

Les peintres de S. Maria di Torba

Autor(en): **Hanselmann, Juliette**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne**

Band (Jahr): - **(1991)**

Heft 1

PDF erstellt am: **13.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-870589>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

LES PEINTRES DE S. MARIA DI TORBA

Cet article, qui a pour thème la description technologique des peintures murales de Torba (Lombardie), fait suite aux campagnes menées par des étudiants de l'Université de Lausanne sous la direction du Professeur C. Bertelli. L'étude des procédés artistiques des peintres de Torba apporte de nouveaux éléments à notre connaissance du haut moyen âge.

Le site de Torba fait partie de l'enceinte du célèbre centre de Castelseprio, dans les Préalpes près de Varèse. Torba est entré dans la littérature sur le haut moyen âge à une époque récente, notamment grâce à la découverte de peintures murales se trouvant dans son église et dans une ancienne tour de défense, reconverte en oratoire par une communauté bénédictine.

Si les peintures de la tour peuvent être datées vers le dernier quart du VIII^e s., soit après la conquête carolingienne, celles de l'église présentent toute une série de problèmes très complexes. Seuls quelques fragments se trouvent encore sur les parois de l'église, le reste des peintures étant formé de milliers de fragments d'enduit peint qui, à un moment donné, ont été ensevelis dans l'ancienne crypte pour renforcer l'abside romane en briques. Deux campagnes conduites sur place par des groupes d'étudiants de l'Université de Lausanne, sous la direction de Carlo Bertelli, ont essayé de mettre de l'ordre dans l'énorme quantité de matériaux¹. Un des résultats a été d'approfondir notre connaissance de la technique de la peinture murale du haut moyen âge. Nous remercions le Fondo Ambiente Italiano, propriétaire du site, pour l'appui donné à nos recherches.

1. C. BERTELLI, «Gli affreschi nella torre di Torba», *I Quaderni del FAI*, 1 (1988).

C'est dans le cadre d'un mémoire en histoire de l'art que divers problèmes liés notamment à la technologie des peintures murales ont été abordés de façon plus approfondie². Dans la mesure où l'ampleur des informations recueillies ne peut être contenue en ces quelques lignes, nous choisirons de nous limiter à l'observation du procédé pictural d'un visage du VIII-IX^e s.

Nous présenterons ensuite les premiers résultats de la classification de fragments peints découverts dans le remblai de la crypte³, datables des XI-XII^e s.

De l'habileté technique des peintres au VIII-IX^e s.

Si le style des peintures murales de la tour⁴ paraît archaïque de par la rigidité frontale et la simplicité expressive des personnages, l'élaboration picturale en est raffinée. En prenant comme exemple le plus représentatif le visage du Christ (fig. 1) il est possible d'apprécier un savoir faire pictural qui échappe à la technique dite à la *bonne fresque*. A une époque où celle-ci était tombée dans l'oubli⁵ les artistes utilisaient ce que l'on appelle une *technique mixte*⁶. Contrairement à la fresque qui exigeait une élaboration rapide de l'œuvre, la technique mixte permettait non seulement une réalisation lente et progressive, mais également

2. J. HANSELMANN, *Etude du cas de S. Maria di Torba: description technique des peintures murales de la tour (VIII-IX^e s.), comparaisons avec d'autres sites contemporains et état des recherches sur les fragments de peintures provenant de l'église (XI^e s.)*, mémoire de licence présenté à l'Université de Lausanne, session d'octobre 1989.

3. G. P. BROGIOLO, «Gornate Olona: Torba, chiesa di S. Maria», in *Notiziario della Soprintendenza Archeologica di Lombardia 1981*, Milan, 1982; C. CAZORZI, «Gornate Olona: località Torba, scavo nella cascina», in *Notiziario della Soprintendenza Archeologica di Lombardia 1984*, Milan, 1986; A. DEJANA, «Gli scavi nella chiesa di Torba», in *Atti del primo convegno archeologico regionale*, Milan 1980-Brescia 1981; K. WHITE, «Gornate Olona: S. Maria di Torba, Scavo dell'area esterna», in *Notiziario della Soprintendenza Archeologica di Lombardia 1982*, Milan, 1983.

4. C. BERTELLI, «Relazione preliminare sulle recenti scoperte pittoriche a Torba», in *Atti del sesto congresso internazionale di studi sull'alto medioevo*, Milan-Spolète 1980; C. BERTELLI, J.C. GENOUD, «Travaux à Torba», *Études de Lettres*, 1(1987).

5. L'Antiquité romaine représente l'un des apogées de la bonne fresque.

6. Nommée souvent à tort *demi-fresque* (*mezzo fresco*) ou *fresque à sec* (*fresco secco*). Un rapprochement semble possible avec la technique décrite par Théophile au chap. XV. Voir note 14.



Fig. 1. Torba, Santa Maria di Torba, Le Christ (détail), Tour, 2^e étage.

les possibilités de corrections. L'artiste posait d'abord les couleurs claires et les recouvrait progressivement de teintes plus foncées.

Les superpositions de couches picturales sur le visage du Christ de Torba sont visibles à l'œil nu et permettent de décomposer le processus d'élaboration de l'œuvre. Tout d'abord une fine couche de badigeon de chaux, légèrement teintée en rose, vient recouvrir toute la surface du visage et du cou. Une première esquisse⁷ fort timide, d'une teinte jaunâtre à peine plus foncée que le fond, délimite les premiers détails du visage. Une couleur verdâtre sert à créer quelques ombres, notamment autour du menton, le long du nez et sous les yeux. Il s'agit ici d'un *pseudo-verdaccio*, le vrai *verdaccio* étant appliqué sur toute la surface du visage et comme couleur de base avant l'apport des autres teintes⁸. La pratique des ombres vertes n'est pas une nouveauté à cette époque, mais relève d'une ancienne tradition byzantine que l'on retrouve sur des icônes notamment⁹. La présence d'un tel réseau d'ombres a été vérifié également sur des peintures datées au VIII-IX^e s., dont Saint-Jean à Müstair (Grisons)¹⁰ ou S. Maria fuoris portas à Castelseprio (Lombardie)¹¹, où le bleu égyptien est voilé de jaune pour créer un effet analogue.

7. L'esquisse est posée sur l'enduit de finition (*intonaco*), lequel recevra également les diverses couches picturales. A la Renaissance, l'enduit de finition recevait seulement les couleurs, le dessin se trouvant sur le mortier de base (*arriccio*). La pratique d'un tel dessin, souvent nommé *sinopia* (à cause de sa couleur rouge ou brune tirée de la terre de Sinope, en Turquie), n'est pas courante durant le Haut Moyen Age (Brescia, S. Salvatore) et se limite généralement à des lignes séparant les registres par exemple (Castelseprio, S. Maria).

8. O. EMMENEGGER, in *Seminario internazionale sulla decorazione pittorica del S. Salvatore di Brescia*, Pavie, 1983.

9. C. BERTELLI, «L'icona di S. Maria in Trastevere», *Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro*, 41-44 (1964).

10. C. DAVIS WEYER, «Müstair, Milano e l'Italia carolingia», in *Il Millenio ambrosiano, Milano una capitale da Ambrogio ai Carolingi*, Milan, 1987; O. EMMENEGGER, «Techniques and Materials used and Past Restorations», in «Deterioration and Preservation of Carolingian and Medieval Mural Paintings in the Müstair Convent», in *Case Studies in the Conservation of Stone and Wall Paintings*, Londres, 1986; F. MAIRINGER, M. SCHREINER, «Materials and Renderings of the Carolingian Wall Paintings», in *ibid.*

11. C. BERTELLI, «Castelseprio e la pittura a Milano nel IX secolo», in *Atti della Settimana di studi sull'alto medioevo*, Spolète, 1986.

Une première tonalité rose clair servait ensuite à donner un certain volume aux visages de Torba. Le fait que cette teinte soit posée de façon plus étendue dans la moitié droite du visage constitue ce que nous pourrions appeler une *convention de représentation*. En effet il ne s'agit pas d'une ombre posée en fonction de l'éclairage réel de la peinture, mais plutôt selon un schéma que l'artiste a pu copier d'un manuscrit, par exemple, où la représentation d'un éclairage latéral fictif augmentait l'effet réaliste. L'ocre rouge et le noir accentuent ensuite les traits principaux du visage. Finalement quelques rehauts blancs soulignent certains volumes.

La technique mixte est une combinaison entre le procédé à fresque et la peinture à sec. Etant donné que les premières couleurs (esquisse, couche de fond) étaient posées sur un enduit encore humide, elles s'y trouvaient prises à fresque selon la réaction chimique bien connue de la carbonatation¹². Au fur et à mesure que l'enduit séchait et que l'adhésion des couleurs devenait plus difficile, l'artiste humidifiait la paroi et ajoutait un liant au pigment (eau ou lait de chaux, éventuellement caséine ou colle animale). Les couches picturales qui étaient posées sur l'enduit en phase de séchage et qui de ce fait étaient moins résistantes aux attaques du temps, correspondaient à des parties importantes de l'œuvre (détails du visage, contours, ornements, etc.). Malheureusement ces éléments ont souvent disparu¹³.

En complément à l'analyse *in situ*, et à défaut d'autres données, nous avons cherché des correspondances entre la démarche des peintures du VIII-IX^e s. et le *Traité des divers arts* de Théophile. Cet ouvrage contient vraisemblablement une somme de connaissances qui se sont transmises de siècle en siècle¹⁴. Il est intéressant de constater que certains procédés qui sont décrits au

12. P. et L. MORA, P. PHILIPPOT, *Conservation of Wall Paintings*, Londres-Boston, 1984.

13. Les peintures de la tour présentent de nombreux visages qui n'ont gardé que le tracé préparatoire du contour (p. ex. nonnes).

14. C.R. DODWELL, *Theophilus — The Various Arts*, Londres-Paris-New York, 1961-1986; J. G. HAWTHORNE, C. S. SMITH, *On Divers Arts: the Treatise of Theophilus Translated from the Medieval Latin*, Chicago, 1963; A. RAFT, «About Theophilus' Blue Color "Lazur"», in *Case Studies in Conservation* 13, Londres, 1968; S. WAETZOLD, «Systematic List of Colour Names», in «Quellengeschichtliche Untersuchungen zur "Schedula diversarum artium" des Theophilus», *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst* 3. F3/4, 1952/53.



Fig. 2. Torba, Santa Maria di Torba, Visage de saint non identifié (fragment), Eglise.



Fig. 3. Torba, Santa Maria di Torba, Deux yeux (fragments), Eglise.

XII^e s. ont été utilisés beaucoup plus tôt à Torba. En effet au chap. XV, par exemple, Théophile conseille d'épargner le précieux lapis-lazuli (pigment bleu provenant d'une pierre semi-précieuse importée d'Orient¹⁵) en posant une couche de fond noire ou grise. Or cette manière d'économiser le matériau coûteux peut se vérifier dans les peintures murales de la tour.

Un gigantesque puzzle du XI^e s.

Les fragments peints, découverts dans la crypte de l'église ont fait l'objet d'une classification plus poussée dans une deuxième campagne d'études par un autre groupe d'étudiants de Lausanne, sous la direction du prof. C. Bertelli.

Le travail a été particulièrement riche puisqu'il a été possible d'identifier trois styles bien distincts à travers les visages.

Le premier style est d'empreinte byzantine (fig. 2) par les proportions allongées, les yeux méditatifs, les joues émaciées et la bouche étroite du visage. Le contraste entre les tons vert et rouge est frappant.

Le deuxième style est de conception déjà romane (fig. 3 droite): les détails anatomiques sont segmentés de façon stylisée, l'aspect linéaire l'emporte sur l'effet volumétrique, même si la palette du peintre est plus réaliste que dans le premier style. Un visage se trouvant encore sur la paroi nord de l'église se rapproche stylistiquement et techniquement de ce groupe de fragments du second style.

Au point de vue technique, ces deux styles sont caractérisés par une exécution soignée: la surface picturale est lisse¹⁶, bien carbonatée, le coup de pinceau habile, les pigments broyés finement.

Le troisième style (fig. 3 gauche) se distingue des deux précédents par son aspect moins raffiné. L'exécution picturale est ici plus sobre, la palette de couleurs moins variée et les coups de pinceaux plus épais. La couche picturale est ici caractérisée par son aspect strié et granuleux dû au broyage grossier des pigments.

15. R.J. GETTENS, «Lapis-Lazuli and Ultramarine in Ancient Times», *Alumni* 19 (1950); V.I. SARIANIDI, «The Lapis Lazuli Route in the Ancient East», *Archaeology* 24 (1971); D.C. WINFIELD, «Middle and Later Byzantine Wall Painting Methods, A comparative Study», *Dumbarton Oaks Papers* 25, Washington, 1971.

16. Il s'agit d'un badigeon de chaux posé sur un enduit blanc.

Ces trois styles ont été provisoirement attribués à des ateliers différents du XI-XII^e s.

Au lieu de décrire les autres groupes de fragments (mains, pieds, vêtements de différentes couleurs, méandres, bordures à pois, etc.), il est important de mentionner les études pétrographiques et minéralogiques qui ont été réalisées par le prof. C. Gratziu de l'Université de Pise¹⁷. Le but recherché était de différencier les groupes mis en évidence par le style à travers les composantes des enduits. Si pour les enduits antiques une telle étude permet actuellement de fixer des repères chronologiques, il n'en est rien pour la période romane. La comparaison entre les enduits de plusieurs sites du nord de l'Italie¹⁸ n'a pas suffi à conforter nos hypothèses de datation. Une recherche raisonnée dans ce sens nécessiterait de nombreux échantillons de provenance diverse qui permettraient d'établir une séquence chronologique.

En revanche, l'étude des couches picturales¹⁹ semble pouvoir apporter de nombreux éléments intéressants. Nous avons précédemment observé qu'il existait une différence sensible entre les couches picturales des deuxième et troisième styles. Ici également il serait nécessaire d'établir un corpus de technologies picturales en vigueur à cette époque pour espérer un jour peut-être connaître la provenance des artistes et les filiations entre les ateliers. Il est par exemple difficile d'expliquer pourquoi c'est le bleu de lapis-lazuli qui a été utilisé dans la tour de Torba, et à Castelseprio, situé à moins d'un kilomètre, le bleu égyptien²⁰.

17. J. Hanselmann, *op. cit.* chap. 6 et 8. M. FRANZINI, C. GRATZIU, «Patine sulle superfici marmoree dalla Antichità al XIX sec.: proprietà e caratteristiche delle patine ad ossalato di calcio», in *Atti del Convegno di Studi, Intonaci, colore e coloriture nell'edilizia storica, parte I, Bollettino d'Arte*, suppl. 35-36, 1986.

18. Castelseprio, S. Maria f. portas; Brescia, S. Salvatore; Müstair, Saint-Jean. Etude des mortiers et des enduits en coupe stratigraphique sur lame mince.

19. Observations en lumière directe et rasante, au microscope binoculaire, et identification de pigments aux rayons X.

20. Sur le bleu égyptien voir entre autres: D. ULLRICH, «Egyptian Blue and Green Frit: Characterization, History and Occurrence, Synthesis», *Pact*, 17 (1987).

Conclusion

L'observation in situ des caractéristiques techniques des peintures de l'ancien monastère (tour) a permis non seulement de décomposer les nombreuses étapes picturales du peintre, mais également de soulever un certain nombre de questions dont les réponses sont à rechercher dans une étude beaucoup plus vaste.

Quant à la reconstitution des peintures à partir des fragments provenant de la crypte de l'église, beaucoup reste à faire. La recomposition est d'autant plus ardue qu'il n'existe actuellement que peu de relations stylistiques avec d'autres peintures lombardes.

Juliette HANSELMANN

