

Torriti, Cavallini

La naissance de la peinture occidentale

Rome et Florence

- Suivant le « premier » historien de l'art Giorgio Vasari (1511-1574), on fait remonter la naissance de l'art occidental au florentin Giotto di Bondone (1266-1337). Et de fait, l'art de Giotto a influencé la peinture toscane puis italienne pendant au moins 100 ans, jusqu'à ce qu'arrivent Brunelleschi et Masaccio.
- Cependant Giotto lui-même, aussi génial qu'il ait été, s'est appuyé sur les acquis de ses prédécesseurs. Toujours selon Vasari, c'est un autre toscan Cimabue (1240-1302), le « maître » de Giotto, qui aurait commencé à s'éloigner de la « manière grecque » (c'est-à-dire de l'art byzantin, très présent en Italie) pour élaborer une « manière moderne », que Giotto aurait portée à des sommets.
- En réalité, les artistes qui ont mis le pied de Giotto à l'étrier, furent aussi et peut être surtout, romains: Car il y avait aux alentours de 1250-1280, une « école romaine » de la fresque et de la mosaïque, et Giotto fut en contact avec elle à de nombreuses reprises. Les principaux représentants de cette Ecole, furent **Jacopo Torriti** et **Pietro Cavallini**.

Naturalisme et « conquête de l'espace »

- La peinture religieuse constitue une très grande part de la production picturale médiévale ou de ce qu'il en reste, sous forme de fresque, de panneaux en bois ou, en Italie principalement, de mosaïque.
- Or la peinture religieuse a certes une fonction esthétique (rendre « beaux » les lieux de culte ou les images pieuses) mais aussi une fonction didactique: il s'agit d'enseigner le dogme chrétien à des gens qui sont pour la plupart illettrés, les aider à entendre et visualiser ce que leur disent les frères prêcheurs, notamment les dominicains et les franciscains, les ordres mendiants très en vogue au 13^{ème} siècle.
- Les icônes byzantines ou même les peintures gothiques, qui évoluent dans un espace indéfini, ne peuvent restituer le monde réel et l'espace qui entoure les actions divines. Pour cela il faut utiliser la **perspective**, c'est-à-dire savoir représenter en 2 dimensions (sur le plan du tableau ou de la fresque), l'espace à 3 dimensions

Les premiers efforts

- C'est Brunelleschi au début du 15^{ème} siècle qui a théorisé la perspective, mais plus d'un siècle avant lui, les artistes de façon empirique, et certains théoriciens, notamment en 1268 **Roger Bacon**, avaient déjà compris le problème.
- Cet intellectuel (surnommé « Doctor Mirabilis ») qui devint franciscain, s'intéressait à l'optique et la géométrie, et il affirmait que les images devaient incorporer les lois de la géométrie pour représenter la 3^{ème} dimension, et cela contribuerait ainsi à mieux faire comprendre le message religieux auprès des fidèles, qui l'appréhenderaient par une image plus conforme à l'espace visible.
- Les idées de Bacon commencèrent à être mises en pratique par les artistes de l'époque, et notamment ceux de « l'Ecole Romaine », Torriti et Cavallini. Ce fut « **la conquête de l'espace** ».

Des artistes relativement peu connus

- Il n'y a pas eu, pour Torriti et Cavallini, de chroniqueur comme Giorgio Vasari qui en 1550, entreprit de raconter l'histoire de l'art italien avec « des lunettes toscanes ».
- L'objet de Vasari était de montrer que toute la production artistique européenne entre 1300 et 1550, avait été caractérisée par la suprématie des toscans qui avait culminé avec la figure de Michel Ange, dont Vasari était un grand admirateur.
- Les pauvres romains Torriti et Cavallini apparaissaient à peine dans l'ouvrage de Vasari, qui en faisait des « élèves » (Cavallini) et des artistes de second ordre par rapport à Giotto. Du coup, on ne sait pas grand chose d'eux.

Jacopo Torriti

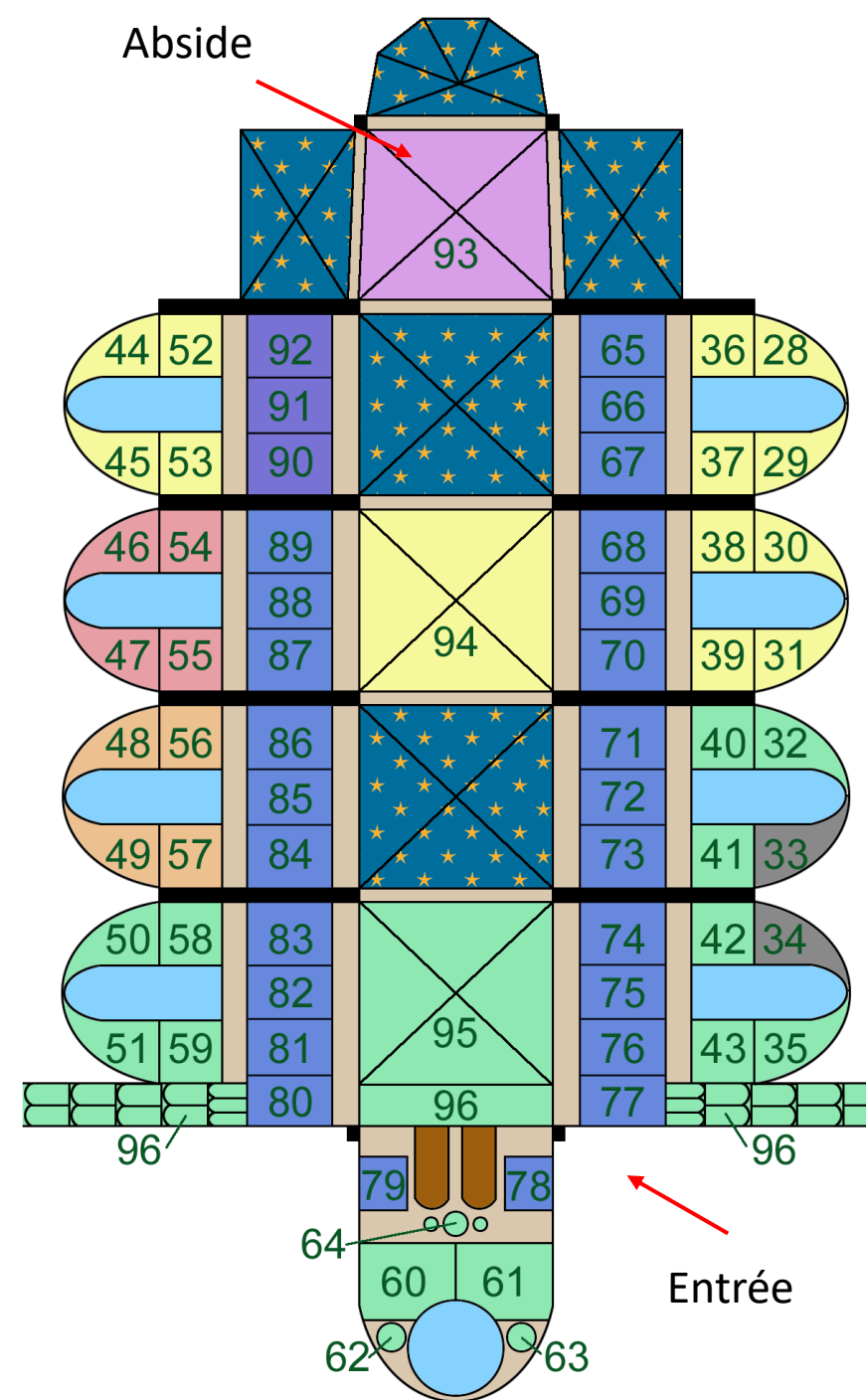
- Il fut actif dans la seconde moitié du 13^{ème} siècle, mais sa vie est largement inconnue. On sait qu'il fut franciscain, et cela n'est pas sans incidence sur son contact avec le grand chantier d'Assise.
- On suppose qu'il aurait débuté sa carrière sur celui-ci, relancé par le premier pape franciscain, Nicolas IV. L'intervention de Torriti apparaît dans les premières scènes de l'Ancien Testament et dans celles de la vie du Christ.
- Le deuxième groupe d'œuvres de Torriti est mieux authentifié car il les a signées (et il se représente en franciscain). Il s'agit des mosaïques de la calotte absidiale à Saint Jean de Latran. Malheureusement elles ont été largement refaites au XIX^{ème}, car l'abside a été déplacée.
- Un troisième groupe est celui des mosaïques de l'abside de Santa Maria Maggiore, beaucoup mieux conservé. Sur la calotte elle-même figure le couronnement de la Vierge, et à ses pieds, des scènes de sa vie.

Le chantier d'Assise

- Il regroupa, entre 1230 et 1330 environ, les plus grands peintres italiens du « Duecento » et du début du Trecento. L'architecture de la basilique est très particulière : elle a deux églises superposées, l'inférieure contenant la crypte où est enterré saint François, et dans la supérieure se déroulaient les grandes cérémonies liturgiques.
- La décoration commença dans la nef de la basilique inférieure, se poursuivit dans la supérieure, avant de s'achever dans les parties non complétées de la basilique inférieure. Cette décoration connut une impulsion majeure en 1288 quand un franciscain fut élu pape sous le nom de Nicolas IV, on l'a dit. Il voulut honorer le sanctuaire de François d'Assise et relança donc le chantier notamment dans la basilique supérieure, où apparaît le célèbre cycle de la vie de St François, attribué à Giotto.
- Il est probable qu'à cette occasion les idées sur la 3^{ème} dimension de Roger Bacon, franciscain lui aussi, connurent un premier terrain d'application.

Plan des fresques de la nef, basilique supérieure, Assise

- Le plan ci contre représente le volume de la basilique supérieure projeté sur un plan, comme un cube que l'on aurait déployé par terre. La voûte contient les n° 93,94,95. Elle est entourée des deux murs latéraux (nord à gauche, sud à droite)
- Les contributions de Torriti et des peintres romains sont repérées en jaune, encadrant les fenêtres de la première travée en partant de l'abside, et sur le mur nord de la deuxième travée.
- Voilà les scènes peintes par Torriti et d'autres peintres romains:
 - 28 :Création, séparation de la lumière et des ténèbres
 - 29: Création d'Adam
 - 30: Création d'Eve
 - 31: Péché originel
 - 38: Sacrifice d'Isaac
 - 39: Abraham visité par les anges
 - 36: Construction de l'Arche (No )
 - 37 : Déluge
 - 44: Annonciation (très abîmée)
 - 45: Visitation (fragments)
 - 52: Noces de Cana
 - 53: Résurrection de Lazare



Scène 29: La création d'Adam (mur droit en entrant, près du transept)

- Dieu (Jésus?) apparaît en buste au sein d'un cylindre restitué en profondeur (3^{ème} dimension) à l'intérieur duquel il y a des portraits de saints (apôtres?).
- Il tend le bras vers l'extérieur, bénissant Adam qui vient d'être créé dans une mandorle (forme de l'amande).
- A ses pieds la Terre avec toutes sortes d'animaux déjà présents. Le sol part lui aussi en perspective et donne la profondeur.
- Le Christ est de face, hiératique, dans la tradition byzantine. Mais Torriti a fait l'effort de modeler son visage, même si la barbe lui mange beaucoup la partie inférieure. Ce modelé rend le visage plus naturel, moins symbolique.
- Cette fresque montre clairement que Torriti était conscient du problème de la « 3^{ème} dimension ».



Scène 36 : La construction de l'arche

- Cette scène d'action est située sous la précédente : Noé supervise la construction de l'Arche
- Deux épisodes sont relatés simultanément: d'abord Noé à gauche reçoit l'ordre de Dieu de construire l'Arche. Il porte une toge romaine.
- Plus à droite, Noé, assis, donne des ordres à des charpentiers vêtus en habits de Moyen Âge, qui scient le bois. Un autre ouvrier, accroupi en bas à droite, semble tailler une poutre.
- La partie droite, montrant le travail des menuisiers contemporains du spectateur, sert aux fidèles à visualiser la scène, conformément aux préceptes de Bacon. Même si la réalisation de Torriti est encore un peu gauche, cette volonté de réalisme est notable.



Scène 52; Les noces de Cana (mur gauche en entrant, 2^{ème} travée à partir du transept)

- Sur le mur droit, entourant les fenêtres, sont représentées des scènes de l'Ancien Testament, comme on vient de le voir. Sur le mur gauche ce sont des scènes de la vie de Jésus, comme ici les noces de Cana.
- De nouveau Torriti montre son souci de réalisme (les jarres de vin, la table dessinée en une vague perspective, mais les aliments et les assiettes dessus, sont vus de face, ce qui est absurde).
- Cependant le banquet a lieu sous un toit aux poutres apparentes en perspective, porté par des piliers cannelés (à la romaine), toit qui enveloppe les convives et la table. Torriti est bien sensible à la « conquête de l'espace », même s'il n'en possède pas toutes les clés.
- La mariée est vêtue en princesse byzantine et le marié en romain (toge).
- Jésus à gauche (visage noirci par l'humidité) reconnaissable à l'auréole, bénit les poissons, le pain et le vin qui se sont multipliés.



Les mosaïques de Santa Maria Maggiore

- La grande basilique de Sainte Marie Majeure (Santa Maria Maggiore) à Rome, possède, dans une architecture baroque, **deux** séries de mosaïques.
- La première, la plus ancienne, concerne « **l'arc triomphal** » qui sépare la nef du chœur, et une **bande** au dessus des arcades de la nef. Ces mosaïques ont été traitées dans une autre présentation.
- Une seconde série a trait à la **calotte absidiale**, au dessus de l'autel baroque. Elle est moins visible. Elle a été réalisée par Jacopo **Torrìti** (qui a signé l'œuvre) et son atelier. Elle fut achevée en 1296.



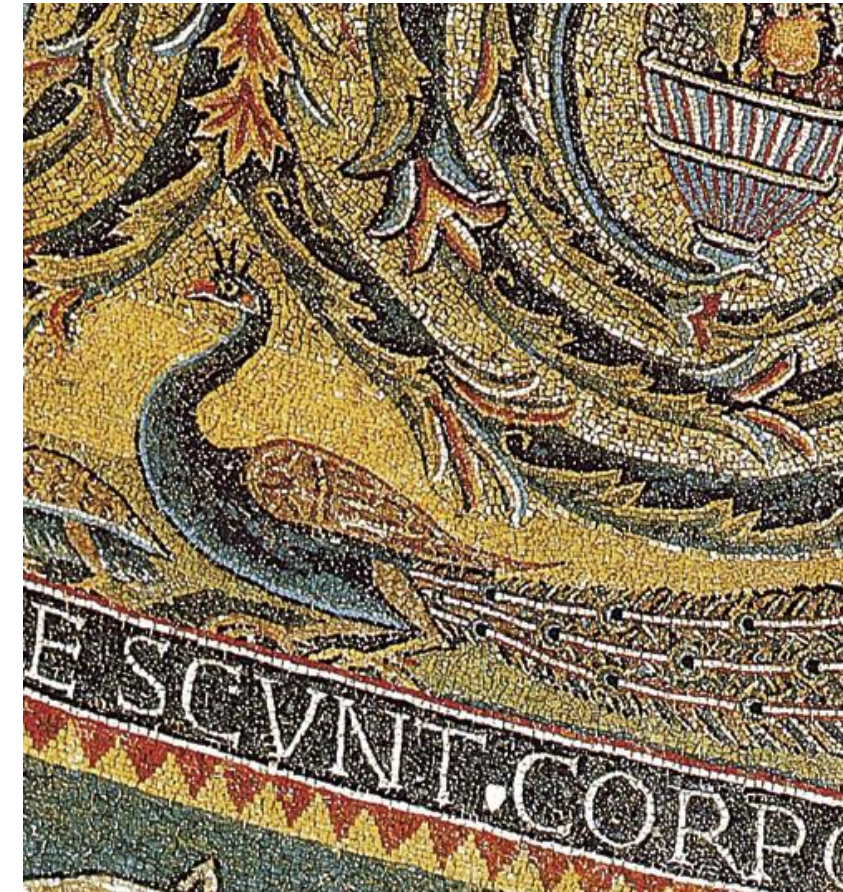
Le couronnement de la Vierge, calotte absidiale, Santa Maria Maggiore:

- La scène principale est de prime abord de style byzantin: sur un fond doré (le Paradis), Jésus, de face, couronne Sa Mère. L'ensemble est inscrit dans un cercle dont le fonds bleu (Ciel) est parsemé d'étoile
- A leurs pieds, une procession de saints (apôtres) et deux cohortes d'anges, et au dessus d'eux des décorations en spirale. Au dessus encore, un médaillon en éventail déployé en demi-cercle, suggérant un « principe fondateur », l'immanence de Dieu.
- Sous la scène principale, entre les fenêtres, des épisodes de la vie de la Vierge, moins « byzantins »



Décoration du « Paradis »

- Au dessus de la tête des apôtres d'immenses volutes d'acanthé occupent le « Paradis »
- Elles partent de deux pieds, aux extrémités gauche et droite, derrière les apôtres. Entre les volutes, des animaux sont représentés, oiseaux principalement, dont la finesse de la description se voit sur ces détails. L'ensemble, sur fonds d'or, est extrêmement décoratif et reste dans l'esprit byzantin.



Détail de la scène centrale

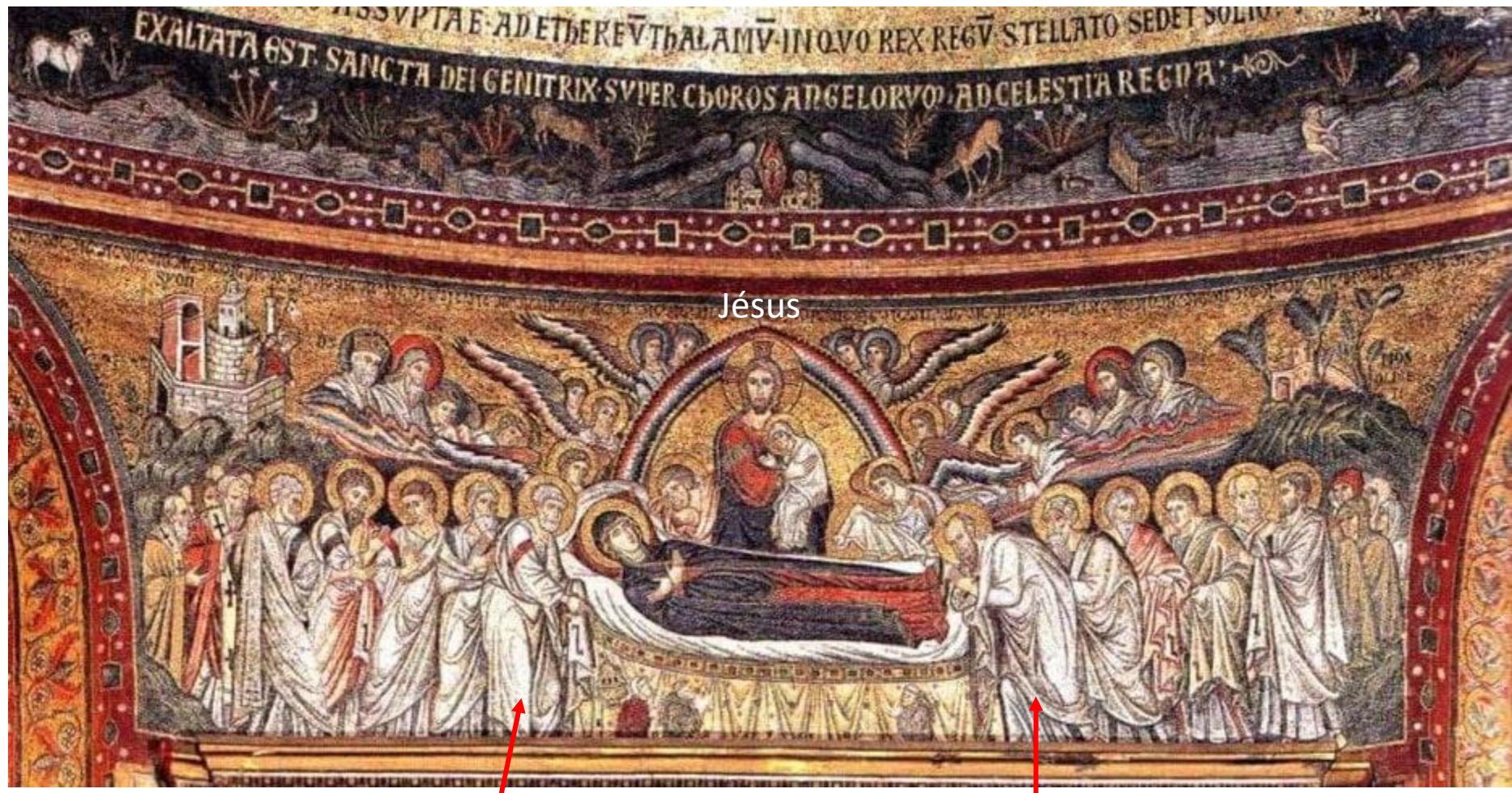
- Quelques éléments montrent malgré tout la modernité de Torriti par rapport au schéma byzantin dont il cherche à s'éloigner.
- Les deux protagonistes sont de face, assis sur un trône commun qui semble suggérer une certaine profondeur. Il en est de même des repose-pieds qui « fuient » vers l'arrière.
- Un autre élément donne une certaine réalité à la scène et éloigne du symbole, c'est l'élaboration du drapé (plis), notamment celui de la Vierge, qui simule bien la retombée de l'étoffe, laissant apparaître la forme des genoux, et devenant foncé entre les cuisses et les jambes, dans la partie moins éclairée.
- La même chose se produit, mais à un degré moindre, pour le Christ.



Dormition de la Vierge.

- Cette scène centrale est juste sous le couronnement. La Vierge s'endort et « monte au Ciel », sous les yeux des apôtres. Ici la « conquête de l'espace » est plus modeste, elle se voit dans la perspective donnée à la couche de la Vierge, dans la petite tour symbolique en haut à gauche.

- Jésus au centre dans une 1/2 mandorle portée par des anges, tient dans ses bras « l'âme » de Sa mère, derrière la couche, et va la porter au Paradis où Il la couronnera (grande scène au dessus).
- Le réalisme se manifeste dans l'expression des visages des apôtres, tous différents. Ils sont même en interaction, certains discutant entre eux.
- Les attitudes de Pierre à gauche et de Paul à droite près de la couche, qui se baissent pour honorer la défunte, sont aussi très naturelles.



Pierre

Paul

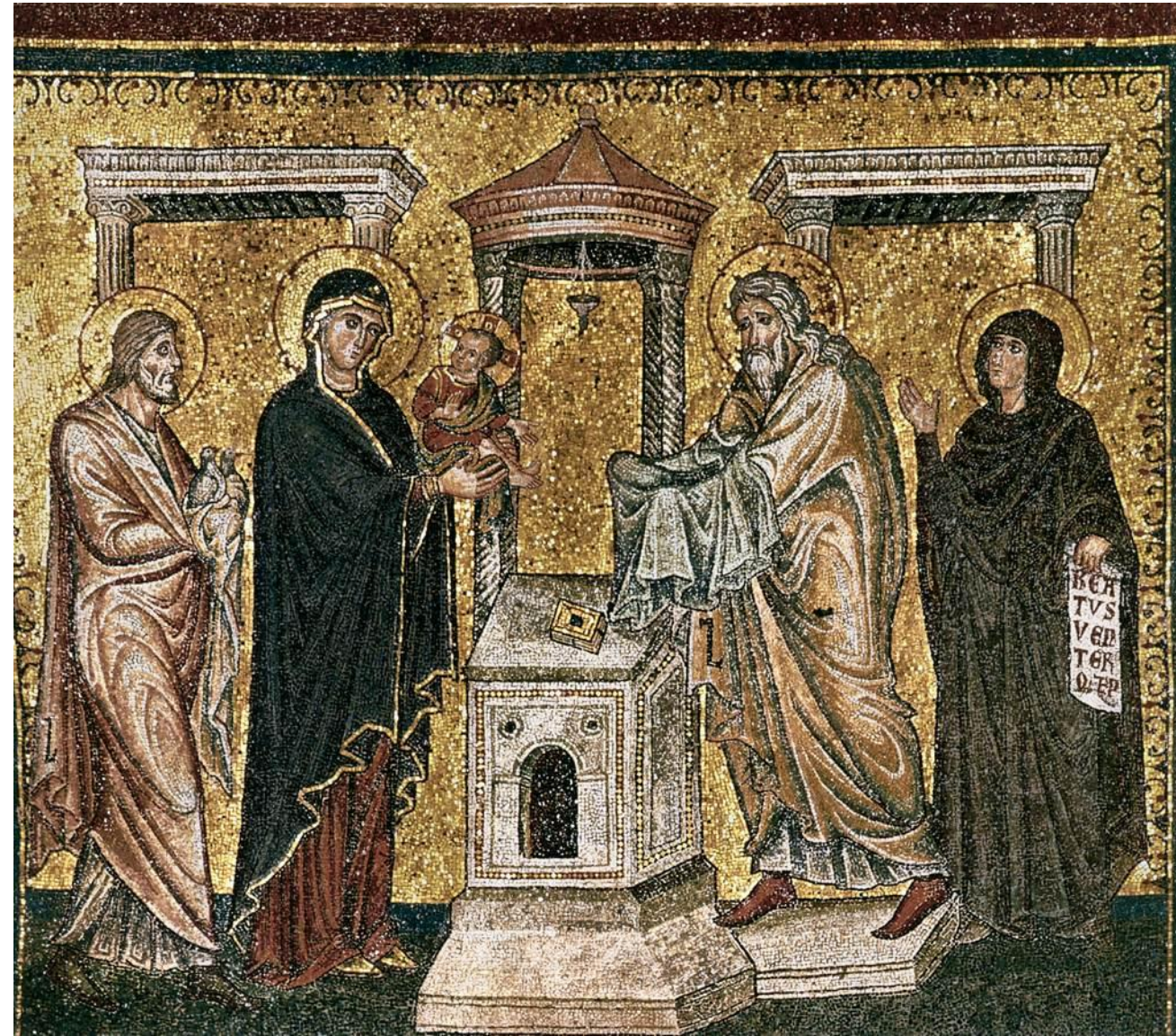
La Nativité

- Globalement, la scène est relativement symbolique et schématique, même s'il y a une volonté de « creuser l'espace », dans la représentation fuyante de l'étable, dans les rochers qui entourent la Vierge (grotte).
- Un autre symbole se manifeste avec l'étoile dans un cercle qui « envoie un rayon lumineux » sur la tête du Christ.
- A droite, l'Annonciation aux bergers dont un, à genoux de profil, est assez réaliste.
- La Vierge, de biais, est très « longue » par rapport à Joseph, tout « rabougri ». Torriti n'a pas encore le sens des proportions réalistes, il en reste aux proportions « symboliques » (la Vierge est plus importante que Joseph).
- Les drapés n'ont pas le réalisme qu'on a pu noter sur la grande scène du couronnement.



Présentation au temple

- Jésus est présenté au temple où Il va être circoncis. Siméon le prêtre, reconnaît le futur Messie. La personne à droite est Anne, la « prophétesse ».
- Si les personnages sont trop grands par rapport à l'architecture à l'arrière, s'ils paraissent un peu « rigides », la disposition architecturale du second plan crée incontestablement l'espace.
- A cet égard, les deux portiques « antiques », symétriques, aux colonnes cannelées, sont très significatifs, comme l'est la calotte du tabernacle au milieu.
- La vue est centrale, de face, et la perspective des portiques et de la calotte est cohérente avec le point de vue. Par contre le bas du tabernacle, est, lui, totalement incohérent.



Vierge à l'Enfant, fresque, Santa Maria in Aracoeli, Rome

- Ce bout de fresque retrouvé récemment et attribué à Torriti, reste dans un schéma parfaitement byzantin, celui d'une icône. La Vierge et l'Enfant de face, immobiles, nous regardent. Le Christ nous bénit.
- Cependant, la qualité de l'exécution, le modelé des visages notamment, avec les jeux d'ombre sur la joue du Christ ou le menton de la Vierge, montrent que Torriti vise aussi un certain réalisme.
- Autre élément remarquable, les drapés (plis) du manteau de la Vierge, profonds, pas du tout dans le style byzantin.
- A droite le Baptiste lui aussi « byzantin » regarde le couple divin d'une façon expressive, semblant pressentir le drame de la Passion.

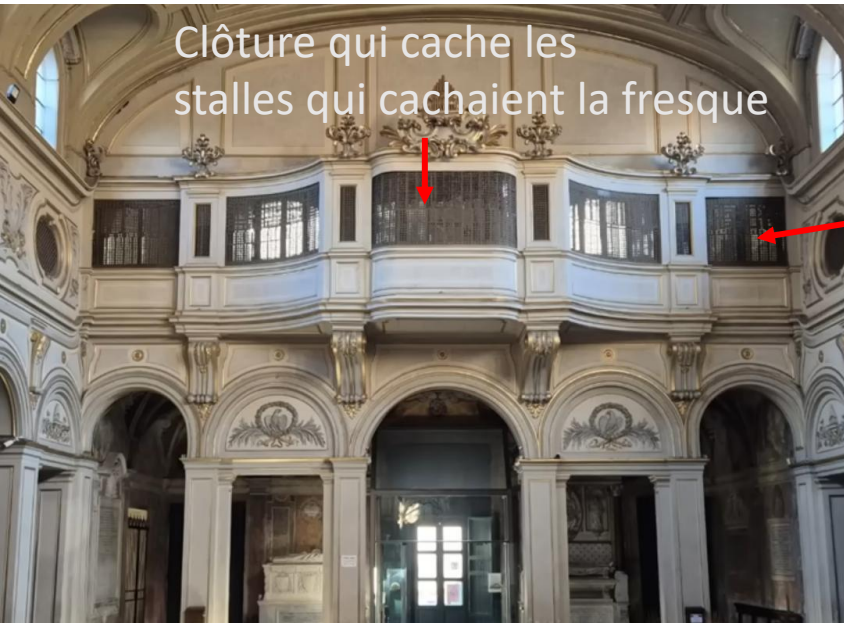


Pietro Cavallini

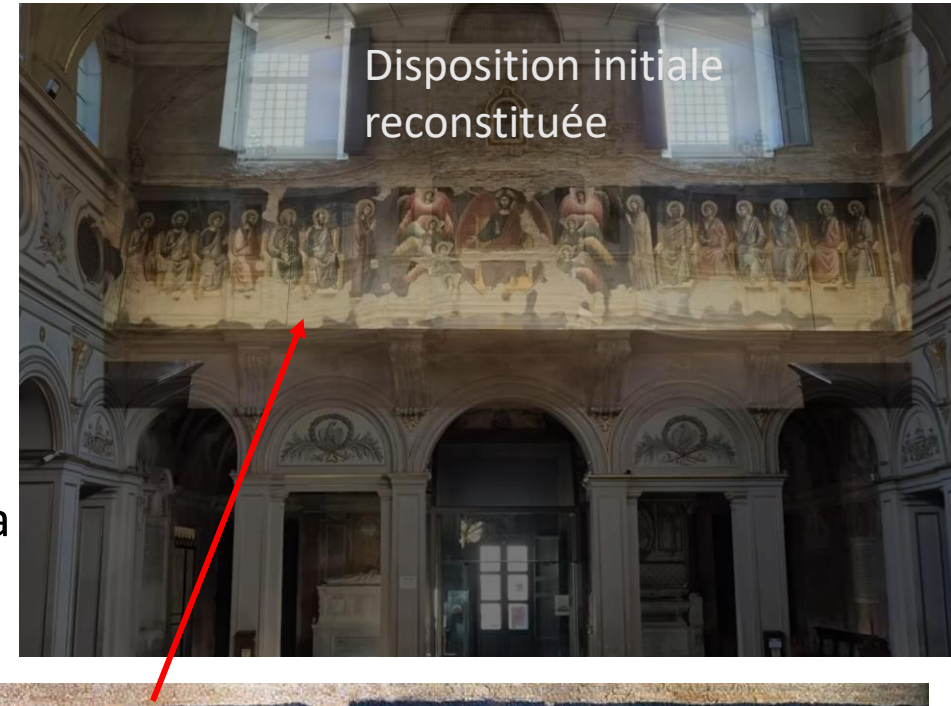
- On ne connaît pas les dates de naissance ni de mort de Pietro Cavallini (entre 1240 et 1250 pour la naissance, après 1325 pour le décès), mais on sait qu'il était romain et a vécu très vieux.
- Il aurait été en contact avec Cimabue qui aurait effectué un séjour à Rome aux alentours de 1270, et avec Giotto après 1290, pour les mêmes raisons.
- Il serait le principal artisan, avec Torriti, de ce naturalisme et de cette « conquête de l'espace », que Giotto a portés aux plus hauts sommets.
- Il fut mosaïste et fresquiste comme Torriti, et on a la chance d'avoir redécouvert des fresques de sa main, à l'église Santa Cecilia in Trastevere, à Rome.
- Il n'était pas franciscain comme Torriti, qui a pu ainsi obtenir des commandes dans les églises majeures, liées à la papauté (St Jean de Latran, Ste Marie Majeure). Cavallini, lui, est intervenu à St Paul hors les Murs (fresque perdue) et dans deux églises du quartier de Trastevere, de l'autre côté du Tibre.
- En un sens, Cavallini est plus « moderne » que Torriti, comme on va le voir.

Le Jugement Dernier, fresque, 1293?, Santa Cecilia in Trastevere

- Cette fresque longtemps oubliée était cachée par des stalles en hauteur (tribunes) qui recouvraient la paroi interne du mur occidental de l'église de Santa Cecilia.



- Ces stalles servaient aux bénédictines du couvent attenant, à assister à la messe. Elles étaient (et sont toujours) protégées par une clôture. La déposition des stalles a révélé cette fresque extraordinaire, qui occupait originellement l'ensemble du mur. Elle fut attribuée à Pietro Cavallini.
- Ci contre la situation actuelle (à gauche) et la reconstitution (à droite) sans la clôture



La figure centrale du Christ

- Globalement la figure est byzantine: Un grand Christ trônant, de face, dans une mandorle (ovale) rouge. Mais quelques éléments soulignent la modernité: le trône jaune en profondeur, les stigmates réalistes du Christ, les lourds plis du manteau rouge restituant le poids de l'étoffe.

- Les anges et séraphins (têtes sans corps) qui entourent le Christ sont eux aussi byzantins, mais leur visage est modelé par la lumière, les couleurs primaires (jaune, bleu, rouge) sont délicatement distribuées sur leurs ailes.





Marie et Jean Baptiste

- Les deux autres acteurs de la « Déésis », ceux qui, au moment du Jugement Dernier, intercèdent auprès du Christ (les avocats de la défense en quelque sorte) sont décrits de façon très naturelle.
- On trouve là aussi la volonté de représenter les plis lourds de leurs manteaux, le modelé du visage (celui de la Vierge en particulier), l'expression ascétique de Jean soumis aux privations dans le désert.
- Les attitudes restent encore raides, proches de ces « statues colonnes » des cathédrales gothiques.



Apôtres

- Les douze apôtres sont répartis de part et d'autre du Christ. On peut les trouver rigide, mais ils sont très bien modelés, les trônes suggèrent bien la 3^{ème} dimension, même s'ils ne sont pas en perspective exacte.

- Chacun des apôtres tient l'instrument de son martyr, de sorte que l'on peut les identifier.
- Les visages sont différenciés, ainsi que les plis des manteaux retombant sur les genoux.
- Les corps sont éclairés comme si la lumière provenait d'une seule source lumineuse.
- Cavallini montre sa volonté d'unifier la scène de façon réaliste.



Apôtres (2)

- L'apôtre de gauche a sa jambe droite étendue, dans un geste très naturel. De manière générale, Cavallini essaie d'éviter la monotonie d'attitudes identiques.

- Chaque apôtre en effet adopte une posture différente, plus ou moins tournée vers le Christ.
- Cavallini fait également varier les couleurs, d'un habit à l'autre.



Annonciation

- La fresque devait, paraît-il couvrir non seulement le mur de la contre-façade, mais également ceux de la nef.
- Cet échantillon se trouvait, comme le suivant, sur le mur latéral.
- Cette Annonciation est assez grossière dans sa réalisation, mais les attitudes des personnages sont plutôt vivantes.
- L'ange arrive de façon décidée et presque péremptoire, un genou en avant. Il désigne le Ciel.
- Marie esquisse un geste de frayeur. Son siège est vu en perspective cavalière.

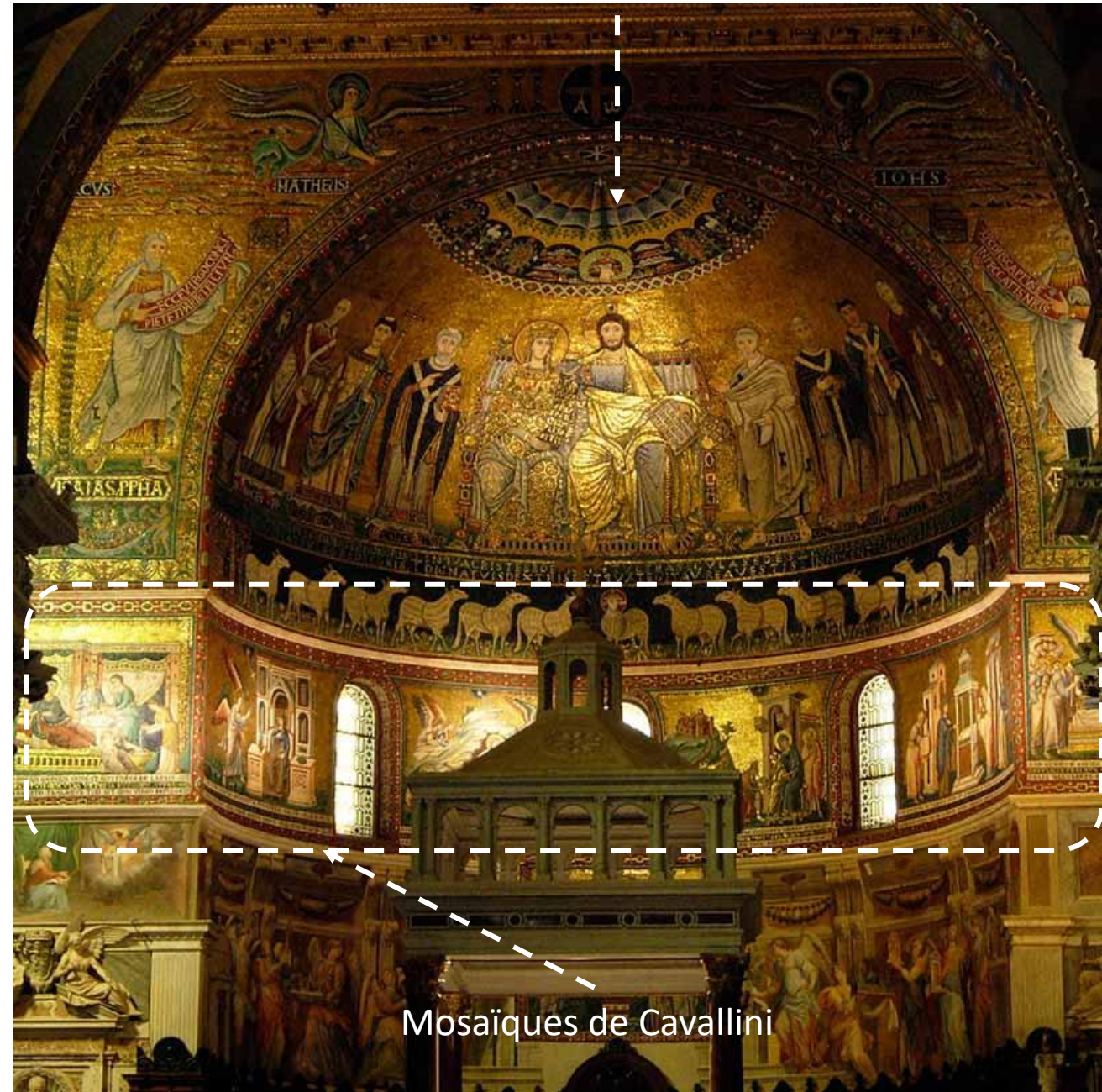


Isaac réfute Esau

- Esau est un chasseur, qui aime les espaces. Avant de mourir, Isaac lui demande d'aller chasser un gibier pour qu'il fasse un bon repas. Mais entretemps Isaac a béni Jacob (comme son successeur) et ne peut plus se dédire. Il réfute donc Esau.
- La fresque est assez abîmée et on ne voit pas les visages.
- Mais on reconnaît Esau avec les flèches dans son carquois et un lièvre pendant à la main.
- L'artiste (un assistant de Cavallini?) a tenté de modeler les corps avec les jeux d'ombre et de lumière. Mais l'ensemble est assez rudimentaire.
- Isaac, appuyé sur sa main droite esquisse un geste de refus avec la gauche



- En 1140 l'église de Santa Maria in Trastevere est reconstruite sur une ancienne fondation et agrandie. Elle est consacrée à la Vierge (Santa Maria). A cette occasion, la calotte absidiale est couverte de mosaïques de style byzantin.
- 150 ans plus tard vers 1293, l'évêque Stefaneschi fait ajouter une décoration au pied de la mosaïque du 12^{ème}, Pietro Cavallini est chargé de la réaliser. Il reprend 6 épisodes de la vie de la Vierge et du coup ses mosaïques peuvent être comparées à celles de Torriti à Santa Maria Maggiore.



Mosaïques de Cavallini

La naissance de Marie

- La future mère de Jésus naît dans un riche palais.

- Anne sa mère est allongée sur une couche et va manger les mets que lui apportent deux servantes après l'accouchement. Une autre tient Marie et s'apprête à la baigner. La scène est très naturaliste.
- Cavallini a voulu représenter l'architecture *derrière* la scène principale, elle ne l'enveloppe pas.
- La représentation symbolique de la scène, bien que pleine de détails réalistes, domine encore la représentation « naturelle »



La Nativité

- La scène est très proche de celle de Torriti. Les deux artistes ont utilisé un modèle commun byzantin, qui se passe « dans une grotte ».

- La Vierge est très grande (valeur symbolique) mais Cavallini tente de lui donner un peu de « volume », notamment dans la partie basse du corps, très modelé.
- L'attitude de Joseph, en méditation est assez naturelle, le coude sur son genou.
- Le petit berger qui joue de la corne introduit une note naturaliste, totalement inimaginable dans une ambiance purement byzantine où tout est symbole.



Présentation au temple

- Les 4 personnages adultes, plutôt raides, alternent les couleurs dominantes, bleu et rose
- Les 2 bâtiments qui s'intercalent entre Joseph et Marie à gauche, Siméon et la prophétesse à droite, sont trop longs et témoignent d'une tentative malhabile de « créer l'espace ».
- Plus significatif est le tabernacle entre Marie et Siméon, où Cavallini tente une perspective cavalière sur la partie basse, tandis que le haut semble vu « par en dessus ».
- Même si c'est incohérent, on sent que la volonté de rendre la scène plus réaliste, est une préoccupation de l'artiste.
- Cavallini cherche aussi des drapés « naturels », avec de beaux modelés, notamment la tunique de Siméon.



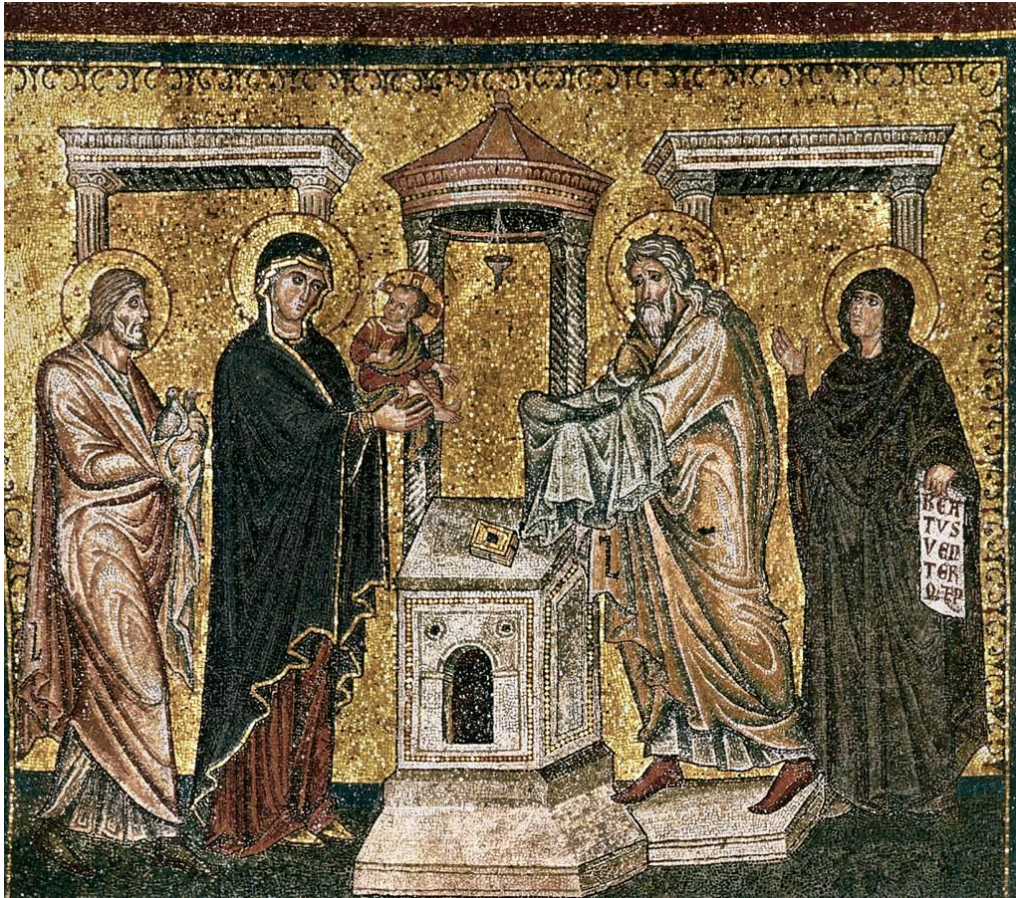
Dormition de la Vierge

- Là encore il y a une volonté de « créer l'espace », avec la couche en perspective cavalière.
- Autre détail, les deux architectures à l'arrière des personnages, sont vaguement données « en profondeur », mais en perspective inversée. Le point de fuite semble être dans notre plan, pas à l'horizon.
- Plus significatifs sont les deux groupes d'apôtres placés perpendiculairement à la couche, et qui semblent provenir de l'arrière. Il en résulte bien un espace implicite.
- On retrouve le même souci naturaliste, dans la restitution des drapés, et ici les plis du drap de la couche sont fortement creusés.



Comparaison Torriti/ Cavallini (1) : Présentation au temple

- Les deux scènes sont similaires, avec des personnages droits et raides, et une tentative de poser des éléments d'architecture à l'arrière-plan. Celles de Torriti sont parfaitement symétriques. Celles de Cavallini sont plus « biscornues », mais le tabernacle central en perspective cavalière présente plus d'homogénéité que celui de Torriti.
- Il est aussi mieux inséré par rapport aux personnages, Marie et Siméon. Pour Torriti le réalisme se manifeste plutôt dans la calotte sphérique du tabernacle, en perspective, on l'a dit, et dans le point de vue frontal, qui unifie l'espace.
- Par ailleurs les drapés de Cavallini sont naturels faisant jouer les effets de lumière sur les étoffes, ceux de Torriti sont des « lignes » sinueuses, peu réalistes.



Torriti



Cavallini

Torriti/ Cavallini (2): Annonciation

- Les deux sont très différentes. Chez Torriti, c'est un schéma statique, avec un ange droit, aux drapés linéaires et arbitraires. Le trône semble presque « de guingois ». La Vierge ouvre les mains en signe d'acceptation.
- Chez Cavallini, l'ange est « en action », il s'avance, ailes déployées, son mouvement est naturel. La lumière joue sur son vêtement, laissant deviner l'anatomie. La Vierge semble effrayée.



- L'architecture du trône est travaillée en édicules pour donner l'impression de profondeur.



Noli me tangere, fresque, Naples, San Domenico Maggiore

- Au début du 14^{ème} siècle, Cavallini est à Naples, à la cour angevine.
- De ce séjour témoignent les fresques de la chapelle Brancaccio à San Domenico Maggiore.
- Dans cette scène c'est le sens de l'espace qui domine une fois de plus, l'étagement des collines vers le fond donnant l'impression de profondeur. On est loin des fonds unis byzantins.
- Le Christ paraît un peu raide mais le jeu d'ombre et de lumière modère son corps, tandis que l'attitude de Marie Madeleine, penchée vers l'avant, est très réaliste.





Bonus: Cavallini et le Maître d'Isaac

- Assise fut, on l'a vu avec Torriti, le grand chantier médiéval en Italie au 13^{ème} siècle. Tous les peintres importants y participèrent mais on n'y trouve pas le nom de Cavallini (contrairement à Torriti).
- Par contre, presque en face de celles de Torriti, la plus belle fresque (2 panneaux) de la basilique supérieure, n'a pas d'auteur identifié.
- On l'attribue au « Maître d'Isaac » car son sujet fait référence à la tromperie que Jacob frère cadet d'Esau et fils d'Isaac, a utilisée pour obtenir la bénédiction de son vieux père aveugle, Isaac.



Jacob se fait bénir en se faisant passer pour Esau

Esau tente de se faire bénir

- Plusieurs choses sont remarquables: l'architecture qui « enveloppe » les deux scènes, le modelé des corps et des visages, les attitudes très naturelles. Notamment à gauche, la servante qui tient par derrière le vieil Isaac assis. Jacob toujours à gauche, a mis des gants de peau pour se faire passer pour Esau, car celui-ci était poilu.
- Beaucoup d'historiens d'art s'accordent sur le nom du « jeune Giotto », comme auteur de ce double panneau. Quelques uns toutefois mettent en avant celui de Pietro Cavallini.
- Et de fait, il y a quelques ressemblances entre la naissance de Marie, la mosaïque de Pietro à Santa Maria del Trastevere, et la scène d'Esau (à droite ci-dessus).

Suite: confrontation. Cavallini est-il le « Maître d'Isaac » ?

- Si les deux scènes sont proches, cela ne prouve rien. Elles peuvent dériver d'un modèle commun paléochrétien ou romain (on trouve beaucoup de scènes « allongées » sur les sarcophages). Par contre la servante qui tient le pichet est très similaire d'une scène à l'autre.
- D'autre part, Cavallini place sa scène devant l'architecture, mais chez le Maître d'Isaac celle-ci l'enveloppe. Il y a, par contre, une même volonté de modeler les corps et les volumes, mais cela suffit-il (les drapés sont différents)? A chacun de décider



Conclusion

- « L'école romaine » de la peinture et de la mosaïque au 13^{ème} et au 14^{ème} siècle, est souvent négligée à cause de la prééminence (justifiée) de Giotto.
- Pourtant les échanges entre artistes ont dû être nombreux à cette époque, Rome agissant comme un « aimant » dès le 13^{ème} siècle, en raison du rôle de la papauté (et des commandes du clergé basé à Rome), des pèlerinages, des nombreuses ruines.
- Il n'est donc pas étonnant que les peintres toscans, Cimabue et Giotto en tête, aient pu entrer en contact avec cette « école romaine » incarnée par Torriti et Cavallini (ainsi que Rusuti qui n'a pas été évoqué ici), elle-même dépositaire d'un savoir faire ancestral, transmis depuis les grecs par les romains et la décoration paléochrétienne.
- La peinture occidentale a ainsi pu se dégager de la « gangue byzantine », encouragée qu'elle fut par un milieu culturel dominé par les ordres mendiants (franciscains et dominicains) qui avaient besoin d'images réalistes à portée de regard, pour illustrer leurs prêches souvent enflammés.