si fin que fût son œil, son jugement était trop timide pour lui permettre de s'inscrire en faux contre les dires de Vasari. Comme ce digne écrivain attribue à Masaccio les fresques de San Clemente de Rome, Cavalcaselle, négligeant le témoignage irrécusable de ses propres yeux, avait adopté cette attribution. Mais, effrayé de l'abîme qui sépare les œuvres attribuées par messire Giorgio à Masaccio, à Rome, des œuvres exécutées par le même artiste à Florence, il a voulu jeter, en quelque sorte, un pont sur cet abîme, et il a attribué à Masaccio les fresques de Masolino dans la chapelle Brancacci. Or, si l'on veut voir dans ces fresques l'œuvre de Masaccio, les fresques de San Clemente et les deux charmants panneaux de Naples sont manifestement de la même main, et, en bonne logique, il faudrait en dire autant des fresques de Castiglione d'Olona. Malheureusement, Masolino est

1. Elles ne lui avaient jamais été attribuées, à ma connaissance du moins, lorsque je les ai signalées dans les deux premières éditions de mes *Florentine Painters*.

2. Les fresques de la chapelle Brancacci ont été admirablement reproduites en photographie par Anderson; celles de Castiglione d'Olona, par Alinari.

l'auteur officiellement reconnu de ces dernières peintures ; d'où il suit qu'elles lui appartiennent toutes. Naturellement, les critiques d'art ont suivi Cavalcaselle, sans paraître même soupçonner la fragilité de sa thèse. Pourtant, l'on peut constater déjà quelques hésitations chez les élèves du critique italien. Dans la dernière édition du *Cicerone*, je vois que M. Bode lui-même soupçonne Masolino de n'avoir peut-être pas été étranger à la décoration de la chapelle Brancacci. Une fois engagé dans cette bonne voie, il ne peut s'arrêter à mi-route, et il sera fatalement amené à conclure que notre peintre est également l'auteur des fresques de Rome et des panneaux de Naples. Il faut aller jusqu'au bout.

Je rechercherai donc des termes de comparaison dans les œuvres reconnues de Masolino à Castiglione d'Olonza et dans les fresques encore contestées de la chapelle Brancacci, en particulier dans la plus grande, dont le principal motif est la *Résurrection de Tabitha*. L'autorité de Vasari et mes observations personnelles m'assurent que cet ouvrage est bien l'œuvre de Masolino. A l'égard de Vasari, on m'objectera peut-être que je n'ai pas le droit de l'invoquer ici, lorsque je le contredis ailleurs ; mais j'estime mon lecteur plus sensé que le satyre de la fable et capable de comprendre qu'il y a temps pour tout, qu'il est bon parfois de souffler le chaud et parfois de souffler le froid, qu'il faut parfois négliger l'opinion de Vasari et parfois l'accepter.

Il convient, en général, d'accepter cette autorité dans la mesure où une tradition transmise par Vasari paraît solidement établie. Dans l'espèce, alors qu'il s'agit de deux grands artistes florentins comme Masolino et Masaccio, c'est à Florence plutôt qu'à Rome que la vraie tradition a dû se perpétuer. La chapelle Brancacci est devenue de bonne heure, et était encore, au temps de Vasari, l'école la plus fréquentée de l'art florentin. A Florence, dans cette forte phalange d'artistes convaincus de la dignité et du prix de leur profession, il est vraisemblable que rien de ce qui a trait à la carrière brève, mais mémorable, de Masolino, n'a dû tomber dans l'oubli ou être défiguré par des confusions. En effet, il n'y a pas une seule affirmation de Vasari touchant ces fresques de la chapelle du Carmine qui ne me semble pleinement confirmée par le témoignage de mes yeux. A Rome, au contraire, au milieu de cette population changeante d'artistes accourus de tous les points de l'Italie et de l'étranger, quelle tradition pouvait survivre ? On oubliait vite le nom de l'artiste véritable et l'on attribuait aussitôt l'œuvre au plus grand

maître de l'école. A Rome, toute peinture de Masolino aurait été presque immédiatement portée au compte de Masaccio. Il est donc probable que Vasari a enregistré la fausse tradition de Rome,



Cliché Bruckmann.

LA VIERGE ET L'ENFANT, PAR MASOLINO

(Pinacothèque de Munich.)

tout comme il avait relaté l'authentique tradition de Florence.

Voilà pour Vasari. J'aborde à présent les résultats de mon observation personnelle.

Il y a quarante ans, lorsqu'on commençait à analyser attentive-

ment les œuvres d'art, la différence entre Masolino et Masaccio pouvait ne pas paraître frappante. Il en est peut-être de même aujourd'hui encore pour les critiques inexpérimentés. Mais un œil un peu exercé ne saurait hésiter entre ces deux peintres, car, en dépit de certaines analogies superficielles, leurs styles sont nettement distincts. Masolino s'attache bien moins que Masaccio à la solidité de la forme, à la grandeur, à la dignité, au bon ordre et à la plénitude de la composition. En revanche, il recherche beaucoup plus la beauté, la délicatesse, l'émotion douce et la couleur. Chez lui, la draperie, loin d'avoir la valeur purement fonctionnelle que lui donnait Masaccio, demeure empreinte de l'élégance un peu factice de l'école de Giotto. Bref, Masolino, comme ses illustres contemporains, Gentile da Fabriano et Vittore Pisanello, est un artiste de transition. Pour l'observateur qui sait regarder, Masaccio est tout autre. Dans ses petites peintures autant que dans ses fresques monumentales, on discerne le créateur et le propagateur fervent du style héroïque ; il dédaigne l'expression individuelle, se soucie peu de la beauté, n'éprouve jamais d'émotion tendre ; mais il est toujours majestueux, profond, presque effrayant. Cette passion de l'effet grandiose de l'ensemble s'accompagne d'une certaine indifférence à l'égard des détails ; les mains de Masaccio, par exemple, ne sont pas toujours d'un dessin irréprochable ; les oreilles, au lieu d'être parallèles au nez, ont une tendance à former avec lui un angle déplaisant. Cette dernière remarque semblera peut-être futile à ceux qui ne prennent pour juge que leur sensibilité ; mais pour nous, archéologues, elle a, dans le cas présent, une signification et une portée considérables.

Ayant relevé ces différences entre le maître et l'élève, j'ai peine à concevoir qu'un regard suffisamment expérimenté puisse méconnaître tout ce qui sépare la *Résurrection de Tabitha* de l'*Argent du tribut*, qui lui fait face aux murs de la chapelle Brancacci. La première de ces œuvres a le défaut de solidité, le manque de proportions, les attitudes, les gestes, la gaieté de l'école de transition et même de l'école de Giotto, tandis que l'autre a la rigidité marmoreenne, l'aspect massif d'une montagne, enfin ce caractère monumental et grandiose que nul art postérieur, fût-ce celui de Michel-Ange, n'a su égaler. Pour emprunter une comparaison à la littérature, je dirai que l'un est le Livre d'Esther et l'autre le Livre de Job. Prétendra-t-on que le génie de Masaccio n'a pas toujours ce caractère ? Qu'on me cite alors une œuvre qui n'en porte pas la marque. Partout on retrouve son tempérament, du moins dans ses grandes lignes,

bien qu'il se montre sous une forme un peu adoucie dans la petite prédelle et même dans le *Lit d'accouchée* de Berlin.

Pour moi, et pour ceux qui partagent, à cet égard, ma manière de voir, cet ordre de preuves suffit amplement, et je ne tirerai aucun argument des particularités morphologiques. Cependant, plus on compare la *Résurrection de Tabitha* aux fresques de Castiglione d'Olona, plus on se convainc que ces œuvres sont de la même main.

Nous pouvons, à présent, revenir à notre thèse, à savoir qu'une *Madone* de Munich et une fresque d'Empoli sont, l'une et l'autre, de Masolino.

La *Madone*, assise sur un coussin, regarde, avec une tendresse attristée, l'Enfant qui lève ses petites mains vers le sein nu de sa mère ; de chaque côté, agenouillés sur des nuages, sont deux anges aux ailes déployées ; au-dessous, Dieu le Père apparaît au milieu de chérubins et envoie le Saint-Esprit sous la forme d'une colombe.

Cette *Trinité* est inscrite au catalogue de Munich comme tableau florentin datant environ de 1440. D'abord, c'est là une date bien tardive, pour une œuvre empreinte d'un évident caractère de transition. L'Éternel appartient presque exclusivement à l'école de Giotto ; le visage de la *Madone* ne serait pas déplacé à la fin du xiv<sup>e</sup> siècle, et le coussin sur lequel elle est assise rappelle la même époque. Si la draperie marque un progrès, ce progrès est bien faible, encore qu'il soit assez significatif. Le style du xv<sup>e</sup> siècle n'apparaît que dans les anges, dans le modelé plus ferme de certains détails, particulièrement dans la figure de l'Enfant. Si cette peinture avait réellement été exécutée douze ans après la mort de Masaccio, alors que Fra Angelico avait déjà produit la plupart de ses œuvres, il faudrait conclure que l'auteur était un de ces étranges retardataires qui adoptent une idée alors seulement qu'on commence à l'abandonner autour de lui. Mais les gens de cette espèce se trahissent de deux façons au moins : tantôt leur exécution est aussi maladroite que leur inspiration est lente ; tantôt leur œuvre décèle, sur quelque point, l'influence manifeste d'un contemporain ; parfois même, ils réunissent ces deux défauts. Or, dans la peinture qui nous occupe, rien ne dénote l'influence de Fra Angelico. Peut-être un coup d'œil trop hâtif croira-t-il découvrir quelque emprunt à ce maître dans les anges ; mais une observation plus attentive montre que cette analogie est superficielle et due plutôt aux idées générales de l'époque qu'à l'imitation. Si l'auteur avait été un émule de Fra Angelico, pourquoi se serait-il borné à imiter les draperies des anges ?



Assurément, il aurait été plus naturel qu'il lui empruntât ses visages, surtout la tête de la Vierge. D'autre part, l'exécution n'est nullement maladroite ; on ne saurait rien imaginer de plus gracieux, de plus enjoué, de plus charmant que cette *Trinité*. Voyez avec quel soin l'auteur a dessiné les extrémités, comme il a attentivement disposé les moindres plis des draperies. Il semble avoir compris que ces détails doivent évoquer l'idée de leur fonction ; il en a tiré tout ce qu'on pouvait attendre d'un artiste chez qui le sens de la forme et de la solidité était encore imparfait, et qui n'était pas capable de renoncer entièrement à des habitudes calligraphiques. Tout cela atteste que, loin de reprendre des idées délaissées par d'autres, il rivalisait avec les génies les plus avancés de son temps. Nous pouvons donc écarter la date du catalogue de Munich : cette *Trinité* a certainement été peinte, non en 1440, mais quelque vingt ans auparavant.

Quel en est l'auteur ? La critique n'a le droit de discuter une œuvre attribuée à un peintre que si elle connaît cet artiste comme nous connaissons le visage, les gestes et la démarche de nos amis les plus intimes. Quiconque est familier à ce point avec les peintures de Masolino à Castiglione d'Olona discernera immédiatement que Masolino est l'auteur de notre *Trinité*. C'est là un fait évident, qui se passe de toute démonstration ; autant vouloir prouver à un homme que telle personne, inconnue de lui, est tel ou tel de nos amis personnels. Pourtant, je peux alléguer quelques arguments de détail. La Madone a le type aquilin qu'on constate chez plusieurs personnages — en particulier là où les visages sont tournés légèrement de profil — dans les fresques de Castiglione. Les anges ressemblent singulièrement à ceux de ces mêmes fresques, surtout à l'ange agenouillé aux pieds de saint Luc. L'Éternel est presque identique au saint Jean du *Baptême du Christ*, ou à la tête qu'on aperçoit à la droite de Jésus dans la *Prédication de saint Jean-Baptiste*. De même, les coins des yeux sont un peu relevés ; une identité frappante apparaît encore dans les chevelures des anges et dans les plis des draperies ; j'invite particulièrement à les comparer avec le vêtement de l'évangéliste.

Ainsi l'on ne peut raisonnablement douter que Masolino soit l'auteur du tableau de Munich. Nul autre nom ne pourrait être proposé pour une telle œuvre, si ce n'est celui de Masaccio. Mais, en examinant les œuvres de jeunesse de ce dernier, comme la *Madone avec sainte Anne* du musée de Florence, ou l'*Adoration des Mages*



Masolino da Panicale pinx.

Héliog. J. Chauvet

LA VIERGE ET L'ENFANT ENTRE DEUX ANGES  
( Eglise San Stefano, Empoli )

Gazette des Beaux-Arts

Imp. A. Porcabeuf, Paris

de Berlin, on constate sans peine que Masaccio prit, pour point de départ, le point d'arrivée de Masolino, et qu'il ne peut être l'auteur du panneau de Munich. Enfin, cette peinture offre tant d'analogie avec la *Madone* de Brème, qu'il est indubitable que toutes deux sont de la même main. Cependant, comme cette *Madone*, qui portela marque d'un sensible progrès, est datée de 1423, on peut assigner à notre *Trinité* la date approximative de 1420.

La fresque d'Empoli était encore, il y a un ou deux ans, presque invisible, dissimulée par un de ces bizarres écrans à l'aide desquels on prétend rehausser la sainteté des images. Comme elle est placée très haut, sous une arcade écartée, il est très difficile de la photographier. Nous avons cependant réussi à en obtenir une reproduction qui donnera au lecteur quelque idée de la délicatesse, de l'élégance raffinée, de la grande beauté de l'œuvre. La Madone presse l'Enfant contre son cœur ; auprès d'elle se tiennent deux anges, les bras croisés sur la



LE CHRIST AU TOMBEAU, FRESQUE PAR MASOLINO  
(Baptistère d'Empoli.)

poitrine, dans l'attitude de la prière et de la méditation. Les visages ont la douceur et le charme qui caractérisent Masolino. L'Enfant est résolu et plein de dignité dans son geste de bénédiction. Il n'est pas nu, mais porte une de ces robes brodées que notre artiste affectionne. Le coloris est d'un éclat lumineux, sans égal dans la peinture tos-

cane ; cela s'explique, non seulement par le merveilleux état de conservation de la peinture, mais plus encore par l'habileté reconnue de Masolino comme peintre de fresques. Vasari écrit à ce sujet : « Mais où Masolino fit preuve du plus grand mérite, c'est dans la peinture des fresques. Il y réussissait si bien, nuanceait et fondait ses teintes avec une telle perfection, que ses tons de chair ont la plus grande délicatesse qu'on puisse rêver. »

Cette fois encore, l'œuvre est si manifestement de Masolino qu'il semble superflu de chercher à le prouver. Néanmoins, pour les sceptiques, une courte démonstration ne sera peut-être pas inutile. Qu'ils comparent donc la tête de cette Vierge avec celle du charmant éphèbe qui apparaît de face dans la *Résurrection de Tabitha* et avec celle de l'adolescent aux cheveux bouclés de la *Fête d'Hérode*, à Castiglione. Ce sont les mêmes proportions, le même doux regard, la même bouche gracieuse, la même forme de nez. Comme toujours chez Masolino, les coins des yeux sont légèrement relevés. Enfin, les anges présentent exactement le type que nous avons observé à Castiglione et à Munich.

Mais cette fresque atteste un notable progrès sur la *Trinité* de Munich, peut-être même sur les peintures de Castiglione. Le sens de la forme et de la grandeur s'était considérablement développé chez Masolino : l'Enfant est presque aussi ferme dans sa stature, et aussi sévère d'expression que s'il avait été peint par Masaccio. Toutefois, on ne peut songer à attribuer la fresque à cet artiste. L'œuvre est trop douce, trop délicate, le dessin des mains trop fouillé et trop fin, le coloris trop brillant et trop transparent. D'autre part, il n'y a pas de donnée qui interdise de croire que Masolino ait exercé son art à Empoli. Plus que tout autre, il dut être amené à séjourner dans cette ville, puisqu'il résidait non loin de là, à Panicale.

Ce n'est pas, d'ailleurs, la seule fresque qu'il ait laissée à Empoli. Dans le baptistère de cette ville, nous admirons une *Pietà* dont l'intensité d'émotion et la noble sobriété rappellent les plus belles compositions de Bellini. L'œuvre a déjà été signalée par le *Cicerone*, qui, dans le doute, l'attribue à Masaccio, et par moi-même, qui, après quelques hésitations, en accordai la paternité à Masolino. Aujourd'hui, j'ai cessé de douter ; je suis convaincu que Masolino en est bien l'auteur. Elle n'est certainement pas de Masaccio. Tant dans ses panneaux que dans ses fresques, Masaccio usait toujours d'un coloris plus foncé et plus opaque ; ici, nous retrouvons les teintes blondes et la transparence qui distinguent les fresques de

Masolino. Ce sont toujours les types aquilins de ses profils ; la Vierge est la Madone de Munich, un peu plus âgée ; elle offre aussi quelque analogie avec l'homme au turban de la *Résurrection de Tabitha*. Masaccio n'aurait jamais peint un Christ de forme et de stature aussi peu solides. Au contraire, voyez comme ce Christ ressemble, à cet égard, au Sauveur du *Baptême* de Castiglione, et comme son visage, bien qu'embelli par la souffrance, rappelle celui du Christ de la *Prédication de saint Jean-Baptiste*, également à Castiglione ! Combien l'un et l'autre diffèrent du Christ plus massif, moins expressif, de l'*Argent du tribut* de Masaccio ! Enfin, je dois attirer l'attention du lecteur sur la partie supérieure de la fresque, où apparaît, dans une ouverture circulaire, un prophète levant les bras au ciel en présence de l'horrible spectacle qu'il aperçoit. Dans toutes les œuvres reconnues de Masaccio, où trouverait-on un type si purement inspiré par le goût du xiv<sup>e</sup> siècle ? C'était là un personnage favori de Masolino, qui l'a reproduit deux fois, avec la même physionomie et la même attitude, dans la seule *Résurrection de Tabitha*. Il ressemble à l'Éternel du panneau de Munich, et on le revoit encore, avec quelques différences, à Castiglione, tantôt comme Hérode, tantôt comme un évangéliste, tantôt enfin comme saint Jean-Baptiste.

Ainsi, Empoli peut se glorifier de posséder deux peintures de Masolino qui, si elles ne comptent pas parmi les plus importantes, sont, l'une la plus charmante, et l'autre la plus noble des compositions de cet artiste. Mais n'y a-t-il rien d'autre de lui dans les environs ? Tout près de là, à San Miniato al Tedesco, dans l'église des Dominicains, à droite en entrant dans la chapelle placée à droite du chœur, on voit un fragment de fresque représentant un diacre. Dans l'église des Franciscains est un saint Christophe, également à fresque. Ces deux œuvres sont dans un état de dégradation lamentable. Quand elles étaient intactes, on pouvait peut-être y reconnaître la main et le génie de Masolino.

B. BERENSON

