

NB
623
.D7
A4
1921

BYU
LIB

HAROLD B. LEE LIBRARY
BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO, UTAH

JUL 05 1990

730.245
Dilla

DONATELLO

■ ■ ■

PICCOLA COLLEZIONE

D'ARTE N. 28

ISTITUTO DI EDIZIONI ARTISTICHE
FRATELLI ALINARI FIRENZE

Tutti i diritti riservati

Primo e secondo migliaio

LUGLIO 1921

*Clichés de "La Fotomeccanica Fiorentina",
Gherardelli, Guadagni e C. - Firenze
da fotografie Alinari, Brogi, Bassani*

THE LIBRARY
BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO, UTAH

TIP. CARPIGIANI E ZIPOLI - FIRENZE

Donatello.

(1386-1466)

Il Vasari, nella prima edizione delle *Vite*, non sapendo come spiegare il sorgere improvviso di quella singolare personalità d'artista, che fu Donatello, immaginò che la natura « giustamente sdegnata per vedersi quasi beffare » da artefici, i quali avevano « tondi gli spiriti e gli ingegni stupidi e grossi », colmasse Donato nel nascere di maravigliose doti, e « in persona quasi di se medesima » lo mandasse quaggiù tra i mortali.

Questo brano eloquente che, in mezzo all'iperbole, riflette un sentito entusiasmo, non si legge più nella seconda edizione delle *Vite*: in essa la grandezza dell'opera del maestro viene soltanto valutata, come si usava nella compita età di messer Giorgio, alla stregua delle « eccellenti opere degli antichi Greci e Romani ».

Il Vasari ha avuto torto a modificare il suo testo. Il genio donatelliano si può infatti spiegare come manifestazione spontanea della natura, la quale in una singola personalità si piace talora di accomunare una somma di doti tali da rendere incerto chi giudica e far pensare a fenomeno che abbia del

miracoloso, ma non si spiega certo ricorrendo al vieto parallelismo con l'arte classica.

Fra l'arte degli antichi e quella di Donatello non si riscontrano che contatti occasionali: fra l'una e l'altra stanno interposti i lunghi secoli del Medioevo e nuove idealità basate su di un substrato cristiano. L'arte classica colla sua tendenza ad astrarre ha creato dei tipi immortali, ma solo l'arte nuova, percorrendo altra via, doveva giungere alla rappresentazione dell'uomo nelle sue infinite parvenze. Con ciò non si vuole negare che anche Donatello, come ogni altra grande anima d'artista, abbia sentito vivamente lo spirito dell'arte antica e abbia guardato alla bellezza delle classiche forme. Ma non si parli, per carità, di influenze dirette e precise come si potrebbe a proposito di un Poussin o di un qualche altro assimilatore dell'arte classica. Come nel rilievo giovanile del fonte battesimale di Siena, così in tutte le altre opere donatelliane l'imitazione dell'antico è sempre limitata alle parti secondarie e consiste in gustosi motivi introdotti a scopo decorativo, per puro abbellimento, col fine di rendere più leggiadra la severa struttura architettonica.

Quando si tratta peraltro di costruire una figura e di farle esprimere un sentimento, Donatello non cerca modelli o ispirazioni nè nel mondo greco-romano, nè altrove. Egli segue soltanto la sua interna visione e foggia capolavori che sono fuori del tempo, in quanto rendono ciò che v'è di sempre vivo e perenne nella natura umana. La figura di S. Giorgio « nella testa del quale si conosce la bellezza della gioventù, l'animo e il valore nelle armi, una vivacità fieramente terribile, e un meraviglioso gesto di muoversi dentro a quel sasso » è una figura che non

si può dire nè classica nè moderna, perchè incarna un tipo di giovinezza, sempre vivo nel tempo, che poteva sorridere ad un artista della classicità come lo potrebbe ad un grande artefice dei tempi a venire.

Se riusciamo a liberarci da questa e da altre false direttive nel considerare l'opera di Donatello, di quanto più elevata ci appare la figura sua! A lui spetta il vanto di aver per primo tentato nell'età moderna con l'Abramo del Campanile un gruppo plastico con audacia ignota al Medioevo, sua è l'invenzione del bassorilievo pittorico e dell'abbozzo, suoi i primi tentativi di applicazione scientifica della prospettiva e dello scorcio alla scultura, a lui dobbiamo la prima statua equestre onoraria moderna, destinata ad essere contemplata fra l'aria e la luce, è lui infine che rimette in onore la tradizione classica dei busti-ritratto con spirito e forma ben diversi dall'antico.

E quante e quante altre conquiste nel campo puramente formale, nella rappresentazione spaziale, nella costruzione dei corpi vestiti ed ignudi, negli studi di movimento, nelle ricerche di carattere, nelle espressioni di sentimento, cui con la testa, ogni parte del corpo deve concorrere, nella luminosità che mette in valore ogni sua composizione, nella disposizione dei piani, nella maestria con cui ugualmente domina la materia, sia essa pietra, marmo, o bronzo!

L'opera sua, qualunque sia il punto di vista da cui si consideri, è quella di un artefice completo, che ad uno ad uno affronta i problemi, libero da ogni impaccio e da ogni legame di scuola, soltanto spinto dal bisogno di afferrare e di rendere ciò che nel mondo interno ed esterno sente eternamente vero.

Ciò premesso, sarebbe inutile di ricercare i precursori di Donatello nei maestri di vario valore che l'hanno immediatamente preceduto o accompagnato nei primi suoi tentativi: ben poco egli potè trarre dall' arte loro, tutt' al più qualche elemento formale di secondaria importanza, come poi farà Michelangiolo giovane dall' opera dello stesso Donatello. Se mai questi precursori si potrebbero piuttosto utilmente ricercare, fuor dell' angusto ambito di scuola e di tempo, ovunque un temperamento d' artista ha sentito e guardato così intensamente come lui.

Dopo i primi timidi tentativi l' arte di Donatello appare compiuta nelle statue di S. Giovanni Evangelista e del Poggio, eseguite pel Duomo, nonchè nella serie di Profeti, destinati alle nicchie esterne del Campanile di Firenze.

Per la statua di S. Giovanni Evangelista sembra che Donatello siasi ispirato ad una qualche immagine di divinità classica. L' espressione della testa è maestosa, profonda, piena di energia. Dinanzi ad essa il nostro pensiero ricorre tosto al Mosè di Michelangiolo, che il S. Giovanni, nella sua straordinaria vita plastica, sembra preannunciare. Il compito nuovo che Donatello qui si pose fu quello di rappresentare una figura seduta, e si deve appunto alla novità della ricerca se l' opera, considerata nel suo insieme, difetta alquanto d' armonia, perchè mentre la parte inferiore della figura, col suo largo partito di pieghe, conserva ancora degli elementi goticizzanti, la parte superiore rispecchia invece in modo evidente i canoni e lo spirito della Rinascita. La statua è, ad ogni modo, ammirevole nei particolari e vi si notano effetti pittorici squisiti, dovuti al giusto effetto della disposizione dei piani.

Tra le statue appartenenti allo stesso ciclo debbonsi almeno ricordare quelle cosiddette del Poggio e dello Zuccone, nonchè i profeti Geremia ed Abacuc. La statua detta del Poggio si è creduto di poterla identificare con la statua di « un vecchio fra due colonne », che un tempo ornava l'esterno di Santa Maria del Fiore, giudicata dal Vasari « più simile alla maniera antica che altra cosa che di Donato si possa vedere, conoscendosi nella testa di quello i pensieri che arrecano gli anni a coloro che sono consumati dal tempo e dalla fatica ». L'atteggiamento della figura e il panneggio richiamano ad una antica statua di oratore. Ma la testa scarna, ossuta, è mirabile nella sua espressione di intenso raccoglimento. E che dire della forza espressiva dello Zuccone? Narra il Vasari che quando Donatello voleva giurare, sì che gli si credesse, soleva dire: « Alla fe' ch' io porto al mio Zuccone; e mentre che lo lavorava, guardandolo, tuttavia gli diceva: favella, favella!... ». Non possiamo affermare se proprio, come afferma il Vasari, lo Zuccone renda le fattezze del fiorentino Giovanni di Barduccio Cherichini, ma certo l'artista ci ha dato qui un ritratto di straordinario carattere e plastica evidenza. Anticipando di secoli ricerche proprie dell'età nostra, Donatello in questa serie di opere fatte pel Duomo e pel Campanile di Firenze ha voluto dimostrare che nel campo dell'arte la bellezza è costituita soltanto dal carattere, e che anche le immagini, che comunemente si dicono brutte, e all'occhio appaiono deformi, possono essere trasfigurate in creazioni di suprema bellezza. Attraverso la rude scorza di figure, quali il Poggio e lo Zuccone, giunge a noi la voce eterna dell'umanità dolorante, con tutte le sue tristezze, i suoi disinganni, le sue mi-

serie. Il grande poema del dolore, che un secolo più tardi echeggerà potente nella volta della Sistina, ha qui il suo primo abbozzo per opera di Donatello, che, come Michelangiolo, sebbene con metodo diverso, scruta nelle più intime profondità la vita morale dell'uomo e ne mette in valore il dramma da cui risulta intessuta.

Si vuole che la visione dei monumenti dell' antichità classica abbia suggerito a Donatello il motivo di quelle danze di putti ch' egli rappresentò dapprima nel pulpito della sacra cintola di Prato e più tardi nella cantoria del Duomo fiorentino. Nonostante le deficienze di alcune parti del lavoro, dovute alla inesperienza dei collaboratori, nell' uno e nell' altro monumento si hanno due grandi modelli di arte decorativa. L' architettura e la scultura si fondono in essi in un' opera di ornamentazione perfetta. Ogni elemento v' è esattamente valutato per un effetto di insieme, cui concorre, come ben ha osservato il Vasari, la stessa sommarietà di esecuzione delle figure: « Fece ancora, dentro la detta chiesa, l' ornamento dell' organo che è sopra la porta della sagrestia vecchia, con quelle figure abbozzate, come si è detto, che a guardarle pare veramente che siano vive e si muovino. Onde di costui si può dire, che tanto lavorasse col giudizio quanto con le mani; attesochè molte cose si lavorano e paiono belle nelle stanze dove son fatte, che poi cavate di quivi e messe in un altro luogo, e a un altro lume o più alto, fanno varia veduta, e riescono il contrario di quello che parevano. Laddove Donato faceva le sue figure di maniera, che nella stanza dove lavorava, non apparivano la metà di quello che elle riuscivano migliori ne' luoghi dove ell' erano poste ». Certo non sembra di esser dinanzi

al medesimo maestro che poco prima aveva modellato le statue spettrali e severe del Campanile. Dal pulpito di Prato e dalla cantoria di Firenze si innalza un inno alla vita: quelle teorie bacchiche di fanciulli che cantano, suonano e danzano, come trasportate da un turbine di follia giovanile, sembrano formate da i campioni di una umanità nuova, più serena, più sana, più gagliarda, tale da richiamare non già alla rinascita dell' antico, ma ad un nuovo affermarsi della vita.

Di varie immagini di « Nostra Donna col figliuolo in braccio, dentro nel marmo di schiacciato rilievo » poco oggi si può dire. Si tratta di opere di piccole dimensioni, facilmente trasportabili da un luogo all' altro, e di conseguenza le notizie vasariane al riguardo difficilmente possono essere controllate. Ciò posto, per avere conoscenza di quella particolare tecnica dello « schiacciato » donatelliano meglio è rivolgersi ad un' altra serie di lavori sulla cui paternità non cade dubbio.

Lo « schiacciato » donatelliano è un tenue rilievo che per mezzo di gradazioni appena percettibili modella le forme, in modo ch' esse sembrano piuttosto disegnate che scolpite nel marmo o nel bronzo. L' architettura e la scultura si fondono in esso con la pittura a formare un genere d' arte assolutamente originale, ove la linea e il rilievo, mediante un' abile disposizione del chiaroscuro, riescono talora a suscitare la perfetta illusione di un panorama pittorresco. Si è detto da alcuni che Donatello per questa parte dell' opera siasi ispirato ad esemplari egiziani, assiri od etruschi, mentre da altri si è affermato ch' egli non fece che sviluppare ricerche di maestri trecenteschi a lui vicini. Comunque si pensi

di questa origine, certo è che da nessun artefice antico o moderno Donatello poteva apprendere l'euritmia con cui riesce a disporre i vari piani della composizione, la scienza di scorciare le figure in una prospettiva spesso perfetta, l'alto sentimento poetico che sembra affinare le forme e quasi renderle immateriali. I bassorilievi del S. Giorgio che libera la figlia del re, sotto la statua di Orsanmichele, del convito di Erode, nel fonte battesimale di Siena, della consegna delle chiavi a S. Pietro, ora nel Museo di Londra, della Assunzione della Vergine, nel monumento Brancacci a Sant' Angelo a Nilo di Napoli, sono pagine assolutamente nuove nella storia delle arti. Nessun artefice anteriore, neanche Andrea Pisano e Lorenzo Ghiberti, che pur avevano intraveduto il problema, era riuscito a raggiungere una così completa illusione spaziale.

Dopo di aver eseguito in Padova la statua equestre del Gattamelata, nella quale, come nota il Vasari « si dimostra lo sbuffamento ed il fremito del cavallo, ed il grande animo e la fierezza vivacissimamente espressa dall'arte nella figura che lo cavalca », Donatello ebbe incarico dalla Fabbriceria della Chiesa del Santo di eseguire un altare grandioso in bronzo, che doveva essere adorno di numerose statue e bassorilievi. L'altare di Padova, considerato nel suo complesso, è forse il monumento più insigne del secolo XV ch'abbia l'Italia. Prima del disfacimento fattone nel 1576, per dar luogo ad un altro altare più macchinoso, quell'insieme plastico, reso luminoso dalle dorature, doveva suscitare un'impressione di stupore in chi si inoltrava nel tempio, e fra nubi d'incenso vedeva estollersi quelle figure di bronzo polito, percosse e animate dalle fiamme dei ceri.

Come a Prato e a Firenze, per la decorazione di questo monumento padovano, oggi malamente ricomposto nel suo insieme, Donatello ha principalmente ricorso al motivo degli angiolini musicanti. Non abbiamo però qui la foga del baccanale fiorentino: le movenze dei putti sono più misurate, gli atteggiamenti sono più seri e composti. È da rimpiangere peraltro che in questa parte dell'opera Donatello si sia largamente valso dell'aiuto di collaboratori, di cui conosciamo anche i nomi tramandatici dalle carte di pagamento, i quali non seppero rendere quanto c'era di vivo, di improvviso, di finemente studiato nei suoi modelli. L'impronta del maestro appare ad ogni modo nelle quattro figure simboliche degli Evangelisti, potentissime nella stilizzazione delle forme, nel Crocefisso maraviglioso di sentimento e di tecnica, e nei quattro grandi rilievi illustrativi dei miracoli del Santo, ove tutta una folla si agita e ondeggia tra delle architetture fantastiche e monumentali con una potenza di effetti pittorici felicemente raggiunta mercè l'intima fusione delle tre arti maggiori.

Vuole il Vasari che, dopo aver fatto in Padova questi ed altri lavori, Donatello «essendo per miracolo quivi tenuto e da ogni intelligente lodato, si deliberò di voler tornare a Firenze, dicendo che, se più stato vi fosse, tutto quello che sapeva dimenticato si avrebbe, essendovi tanto lodato da ognuno; e che volentieri nella sua patria tornava per essere poi colà di continuo biasimato, il quale biasimo gli dava cagione di studio, e conseguentemente di gloria maggiore». Nelle opere che appartengono a quest'ultimo periodo della vita del maestro l'arte sua accentua maggiormente le ricerche di carattere, ad esempio nel S. Giovanni Battista del Duomo senese, e qualche

volta nell'espressione del sentimento del dolore tocca gli estremi limiti della violenza, come nella Maddalena in legno del Battistero di Firenze, ch'è il dolore stesso fatto carne ed ossa, sublimato in un povero essere corroso dalle stigmate della passione.

L'ultima grande opera di Donatello, affidatagli dalla benevolenza di Cosimo de' Medici verso il 1460, furono i due pulpiti in bronzo per la chiesa di S. Lorenzo. Anche qui abbiamo un'opera di collaborazione perchè soltanto una parte dei rilievi con scene della passione di Cristo poterono essere forniti dal maestro, ch'era ormai innanzi cogli anni e ammalato. Non è però difficile di riconoscere la sua mano nella Discesa dalla croce e nella Deposizione nel sepolcro. In ambedue queste scene, che sembrano opere di pittura più che di plastica, l'arte di Donatello rende il dramma sacro e umano con una intensità che non si può dire. La musica soltanto potrebbe esprimere i trapassi, spesso estremamente violenti, tra figura e figura nell'espressione di un dolore, che ora si dimostra contenuto e pacato, ora echeggia in modo spasmodico e selvaggio. Lo spazio non ha più limitazioni e le figure si piegano in esso, si curvano, si accavallano le une sulle altre, come le ondate del mare mosse dalla tempesta.

Dal complesso dell'opera di Donatello, di cui non abbiamo potuto qui che accennare ad alcuni dei lati più significativi, emana un grande insegnamento. Primo tra i moderni egli seppe ritrarre con schietta visione l'uomo in tutti gli aspetti della sua natura passionale; l'uomo, s'intende, colto nei momenti più vari e fuggevoli della vita, la quale mostra talora il disfacimento fisico accompagnarsi alla più grande luce spirituale. A torto si è voluto vedere in

lui il maggior rappresentante del realismo, nel senso più usuale che si dà alla espressione. Certo, se con essa s' intende il vero trasformato secondo criteri rigorosi dalla personalità di un artista, allora a nessun maestro più che a Donatello si confà la qualifica di realista. Così è realista non già quando appende alla croce un corpo di « contadino » a raffigurare il Cristo, bensì quando popola la sua Firenze e l' arte moderna di nuove immagini, ognuna delle quali scruta un carattere, individua un tipo, che non è nè di oggi nè di ieri, ma riflette le interne verità della coscienza e talora simboleggia tutto un aspetto, gaio o dolente, della natura umana.

P. D' ANCONA.

Donatello.

(1386-1466)

Vasari, dans la première édition des *Vies*, ne sachant pas nous expliquer comment put surgir soudainement cette rare personnalité d'artiste que fut Donatello, imagina que la nature « justement indignée de se voir ainsi bafouée » par des artistes « à l'esprit niais et au tempérament stupide et lourd » combla Donatello de dons merveilleux et l'envoya parmi les mortels « le rendant presque semblable à elle-même ».

Ces paroles éloquentes qui, tout en étant hyperboliques, reflètent un profond enthousiasme, ne se lisent plus dans la seconde édition des *Vies* : on y analyse seulement la grandeur de l'oeuvre du maître en la comparant, comme c'était l'usage au temps de Vasari « aux excellentes oeuvres antiques grecques et romaines ».

Vasari a eu tort de modifier son texte. Le génie donatellien peut, en effet, s'expliquer comme une manifestation spontanée de la nature qui, en une seule personnalité, se plait quelquefois à accumuler une telle somme de dons que le critique, déconcerté, croit à un phénomène touchant au merveilleux ; mais, certes, on n'explique rien en faisant un parallèle avec l'art classique.

Entre l'art antique et celui de Donatello, on ne rencontre que des contacts occasionnels; entre l'un et l'autre s'interposent les longs siècles du Moyen Age et l'idéalisme nouveau qui est sorti du sentiment chrétien. L'art classique avec sa tendance à l'abstraction a créé des types immortels mais, seul, l'art nouveau, en suivant une autre voie, devait arriver à la représentation de l'homme sous ses infinis aspects. Cela ne signifie pas que nous songeons à nier que Donatello, comme tous les grands artistes, n'ait senti vivement l'art antique et n'ait compris la beauté des formes classiques. Mais qu'on ne parle pas d'influences directes et précises comme s'il s'agissait d'un Poussin ou de quelque autre imitateur de l'art antique. Dans le bas relief des Fonts Baptismaux de Sienne comme dans toutes les autres oeuvres donatelliennes, l'imitation de l'antique s'exerce seulement sur les éléments secondaires: elle consiste à introduire d'intéressants motifs de nature décorative, qui ont une pure fonction d'embellissement et sont là pour donner plus de légèreté à la sévère structure architectonique.

Quand il s'agit de construire une figure ou de lui faire exprimer un sentiment, Donatello ne cherche son modèle et son inspiration ni dans le monde greco-romain, ni ailleurs. Il n'obéit qu'à une vision intérieure et il crée des chefs-d'oeuvre qui sont en dehors du temps, en ce qu'ils rendent ce qu'il y a de toujours vivant et d'éternel dans la nature humaine. La tête de St. Georges « qui exprime la beauté de la jeunesse, le courage et la valeur, une vivacité fière et terrible, » est une figure dont on ne peut dire qu'elle soit classique ou moderne, parce qu'elle incarne un type de jeunesse éternellement

vivant qui pouvait sourire à un artiste classique comme à un artiste des temps à venir.

Si nous réussissons à nous libérer de ces fausses directives pour considérer l'oeuvre de Donatello, combien elle nous apparaît plus élevée ! Par son Abraham du Campanile, l'honneur lui revient d'avoir été le premier parmi les modernes à concevoir un groupe plastique avec cette audace, inconnue au Moyen Age ; l'invention du bas relief pictural est son oeuvre, nous lui devons les premières tentatives d'application scientifique de la perspective et du raccourci à la sculpture et aussi la première statue équestre moderne, faite pour être vue dans l'air et dans la lumière ; c'est lui enfin qui remet en honneur la tradition classique des bustes portraits, tout en leur donnant une forme et un esprit bien différents de l'antique.

Et combien d'autres conquêtes dans le domaine de la pure forme, dans la construction des corps vêtus ou nus, dans les études de mouvement, dans les recherches de caractères ou de sentiments exprimés non seulement par la tête mais par le corps tout entier, dans la lumière qui met en valeur la composition, dans la disposition des plans et dans la maîtrise avec laquelle il domine la matière, que ce soit la pierre, le marbre ou le bronze !

Son oeuvre quel que soit le point de vue auquel on la considère est celle d'un artiste complet qui affronte, une à une, toutes les difficultés, libre de tout préjugé et de toute influence d'école, dévoré du besoin de saisir et d'exprimer ce qu'il sent éternellement vrai dans le monde extérieur ou intérieur.

Ceci posé, il serait donc inutile de rechercher les précurseurs de Donatello dans les artistes, d'une va-

leur plus ou moins grande, qui l'ont précédé immédiatement, ou accompagné dans ses premières tentatives : Donatello ne put tirer que bien peu de chose de leur art, tout au plus quelques éléments formels d'importance secondaire comme fera plus tard Michel-Ange, jeune, dans l'oeuvre de Donatello lui-même. Mais on peut rechercher ces précurseurs plus utilement, en dehors du cercle étroit d'école et de temps, partout où un tempérament d'artiste a senti et regardé intensément, comme lui.

Après quelques premières et timides tentatives, l'art de Donatello apparaît complet dans les statues de St. Jean évangéliste et du Pogge, exécutées pour le Dôme, ainsi que dans la série des Prophètes destinée aux niches extérieures du Campanile de Florence.

Pour la statue de St. Jean évangéliste, il semble que Donatello se soit inspiré de quelque image de divinité classique. L'expression de la tête est majestueuse, profonde, pleine d'énergie. Devant elle, nous pensons aussitôt au Moïse de Michel-Ange que le St. Jean, dans son extraordinaire vie plastique, semble annoncer. Le but nouveau que Donatello se proposa ici, fut celui de représenter un corps assis, et c'est précisément à cause de la nouveauté de la recherche que l'oeuvre, considérée dans son ensemble, manque un peu d'harmonie ; car tandis que la partie inférieure, avec ses larges plis, conserve encore des éléments gothiques, la partie supérieure, au contraire, réflète d'une manière évidente les canons et l'esprit de la Renaissance. De toutes façons, la statue est admirable dans les détails et on y trouve d'exquis effets picturaux, dûs à l'habileté de la disposition des plans.

Parmi les statues appartenant à la même série, il faut au moins rappeler celles qu'on nomme le Pogge et le Zuccone, en même temps que les prophètes Jérémie et Abacuc. On a cru pouvoir identifier la soi-disant statue du Pogge avec celle d'un « vieux entre deux colonnes » qui ornait autrefois la façade de Sainte Marie de la Fleur; Vasari la considérait comme « plus inspirée de la manière antique que n'importe quelle autre oeuvre de Donatello; sur sa tête on voit s'exprimer les soucis, qu'apportent les années à ceux que le temps et les fatigues ont épuisés ». L'attitude et l'arrangement des draperies font penser à une statue antique d'orateur. Mais la tête décharnée, osseuse, est admirable avec son expression de recueillement intense. Et que dire de la force expressive du Zuccone? Vasari raconte que, lorsque Donatello voulait jurer de façon à ce qu'on crût en sa parole, il avait l'habitude de dire: « Par mon Zuccone! »; et « pendant qu'il y travaillait, il disait en le regardant: Parle, parle!... ». Nous ne pouvons être certains de ce que dit Vasari: que le Zuccone reproduise les traits du florentin Giovanni di Barduccio Cherichini; mais certainement l'artiste nous a donné là un portrait d'un extraordinaire caractère et d'une grande force plastique. Devançant son époque jusqu'à faire des recherches qui sont propres à la nôtre, Donatello, dans cette série d'oeuvres faites pour le Dôme et le Campanile de Florence, a voulu démontrer que dans le domaine de l'art la beauté vient seulement du caractère et que même des images qui sont considérées comme laides, peuvent être transformées en créations d'une beauté suprême. A travers la rude écorce de figures comme celles du Pogge et du Zuccone, arrive à nous la voix

éternelle de l'humanité douloureuse, avec toutes ses tristesses, ses désillusions et ses misères. Le grand poème de la douleur qui, plus tard, remplira de sa toute puissance la voûte de la Sixtine, a sa première ébauche chez Donatello qui, comme Michel-Ange, mais avec une méthode différente, scrute dans le plus profond de son être la vie morale de l'homme et met en valeur le drame dont elle est faite.

On prétend que la vue des monuments de l'antiquité classique aurait suggéré à Donatello le motif de ces danses d'enfants qu'il représenta d'abord dans la chaire de Prato et plus tard dans la « Cantoria » du Dôme à Florence. Malgré les faiblesses de certaines parties de l'oeuvre, dues à l'inexpérience des collaborateurs, on a dans l'un et l'autre de ces monuments deux grands modèles d'art décoratif. L'architecture et la sculpture forment en eux une oeuvre d'ornementation parfaite. Chaque élément prend exactement sa valeur par un effet d'ensemble auquel concourt, comme l'a bien observé Vasari, l'exécution sommaire des figures. « Il décora encore, à l'intérieur de cette église, l'orgue qui est au-dessus de la porte de la vieille sacristie, avec ces figures ébauchées qui, comme on l'a dit, semblent, lorsqu'on les regarde, vraiment vivantes et prêtes à se mouvoir. En sorte qu'on peut dire de lui qu'il travaillait autant avec l'esprit qu'avec les mains; en effet, certaines choses semblent belles dans les lieux où elles sont faites qui, transportées ailleurs, sous une autre lumière, changent complètement d'aspect et font une impression radicalement différente. Et Donatello faisait ses statues d'une telle façon que là où il travaillait, elles ne faisaient pas la moitié de l'effet qu'elles produisaient lorsqu'elles étaient placées

dans l'endroit auquel elles étaient destinées ». Certainement, il ne semble pas que nous soyons devant le même maître qui, peu de temps auparavant, avait modelé les statues spectrales et sévères du Campanile. De la chaire de Prato et de la « Cantoria » de Florence s'élève un hymne à la Vie; ces théories bachiques d'enfants qui chantent, sonnent et dansent, transportés par un tourbillon de folie juvénile, paraissent faites d'une humanité nouvelle, plus sereine, plus saine, plus robuste, qui ne fait pas penser à une renaissance de l'antique, mais implique une nouvelle affirmation de la Vie.

On ne peut pas dire grand'chose aujourd'hui de diverses images de « la Madone avec son fils sur les bras, sculptée sur un marbre, en relief à peine sensible ». Il s'agit d'oeuvres de petites dimensions, qu'on peut facilement transporter et par conséquent, les renseignements de Vasari à ce sujet sont difficilement contrôlables. Ceci dit, pour comprendre la technique particulière du « schiacciato » (relief aplati) de Donatello, il vaut mieux étudier une autre série d'oeuvres dont l'authenticité n'est pas douteuse.

Le « schiacciato » donatellien est un relief atténué qui, par une série de gradations à peine perceptibles, modèle les formes, en sorte qu'elles semblent plutôt dessinées que sculptées dans le marbre ou dans le bronze. L'architecture et la sculpture se fondent en lui avec la peinture et créent une forme d'art absolument originale où la ligne et le relief, par une habile disposition de clair-obscur, arrivent parfois à donner la parfaite illusion d'un panorama pittoresque. Certains ont dit que, dans cette partie de son oeuvre, Donatello s'était inspiré d'exemples égyptiens, assyriens ou étrusques; tandis que d'au-

tres affirment qu'il ne fit que développer les recherches des maîtres du Trecento. Quoi qu'on en pense, il est certain que Donatello ne pouvait apprendre d'aucun artiste ancien ou moderne l'eurythmie avec laquelle il disposait les divers plans de la composition, la science du raccourci des figures en une perspective souvent parfaite, le haut sentiment poétique qui semble affiner les formes et les rendre presque immatérielles. Les bas-reliefs de St. Georges qui délivre la fille du Roi (sous la statue d'Or San Michele), du festin d'Hérode (Fonts baptismaux de Sienne), de la remise des clefs à St. Pierre (aujourd'hui à Londres), de l'Assomption de la Vierge (monument Brancacci à Sant'Angelo a Nilo de Naples) : ce sont là des pages entièrement nouvelles dans l'histoire de l'art. Aucun artiste précédent, pas même Andrea Pisano et Lorenzo Ghiberti qui pourtant avaient entrevu le problème, n'était arrivé à donner une aussi parfaite illusion de l'espace.

Après avoir exécuté à Padoue la statue équestre de Gattamelata, dans laquelle, comme remarque Vasari, « on voit le souffle et le frémissement du cheval, le courage et la fierté fortement exprimés sur la figure du cavalier », Donatello fut chargé par la Fabrique de l'Eglise du Santo d'exécuter un autel grandiose en bronze, qui devait être orné de nombreuses statues et bas-reliefs. L'autel de Padoue, considéré dans son ensemble, est sans aucun doute le monument le plus remarquable du XV^e siècle, qu'ait l'Italie. Avant d'être démoli en 1576, pour être remplacé par un autre autel beaucoup plus vaste, cet ensemble plastique, qu'éclairaient ses ornements d'or, devait provoquer une impression d'étonnement chez celui qui entrait dans l'église et qui

voyait se dresser parmi les nuages d'encens ces figures de bronze poli, animées par les lueurs des cierges.

Comme à Prato et à Florence, dans la décoration de ce monument padouan, aujourd' hui mal reconstitué, Donatello a eu recours principalement au motif des anges musiciens. Cependant nous n'avons pas ici la fougue de la bacchanale florentine : les mouvements des enfants sont plus mesurés, les attitudes ont plus de sérieux et de dignité. Il est à regretter toutefois que dans cette partie de l'oeuvre, Donatello se soit largement servi de l'aide de collaborateurs — dont nous connaissons même les noms, par les comptes — et qui ne surent pas rendre tout ce qu' il y avait de vivant, de spontané, de finement étudié dans les modèles. La marque du maître apparaît, de toute façon, dans les quatre figures symboliques des Evangélistes qui sont très puissantes, dans la stylisation des formes, dans le Crucifix, merveilleux de sentiment et de technique, et dans les quatre grands bas-reliefs illustrant les miracles d'un Saint, où toute une foule s'agite et ondoie parmi des architectures fantastiques et monumentales avec une puissance d'effets picturaux heureusement atteinte grâce à l'intime fusion des trois arts majeurs.

Vasari veut qu'après avoir fait à Padoue cette oeuvre et diverses autres, Donatello « étant regardé en ce pays comme un génie et admiré de tous, se soit décidé à revenir à Florence disant que, s'il restait plus longtemps à Padoue, il finirait par oublier tout ce qu' il savait, puisque tout le monde le louait ; il retournait volontiers dans sa patrie parce qu' il y était continuellement critiqué : la critique l'obligeait à poursuivre ses études et par là même à

conquérir une gloire plus grande ». Dans les oeuvres qui appartiennent à cette dernière période de sa vie il accentue davantage la recherche du caractère (par exemple dans le St. Jean Baptiste du Dôme de Sienne); parfois, en voulant exprimer le sentiment de la douleur, il touche à l'extrême limite de la violence, comme dans la Madeleine en bois du Baptistère de Florence qui est la douleur faite chair et os, incarnée en un pauvre corps rongé par les stigmates de la passion.

La dernière grande oeuvre de Donatello, qui lui fut confiée par Cosme de Médicis vers 1460, ce furent les deux chaires en bronze pour l'église de St. Laurent. Là aussi nous avons une oeuvre collective; car une partie seulement des bas-reliefs représentant la Passion du Christ put être exécutée par le maître qui était vieux et malade. Il n'est cependant pas difficile de reconnaître sa main dans la *Descente de Croix* et la *Déposition*. Dans ces deux scènes qui semblent être plutôt peintes que sculptées, l'art de Donatello rend le drame sacré et humain avec une intensité qui ne se peut dire. La musique seule pourrait exprimer les moments d'une douleur qui tantôt semble contenue et calme, tantôt devient spasmodique et sauvage. L'espace n'a plus de limites; et les figures se plient, se courbent, chevauchent les unes sur les autres comme les ondes de la mer emportées par la tempête.

L'ensemble de l'oeuvre de Donatello dont nous n'avons pu ici que signaler quelques unes des parties les plus importantes, nous donne un grand enseignement. Le premier entre les modernes, il a su représenter avec sincérité la nature passionnelle de l'homme, sous tous ses aspects; il l'a montrée dans

la décrépitude physique comme dans sa grande puissance spirituelle. C'est à tort qu'on a voulu voir en lui le plus grand représentant du réalisme, dans le sens le plus usuel qu'on donne à ce mot. Mais si on entend par là les transformations du réel d'après les critères rigoureux de la personnalité d'un artiste, alors nul maître ne mérite plus que Donatello l'épithète de réaliste. Il est réaliste non pas quand il place la croix sur les épaules d'un paysan qui figure le Christ mais lorsqu'il peuple la ville de Florence et l'art moderne d'images nouvelles représentant chacune un caractère ou individualisant un type, qui n'est ni d'aujourd'hui ni d'hier mais reflète la vérité de la conscience et symbolise parfois tout un aspect, gai ou douloureux, de la nature humaine.

P. D' ANCONA.

Donatello.

(1386-1466)

Vasari, not knowing how to account for the sudden appearance of that singular figure in art that Donatello was, declared in the first edition of the *Vite*, that Nature « justly incensed at beholding herself almost mocked » by artists who had « foolish spirits and stupid and gross intellects » heaped upon Donato at his birth marvellous gifts and « almost in her own person » sent him here below amongst mortals.

This eloquent passage, beneath the hyperbole of which glows an ardent enthusiasm, is not to be found in the second edition of the *Vite*, the grandeur of the master's work being therein valued only, as was customary in the accomplished age of Messer Giorgio, in comparison with the « excellent works of the ancient Greeks and Romans ».

Vasari was wrong in altering his text. The genius of Donatello may verily be accounted for as a spontaneous manifestation of Nature who is pleased at times to heap upon a single being such a wealth of gifts as to bewilder him who would judge, making him think he has before him a phenomenon that bears the touch of the miraculous; certainly it cannot

be accounted for by recourse to the old parallelism with classical art.

None but occasional contacts between the art of the ancients and that of Donatello are met with; between the one and the other stand the long centuries of the Middle Ages and new conceptions of the ideal resting upon a Christian substratum. With its tendency for abstraction classical art had created immortal types, but only the new art advancing by another road was destined to attain to the portrayal of man in his infinite aspects. Nor is it meant by this to deny that Donatello also, like every other great artist had gazed upon the beauty of the classical forms, and felt his soul deeply stirred by the spirit of ancient art. But pray let us not speak of direct and definite influence as we might of a Poussin or any other imitator of classical art. As in the youthful production of the relief on the baptismal font at Siena, so in every other work of Donatello's the imitation of the antique is always limited to the secondary parts and consists of tasteful motives introduced for the purpose of decoration and pure embellishment, and in order to bestow grace upon the austere outlines of the architectural structure.

When, however, there is a figure to construct and this is to be made to express some feeling, Donatello does not seek models or inspiration in the Greek and Roman world or elsewhere; but pursuing only his own internal vision he fashions masterpieces that belong to no one age in that they show forth that which is ever real and eternal in human nature. The figure of St. George «in the head of which is seen the beauty of youth, daring and valour in combat, amazing pride and fire, and a marvellous appearance

of animation within that stone » is a figure which can be called neither classical nor modern, since it embodies a type of youth, ever real in any age, that might have appealed to an artist of classical times as it might appeal to some great artist in times to come.

Once we succeed in ridding ourselves of this and other false criteria in considering the work of Donatello, then how far more elevated does his figure appear to us! His the pride of being the first to attempt in modern times, in the Abraham of the Campanile, a sculptured group with an audacity unknown in the Middle Ages, his the invention of the pictorial bas-relief and the « abbozzo », his the first attempts scientifically to apply perspective and foreshortening to sculpture: to him we owe the first modern honorary equestrian statue meant to be looked upon in the open air and light, and, lastly, it was he who restored to honour the classical tradition of the portrait-bust in a spirit and shape very different from that of the antique.

And how very many other conquests in the realm of pure form, in the presentation of space, in the construction of figures draped and undraped, in the study of movement, in the research of character, in the expression of feelings in which together with the head every part of the body must have its part, in the luminosity that bestows value on each and all of his compositions, in the disposition of the planes, in the masterly skill that is his in dealing with his material, be it stone or marble or bronze!

His work, from whatever point of view it may be considered, is that of a finished artist, who faces problems one by one, free from every impediment and

tied down to no school, but urged onward only by the need of grasping and portraying what, in the internal and external world, he feels to be eternally true.

This being premized it would be useless to seek for the precursors of Donatello among the masters of various worth who immediately preceded him or who accompanied him in his first attempts. Very little could he derive from their art; at the most some formal element of secondary importance, as did later the young Michael Angelo from the work of Donatello himself. If sought at all, these precursors might rather and more usefully be looked for outside the narrow compass of school or age wherever an artist has felt so keenly and gazed so intently as he.

After the first few timid attempts Donatello's art stands forth complete in the statues of St. John the Evangelist and Poggio, executed for the Duomo, as well as in the series of Prophets destined for the external niches of the Campanile of Florence.

It seems that for the statue of St. John the Evangelist Donatello drew inspiration from some image of classical divinity. The expression of the head is majestic, profound, full of energy. Before it one's thought immediately flies to Michael Angelo's Moses which the St. John, extraordinary imbued with vitality, seems to foreshadow. The fresh task which Donatello here set before himself was the representation of a seated figure, and it is in fact owing to the newness of the task if the work considered as a whole is somewhat lacking in harmony, for while the lower part of the figure with its broad flow of drapery still retains some Gothic elements, the upper part reflects in evident fashion the canons and the spirit of the Renaissance. The statue is in every way ad-

mirable in the details, and in it there are beheld exquisite pictorial effects due to the right disposition of the planes.

Among the statues belonging to the same cycle must at least be mentioned the so-called statues of Poggio and Zuccone, as well as those of the prophets Jeremiah and Habakkuk. The statue said to be of Poggio is believed to have been identified with the statue of « an old man between two columns » which at one time adorned the exterior of Santa Maria del Fiore, deemed by Vasari « more after the antique manner than any other work of Donato's that is to be seen, there being as it were visible in the old man's head the cares that years bring to those who have been worn by time and toil ». The attitude of the figure and the drapery remind one of an ancient statue of an orator. But the emaciated, bony head is wonderful in its expression of intense meditation. And what shall we say of the expressive force of the Zuccone ? Vasari relates that when Donatello wished to take such an oath that his word would be believed, he was wont to say: « *By the faith I bear my Zuccone*; and while he worked upon it, contemplating it he would say: *Speak, speak!* » We cannot affirm whether, as Vasari states, the Zuccone really has the features of the Florentine Giovanni di Barduccio Cherichini, but certainly the artist has here given us a portrait of extraordinary character and vivid modelling. Anticipating centuries beforehand researches of our own day, Donatello in this series of works executed for the Duomo and the Campanile of Florence meant to show that in the field of art beauty is constituted only by character, and that even images which are commonly called ugly, and to the eye appear

deformed, may be transfigured into creations of supreme beauty. Through the rude exterior of figures such as these of Poggio and Zuccone, there comes to us the eternal voice of suffering humanity, with all its sadness, its disenchantments, its miseries. The great poem of sorrow that a century later was to fill the vault of the Sistine Chapel with its echo is here roughcast in the work of Donatello, who like Michael Angelo, though with different method scrutinizes the inmost depths of the moral life of man and sets forth the drama with which it is interwoven.

X It is maintained that the vision of the monuments of classical antiquity suggested to Donatello the motif of those dances of children which he first represented in the pulpit of the Holy Girdle at Prato and later in the cantoria of the Duomo at Florence. Notwithstanding the deficiencies of some parts of the work, due to the inexperience of his collaborators, we have in either monument a grand model of decorative art. Architecture and sculpture are blended in them into a work of perfect ornamentation. Every element is therein valued exactly in its relation to the whole effect, in which as Vasari well observes, the summary manner itself of the execution of the figures plays its part. « He also executed, in the said church, the decoration of the organ that stands above the door of the old sacristy, with those roughhewn figures which, as has been said, to look at truly seem to be alive and to move. Hence of him it may be said that he worked as much with his mind as with his hands; seeing that many things are made and appear beautiful in the rooms where they are wrought, which then taken thence and put in another place, or in another light, or higher up, assume a different aspect,

and look the contrary of what they seemed. Whereas Donato made his figures in such wise that in the room where he worked, they did not produce half the effect that they did in the places for which they had been made ». Certainly we do not seem to be before the same master who shortly before had modelled the austere and spectral statues of the Campanile. From the pulpit at Prato and the cantoria at Florence rises a hymn to life. Those Bacchic bands of boys singing, playing and dancing as if carried away by an excess of youthful folly, seem made up of elect beings of a new humanity, serener, saner, and sturdier, such as to bring to mind not the return to life of the antique but a new assertion of life.

Of various images of « Our Lady with the Child in her arms in *schacciato* in marble » little may at this day be said. The works in question were of small dimensions and easily conveyed from one place to another, and consequently the information given by Vasari with regard to them can with difficulty be verified. This being so, it is better when acquaintance with that particular technique called « *sch'acciato* » is desired, to turn to another series of works regarding the authorship of which there exists no doubt.

The Donatellesque « *schacciato* » is a very low relief which by means of scarcely perceptible gradations models the forms in such manner that they seem drawn rather than sculptured in the marble or the bronze. Architecture and sculpture are blended in it with painting to form a kind of art, absolutely original, wherein line and relief by means of a skilful disposition of the chiaroscuro are such as to create a perfect illusion presenting to the eye the vision of a panorama as in painting. It is said by some that for

this part of his work Donatello drew inspiration from Egyptian, Assyrian or Etruscan models, while by others it is affirmed that he did but develop researches made by fourteenth-century masters near to him. Whatever may be thought regarding this origin, certain it is that from no artist, ancient or modern, could Donatello have learnt that eurythmy with which he succeeds in arranging the various planes of the composition, that knowledge of and skill in foreshortening the figures in a perspective that is often perfect, that lofty poetical sentiment which seems to refine the forms and almost render them immaterial. The bas-reliefs of St. George delivering the king's daughter, below the statue at Or San Michele, of Herod's feast on the baptismal font at Siena, of the delivery of the keys to St. Peter now in the British Museum, London, of the Assumption of the Virgin, on the Brancacci monument at Sant'Angelo a Nilo at Naples form pages that are completely new in the history of art. No earlier artist, not even Andrea Pisano or Lorenzo Ghiberti, who had, however, caught glimpses of the problem had succeeded in producing so complete an illusion of space.

After having executed, in Padua, the equestrian statue of Gattamelata, in which, as Vasari remarks, « are seen the neighing and the chafing of the horse, as well as the great spirit and pride of the rider which are most animatedly expressed by the master's art » Donatello was commissioned by the Churchwardens of the Chiesa del Santo to execute a grandiose altar in bronze which was to be adorned with numerous statues and bas-reliefs. The altar at Padua, considered as a whole is perhaps the most notable 15th century monument in Italy. Before being dismantled

in 1576, in order to make room for another altar of larger dimensions and heavier style, that finished piece of sculpture bright with gilding must have struck with amazement those who advancing into the temple, beheld, among clouds of incense, those figures of polished bronze rising up illuminated and animated by the light falling upon them from the flames of the candles.

As at Prato and Florence, for the decoration of this monument at Padua, now badly reconstructed, Donatello had recourse chiefly to the motive of little angels singing and playing. Here, however, we have not the impetuosity of the Florentine bacchanal; the movements of the *putti* are more measured, the attitudes graver and calmer. It is to be regretted, however, that in this part of the work Donatello largely availed himself of the aid of collaborators (whose names also we know as they have come down to us in the documents of payment), who knew not how to set forth that vitality, that freshness and refinement of study that characterized his models. The hand of the master appears at any rate in the four symbolical figures of the Evangelists, most effective in the stylizing of the forms, in the Crucifix marvellous in sentiment and technique, and in the four great reliefs illustrating the miracles of the Saint, in which an entire throng moves and surges about the fantastic and monumental architectural structure with a wealth of pictorial effects happily attained through the intimate blending of the three greater arts.

Vasari has it that, after executing these and other works in Padua, Donatello « being here regarded as a prodigy and lauded by every intelligent person, determined to return to Florence, saying that, did he

remain longer in Padua, he should forget all he knew, being so praised by every one, and that he should gladly return to his native place and be there continually blamed, such blame giving him reason for study, and leading to his gaining greater glory ». In the works belonging to this last period in the life of the master his art lays stress chiefly upon the researches of character; for instance, in the *St. John the Baptist in the Duomo at Siena*, and sometimes in the expression of the sentiment of sorrow, he touches the extreme limits of violence, as in the wooden image of the *Magdalen in the Baptistery of Florence*, which is sorrow itself made flesh and bone and rendered sublime in a wretched being branded and worn by the stings of passion.

Donatello's last great work, entrusted to him, towards 1460, by the benevolence of Cosimo de' Medici, was the two bronze pulpits for the church of *S. Lorenzo*. Here, also, we have a work of collaboration, since only a part of the reliefs with scenes from the passion of Christ could be furnished by the master, who was now in years and ill. It is not difficult, however, to recognize his hand in the *Descent from the Cross* and in the *Deposition in the Sepulchre*. In both these scenes which seem to belong to the art of painting rather than to that of sculpture, Donatello's art presents the sacred and human drama with an unspeakable intensity. Music alone could give utterance to the passages, often extremely violent, between one figure and another, in the expression of a sorrow, now appearing restrained and calm, now echoing wild and spasmodic. Space has limitations no longer, and within it the figures bend and stoop and mount one upon another like the waves of a tempest-tossed sea.

From the work of Donatello as a whole, of the aspects of which we have here been able to touch upon but a few of the most significant, great instruction flows. He was first among the moderns to succeed, with limpid clearness, in portraying man in every aspect of his passionate nature; man, be it understood, taken at the most varied and fleeting moments of his life, which at times displays physical ruin accompanied by the greatest spiritual light. Wrongly has it been thought to see in him the greatest exponent of realism in the sense most usually given to the expression. Certainly, if by that is meant reality transformed according to rigorous criteria by an artist's personality, then to no master more than to Donatello is the title of realist more suitable. Thus he is a realist not when he hangs the body of a « peasant » upon the cross to represent Christ, but when he peoples his Florence and modern art with new images, in each of which he reveals a character and individualizes a type, that is neither of to-day nor of yesterday, that reflects the inner verities of conscience and at times symbolizes an entire aspect, gay or sorrowful, of human nature.

P. D'ANCONA.

Translation by H. WATERHOUSE MARSDEN.



Un prophète.

Profeta.

A prophet.

Firenze, Duomo (Porta della Mandorla).



Un prophète.

Profeta.

A prophet.



David.

David.

David.



St. Jean l'Evangéliste.

St. John the Evangelist.

S. Giovanni Evangelista.

Firenze, Duomo



St. Georges.

S. Giorgio.

St. George.

Firenze, Orsanmichele.



St. Georges combat le dragon.

St. George fighting the Dragon.

S. Giorgio combatte il dragone.

Firenze, Orsanmichele.



Le soi-disant Pogge.

Poggio Bracciolini.

Poggio Bracciolini.

Firenze, Duomo.



Abacuc.

Habakkuk.

Abacuc.



Le "Zuccone".

Zuccone.

The Zuccone.

Firenze, Campanile.



Jérémie.

Jeremiah.

Geremia.

Firenze, Campanile.

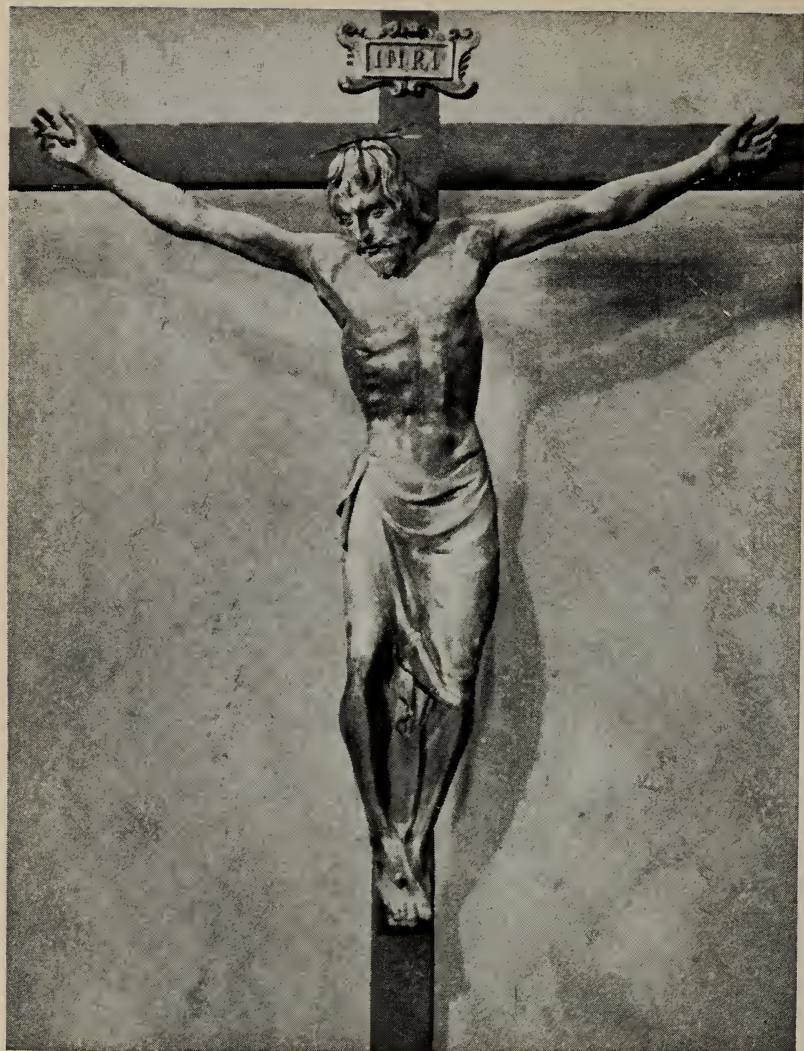


Le "Marzocco".

The Marzocco.

Il Marzocco.

Firenze, Piazza della Signoria.



Le Christ sur la croix.

Christ on the Cross.

Cristo in croce.

12.

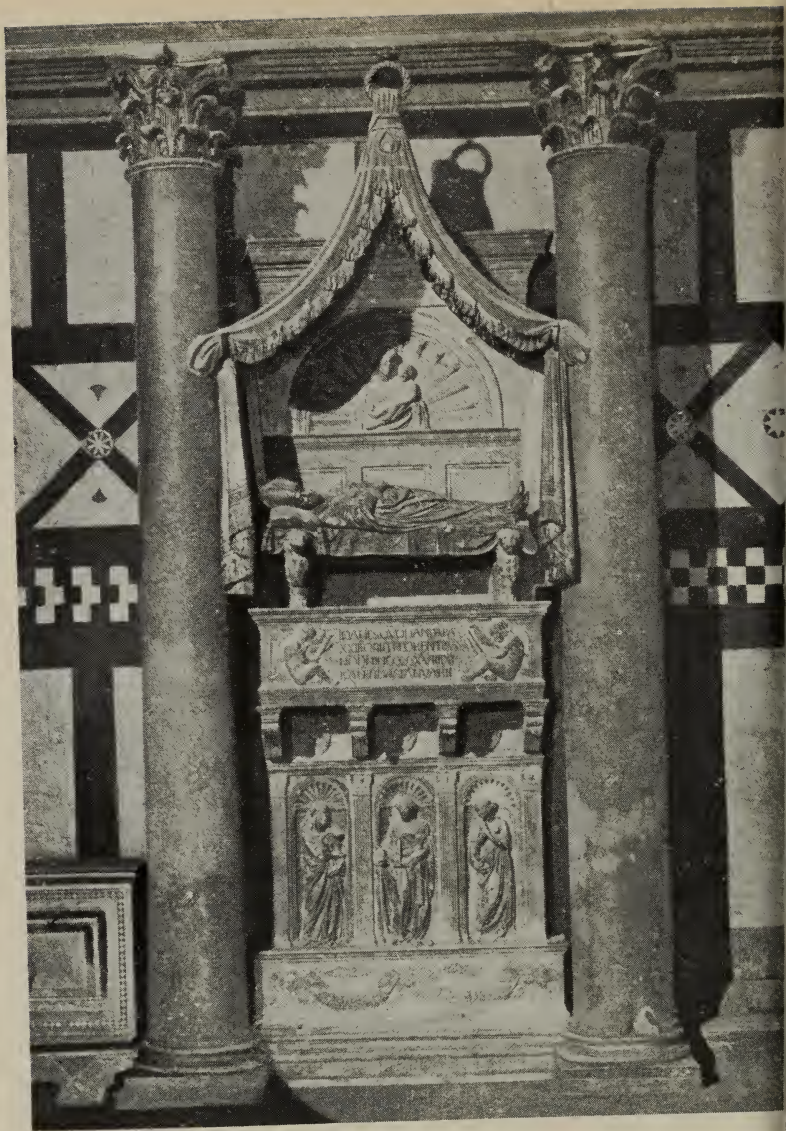
Firenze, Santa Croce.



St. Ludovic.

St. Ludovic.

S. Lodovico.



Monument funéraire
au Pape Jean XXIII.

Monumento al Papa Giovanni XXIII.

Tomb of Pop
John XXIII

Firenze, Ba



Le banquet d'Hérode.

Herod's Feast.

Il convito di Erode.

Siena, Battistero.



L'Espérance.

Hope.

La Speranza.

Siena, Battistero



Cupidon.

Cupido.

Cupid.

Firenze, Museo Nazionale.



David.

David.

David.

Firenze, Museo Nazion



Jean-Baptiste.

St. John the Baptist.

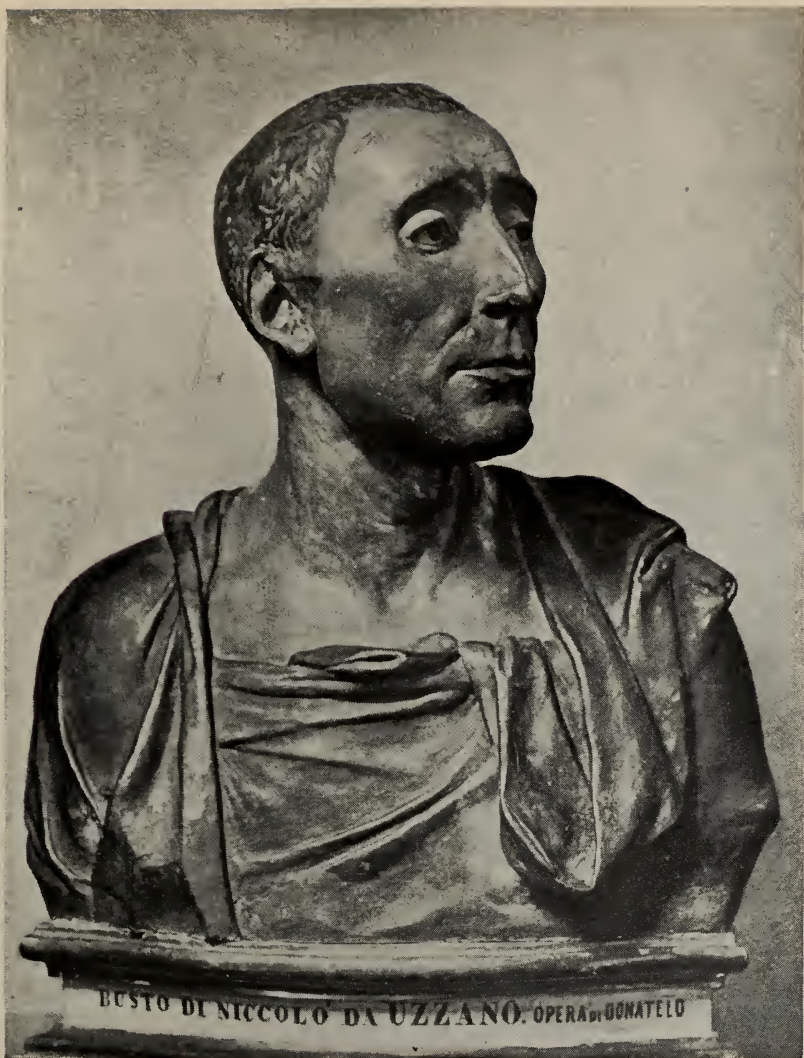
S. Giovanni Battista.



St. Jean-Baptiste.

St. John the Baptist.

S. Giovanni Battista.



Nicolas de Uzzano.

Niccolò da Uzzano.

Niccolò da Uzzano.

Firenze, Museo Nazionale.



Tabernacle du Sacrement.

Tabernacle.

Tabernacolo del Sacramento.

Roma, San Pietro



Jésus pleuré par les Anges.

Christ mourned by Angels.

Cristo pianto dagli Angeli.

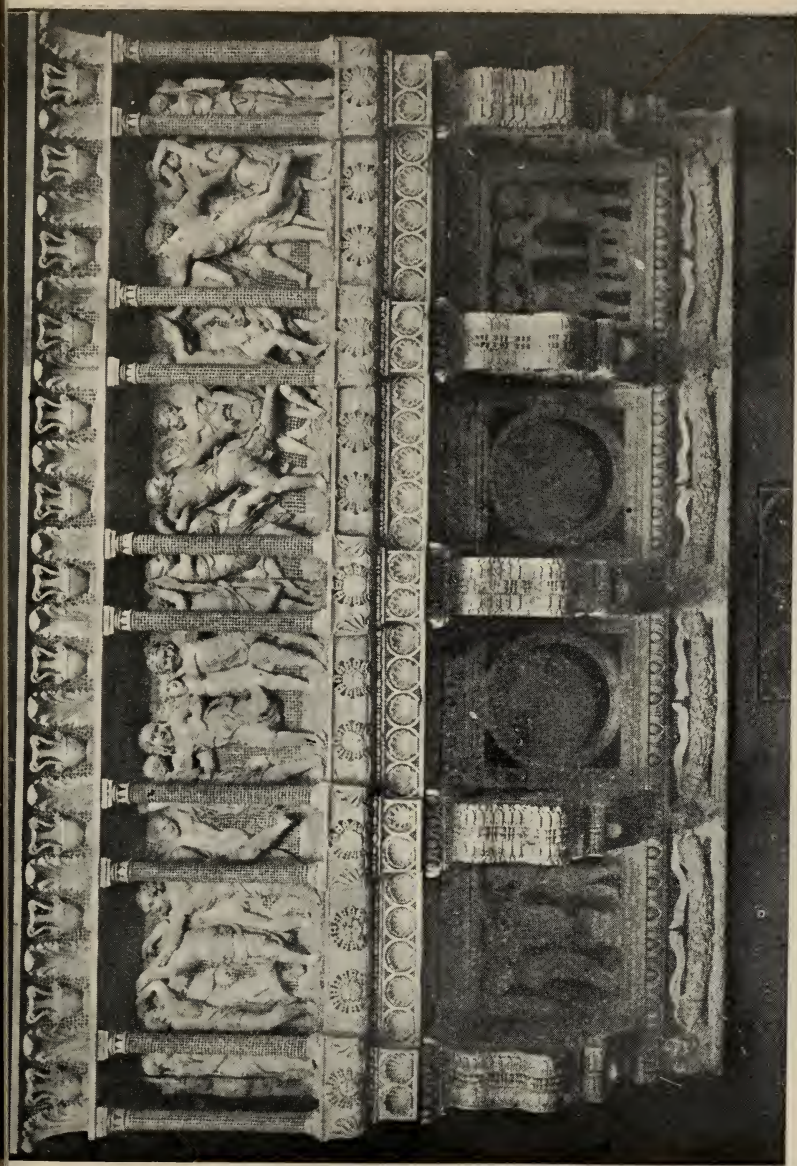


L'Annunciation.

The Annunciation.

L'Annunciazione di Maria.

Firenze, Santa Croce.



"Cantoria".

Cantoria.

Cantoria.



Détail de la "cantoria".

Cantoria (dettaglio).

Cantoria (detail).



Chaire.

Pulpito.

Pulpit.

Prato, Duomo.



Détail de la chaire.

Pulpito (dettaglio).

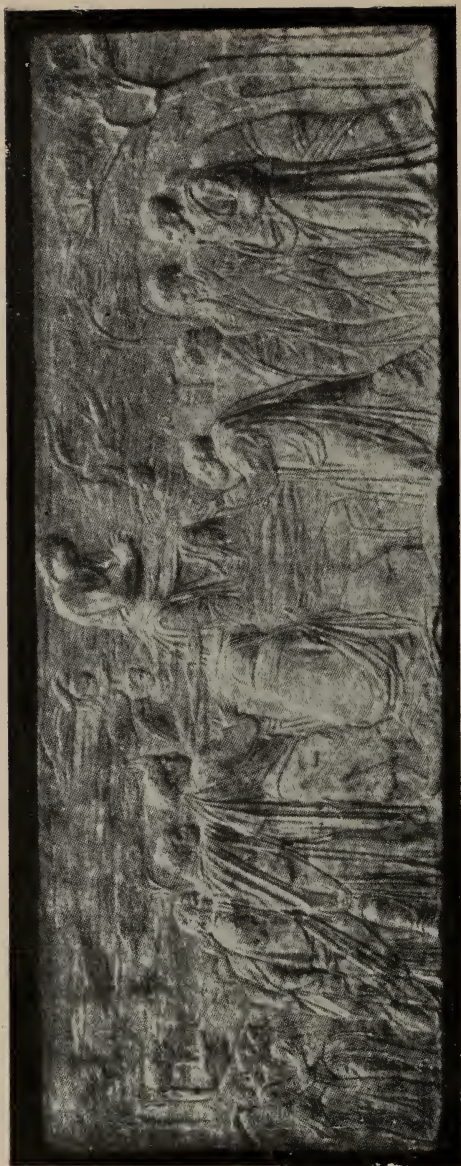
Pulpit (detail).



Chapiteau de la chaire.

Capital of the Pulpit.

Capitello del Pulpito.

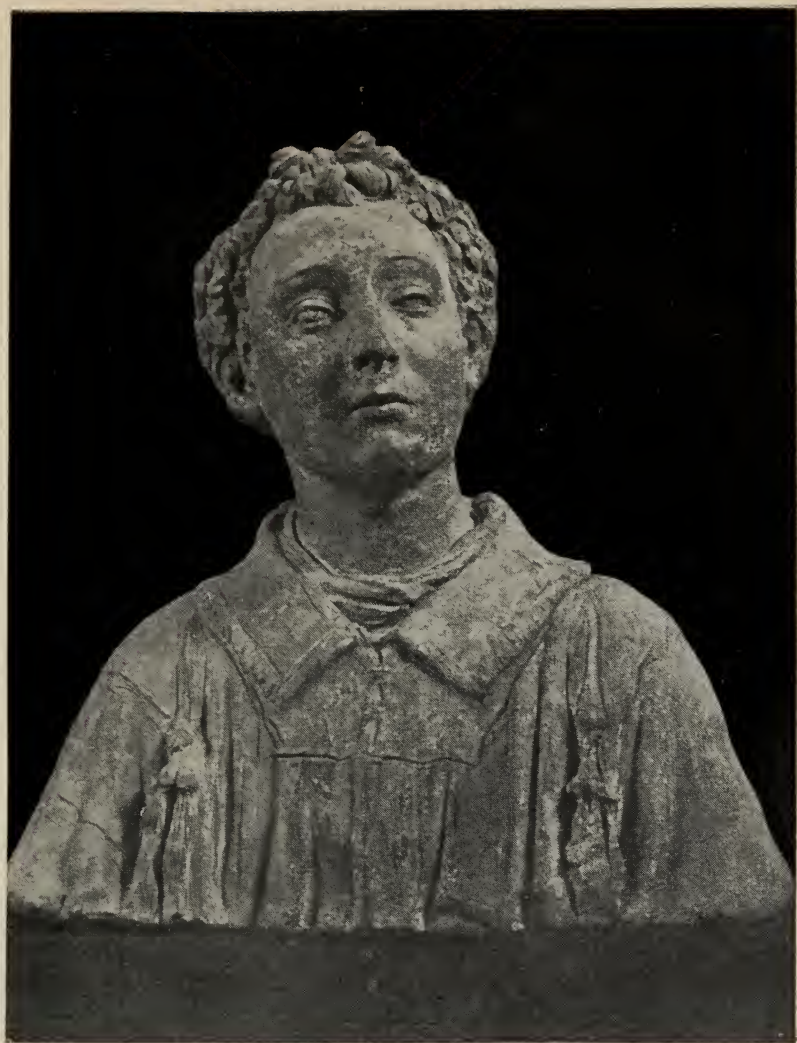


Remise des clefs à St. Pierre.

Delivery of the keys to St. Peter.

La consegna delle chiavi a S. Pietro.

London, Victoria and Albert Museum.



St. Laurent.

S. Lorenzo.

St. Lawrence.

Firenze, San Lorenzo.



St. Jean l'Évangéliste.

St. John the Evangelist.

S. Giovanni Evangelista.



La porte.

Door.

Porta.

Firenze, San Lorenzo (Sagrestia vecchia).



La Madone de l'hôtel Pazzi.

The "Pazzi" Madonne.

Madonna di casa Pazzi.

Berlino, Museo Federigo.



Le Christ sur la croix (détail).

Christ on the Cross (detail).

Cristo in croce (dettaglio).



La Vièrge avec l'Enfant.

Virgin and Child.

Vergine col Bambino.

Padova, Sant'Antonio



Anges qui chantent.

Angels singing.

Angeli musicanti.

Padova, Sant' Antonio.

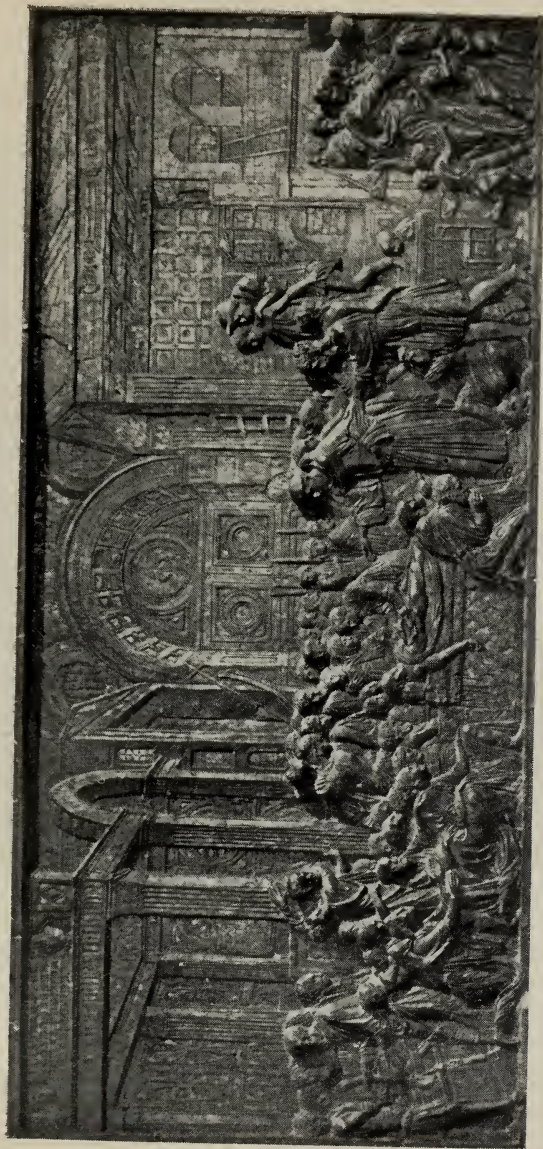


Le Lion de St. Marc.

St. Mark.

Leone, simbolo di S. Marco Evangelista.

Padova, Sant'Antonio.



Le miracle du coeur de l'avare.

Miracle of the Miser's Heart.

Miracolo del cuore dell'avaro.



Une guérison miraculeuse.

A miraculous Cure.

Una guarigione miracolosa.

Padova, Sant' Antonio.



Jésus pleuré par les Anges.

Christ mourned by Angels.

Cristo pianto dagli Angeli.

Padova, Sant'Antonio.



Monument équestre du Gattamelata.

The Gattamelata Monument.

Monumento al Gattamelata.

Padova, Piazza di Sant'Antonio.



Détail du monument de Gattamelata. The Gattamelata Monument (detail).
Monumento al Gattamelata (dettaglio).



Le banquet d'Hérode.

Herod's Feast.

Il convito di Erode.



Judith.

La Giuditta.

Judith.

Firenze, Piazza della Signoria.



Sainte Marie-Madeleine.

St. Marie-Magdalen.

S. Maria Maddalena.

Firenze, Battistero.



St. Jean-Baptiste.

St. John the Baptist.

S. Giovanni Battista.

Siena, Duomo.



Une chaire.

Pulpito.

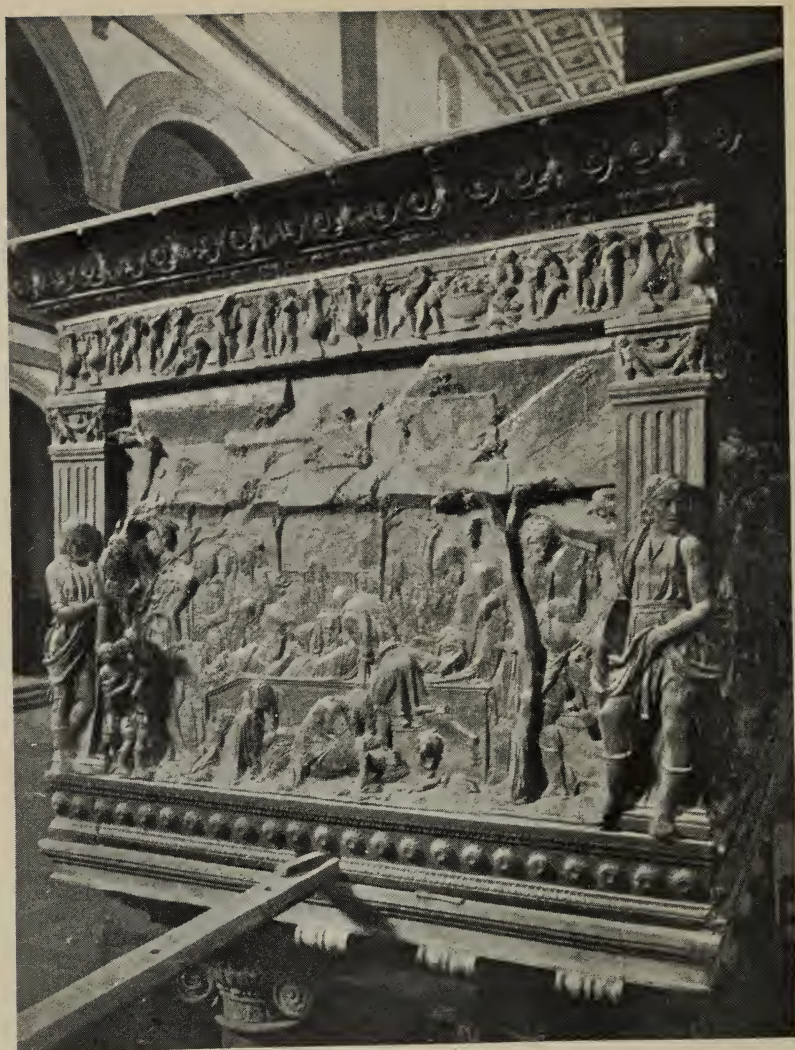
Pulpit.



Détail de chaire.

Pulpit (detail).

Pulpito (dettaglio).



Détail de chaire.

Pulpit (detail)

Pulpito (dettaglio).

ELENCO DELLE FOTOGRAFIE DELLE OPERE DI DONATELLO

PUBBLICATE DAI

FRATELLI ALINARI

Società Anonima I. D. E. A.

Formati	<i>a.</i>	(album)	14 $\frac{1}{2}$	$\times$	9 $\frac{1}{2}$
»	<i>p.</i>	(piccole)	25	$\times$	20
»	<i>e.</i>	(extra)	44	$\times$	33
»	<i>g.</i>	(grande)	58	$\times$	43

Nelle ordinazioni indicare il numero ed il formato. Le fotografie si stampano su carta al nitrato, al carbone, al carbonioide, al bromuro.

14080	BRESCIA.	<i>Museo Civico.</i>	Piastrella in bronzo.	p.
10894-95	FAENZA.	<i>Pinacoteca Comunale.</i>	San Giovannino (busto) 2 tav.	p. e.
10896-97	»	»	S. Girolamo (statua) 2 tav.	p.
1884	FIRENZE.	<i>Battistero.</i>	Monumento all' antipapa Baldassare Coscia.	p. e. g.
1885	»	»	La parte sup. con figura giacente del defunto.	p.
1886	»	»	Il Sarcofago con figura del defunto	p.
1887	»	»	Le tre Virtù Teologali alla base del monumento.	p.
29387	»	»	Sarcofago di una Coronaria ridotto nel 1230 a sepolcro del Vesc. Giovanni da Velletri.	p.
17195	»	<i>Casa Martelli.</i>	Busto di San Giovannino.	p.
17196	»	»	Il David.	p.
17197	»	»	Stemma della famiglia Martelli.	p.
1942a-42b	»	<i>Cattedrale.</i>	Due Profeti.	p.
3495	»	»	San Giovanni Evangelista.	p.
3507 (?)	»	»	Poggio Bracciolini (?)	p.

3520	FIRENZE.	<i>Cattedrale.</i>	<i>Sagrestia Nuova.</i>	Testa di Cherubino (?) (già attribuita a Mino).	p.
1997	»	»	<i>Campanile.</i>	Partic. del lato Ovest.	p.
17021	»	»	»	San Giovanni Battista.	p.
17022	»	»	»	Abacuc (detto Zuccone).	p.
17023	»	»	»	Il Profeta Geremia.	p.
17025-26	»	»	»	Patriarchi (2 tav.).	p.
17027	»	»	»	Abramo sacrifica Isacco.	p.
17028	»	»	»	Giona.	p.
2083	»	»	<i>Chiesa di S. Croce.</i>	Tabernacolo in pietra con l' Annunziazione.	p. e.
30976	»	»	»	L' Annunziazione (altoril.).	p.
30977	»	»	»	La testa della Vergine.	p.
30978	»	»	»	La testa dell' Arcangelo.	p.
2084	»	»	»	Due Putti in piedi a sinistra.	p.
2085	»	»	»	Due Putti in piedi a destra.	p.
17093-4	»	»	»	Due Putti giacenti	p.
2088	»	»	»	<i>Cappella dei Bardi.</i> Crocefisso scolpito in legno.	p. e.
2088a	»	»	»	Testa del Cristo (part.).	p.
2166 r	»	»	»	<i>Cappella dei Medici.</i> La Madonna col Figlio (particolare).	p.
3628 30	»	»	»	<i>Cappella dei Pazzi.</i> Fregio sulla facciata con teste di Cherubini.	p.
2142	»	»	»	San Lodovico di Tolosa.	p.
29230	»	»	»	idem mezza figura.	p.
2312	»	»	<i>Chiesa di Orsanmichele.</i>	Tabern. dell' Arte dei Corazzieri e Spadai con S. Giorgio.	a. p. e.
2313	»	»	»	S. Giorgio.	p. e. g.
2314	»	»	»	idem La Testa (part.).	p. e.
2314a	»	»	»	Bassorilievo nella base (part.).	p.
2318	»	»	»	Tabernacolo dell' arte dei Beccai con S. Pietro.	a. p.
2319	»	»	»	S. Pietro.	p.
2326	»	»	»	Tabern. dell' Arte dei Linaiuoli e Rigat- tieri con S. Marco.	a. p.
2327	»	»	»	S. Marco.	p.
2214	»	»	<i>San Lorenzo.</i>	Il Pergamo a destra con storie del Redentore.	p. e.

2215	FIRENZE.	<i>San Lorenzo.</i>	Il Pergamo a destra con i bassorilievi in bronzo rappresentanti Cristo al Limbo, la Resurrezione ed Ascensione.	p. e.
2216	"	"	idem con il martirio di S. Lorenzo. S. Luca e Cristo esposto agli oltraggi del popolo.	p.
2216a	"	"	idem con le Marie al Sepolcro.	p.
2216b	"	"	idem con la discesa dello Spirito Santo.	p.
2217	"	"	Il Pergamo a sinistra con storie del Redentore.	p. e.
2218	"	"	idem con i bassorilievi in bronzo rappresentanti la Crocefissione e la Deposizione.	p. e.
2219	"	"	idem La Crocefissione.	p.
2221a	"	"	idem La Deposizione.	p.
2220	"	"	idem con Cristo alla Colonna, San Giovanni Evang. e Cristo nell'Orto degli Ulivi.	p.
2221	"	"	idem con Cristo alla presenza di Erode e Pilato.	p.
2221b	"	"	idem con Gesù deposto nella tomba.	p.
3704	"	"	<i>Sagrestia Vecchia.</i> Un lato della Balaustia della Tribuna.	p.
3469	"	"	La Madonna col Figlio.	p.
2229	"	"	Porta in bronzo a destra della Tribuna con nelle formelle figure di Santi.	p.
31063-67	"	"	Le dieci formelle con figure di Santi (5 tav.).	p.
2228	"	"	Porta in bronzo a sinistra della Tribuna con nelle formelle figure di Martiri.	p.
31058-62	"	"	Le dieci formelle con figure di Martiri (5 tav.).	p.
2233	"	"	Due bassorilievi in terracotta.	p.
17296	"	<i>Chiesa di S. Spirito.</i>	La Madonna della Cintola(?).	p.
3418	"	<i>Certosa in Val d'Ema.</i>	Pietra Tombale del Cardinale Acciaiuoli.	a. e. p. g.
3297	"	<i>Galleria Pitti.</i>	Fontana in marmo con un putto.	p.
31187	"	<i>San Martino alla Palma - Chiesa.</i>	Ciborio (scuola).	p.
31188	"	"	La mensola (part.).	p.
2695	"	<i>Museo del Bargello.</i>	San Giovannino. Rilievo in pietra.	a. p. e. g.
17170	"	"	San Giorgio con il tabern. (già a Orsanmichele).	p.
2312	"	"	idem profilo.	a. p. e.
2313	"	"	idem fronte.	p. e. g.

2314	FIRENZE.	<i>Museo del Bargello.</i>	S. Giorgio. La Testa (part.).	p. e.
2314a	"	"	idem (bassorilievo nella base del Tabernacolo).	p.
2723	"	"	David con il Gigante Golia.	a. p. e.
2723a	"	"	idem La Testa (part.).	p.
2727	"	"	San Giovanni Battista.	a. p. e.
2727b	"	"	idem La Testa (part.).	p.
2727a	"	"	idem Un piede (part.).	p.
17194	"	"	S. Giovannino (già Martelli).	p.
32870	"	"	idem visto di terza.	p.
32871-72	"	"	idem La Testa vista da due lati (2 tav.).	p.
2734	"	"	" Il Marzocco ".	p.
17210	"	"	La Madonna col Figlio (terracotta).	p.
2755	"	"	Busto di Niccolò da Uzzano (terracotta).	a. p.
20395	"	"	idem La testa di profilo.	p.
36352	"	"	L' Andata al Calvario.	p.
36353	"	"	Cristo condotto da Pilato.	p.
36354	"	"	La Flagellazione di Cristo.	p.
2618	"	"	Amorino su una conchiglia.	p.
2648	"	"	Amorino con serpe.	a. p.
3712	"	"	Giovan Antonio Gattamelata (busto).	p.
2640	"	"	David con la testa di Golia.	a. p. e.
2640a	"	"	" La testa (part.).	p.
3479 (?)	"	"	Testa d' uomo barbuto (?).	p.
2638	"	"	La Crocefissione (bassorilievo).	p.
2652	"	"	Menade e l' Abbondanza (scuola).	p.
2653	"	"	Testa di Diana (scuola).	p.
2655	"	"	Trionfo di Amore con Amorini.	p.
3556	"	<i>Museo di S. Marco.</i>	Campana detta la <i>Piagnona</i> già nel Campanile di S. Marco (maniera).	p.
30710	"	"	Porta del Giardino de' Pazzi	p.
3557 8	"	<i>Museo di S. Maria del Fiore.</i>	Cantoria con putti danzanti.	p. e. g.
2558a	"	"	idem Fronte, in due parti.	p. e.
2559a-64	"	"	idem Putti separatamente (6 tav.).	a. p. e.
2565	"	"	idem Formella, parte inferiore della Cantoria.	p.

1883	FIRENZE.	Museo di S. Maria del Fiore.	S. Maria Maddalena (in legno, già nel Battistero).	p.
3560	»	Museo Opera del Duomo.	Fontana scolpita in pietra.	p.
3560 _a	»	»	Il Fregio (part.).	p.
2840	»	Palazzo Arte della Seta.	Stemma dell'arte della Seta (scuola).	p.
2998	»	Palazzo Riccardi.	Diomede col Palladio.	a. p.
2999	»	»	Fauno con Bacco fanciullo.	a. p.
3000	»	»	Ulisse e Atene.	a. p.
3001	»	»	Dedalo ed Icaro.	a. p.
3002	»	»	Il Trionfo di Bacco e Arianna.	a. p.
3003	»	»	Bacco incontra Arianna.	a. p.
3004	»	»	Un Centauro.	a. p.
3005	»	»	Un Re barbaro con un vinto.	a. p.
3051	»	Palazzo Vecchio.	Porta in marmo. Nella lunetta la Trinità (scuola).	p.
3051 _a	»	»	La Trinità (part.).	p.
3099	»	Piazza della Signoria.	Leone detto "Il Marzocco" con base. Riproduzione in bronzo.	a. p. e.
2484	»	»	La Giuditta.	a. p.
17136	»	Tabernacolo (Via Pietrapiana - Via Pepi).	La Madonna col Bambino (bassorilievo).	p.

Calchi.

2680	FIRENZE.	Museo del Bargello.	Santa Cecilia (Gall. Wemy Londra).	p. e. g.
2726	"	"	Busto di fanciullo ridente (Coll. von Neller-Vienna).	a. p.
4784	"	"	San Giovanni (Berlino).	p.
4785	"	"	La Pietà (Londra).	p.
4786	"	"	La Fede, la Speranza e due Putti (Battist. di Siena).	p.
17168	"	"	San Giovannino (Lóuvre).	p.
17211	"	"	Busto di fanciullo (Parigi).	p.
17225	"	"	La Deposizione (Collezione Ambras-Vienna).	p.
17226	"	"	S. Giovanni Battista	} <i>Campañile</i>
17227	"	"	Il Profeta Geremia	
17228	"	"	Il Re David (Zuccone)	
17229	"	"	Il Profeta Abacucco	
17253	"	"	Testa del generale Gattamelata (Padova).	p.

3602	FIRENZE.	Museo del Bargello.	Amori che giuocano. Madonna e figlio (scuola).	p.
15331	FORLÌ.	Pinacoteca Comunale.	Busto di Pino II - Ordelaffi.	p.
18815	MANTOVA.	Accademia Virgiliana.	Bassorilievo. Il Redentore ed angioi.	p.
11002	NAPOLI.	Chiesa di S. Angelo a Nilo.	Monumento al Cardin. Brancaccio.	p. e. g.
11003	"	"	" L' Assunzione della Vergine (part).	p.
11004	"	"	" Il Cardinale e un angioi (part.).	p.
12801a	PADOVA.	Basilica di S. Antonio.	Altare Maggiore con bronzi. Donatello e scolari.	a. p. e. g.
12801b	"	"	idem da tergo.	p. e.
12801c	"	"	idem diagonalmente.	p.
12211-12-51 al 54	"	"	I dodici angioi musicanti (6 tav.).	p.
12208	"	"	Cristo morto in mezzo a due angioi.	p.
12248	"	"	Il Redentore assiso sulla tomba.	p.
12209-10-49-50	"	"	Miracoli di S. Antonio (4 tav.).	a. p.
12244-47	"	"	Gli Evangelisti (simboli).	p.
12258	"	"	Il Crocefisso.	p.
12802	"	"	La Testa (part.).	p.
12803	"	"	La Vergine, i Santi Francesco e Antonio.	p.
12804	"	"	La Vergine col figlio.	p.
12805	"	"	San Francesco.	p.
12806	"	"	Sant' Antonio.	p.
12807	"	"	San Daniele.	p.
12808	"	"	San Giustino.	p.
12255	"	"	S. Lodovico e S. Prosdocimo.	p.
12217	"	"	Cristo deposto nella tomba.	p.
12296	"	"	Monumento equestre al generale Gattamelata.	a. p. e.
12297 98	"	"	idem altre due vedute.	a. p.
17253	"	"	idem la Testa (dal gesso).	p.
12308	"	Palazzo della Ragione.	Cavallo (modello in legno).	p.
22346	PARIGI.	Musée du Louvre.	San Giovanni Battista.	p. e.
22347	"	"	La Madonna de' Pazzi (stucco).	p.
22348	"	"	Giulio Cesare (scuola).	p.
22349	"	"	La Madonna col figlio (terracotta, scuola).	e. p.

22350	PARIGI. <i>Musée du Louvre.</i>	La Madonna col figlio (terracotta, scuola).	e. p.
22351	»	»	»
22352	»	»	»
25021	»	»	»
8668	PISA. <i>Chiesa di S. Stefano.</i>	San Lussorio (rame dorato).	p.
10006	PRATO. <i>Cattedrale.</i>	Pulpito esterno.	a. e. p. g.
10007	»	»	p. e. g.
10008	»	»	p.
10009	»	»	p.
6115	ROMA. <i>S. Maria in Aracoeli.</i>	Pietra Tombale dell' Arcidiacono Crivelli.	p.
5954	»	<i>S. Pietro in Vaticano.</i> Tabernacolo in marmo.	p. e.
15129	SAVONA. <i>Cattedrale.</i>	Madonna e bambino.	p.
8935	SIENA. <i>Battistero.</i>	San Giovanni condotto in prigione fra la Fede e la Speranza.	p.
8937	»	»	»
8938	»	»	p.
8943 44	»	»	p.
8951	»	<i>Cattedrale.</i> Madonna col figlio sulla porta di fianco (?)	p.
8971	»	»	p.
9995	»	<i>Palazzo Saracini-Chigi.</i> Madonna col figlio (?)	p.
14753-4	TORINO. <i>Palazzo Reale.</i>	Impugnatura di una spada. (2 tav.).	p.
12457	ENEZIA. <i>Chiesa di S. Maria Gloriosa dei Frari.</i>	San Giovanni Battista (statua in legno).	p.
12526	»	<i>Palazzo Ducale.</i> Sportelli di un tabernacolo.	p.

Casa Editrice d'Arte
Bestetti & Tumminelli

Venezia - Firenze - Genova - Milano - Roma - Napoli - Palermo - Lugano

" DEDALO "

Rassegna d'arte diretta da UGO OJETTI

anno I (giugno 1920 - maggio 1921)

12 fascicoli . . .	L. 150.—	Estero . . .	Frs. 150.—
1 fascicolo separato »	15.—	» . . .	» 15.—

anno II (giugno 1921)

Abbonamento annuo L.	120.—	Estero . . .	Frs. 120.—
Un fascicolo separato »	12.—	» . . .	» 12.—

ARCHITETTURA E ARTI DECORATIVE

Rivista bimestrale d'arte e di storia

anno I

Abbonamento annuo L.	150.—	Estero . . .	Frs. 150.—
Un fascicolo separato »	30.—	» . . .	» 30.—

BOLLETTINO D'ARTE

Rivista dei Musei e Gallerie d'Italia diretta da ARDUINO COLASANTI

Direttore Generale delle Antichità e Belle Arti

Abbon. annuo (dal luglio 1921) L.	120.—	Estero Frs.	120.—
Un fascicolo separato . . . »	12.—	» »	12.—

Pubblicazioni varie di architettura e arti decorative

CHIEDERE CATALOGHI



Date Due

All library items are subject to recall at any time.

JUL 07 2006

JUN 19 2006

DEC 06 2007

JAN 07 2008

NOV 24 2011

Brigham Young University

MAR 28 1999

2003

2003

03



3 1197 00417 8197

