



This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

- + *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
- + *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
- + *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
- + *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at <http://books.google.com/>



A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

- + *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.
- + *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.
- + *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.
- + *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse <http://books.google.com>

TRANSFERRED TO
FINE ARTS LIBRARY

Harvard College Library



FROM THE BEQUEST OF
CHARLES SUMNER

CLASS OF 1830

SENATOR FROM MASSACHUSETTS

FOR BOOKS RELATING TO
POLITICS AND FINE ARTS

LA

SCULPTURE FLORENTINE

9

MARCEL REYMOND



LA SCULPTURE FLORENTINE

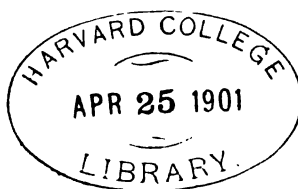
Seconde moitié du xv^e siècle



FLORENCE
ALINARI FRÈRES

8, Via Nazionale

1899



Summer fund
(III, IV)

*
* * *

*Questo volume incominciato a stampare nel mese di dicembre 1898
fu terminato nel mese d'aprile 1899 dalla Officina tipo-
grafica fiorentina di Salvatore Landi, direttore dell'Arte
della Stampa; la carta è della Cartiera Vonniller e C.
di Romagnano Sesia; gli inchiostri di Lorilleux e C.
di Milano. — Le riproduzioni fotografiche, per
quello che riguarda l'arte in Italia, sono dei
Fratelli Alinari di Firenze; — per quello
che si trova oggi all'Estero, della
Casa Giraudon di Parigi, che ne
autorizzava la riproduzione.*

* * *
* *
*

16.2



Vierge
du Musée National (Andrea della Robbia)

TABLE DES MATIÈRES

(RÉSUMÉ DES PRINCIPALES IDÉES EXPOSÉES AU COURS DE L'OUVRAGE)

AVANT PROPOS	Page 1	
TABLEAU CHRONOLOGIQUE des peintres, des sculpteurs et des littérateurs florentins, nés dans la première moitié du XV ^e siècle	3	
TABLEAU CHRONOLOGIQUE des principales œuvres de sculpture étudiées dans ce volume :		
Maîtres nés avant 1425	4-5	
Maîtres nés de 1425 à 1450	6-7	
INTRODUCTION. Caractères généraux . . .	9	
I. IDÉES. Sur les points essentiels de l'art les idées dominantes sont les mêmes que dans la période précédente : la pensée chrétienne reste prépondérante et l'influence antique n'exerce encore qu'une influence secondaire.		
La différence entre les deux époques est dans la nature des sentiments religieux exprimés. Moins grands penseurs que les maîtres de la génération précédente, les artistes s'attachent surtout à exprimer les idées de tendresse et d'amour. Prédominance du culte de la Vierge.		
II. FORMES. Pas plus que les idées, les formes ne subissent l'action de l'antiquité. Diminution de la grande statuaire. Préférence donnée à la forme du bas-relief. Peu de statues nues. Fidélité à la nature. Réalisme dans le dessin des figures et des vêtements. Portrait.		
Au point de vue décoratif, apparition de l'arabesque et substitution des motifs de la décoration antique aux motifs de l'art gothique. Sur ce point l'art antique fut souverain. C'est la prédominance de cet art sur un point particulier qui a pu faire croire qu'il avait inspiré toutes les manifestations artistiques de cette époque.		
PREMIÈRE PARTIE. Maîtres nés de 1400 à 1425 :		
LES ARCHITECTES		
FILARÈTE, ALBERTI, BERNARDO ROSELLINO, continuent le style de Brunelleschi et de Michelozzo. Parmi eux, seul, Alberti ne fut pas sculpteur. Filarète est l'auteur des Portes de bronze de St. Pierre à Rome, et Bernardo Rossellino, dans son tombeau de Leonardo Bruni, a créé un type de monument qui resta en faveur jusqu'à la fin du XV ^e siècle . . .		17
LES SCULPTEURS		
BUGGIANO, LAZZARO, SIMONE GHINI, BERTOLDO, PAGNO DI LAPO, etc. Ces artistes sont les élèves de Brunelleschi, de Ghiberti et de Donatello ; satellites de ces grands maîtres, ils n'ont à faire que des travaux secondaires. Buggiano, disciple de Brunelleschi, nous a laissé un intéressant buste reproduisant les traits de son maître. Simone Ghini, célèbre par ses travaux en bronze, est l'auteur de la Tombe du pape Martin V. Vittorio Ghiberti suit les traces de son père dans l'art décoratif. Mais c'est Donatello qui eut le plus grand nombre d'élèves. Parmi eux il faut citer surtout Pagno di Lapo, l'auteur de la belle Madone du Musée du Dôme, et Bertoldo qui devint le conservateur du Musée des Médicis et fut le maître de Michel-Ange		33
AGOSTINO DI DUCCIO est le plus important sculpteur de cet âge. Dans ses figures de femme du Temple des Malatesta et de l'église San Bernardino il crée un style élégant, précieux et sensuel, qui annonce l'art de Botticelli		51
DEUXIÈME PARTIE. Maîtres nés de 1425 à 1450 :		
DESIDERIO, le plus charmant, le plus délicat des maîtres de cet âge. Dans le Tombeau de Carlo Marsuppini, la décoration florentine atteint à son plus haut degré d'élégance et de richesse. Son amour pour les petits enfants : Tabernacle de S. Laurent, Têtes de Chérubins de la chapelle Pazzi, Bustes de petits enfants. - Bustes de femmes. Madones . . .		63
ANTONIO ROSELLINO suit Desiderio, sans être aussi savant que lui ; mais il a en propre une plus profonde foi religieuse. Tombe du Cardinal de Portugal. Autel de Naples. Nombreuses Madones		77
MINO DA FIESOLE. Malgré l'insuffisance de sa technique, tient une place éminente par le charme et la distinction de sa pensée, par la nouveauté de ses inventions et par son goût architectural. Passe une partie de sa vie à Rome au service des Papes. Nombreux Monuments funéraires. Madones		93

CIVITALI, artiste de Lucques, aussi religieux que Bernardo Rossellino auquel il se rattache, mais d'un sentiment plus dramatique. Ardente expression d'amour de ses Anges; angoisse de ses figures de Christ. Dans les statues de Gênes, faites à la fin de sa vie, il annonce l'art du <i>xvii</i> ^e siècle.	Page 117
BENEDETTO DA MAJANO. Quoique sensiblement plus jeune que les maîtres précédents, il se rattache à eux, il continue leur art et le porte à son plus haut point de perfection. Dans les ordres les plus divers il a créé des chefs-d'œuvre: Chaire de S. ^{te} Marie nouvelle, Autel de Santa Fina à San Gimignano, Tabernacle de Sienne, Statue de S. Jean Baptiste, Buste de Pietro Mellini.	127
ANDREA DELLA ROBBIA, continue l'art de la terre cuite émaillée créé par son oncle Luca della Robbia. Produit des œuvres nombreuses, toutes de la plus grande beauté. Tout d'abord il imite de très près l'art de Luca dans les Enfants de l'Hôpital des Innocents et le Retable Vieri Canigiani. Poursuivant sa voie, dans une manière plus personnelle, il crée les Retables de la Verna, l'Annonciation, l'Adoration de l'enfant Jésus, surtout la Crucifixion, puis le Couronnement de la Vierge de Sienne, le Retable du Campo santo d'Arezzo, la Visitation de Pistoia; toutes œuvres qui le classent au premier rang des maîtres chrétiens, aux côtés de fra Angelico. A une seconde manière, plus compliquée, où apparaît l'influence de Verrocchio, appartient l'Adoration des bergers de San Sepolcro, l'Annonciation de l'Hôpital de Florence, les Apôtres de Prato. Enfin, dans les dernières années de sa vie, il adopte une manière plus large dans les tympans de Viterbe et la Loggia San Paolo, à Florence.	145
POLLAIUOLO fut un maître moins profondément religieux que les artistes précédents; chez lui nous voyons diminuer la pensée et grandir le culte de la forme. Par là il est un précurseur des artistes du <i>xvii</i> ^e siècle, mais il se distingue d'eux en ce qu'il ne songe pas encore à imiter l'art antique. Dans son culte de la forme il se contente d'étudier et de reproduire les formes qui vivent sous ses yeux. Son art quoiqu'un peu compliqué, surtout dans les draperies, est un des plus précis et des plus fins qui existent. Ses chefs-d'œuvre sont les Tombes des papes Sixte IV et Innocent VIII.	185
VERROCCHIO a les mêmes qualités de précision et de dessin que Pollaiuolo, mais il a en plus un sentiment d'une grande poésie. Son groupe de l' <i>Incrédulité de S. Thomas</i> , en raison de la beauté des formes et de l'intensité des sentiments, est une des œuvres les plus belles et les plus caractéristiques de cette époque. Par cette œuvre et par d'autres semblables, telles que le Buste de femme du Bargello et la Madone de Santa Maria nuova, il est le véritable précurseur de Léonard.	199
PETITS MAÎTRES. De nombreux artistes ont vécu à Florence autour des grands maîtres dont nous venons de parler. Nous étudions dans ce chapitre ceux qui méritent d'être cités après eux, l'architecte Giuliano da Majano, Francesco Ferrucci, etc.	217
DESSINS. Les Dessins des sculpteurs sont toujours très rares. A Florence, les premiers que nous puissions citer sont ceux de Pollaiuolo et de Verrocchio. Nous avons aussi reproduit un dessin de Tabernacle qui est le plus beau dessin de sculpteur-architecte que nous possédions.	225
TROISIÈME PARTIE. Rayonnement florentin.	233
Dans cette dernière partie nous présentons une revue rapide de l'influence exercée par l'école florentine sur toutes les écoles d'Italie, au <i>xiv</i> ^e et au <i>xv</i> ^e siècle, notamment à Naples, à Rome, à Venise et à Milan.	
TABLE DES GRAVURES.	247



Anges musiciens
du Temple des Malatesta, à Rimini, (par Simone Ferrucci)



TOMBE DE CARLO MARSUPPINI
PAR DESIDERIO DA SETTIGNANO



AVANT PROPOS

LES maîtres que nous étudions dans ce volume peuvent se diviser en deux groupes principaux, ceux qui sont nés de 1400 à 1425 et ceux qui sont nés de 1425 à 1450.

Le premier groupe, qui appartient à une période de transition, ne rivalise en éclat ni avec le groupe qui l'a précédé ni avec celui qui l'a suivi. La raison en est dans ce fait que les artistes nés de 1375 à 1400, les Ghiberti, les Donatello, les Michelozzo, les Luca della Robbia, ont presque tous vécu très longtemps et il en est résulté que, tant qu'ils étaient sur la scène, les artistes plus jeunes n'ont pas eu de travail, ou n'ont trouvé que des commandes secondaires. Ceux d'entre eux qui sont parvenus à une brillante carrière, comme Agostino di Duccio, n'ont pu le faire qu'en quittant Florence. Par suite de leur situation dépendante, par le fait que ces artistes travaillent sous les ordres de leurs aînés, imitant de très près leur manière, il est assez difficile de les connaître, et c'est pourquoi un grand nombre d'œuvres de cette époque sont encore sans nom d'auteur.

Le second groupe comprend les artistes nés de 1425 à 1450. A ce moment, dans un laps de temps très court, de 1427 à 1435, nous voyons naître Desiderio da Settignano, Pollaiuolo, Antonio Rossellino, Mino da Fiesole, Civitali, Verrocchio, André della Robbia. Sans être aussi grands que les Ghiberti, les Donatello et les Luca della Robbia, ces artistes sont les seuls qui puissent leur être comparés. Contemporains des peintres Piero della Francesca, Baldovinetti et Benozzo Gozzoli, ils précèdent et, dans une certaine mesure, ils préparent la grande génération des Ghirlandajo, des Pérugin et des Botticelli.

Pour bien comprendre la nature de leur art, il faut considérer, non seulement la date de leur naissance, mais aussi celle de leur mort. A part quelques exceptions, ils meurent relativement jeunes; de telle sorte que leur période de production, qui commence vers 1460, ne dépasse guère la décade de 1480; elle correspond ainsi assez exactement au règne de Laurent de Médicis.

Nous terminerons ce volume en étudiant l'influence exercée par l'école florentine sur les diverses écoles italiennes. Pour cela nous ferons une rapide revue des diverses écoles du XIV^e et

du xv^e siècle, en signalant, au fur et à mesure que nous les rencontrerons, les nombreux emprunts faits dans toute l'Italie aux maîtres toscans et surtout aux maîtres florentins.

Comme dans le volume précédent nous publions deux tableaux chronologiques, dont l'un donne la liste des sculpteurs et l'autre le catalogue de leurs œuvres. Ces œuvres sont si nombreuses que nous avons été obligé d'en diviser le tableau en deux parties, dont la première est consacrée aux maîtres nés avant 1425 et la seconde aux maîtres nés de 1425 à 1450.



TABLEAU CHRONOLOGIQUE

DES SCULPTEURS, DES PEINTRES ET DES LITTÉRATEURS FLORENTINS

NÉS DANS LA PREMIÈRE MOITIÉ DU XV^e SIÈCLE

SCULPTEURS		PEINTRES		LITTÉRATEURS	
SIMONE FERRUCCI. . . .	1402 -	— —	—	— —	—
ALBERTI.	1406 - 1470	MASACCIO	1402 - 1428	ALBERTI	1406 - 1470
FILARÈTE		DELLO	1404 -	MATTEO PALMIERI. . .	1406 - 1478
PAGNO DI LAPO	1406 - 1470	FRA FILIPPO LIPPI . .	1406 - 1469	LORENZO VALLE	1407 - 1457
SIMONE GHINI.	1407 - 1491	— —	—	— —	—
B. ROSSELLINO	1409 - 1464	— —	—	— —	—
VECCHIETTA	1410 - 1480	— —	—	— —	—
BUGGIANO.	1412 - 1462	— —	—	BENEDETTO ACCOLTI. .	1415 - 1466
AGOSTINO DI DUCCIO . .	1418 - 1481	NERI DI BICCI.	1419 - 1491	— —	—
BERTOLDO	 - 1491	— —	—	— —	—
— —	—	BENOZZO GOZZOLI . . .	1420 - 1497	PLATINA	1421 - 1481
— —	—	FRANCESCO PESELLINO.	1422 - 1457	— —	—
— —	—	PIERO DELLA FRANCESCA	1423 - 1492	— —	—
— —	—	— —	—	CRISTOFORO LANDINI .	1424 - 1504
ANTONIO ROSSELLINO. . .	1427 - 1478	BALDOVINETTI	1427 - 1499	— —	—
DESIDERIO.	1428 - 1464	— —	—	— —	—
ANT. POLLAIUOLO. . . .	1429 - 1498	— —	—	— —	—
MINO DA FIESOLE	1431 - 1484	— —	—	PULCI	1432 -
GIULIANO DA MALANO . .	1432 - 1490	— —	—	— —	—
VERROCCHIO.	1435 - 1488	— —	—	MARSILE FICIN	1433 - 1499
CIVITALI.	1435 - 1501	— —	—	— —	—
ANDREA DELLA ROBBIA.	1435 - 1525	— —	—	BOIARDO	1434 - 1494
— —	—	COSIMO ROSSELLI	1438 - 1507	— —	—
— —	—	LUCA SIGNORELLI	1441 - 1523	— —	—
BENEDETTO DA MAIANO. .	1442 - 1497	— —	—	— —	—
— —	—	PIERO POLLAIUOLO. . .	1441 - 1496	— —	—
— —	—	PERUGINO	1446 - 1523	— —	—
— —	—	BOTTICELLI.	1447 - 1510	LAURENT DE MÉDICIS .	1448 - 1492
— —	—	GHIRLANDAIO	1449 - 1494	— —	—
— —	—	— —	—	SAVONAROLE.	1452 - 1498
— —	—	— —	—	LE POLITIEN.	1454 - 1494

TABLI
DES PRINCIPALES ŒUVRES DE
(Ma

MAÎTRES	1420	1430	1440
BERNARDO ROSSELLINO	— —	— —	Miséricorde d'Arezzo.
— —	— —	— —	Tombe L. Bruni, 1444.
— —	— —	— —	Annonciation d'Empoli, 1444.
FILARÈTE	— —	Portes de S. Pierre, 1439-45.	— —
ALBERTI	— —	— —	Temple de Rimini, 1447.
LAZZARO	Chaire de S. ^{te} Marie Nouvelle.	— —	— —
BUGGIANO	— —	— —	Lavabos, 1440.
— —	— —	— —	Buste di Brunelleschi.
SIMONE GHINI	— —	Tombe Martin V, 1434.	— —
SIMONE FERRUCCI	— —	— —	Sculptures à Rimini.
BERTOLDO	— —	— —	— —
AGOSTINO DI Duccio	— —	— —	Sculptures à Modène, 1441.
VITTORIO Ghiberti	— —	— —	— —
PAGNO DI LAPO	— —	— —	— —
MASO DI BARTOLOMEO	— —	— —	— —
BRUNO DI SER LAPO	— —	— —	— —
JEAN DE PISE	— —	— —	— —
VELLANO	— —	— —	— —
— —	— —	— —	— —
INCONNUS	Tympan, Miséricorde d'Arezzo.	— —	Tabernacle à S. Egidio.
— —	— —	— —	Armoire à S. ^{ta} Croce.
— —	— —	— —	— —
— —	— —	— —	— —

CHRONOLOGIQUE
DES ŒUVRES ÉTUDIÉES DANS CE VOLUME
(1425)

1450	1460	1470	1480
be Beata Villana, 1451.	Tombe Lazzeri, 1461.	— —	— —
— —	— —	— —	— —
— —	— —	— —	— —
ital de Milan.	— —	— —	— —
— —	S.te Marie Nouvelle, 1470.	— —	— —
— —	— —	— —	— —
— —	— —	— —	— —
— —	— —	— —	— —
— —	— —	— —	— —
— —	— —	— —	— —
— —	Lamentation du Bargello.	Combat de cavaliers.	— —
ptures à Rimini.	Sculptures à Pérouse, 1461.	— —	— —
lure de la Porte du Baptistère, 52-1464.	— —	— —	— —
elle de l'Annunziata.	Monument Chellini, 1461.	— —	— —
e d'Urbino, 1451.	— —	— —	— —
e de Prato, 1444-1464.	— —	— —	— —
— —	Autel de Padoue.	— —	— —
— —	Tombe Roselli, 1468.	— —	Bas-reliefs à Padoue.
— —	— —	— —	Tombe Roccabonella.
— —	Chœur de la Spina, 1461.	Piédestal de l'Idolino.	— —
elle S. Giovanni à Gênes.	Chaire de la Badia de Fiesole.	— —	— —
ptures en bois de la Sacristie de orence.	— —	— —	— —
— —	Armoiries de la Via di Capaccio.	— —	— —

! 1450)

[illegible]



*Madone
du Musée de l'Œuvre du Dôme, par Andrea della Robbia*

INTRODUCTION

CARACTÈRES GÉNÉRAUX

LES sculpteurs de la seconde moitié du ^{xv}e siècle sont les disciples fidèles des grands maîtres de la période précédente. Sur tous les points essentiels ils pensent comme eux ; leur art a pour base le même sentiment religieux et la même observation de la nature, et c'est par des nuances seulement qu'on peut les distinguer.

Plus encore que dans la première moitié du siècle la Ville de Florence jouit des bienfaits de la paix et de la richesse. Dès le milieu du siècle l'œuvre de Cosme de Médicis a porté ses fruits, et les florentins, n'étant plus soumis à des crises sociales, à des luttes, à des incertitudes d'organisation, voient se développer chez eux tous les caractères de bien-être d'une civilisation parvenue à son plus haut degré de prospérité.

Au début du siècle, l'idée chrétienne, maintenue encore dans sa grandeur austère, et l'Humanisme, avec tout le zèle de son culte platonicien, avaient orienté l'art vers l'expression du plus pur spiritualisme. Mais désormais la pensée florentine, moins grave dans ses préoccupations, plus prompte au plaisir, se plaît surtout à l'expression d'idées charmantes et gracieuses. Les artistes n'ont plus l'âme assez haute, ni assez inquiète, pour évoquer les drames de la vie du Christ, et leur cœur trop tendre ne veut que chanter la gloire de la Vierge Marie et avec elle prier et se réjouir devant le berceau du petit enfant Jésus. Plus de peines, plus de craintes, plus de larmes ; ils sont tout amour et sourire. Si nous avons pu dire, en parlant des premières années du ^{xv}e siècle, que jamais il n'y avait eu dans l'art plus de pensée, nous caractériserons non moins justement la fin du siècle en disant que jamais on n'a exprimé des idées plus riantes, plus de tendresse et plus de bonheur. Et tout concourt à ce but, la forme des œuvres, le décor si délicat qui les recouvre comme d'une moisson de fleurs, le choix des figures représentant des enfants, des jeunes filles, des anges, des saints aux visages transfigurés par la foi

et l'amour céleste. A voir l'œuvre des Desiderio, des Rossellino, des Mino et des Civitali, on se croirait transporté dans un monde enchanté, au milieu d'un véritable paradis terrestre.

L'art, tout en se modifiant ainsi, ne perd pas son caractère religieux. Ce n'est pas un affaiblissement mais une transformation de l'idée chrétienne. Elle ne diminue pas en passant des sanglots de Donatello aux suaves litanies d'Andrea della Robbia, à ces œuvres qui nous touchent le cœur comme les plus tendres mélodies de la musique chrétienne, comme ces chants angéliques du *Gloria in excelsis* dont les maîtres de cet âge se sont plu si souvent à graver les notes sur leurs retables d'autel.

Par le caractère si profondément religieux de leur art, les sculpteurs représentent bien réellement toute une partie du milieu social florentin, mais ils ne le représentent pas tout entier. Cette civilisation si riche, si luxueuse, qui avait agi sur les esprits religieux, en les tournant du côté des expressions gracieuses, avait, en agissant dans le même sens, mais avec plus de violence, modifié le milieu purement civil; elle avait fait prédominer à la cour et dans l'entourage du prince les idées sensuelles qui sont presque toujours une des conséquences des civilisations trop prospères. Si l'on veut décrire la cour de Laurent de Médicis, il ne faut pas songer aux idées religieuses, il faut uniquement évoquer le souvenir des fêtes et des plaisirs. Ce n'est pas l'Evangile qu'il faut citer, mais Horace ou Ovide, et surtout les poésies italiennes contemporaines, celles de Laurent de Médicis lui-même ou de Politien, dont les *Stances* sont la peinture la plus fidèle qui ait été faite de la cour des Médicis.

Les littérateurs, plus inféodés que les sculpteurs à la famille des Médicis, nous ont fait connaître les idées de cette cour, tandis que les sculpteurs nous ont conservé l'esprit général de la nation florentine. Deux faces de cette civilisation sont ainsi exprimées par les arts. Au moment où Laurent de Médicis écrit ses *Canti carnascialeschi*, Andrea della Robbia, dans les Autels de la Verna, retrouve toute l'ardeur religieuse de S. François d'Assise et de S. Bernardin de Sienne.

Il suit de là que les écrivains qui, pour écrire l'histoire de l'art, s'attachent trop exclusivement à étudier la cour de Laurent de Médicis, s'exposent à ne pas connaître les causes véritables qui ont agi sur l'esprit des sculpteurs florentins à la fin du x^v^e siècle. C'est en travaillant pour les églises, en restant fidèles à l'esprit chrétien, que les maîtres du x^v^e siècle créent leurs chefs-d'œuvre.

Toutefois l'action de Laurent de Médicis ne fut pas négligeable dans l'art de la sculpture même, et nous aurons quelquefois à la signaler. Le plus souvent, lorsque cette action se manifeste, c'est à l'encontre de la pensée religieuse, et l'exemple le plus typique est ce Tombeau de Pierre de Médicis par le Verrocchio, qui est uniquement composé de motifs ornementaux et où tout emblème religieux est supprimé.

Après avoir noté l'influence prépondérante de la pensée chrétienne, il faut ajouter, comme second caractère essentiel, que pendant cette époque l'art antique n'exerça qu'une influence secondaire sur la sculpture florentine.

Jusqu'ici, sur cette question de l'influence de l'art antique, je me suis un peu écarté de la thèse soutenue par quelques écrivains qui attribuent à cet art une influence notable sur les maîtres du début du xv^e siècle. Sur ce point, en effet, la critique reste encore divisée; mais lorsqu'il s'agit d'apprécier la nature de l'influence antique dans la seconde moitié du siècle, il semble qu'il n'y ait plus aucun désaccord, et je crois ne pouvoir mieux faire que de reproduire les paroles mêmes par lesquelles M. Müntz montre le peu de force de cette influence.

« La génération, dit-il, qui succède à cet âge héroïque de l'art italien apporte dans ses entreprises un esprit de modération inconnu à ses devanciers; parfois même elle semble rebrousser chemin. La tradition chrétienne reprend ses droits; sous son influence on interroge la nature avec anxiété; l'antiquité est sinon proscrite, du moins reléguée au second plan. C'est le moment où l'école des della Robbia brille de son plus vif éclat. »

En étudiant tour à tour chacun des sculpteurs de cette époque, M. Müntz est revenu à diverses reprises sur cette idée qu'aucun d'eux ne pouvait être considéré comme un disciple de l'art antique: « Rien ne s'éloigne plus, dit-il, de la simplicité de lignes ou de l'ampleur d'une statue grecque qu'une statue de *Mino*, de *Desiderio* ou de *Civitali* » (*Hist. de l'Art*, II, p. 134). « Dans le S. Sébastien de *Pollaiuolo*, il n'est pas un des principes qui constituent la Renaissance, harmonie, rythme, beauté, qui ne soit outrageusement violé » (*Hist. de l'Art*, II, p. 662). « Aucun style ne diffère plus sensiblement de l'antiquité que celui de *Verrocchio*. Chacun de ses ouvrages le proclame à satiété; chacun nous le montre engagé, non dans la voie de l'imitation classique, mais dans celle du réalisme » (*Hist. de l'Art*, II, p. 501).

M. Müntz a fait la même démonstration pour les peintres, prouvant que, tout comme les sculpteurs, ils n'avaient pas subi l'influence de l'art antique.⁽¹⁾ Il faut vraiment aller jusqu'à la génération qui suivit Léonard de Vinci pour trouver dans l'art italien des traces de cette influence. Léonard de Vinci, dans ses écrits, a, lui-même, à de nombreuses reprises, protesté contre les nouvelles tendances qu'il voyait apparaître et a exposé les idées qui n'avaient cessé de diriger les artistes pendant tout le cours du xv^e siècle: « Personne, dit-il, ne doit imiter la manière d'un autre, parce qu'il ne sera ainsi que le petit-fils et non le fils de la nature.... cette peinture sera la plus louable qui aura la plus grande conformité avec la chose imitée. Cette règle est à la honte de ces peintres qui veulent corriger la nature.... méthode qui est tellement ancrée dans leur esprit corrompu qu'elle leur fait croire que la nature, ou que ceux qui imitent la nature, se trompent lorsqu'ils n'agissent pas comme ils le font eux-mêmes » (*Livre de la peinture*).

On comprend l'importance d'une telle démonstration. La Renaissance, c'est-à-dire l'influence de l'Antiquité, ne peut réclamer aucun de ces sculpteurs qui sont Rossellino, Desiderio, Mino, Civitali, Andrea della Robbia, Pollaiuolo, Verrocchio, pas plus qu'elle ne

(1) Voyez ce que M. Müntz dit de Benozzo Gozzoli (*Les Précurseurs de la Renaissance*, p. 165), de Pérugin et de Pinturicchio (*Id.*, p. 42), de Botticelli (*Hist. de l'Art*, II, p. 642), de Signorelli (*Id.*, II, p. 702), de Ghirlandajo, de Filippino Lippi et de Léonard (*Raphael*, p. 138).

peut réclamer les peintres leurs contemporains, Gozzoli, Ghirlandajo, Signorelli, Botticelli, Pérugin et Léonard. Le nouveau style n'apparaît réellement que chez les maîtres nés postérieurement à 1450, chez Andrea Sansovino, Tribolo, Torrigiani, Michel-Ange et Bandinelli.

La vérité est que jamais peut-être l'art n'a été plus différent de l'art antique que vers la fin du xv^e siècle. Dans les siècles précédents, surtout dans les premiers temps du Moyen-âge, lorsque la sculpture commença à renaître, à l'époque de Nicolas de Pise et de Fra Guglielmo, l'artiste, tout en créant des œuvres originales, avait comme point de départ certaines traditions de l'art antique dont il n'était pas encore parvenu à se dégager complètement. Mais au xv^e siècle l'art italien, à force de recherches, à force d'études sur nature, était parvenu à conquérir son indépendance et à créer un style entièrement original. Cela est si vrai que lorsque Michel-Ange et Raphaël cherchèrent à imiter le style antique il leur fallut renoncer à l'art de leurs prédécesseurs immédiats, et les conseils dont ils eurent besoin ils les demandèrent à des maîtres plus anciens; ils renièrent Botticelli pour consulter Masaccio. La différence est si grande entre l'art qu'ils créent et celui des maîtres de la fin du xv^e siècle, qu'ils deviennent incapables de comprendre leurs œuvres et qu'ils les détruisent comme des produits d'une époque barbare.

Au xv^e siècle, nous ne saurions trop le répéter, la sculpture proprement dite, celle qui étudie la figure humaine, ne subit que superficiellement l'influence de l'antiquité. Les artistes ne connaissent encore que peu de statues romaines, et il semble qu'ils aient conscience que cet ancien art païen se prêterait mal à exprimer les idées de la religion chrétienne et de la civilisation florentine. Nous n'aurons donc à constater qu'un petit nombre d'emprunts à l'art antique; mais nous les signalerons avec la plus grande attention, toutes les fois que nous les rencontrerons, cherchant à en préciser le caractère et la véritable portée.

Dans cet âge presque tous les sujets sont encore empruntés à l'idée chrétienne. On peut à peine citer, comme exception, quelques rares œuvres, telles que l'Hercule de Pollaiuolo ou les petites scènes mythologiques de Filarète. Les motifs le plus souvent reproduits par les sculpteurs sont ceux qui ont trait à la vie de la Vierge, l'Annonciation, la Nativité, surtout le simple motif de la Madone. Leur vrai maître est Luca della Robbia. Comme lui ils ne cessent de redire le divin poème de la Mère du Christ et les chefs-d'œuvre de cette époque sont bien réellement les Madones de Rossellino et d'Andrea della Robbia.

La grande statuaire, la statuaire en ronde bosse, qui devint si prépondérante au xvi^e siècle et qui captiva presque exclusivement les sculpteurs, dès le jour où ils se mirent à la remorque de l'antiquité, n'existe pour ainsi dire pas avant les dernières années du siècle. Le S. Sébastien de Rossellino et le groupe de l'Incrédulité de S. Thomas du Verrocchio sont des exceptions dans cet âge où prédomine la forme du bas-relief, cette forme qui a toujours été si chère à la pensée chrétienne, en raison de sa puissance expressive.

Le nu, dont le plus ou moins grand développement sera le signe le plus évident de l'influence antique, n'apparaîtra encore que très rarement dans la seconde moitié du xv^e siècle. Pollaiuolo qui fut un des maîtres les plus épris de la perfection de la techni-

que est le seul qui s'intéressa avec passion à l'étude du nu ; mais, tout en étant sur ce point un des précurseurs des maîtres du xvi^e siècle, il est encore si original et si personnel dans son style qu'il est impossible de le considérer comme un disciple de l'antiquité.

Au point de vue du détail des formes, de l'art de dessiner une silhouette, de disposer une draperie, ces maîtres sont profondément réalistes et poussent à l'extrême la volonté d'être fidèles à la nature, de l'imiter avec la plus stricte précision. Mais cette science a comme conséquence la complication. C'en est fait de cette belle simplicité que nous admirions dans les œuvres de Nanni di Banco, de Ghiberti et de Luca della Robbia. Chez certains maîtres de cet âge, chez Verrocchio et Pollaiuolo, nous trouverons parfois poussée à l'excès la recherche des attitudes mouvementées et de la complication dans le pli des étoffes. Dans ces études non seulement les artistes ne songent pas à demander des conseils à l'art antique, mais ils vont à l'encontre même des doctrines de cet art, dont les formes généralisées font le plus vif contraste avec la minutie de leur réalisme.

Ajoutons enfin que le portrait se constitue comme un genre nouveau. Pour la première fois nous voyons apparaître le portrait isolé, fait pour lui-même. Avant cette époque l'art florentin a bien créé de nombreux et admirables portraits, mais ils se trouvent presque tous dans des œuvres monumentales, principalement dans des monuments funéraires. Il faut remarquer que cet art du portrait ne saurait être considéré comme une création due à l'influence de l'antiquité, car il disparaîtra dès le début du xvi^e siècle. On sait quelle hostilité Michel-Ange avait pour l'art du portrait et comment ses nouvelles doctrines l'avaient conduit, par un fait unique dans l'histoire de l'art, à donner des traits fictifs à Laurent et à Julien de Médicis, dans les célèbres tombeaux de la Sacristie de S. Laurent. L'art du portrait, si brillant pendant la seconde moitié du x^v^e siècle, disparut presque complètement pendant tout le xvi^e siècle pour ne renaître qu'entre les mains du Bernin.

La seule partie de l'art qui subisse vraiment l'influence de l'antiquité est la partie décorative. Sur ce point c'est une véritable transformation. Les motifs de l'art gothique sont abandonnés et font place à l'arabesque, à tous ces ornements de l'art romain dont tant de fragments donnaient des modèles. Il n'est pas un artiste de cette époque qui ne se soit passionné pour ces recherches et qui n'ait créé dans ce genre de véritables chefs-d'œuvre.

Je tiens toutefois à faire remarquer avec insistance que ce goût pour la décoration ne fut pas une conséquence de l'esprit nouveau de la Renaissance. Ce qui est nouveau ici ce n'est pas l'amour de la décoration, ce sont simplement les formes employées. Ces formes nouvelles ne font que se substituer aux formes gothiques, et nous ne voyons là que la continuation de ce goût qui avait fait créer la Façade d'Orvieto, les Portes de la Cathédrale de Florence, le Tabernacle d'Orcagna, et tant d'autres innombrables chefs-d'œuvre. Pour comprendre que ce n'est pas l'esprit de la Renaissance qui anime cet art, il suffit de remarquer que cet art cessa précisément au moment où la Renaissance s'affirma dans son esprit véritable, avec toutes ses conséquences logiques. Dès le début du xvi^e siècle, sous l'action de Michel-Ange et de Bandinelli, tous ces décors si fins et si délicats disparaissent. Les idées de noblesse, de grandeur, d'idéal mal compris, font pro-

scrire toute cette floraison et substituent les surfaces nues aux surfaces brillamment décorées. La Renaissance, le jour où elle est maîtresse de l'art, commence par supprimer ce décor qui avait régné pendant tout le cours du ^{xiv}^e et du ^{xv}^e siècle, et les écoles académiques, depuis le début du ^{xvi}^e siècle, n'ont cessé de le mépriser. Il faudra attendre les petits maîtres français du ^{xviii}^e siècle, les brillants décorateurs de la cour de Louis XV et de Louis XVI, pour voir disparaître cette froideur à laquelle nous avaient condamnés les recherches trop idéalistes des maîtres de la Renaissance italienne.

Lorsque les Français vinrent en Italie, à la suite de Charles VIII, dans les dernières années du ^{xv}^e siècle, ce furent surtout ces formes décoratives empruntées à l'antiquité qui attirèrent leurs regards et qu'ils rapportèrent en France comme une séduisante nouveauté. Les Français adoptèrent ce style au moment où il allait être abandonné par l'Italie; de telle sorte que dans l'histoire de l'art le ^{xvi}^e siècle français est le pendant du ^{xv}^e siècle italien. L'art français, à cette époque, retarde d'un siècle sur l'art italien. N'oublions pas de remarquer qu'en France au ^{xvi}^e siècle, comme en Italie au ^{xv}^e, la Renaissance ne se manifeste que dans les formes décoratives, respectant les formes traditionnelles de l'architecture et n'exerçant qu'une très faible action sur l'art des peintres et des sculpteurs.

J'ajoute enfin que les artistes florentins n'ont subi à ce moment aucune influence venant des nations voisines. Dans les premières années du ^{xv}^e siècle nous avons eu encore à noter une action des écoles gothiques du nord, celle de l'école bourguignonne, mais cette influence cessa dès le second quart du siècle et ne reparut plus en Italie. Au milieu du ^{xv}^e siècle la suprématie de l'école florentine est si écrasante, qu'elle ne saurait plus rien emprunter aux autres nations, et c'est elle qui, désormais, va devenir le foyer auquel viendront se réchauffer toutes les écoles d'Italie et plus tard toutes les écoles de l'Europe.



Enfant

de l'Hôpital des Innocents, par Andrea della Robbia

PREMIÈRE PARTIE

MAÎTRES NÉS DE 1400 À 1425



Bas-reliefs de la Porte de S. Pierre, par Filarete

LES ARCHITECTES

BERNARDO ROSSELLINO – FILARÈTE – ALBERTI

DANS la période que nous étudions les architectes ont tenu une très grande place. Le style que Brunelleschi avait créé, mais dont il n'avait pu donner encore que les premières formules, avait été repris par Michelozzo qui fut, autant que Brunelleschi, le véritable inspirateur de l'art architectural du ^{xv}^e siècle. – BERNARDO ROSSELLINO (1409-1464) fut le plus éminent continuateur du style de ces deux grands maîtres. Nous ne savons pas, il est vrai, s'il a été l'élève direct de Michelozzo, mais le fait qu'il est né dix-huit ans après Michelozzo nous autorise à le placer sous la dépendance de ce maître avec lequel il a tant d'étroits rapports.

Dans l'évolution de l'architecture florentine il faut remarquer que Filarete et Alberti, les deux plus grands architectes de l'âge de Rossellino, ne sont pas aussi purement florentins que lui, qu'ils ont été élevés et qu'ils ont passé la plus grande partie de leur vie en dehors de Florence. Filarete, dans son séjour à Milan, s'est laissé influencer par les souvenirs gothiques encore si vivaces dans cette ville, et Alberti, s'inspirant des arcs de triomphe romains a adopté un style sensiblement différent du style de Brunelleschi et de Michelozzo. Partant, il faut reconnaître que Bernardo Rossellino, beaucoup plus qu'eux, représente la vraie tradition florentine; il est l'anneau qui relie Brunelleschi et Michelozzo aux dynasties des da Majano et des San Gallo.

Quelques écrivains font dépendre Rossellino d'Alberti; mais il est difficile de justifier une telle manière de voir. En effet, dans les premières années de sa vie, Alberti demeure à Venise et à Rimini, et ses premières œuvres à Florence ne sont pas antérieures à l'année 1460, époque à laquelle Rossellino a déjà accompli tous ses travaux. Mais la raison la plus importante à invoquer est qu'Alberti dans ses travaux de Rimini n'a aucun

caractère florentin et l'on se demande quelle part il pourrait avoir eue dans les œuvres florentines faites par Rossellino à Florence. Si Alberti a exercé une action sur Rossellino, cette action ne saurait être antérieure à la collaboration des deux artistes dans leurs travaux à Rome, sous le pontificat de Nicolas V. Vasari semble bien avoir déterminé exactement la situation réciproque des deux artistes en faisant d'Alberti un théoricien et de Rossellino un constructeur. ⁽¹⁾

Fidèle à la tradition de ses prédécesseurs Rossellino est en même temps sculpteur et architecte. Il sculpte la figure, et dans ses œuvres d'architecture il fait une grande place aux éléments décoratifs.

La *Tombe de Leonardo Bruni*, secrétaire de la République florentine, où la sculpture s'allie si admirablement à des formes architecturales, est une des œuvres les plus caractéristiques de l'art florentin du x^ve siècle, une de celles où le style nouveau de l'architecture s'est le plus heureusement adapté aux désirs de la pensée chrétienne. Cette Tombe a exercé un tel prestige que pendant longtemps on n'a songé qu'à la copier, sans trouver aucune forme supérieure à lui substituer.

Dans les Tombes de Michelozzo et de Donatello, dans les Tombes du pape Jean XXIII, du cardinal Brancacci et du poète Aragazzi, faites de 1425 à 1430, et qui sont les dernières Tombes créées par les sculpteurs florentins avant celle de Leonardo Bruni, la statuaire occupait la première place et, quant à l'architecture, c'était un art de transition encore lié aux souvenirs de l'âge gothique. La Tombe de Leonardo Bruni au contraire est essentiellement une œuvre architecturale, et une œuvre créée dans un style nouveau, dont les éléments décoratifs sont empruntés à l'antiquité. Je n'ai pas besoin toutefois de faire remarquer que l'antiquité ne nous a laissé aucun type de tombeau dans le genre du Tombeau de Rossellino et que cette œuvre, malgré les détails empruntés à l'art antique, est une création originale de la pensée florentine. Ne cessons pas de le redire toutes les fois que l'occasion nous en est offerte, dans l'art que nous étudions les formes de détail seules sont antiques, la pensée et la conception de l'œuvre sont des créations de l'art chrétien.

Le type adopté par Rossellino est une niche entourée de deux pilastres et surmontée par un fronton à plein cintre. C'est une variété d'un type que nous avons vu souvent employé à Florence, par exemple dans les Tabernacles d'Or San Michele, mais qui n'avait pas encore été adapté aux Tombeaux. Nous trouvons dans la Tombe de Rossellino tous les éléments de l'art de Brunelleschi et de Michelozzo, les pilastres cannelés, l'architrave, la frise, la corniche, le grand arc à plein cintre, et, comme motifs de décoration, les larges faisceaux de feuilles de laurier et le joli motif d'enfants nus tenant des guir-

(1) « Leon Baptista Alberti vint à Rome au temps de Nicolas V, qui mettait alors Rome sans dessus-dessous et il devint par l'entremise de Biondo da Porli, familier du pape, qui auparavant se servait de Bernardo Rossellino pour toutes ses constructions. Et depuis lors, Rossellino ne cessa de prendre conseil d'Alberti, de telle sorte que Nicolas V, avec l'aide de ces deux artistes, avec les conseils de l'un et l'exécution de l'autre, fit des œuvres nombreuses et belles » (*Vie d'Alberti*).



Tombe Leonardo Bruni par Bernardo Rossellino

landes, motif emprunté à la Tombe Aragazzi de Michelozzo. Ce Tombeau beaucoup plus simple que la Tombe Brancacci est d'une unité et d'une harmonie extraordinaires. Nous reviendrons plus tard sur l'analyse de ses divers éléments en le comparant avec la Tombe Marsuppini de Desiderio; et cette comparaison de deux œuvres, si semblables dans leur forme générale, mais si différentes dans leur esprit, nous fera mieux comprendre ce qu'il y a de particulier dans l'œuvre de Rossellino, la gravité et la noblesse de son art, et nous verrons comment les moindres formes qu'il emploie excellent à exprimer puissamment sa pensée.

L'œuvre de Rossellino, qui est un si brillant modèle d'architecture, est non moins admirable au point de vue de la sculpture. La figure de Leonardo Bruni, d'une expression noble et sereine, est la plus belle statue de gisant qui ait été sculptée en Italie. Dans les Anges qui soutiennent le cartel sur le devant du sarcophage, et dans ceux qui, sur le tympan, prient aux côtés de la Vierge, on retrouve la même distinction et le même sentiment religieux que dans les Anges



Tombe Beata Villana

de Ghiberti et de Luca della Robbia. Vasari a dit que la Vierge du tympan était une œuvre faite postérieurement par Verrocchio; mais les critiques modernes ont pensé que rien ne justifiait une telle attribution et que l'on devait considérer le Tombeau de Leonardo Bruni comme étant tout entier l'œuvre de Bernardo Rossellino.

La *Tombe de la Beata Villana* est une œuvre beaucoup plus modeste, comprenant seulement une statue couchée, autour de laquelle deux anges écartent des rideaux. Nous reproduisons un fragment de cette œuvre dans lequel on admirera la figure sereine de la sainte et le joli mouvement de l'ange qui veille auprès d'elle.

La *Tombe du jurisconsulte Lazzeri*, dans l'église Saint Dominique de Pistoia, a été exécutée en partie par Antonio, frère de Bernardo Rossellino, mais c'est Bernardo qui en a dressé le projet. C'est lui qui, comme dans la Tombe de la Beata Villana, a disposé, au-dessus de la figure du mort, les charmantes figures d'Anges écartant des rideaux et c'est encore lui qui a dessiné le bas-relief représentant le jurisconsulte enseignant à ses élèves, bas-relief dont le style grave contraste avec le style un peu mièvre d'Antonio.

B. Rossellino a fait non seulement des œuvres architecturales mais aussi des œuvres de pure sculpture. Il est l'auteur des deux statues de l'*Annonciation* à la Collé-

giale d'Empoli.⁽¹⁾ Nous reproduisons à la fin du chapitre la statue de la Vierge où nous trouvons, comme dans la Tombe Leonardo Bruni, un art empreint de la plus grande noblesse.

La discussion relative au *Lavabo* de la vieille sacristie de San Lorenzo est un des plus amusants problèmes de la sculpture florentine et je m'y arrêterai quelques instants. La discussion de quelques pièces douteuses, lorsqu'elles ont une véritable valeur, est le



Lavabo de San Lorenzo

moyen le plus sûr de pénétrer dans l'intimité des œuvres d'art et de reconnaître les caractères particuliers qui les distinguent les unes des autres. Vasari attribue ce *Lavabo* à Donatello et à Verrocchio. Quelles que soient les erreurs que Vasari ait commises, son texte doit toujours être discuté. Mais vraiment, sans Vasari, on n'aurait jamais songé à Donatello, car nous ne trouvons là aucune des formes décoratives qui lui sont familières. De même on peut dire que Verrocchio ne travaillait pas dans ce style. Si notamment on consulte la Tombe de Pierre de Médicis, on verra que le style décoratif de Verrocchio est moins simple, moins puissant et beaucoup plus chargé de menus détails. Au lieu de la guirlande composée de simples feuilles de chêne, Verrocchio eût employé une guirlande de fruits et de feuillages variés. A mon sens, le style de cette œuvre appartient à un maître intermédiaire entre Donatello et Verrocchio. Le texte de Vasari laissé

de côté, nous trouvons un autre texte, celui d'Albertini, qui prononce le nom d'Antonio Rossellino.⁽²⁾ L'opinion d'Albertini a de la valeur, car il écrivait en 1510, plusieurs années avant Vasari; mais le nom d'Antonio Rossellino est ici bien surprenant, car c'est un des maîtres les plus gracieux du x^ve siècle. Dans aucune de ses œuvres on ne trouve le beau sentiment d'énergie qui apparaît dans le *Lavabo* de San Lorenzo et partout il se montre très préoccupé d'employer des arabesques dont ici il n'y a pas encore trace. Mais n'y aurait-il pas un moyen de concilier le texte d'Albertini avec les renseignements fournis par l'œuvre elle-même. Tout pourrait aisément s'expliquer si on admettait qu'Albertini ne s'est trompé que sur un prénom et si au lieu de penser à Antonio Rossellino nous pensions à son frère aîné Bernardo. Il y a en effet de grandes ressemblances entre l'ornementation de ce *Lavabo* et celle de la Tombe Leonardo Bruni, notamment dans les guir-

(1) Voir la gravure de la *Vierge* à la fin du chapitre.

(2) *Memorie di molte statue et picture sono nella inclyta cipta di Florentia* (1510).

landes de feuilles de chêne,⁽¹⁾ et dans l'Aigle dont les serres sont copiées sur celles des aigles du sarcophage; et il est un détail qui équivaut presque à une signature, ce sont les têtes de lion qui décorent les deux œuvres. Je conclus que ce Lavabo est l'œuvre de Bernardo Rossellino, sans écarter toutefois l'hypothèse qu'il a pu être aidé par son frère Antonio, notamment dans les figures des chimères.⁽²⁾

Dans mon précédent volume (p. 179) j'ai cité la Vierge décorant le tympan de la *Misericordia d'Arezzo*, mais je dois maintenant étudier avec plus de soin ce monument, un des plus précieux du début de la Renaissance. Il se compose de deux parties. La partie inférieure, comprenant la Porte et deux fenêtres, est une œuvre gothique faite dans les premières années du xve siècle, et si le nom de Niccolo d'Arezzo que la tradition nous a transmis ne peut convenir aux parties supérieures du Monument, rien ne s'oppose à ce que nous le conservions pour cette partie inférieure. Les analogies entre la Porte d'Arezzo et la Porte de la Mandorla, au Dôme de Florence, œuvre de Niccolo d'Arezzo, notamment dans les colonnes torsées, dans les rinceaux des chambranles, dans les roses de la frise, sont suffisantes pour justifier cette attribution. Quant à la partie supérieure elle est d'un art tout à fait différent. Le maître qui l'a conçue a connu la Chapelle Pazzi de Brunelleschi et les premières œuvres de Michelozzo et de Donatello, le Monument Aragazzi, la Chaire de Prato, la Cantoria et peut-être les travaux du Noviciat de Santa Croce. La preuve en est dans les pilastres accouplés, rappelant le style de la Chapelle Pazzi et de la chaire de Prato, dans les petits enfants debout tenant des guirlandes, semblables à ceux de Donatello dans la Cantoria, et surtout dans les niches à entablement et à fronton. Cette partie a donc dû être faite vers 1440.



Misericordia d'Arezzo

(1) Ces feuilles de chêne, très simples, qui dérivent de l'art de Brunelleschi, ont été peu employées par Donatello; et d'autre part entre les mains des maîtres nés vers 1430 elles se transforment en guirlandes de fleurs et de fruits. Dans la *Chapelle du Crucifix* de Michelozzo, on trouvera des guirlandes semblables à celles de ce Lavabo.

(2) Ces Chimères se retrouvent dans deux œuvres d'Antonio, dans la Tombe du Cardinal de Portugal et dans la Chaire de Prato.

Sur la date et la détermination du caractère de ces deux parties, il ne saurait y avoir d'embarras. Mais que faut-il penser du tympan qui surmonte la Porte? Si les parties inférieures de l'édifice peuvent se classer vers 1400 et les parties supérieures vers 1440 je crois que le tympan s'emplace vers 1420. En effet la forme du tympan constituée par deux arcs à courbure opposée est une forme que l'on peut aisément localiser. Cette forme, qui n'est qu'une variante du type de l'arc en accolade et qui a pour but de hausser l'arc en ogive, naît à Florence vers 1410. On la voit, pour la première fois, à Or San Michele, tout d'abord dans le Tabernacle du S. Marc de Donatello (1411) où elle est encore à l'état embryonnaire, et dans le Tabernacle du S. Jean Baptiste de Ghiberti (1414) où elle est complètement épanouie. Cette forme se retrouve encore dans le Monument Brancacci de 1427, mais je ne crois pas qu'il en existe un autre exemple à Florence postérieurement à cette date.⁽¹⁾

D'autre part la sculpture de la Madone, qui décore ce tympan, est d'un style très particulier qui rappelle certaines œuvres des maîtres de la fin du XIV^e siècle, notamment le style très délicat de la Madone de Giovanni d'Ambrogio à la Porte des Chanoines du Dôme de Florence.

Mais, ceci exposé, nous nous trouvons en présence d'un document nouvellement découvert qui cite un Bernardo di Matteo de Settignano, comme ayant travaillé à la Miséricorde d'Arezzo. Ce Bernardo était-il le même artiste que Bernardo Rossellino? Je n'osai tout d'abord me prononcer sur ce point, mais c'est une conclusion qu'il est difficile de ne pas admettre, car nous savons que Bernardo Rossellino était fils d'un Matteo et qu'il était né à Settignano. Je conclurai donc aujourd'hui que Bernardo Rossellino doit être reconnu comme l'auteur de l'architecture de la partie supérieure du Monument; que, travaillant là vers 1440, il se montre le fidèle disciple de Michelozzo; mais je crois qu'il est impossible de lui attribuer le tympan de la Vierge, qui ne ressemble en rien à son style d'architecte ou de sculpteur, et qui est d'une époque antérieure.

Dans cette étude, je ne veux parler des architectes que lorsqu'ils ont fait œuvre de sculpteurs, soit comme sculpteurs de figures, soit comme sculpteurs d'ornements. Je dois donc me contenter de dire que Bernardo Rossellino a été un des plus grands architectes de son temps. Au service du pape Pie II il construisit le palais Piccolomini à Sienne, et dans la ville de Pienza, créée de toutes pièces par ce pape, il fit tous les principaux monuments, l'Eglise,⁽²⁾

(1) En dehors de Florence on la voit en 1435 dans la Porte de S. Nicolas de Tolentino, faite par le florentin Nanni di Bartolo; mais Nanni est un vieux maître, peu engagé dans le mouvement de la Renaissance, et lorsqu'il travaille à Tolentino il est depuis longtemps éloigné de Florence et peu au courant de ce qui s'y passe. Au surplus le fronton est de formes très allongées, d'un style beaucoup plus avancé que celui du tympan d'Arezzo, et c'est une preuve de plus que le tympan d'Arezzo doit être sensiblement antérieur à cette date.

A Venise on trouve cette forme, à l'état naissant, dans la Tombe de la dogaresse Venier, de 1411. Elle s'épanouit splendidement dans la Porte della carta au Palais ducal et dans l'Autel de S. Marc à l'Eglise S. Marc.

Cette forme se maintient tardivement dans les régions rebelles au nouveau style de la Renaissance. On la voit conservée sur les bords de l'Adriatique par Giorgio da Sebenico, notamment dans la façade de S. Francesco à Ancône.

(2) Je ne dois pas oublier de signaler ce fait singulier, que cette église de Pienza est encore construite, dans ses éléments essentiels, selon le système gothique. Les voûtes sont à nervures et elles reposent, non sur des colonnes, mais sur des piliers. Seuls les chapiteaux et l'entablement rappellent le style antique. C'est en Italie comme le pendant de l'église Saint Eustache de Paris.

le Palais communal, l'Evêché. Son œuvre la plus importante fut, en collaboration avec Alberti, le projet de reconstruction de l'Eglise de S. Pierre, mais Bramante a fait disparaître toutes les constructions commencées par ses prédécesseurs.



FILARÈTE, qui a joué un grand rôle comme architecte, qui a construit notamment l'Hôpital de Milan, a débuté dans l'art comme sculpteur, et nous avons de lui sinon une des plus belles, du moins une des plus importantes sculptures de cette époque, les Portes de bronze de l'église S. Pierre à Rome. Filarète est né à Florence et il travaillait aux Portes du Baptistère, sous les ordres de Ghiberti, lorsque le pape Eugène IV l'attira à Rome et lui donna une des plus belles commandes qu'un sculpteur put alors désirer. Les critiques continuant sur ce point, comme sur bien d'autres, à répéter les dires de Vasari se sont montrés trop injustes à l'égard de l'œuvre de Filarète.

Pour comprendre la place que les *Portes de S. Pierre* tiennent dans l'histoire de l'art florentin, il faut se rappeler qu'elles ont été commencées en 1439 et mises en place en 1445. Par conséquent elles ont été terminées avant la seconde porte de Ghiberti qui n'a été mise en place qu'en 1452 ; et ainsi, dans l'histoire de la sculpture florentine, elles viennent immédiatement après la première porte de Ghiberti.

Filarète, dans l'ordonnance générale de sa porte, montre un remarquable esprit inventif. Il fut le premier à chercher une composition différente de celle des portes du Moyen-âge. Les artistes byzantins, imitant dans leurs portes de bronze les anciennes portes de bois, les avaient divisées en petits compartiments rectangulaires,



Porte de S. Pierre de Rome

Ghiberti, et après lui la plupart de ceux qui firent des portes, Donatello comme Jean de Bologne, maintinrent cette division. Filarète pensa qu'une telle forme n'était nullement commandée par la logique et qu'il n'était pas nécessaire, dans une porte de bronze, d'adopter le même système de cloisonnement que dans une porte de bois.

La porte étant destinée à l'Eglise du chef des Apôtres, Filarète dispose au centre de son œuvre, les figures de S. Pierre et de S. Paul, au-dessous, deux bas-reliefs représentant des scènes de la vie des deux apôtres, et au sommet, la Vierge et le Christ, dominant l'œuvre entière. Filarète a conservé la gravité des belles figures de l'art byzantin: S. Pierre debout remet les clefs de l'Eglise au pape Eugène IV, agenouillé à ses pieds, S. Paul tient son épée avec un geste empreint de la plus mâle énergie.

Dans les bas-reliefs représentant le supplice de S. Paul et le supplice de S. Pierre, Filarète poursuit les mêmes recherches que Ghiberti; il tente comme lui de faire mouvoir les foules et de disposer ses figures sur plusieurs plans successifs. Certes, il ne le fait pas avec le même bonheur que Ghiberti, il donne à ses personnages des reliefs trop uniformes, mais il ne faut pas oublier qu'à ce moment la seconde Porte du Baptistère, où ce style apparut pour la première fois, n'était pas encore mise en place, et que Filarète, agissant seul, est, comme Ghiberti, un véritable créateur. Filarète n'est pas aussi habile que Ghiberti dans la disposition de la scène qui est un peu confuse, mais, considérées séparément, les figures sont excellentes. On remarquera, dans le supplice de S. Pierre, une figure de cavalier qui rappelle les cavaliers du Parthénon. Sans doute Filarète ne connaissait pas l'œuvre de Phidias, mais l'étude de la nature lui a fait retrouver la même justesse de mouvement.

Telle est la partie principale de cette porte; mais ce n'est pas tout. Comme dans la seconde porte de Ghiberti les parties accessoires ont ici une importance considérable. Ce sont tout d'abord les quatre bandes séparant les grands reliefs dont nous venons de parler. Elles représentent diverses scènes du pontificat d'Eugène IV: l'Empereur d'Orient, Jean Paléologue, arrivant à Ferrare où le Concile de Bâle s'est transporté; L'Union des deux Eglises proclamée à Florence; Le Couronnement de l'Empereur Sigismond; Les Jacobites éthiopiens, par leurs ambassadeurs, venant faire leur union avec l'église romaine. ⁽¹⁾ On remarquera la nouveauté de telles représentations. Nous n'avons encore rencontré dans la grande sculpture florentine aucun motif relatif à l'histoire contemporaine. Il n'y en a pas un seul exemple dans les œuvres de Ghiberti et de Donatello. Pour qu'une telle représentation ait pu être possible il fallait sans doute que Filarète travaillât à la cour de Rome, au service des Papes, dont les actes inspirés par la pensée divine ont, au point de vue religieux, une importance à laquelle nulle autre ne peut être comparée. Et il faut ajouter que les actes du pontificat d'Eugène IV, tentant de réconcilier l'église latine avec l'église d'Orient, avaient une portée historique bien faite pour justifier leur représentation au seuil de la première église de la chrétienté. Dans ces scènes, moins compliquées que celles du martyre de S. Pierre et de S. Paul, Filarète

(1) Un de ces bas-reliefs est reproduit en tête du chapitre.

est excellent. Ces bas-reliefs sont remarquables par la fidélité avec laquelle sont reproduits les costumes du temps, les jeunes seigneurs florentins dans leurs culottes collantes, et les ambassadeurs orientaux avec les draperies qui les enveloppent tout entiers. Cette représentation était une nouveauté que l'art florentin n'eut pas l'occasion de renouveler. A Florence ce sont uniquement des scènes de la vie religieuse qui seront reproduites par les artistes, jusqu'à la fin du xv^e siècle.

Enfin il faut considérer l'importante bordure ornementale qui sert de cadre aux deux battants de la Porte. Elle se compose de larges rinceaux, aux formes puissantes, enfermant dans leurs contours toute une série de petits sujets (j'en ai compté plus de cent) empruntés soit à l'histoire sainte, soit à l'histoire romaine, soit à la mythologie même, sans compter plus de trente bustes d'empereurs romains. La singularité de cette ornementation consiste surtout dans la représentation de scènes mythologiques, et dans leur mélange avec les scènes de l'histoire sainte. Il est assez étrange de voir à côté d'Adam et d'Eve, Ganymède, Lédä et Hercule. Pour comprendre cette représentation il faut se reporter à l'époque de Filarète; il faut se rappeler avec quel intérêt on étudiait tout ce qui se rapportait à l'antiquité classique. Dans l'esprit des artistes, comme dans celui des humanistes, il n'y avait nulle inconvenance à évoquer ces souvenirs qui, comme un simple fait historique, pouvaient trouver une place dans une partie ornementale, de même qu'ils la tenaient dans l'enseignement des écoles. Toutefois c'est ici un fait exceptionnel dans l'art italien, et les sculpteurs continuèrent pendant longtemps encore à consacrer leur art tout entier aux grandes scènes de la vie religieuse.⁽¹⁾

Sous le Pontificat de Paul V, la Porte de Filarète a été légèrement modifiée, par des additions faites en haut et en bas, qui lui nuisent beaucoup, soit parce qu'elles ne sont pas du même style, soit parce qu'elles en dénaturent les proportions. Notre gravure ne reproduit que la partie faite par Filarète.

Nous savons que Filarète, deux ans après avoir terminé les Portes de S. Pierre, fit à Rome une autre œuvre très importante, le Mausolée du Cardinal de Portugal, Antonio de Ciaves. « Ce monument, qui subsistait encore au xvii^e siècle, se distinguait par sa magnificence; un des historiens de la basilique lui donne l'épithète de *nobile*. »⁽²⁾



Porte de S. Pierre de Rome
(Détail des ornements)

(1) Voir sur cette Porte un article de M. GEFFROY dans la *Revue des Deux Mondes*. Sept. 1889.

(2) MÜNTZ, *Les Arts à la Cour des Papes. Mélanges d'archéologie de l'école de Rome*, 1889, p. 136.

En 1456, Filarète était à Milan où il construisit l'*Hôpital*. Par le *Traité d'architecture* de Filarète nous connaissons ses projets pour cet édifice qu'il commença et qui fut plus tard continué avec d'importantes modifications. Les parties dues à Filarète sont celles de l'extrême droite de l'édifice. Au point de vue de la sculpture, on trouve dans ces parties anciennes environ une quarantaine de fenêtres brillamment décorées de terre-cuites, représentant comme motif principal des pampres de vigne au milieu desquels jouent des enfants. La question serait de savoir si Filarète est l'auteur de cette décoration en terre-cuite. L'hypothèse la plus vraisemblable est qu'elle serait plutôt l'œuvre de Guiniforte Solari artiste milanais qui succéda à Filarète dans la direction des travaux de l'Hôpital. Milan a été le plus grand centre de l'Italie pour la sculpture en terre-cuite; c'est là que cet art a créé ses plus importants chefs-d'œuvre, dans l'Hôpital tout d'abord et plus tard à Santa Maria delle Grazie et à la Chartreuse de Pavie.

Un petit bronze du Musée de Dresde, qui est une copie réduite de la statue de Marc-Aurèle porte la signature de Filarète et est daté de 1465. Il a été reproduit par M. Courajod dans la Gazette archéologique (1885).

Dans le même article, M. Courajod attribue à Filarète une plaquette de la collection Ambras, à Vienne, représentant une Scène de pugilat.

Il existe une Médaille reproduisant les traits de Filarète. M. Müntz, qui l'attribue à l'artiste lui-même, en a donné une gravure dans les *Précurseurs de la Renaissance*, p. 91.

Le Musée du Louvre expose une curieuse plaquette de bronze qui, par certains côtés, fait songer au style de Filarète. C'est une Madone entourée d'Anges musiciens. Le cadre en est fort original: au sommet se déroule une frise sur laquelle des enfants nus, debout, tiennent des guirlandes, dans la manière créée par Michelozzo à la Tombe Aragazzi. Sur les côtés les pilastres sont décorés de rinceaux aux larges feuillages, au milieu desquels sont disposés des animaux, et de petites figures nues, dans un style qui rappelle celui des bordures de la porte de S. Pierre, à Rome. Enfin la partie inférieure comprend trois bas-reliefs; à droite et à gauche, la Tentation d'Adam et d'Eve et la Perte du Paradis, et, au milieu, une femme nue couchée, peut-être Eve, aux côtés de laquelle se tiennent deux enfants dont l'un conduit une brebis et dont l'autre porte un vase de fleurs. Cette composition est très heureuse, mais l'exécution n'est pas à la hauteur de l'invention, et les détails sont trop négligemment dessinés pour qu'on puisse attribuer l'œuvre à Filarète. C'est assez de l'avoir classée dans son école.

Nous ne connaissons pas la date de la naissance de Filarète, mais il est probable, d'après le style de ses œuvres, qu'il était un peu plus âgé qu'Alberti et que Rossellino. Les Portes de S. Pierre, commencées en 1439, sont antérieures aux sculptures de Rossellino et d'Alberti. Comme architecte, Filarète, ayant travaillé dans le milieu milanais, a plus qu'Alberti et Rossellino, conservé dans sa manière des traces du gothique et il est ainsi un des plus intéressants maîtres de cette période de transition. Mais comme il n'a fait aucune œuvre à Florence, on peut considérer qu'il n'a exercé qu'une faible action sur le développement de l'école florentine elle-même.



ALBERTI (1406-1470) a été l'un des génies les plus universels de son temps. Humaniste, il est l'auteur du livre *Della famiglia*, un des plus importants traités de morale de l'époque, et dans le *De arte ædificatoria* il donne le code de l'architecture nouvelle inspirée de l'antiquité. Si son rôle comme littérateur et comme théoricien est aisé à connaître, il est plus difficile de bien préciser sa valeur comme architecte et comme praticien, de dire quelle a été la nature de son art et quelle influence il a exercée.

A l'encontre de tous les artistes ses prédécesseurs et ses contemporains, Alberti n'a pas reçu l'éducation d'un artiste. Il appartient à l'une des plus illustres familles de la cité, et sa jeunesse se passe, non dans les ateliers, mais à l'Université. Il reçoit l'éducation d'un gentilhomme, et, à l'âge où les autres artistes font leur métier d'apprenti, il s'adonnait à l'étude du droit. Alberti est donc avant tout un lettré, un théoricien, et sa vraie gloire sera dans ses ouvrages littéraires.



Temple des Malatesta

Nous sommes ici en présence d'un fait bien particulier : un homme qui n'a fait aucune étude technique et qui se consacre à l'art de l'architecture, un des plus compliqués qui existent, un de ceux pour lesquels il semble que les plus longues études soient nécessaires. C'est là le témoignage d'un esprit nouveau, c'est bien vraiment une conséquence de cette éducation des humanistes qui croyaient pouvoir tout apprendre dans les livres et qui, méprisant l'art du Moyen-âge, voulaient créer de toutes pièces un art en consultant les ouvrages de l'antiquité. Au surplus, cette absence d'éducation technique eut comme conséquence qu'Alberti se contenta d'esquisser des plans ; comme il se reconnaissait incapable de prévoir les moyens d'exécution, il disait que cette partie de l'art était indigne d'un grand artiste. A une époque où tous les architectes mettaient eux-mêmes la main à l'œuvre, dessinant et parfois exécutant les détails des sculptures, il n'a jamais tenu un marteau et il laissait même à ses collaborateurs le soin de dessiner les ornements de ses édifices.

« Alberti, dit M. Müntz,⁽¹⁾ peut passer pour l'idéal des architectes consultants, des deviseurs, comme on disait autrefois, qui préparent leurs plans dans le silence du

(1) *Hist. de l'art*, I, p. 462.

cabinet et ne se transportent que rarement sur les chantiers. Une fois ses édifices tracés sur le papier, il abandonnait volontiers aux autres le soin d'en surveiller la mise en œuvre.... Matteo de' Pasti et Matteo Nuti à Rimini, Luca Fancelli à Mantoue, Giovanni di Bertino au palais des Rucellai et à S.^{te} Marie Nouvelle, Bernardo Rossellino au Vatican, tels furent les interprètes plus ou moins fidèles de ses oracles. Cet esprit, qui vivait si volontiers dans le monde de l'abstraction, considérait une telle surveillance, où l'administrateur avait à intervenir autant que l'artiste, comme indigne de lui; et il fit une loi, dans son *Traité d'architecture*, de ce que l'on peut hardiment appeler l'indolence de son caractère. »

Dans l'art d'Alberti un second caractère est à mettre en lumière; cet art n'est pas florentin. Il est vrai qu'Alberti est un des plus grands champions de l'art de la Renaissance créé par l'esprit florentin, mais dans la forme qu'il donne à son art, dans la manière dont il comprend l'imitation de l'antiquité, il se sépare de Florencé et, à côté de l'art de Brunelleschi et de Michelozzo, il crée une forme nouvelle. Alberti est né à Venise, pendant un exil de sa famille si cruellement persécutée par les Albizzi; c'est à Bologne qu'il fait ses études universitaires, et en 1428 seulement il peut, pour la première fois entrer à Florence; il n'y fit pas alors un long séjour, car dès 1433 il était appelé à Rome pour y remplir les fonctions de secrétaire pontifical. Il ne faut donc pas s'étonner que dans ses premières œuvres, et notamment dans le Temple des Malatesta, fait en 1446, Alberti se soit montré si peu florentin.

De la grâce, de la délicatesse, de l'élégance, de la fine décoration florentine, il ne connaît rien. D'autre part, comme il n'a pas reçu d'éducation technique, qu'il n'a pas eu de maître, il ne sait rien de l'architecture du Moyen-âge, et, dans son désir de renouveler l'art, il se trouve plus dégagé qu'un pur florentin de toute tradition du passé et plus à même de comprendre et de copier fidèlement l'antiquité.

Que va-t-il, faire? L'antiquité ne nous ayant pas laissé de modèle d'église, les recherches d'Alberti ont abouti à cette conception singulière de prendre comme modèle, pour la façade du Temple des Malatesta à Rimini, un Arc de triomphe romain.

Mais il ne peut sans embarras et sans illogisme adapter à une façade d'église des formes conçues pour un arc de triomphe. C'est ainsi qu'il dispose sur sa façade trois grandes baies, semblables aux trois portes des arcs antiques; mais ces baies sont aveugles, elles sont inutiles, ne servant même pas de fenêtres, et, de la baie centrale, trop haute, trop vaste, il ne parvient pas même à faire une porte. Il est obligé d'y pratiquer une ouverture plus petite, sans pouvoir relier d'une façon satisfaisante cette porte et le grand arc qui la surmonte, et c'est ainsi que, dès le début de la Renaissance, nous voyons apparaître un de ses caractères les plus défectueux, l'adaptation, hors de propos, hors de toute utilité et de toute logique, à des édifices modernes, de formes créées par l'art antique en vue de destinations différentes.

Le Temple des Malatesta date de 1446. Quelques années plus tard Alberti était à Florence où il fit d'importants travaux pour les Rucellai, leur Palais, la petite Chapelle

de S. Pancrace et la Façade de S.^{te} Marie Nouvelle. Ces constructions commencées sans doute vers 1460 durèrent une dizaine d'années. La date de 1470 est inscrite sur la façade même de S.^{te} Marie Nouvelle.

Ces œuvres constituent une manière tout à fait nouvelle dans l'art d'Alberti. Travaillant à Florence, il était impossible qu'il ne subît pas l'influence du milieu, et en particulier celle de Brunelleschi, l'illustre maître auquel il dédia son livre sur l'Architecture.



Façade de S^{te} Marie Nouvelle

La Façade de S.^{te} Marie Nouvelle fait le plus singulier contraste, par la légèreté et la finesse de ses formes, avec la lourdeur du Temple des Malatesta. C'est l'opposition même qui existe entre l'esprit de l'ancien art romain et l'esprit de l'art florentin. Les florentins, au xv^e siècle, même lorsqu'ils imitent l'antique, ne perdent rien de leur personnalité. A Rimini, Alberti a vraiment tenté de se faire une âme romaine, mais à Florence il est repris par l'art de son siècle et il pense comme un florentin. Il ne faisait pas du reste une œuvre complètement nouvelle; il se contentait de terminer et de réorganiser une œuvre ancienne et, malgré lui, il subissait l'influence de la délicatesse du maître florentin qui l'avait précédé. L'architecture d'Alberti est tout à fait ravissante, et la Porte d'entrée, conçue dans le plus pur style florentin, pourrait être signée par Michelozzo ou Bernardo Rossellino. Mais je tiens à insister sur ce point, Alberti ne fait qu'imiter les

grands architectes de Florence; il ne crée rien. C'est une erreur, ce me semble, que d'attribuer à ce maître une grande action sur le développement de l'école florentine. Il n'a pas pu l'exercer, puisque ses travaux à Florence ne sont pas antérieurs à l'année 1460, époque à laquelle toutes les œuvres de Michelozzo et de Rossellino sont achevées, et, puisqu'il ne fait à ce moment que reproduire le style créé par Michelozzo plus de vingt ans auparavant.



Vierge d'Empoli, de B. Rossellino



Frise de la Porte sud du Baptistère, par Vittorio Ghiberti

LES SCULPTEURS

*BUGGIANO – SIMONE GHINI – SIMONE FERRUCCI – VITTORIO GHIBERTI
BERTOLDO – PAGNO DI LAPO – MASO DI BARTOLOMMEO
BRUNO DI SER LAPO – JEAN DE PISE – URBANO DE CORTONE
BELLANO – LE VECCHIETTA – FEDERIGHI*

LES maîtres nés dans le premier quart du ^{xv}^e siècle furent les élèves de Brunelleschi, de Ghiberti, de Donatello et de Luca della Robbia. C'est la pensée même de ces grands artistes qui revit en eux. Mais s'ils sont de fidèles disciples, aucun d'eux, sauf Agostino di Duccio, auquel nous consacrerons un chapitre spécial, n'a eu assez de génie pour créer un style nouveau et personnel. Buggiano dépend de Brunelleschi, Vittorio Ghiberti continue l'art décoratif de son père, et Donatello a eu une longue lignée, avec Bertoldo, Pagno di Lapo, Bellano, etc. A ce moment, il existe à Florence une telle union dans l'école qu'il est rare qu'un artiste, tout en suivant la voie de son maître, n'emprunte pas quelque chose à l'art de ses contemporains. Cette remarque sera plus vraie encore dans la période suivante où nous verrons les Desiderio, les Rossellino, les Benedetto da Majano, concilier, de la façon la plus heureuse et la plus féconde, le style de Donatello, de Ghiberti et de Luca della Robbia.



BUGGIANO (1412-1462), fils adoptif de Brunelleschi, est l'auteur des deux *Lavabos* de la Sacristie neuve de la Cathédrale de Florence. Ces lavabos sont conçus dans un type que nous connaissons déjà et qui a été employé tour à tour, soit pour servir de niche à des statues, comme à Or San Michele, ou de Tabernacle aux saintes hosties, comme à Peretola, soit pour former l'encadrement d'une porte, comme à la Chapelle

Pazzi ou au Noviciat de Santa Croce, soit pour contenir des reliques, comme à l'Impruneta. Ce qui est ici particulièrement intéressant, au point de vue de la sculpture, ce sont les jolis motifs de petits enfants nus qui, dans l'un des Lavabos, tiennent de grands vases, et, dans l'autre, sont assis sur des outres qu'ils pressent pour en faire sortir l'eau. Ces Lavabos sont d'autant plus précieux qu'on en connaît la date. Ils ont été faits en 1440, et ce

sont deux spécimens de premier ordre pour juger l'art florentin à cette époque, pour jalonner les étapes de l'art de la Renaissance dans les formes architecturales et décoratives.

Sans proposer de l'attribuer à Buggiano, je crois que le petit *Tabernacle de l'Eglise Sant'Egidio*, à l'hôpital de Santa Maria Nuova, est une œuvre de même date que les Lavabos de la Cathédrale. C'est le même emploi des pilastres cannelés, de la frise décorée de torsades, des tympanaux aux formes lourdes, aux épaisses moulures, décorés au centre d'une petite figure. Le caractère qui domine est la puissance. Nous sommes entièrement sous l'influence de Brunelleschi, et l'on voit que l'artiste ne se préoccupe encore que d'une chose, retrouver et disposer, dans l'ordre le plus logique, les formes essentielles de l'architecture antique, pilastres, entablements, frontons, mais sans songer à les décorer d'arabesques. Le Tabernacle de Sant'Egidio est peut-être antérieur aux Lavabos du Dôme, car il est d'un art plus robuste et moins élégant; le sommet est



Lavabo de la Cathédrale

couronné par des formes plus massives, les pilastres sont plus trapus, les ornements plus gros, les divisions de l'entablement plus rudimentaires. Les belles figures d'Anges en adoration devant le Tabernacle sont, je crois, le premier exemple d'un motif qui eut plus tard tant de succès. Quant à la figure du Christ, en bronze, qui orne la porte du Tabernacle, on l'attribue à Ghiberti. Si l'on ne soutient pas cette attribution avec plus d'assurance, c'est que Ghiberti, dans ses *Commentaires*, où il a énuméré complaisamment toutes ses œuvres, ne parle pas de cette petite figure qui, par son style, est cependant digne de lui appartenir.

M. Bode propose d'attribuer ce Tabernacle à Bernardo Rossellino, mais le style de ce maître, tel que nous pouvons en juger d'après la Tombe Marsuppini, une de ses premières œuvres, est plus avancé que celui de ce Tabernacle et des Lavabos.

Dans le volume précédent nous avons vu quelques œuvres du même style et de la même époque, notamment le Tabernacle de Peretola fait par Luca della Robbia

en 1442.⁽¹⁾ Je rappellerai que ce Tabernacle, aujourd'hui à Peretola, était, tout d'abord, précisément à l'Hôpital Santa Maria Nuova, là même où se trouve encore le Tabernacle dont nous venons de parler. Il suffit de comparer les deux œuvres pour voir que celle de Luca est un peu plus récente.

Ces considérations et ces classements, qui, par trois œuvres importantes, nous font connaître l'art florentin de 1435 environ à 1442, nous permettent, avec une certitude nouvelle, de classer postérieurement à 1440 le Tabernacle du Conseil des marchands à Or San Michele⁽²⁾ de Michelozzo, que je considère comme la forme la plus parfaite, comme l'épanouissement suprême, de ce genre de Monument. Nous avons bien vraiment ici la preuve que ce Tabernacle ne saurait remonter à l'année 1423 comme on le dit ordinairement.

Dans un style analogue à celui des Lavabos, mais d'un art plus délicat et d'époque plus avancée, est un petit monument en forme de Tabernacle, qui sert d'*Armoire* dans la Sacristie de l'église Santa Croce. C'est une œuvre que les architectes ne doivent pas négliger et qui complète cet ensemble de petits monuments créés sous l'influence de Brunelleschi et de Michelozzo.

Deux édifices de Pescia, l'*Eglise de la Madonna* et la *Chapelle Cardini* dans l'église de S. François, ont été attribués par Gaye à Buggiano, et le fait qu'on y trouve tous les caractères de l'art de Brunelleschi, les pilastres cannelés, les chapiteaux corinthiens, les puissantes architraves, les fenêtres cintrées, les portes aux chambranles très simples et sans fronton, et certaines formes décoratives plus riches et plus lourdes qui sont spéciales à Buggiano, justifierait cette attribution. L'*Eglise de la Madonna*, qui est de style plus pur que la *Chapelle Cardini*, est un des édifices qui ont le plus de rapports avec la Chapelle Pazzi.

Buggiano enfin nous est connu, en tant que sculpteur, par le *Buste de Brunelleschi*, à la Cathédrale de Florence. Cette œuvre qui fait revivre les traits de Brunelleschi, fixés par le ciseau de son élève, nous paraîtra d'autant plus précieuse que les portraits des grands artistes de cette époque sont plus rares. C'est un des premiers exemples de cet



Tabernacle de l'Eglise Sant'Egidio

(1) Voir la gravure vol. II, p. 189.

(2) Voir la gravure vol. II, p. 159. Voir aussi la Porte de la Chapelle Pazzi, p. 85, la Porte du Noviciat de Santa Croce, p. 158 et les Tabernacles de l'Impruneta, p. 160 et 207.

art du portrait dans lequel vont s'illustrer tous les maîtres de la fin du ^{xv}^e siècle. Ce Buste d'un art très sobre, taillé à traits rudes, rend à merveille l'intelligence supérieure et l'énergique volonté de Brunelleschi.

Un second Portrait de Brunelleschi, au Musée de S.^{te} Marie des Fleurs, est attribué à Buggiano. Mais quelle différence si on le compare avec celui du Dôme ! Et je ne sais rien de plus utile que de telles confrontations pour former le goût, pour apprendre à dis-



Buste de Brunelleschi (Cathédrale de Florence)

cerner le style des diverses époques de l'art, pour ne pas confondre un chef-d'œuvre avec une œuvre d'imitation. Quelle opposition entre la fermeté d'exécution du Buste du Dôme, l'énergie du regard, la précision avec laquelle sont taillés les lèvres, le nez, les sourcils, et la mollesse, l'indécision, l'expression inerte du Buste du Musée ! Evidemment ce dernier buste est d'un art très secondaire et doit être considéré comme une imitation du buste original de Buggiano, faite dans les dernières années du ^{xv}^e siècle.

On attribue à Buggiano la décoration du *Chœur de la Spina*, à Pise ; mais le style de la sculpture n'est pas tel qu'on puisse se prononcer avec certitude. Tout ce que l'on

peut dire, surtout si l'on considère les grosses guirlandes soutenues par des têtes d'anges, c'est que nous sommes en présence d'un maître né antérieurement à Desiderio, d'un maître de la même génération que Buggiano, qui s'inspire de l'art de Brunelleschi et de Donatello. Cette décoration qui comprend un soubassement décoré de six figures de Vertus a été faite en 1461. L'Autel qui comprend trois niches, où sont placées les célèbres statues de Nino pisano, la Vierge, ⁽¹⁾ S. Jean Baptiste et S. Pierre, est une œuvre postérieure, faite en 1521, par Girolamo de Carrare.

Un document nous dit que la *Chaire de S.^{te} Marie Nouvelle* a été sculptée d'après un modèle de Brunelleschi par un artiste du nom de *Lazzaro*. Les œuvres nous faisant connaître le style de Brunelleschi sont assez rares pour que l'on comprenne l'exceptionnel intérêt de cette Chaire. A mon sens c'est une œuvre faite vers 1420, une des premières dans lesquelles Brunelleschi inaugure sa nouvelle manière, tout en conservant en-

(1) Voir la gravure, vol. I, p. 148.

core les principes généraux de l'art du xiv^e siècle. Il emploie les oves et les guirlandes de laurier, il emprunte à l'antiquité les formes décoratives, mais il maintient le dessin général, les robustes profils de l'art gothique. Les moulures de la corniche de la Chaire de S.^{te} Marie Nouvelle ont un caractère mâle, une puissance, qu'on ne retrouve dans aucune œuvre des époques postérieures ; ils rappellent les parties supérieures des Fonts baptismaux de Sienne, et ils évoquent le souvenir des profils de la Loggia dei Lanzi et des Chaires de Nicolas de Pise. Les maîtres qui imitèrent Brunelleschi perdirent vite ce sentiment de grandeur. Michelozzo, qui le suit de très près, qui est son disciple le plus direct, n'a plus une telle force, et il suffit de voir les formes légères et un peu frêles de la Chaire extérieure de Prato, pour comprendre les transformations rapides qui eurent lieu, à Florence, dans l'espace de quelques années.

Chaire de S.^{te} Marie Nouvelle

Cette Chaire est décorée de quatre bas-reliefs représentant l'Annonciation, la Nativité, la Présentation au Temple et l'Assomption. Ils sont traités dans un style très énergique, mais un peu rude et archaïque, qui dérive des sculptures d'Orcagna au Tabernacle d'Or San Michele, et qui représente l'art d'un maître au moins aussi âgé que Brunelleschi, se rattachant plus que lui aux doctrines du xiv^e siècle.

Pour déterminer la date de cette Chaire on peut aussi observer le petit Temple qui sert de fond dans le bas-relief de la *Présentation*. J'ai déjà dit quelle importance avait, dans l'évolution de la Renaissance, la représentation des monuments dans les œuvres des peintres et des sculpteurs.

Ce petit Temple, avec ses chapiteaux rudimentaires, son ébauche d'entablement, rappelle quelques formes esquissées par Ghiberti dans sa première Porte et dans les Fonts baptismaux de Sienne ; les niches encadrées par des pilastres rappellent les parties inférieures du Monument du pape Jean XXIII et les ornements qui décorent l'Autel

sont semblables à ceux que nous voyons dans toutes les œuvres appartenant au premier quart du xv^e siècle.

Si les caractères que j'indique sont bien exacts, il s'en suit que nous écarterons l'hypothèse de Milanesi qui considérait, comme l'auteur de cette Chaire, un artiste nommé Lazzaro di Andrea Giaggio, de Settignano ; sans avoir pour cela d'autre argument qu'une vague similitude de nom. Cet artiste, étant mort en 1500, ne peut être l'auteur de cette Chaire, qui, en raison de son style, doit être l'œuvre d'un maître né dans le dernier tiers du xiv^e siècle.

Pour moi, je pense que ce Lazzaro pourrait bien être le père de Buggiano. Nous savons en effet que le père de cet artiste s'appelait Lazzaro. Et d'autre part si l'on rapproche ces deux faits : que la Chaire de S.^{te} Marie Nouvelle a été faite d'après un dessin de Brunelleschi, et que plus tard Brunelleschi a pris Buggiano comme fils adoptif, on est tout naturellement porté à admettre un lien de parenté, entre ce Lazzaro, collaborateur de Brunelleschi, et ce Buggiano, fils de Lazzaro, qui a été adopté par Brunelleschi.

Quelques écrivains ont attribué cette Chaire à Buggiano lui-même ; mais c'est une supposition inadmissible, car cette Chaire, que son style classe vers 1420, n'a pu être faite par un artiste né en 1412. L'attribuer au père de Buggiano, c'est à dire à un artiste né dans le dernier quart du xiv^e siècle, est au contraire une hypothèse conforme à tous les renseignements que nous fournissent les documents et le style de l'œuvre elle-même. Au surplus, ici, le fait vraiment important n'est pas de connaître le nom de l'auteur, mais la date de cette œuvre qui, je le répète, est un des plus intéressants spécimens de l'art florentin dans la décade de 1420.



SIMONE GHINI (1407-1491). Dans la vie de Brunelleschi et dans celle de Filarete, Vasari parle à différentes reprises d'un artiste nommé Simone. Milanesi a prouvé que Vasari avait fait une confusion en groupant sous un même nom les œuvres de deux artistes différents, Simone Ghini et Simone Ferrucci. La personnalité de ces artistes, qui, tous les deux, ont joué un rôle important, est difficile à préciser ; il semble toutefois que Simone Ghini a été surtout un sculpteur sur bronze, et que toutes les sculptures sur marbre citées par Vasari doivent être réservées à Simone Ferrucci.

Simone Ghini, que Vasari croyait à tort être le frère de Donatello, ne nous est plus connu que par la *Dalle tombale du pape Martin V*, placée dans la Confession, en avant du maître autel, à S. Jean de Latran. Il est vrai que l'œuvre est de premier ordre et qu'elle suffit à justifier la réputation de son auteur. C'est une plaque de bronze légèrement soulevée du sol et posant sur une base de marbre décorée de petits anges tenant des guirlandes. L'œuvre a été faite en 1433, et elle est un intéressant spécimen de cette époque de transition entre les formes gothiques et l'art de la Renaissance. Rapprochée des œuvres

faites par Donatello vers la même époque, notamment de l'*Autel* de S. Pierre de Rome et de l'*Annonciation* de Santa Croce, elle nous montre un des premiers essais des sculpteurs dans l'imitation des formes décoratives de l'art antique; mais elle est une preuve de cette assertion que j'ai déjà énoncée bien souvent, à savoir que l'art antique était encore bien peu connu et mal imité dans la décade de 1430.

Je ne crois pas qu'il existe de Dalles tombales de bronze en Italie avant le x^v^e siècle. La plus ancienne est sans doute la Dalle du Cardinal Pecci, à Sienne, faite par Donatello en 1427. En France, ces Tombes de bronze étaient employées depuis plusieurs siècles. Les guerres civiles les ont presque toutes détruites, mais nous possédons, à la Cathédrale d'Amiens, deux des plus beaux types de cet art, dans les Tombes des Evêques Evrard de Fouilloy et Geoffroy d'Eu, qui datent de la première moitié du xiii^e siècle, c'est-à-dire de la plus belle époque de l'art français. ⁽¹⁾

D'après Vasari, Simone Ghini aurait fait de nombreuses Tombes de bronze qui furent envoyées en France. C'est là un texte précieux, car il nous signale le premier exemple de l'influence exercée au x^v^e siècle par l'Italie sur la France. Cette influence de Simone Ghini est antérieure à celle de Francesco Laurana. Malheureusement rien ne subsiste en France des œuvres de Simone Ghini, et l'histoire des rapports de la France avec l'Italie commence toujours avec la Chapelle de S. Lazare à Marseille, la Tombe de Charles d'Anjou et le Portement de croix d'Avignon.

Simone Ghini a travaillé sous la direction de Filarète aux Portes de bronze de S. Pierre et a passé la plus grande partie de sa vie au service des papes Eugène IV, Nicolas V, Pie II et Paul II. Peut-être a-t-il surtout travaillé à des pièces d'orfèvrerie; et comme, à Rome, de même qu'à Paris, les besoins d'argent ont fait détruire les pièces les plus riches du Trésor, on s'expliquerait ainsi comment nous ne possédons de cet artiste aucune œuvre en dehors de la Tombe du pape Martin V.



Tombe du pape Martin V

(1) Elles ont été gravées par la *Revue de l'art chrétien* (année 1870) dans un article de l'abbé CORBLET qui donne une intéressante liste des anciennes Tombes de bronze.

Sur la fin de sa vie, Simone retourna à Florence, où il mourut en 1491. Vasari nous dit qu'il fit la Grille de bronze de la Chapelle de la Nunziata; mais on a découvert les listes de paiement pour cet ouvrage et le nom de Simone n'y figure pas.

Milanesi (p. 465 du II vol. des *Vies* de Vasari) a publié l'arbre généalogique de cette famille Ghini dont tous les membres ont été des orfèvres.



Le second artiste du nom de Simone, confondu par Vasari avec l'artiste précédent, est SIMONE FERRUCCI, de Fiesole, né en 1402. Les plus importants travaux de ce maître sont à Rimini, au Temple des Malatesta. Il y travaille antérieurement à Agostino di Duccio, et il est probable qu'un grand nombre des sculptures de ce Temple, celles des quatre premières chapelles notamment, ont été faites par lui ou sous sa direction.

La première chapelle à droite, dédiée à S. Sigismond, est décorée, sur les piliers de l'entrée, par les figures des *Vertus théologiques* et des *Vertus cardinales*. La première chapelle à gauche, dédiée à la Vierge, est décorée des figures des *Prophètes* et des *Sibylles*. Ces sculptures, qui datent des premiers temps de la construction du Temple, de 1446 à 1450, ne valent pas celles que nous voyons faire à Florence à la même époque; mais

c'est un des ensembles de sculpture les plus importants de cet âge. L'artiste, par le traitement des étoffes qui moulent le corps, par la vivacité d'expression des figures, se rattache à Donatello et, par certaines recherches pittoresques, annonce l'art brillant d'Agostino di Duccio, son successeur à Rimini. Nous reproduisons une des plus belles figures, le *Héraut* tenant les armoiries des Malatesta, jolie figure d'adolescent vêtu d'une brillante armure.



Un Héraut (Rimini)

Les deux chapelles suivantes sont décorées, l'une, par dix-huit groupes d'*Anges musiciens*, et l'autre, par dix-huit groupes représentant des *Jeux d'enfants*. Ces petits bas-reliefs, comme les figures des Vertus et des Sibylles, nous montrent un maître d'ordre secondaire, n'ayant ni la science ni la puissance de pensée des grands florentins de cette époque, mais ils plaisent par leur mouvement et leur variété.

Vasari attribue à cet artiste les *Fonts baptismaux* d'Arezzo, qui existent encore. Milanesi parle ainsi de cette œuvre: « Ces Fonts baptismaux ont la forme hexagonale habituelle; sur trois faces sont des sujets en bas-relief; dans les autres on voit les Armoiries du Peuple, de la Commune et de l'Œuvre de l'Eglise. Parmi les trois bas-reliefs, celui du milieu, représentant le Baptême du Christ, ressemble au style des bas-reliefs de la Porte de Filarète à S. Pierre de Rome, tandis que les deux autres, qui représentent aussi des Baptêmes, (dont l'un est peut-être celui de Constantin) montrent un faire si différent qu'ils doivent appartenir à un autre artiste. »

Je ne puis pas insister ici sur les artistes secondaires dont les œuvres sont souvent difficiles à déterminer. Je me contenterai de dire que ce Simone a été la souche d'une célèbre famille d'artistes. Son fils Francesco fut l'auteur de la Tombe Tartagni dont nous parlerons à la fin de ce volume, et un autre membre de la famille, Andrea, joua un rôle important dans les premières années du xvi^e siècle.

Vasari cite un autre artiste du nom de Simone, qui aurait été l'élève de Brunelleschi, et qui serait l'auteur de la Madone faite pour décorer, à Or San Michele, le Tabernacle de la Corporation des Médecins. Mais cette Madone, faite en 1399, n'a pu être l'œuvre d'un élève de Brunelleschi qui est né en 1387. Par son style du reste, elle est complètement différente de l'art de Brunelleschi et elle appartient aux traditions anciennes du xiv^e siècle. Nous l'avons reproduite dans notre premier volume, page 199.



Chaire du réfectoire de la Badia de Fiesole

Au style de Brunelleschi se rattachent un certain nombre de travaux faits à la Badia de Fiesole, notamment la *Chaire du réfectoire*. Le Cicerone l'attribue à Brunelleschi lui-même, mais c'est une hypothèse difficile à justifier, car cette pièce est d'un style très délicat, et ses parties décoratives, légères et brillantes, rappellent l'art de Desiderio. Nous la reproduisons comme le spécimen le plus distingué que nous possédions de ces petites Chaires de réfectoire.

Nous retrouverons plus loin, en parlant de l'influence exercée par les florentins sur les diverses écoles italiennes, d'autres élèves de Brunelleschi, notamment l'auteur de la chapelle San Giovanni à la Cathédrale de Gênes, et ces Baroncelli qui jouèrent un rôle important à Ferrare, vers le milieu du xv^e siècle.



VITTORIO Ghiberti (1419-1496), fils de Lorenzo, a travaillé longtemps sous les ordres de son père et a collaboré aux travaux des Portes du Baptistère.

La *Bordure de bronze* encadrant la Porte d'André de Pise, que quelques auteurs attribuent à Lorenzo Ghiberti lui-même, est certainement, tout entière, l'œuvre de son fils. Cette bordure, commandée en 1452 et terminée en 1464, neuf ans après la mort de Lorenzo, est dans un style tout à fait différent du sien. C'est une manière beaucoup plus avancée, dans laquelle Vittorio, poursuivant à l'excès les théories de son père, multiplie les saillies et complique à outrance les détails de l'ornementation. On voit aussi, à de



Eve

Base d'un pilastre de la Porte sud
du Baptistère

certaines formes, que Vittorio est plus avancé que son père dans l'âge de la Renaissance. Notamment, les figures d'Adam et d'Eve, portant les vases d'où s'échappent les guirlandes qui entourent la porte, sont d'un style très postérieur à celui de Lorenzo et se rattachent à l'influence de l'art antique. L'ornementation de Vittorio est certes très inférieure à celle de son père. Pour vouloir faire un pas de plus en avant, il dépasse la mesure et, en détachant trop nettement ses feuillages, il donne à son œuvre un aspect un peu grêle et sans solidité. (V. la gravure, p. 33).

Vittorio Ghiberti a fait preuve dans cette bordure d'un si grand amour de la décoration qu'on est tenté de lui attribuer une des plus belles œuvres florentines de cet âge, le *Piédestal* en bronze de l'Idolino, au Musée archéologique; mais nous n'avons pas des éléments de comparaison suffisants pour discuter cette attribution. Je me contente de faire connaître par une gravure ce piédestal qui est le plus beau que l'art italien ait créé. L'artiste qui l'a conçu, qui a dessiné les figures des bas-reliefs, et qui s'est si bien servi, pour les encadrer, des formes animales et végétales, disposant cette délicate bordure de feuilles de vigne, ces têtes de bélier si fidèlement imitées, et ces chimères si fantaisistes, est un des plus fins décorateurs de l'Italie. Les deux bas-reliefs représentant des sujets mythologiques, un Sacrifice et le Triomphe d'Ariane, sont les premiers sujets mythologiques que nous rencontrons dans l'art florentin, si l'on excepte les copies de camées antiques faites par Donatello pour décorer la cour du Palais Médicis. A ce titre il serait très précieux de connaître la date de ce petit monument; mais cela est très difficile. Je croirais toutefois vraisemblable que c'est une œuvre commandée par Laurent de Médicis, pour servir de piédestal à quelque statue antique, et faite peut-être dans les premières années de son règne, c'est-à-dire dans la décade de 1470. — Nous savons par des documents que Vittorio Ghiberti fit, en 1456, une Châsse de bronze pour des reliques venant de Constantinople et, en 1476, une autre Châsse pour la Cathédrale de Florence, mais on ignore ce que ces œuvres sont devenues.



Plus encore que Brunelleschi et que Ghiberti, Donatello exerça une profonde influence sur son époque. BERTOLDO (1410-1491) fut son élève chéri, le confident de ses

dernières années, celui qui fut chargé de terminer les Chaires de S. Laurent laissées inachevées par lui à sa mort. Mais ce maître qui joua un grand rôle à Florence et devint, sur la fin de sa vie, le Conservateur des collections d'art des Médicis, ne nous est connu que par un très petit nombre de pièces, dont aucune n'est très importante. Il est même singulier de constater que la plus belle œuvre de Bertoldo, la plus authentique, le *Combat de cavaliers* du Bargello, ne révèle en rien l'influence de Donatello. C'est que Bertoldo qui eut le privilège d'une très longue existence, vivant plus de quatre-vingts ans, s'est trouvé placé aux confins de deux âges. Disciple et collaborateur de Donatello dans la première partie de sa vie, il termine sa carrière au service de Laurent de Médicis, eu se vouant à l'étude et à l'imitation de l'art antique; de telle sorte que, dans l'histoire de l'art florentin, il serait tout aussi logique de parler de Bertoldo au moment d'étudier la formation de l'art de la Renaissance du xvi^e siècle, que de le rattacher à Donatello, comme nous le faisons ici, pour nous conformer à la date de sa naissance et de son éducation.

Bertoldo, en effet, a été le véritable chef de l'école du xvi^e siècle. Comme disciple de Donatello, son action est nulle dans l'école florentine, mais elle est capitale au point de vue de l'étude de l'antique et de l'orientation nouvelle de l'art italien. Bertoldo qui hérita, auprès des Médicis, de la faveur dont jouissait Donatello, fut leur principal agent dans la formation de leurs Musées d'œuvres d'art antiques. Le premier, il créa, sous l'impulsion de Laurent de Médicis, un enseignement méthodique d'après l'antique, une véritable Académie de Beaux-Arts. Il fut le maître d'Andrea Sansovino, de Michel-Ange, et de tous les florentins nés vers 1460; et lui-même, dans ses œuvres, il donna le premier exemple du style qui allait prendre tant de faveur en Italie et s'y implanter pour plusieurs siècles.

Le *Combat de cavaliers* du Bargello est une œuvre d'un intérêt capital, une des plus précieuses que l'on puisse étudier, pour comprendre bien réellement ce que fut, dans son essence même, l'influence de l'antiquité sur l'art florentin. La vue de cette œuvre, si profondément dissemblable des chefs-d'œuvre du xv^e siècle, nous fera comprendre, par comparaison, quelle fut l'indépendance de l'école florentine pendant ce siècle. Bertoldo,



Piédestal de l'Idolino

dans son amour pour l'antiquité, ne se contente pas de s'inspirer de quelque œuvre antique, mais il choisit, au Campo Santo de Pise, un vieux sarcophage qu'il copie presque littéralement, cherchant ainsi à faire connaître à ses contemporains une forme nouvelle d'art, à leur donner le modèle d'un idéal nouveau. Et toute cette œuvre n'est qu'une étude du côté physique de l'humanité, une étude des membres et de leurs mouvements, une recherche de toutes les positions qui permettent de détailler les muscles et de les disposer en d'habiles raccourcis. Notons en outre que, dans l'œuvre de Bertoldo, comme dans celle de ses modèles romains, il n'y a aucune trace de ces études de perspective qui intéressaient si vivement les artistes florentins du xv^e siècle. Les figures sont désagréablement



Combat de cavaliers, du Bargello

entassées, disposées les unes au-dessus des autres sur trois rangs successifs. Plus tard lorsque Michel-Ange, dans sa jeunesse, voudra à son tour renoncer aux idées florentines pour se mettre à la mode antique, c'est la forme même de Bertoldo, son entassement et ses contorsions qu'il imitera, dans son combat de Centaures et dans son Carton de la Bataille

d'Anghiari. Mais, que l'on étudie toutes les œuvres de l'école florentine du xv^e siècle, la *Nativité* d'Antonio Rossellino, les *Mages* de Mino da Fiesole, la *Vie de S. François* de Benedetto da Majano, la *Décollation de S. Jean Baptiste* du Verrocchio, où d'habiles recherches de perspective permettent de disposer les personnages à leur véritable plan, de leur donner les dimensions qui leur conviennent, selon la place qu'ils occupent, où la scène sans confusion est ordonnée selon les lois d'une rigoureuse unité, où l'étude des formes, et surtout l'étude des formes nues, est subordonnée à l'étude des sentiments de l'âme, et l'on verra quelle opposition il y a, entre l'art florentin et l'art pseudo-romain de Bertoldo ; c'est l'opposition même qu'il y a entre l'art antique et l'art moderne, cet antagonisme que je m'applique dans cet ouvrage à mettre en lumière et qui a, pour cause première, la différence même qui existe entre les civilisations antiques et les civilisations modernes, entre l'esprit païen et l'esprit chrétien.

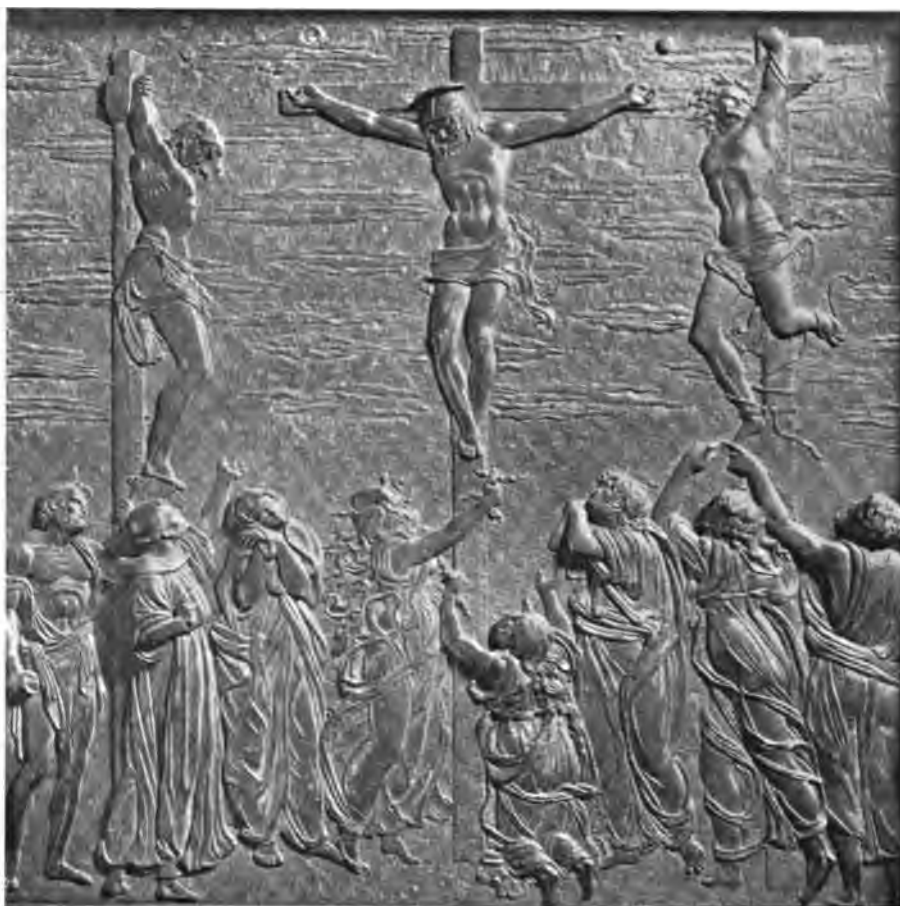
Il est évident que le *Combat* de Bertoldo appartient aux dernières années de sa vie, de 1470 à 1490 ; c'est le pur disciple de l'antique qu'il nous fait connaître. Mais le Bertoldo, élève de Donatello, où est-il ? Quelle œuvre nous le révélera ? Or, de ce maître qui a joué un rôle si important dans l'art italien, qui a vécu plus de 80 ans, on ne connaît que très peu de chose.

Le *Groupe de Bellerophon arrêtant Pégase*, du Musée de Vienne, qui est signé de son nom, est à ce titre une pièce très précieuse. Le motif rappelle les Cavaliers domptant des chevaux, qui décorent la frise de la Chaire de Donatello à S. Laurent. Bertoldo suit

ici Donatello, mais son art élégant et correct n'a pas la verve, ni le feu de l'art de Donatello, et le petit bronze de Vienne est un argument de plus pour prouver que les Chaires de S. Laurent sont bien l'œuvre propre de Donatello et que Bertoldo n'y a joué qu'un rôle très secondaire.

Bertoldo est encore l'auteur d'une *Médaille du Sultan Mahomet*, où l'on voit deux figures étendues et accoudees qui sont comme une première idée des figures de Michel-Ange sur la Tombe des Médicis.

Telles sont les seules œuvres certaines de ce maître. Parmi les œuvres inconnues il semble que celle qu'on peut lui attribuer avec le plus de vraisemblance est la petite plaque du Bargello, la *Lamentation*



La Lamentation aux pieds du Christ, du Bargello

aux pieds du Christ, représentant le Christ entre deux larrons et, au pied de la croix, la Vierge et les disciples du Christ. Cette œuvre fort belle est un des problèmes qui ont le plus préoccupé la critique. On a tout d'abord prononcé le nom de Pollaiuolo, que justifieraient dans une certaine mesure la beauté de travail du bronze et le trait nerveux et âpre des figures; mais cette attribution ne pouvait se défendre, l'œuvre s'éloignant, sur trop de points, de la manière de Pollaiuolo, particulièrement dans le style des draperies. Le nom d'Agostino di Duccio, adopté encore par un grand nombre d'écrivains, était beaucoup plus séduisant. L'œuvre en effet est d'un maître né dans le premier quart du siècle, contemporain d'Agostino, et elle présente certains traits particuliers, certains procédés familiers à Agostino, notamment les cheveux épars, les voiles flottants, surtout ces étoffes dont les plis étroits et durs cernent les figures. L'attribution à Agostino di Duccio pouvait paraître suffisante, mais un critique, M. von Tschudi, avec une admirable connaissance de l'art, a prononcé un nom qui semble préférable à tous les autres, celui de Bertoldo. Pour écarter le nom d'Agostino, il suffit de remarquer que ce maître n'a jamais travaillé

le bronze et n'a jamais été au service des Médicis. Or notre *Lamentation* est une plaque de bronze et elle provient de l'ancienne collection des Médicis. L'attribution à Bertoldo est justifiée par la comparaison avec le bas-relief du *Combat*, où se retrouvent les mêmes voiles flottants, les mêmes draperies collant au corps, avec leurs plis en forme de cordes; et une véritable signature est une figure d'homme nu, aux cheveux et à la barbe rudes, qui se retrouve la même dans le *Combat* et dans la *Lamentation*.

Je me suis attardé sur cette œuvre parce que, si cette attribution est juste, nous aurons une pièce typique de la première manière de Bertoldo, qui nous permettra de lui restituer quelques unes des pièces encore si nombreuses que nous sommes obligés de classer parmi les inconnues, par exemple une petite plaquette en bronze du Bargello, représentant le même sujet de la *Lamentation sur le corps du Christ*, œuvre du plus pur style donatellesque, où nous retrouvons les cris et les gestes violents des Chaires de S. Laurent. Une réplique de cette plaquette se voit au Musée du Louvre, mais elle est moins fine, moins délicatement ciselée que l'exemplaire du Bargello. Nous attribuerons de même à Bertoldo la petite frise de bronze du Bargello, qui représente une *Bacchanale d'enfants*, délicieuse fantaisie qui évoque le souvenir des Jeux d'enfants de Donatello. Le char sur lequel est couché le vieux satyre traîné par les enfants est décoré de l'emblème des Médicis, la bague avec les trois plumes.

M. Bode, qui a consacré un important article à Bertoldo dans le Jahrbuch (1495), lui attribue un *Hercule* de la Galerie Lichtenstein, un *Hercule à cheval* du Musée de Modène, la jolie statuette, *Arion*, du Bargello, une petite *Madone* en bronze du Musée du Louvre et divers bronzes du Musée de Berlin, entre autres une figure d'Homme levant au ciel un regard suppliant, qu'il considère comme une œuvre capitale du maître. Par analogie avec la Médaille de Mahomet, M. Bode lui attribue encore la Médaille de Philippe de Médicis et la Médaille Gratiadei.

Avec Bertoldo, nous sommes arrivés jusqu'au début du xvr^e siècle et nous avons donné la main à Andrea Sansovino et à Michel-Ange. Avec les maîtres dont nous allons parler, il n'en sera plus de même. Nous allons suivre méthodiquement l'évolution régulière de l'école florentine, et voir comment l'art s'est modifié lentement entre les mains des disciples restés fidèles aux doctrines de Ghiberti, de Donatello et de Luca della Robbia.



PAGNO DI LAPO PORTIGIANI (1406-1470) ne nous est connu que par un très petit nombre d'œuvres, mais il suffit à sa gloire qu'il ait créé la *Madone du Musée du Dôme*. Cette Vierge au regard anxieux, dont les lèvres se serrent comme pour retenir un sanglot, est bien vraiment un des types les plus achevés que l'art ait conçu de la Mater dolorosa, de ces pauvres mères qui, même lorsque leurs enfants sont dans leurs bras, souriants et pleins de vie, ne peuvent chasser les alarmes qui étreignent leur cœur. Cette Madone est un des exemples les plus significatifs que l'on puisse citer d'une œuvre

où la grandeur de la pensée fait oublier quelques imperfections de la forme. Pagno di Lapo n'est pas à beaucoup près aussi savant que Donatello ou Luca della Robbia. Les nus du petit enfant, le corps, les bras, les mains, sont traités sommairement et avec lourdeur ; mais, en voyant la figure souriante de cet enfant et les angoisses de sa mère, on comprend comment, en présence d'une pensée élevée, comptent, pour peu de chose, toutes les habiletés de la technique.

Une seconde œuvre de Pagno di Lapo, le *Monument Chellini* (1461), ne nous a pas été conservé dans son état primitif, et il faut se contenter de louer la figure du gisant qui rappelle de très près celle du Monument Aragazzi, de Michelozzo.

Pagno di Lapo a travaillé longtemps aux côtés de Donatello et de Michelozzo, et des documents nous le montrent collaborant à la Chaire extérieure de la Cathédrale de Prato et aux Fonts baptismaux de Sienne.

Vasari le cite comme ayant exécuté sous la direction de Michelozzo, la *Chapelle de la Vierge*, dans l'église de l'Annunziata à Florence. Cette Chapelle est une des pièces les plus importantes de l'art architectural et décoratif vers le milieu du siècle, et rappelle, par la pureté classique de ses formes, le style de Michelozzo, et, par la force et la richesse du décor, le style de Donatello. On remarquera l'emploi de la mosaïque dans les parties plates de l'entablement, en imitation de la manière de Donatello dans la Chaire de Prato et la Cantoria du Dôme.

Au même art appartiennent les deux *Chapelles de l'Impruneta*, dont nous avons parlé dans la vie de Luca della Robbia. Ces Chapelles, comme celle de l'Annunziata, sont remarquables par leurs belles colonnes cannelées et surtout par l'extraordinaire développement de la corniche qui les surmonte.

La Chaire de la Cathédrale de Pérouse, qui est attribuée à Pagno di Lapo, est une œuvre exquise où sont alliées à des formes gothiques les éléments décoratifs de l'art de Donatello : mosaïques, coquilles, rinceaux à formes massives.



Madone du Musée du Dôme



MASO DI BARTOLOMMEO, surnommé *Masaccio* (1406-1456), a été comme Pagno di Lapo, associé à nombre de travaux faits par les grands maîtres de cette époque.

Il fut architecte et sculpteur, mais il semble qu'il ait été surtout un fondeur en bronze, et c'est à ce titre qu'il fut associé à Luca della Robbia et à Michelozzo, dans les travaux de la Porte de bronze de la Sacristie du Dôme de Florence. Nous le trouvons très souvent employé dans les travaux faits par Michelozzo, soit au Palais Médicis où il donne les dessins de la frise du Cortile, soit à la Chapelle du Crucifix à San Miniato où il fait deux aigles de bronze et deux candélabres. Son activité s'étendit aussi hors de la Toscane. A Urbino il fit, en 1452, une grille de bronze pour le Temple des Malatesta, et il construisit la Porte de l'église S. Dominique, porte pour laquelle il commanda une Madone en terre-cuite émaillée à son ami Luca della Robbia.



BRUNO DI SER LAPO MAZZEI est l'auteur d'un des chefs-d'œuvre de cette époque, la *Grille* de bronze de la Chapelle de la Cintola au Dôme de Prato, si remarquable par son élégance et sa légèreté, par les délicats feuillages au milieu desquels jouent de petits enfants. Cette grille, commencée par Bruno di ser Lapo en 1444, fut terminée en 1464 par PASQUINO DA MONTEPULCIANO. Nous en publions un fragment⁽¹⁾ qui donnera une idée de la richesse d'invention et de la science d'exécution de ces petits maîtres décorateurs du xve siècle.

L'influence de Donatello se reconnaît encore dans un très grand nombre d'œuvres dont on ne connaît pas les auteurs, par exemple dans la belle décoration en bois de la Sacristie du Dôme de Florence, représentant des Enfants nus, debout, qui tiennent des guirlandes, et dans les Armoiries de Niccolo da Uzzano dans la Via della Sapienza. Cette influence se manifeste surtout dans une nombreuse série de Madones, dont le caractère commun est la gravité et l'expression douloureuse. Parmi les plus intéressantes on peut citer la Madone en terre-cuite du Musée de Santa Maria Nuova, représentant la Vierge entourée du petit S. Jean et de deux anges, Madone que M. Bode attribue à Michelozzo, une Madone récemment acquise par le Musée du Louvre et portant les armes des Piccolomini, la Madone dite de Fontainebleau, également au Musée du Louvre, et de nombreuses Madones du Musée de Berlin, notamment une magnifique Madone, n.º 58, inscrite sous le nom de Michelozzo.



A côté des élèves de Donatello, tels que Bertoldo ou Pagno di Lapo, qui ont travaillé avec lui à Florence, il faut citer le groupe d'artistes qu'il forma à Padoue. Les contrats pour l'Autel de S. Antoine nous font connaître les noms de quatre d'entre eux : Jean de Pise, Urbano de Cortone, Antonio di Cellino de Pise et Francesco del Valente.

(1) Voir à la fin du chapitre.

JEAN DE PISE est l'auteur d'un important *Autel* en terre-cuite dans la chapelle des Eremitani à Padoue, celle-là même qui est si célèbre par les fresques de Mantegna; et il est très intéressant de voir un des élèves de Donatello travailler à côté de Mantegna, qui, tout autant que les sculpteurs, s'est inspiré de l'art de ce maître. Dans ce Retable, où trône la Vierge entourée de six saints, on admirera le joli bas-relief de la prédelle représentant l'Adoration des Mages, la frise décorée d'une ronde d'enfants dans le plus pur style donatellesque, et un couronnement tout à fait original, où des enfants, jouant sur la corniche et disposant des guirlandes, rappellent les brillants motifs de Mantegna.

URBANO DE CORTONE, à en juger d'après les bas-reliefs de la *Vie de la Vierge*, qui sont aujourd'hui encastrés dans les murs de la Cathédrale de Sienne, était un artiste fort ordinaire, dont la manière lourde et peu expressive ne ferait pas supposer qu'il a été l'élève de Donatello.



Vierge du Monument Roccabella

Vasari a consacré une de ses Vies à BARTOLOMEO BELLANO, de Padoue, (mort en 1492) qu'il considère comme un des plus fidèles disciples de Donatello, comme un de ceux qui ont le plus habilement imité sa manière; mais il semble que Vasari n'a pas vu juste et qu'il s'est trompé pour n'avoir pas suffisamment connu les œuvres de Bellano, qui sont toutes dans des villes éloignées de Florence. Pour nous, à en juger d'après les œuvres certaines de Bellano, œuvres encore assez nombreuses, l'art de ce maître a peu de rapports avec celui de Donatello. Bellano, qui n'est pas florentin, s'assimile mal cet art, il le comprend peu, ou il l'exagère. Les dix bas-reliefs, représentant des *Scènes de l'Ancien Testament*, qu'il fit, de 1484 à 1488, pour décorer le chœur de l'Eglise S. Antoine à Padoue, sont une imitation maladroite du style pittoresque de Donatello, où les figures trop petites sont multipliées à l'excès et gauchement reliées les unes aux autres. Bellano est meilleur dans des œuvres plus simples, dans celles où il a exprimé des sentiments de noblesse et de gravité, sentiments qu'il trouvait dans l'art de Donatello et qu'il tenait aussi de son éducation dans le milieu vénitien. A ce titre, et malgré la raideur des étoffes et la maladresse avec laquelle elles sont drapées, la *Vierge entre deux saints* du Monument Roccabella est sa meilleure œuvre.

De Bellano on connaît encore une *Madone* en stuc, dans une collection particulière de Berlin, signée et datée: 1461 opus Bartolomeus Bellani; le *Monument d'Antonio Roselli*, fait vers 1468, et le *Monument de Castro*, aux Servi de Padoue, fait vers 1492. Bellano, en 1466, avait fait à Pérouse la statue du pape Paul II, aujourd'hui détruite. Vasari dit qu'il collabora à la statue du Colleone de Verrocchio, mais cette assertion n'a

pas été confirmée par les documents. D'autre part on a découvert récemment que Bel-lano, en 1479, avait accompagné la mission officielle de Gentile Bellini à la Cour de Constantinople.



Je dois indiquer ici qu'à partir de cette époque, c'est-à-dire dès le milieu du xv^e siècle, Florence dirige toute la Toscane. La ville de Sienne qui, au début du siècle, avait eu, dans Jacopo della Quercia, un artiste profondément original, indépendant de l'école florentine, perd désormais toute initiative et ne fait plus que suivre les destinées de l'art florentin.

LORENZO VECCHIETTA (1412-1480), le plus grand artiste siennois de la seconde moitié du xv^e siècle, est un vrai disciple de Donatello. Maître d'une rare habileté technique dans cet art du bronze que dédaignaient Jacopo della Quercia et les anciens sculpteurs siennois, il se rattache à Donatello par son impérieux désir de précision. Comme lui il veut tout dire, et exprimer sur l'épiderme tendu, la forme des muscles, des veines et de l'ossature. Mais il est trop sec ; le détail prend chez lui une trop grande importance au détriment de l'ensemble et, par malheur, dans son art, le rôle de la pensée devient secondaire. Chez Donatello l'étude fouillée de la forme avait pour but premier de rendre plus saisissante l'émotion de son âme, chez le Vecchietta cette étude semble se suffire à elle-même et remplacer toute recherche expressive. Les œuvres principales du Vecchietta sont le *Christ* de l'Hôpital de la Scala et le *Tabernacle* du maître-autel de la Cathédrale de Sienne.

Le meilleur artiste de cette époque après le Vecchietta, FEDERIGHI, (mort en 1490) appartient aussi à l'école de Donatello. C'est au style héroïque et fier de ce maître que se rattachent les *Statues de saints* qui décorent la Loggia dei Nobili, et c'est le même goût d'une ornementation riche et puissante que nous retrouvons dans les deux *Bénitiers* du Dôme de Sienne, deux des plus belles œuvres décoratives de l'art italien.

Mais mon but n'est pas ici d'étudier l'école siennoise, et je me contente de dire qu'à partir du Vecchietta elle n'est plus qu'un rameau de la puissante école florentine. Et du reste, si cette école siennoise a encore quelques grands architectes, tels que Francesco di Giorgio, elle n'a plus de grands sculpteurs, et elle s'éteint, vers la fin du xv^e siècle, avec Nerrocio et le Marrina.



Fragment de la Grille de la Chapelle de la Cintola à Prato



Madone du Musée du Dôme

AGOSTINO DI DUCCIO

1418-1481

AGOSTINO DI DUCCIO est le plus grand sculpteur de cet âge; il est le seul qui ait eu une brillante carrière, mais pour cela il dut quitter Florence, et c'est seulement à Rimini et à Pérouse qu'il trouva la commande d'importants travaux. Agostino est un artiste qui, par les formes qu'il emploie et plus encore par le fond même de sa pensée, présente un véritable contraste avec les sculpteurs florentins du ^{xv}^e siècle. Pour la première fois nous voyons apparaître dans la sculpture la recherche de la beauté sensuelle. Agostino est un féminin, un raffiné d'émotions esthétiques, épris des formes rares et subtiles; le premier il introduit dans l'art cette préciosité qui, quelques années plus tard, s'épanouira si brillamment dans les œuvres de Botticelli. Comme Botticelli, mais un demi-siècle avant lui, il adopte le type des longues figures un peu maigres, dont il cherche à faire deviner les formes sous la transparence des voiles flottants. C'est une œuvre d'art vraiment bien étrange et bien attirante qu'une figure d'Agostino, avec le type si individuel du visage, les lèvres minces et pincées, et le mouvement allangui des paupières; et quel cadre, comme pour faire valoir une pierre précieuse, que cette légère envolée de la chevelure, ce joli réseau de voiles de gaze, ces robes couvertes de broderies, ces fleurs parsemant le sol, et ces fonds tout brillantés que le sculpteur dispose comme les peintres leurs gaufrures d'or!

Si Agostino pense comme il le fait, s'il est aussi peu religieux, si épris de formes sensuelles, et par là si différent de tous les autres maîtres de Florence, c'est qu'il n'a pas

vécu dans cette ville et qu'il a été, dans sa jeunesse, au service du moins chrétien et du plus voluptueux des grands seigneurs du xv^e siècle, de Sigismond Malatesta, l'amant d'Isotta de Rimini.

C'est dans le Temple des Malatesta à Rimini, qu'Agostino fit ses premiers travaux. Ce Temple, qui comprend une grande nef bordée de chaque côté d'une série de



La Philosophie (de Rimini)

chapelles, est un édifice ancien, dont la nef est couverte par une toiture en bois, et les chapelles par des voûtes gothiques. Le rôle de l'architecte Alberti et de ses collaborateurs a consisté simplement à en remanier l'ornementation. Les pilastres de ces chapelles, tout couverts de sculptures, sont pour nous les parties les plus intéressantes de cette décoration. Nous avons déjà vu comment Simone Ferrucci a décoré les piliers des premières chapelles. Agostino di Duccio lui succéda et décora la quatrième chapelle de gauche et la quatrième de droite : la chapelle du S. Sacrement et celle de San Gaudenzio. Les deux piliers de chaque chapelle étant divisés en trois parties et étant sculptés sur leurs trois faces, chaque chapelle compte ainsi dix-huit sujets.

La Chapelle San Gaudenzio est ornée de figures allégoriques représentant les Sciences et les Arts libéraux : le Trivium (Grammaire, Rhétorique, Dialectique) le Quadrivium (Arithmétique, Géométrie, Musique, Astronomie) et d'autres sciences, ajoutées pour compléter le nombre dix-huit : l'Architecture, la Géographie, la Médecine, l'Education, la Métaphysique, la Poésie, l'Histoire, la Peinture, la Botanique et la Philosophie. Toutes ces figures extrêmement originales, où l'on chercherait en vain le moindre souvenir des formes nobles et sévères du Moyen-âge, nous montrent bien cet art raffiné d'Agostino, qui met tout son caprice à trouver des attitudes pittoresques et de jolis mouvements de draperies.

Dans la Chapelle de S. Laurent, autrefois dédiée à S. Jérôme, Agostino représente les *Planètes* et les *Signes du Zodiaque*. Charles Yriarte, dans son livre sur *Rimini*, auquel nous renvoyons le lecteur pour tout ce qui a trait à l'histoire du Temple des Malatesta, a très heureusement découvert la raison de cette décoration et montré qu'elle n'était qu'une flatterie à l'égard d'Isotta. Agostino s'inspire d'une poésie de Sigismond en l'honneur de sa maîtresse, comme plus tard Botticelli le fera des poèmes de Politien sur la Simonetta :

O cieux élevés, et vous les sept Planètes,
Toi, Mercure, et toi, belle Vénus,
Jupiter, Mars, et toi aussi, Saturne,
Suppliez celle qui déchire mon cœur ;
Et vous qui gravitez autour du ciel,

Douze signes du Zodiaque, je vous invoque aussi,
Venez à mon secours, Bélier, Taureau, etc.
Les Gémeaux, le Cancer, le Sagittaire, je vous invoque,
Le Capricorne, le Verseau, les Poissons,
Avec un doux propos venez à ma défense.

.
O animaux domestiques et sauvages,
Soyez mes fidèles messagers,
Venez devant elle, la tête inclinée,
Et suppliez-la de prendre en pitié son humble serviteur.

Agostino illustre le poème même chanté par Sigismond en l'honneur d'Isotta. C'est là un exemple tout nouveau dans l'art, et unique au ^{xv}^e siècle, de sculptures d'où est bannie toute idée religieuse, faites pour dire l'amour d'un homme et célébrer la beauté d'une femme. Certes, à Florence, un tel fait n'eût pas été possible et eût révolté la conscience publique. Un Médicis peut bien faire louer sa Simonetta dans un tableau de Botticelli, il n'aurait jamais eu l'idée de lui élever un Temple et de le faire décorer de sculptures en son honneur.

Dans la représentation des Signes du Zodiaque, Agostino agit avec toute la fantaisie habituelle aux maîtres du ^{xv}^e siècle, inventant les formes les plus capricieuses; mais c'est surtout dans la représentation des Planètes qu'il montre son originalité. Et ces œuvres ont pour nous ce grand intérêt de nous prouver combien les maîtres de cet âge, même lorsqu'ils le veulent, ont peine encore à comprendre l'antiquité classique et à l'imiter. Agostino certes est un de ceux qui ont fait le plus d'efforts pour secouer la tradition du ^{xiv}^e siècle; mais, dans ses tentatives d'affranchissement, ce n'est pas l'art antique qu'il fait renaître, c'est un nouveau style qu'il crée, le style précieux et raffiné qui eut tant de succès à la fin du ^{xv}^e siècle. Bien significative à ce titre est la représentation de la planète *Mercur*e, où le jeune dieu est si pittoresquement reproduit avec tous ses attributs, dans une forme singulière où l'on chercherait en vain le moindre rapport avec l'art de l'antiquité.

Outre la décoration de ces deux chapelles, Agostino a fait d'autres travaux dans le temple des Malatesta. Il est l'auteur de deux Anges soulevant un baldaquin dans la Chapelle de S. Sigismond. Nous reproduisons un de ces anges où l'on trouvera un des exemples les plus curieux de ces voiles transparents, si chers à Agostino.

Agostino est aussi l'auteur du *Monument des Aïeux* de Sigismond (1^{ère} chapelle à droite). C'est un sarcophage de forme antique fixé au mur par des consoles et décoré sur sa face principale de deux bas-reliefs. « Le premier sujet, dit Charles Yriarte, représente



*Mercur*e (de Rimini)

Pallas au Temple de Mémoire, entourée de toutes les générations des Malatesta, depuis Scipion l'africain, au premier plan, revêtu de sa toge, jusqu'à Sigismond, dans toute sa jeunesse, en armure du ^{xv}^e siècle, figure d'une suprême élégance dans le port et dans le geste. L'ordonnance de l'architecture avec la longue perspective des arcs antiques, et les jeux des plans successifs, qui s'entre-croisent, font de cette riche composition une



Ange (de Rimini)

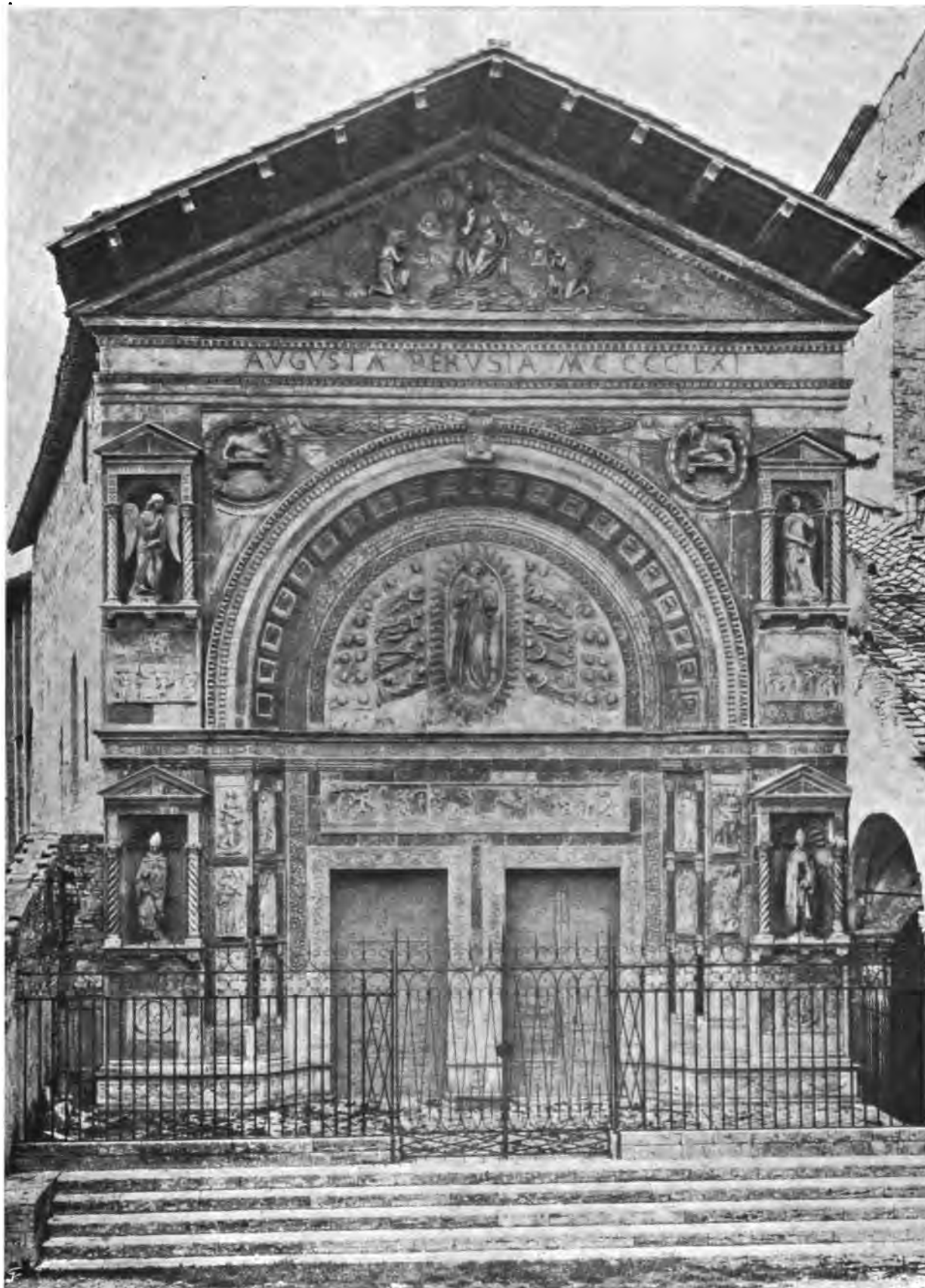
œuvre tout à fait hors ligne et digne d'un maître. Le second bas-relief représente le Triomphe de Sigismond sur un char antique superbement orné, traîné par quatre chevaux conduits par des captifs. Le char passe sous un arc de triomphe, assez large pour qu'on puisse voir à l'horizon une ville monumentale assise sur une colline. »

Dans ces bas-reliefs Agostino est un véritable disciple de Donatello, soit par la recherche des effets décoratifs, soit par la multiplicité des personnages, soit par la manière de traiter la sculpture par de légers reliefs. Le style propre d'Agostino se reconnaît aux formes grêles, aux lignes dures et aigues, à ces recherches fantaisistes qui l'éloignent de la simplicité large de ses prédécesseurs.

Pour donner une idée du style d'Agostino dans l'art du bas-relief je publie une œuvre qui fait actuellement partie du Musée de Milan, mais qui provient des environs de Rimini⁽¹⁾ et qui est très caractéristique de sa manière. Au milieu du plus riche paysage, au pied de collines couvertes d'oliviers et surmontées d'une ville dont on distingue tous les monuments, se déroule un cortège de brillants cavaliers; et il est impossible, devant cette œuvre si éclatante et si touffue, de ne pas songer au cortège des rois Mages dont Benozzo Gozzoli a dit les splendeurs sur les murs de la Chapelle du Palais Médicis.

Après les travaux de Rimini, les plus importantes sculptures d'Agostino sont celles qu'il fit à San Bernardino de Pérouse. La façade de cette église est une œuvre pour ainsi dire unique dans l'art italien. C'est en effet une façade toute couverte de sculptures et faite par un seul artiste. Elle a ainsi un caractère d'unité et d'harmonie que l'on chercherait en vain dans d'autres édifices. Agostino di Duccio, qui venait de travailler pendant de longues années à Rimini, se souvenant des créations architecturales d'Alberti, lui emprunte le type de l'arc triomphal, et cet arc prend une telle importance qu'il forme, à lui seul, toute la façade de l'église et qu'il semble que toutes les autres parties n'aient d'autre but que de lui servir de cadre. Fait singulier, Alberti et Agostino, en copiant un arc de triomphe romain, et en donnant ainsi un tel développement à la porte d'entrée de leurs temples, ne faisaient, sans s'en douter, que reprendre un motif depuis longtemps en

(1) Voir la gravure à la fin du chapitre.



Façade de S. Bernardino, à Pérouse

grande faveur chez les maîtres gothiques français. Un des caractères les plus importants de la cathédrale gothique est l'énorme développement de la porte avec ses vastes ébrase-ments, son tympan et ses archivolttes toutes décorées de sculptures. Mais dans l'art gothique le développement de la porte était motivé par les gigantesques proportions de la façade elle-même, tandis que dans l'art d'Alberti et d'Agostino la façade trop petite n'est plus dans un rapport aussi heureux avec la grandeur de la porte. Néanmoins on peut dire que le type de San Bernardino, quoique moins logique que le style gothique, est d'un grand charme et d'un brillant effet.

La façade d'Agostino comprend cinq parties principales, les jambages de la Porte décorés de figures d'AnGES et de Vertus, les bas-reliefs du linteau, la figure de San Bernardin qui remplit le tympan, les grands piliers décorés de niches, et le Christ entouré d'AnGES du fronton.

Les six AnGES et les six Vertus des jambages de la porte sont les œuvres les plus parfaites d'Agostino, celles qui donnent l'idée la plus complète et la plus haute de son talent. Elles nous le montrent plus savant et plus maître de son art que dans les figures de Rimini. En avançant en âge, il est moins exclusivement épris de la forme, il cherche à exprimer des idées et à mettre plus de sentiment dans son art. Aussi nous avons choisi pour nos gravures, de préférence aux figures de Rimini, celles de cette façade. Nous en reproduisons trois Vertus, la Pauvreté, l'Obéissance et la Chasteté, figures vraiment étonnantes d'invention: la *Pauvreté* si chétive dans ses haillons, si indifférente à sa misère, ne voyant même pas le chien qui achève de mettre en loques sa misérable robe et le petit enfant qui la raille, tandis qu'elle est tout absorbée dans sa prière, et que son regard tourné vers le ciel dit toute la joie réservée par le Christianisme à ceux qui pleurent et qui sont pauvres; la *Chasteté* enveloppée dans des voiles épais qui dissimulent les formes du corps, tenant dans ses mains de longues tiges de lys, fermant à demi les yeux, et disant par sa mine hautaine son indifférence à toutes les vanités d'ici-bas. Devant une telle figure, involontairement les beaux vers de Sully Prudhomme reviennent à la mémoire, car c'est bien d'elle qu'on peut dire:

Et qui rêve pour soi la pureté suprême
D'aucun terrestre amour ne daigne emplir son cœur.

Et quelle forme rare pour exprimer ses subtiles pensées! quelles recherches, quelle préoccupation de sortir de formes trop communes et devenues banales! Avec quelle habileté



La Pauvreté

dans cette figure de l'*Obéissance* courbée sous le joug, le ciseau dit la finesse des tissus se plissant délicatement pour modeler les formes du corps!

Les mêmes ingéniosités, les mêmes recherches précieuses dans l'art de la pose, du mouvement, des draperies, se voient dans ces jolies figures d'Ange qui, groupés deux à deux, jouent du tambourin, de la viole ou de la cithare.



La Chasteté

Le linteau comprend trois bas-reliefs représentant diverses scènes de la vie de San Bernardino. Nous avons déjà vu par l'étude des bas-reliefs de Rimini et de Milan combien Agostino s'était intéressé à la forme du bas-relief. Dans les bas-reliefs de Pérouse il se surpasse encore et, par son amour pour une riche ornementation, par ses recherches dramatiques, par son étude du mouvement et des formes anatomiques, il se montre un des plus fidèles continuateurs du style de Donatello.

Très nouvelle est la manière dont Agostino décore le tympan par la figure en pied de San Bernardino entouré de grandes figures d'anges musiciens et de petites têtes de Chérubins. Ces petites têtes souriantes, toutes différentes les unes des autres, toutes étudiées dans les poses les plus originales, de façon à faire

disparaître la moindre trace de monotonie, font le plus heureux contraste avec les longues figures drapées des Anges qui jouent de la harpe, de la trompe et de la cornemuse autour du saint.

Comme encadrement à cette grande Porte, se développent, aux angles de la façade, deux larges pilastres décorés l'un et l'autre de deux niches superposées. La niche du bas contient les statues de deux saints, celle du haut les statues de la Vierge et de l'Ange de l'Annonciation. Dans ses figures de saints, Agostino exprime, non pas la dignité, la noblesse; la puissance et la gravité de la pensée, mais la tendresse et la bonté. Nous voyons ici un des premiers exemples de ces figures de saints si douces, qui vont se reproduire à profusion vers la fin du siècle et qui feront un si vif contraste avec les créations sévères des maîtres de l'époque précédente.

Enfin tout cet ensemble est couronné par une figure de Christ autour de laquelle sont disposées, en forme de gloire, des têtes de Chérubins, et, en avant, deux figures d'Ange tout à fait exquises, où l'on ne trouve plus trace de recherches trop compliquées dans les draperies et les mouvements, et dont l'expression tendre et aimante rappelle les plus délicates œuvres de Luca della Robbia.

Je n'ai pas encore tout dit de cette œuvre; il faudrait aussi insister sur son ornementation, car il n'est pas une partie de la façade qui ne soit revêtue d'une forme sculptée. Tout autour des parties principales que nous avons décrites se développent de larges guirlandes de fruits ou de lauriers soutenues par des têtes de chérubins. Le Lion de Pérouse est figuré, en bas, au pied des pilastres, et, plus haut, sous une forme plus puissante, dans les écoinçons des grands arcs.

L'œuvre est vraiment magistrale et elle était bien digne de recevoir sur le linteau même, à une place d'honneur, la signature de l'artiste: *Opus Augustini florentini lapidæ.*

Outre les deux grands cycles de sculpture que nous admirons au Temple des Malatesta et à l'Eglise San Bernardino, nous connaissons encore quelques œuvres d'Agostino. C'est, tout d'abord, la première en date qu'il ait faite: une série de quatre bas-reliefs relatifs à la vie de San Gimignano qui, signés et datés de 1442, sont encastres dans la façade latérale du Dôme de Modène. Ces bas-reliefs sont un peu différents de ceux de Rimini et de Pérouse, et l'on a parfois hésité à y reconnaître la main d'Agostino. Ils sont en effet plus simples de composition, moins compliqués dans les lignes, mais c'est qu'en 1442 le style d'Agostino n'est pas constitué dans son originalité et se rattache encore à celui de ses prédécesseurs.



L'Obéissance

Dans une *Madone* du Musée de l'Œuvre du Dôme nous retrouvons Agostino tel que nous l'ont fait connaître les sculptures de Rimini et de Pérouse. C'est le sculpteur du Temple des Malatesta qui a ordonné cette scène brillante, qui a groupé si délicieusement autour de la Vierge ce joyeux cortège d'anges, c'est son esprit raffiné qui a compliqué à plaisir ces draperies flottantes, et ces envolées de cheveux, et qui a conçu cette énigmatique figure de Vierge au regard voilé et aux lèvres closes. (Gravée en tête du chapitre).

Une très curieuse *Vierge* entourée de deux anges, qui a figuré à l'Exposition de Lyon en 1888, appartient aujourd'hui à la collection Aynard. Elle a été gravée dans la *Gazette des Beaux-Arts* (octobre 1888).

Un autre *Madone*, par un singulier hasard, est venue échouer dans l'église d'un petit village de France, à Auvillers. Cette *Madone*, par la disposition des figures d'anges, rappelle la *Madone* du Musée du Dôme. Elle a été publiée par Courajod dans la *Gazette des Beaux-Arts* (août 1892).

Le n.º 59 du Musée de Berlin est aussi une *Madone* certaine d'Agostino.

Nous possédons d'Agostino une œuvre d'architecture, la *Porte de Pérouse*, faite en 1475, œuvre splendide, la plus belle porte de forteresse qui ait été créée dans le style de la Renaissance. Ici, plus encore que dans l'Eglise de San Bernardino, Agostino est l'élève fidèle d'Alberti, à qui il emprunte cette magistrale disposition de trois grandes arcades qu'Alberti avait prise lui-même aux Arcs de triomphe romains.

Agostino eut une carrière très féconde et les documents nous parlent de nombreuses œuvres que nous ne possédons plus. Il faut citer, en particulier, deux chapelles à Pérouse et deux statues colossales que l'Œuvre du Dôme de Florence lui avait commandées, mais qu'il ne termina pas. Une de ces statues, restée ébauchée, fut livrée plus tard à Michel-Ange, qui en tira son *David*.



Bas-relief de Milan

DEUXIÈME PARTIE

MAÎTRES NÉS DE 1425 À 1450



Madone du Musée de Turin

DESIDERIO DA SETTIGNANO

1428-1464

DESIDERIO est un des maîtres florentins dont la carrière a été la plus brève et, néanmoins, c'est un de ceux dont l'influence a été la plus considérable.

Elève de Donatello, il tient de ce maître une science impeccable, le sentiment des riches décorations, un amour tout particulier pour l'étude des petits enfants et cette technique si spéciale qui consiste à traiter les surfaces avec des reliefs très peu accentués. De Donatello, toutefois, il se sépare par la nature intime de sa pensée. Son âme, moins puissante, moins préoccupée par la recherche de l'expression dramatique, est plus tendre et semble ne connaître que les sourires de la vie. Pas un nuage, pas une inquiétude, ne viennent troubler la sérénité de cet art qui est bien vraiment le plus délicat et le plus souriant que Florence ait connu. Par là Desiderio montre qu'il appartient à un autre âge que Donatello, et son œuvre est un des meilleurs exemples que l'on puisse citer pour faire comprendre le changement qui eut lieu dans l'art florentin vers le milieu du ^{xv}^e siècle.

Le *Monument de Carlo Marsuppini*, l'éminent humaniste qui fut Secrétaire de la République florentine, est le chef-d'œuvre de Desiderio.⁽¹⁾ Dans ses lignes générales, ce

(1) Voir la gravure en tête du volume.

Monument est la réplique du Monument élevé à Leonardo Bruni par Bernardo Rossellino, et cette imitation ne laisse pas que de nous surprendre à une époque où les artistes florentins faisaient preuve d'une telle fécondité, se piquant avant tout d'avoir des idées originales. On ne peut trouver de raison plausible à ce fait qu'en supposant que la République florentine, en élevant un Monument à Carlo Marsuppini et en le plaçant dans l'église où était celui de son prédécesseur, Leonardo Bruni, avait exigé que Desiderio fit une œuvre symétrique et reproduisît les lignes essentielles du Monument de Bernardo Rossellino.



Enfant du Monument Marsuppini

Dans cette œuvre nous admirerons donc, non pas l'invention qui crée des ordonnances nouvelles, mais un sens extrêmement délicat des nuances architecturales, l'art de modifier, de transformer un type premier, en vue de le faire servir à l'expression d'idées nouvelles. En outre Desiderio a, en propre, de se montrer un décorateur de génie. Son œuvre, qui peut être rapprochée des *Portes* de Ghiberti, de la *Cantoria* de Donatello et de la *Chaire* de Benedetto da Majano, est une des plus originales et des plus belles inventions décoratives du génie florentin. C'est avec les plus fertiles ressources, avec les idées les plus variées, et toujours dans un esprit d'une délicatesse extrême, qu'il décore le piédestal du Monument, la petite base du sarcophage, le sarcophage lui-même, la frise, l'architrave, l'archivolte, le dessous du grand arc, et la guirlande qui entoure l'œuvre

entière. Dans cette ornementation, les fleurs et les fruits jouent le principal rôle, disposés soit en vases, soit en bouquets, soit en guirlandes. Par là Desiderio se rattache à l'école de Ghiberti et de Luca della Robbia, et se sépare de Donatello qui n'a jamais employé la décoration de fleurs et de fruits. Dans ce Monument, l'arabesque ne tient encore qu'une petite place; parmi les éléments empruntés à l'art romain, nous noterons surtout les palmettes de la frise, les griffes ailées du sarcophage et les chimères du soubassement.

Regardons de plus près l'œuvre de Desiderio, et voyons comment, par d'imperceptibles nuances, il a modifié le modèle de son maître et comment il en a transformé les formes robustes en formes légères et gracieuses. Comparé au Monument Leonardo Bruni, le Monument Marsuppini donne immédiatement une impression différente; toutes les formes ont été affinées, rendues plus délicates et plus élégantes.

Tout d'abord Desiderio adopte une base plus large, qui semble plus distincte du Monument lui-même, et qui, n'étant plus le simple prolongement des parties supérieures, en fait ressortir plus nettement la sveltesse.

Cet élargissement du piédestal donne à Desiderio une ressource nouvelle et lui permet de disposer, aux côtés des grands pilastres, des délicieuses figures d'enfants tenant

des armoiries qui sont une des plus ravissantes créations de l'art nouveau. – Au-dessus du piédestal, à la place du sarcophage aux lignes si nobles, mais d'ornementation un peu sévère, nous voyons une merveille de décoration, une œuvre qui, au point de vue de la distinction, de la finesse du goût, n'a jamais été dépassée. Sous le sarcophage de Rossellino se trouvait un large vide, rendu encore plus sombre par un revêtement en marbre noir. Desiderio diminue la hauteur de ce vide, et il en masque la plus grande partie en rattachant le sarcophage à la base du Monument par le joli motif d'une coquille entourée de longues ailes.⁽¹⁾

Comme Rossellino, Desiderio, pour décorer le fond du Monument, emploie de grands rectangles en marbre de couleur, mais il leur donne une plus grande hauteur, il en dessine quatre rectangles, là où Rossellino n'en avait mis que trois; le tout en vue de faire prédominer les lignes verticales et de donner au Monument plus d'élancée.

Dans l'ordonnance de l'entablement, Desiderio modifie la ligne extérieure de l'architrave, il la simplifie, la met sur le même alignement que la frise; ainsi toute cette partie devient plus fine et, par suite, la saillie de la corniche prend une plus grande importance. Comme Rossellino, Desiderio décore sa frise avec des arabesques, mais il orne aussi son architrave, de telle sorte que le Monument est surmonté par une large bande décorative, plus harmonieuse que les lignes un peu heurtées de Rossellino.



Enfant du Monument Marsuppini

Au tympan, la modification est capitale. Desiderio, il est vrai, copie le motif de Rossellino, une Vierge à mi-corps, enfermée dans un médaillon, autour duquel deux Anges sont en prière, mais il diminue très sensiblement l'importance du cadre qui entoure la Vierge, et surtout il emplit tout le tympan avec ses figures, sans ménager autour d'elles une large bordure comme l'avait fait Rossellino. Et ainsi, tout en ne disposant que du même espace, il donne à ses figures des dimensions plus grandes, et cette partie prend plus de valeur dans l'œuvre générale.

Rossellino avait attribué une grande épaisseur à l'archivolte du tympan, et, à l'extérieur, il l'avait fait partir, non de la ligne des pilastres, mais de l'extrémité même de la corniche, et ainsi ce large couronnement s'imposait à l'œil avec une grande force. Desiderio le rend plus léger; il le diminue, le ramène à la ligne des pilastres et, pour le décorer, au lieu d'une simple guirlande de lauriers, il emploie les bouquets de fruits les plus variés.

Rossellino avait couronné son Monument par un grand médaillon tenu par des Anges, et par une guirlande de lauriers, en rattachant étroitement ce motif au sommet

(1) C'est une variante du motif de la roue entourée d'ailes qui, dans l'art antique, était le symbole de l'immortalité.

de l'archivolte. Desiderio reprend la même idée, en la variant. Il place les Anges, non pas au sommet du fronton, mais plus près de nous, sur la corniche même, et il donne à la guirlande des dimensions beaucoup plus grandes et plus indépendantes, en la faisant retomber autour du Monument, auquel elle fait un cadre de fleurs; et, pour allonger en-



Enfant porte guirlande, du Monument Marsuppini

core les lignes, pour accroître le mouvement ascendant, il élève, au sommet du Monument, un grand candélabre auquel il suspend ses guirlandes.

Tels sont les moyens que Desiderio a employés pour modifier le caractère de l'œuvre de Rossellino. Mais en faisant l'éloge de l'œuvre de Desiderio, je ne veux pas diminuer la valeur de celle de son maître. Chacun d'eux a agi logiquement, conformément à l'idée qu'il voulait exprimer. Et si Desiderio, pour être plus gracieux, a eu raison de transformer les traits premiers de son modèle, Rossellino, plus grave et plus noble, avait eu, non moins raison, d'agir comme il l'avait fait; il avait bien dit ce qu'il voulait dire et son œuvre subsiste, à côté de celle de Desiderio, sans en être diminuée.

Je viens d'étudier le Monument Marsuppini au point de vue architectural, en le comparant au Monument Leonardo Bruni, il me reste maintenant à insister

sur les détails des figures sculptées, en montrant les innovations de Desiderio.

Il faut citer, en premier lieu, les deux enfants nus tenant des armoiries. Ici Desiderio est l'héritier de Donatello; comme lui il donne aux petits enfants une place prépondérante dans son œuvre; mais il diffère profondément de lui par la manière dont il les étudie. Desiderio n'observe pas leurs jeux, ni leurs cris, mais leurs formes potelées, la délicatesse de leurs membres, la finesse de leur chair, la soie de leurs cheveux, la tendresse de leur sourire; et, au trait énergique et brutal de Donatello, il substitue une taille caressée qui exprime à merveille la douceur de ces jeunes visages où la vie n'a encore mis ni une ride ni une dureté.

Non moins admirables sont les jeunes Enfants tenant des guirlandes. La souplesse des formes, la vivacité du mouvement, la finesse des étoffes légères qui se moulent sur le corps, sont d'une science sans égale. Devant de telles figures ce n'est pas exagérer l'éloge en disant qu'elles ont la même grâce et la même perfection que les marbres du Temple

de la Victoire aptère. Comme au temps de Praxitèle, l'art florentin sait rendre l'élan triomphal de cette jeunesse qui semble croire que la vie ne lui réservera jamais assez de bonheur, que le monde ne sera jamais assez grand pour elle.

Il faut encore signaler, dans ce Monument, une très intéressante nouveauté, c'est la position donnée au gisant. Dans tous les tombeaux, surtout dans ceux où le sarcophage est placé à une certaine hauteur, la figure du gisant se voit mal, et l'œil ne perçoit rien des formes, si habilement, mais si inutilement ciselées par l'artiste. Desiderio, par un artifice très ingénieux, remédie à cet inconvénient. Au lieu de coucher la figure sur le sarcophage, il la soulève légèrement, en la mettant sur un plan incliné, de manière qu'elle regarde le spectateur. Cette innovation fut suivie, dans la suite, par le plus grand nombre des sculpteurs florentins.

Avec le Monument Marsuppini, le *Tabernacle de l'église S. Laurent* est la pièce capitale de Desiderio. Moins important, sans doute, que la Tombe Marsuppini, ce Tabernacle est néanmoins une œuvre de premier ordre qui a eu une grande influence sur l'école florentine.

De ces petits Tabernacles destinés à recevoir les saintes hosties, il y avait eu déjà quelques exemples dans l'école florentine, et nous en avons précédemment publié un des plus intéressants: le Tabernacle de la chapelle Sant'Egidio, à l'hôpital de Santa Maria Nuova.⁽¹⁾ Mais Desiderio donne à ce motif une telle ampleur, une telle vie, qu'on peut vraiment dire qu'il l'a créé; et c'est depuis lors que ces Tabernacles se sont répandus à profusion dans toutes les églises.



Tabernacle de S. Laurent

(1) Voir la gravure, page 35.

Les nouveautés sont nombreuses : c'est la disposition en perspective de la petite chapelle au fond de laquelle s'ouvre la porte du Tabernacle ; ce sont les pilastres décorés d'arabesques qui, je crois, apparaissent ici pour la première fois, et se substituent aux colonnes et aux pilastres cannelés adoptés par les premiers maîtres de la Renaissance ; c'est la suppression des lourds frontons et des moulures banales de la corniche antique,



Enfant Jésus, du Tabernacle de S. Laurent

et leur remplacement par des motifs où la figure humaine est prépondérante. Nous voyons par là comment l'influence de Donatello a contrebalancé l'influence trop purement architecturale de Brunelleschi et de Michelozzo. Cet emploi de la figure apparaît ici dans les petits Anges placés en adoration à côté de la Porte de Tabernacle, dans les grandes figures d'Anges porte-flambeaux, dans le groupe du couronnement, où l'enfant Jésus, s'élevant au-dessus d'un calice, est adoré par deux Anges, et enfin dans le motif de la Pieta qui sert de base au Tabernacle. Tout cela fait une œuvre extrêmement riche, et en même temps très distinguée. Il n'y a pas une faute de goût à reprendre, et tous les détails sont exécutés avec la plus rare perfection. Ce qui retiendra surtout notre attention, ce sont les trois figures d'enfants qui surmontent le Tabernacle. Nous trouvons ici, plus

développé, plus savant encore que dans le Monument Marsuppini, le type des petits enfants nus aux chairs potelées. Le petit enfant Jésus, dont nous publions une gravure, est dans ce genre un chef-d'œuvre qu'aucun autre maître n'a surpassé.

A la Cathédrale de Prato on montre une figure d'enfant Jésus que l'on attribue à Desiderio⁽¹⁾ et que l'on tient pour une réplique de la statuette de S. Laurent, mais qui n'en est qu'une grossière copie ; et rien ne peut faire mieux comprendre la supériorité des grands artistes que de rapprocher de leurs œuvres les imitations faites par des artistes secondaires. Il faut comparer l'œuvre de Prato avec celle de Florence pour savoir ce qu'il y a dans celle-ci d'extraordinaire souplesse, pour apprécier la finesse de la chevelure, la morbidesse des chairs, le naturel de l'attitude, les transitions sans dureté et le dessin, toujours si difficile, des mains et des pieds.

Le Tabernacle de Desiderio n'est plus dans sa forme première. L'œuvre a été déplacée en 1677, et modifiée par des artistes du XVII^e siècle qui l'ont défigurée en croyant l'embellir. Il ne faut attribuer à Desiderio ni les lourds piédestaux sur lesquels sont aujourd'hui placés les Anges porte-flambeaux, ni la base sans ornements, ni les grossières con-

(1) Photographie Alinari, num. 10191.

soles qui soutiennent le Tabernacle. Les restaurateurs du tabernacle, dans leur classicisme exagéré, estimaient sans doute que la sobriété de leurs formes avait plus de style que la complication de Desiderio ; mais nous pensons maintenant que cette sobriété n'est que de la froideur. Ces additions si différentes de l'œuvre première n'ont fait qu'en dénaturer le caractère.

Nous n'avons pas de documents nous disant quelle était la forme primitive de ce monument ; mais on peut supposer que le groupe de la Pieta, aujourd'hui si malencontreusement disposé, décorait le devant de l'autel, et que le Tabernacle et les deux Anges reposaient directement sur la table de l'autel.



Enfants de la Chapelle Pazzi

Albertini, dans son *Memoriale*, dit que la frise de Chérubins du Portique de la Chapelle Pazzi est due à la collaboration de Donatello et de Desiderio, et le caractère de cette œuvre justifie cette attribution. Donatello a été le créateur de l'idée, et, peut être a-t-il sculpté lui-même quelques unes de ces petites têtes, mais il est plus vraisemblable de supposer qu'il les a fait exécuter, sous sa direction, par son élève Desiderio. La décoration de cette frise est une œuvre considérable, unique en son genre. Depuis lors, nombre de frises ont été décorées de la même manière par des têtes de chérubins, mais le plus



Enfants de la Chapelle Pazzi

souvent, surtout lorsque l'œuvre était de dimensions importantes, la décoration a été faite en terre-cuite ou en stuc, et le même motif a été uniformément répété. Ici les sculptures sont en marbre et toutes les têtes sont différentes les unes des autres. Or, comme la frise du portique est décorée sur ses deux faces, et qu'il y a cinquante-six têtes de chérubins, on com-

prendra toute la valeur de cette décoration.⁽¹⁾ Parmi les artistes italiens, seul, dans la suite, Andrea della Robbia étudiera avec le même amour les regards et les sourires des petits enfants.

Dans le dessin de ces têtes d'Anges, le style de Donatello se reconnaît à la hardiesse de certains traits, à la manière dont les bouches s'entr'ouvrent, et à la façon toute particulière de creuser l'œil, de supprimer la prunelle en la remplaçant par un grand trou noir. Nous retrouvons ici les recherches que nous avons déjà signalées dans d'autres

(1) Seule la partie antérieure du portique a été décorée par Donatello et Desiderio. La façade elle-même de la Chapelle a bien une frise ornée de la même manière, mais cette décoration en terre-cuite n'est qu'une imitation sans valeur, faite postérieurement.

œuvres de Donatello, notamment dans sa Cantoria. Ce maître, surtout dans les œuvres destinées à être placées un peu loin du regard, accentue les traits, exagère la violence de l'exécution, afin que l'œuvre, vue à distance, ne devienne pas trop molle et ne perde rien de son énergie. Mais dans l'ensemble de cette frise les traits de douceur sont prédominants, et c'est surtout la main de Desiderio qui se reconnaît dans ses chevelures soyeuses, dans le modelé si tendre des chairs et dans la douceur du sourire.

Dans les trois œuvres que nous venons d'étudier, dans le Monument Marsuppini, dans le Tabernacle de S. Laurent et dans la Frise du Portique de la Chapelle Pazzi, nous avons vu la prédilection toute particulière de Desiderio pour la représentation des petits enfants et sa façon nouvelle de traiter de pareils sujets. Par analogie avec les œuvres précédentes, nous pouvons attribuer à Desiderio un certain nombre de petits bustes d'enfants. Ces bustes ont été longtemps un problème embarrassant pour la critique. On les a tout d'abord attribués à Donatello; mais maintenant on est d'accord pour les restituer à Desiderio, lorsqu'ils sont très beaux, de facture souple et moelleuse, et pour donner à l'un de ses imitateurs, à Antonio Rossellino, ceux dont le faire paraît un peu sec.

On peut tenir pour un des plus admirables bustes de cette série l'*Enfant Jésus* de la Confrérie des Vanchetoni. Cette petite figure, où la souplesse des chairs et la finesse de l'épiderme sont rendues à miracle, où les cheveux s'unissent à la chair par des transitions si légères, où les lèvres sont dessinées avec tant d'art qu'elles ont l'air de vouloir s'ouvrir pour parler, représente un art plus avancé que les enfants de la Tombe Marsuppini et est digne d'être comparée à l'Enfant Jésus du Tabernacle de S. Laurent. Les analogies sont si complètes qu'il est impossible d'avoir un doute sur l'attribution à Desiderio du petit Jésus de la Confrérie des Vanchetoni.



S. Jean, des Vanchetoni

Cette Confrérie possède un second buste, un buste de *S. Jean* enfant. L'œuvre, tout en étant encore très belle, n'a pas, dans l'exécution, la même exceptionnelle valeur que la précédente. Il y a plus de sécheresse dans le dessin, plus de dureté dans la forme du nez, des lèvres et des paupières, plus de complication dans les mèches de la chevelure. Dans l'Enfant Jésus, c'était un modelé si savant que, sans que le dessin en souffrît en rien, on avait peine à discerner les lignes marquant le commencement ou la fin d'une forme. Pour se rendre compte des différences que je signale, on observera en particulier les yeux de l'En-



Enfant Jésus, des Vanchetoni

fant Jésus, la mobilité du regard, la variété dans le dessin des paupières et de la prunelle, les fossettes des joues, ces nuances imperceptibles qui font de l'œuvre de marbre



S. Jean, des Martelli

une rivale de l'œuvre de chair. Dans cette discussion je suis exposé à employer des mots un peu brutaux et d'une expression trop forte pour faire sentir des différences qui, en réalité, ne sont que des nuances. Si le petit *S. Jean* n'a pas, au point de vue de la technique la même valeur que l'*Enfant Jésus*, il l'égale au point de vue de l'expression. Cette tendresse religieuse, cette mélancolie, sont des sentiments que Desiderio ne paraît pas avoir recherchés autant que le fit Rossellino, qui était un maître plus profondément religieux que lui.

Pour les raisons que je viens de dire c'est à Antonio Rossellino, plutôt qu'à Desiderio, que j'attribuerais le petit *S. Jean* des Vanchetoni, mais en faisant remarquer que c'est une œuvre très intéressante, à laquelle

sans doute nous n'aurions songé à adresser aucun reproche, si nous n'avions pas, comme point de comparaison, cette merveille qui est la tête du petit Enfant Jésus.

Je crois que le plus beau buste d'enfant que l'on puisse citer après l'*Enfant Jésus* des Vanchetoni est le buste de la collection Dreyfus (gravé à la fin du chapitre). Viendrait ensuite, mais à une légère distance, le buste d'Enfant riant de la collection Miller de Vienne. Ce sont là deux œuvres qui ont, au plus haut degré, les caractères de l'art de Desiderio.

Dans une manière un peu moins souple, mais non moins belle, qui rappelle, non pas la dernière manière de Desiderio, telle que nous l'avons vue dans le Tabernacle de S. Laurent, mais la manière des Enfants du Monument Marsuppini, est traité le *Buste du petit S. Jean* de la collection Martelli. En le comparant avec les Enfants portant des armoiries du Monument Marsuppini, en observant en particulier la disposition de la chevelure, on reconnaîtra qu'il ne peut y avoir aucun doute sur l'attribution de ce buste à Desiderio.

A voir le caractère de réalité de ces bustes de petits enfants on a pu supposer que les sculpteurs, tout en leur donnant certains attributs qui les transformaient en petits S. Jean Baptiste, avaient surtout en vue de faire de



S. Jean, de Faenza

véritables portraits. Cette hypothèse serait confirmée par ce fait qu'il existe au Musée National un Buste de jeune enfant en costume florentin dont les traits sont exactement les mêmes que ceux du S. Jean des Martelli. L'analogie est assez curieuse pour mériter d'être signalée.



Femme inconnue (Bargello)

Je cite enfin un autre buste qui peut être rapproché des précédents, le S. Jean du Musée de Faenza. Je ferai sur ce Buste les mêmes réflexions que j'ai faites à propos du S. Jean des Vanchetoni, en proposant le nom d'Antonio Rossellino, de préférence à celui de Desiderio.

Les très beaux bustes d'enfant sont fort rares. Je crois avoir cité tous ceux qui méritent de l'être. Pour comprendre leur valeur, il suffit de les comparer avec un Buste d'enfant (n. 188, IV^e salle), du Musée National, qui est un des plus intéressants exemples des œuvres faites par des maîtres secondaires en imitation des grandes œuvres des chefs de l'école.

Dans l'histoire de l'art, les problèmes les plus embarrassants sont presque toujours ceux qui concernent les portraits, qu'il s'agisse de peinture ou de sculpture. Dans ce cas en effet nous n'avons pas, pour reconnaître la manière d'un maître, les ressources que présente une composition comprenant un grand nombre de figures. En outre, dans un portrait, la recherche de la ressemblance précise avec un être déterminé fait disparaître ces habitudes inconscientes qui, dans les œuvres d'imagination, trahissent souvent la main du maître.

Ces observations me paraissent nécessaires pour excuser l'ignorance dans laquelle nous sommes relativement aux auteurs des bustes du xv^e siècle. La sagesse ici ne consiste pas à vouloir à tout prix proposer des attributions, mais au contraire à être très réservé et à ne pas obscurcir l'histoire de l'art par des solutions trop précipitées et trop hypothétiques.

On considère Desiderio comme ayant été le plus grand maître de l'Italie pour les Bustes de femme. Mais sa réputation ne repose que sur un buste, la *Femme inconnue* du Musée National, et il faut ajouter que cette attribution n'est justifiée par aucun document.



Buste d'une Princesse d'Urbino, du Musée de Berlin

C'est une tradition dont l'ancienneté même n'est pas connue. Mais le style du buste a, à un si haut point, les caractères de l'art de Desiderio, que nous pouvons tenir cette attribution pour certaine. Nous y trouvons en effet cette noblesse et cette simplicité qui sont le propre de l'art florentin vers le milieu du xv^e siècle et cette grâce, cette souplesse d'exécution, qui ne se voient chez aucun autre maître à un tel degré que chez Desiderio.

Un *Buste de jeune fille*, du Musée de Berlin (n. 62), qui a beaucoup d'analogie avec le buste précédent, me paraît justement attribué à Desiderio.

Un second buste du Musée de Berlin, le *Buste d'une princesse d'Urbino*, est de même attribué à Desiderio; mais il y a, particulièrement dans le traitement de la poitrine et des étoffes, une monotonie et une raideur qui surprennent de la part du plus souple des sculpteurs.

Le Musée du Louvre possède un Buste en plâtre reproduisant la même personne, mais avec toute la finesse qui manque au Buste de Berlin. Il est permis de croire que le Buste du Louvre est un moulage fait d'après un buste que nous ne possédons plus et qui, plus encore que celui de Berlin, pourrait être attribué à Desiderio.



Buste de femme, du Musée du Louvre
(Maître inconnu)



Buste d'une Princesse de Naples, du Musée de Berlin
(Maître inconnu)

Pendant longtemps le Musée de Berlin a attribué à Desiderio un Buste que l'on considérait comme étant celui de Marietta Strozzi. M. Bode pense aujourd'hui que ce buste représenterait une *Princesse de Naples* et qu'il serait l'œuvre de Francesco Laurana. Au cours de ces dernières années, le nom de Laurana a pris une importance inattendue. M. Bode a tenté de lui attribuer un certain nombre de bustes qui étaient restés jusqu'à ce jour sans nom d'auteur. C'est là, je crois, un exemple d'un fait assez fréquent dans l'histoire de l'art. En présence d'œuvres inconnues, lorsqu'on ne peut les attribuer

à des maîtres dont la manière est caractérisée par des œuvres nombreuses, on est porté à se laisser entraîner vers des noms inconnus et à créer de toutes pièces des

personnalités artistiques, par des hypothèses, qui faute de preuves, sont très difficiles à discuter.

Pour moi, je crois que l'on a fait fausse route en pensant à Laurana pour le Buste de Berlin. Laurana nous est connu par deux Vierges, celle de la Cathédrale de Palerme, et celle de l'Eglise du Crucifix à Noto, et par un Buste d'enfant du Musée de Palerme,



Buste d'Isotta de Rimini, du Campo Santo de Pise
(Maître inconnu)

qui ne me paraissent pas avoir de points de ressemblance avec le Buste de Berlin; mais surtout, la manière de Laurana doit être étudiée dans son œuvre la plus caractéristique, le *Portement de croix* du Musée d'Avignon, qui est vraiment en opposition complète avec le Buste de Berlin. Dans ce bas-relief, où Laurana montre tant de points de contact avec les maîtres flamands, nous trouvons une vulgarité de traits, une lourdeur de facture qui contrastent étrangement avec la finesse du Buste de Berlin.⁽¹⁾

A mon sens le Buste de Berlin, qui est un des deux ou trois plus beaux portraits de femme que nous possédions du *xv^e* siècle, est une œuvre due à l'inspiration florentine. Aucune autre école, et l'école napolitaine moins que tout autre, n'a fait preuve d'une telle distinction. La

décoration du socle peut aussi nous fournir quelques arguments. Ces jolies figures couchées, demi-nues, avec des voiles qui laissent transparaître les chairs ou qui flottent agités par le vent, nous font songer à l'art créé par Agostino di Duccio, et le petit cartouche, destiné à recevoir le nom du personnage représenté, est décoré de deux rangées de disques enfilés et de petits ornements composés de trois plumes qui rappellent les formes ornementales chères à Brunelleschi et à Donatello. J'ajouterai enfin que le Buste a été acquis par M. Bode à Florence. – Au même artiste, sans doute, il faut attribuer le Buste de Baptista Sforza, seconde femme du duc d'Urbin, au Musée National. C'est le même socle saillant, le même costume, avec la même forme des manches, la même silhouette des épaules et la même manière de dessiner les yeux: la paupière supérieure abaissée et la paupière inférieure ayant une forme curviligne et presque angulaire.

Je trouve encore quelque analogie avec ces deux bustes dans le merveilleux *Portrait de femme* du Musée du Louvre, que je tiendrais volontiers pour le plus beau buste de femme que nous possédions. Je n'en connais pas où le prestige de la beauté féminine soit exprimé aussi simplement par des traits plus nobles et plus fiers.

(1) Ces arguments ont déjà été exposés par M. CAROTTI dans l'*Archivio storico dell'Arte*.

Si ces derniers bustes ne sont pas florentins, je crois qu'ils doivent être l'œuvre de quelque maître lombard ; car au sud de la Toscane, soit à Rome, soit à Naples, nous ne trouvons aucune œuvre d'une telle distinction et d'une telle beauté.

Parmi les bustes inconnus qui peuvent être considérés, non comme des œuvres de Desiderio, mais comme des œuvres faites dans la seconde moitié du x^v^e siècle par des artistes italiens, florentins sans doute, on peut citer un Buste de femme, de la collection Ambras⁽¹⁾ à Vienne, attribué par M. Carotti au maître milanais Amadeo, le Buste de Béatrix d'Aragon de la collection Dreyfus, le Buste de femme de la collection Castellani à Rome,⁽²⁾ celui de la collection André à Paris, le Buste d'Isotta de Rimini du Campo Santo de Pise, le Buste de Marietta Strozzi du Palais Strozzi (ce dernier buste étant souvent attribué à B. da Majano), le Buste de Béatrix d'Este du Musée du Louvre, attribué par M. Venturi à Cristoforo romano, etc.



Vierge de la Via Cavour

Revenant à Desiderio nous aurons encore à discuter cette question qui se présente à nous, presque inévitablement, toutes les fois que nous étudions un maître florentin du x^v^e siècle : Desiderio a-t-il fait des Madones ? Prenant pour base le caractère général de ses œuvres et plus particulièrement le caractère de la Madone du Monument Marsuppini, je crois qu'on peut lui attribuer deux Madones : celle du Musée de Turin⁽³⁾ et celle qui décore un Tabernacle, à l'angle du Palais Panciatichi, sur la via Cavour, à Florence. Ces Madones sont d'une grande beauté, et leurs relations avec l'art de Donatello sont telles qu'on a pu les attribuer longtemps à ce maître. Dans des questions aussi délicates on ne peut rien affirmer, mais il semble que cet art, où l'on retrouve encore quelques uns des caractères de Donatello, notamment la finesse du trait, la souplesse des draperies, le peu d'épaisseur des reliefs, et en même temps moins de gravité, mais plus de tendresse, représente bien réellement l'art même de Desiderio.

(1) *Archivio storico dell'Arte*, 1891, p. 43.

(2) Buste qui a beaucoup d'analogie avec la Princesse de Naples du Musée de Berlin, et qui notamment a un socle décoré de figures.

(3) Voir la gravure en tête du chapitre.

Je termine l'étude des œuvres de ce maître en citant la *Madeleine* faite pour l'église de la Trinité à Florence. C'est une suite de la Madeleine de Donatello, mais avec un air moins ascétique et moins farouche. Les historiens nous disent que cette Madeleine, laissée inachevée par Desiderio, fut terminée par Benedetto da Majano. Il est difficile de discerner la part qui revient dans cette œuvre à l'un ou à l'autre de ces deux artistes et d'en tirer quelque conclusion sur leur style personnel. Ce serait en tous cas, la seule œuvre dans laquelle Desiderio aurait mis une larme, lui qui fut, par excellence, le chancre de tous les sourires et de toutes les séductions de la vie.



Enfant Jésus
de la Collection Dreyfus



Martyre de S. Etienne
Bas-relief de la Chaire de Prato

ANTONIO ROSSELLINO

1427-1478

ANTONIO ROSSELLINO, frère cadet de Bernardo Rossellino, est l'artiste qui a le plus de points de contact avec Desiderio, et les ressemblances sont telles que l'on est parfois embarrassé pour attribuer certaines œuvres à l'un ou à l'autre de ces deux maîtres, spécialement lorsqu'il s'agit de Madones en bas-relief ou de Bustes de petits enfants. Mais Antonio Rossellino n'a pas travaillé comme Desiderio dans l'atelier de Donatello et l'on ne retrouve pas dans ses œuvres la manière raffinée et le style si précis, que ce maître avait adoptés dans ses dernières années et qu'il avait transmis à ses disciples.

Comparé à Desiderio, Rossellino est moins savant, moins habile dans l'art de nuancer le modelé, moins passionné pour les détails d'une riche décoration, et il semble plus hanté par le désir de produire des œuvres profondément religieuses. « Rossellino, dit Vasari, avait tant de vertus qu'il était considéré comme étant plus qu'un homme et vénéré à l'égal d'un saint. » Dans cette fin du xv^e siècle, il appartient avec Civitali, Benedetto da Majano et Andrea della Robbia au groupe le plus religieux de l'école florentine.

Le chef-d'œuvre d'Antonio Rossellino est la *Tombe du Cardinal de Portugal*, dont il reçut la commande en 1461. A ce moment l'art florentin a créé la Tombe Leonardo Bruni, de 1444, et la Tombe Marsuppini, de 1455. Rossellino ne veut pas reproduire une forme déjà adoptée dans deux monuments, et, s'écartant complètement du type créé

par son frère Bernardo, il dote à son tour l'école florentine d'une nouvelle forme de Monuments funéraires. On peut dire que les deux plus beaux types de Tombeaux de la seconde moitié du *xv^e* siècle sont dûs à la famille des Rossellino, à Bernardo et à Antonio.

L'invention d'Antonio consiste à supprimer cet encadrement en forme de tabernacle qui, dans la Tombe Leonardo Bruni et la Tombe Marsuppini, entourait et surmontait le sarcophage. Il pensait sans doute que cet encadrement prenait une importance trop considérable, et il chercha une forme lui permettant de donner la première place à la représentation de la figure. La Tombe Leonardo Bruni est l'œuvre d'un artiste qui était surtout un architecte; la Tombe du Cardinal de Portugal est au contraire l'œuvre d'un artiste qui était avant tout un sculpteur.

Il faut dire aussi qu'Antonio était placé dans des conditions toutes spéciales. Il n'avait pas comme son frère la tâche de faire une Tombe destinée à être dressée contre la muraille d'une église; une chapelle était mise à son service et il pouvait disposer de toute la place nécessaire à ses nouvelles inventions. Un enfoncement, comprenant toute la hauteur de la chapelle, forme un cadre tout naturel à l'œuvre de Rossellino, sans qu'il ait besoin d'avoir recours comme son frère à l'emploi des pilastres, des entablements et des frontons. Il se contente de décorer de rosaces l'arc de cette niche, et pour rompre la ligne extérieure, pour la rendre moins uniforme, il y drape les plis d'un grand rideau, reprenant ainsi le motif si en faveur dans les Tombes pisanes, motif qui n'avait plus trouvé sa place dans les ordonnances antiques adoptées par Bernardo Rossellino. C'est là un cadre très simple, qui n'attire pas l'attention et qui fait admirablement valoir les figures du Tombeau.

Dans cette niche, il dispose la figure du Cardinal au-dessus d'un sarcophage dont la forme sobre, sans ornements, fait le plus saisissant contraste avec la richesse que nous avons vue dans le sarcophage du Monument Marsuppini. Du Tombeau Marsuppini, Rossellino ne conserve qu'une idée, celle de faire intervenir deux petits enfants nus. Mais, au lieu de les dresser sur le piédestal, aux angles du monument, il les rapproche du gisant, les unissant à lui dans une forme qui donne à son œuvre la plus radieuse tendresse.

C'est dans la partie supérieure du Tombeau, que se manifestent les plus grandes nouveautés de Rossellino. Sur un fond de marbre tout uni, de couleur sombre, deux anges veillent autour du mort et lui présentent la couronne et la palme des élus, tandis que, plus haut, trône la Vierge protectrice, dans un cadre de chérubins soutenu par des anges. Rossellino se montre l'imitateur de Luca della Robbia: ses Anges agenouillés sont les frères des Anges de la Sacristie du Dôme. Toutefois, si c'est le même charme dans les expressions, il n'y a plus, au même degré, le sens de la pureté et de la simplicité des lignes. Rossellino n'a pas la même science ni le même souci du style. Les figures ont du mouvement, de la souplesse; mais déjà les plis, en se compliquant, prennent un peu de dureté et de sécheresse. Ce qui est à louer, sans réserve, c'est le caractère si profondément religieux, si chaste, l'expression de béatitude céleste que Rossellino met sur tous les vi-



Tombe du Cardinal de Portugal

sages. Dans l'art du portrait, bien d'autres figures sont égales et même supérieures au portrait du Cardinal de Portugal: il y a plus d'énergie dans le Cardinal Brancacci de Donatello, plus de pensée et d'intelligence dans le Leonardo Bruni, mais jamais aucun artiste n'a représenté une figure plus pure, plus angélique, reposant avec plus de sérénité dans les bras de la mort.

Dans le motif de la Vierge, Rossellino suit la tradition de Donatello et de Desiderio, mais il crée dans l'encadrement de son médaillon une forme nouvelle qui eut un prodigieux succès, c'est l'emploi d'une double bordure, l'une composée d'une guirlande de feuillages et l'autre de têtes de Chérubins.

J'ai fait remarquer que Rossellino n'avait pas apporté à la décoration le même soin que Desiderio; cela ne veut pas dire qu'il l'ait proscrite entièrement. S'il en était ainsi il n'appartiendrait pas à l'école florentine du *xv^e* siècle. Quoique limitée, la décoration de Rossellino a sa valeur et son originalité. On en jugera d'après la base du Monument où, faisant un progrès nouveau sur l'art de Desiderio, il ne se contente plus des arabesques, des formes géométriques, des feuillages et des fleurs, mais fait servir à sa décoration les animaux et les figures nues.

A propos du Tombeau de Rossellino, il m'est impossible de ne pas dire en même temps tout le prix de la Chapelle dans laquelle il est placé. En Italie où nombre de Chapelles sont restées inachevées, ou ont été transformées et défigurées par des restaurations ultérieures, la Chapelle de San Miniato brille comme un des plus purs diamants de l'art. L'architecture est d'Antonio Manetti, élève de Brunelleschi; l'autel et les murs sont décorés de peintures et de fresques dues à deux des plus grands maîtres de l'époque, Piero Pollaiuolo et Baldovinetti; et la voûte, enfin, comprend un des plus célèbres chefs-d'œuvre de Luca della Robbia. Je ne sais pas s'il existe une autre chapelle qui, au point de vue de l'union de la peinture, de la sculpture et de l'architecture, puisse lui être comparée.

Quelques années après avoir terminé le Tombeau du Cardinal de Portugal, Antonio Rossellino recevait la commande d'une Tombe semblable pour la reine de Naples, Marie d'Aragon, morte en 1470. Ce Tombeau qui est à Naples, dans l'église de Monte Oliveto, n'a probablement pas été terminé par Rossellino, car l'on remarque, surtout



Tombe de Marie d'Aragon. (Détail)

dans les figures de la partie supérieure, dans les Anges qui portent des candélabres et dans ceux qui soutiennent le médaillon de la Vierge, une ampleur de forme, un arrondissement des contours, qui est le style même de Benedetto da Majano, et qui doit faire supposer que ce maître a été appelé à terminer l'œuvre de Rossellino. Mais c'est à Rossellino qu'il faut attribuer la statue de la reine ainsi que les angelots qui l'accompagnent. La figure de Marie d'Aragon, d'une exquise finesse, est la digne rivale de la figure du Cardinal de Portugal.

En parlant de Bernardo Rossellino, nous avons vu qu'il reçut en 1463 la commande du Tombeau du jurisconsulte Filippo Lazzari. Peu de temps après il mourut laissant son œuvre inachevée et les documents nous disent qu'Antonio fut chargé de continuer le Monument commencé par son frère. Il le termina en 1467. Il est probable que cette œuvre très simple, mais charmante, a été composée par Bernardo qui sans doute avait dessiné et déjà préparé le bas-relief représentant le professeur devant ses élèves; mais dans les Anges soulevant les courtines nous reconnaissons le style d'Antonio qui a laissé là une de ses œuvres les plus gracieuses.

La Tombe de l'Evêque Roverella dans l'église S. Georges de Ferrare est signée: *Ambrogio Mediolanensis opus 1475*. Mais M. Milanese a trouvé, dans les livres d'administration de ce Monastère, l'indication que cette Tombe avait été commandée à Antonio Rossellino et qu'il lui avait été fait des paiements jusqu'à concurrence de 50 florins d'or. Le style de Rossellino se reconnaît dans la partie supérieure du Monument, dans les têtes de chérubins qui décorent l'archivolte de l'arc et dans la Madone du tympan qui est une réplique de la Madone de la Tombe du Cardinal de Portugal. La partie principale du Monument, le gisant et les cinq figures placées dans des niches, doivent être l'œuvre de son collaborateur Ambrogio de Milan, qui seul a signé le Monument.

Vasari nous dit qu'Antonio Rossellino avait fait plusieurs œuvres qui furent expédiées hors de Florence. Il cite en particulier une Tombe de marbre qui fut envoyée en France, à Lyon. Cet envoi n'a rien qui puisse surprendre, étant donné le grand nombre de négociants florentins installés dans cette ville. Mais le fait est à signaler; il est le témoignage de la réputation européenne dont jouissait à cette époque l'école florentine. C'est un exemple nouveau à ajouter à celui que nous avons déjà cité en parlant de Simone Ghini qui avait fait pour la France plusieurs Tombes de bronze. Malheureusement l'œuvre de Rossellino, pas plus que celle de Simone Ghini, n'a été conservée et aucun écrivain ne nous en a laissé la moindre description. En France, relativement à l'influence florentine, nous en sommes toujours réduits à citer comme premier exemple les œuvres de Francesco Laurana.⁽¹⁾

(1) Le Musée d'Arles possède une petite tête d'enfant en marbre, que l'on a longtemps considérée comme un antique et qui pourrait être plutôt une œuvre italienne du XV^e siècle. Elle a beaucoup de points de ressemblance avec le *S. Jean* du Bargello d'Antonio Rossellino ou avec le *S. Jean* des Vanchetoni. Serait-ce par hasard une épave de la Tombe envoyée à Lyon par Rossellino, la tête d'un de ces petits anges qu'il prodiguait dans toutes ses œuvres?

Dans les sculptures dont nous venons de parler, dans les Tombes du Cardinal de Portugal, de la reine Marie d'Aragon et du jurisconsulte Filippo Lazzeri, nous avons admiré de nombreuses figures de petits anges qui nous permettent de dire que Rossellino a aimé les enfants autant que les a aimés Desiderio; et, en même temps, nous avons tous les points de comparaison nécessaires pour distinguer la manière des deux maîtres. Rossellino, je l'ai déjà dit, est moins savant et moins habile, il ne met pas autant d'insistance à détailler les nuances, à assouplir et à faire trembler les chairs, et il indique avec plus de dureté les boucles de la chevelure, les contours des paupières, les plis des narines et des lèvres.

Dans cette représentation des petits enfants, son œuvre la plus caractéristique et la plus belle est le petit *S. Jean* du Musée National, statuette d'un mouvement vif et naturel, d'une admirable fermeté de dessin.

Rossellino est aussi l'auteur d'une autre statuette de *S. Jean enfant* qui surmonte la porte de l'Œuvre du Baptistère, statuette dont la terre-cuite originale est au Musée National. C'est une œuvre qui a la plus grande analogie avec la statue précédente, mais sans avoir la même beauté; les formes sont lourdes, sur certains points mal dégrossies, et il faut peut-être supposer que c'est un des premiers travaux du maître. Vasari, par erreur, l'a attribuée à Michelozzo.



S. Jean, du Bargello

En parlant de Desiderio, j'ai dit que la plupart des bustes représentant des petits enfants devaient être attribués à Desiderio ou à Rossellino; à Desiderio, toutes les fois que la facture brillait par sa morbidesse, à Rossellino, lorsque l'exécution était plus nerveuse; et j'ai dit notamment que si le petit *S. Jean* des Vanchetoni n'était pas de Desiderio il fallait l'attribuer à Rossellino.

Dans l'œuvre de Desiderio nous n'avions pas eu de bas-reliefs à citer. Avec Antonio Rossellino nous allons voir refleurir cette forme d'art à laquelle Ghiberti et Donatello avaient donné tant d'éclat. Les premiers bas-reliefs d'Antonio Rossellino sont ceux de la Chaire de Prato, faite en 1473, avec la collaboration de Mino da Fiesole. Dans cette œuvre, trois bas-reliefs sont de la main de Rossellino: la *Vierge remettant sa ceinture à S. Thomas*, la *Lapidation de S. Etienne*, les *Obsèques de S. Etienne*. Dans ces bas-reliefs,

Rossellino fait encore preuve d'une véritable inexpérience et l'on voit bien qu'il n'a pas reçu directement les leçons des grands maîtres de l'art du bas-relief, qu'il n'a pas travaillé dans l'atelier de Ghiberti ou de Donatello. L'enseignement et les exemples qu'il



Nativité, de Naples

avait pu recevoir de Desiderio ou de son frère aîné ne lui avaient rien appris sur ce point particulier de son art et il était obligé de voler de ses propres ailes. On est surpris, après avoir vu de quelles ressources Ghiberti et Donatello avaient doté l'art du bas-relief, en disposant les personnages sur des plans différents et en faisant usage des lois de la perspective, de voir Rossellino renoncer à de pareils avantages, et se contenter de placer tous ses personnages sur la même ligne, en leur donnant les mêmes dimensions et à peu près les mêmes reliefs. On pourrait aussi critiquer les mauvaises proportions des figures, les corps trop frêles

et les têtes trop grosses ; mais, malgré ces imperfections, l'art de Rossellino a de grandes qualités ; c'est avant tout la logique, la subordination absolue de la forme à l'idée à exprimer. Dans chaque figure il n'y a pas d'autre recherche que celle de l'expression ; il n'y a pas un geste, pas une pose inutile ; on sent l'effort de l'artiste, la tension de toute sa volonté pour être logique et expressif, et l'œuvre, de ce fait, prend un intérêt extraordinaire. Si l'on ajoute à ces qualités cette grâce qui est le propre de Rossellino, on comprendra tout ce que cette œuvre peut avoir de valeur. Dans le *Martyre de S. Etienne* que nous reproduisons, ⁽¹⁾ on admirera la charmante figure du saint agenouillé priant et contemplant avec tant d'amour le Seigneur qui lui apparaît dans le ciel, la figure dure et brutale du chef qui commande le supplice, les mouvements si variés et si bien observés des bourreaux qui lapident le saint ; le tout sans confusion, dans une forme simple qui

(1) Voir la gravure en tête du chapitre.

donne à la pensée, en même temps, une grande clarté et une grande énergie. La scène a, comme fond, les lignes architecturales d'un palais où se détache une colonne dont le fût, très brillamment orné d'une série de petites figures, suffit à enrichir l'œuvre et à lui donner un aspect très pittoresque.

Plus tard, sans doute dans les dernières années de sa vie, Antonio Rossellino s'illustrait par un bas-relief tout à fait différent de ceux de Prato et conçu cette fois selon les nouvelles méthodes florentines. Rossellino traite le marbre comme un peintre traiterait un tableau. Dans cette *Nativité* qui décore l'Autel de la Chapelle Piccolomini, dans l'église de Monte Oliveto à Naples, il représente, au milieu des rochers, l'humble chaumière de Nazareth; le petit Jésus est couché sur son lit de paille; le bœuf et l'âne le réchauffent de leur haleine, pendant que la Vierge prie agenouillée à ses côtés; dans le lointain, et sur des plans successifs, les bergers qui gardent leurs troupeaux sont avertis par un ange, et s'empressent



Nativité, du Bargello

d'accourir pour voir le nouveau-né, et, dans le ciel, sur des nuages, une théorie d'Anges chante et danse pour fêter la naissance de l'Enfant-Dieu. A lire une telle description il semble vraiment que ce ne soit pas d'une sculpture que nous avons voulu parler, mais d'un tableau de Piero della Francesca ou de Benozzo Gozzoli. Et le résultat est tel que je ne vois pas quel reproche on pourrait adresser à cette œuvre, à cette conception de l'art de la sculpture. Quant au sentiment, c'est toujours la grâce et la tendresse religieuse du maître et, au point de vue des formes, une finesse, une pureté de style, qui nous prouvent qu'Antonio Rossellino était à ce moment très influencé par l'art de Luca della Robbia; influence qui n'est pas faite pour nous surprendre si nous nous rappelons que Rossellino, dans la Chapelle de San Miniato, avait eu le grand honneur de travailler aux côtés mêmes de Luca della Robbia.

Si nous comparons l'œuvre de Rossellino à celle de Ghiberti, nous devons remarquer que tous les reliefs de Ghiberti étaient en bronze, et que le relief de Rossellino est la première application que l'on ait faite des principes de Ghiberti à une œuvre de marbre.

Ce bas-relief n'est que la partie centrale de l'Autel Piccolomini. Il est entouré de deux niches contenant deux grandes figures d'Apôtres et surmontées elles-mêmes de deux médaillons ornés de demi-figures. Les encadrements composés de pilastres cannelés,

la base décorée de guirlandes, la corniche ornée de têtes de chérubins et de cornes d'abondance, et enfin les anges qui sur le sommet tiennent les guirlandes, font de cette œuvre un des plus importants Retables d'autel créé par les sculpteurs.



S. Sébastien, d'Empoli

Le Musée National possède une *Nativité* qui peut être considérée comme une variante de la *Nativité* de Naples. C'est une œuvre beaucoup moins compliquée, dans laquelle la Vierge et l'enfant Jésus occupent une place prépondérante, tandis que toutes les autres figures, celle de S. Joseph et celles des bergers placées en arrière et à une certaine distance, sont de dimensions beaucoup plus restreintes. Comme dans la Vierge du Monument du Cardinal de Portugal, l'œuvre est entourée d'une bordure de têtes de Chérubins, mais ici la bordure ne se sépare pas partout uniformément du motif qu'elle encadre et, dans la partie inférieure, les draperies de la Vierge et le petit enfant Jésus sont placés sur la bordure elle-même. Cet artifice ingénieux qui, au point de vue de la pensée, unit les anges à la scène terrestre et qui, au point de vue de la forme, relie si heureusement le tableau à son cadre, donne

à cette œuvre un caractère tout nouveau et du plus séduisant effet. La figure de la Vierge, noble comme une figure de Ghirlandajo, gracieuse comme une figure de Botticelli, est la plus belle que Rossellino ait créée.

Le *S. Sébastien* qu'Antonio Rossellino fit pour un Autel de la Collégiale d'Empoli est le plus beau nu qui ait été fait dans la seconde moitié du xv^e siècle. On a le droit d'être surpris qu'une telle figure ne jouisse pas d'une plus grande réputation, car elle occupe une place tout à fait exceptionnelle dans l'art italien. Pendant l'époque précédente, ni chez Jacopo della Quercia, ni chez Ghiberti, ni chez Luca della Robbia, nous ne trouvons la moindre recherche de formes semblables. Seul, Donatello, avait fait des

statues nues ; mais la plus intéressante, le *David* de Bronze du Bargello, qui reproduit les formes d'un jeune enfant, ne se prêtait pas aux savantes études anatomiques que nous admirons dans le *S. Sébastien* de Rossellino. Si nous comparons ce *S. Sébastien* avec d'autres œuvres de Donatello, telles que le *Christ* de Padoue, ou le *S. Jean Baptiste* du Bargello, nous verrons que Rossellino, moins épris d'ascétisme, annonce l'art des maîtres du XVI^e siècle par son amour de la plantureuse santé des formes. Devant cet admirable *S. Sébastien*, dont tout le corps semble frémir de douleur, et dont la tête, pleine d'angoisse, implore le ciel, il est impossible de ne pas songer à ces figures d'*Esclaves*, où Michel-Ange, dans une pose à peu près semblable, a mis la même ampleur de formes et la même expression de douleur.

Nous savons qu'Antonio Rossellino travaillait dès 1457 à l'Autel d'Empoli ; mais le *S. Sébastien* est une œuvre si savante que je me demande s'il n'a pas été fait à une époque postérieure. L'Autel d'Empoli, qui comprend un important encadrement en bois doré et deux peintures représentant des anges priant aux côtés de S. Sébastien, est orné sur le haut de deux anges sculptés, d'un style assez naïf, qui, très vraisemblablement, ont été faits vers 1457 ; mais le *S. Sébastien*, dont la science achevée contraste avec le style de ces anges, a sans doute été terminé à une époque un peu plus tardive.



Madone del latte

M. Schmarsow a récemment appelé l'attention sur un autel sculpté de l'église San Giobbe à Venise, qu'il attribue à Antonio Rossellino. Cet autel comprend trois figures de Saints placées dans des niches, et séparées par des pilastres décorés d'arabesques. Sur le sommet, deux anges tiennent des candélabres. Le caractère de cet autel, par son ordonnance, par le style des pilastres et des arabesques, est évidemment florentin, et la statue du milieu, représentant S. Jean Baptiste, qui est plus belle que les autres, a paru à M. Schmarsow, pouvoir être attribuée à Rossellino lui-même. M. Schmarsow fait remarquer qu'un ancien écrivain attribuait déjà cet autel à un artiste florentin qu'il nomme Antonio Ruscelli, nom qui pourrait bien n'être qu'une altération du nom d'Antonio Rossellino. Je renvoie pour les détails de cette discussion à l'article de M. Schmarsow. ⁽¹⁾

J'ajoute que la chapelle de San Giobbe, qui a été construite vers 1470, a eu sa voûte décorée par un autre florentin, par Luca della Robbia. ⁽²⁾

(1) *Archivio storico dell'Arte*, 1891, p. 225. *Un capolavoro di scultura fiorentina del quattrocento*.

(2) Voir le deuxième volume de la *Sculpture Florentine*, p. 215.

Je rappelle qu'en parlant de Bernardo Rossellino j'ai dit que le *Lavabo* de Santa Maria Novella était probablement une œuvre faite par cet artiste en collaboration avec son frère Antonio.

Dans la Tombe du Cardinal de Portugal et dans celle de Marie d'Aragon, nous avons admiré les deux Vierges qui, dans un médaillon, décorent le tympan de ces Monuments. De même, dans l'Autel Piccolomini et dans la Nativité du Bargello, nous avons vu Rossellino représenter, avec la plus ardente foi chrétienne, les traits de la Vierge Marie. A l'église Santa Croce, nous trouvons de lui une Madone surmontant la plaque Tombale de Francesco Nori, Madone connue sous le nom de *Madonna del latte*. En parlant de Luca della Robbia j'ai déjà eu occasion de la citer en appelant l'attention sur une de ses particularités. C'est, à mon avis, la première fois que la Vierge tenant l'enfant Jésus est représentée dans le ciel même, au milieu d'une gloire de Chérubins, avec des nuages pour siège et pour marchepied. Il y a là évidemment un anachronisme, une confusion que les grands maîtres du Moyen-âge n'auraient pas commise. Lorsque la Vierge est dans le ciel, elle est toujours représentée couronnée par son fils, mais jamais elle ne le tient, petit enfant, sur ses genoux. Au point de vue des qualités artistiques de cette œuvre cette anomalie ne mériterait pas d'être relevée; mais elle peut, comme je l'ai montré en parlant de Luca della Robbia, nous servir utilement pour classer chronologiquement les œuvres du x^v^e siècle et à ce titre, c'est un détail d'un grand prix.

Rossellino a eu une véritable prédilection pour la représentation des Madones et il est probable qu'il en a fait un très grand nombre. La *Madone* en marbre du Musée National est un excellent spécimen de sa manière.⁽¹⁾ C'est un art voisin de celui de Desiderio, mais moins précis dans l'exécution des détails et un peu différent dans la manière de concevoir le sujet. Desiderio, comme Donatello et Luca della Robbia, cherchait à unir étroitement l'enfant Jésus à sa mère, mettant dans son œuvre le caractère d'amour d'une mère pour son fils. Chez Rossellino le sentiment maternel, si cher aux maîtres de l'âge précédent, tend à s'effacer devant le caractère purement religieux. La Vierge ne regarde plus son fils, elle ne dit plus ni ses inquiétudes ni ses joies, elle l'adore, elle prie devant lui, ou, très humble servante, elle le présente aux fidèles comme l'Enfant Dieu. Nous aurons à faire les mêmes observations en parlant d'un autre maître contemporain d'Antonio Rossellino, Andrea della Robbia.

Les Musées de Paris, de Lyon et de Berlin possèdent plusieurs Madones que l'on peut avec vraisemblance attribuer à Rossellino.

A Paris deux Madones, les n. 343 et 345, sont considérées comme des répétitions anciennes d'œuvres de Rossellino. Une Madone en terre-cuite du Musée de Lyon a plus d'importance.

(1) Reproduite en tête de la Table des gravures.

Berlin expose neuf Vierges de Rossellino. Le n. 64, en terre-cuite, est une réplique de la Madone ronde du Bargello. Les autres Madones, inscrites sous les n. 65, 66, 68, 69, 70, 71, 72, 73, sont de charmantes œuvres, qu'on doit considérer comme des originaux ou des œuvres faites en imitation de la manière de ce maître. Il faut aussi rapprocher de ce groupe la jolie Madone n. 75, classée parmi les inconnus.

Enfin nous aurons parlé de toutes les formes de l'art de Rossellino en disant ce qu'il fut au point de vue des portraits. Avec Desiderio nous avons été amené à discuter la question des Bustes de femme; avec Antonio Rossellino, c'est la question des Bustes d'homme qui se présente à nous. Elles sont toutes les deux aussi obscures. Le plus grand nombre des bustes d'homme, et il en est d'incomparables, resteront encore longtemps sans nom d'auteur.

Dans cet art du portrait, le *Buste du médecin Giovanni di San Miniato*, du South Kensington, donne à Antonio Rossellino une place exceptionnelle. Ce buste, en effet, est daté de 1456 et nous ne connaissons de plus ancien buste daté que celui de Niccolo Strozzi, de Berlin, qui est de 1454.

Parmi les maîtres de la génération précédente, nous l'avons vu, ni Ghiberti, ni Jacopo della Quercia, ni Michelozzo, ni Luca della Robbia n'ont fait de portraits en buste. La seule œuvre que nous ayons eu à citer était le Buste de jeune homme, en bronze, de Donatello, au Musée du Bargello. On peut aussi rappeler, comme origine de cet art nouveau, le Buste de S. Laurent, de Donatello, à la Sacristie de S. Laurent. Ce Buste n'est pas, il est vrai, un portrait proprement dit; mais, par la disposition générale, par la manière de couper le corps au-dessous des épaules, et de disposer le vêtement, il est le véritable type de cet art qui prit tant d'importance dans la période que nous étudions.

Mais, quoi qu'il en soit des recherches de Donatello, on peut dire que l'art du portrait en buste ne fut réellement créé à Florence que par ses successeurs, et le Buste de Giovanni di San Miniato, en raison de sa date, a une très grande importance. C'est une œuvre d'une extraordinaire intensité d'observation, où l'on voit que l'artiste n'a eu d'autre pensée que de comprendre les formes qu'il avait devant lui et de les reproduire avec la plus scrupuleuse fidélité. Ce n'est pas sans préparation qu'une école peut atteindre à de tels sommets et il est certain que l'art de Rossellino dérive des études faites par Donatello dans le *Pogge*, le *Zucchone* et l'*Ezéchiel*. Mais Donatello, dans ces statues qui étaient faites pour être vues de loin, tout en restant fidèle à la nature, avait, dans une certaine mesure, généralisé et simplifié les traits. Ici nous sommes en présence d'une minutie



Buste du médecin Giovanni di San Miniato
(Musée de Londres)

d'observation que nous n'avions encore rencontrée dans aucune œuvre florentine. C'est un prodige de dessin que cette figure où sont marqués tous les traits de la race, de l'âge et du caractère. Sur cette rude charpente osseuse, sur ces pommettes saillantes, ce nez fort et ce large menton carré, la vieillesse a tiré les chairs, a fait saillir les veines, a creusé les



Buste de Matteo Palmieri

rides, a gonflé les paupières, a resserré les lèvres sur les gencives vides; et avec quel art, de tous ces traits physiques, se dégage la gravité du caractère et l'étonnante acuité du regard!

Nous sommes un peu surpris de voir sortir des mains du suave et tendre Antonio Rossellino une œuvre d'une telle puissance; et, en remarquant que l'œuvre n'est pas signée de son nom, mais simplement du prénom Antonio, on pourrait avoir quelque hésitation. Mais seul, à ce moment, parmi les grands artistes florentins, Pollaiuolo a le même prénom, et nous savons qu'il n'a jamais sculpté aucune œuvre en marbre. Il faut donc voir dans ce buste un travail de Rossellino et, si le caractère de son esprit le portait à la tendresse dans toutes ses œuvres d'imagination, on doit

reconnaître qu'il était capable d'atteindre à la puissance lorsque, ayant à faire un portrait, il ne se préoccupait plus que d'observer et de reproduire la nature.

Nous possédons un second buste de Rossellino, le *Portrait de Matteo Palmieri*, du Bargello, fait en 1468. Ce buste a les mêmes qualités de gravité et d'observation pénétrante, mais il a beaucoup souffert des injures du temps et la surface du marbre a été rongée en plusieurs points. Malgré ces dommages nous pouvons encore apprécier le grand caractère de cette belle œuvre. Dans le Giovanni de San Miniato la forme du buste était encore un peu archaïque, le corps était enfermé comme dans une gaine, tandis que, dans le Matteo Palmieri, il y a plus de souplesse et de nuances, plus de détails dans les lignes de la silhouette et le modelé du corps.

Les deux bustes ont les mêmes traits généraux. Le personnage vu à mi-corps est représenté avec ses vêtements, sans qu'il y ait encore trace d'aucune modification en vue de créer, soit un costume idéal, soit un costume imité de l'antique. Il est vu de face, la tête droite, regardant franchement devant lui, sans aucune de ces recherches si inutiles auxquelles se livreront plus tard les portraitistes, tournant la tête de côté, et la relevant, en vue de prétendus effets pittoresques. C'est bien ainsi qu'il convient d'être représentés à des hommes de pensée, dont l'attitude doit dire combien ils sont au-dessus des vaines recherches de l'élégance mondaine et combien tout ce qui n'est pas acte pur de l'esprit leur est profondément étranger.

On attribue parfois à Antonio Rossellino le *Buste de Francesco Sassetti*, le fondateur, à l'église de la Trinité, de la Chapelle Sassetti, décorée de fresques par Ghirlandajo en 1485; mais cette œuvre me paraît trop inférieure pour être attribuée à l'auteur du Matteo Palmieri et du Giovanni di San Miniato. Les discussions relatives à l'auteur et à la date de ce buste prennent une grande importance en raison de ce fait que le personnage est revêtu, non du costume florentin, mais d'une draperie à l'antique, nouée sur l'épaule, qui laisse à nu le cou et une partie de la poitrine. Si le Francesco Sassetti est de Rossellino il faudrait le considérer comme étant sensiblement postérieur au Matteo Palmieri, mais je ne vois aucune raison majeure, ni dans la manière ni dans la qualité de ce buste, pour justifier cette attribution.

Il m'est impossible d'affirmer que ce buste représente réellement Francesco Sassetti. La comparaison avec le portrait peint par Ghirlandajo sur les murs de l'église de la Trinité ne fournit aucun argument en faveur de cette dénomination; mais ici comme pour tous les autres portraits, c'est une question que je ne soulève même pas: les érudits florentins ayant seuls qualité pour la traiter. Je me contente de dire que la tradition n'est pas une raison suffisante pour se déterminer, et qu'en réalité nous ignorons les noms de la plupart des personnages dont nous possédons les bustes.



Buste de Francesco Sassetti



*Vierge
de la Tombe du comte Ugo*

MINO DA FIESOLE

1431-1484

VASARI nous dit que Mino est né à Fiesole et qu'il fut l'élève de Desiderio. Nous savons aujourd'hui qu'il est né à Poppi, dans le Casentino. D'autre part comme Mino et Desiderio étaient à peu près du même âge, il est probable que Vasari s'est aussi trompé en faisant de Mino l'élève de Desiderio. Sans doute il y a quelque relation entre le style de ces deux maîtres, notamment, dans la manière de traiter le bas-relief sans épaisseur, selon la méthode de Donatello; mais tout au plus doit-on admettre que Mino s'est inspiré des œuvres de Desiderio, car il s'est montré parfois si ignorant des principes les plus élémentaires de son art, si maladroit dans l'art de traiter le nu et de donner à ses personnages de justes proportions, qu'il est difficile d'admettre qu'il ait été élevé dans l'atelier d'un des plus grands artistes de Florence. Il était admirablement doué, mais il semble qu'il ait manqué d'une solide éducation première. Il avait une âme exceptionnellement sensible, un esprit poétique, des idées très riantes, mais la science de l'artiste fut rarement chez lui à la hauteur de la pensée. Si l'on considère les bas-reliefs de la Chaire de Prato, ou le Jugement dernier de la Tombe de Paul II, qui sont des œuvres faites dans la maturité de sa vie, on y trouvera des inexpériences et des fautes de dessin dont nul autre artiste florentin ne se serait rendu coupable. Malgré cette infériorité, Mino a une place à part; il est le plus élégant, le plus gracieux, le plus tendre des artistes de son temps, et il n'y a pas trace chez lui de cette froideur, qu'engendrent si souvent de trop savantes études de la forme. Il est tout esprit; non pas, sans doute, que sa pensée se

hausse jusqu'aux grandes idées qui avaient remué les âmes de Donatello et de Luca della Robbia, mais il nous dit tant de choses tendres et charmantes qu'il est un de ceux qui ont su trouver le plus sûrement le chemin de notre cœur.

Mino a partagé sa vie entre Florence et Rome, et c'est, dans cette dernière ville, qu'il a accompli ses plus importants travaux.

Laissant de côté pour un instant la question des bustes de Mino, le buste de Nicolas Strozzi, du Musée de Berlin, et le buste Rinaldo della Luna, qui seraient ses plus anciennes œuvres connues, je parlerai tout d'abord de ses grands travaux de sculpture.

De Mino nous ne savons rien avant son séjour à Rome en 1463; mais grâce aux études de M. le comte Gnoli,⁽¹⁾ nous pouvons le suivre pas à pas dans les travaux postérieurs à cette date. Toutefois il subsiste encore certains doutes sur une question qui a sa valeur; il s'agit de la date à assigner au Tabernacle de S.^{te} Marie Majeure, commandé par le Cardinal d'Estouteville. Le Tabernacle n'est plus en place, mais, à en juger d'après les fragments qui subsistent, c'était l'œuvre la plus considérable et peut-être la plus belle de Mino. M. le comte Gnoli classe cette œuvre dans le premier séjour de Mino à Rome, et ce serait là, pour ainsi dire, le premier travail important que nous connaissions de ce maître. C'est le seul point des études de M. le comte Gnoli relatives aux œuvres de Mino sur lequel j'hésite à être d'accord avec lui. A voir la grande beauté des sculptures de ce Tabernacle, l'habileté avec laquelle Mino a ordonné les bas-reliefs de la Nativité et des Mages, lui qui se montre si maladroit dans les reliefs de la Chaire de Prato, je serais porté à classer le Tabernacle de S.^{te} Marie Majeure à une époque très avancée de sa vie, c'est-à-dire à son second, sinon même, à son troisième séjour à Rome.

Un document du 5 juillet 1463 nous apprend que Mino travaillait à la grande *Chaire de la Bénédiction* que Pie II faisait construire devant l'église de S. Pierre. C'était un travail d'une grande importance, auquel collaboraient de nombreux sculpteurs, notamment Isaïe de Pise, Paolo di Mariano, Pagno de Florence. Mais, de toutes ces sculptures, aucune n'est aujourd'hui en place. M. le comte Gnoli, étudiant dans les *Grotte vaticane* les fragments de sculpture subsistant du Ciboire de Sixte IV, a découvert quatre statues ayant tous les caractères de l'art de Mino. Or, comme Mino n'a pas travaillé au Ciboire de Sixte IV, M. le comte Gnoli a supposé que l'on avait utilisé pour ce Ciboire des sculptures faites antérieurement et notamment les sculptures de la Chaire de la Bénédiction de Pie II.

Vasari nous dit que Mino, pendant ce premier séjour à Rome, fit, sur la commande du cardinal d'Estouteville, une *Châsse pour le corps de S. Jérôme*, dans l'église de S.^{te} Marie Majeure, avec des bas-reliefs représentant des scènes de la vie de ce saint. M. Venturi,

(1) *Archivio storico dell'Arte: Le Opere di Mino a Roma. 1889 et 1890.*

ayant remarqué au *Musée municipal* de Rome quatre bas-reliefs relatifs à la vie de S. Jérôme, y a reconnu le style de Mino et a prouvé que nous possédions l'œuvre faite pour S.^{te} Marie Majeure.⁽¹⁾ Nous avons là une œuvre très précieuse, car elle nous fait connaître le style de Mino au début de sa carrière. C'est un travail certain de Mino et c'est le plus naïf de tous. Ce sont, dans les vêtements, les plis ordinaires du maître, mais avec plus de raideur, plus de parallélisme encore que d'habitude. Les figures plates se détachent comme des découpures, les bras sont attachés d'une façon grotesque, et c'est avec la plus grande maladresse que sont indiqués les accessoires et les rochers de la



Retable de Fiesole

grotte de S. Jérôme. Les sujets représentés sont les suivants : S. Jérôme ôte une épine du pied d'un lion ; le lion reconduit au couvent un âne volé ; S. Paul apparaît à S. Jérôme ; S. Jérôme dans le désert ; S. Jérôme au milieu de ses disciples.

En 1464, Mino était de retour à Florence, et il se faisait inscrire dans la corporation des sculpteurs. Il est probable que, pendant les sept années du Pontificat de Paul II, il resta absent de Rome et qu'il ne revint dans cette ville qu'après la mort de ce Pape.

(1) Ces bas-reliefs furent enlevés probablement par Sixte V lorsqu'il fit sa chapelle de S.^{te} Marie Majeure. Ils étaient au palais de la Villa Montalto avant d'être recueillis au Musée Municipal.

Les premiers travaux de Mino en Toscane sont ceux qu'il fit à Fiesole pour l'Evêque Salutati: ils comprennent un Retable d'autel et un Tombeau.

Le *Retable* représente la Vierge entourée de saints. Au centre la Vierge agenouillée adore l'enfant Jésus qui joue avec le petit S. Jean; aux côtés de la Vierge sont représentés S. Remy et S. Léonard et, à droite en avant, pour faire pendant au groupe



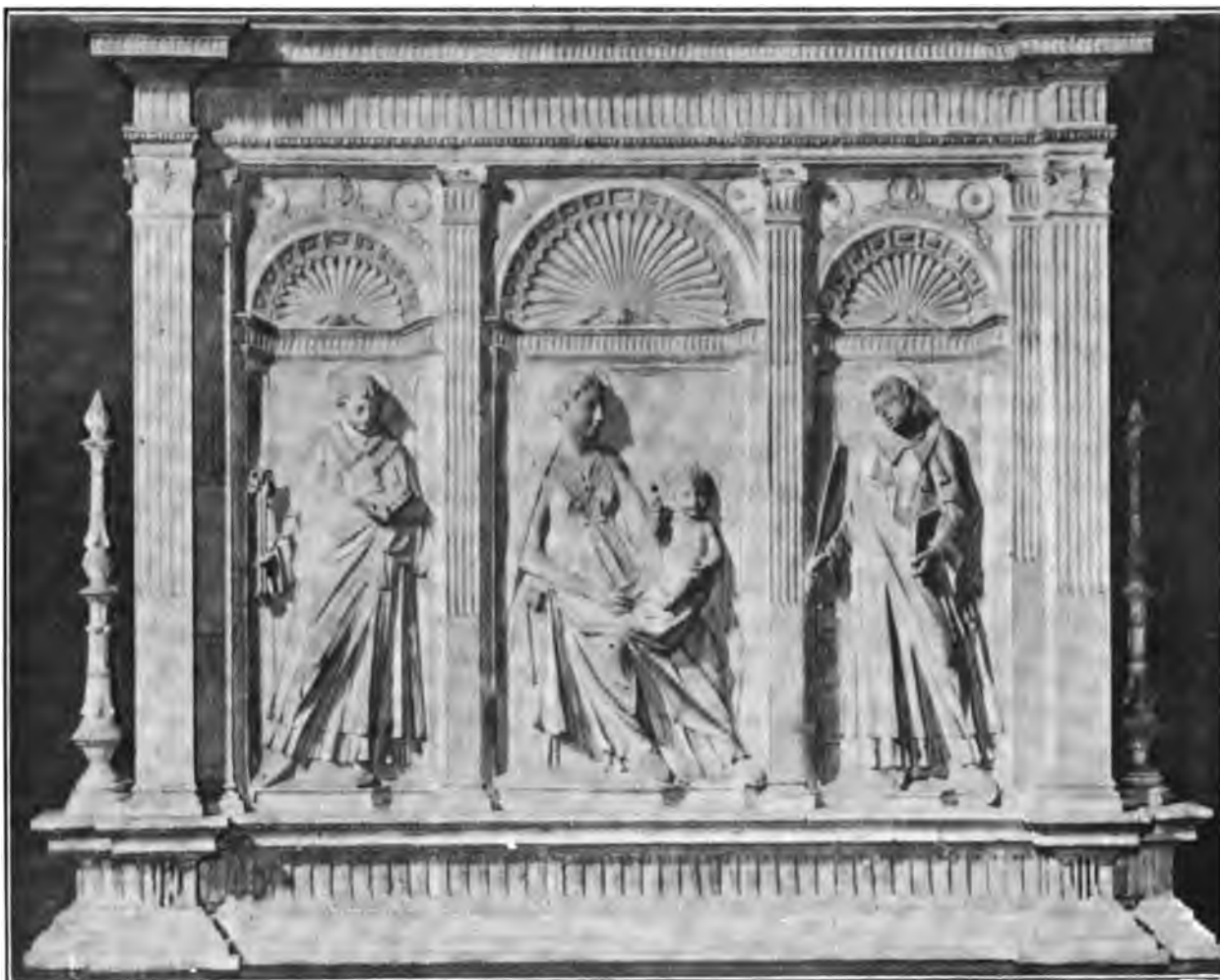
Buste de l'Evêque Salutati

de Jésus et de S. Jean, est placé un mendiant qui se retourne pour implorer S. Remy. Dans ce *Retable*, qui est vraiment la première œuvre notable du maître, nous trouvons toutes les qualités et toutes les inexpériences qui, jusqu'à la fin de sa vie, vont constituer sa manière. Comme défauts, les proportions défectueuses du corps, visibles notamment dans les deux saints qui entourent la Vierge, l'incorrection des nus dans l'enfant Jésus et le petit S. Jean, qui ont l'air d'être en baudruche soufflée, la raideur des mouvements, l'ignorance de l'anatomie; comme qualités, la douceur des visages, la vivacité des expressions, d'heureuses ordonnances, et une manière toute particulière de disposer les plis, de leur donner une grande légèreté, grâce à des reliefs peu saillants et à une exécution très simple qui a son charme malgré

quelque monotonie. La Vierge, dans les voiles légers qui la recouvrent, les mains jointes, immobile, les regards fixés sur l'enfant Jésus avec la plus sereine expression de béatitude, donne l'idée de la meilleure manière du maître. Il est surprenant de voir quel charme se dégage des œuvres de Mino, malgré tous ses défauts. La raison en est dans ses admirables facultés inventives et dans la qualité de sa pensée, dans sa grâce et sa vivacité juvéniles. Chez Mino, le sentiment et l'imagination surpassent toujours les moyens d'exécution. Ici il représente la Vierge et les saints dans des niches, selon une forme depuis longtemps familière à l'école, mais comme il sait rompre la monotonie et transformer le motif, en disposant des gradins sur lesquels il fait jouer l'enfant Jésus et le petit S. Jean! et comme il sait mettre de l'unité dans son œuvre en intéressant tous les personnages à cette petite scène!

Dans ce *Retable* les figures se détachent sur un fond d'architecture dont les caractères sont importants à noter, parce que Mino s'est beaucoup occupé de décoration et que nous pourrions dater ses œuvres d'après l'évolution de son style architectural. Ici les pilastres sont cannelés selon le type des premières formes de la Renaissance. La base du monument est également décorée de cannelures et, sur la frise seulement, on voit apparaître, comme ornements, quelques palmettes. Il n'y a pas encore trace d'arabesques. Par des moyens très discrets, sans excès d'ornementation, l'architecture entre les mains de Mino, a une grâce toute particulière, due en partie à l'emploi de longues et minces

colonnettes qui sont comme un souvenir des formes allongées si chères à l'art gothique.⁽¹⁾ Si l'on rapproche les autels de Mino des œuvres de Buggiano, par exemple, on verra combien le style néo-romain des maîtres de la première moitié du x^ve siècle était sévère, comparé aux tendresses des maîtres de la fin du siècle.



Retable de la Badia

Le *Tombeau de l'Evêque Salutati* est une œuvre très simple, mais originale et charmante dans sa simplicité. Un sarcophage porté sur des consoles est fixé à la muraille et surmonte le buste de l'Evêque Salutati. De très jolis ornements décorent le sarcophage, les consoles et les pilastres qui relient le Monument au sol. Pour nous, la partie principale

(1) Je mets en garde le lecteur contre une erreur que pourrait faire naître la vue de notre photographie et même celle du Monument lui-même. La partie supérieure, le fronton cintré, ne fait pas partie de l'œuvre de Mino. Ce n'est pas une œuvre sculptée, mais simplement une peinture qui a été mise sur le mur, dans le but de compléter le Retable de Mino, et qui ne fait qu'en déformer le caractère. Peut-être cette peinture a-t-elle été faite lorsqu'on a mis sur le Retable cette Tête du Christ qui est bien une œuvre de Mino, mais qui, je crois, ne devait pas être destinée à une telle place.

Les trois Retables de Fiesole, de la Badia et de Pérouse se terminent tous, non par des frontons, mais par des parties plates.

de cette œuvre est le Buste de l'Evêque Salutati, buste que M. Perkins cite « comme une des plus vivantes imitations de la nature qu'on ait jamais sculptées dans le marbre. »

Les œuvres de Fiesole terminées, Mino entreprenait, pour la Badia de Florence, une série de travaux plus importants encore, un Retable et deux Tombeaux, celui de Bernardo Giugni et celui du comte Ugo. Mais ce dernier tombeau ne fut terminé que longtemps après, en 1481. On ne peut donc attribuer à l'époque de la vie de Mino que nous étudions que le Retable d'autel et le Monument Giugni.

Le *ReTable* est comme la répétition du Retable de Fiesole. C'est, dans un même encadrement d'architecture, la représentation de la Vierge entourée de deux saints, S. Laurent et S. Léonard. (Cette dernière figure n'étant qu'une copie de la figure de S. Léonard de l'Autel de Fiesole). Mais l'œuvre est moins compliquée que celle de Fiesole; la petite scène du gradin n'existe pas; et la Vierge, au lieu d'être agenouillée en adoration, est assise et tient l'enfant Jésus dans ses bras. Au point de vue technique, Mino donne aux plis des vêtements des reliefs plus accentués, et adopte déjà ces lignes aiguës, ces angles vifs, qui seront une des particularités de sa manière.

Le *Tombeau de Bernardo Giugni* (1466) est conçu dans le type même des Tombes Leonardo Bruni et Marsuppini. Le corps, étendu sur un sarcophage, est placé dans une grande niche surmontée d'un fronton à plein cintre. Mais l'œuvre de Mino est bien loin d'égaliser celle de ses prédécesseurs. Desiderio, en reprenant le motif de Rossellino, avait su y mettre l'empreinte de son génie personnel, il y avait introduit des additions et des modifications telles que l'œuvre, entre ses mains, avait pris une vie nouvelle. Ici, au contraire, Mino est d'une pauvreté d'invention et d'une ignorance qui surprennent. Il ne comprend pas ce qu'il copie; et son architecture, imitée, mais très mal imitée de l'antiquité, est un véritable désordre: l'entablement est trop gros, le tympan trop petit, les pilastres trop grêles. Une seule idée est à l'actif de Mino, c'est la statue qu'il place au-dessus du sarcophage. Cette jolie figure représentant la *Justice* remplit très heureusement les grands espaces laissés vides par Rossellino et par Desiderio.

Je parlerai, en étudiant les dernières années de la vie de Mino, du Monument Ugo qui laisse bien loin derrière lui le Monument Giugni et qui peut être cité comme un des plus beaux Tombeaux de l'art florentin.

En 1471 Mino était à Volterre, où il fit pour le Baptistère, un important *Tabernacle* qui est une œuvre d'architecture d'un très joli sentiment, très nouvelle et très intéressante, où sont habilement disposées un grand nombre de figurines: sur le piédestal, des demi-figures de saints; sur le fût, les trois Vertus théologiques; sur les quatre faces du corps du tabernacle, des anges en prière; et enfin, au sommet, le petit enfant Jésus.

Des figures d'Ange porte-flambeaux, qui sont aujourd'hui à la Cathédrale de Volterre, étaient peut-être placées primitivement aux côtés de ce Tabernacle. Par la sobriété de l'ornementation, par l'élégance des formes architecturales, ce petit Monument, uni aux Autels de la Badia et de Fiesole et à la Chaire de Prato dont nous allons parler, représente un type spécial d'architecture qui est bien propre à Mino, et qui a, comme caractère, d'être très délicat, très fin et très riche en même temps sans qu'il y ait aucun emploi des formes décoratives et des arabesques chères à Desiderio.

Le *Retable de l'Eglise S. Pierre* à Pérouse, fait en 1473, est conçu dans le type des Retables de Fiesole et de la Badia de Florence, mais il est de style beaucoup plus avancé et marque un progrès notable dans le développement des formes décoratives. Nous sommes loin du Monument Giugni et nous entrevoyons déjà l'art brillant qui créera le Tabernacle des SS. Apôtres. Aux motifs de pure architecture se substituent les plus charmants motifs ornementaux. Des pilastres couverts d'arabesques remplacent les pilastres cannelés; de même un joli motif de feuillages enroulés se substitue aux cannelures de la base, et, sur la corniche, de belles guirlandes sont soutenues par des têtes de chérubins. Le corps du Retable est divisé en trois parties, dont les deux latérales comprennent comme à Fiesole et à Florence, deux figures de saints; mais au milieu du Retable, nous voyons, au lieu de la Vierge, un Tabernacle dont la Porte de bronze représente le Christ crucifié. Au-dessous de la porte, le petit enfant Jésus est entouré de quatre figures d'Ange, qui s'agenouillent en priant. Ce groupe des anges et de l'enfant Jésus est très gracieux, plein d'intérêt et de charme, mais, comme dans toutes les œuvres de Mino, les grandes figures de Saints, S. Jean et S. Jean Baptiste, qui sont autour du Tabernacle, sont des figures molles, doucereuses, sans aucun caractère.



Tabernacle de la Chapelle Médicis à Santa Croce

Il est une troisième forme que ces Tabernacles pour la S.^{te} Hostie devaient prendre, c'était celle d'un petit monument placé, non plus sur l'autel, mais sur une paroi du chœur, et c'est le type du petit *Tabernacle de la Chapelle Médicis à Santa Croce*; tabernacle fait sans doute à la date à laquelle nous sommes parvenus. C'est, d'une façon générale, la même idée que nous avons déjà vue dans le Tabernacle de l'Hôpital de Santa Maria Nuova,⁽¹⁾ mais ces deux œuvres, rapprochées l'une de l'autre, montrent nettement quel-

(1) Voir la gravure, page 35.

les différences il y eut, dans l'art florentin, entre la première et la seconde moitié du x^ve siècle. Dans le Tabernacle de Santa Maria Nuova, les formes architecturales sont très imitées de l'art antique; on est dans tout l'enthousiasme des inventions de Brunelleschi, et l'ambition de l'artiste se borne à reproduire des pilastres cannelés, des entablements et des frontons; mais, un demi-siècle plus tard, le style de Brunelleschi paraît un peu grave, un peu trop sévère, à ces sculpteurs si épris de décoration, et, dans l'art de Mino, le luxe des détails va recouvrir et faire disparaître, comme sous un voile brodé, la forte ossature de l'architecture antique. Ce seront des bouquets de fleurs décorant les pilastres, des têtes de chérubins sur la frise et sur le tympan, et nous verrons le fronton perdre les formes triangulaires de l'art antique pour s'arrondir et se terminer en volutes gracieuses. En outre, les Anges en adoration devant la sainte hostie ont pris plus d'importance, ils débordent sur le cadre, en masquant les pilastres, et ils contribuent encore ainsi à dimi-

nuer les dimensions de ce motif d'architecture qui était si prépondérant dans le Tabernacle de Santa Maria Nuova. C'est toujours la même évolution que nous avons à signaler, celle que nous avons notée en comparant le Monument Marsuppini au Monument Leonardo Bruni, évolution qui transforme dans le sens de la légèreté et de la grâce les œuvres puissantes du début du siècle.



Chaire de Prato

En 1473, Mino, en collaboration avec Antonio Rossellino, fit la *Chaire de Prato*. Je pense que, dans cette œuvre faite en commun, le rôle de Rossellino consista surtout à sculpter les trois bas-reliefs dont j'ai parlé dans la vie de ce maître, et que Mino fut le principal auteur de la partie architecturale. En effet, Rossellino, comme nous l'avons vu, s'est peu occupé d'architecture, et de plus nous trouvons, dans cette Chaire, de nombreux traits communs avec les œuvres de Mino et spécialement avec le Tabernacle de Volterre. Seul, peut-être, le motif de la base représentant des chimères,

que nous ne voyons dans aucune œuvre de Mino, est-il dû à Antonio Rossellino, et la présence de ce motif dans une œuvre de Rossellino peut, par contre coup, justifier l'attribution que j'ai faite à ce maître du Lavabo de San Lorenzo où le motif des chimères a une si

grande importance.⁽¹⁾ – La Chaire de Prato est d'une forme singulière, qui a très justement donné lieu à bien des critiques. Mino, comme s'il voulait faire un calice, dispose la partie principale sur un piédestal très frêle, et lorsque le prédicateur est dans la chaire, le défaut de la conception est encore plus saillant, car le public doit avoir l'impression que les supports ne sont pas assez solides pour le poids qu'ils soutiennent. Ces réserves faites, il faut louer la délicatesse et la fermeté des lignes, la grâce et la sobriété de toute cette architecture, qui fait songer à l'art de Michelozzo, et notamment à la Chaire extérieure de la Cathédrale de Prato que Mino avait sous les yeux et dont il s'est certainement inspiré.

Cette Chaire est décorée de cinq bas-reliefs, dont deux sont l'œuvre de Mino. Jusqu'ici nous n'avons vu dans l'œuvre de ce maître que les reliefs très rudimentaires de la vie de S. Jérôme à Rome. Dans toute la série des travaux faits à Fiesole, à Florence ou à Volterre, de 1466 à 1473, il n'y avait pas de scènes traitées en bas-relief. Les bas-reliefs



Décapitation de S. Jean
(Bas-relief de la Chaire de Prato)

de la Chaire de Prato ont donc une grande importance dans la vie de Mino, et leur étude nous sera très précieuse pour déterminer l'évolution de son talent et classer certaines œuvres à date incertaine, telles par exemple que le Ciborium de S.^{te} Marie Nouvelle. Notons que la Chaire de Prato était une œuvre très importante et que Mino y déploya toute la science dont il était capable. Or, dans ces deux bas-reliefs, il fait preuve d'une naïveté et d'une maladresse dont on ne trouverait pas d'autres exemples chez les maîtres florentins de son âge. Comment, dans la ville de Ghiberti et de Donatello, un florentin peut-il être si inexpérimenté? Comment expliquer l'échelle différente adoptée pour les divers personnages, ces têtes énormes données à certaines figures tandis que d'autres sont si petites? Et, fait plus bizarre encore, ce sont les figures les plus éloignées dans le cadre qui sont les plus grosses; dans le *Banquet d'Hérode* les musiciens, placés dans le fond, sur une estrade, ont des figures deux fois plus grosses que l'Hérodiade qui danse sur le devant de la scène. Que dire encore de ces membres si disproportionnés et si mal disposés, des bras si courts, si grêles, du roi Hérode, des jambes des pages semblables à de petits morceaux de bois à peine dégrossis? Il n'y a pas dans l'art du xv^e siècle d'œuvre

(1) Voir la gravure, page 22.

plus enfantine, et pourtant, malgré tout, malgré cette ignorance, elle subsiste et nous intéresse. Et cela est dû à l'habileté de Mino dans l'art d'imaginer, de concevoir la scène, et de disposer les personnages, surtout à la jeunesse, et à la grâce de sa pensée. Il y a là, quelle que soit l'inexpérience de sa main, un charme poétique dont on ne peut se défendre et qui est si vif que de telles œuvres ont aujourd'hui pour nous bien plus d'intérêt que les conceptions savantes, mais si froides, des maîtres du xvi^e siècle, des Vincenzo Danti, des Bandinelli et des Ammanati.

Après avoir terminé la Chaire de Prato, Mino quitta la Toscane et retourna dans la ville de Rome où il devait séjourner, presque sans interruption, jusqu'à sa mort. On ne sait pas très exactement la date de l'arrivée de Mino à Rome. Comme il y fut appelé pour faire la Tombe du pape Paul II, et que ce pape est mort en 1471, on est porté à supposer qu'il vint dans cette ville dès cette année même; mais, d'autre part, comme il fit, en 1473, la Chaire de Prato, il faut penser qu'il ne s'installa définitivement à Rome qu'après cette date.

La *Tombe du pape Paul II*, que Mino fit en collaboration avec Giovanni Dalmata, n'existe plus sous sa forme primitive. Elle fut déplacée, fragmentée, comme toutes les Tombes des papes, lors de la destruction de l'ancienne Basilique de S. Pierre, et aujourd'hui les principaux fragments qui en subsistent sont dans les *Grotte vaticane*. Toutefois, grâce à une gravure de Giacomo, dans les *Vitæ Pontificum*, nous pouvons nous faire une idée de l'ensemble de cette œuvre « qui, dit Vasari, fut considérée comme la plus riche sépulture papale qui eût été faite, soit pour les figures, soit pour les ornements. »

Comme la Tombe Giugni, la Tombe du pape Paul II se rattache au type créé par Bernardo Rossellino, dans la Tombe Leonardo Bruni. Mais ici les modifications sont si nombreuses, le motif premier prend une telle ampleur et s'éloigne si violemment de la simplicité de la Tombe Giugni, qu'on doit supposer que Mino, dans l'ordonnance de l'œuvre, a joué un rôle moins important que son collaborateur Giovanni Dalmata.

Au-dessus d'un soubassement décoré, comme dans le Monument Leonardo Bruni, de petits génies soutenant des guirlandes, s'élève un second soubassement décoré des figures des trois Vertus théologiques et de deux bas-reliefs représentant la *Création de l'homme* et la *Tentation*. De même qu'il double le soubassement, de même l'auteur de cette Tombe double les supports sur lesquels porte le couronnement; il place, aux angles, des colonnes, et, à côté d'elles, des pilastres décorés de quatre statues dans des niches. Au fronton, là où ses prédécesseurs mettaient une Madone, Mino, dans un immense bas-relief, développe la scène du Jugement dernier; et enfin, à la place des rectangles qui, dans les œuvres de Rossellino et de Desiderio, remplissaient le fond du Monument, un autre bas-relief représente la Résurrection du Christ. Il n'y a pas un tombeau du xv^e siècle dans lequel on trouve un aussi grand nombre de figures sculptées. Malheureusement l'exé-

cution de ces sculptures n'est pas digne de la pensée qui a ordonné le Monument. Pour ne parler que de Mino,⁽¹⁾ nous avons montré sa maladresse dans l'art du bas-relief, et la grande composition représentant le *Jugement dernier* n'est guère supérieure aux scènes de la vie d'Hérode de la Chaire de Prato, et nous n'avons plus même ici, comme compensation, le sentiment gracieux qui sauvait cette œuvre. Le *Jugement dernier* était bien vraiment le dernier motif qui put convenir au talent de Mino. Rien dans la nature de son esprit ne le prédisposait à traiter une pareille scène. J'ajouterai même qu'aucun sculpteur florentin du xv^e siècle n'aurait pu la concevoir avec la puissance et l'énergie nécessaires. C'est un motif qui convenait à la pensée romaine; c'est peut-être celui qui représentait le plus exactement le fond même de la volonté de la Papauté, qui disait le mieux son désir de régner sur les âmes, de gouverner le monde, de récompenser les bons et de frapper les méchants. Par une cruelle ironie du sort, la première fois que la Papauté demanda à un artiste de reproduire la scène si grandiose du *Jugement dernier*, elle n'eut à son service que l'art frêle de Mino da Fiesole, et rien ne pouvait faire prévoir à ce moment qu'un siècle plus tard elle trouverait un Michel-Ange pour mettre dans ce motif toute la grandeur de sa pensée.

Dans ce Tombeau, si Mino a échoué pour représenter la scène du *Jugement dernier*, nous pouvons voir combien il était charmant lorsqu'il traitait des sujets convenant à la nature de son talent. Les deux figures de la *Foi* et de la *Charité* sont au nombre des plus belles qu'il ait faites. Nous y trouvons toute la délicatesse des Vierges de Fiesole et de Florence, et, en même temps, un sentiment de fierté et de noblesse que nous n'avions pas encore remarqué, et, qui dans ses œuvres postérieures, va devenir prédominant. Je regrette vivement que la position de ces sculptures dans les Cryptes du Vatican ne nous ait pas permis d'en avoir une bonne photographie.

Le Musée du Louvre possède les parties ornementales qui décoraient la Frise de ce Tombeau et qui représentent un motif d'enfants tenant des guirlandes, encadré par des têtes de lion. La partie faite par Dalmata, mais surtout celle faite par Mino, sont de véritables merveilles.



La Nativité

(Bas-relief du Ciborium de S.^{te} Marie Majeure)

(1) M. von Tschudi, qui a étudié ce Tombeau avec beaucoup de soin, a très exactement déterminé la part qui revient aux deux sculpteurs, Mino et Dalmata. De Mino sont les sculptures suivantes : le *Jugement dernier*, la *Tentation*, les figures de la *Foi* et de la *Charité*, les *Evangelistes* Luc et Jean, et deux *Anges* tenant des guirlandes. A Dalmata appartient la *Résurrection*, la *Création*, la figure de l'*Espérance*, les *Evangelistes* Marc et Mathieu, le *Gisant* et deux *Anges* tenant des guirlandes.

Le travail le plus important que Mino fit à Rome, après le Tombeau de Paul II fut le *Ciborium* de l'Autel majeur à S.^{te} Marie Nouvelle. Mais la fatalité a voulu que ce Ciborium subît le même sort que la Tombe de Paul II, et ainsi les deux principales œuvres de Mino ne nous sont plus connues que par des fragments.

Une gravure de De Angelis, dans son livre *Basilica S. Mariæ Majoris de Urbe*, (Romæ, 1621), reproduit ce Ciborium, qui fut démoli sous le pontificat de Benoît XIV.



Les Mages
(Bas-relief du Ciborium de S.^{te} Marie Majeure)

Heureusement les parties principales en subsistent encore. Les grands bas-reliefs qui décoraient le corps du Ciborium sont encastés actuellement dans les parois du chœur de l'église; les autres fragments, très nombreux, représentant des anges, des figures dans des niches, des demi-figures dans des médaillons, sont dans une des salles annexes de la Sacristie.

M. Gnoli, d'après des considérations très ingénieuses, incline à classer ce Ciborium dans

les années du premier séjour de Mino à Rome, en 1463-1464. Mais les sculptures de ce Ciborium sont tellement supérieures à celles de l'Autel de S. Jérôme, datant de cette époque, et aux sculptures faites par Mino avant son second séjour à Rome, par exemple aux bas-reliefs de la Chaire de Prato, qu'il me semble difficile de ne pas considérer ce Ciborium comme étant postérieur à la Tombe de Paul II, et comme représentant l'art de Mino à son point culminant de splendeur. De même, certains détails ornementaux, tels que des frises décorées de têtes de chérubins, ou des guirlandes soutenues par des enfants nus, prouvent que ce Tabernacle ne peut être antérieur aux Autels de Fiesole et de la Badia où il n'y a pas trace de semblables recherches. Elles n'apparaissent dans l'œuvre de Mino que lors de son second séjour à Rome, et nous les retrouvons dans la Tombe de Paul II comme dans le Ciborium de S.^{te} Marie Majeure. De même les colonnes avec leurs lourds piédestaux rappellent les colonnes et les piédestaux de la Tombe Forteguerri faite à Rome vers 1474.

Le fait que le Cardinal d'Estouteville, qui avait commandé à Mino, en 1463, l'Autel de S. Jérôme, lui a également commandé le Ciborium de S.^{te} Marie Nouvelle, n'est pas une preuve suffisante pour qu'on puisse soutenir que ces deux commandes ont eu lieu à la même époque; et cela d'autant moins que nous savons que le Cardinal d'Estouteville fit d'importants travaux à l'église S.^{te} Marie Majeure à partir de 1471 et qu'il grava son nom sur la Porte de l'église avec la date de 1474. Pour le Ciborium cette date, qui est en

même temps indiquée et par les documents et par le style de l'œuvre, me paraît être la plus vraisemblable. Si j'insiste sur ce point c'est qu'il est le seul douteux dans la chronologie des œuvres de Mino.

La partie supérieure du Ciborium était décorée de quatre bas-reliefs, la *Nativité*, les *Mages*, l'*Assomption*, le *Miracle de la neige*. On ne saurait trouver de sculptures plus caractéristiques du talent de Mino. La *Nativité* est son chef-d'œuvre et une des plus charmantes créations du *xv^e* siècle. Elle mérite d'être rapprochée de la *Nativité* de Naples d'Antonio Rossellino, et elle montre de quelles ressources disposaient les artistes du *xv^e* siècle pour traiter le même sujet avec des formes complètement différentes. Ce sont là, je crois, les deux plus belles *Nativités* créées par l'art du *xv^e* siècle, et je ne saurais à laquelle des deux il convient de donner la préférence. Rossellino avait recherché surtout les effets pittoresques, en employant la perspective, en creusant les surfaces; et il s'était attaché à rompre les lignes, à détruire toute symétrie, pour rendre le bas-relief plus mouvementé.



L'Assomption
(Bas-relief du Ciborium de S^{te} Marie Majeure)

Dans l'œuvre de Mino, ce sont des recherches tout à fait opposées. Toutes les figures sont sur le même plan, et c'est de l'idée de symétrie qu'il tire ses plus grands effets. Au centre, il dispose, de manière très apparente, une cabane; non pas la cabane rustique et délabrée de Rossellino, mais une cabane aux lignes architecturales et régulières qui enferme et isole nettement la famille de Bethléem. Au centre est étendu l'enfant Jésus, autour duquel sont placés la Vierge et S. Joseph; et, toujours avec la même recherche d'une rigoureuse symétrie, sont disposés, sur les côtés, des groupes d'anges, et dans le haut, les bergers réveillés par les anges. Ce cortège d'Anges, chantant et priant, que Mino dispose, non plus dans le lointain, comme Rossellino, mais aux côtés même de l'enfant Jésus, et qui donne à son œuvre un grand caractère poétique et religieux, est un emprunt fait aux compositions des peintres florentins, de Filippo Lippi, ou de Piero della Francesca. On admirera aussi le détail charmant de l'enfant couché sur le voile de sa mère, qui est agenouillée devant lui, et qui, immobile, n'a garde de se soulever; le moindre mouvement pouvant réveiller son petit enfant.

Si l'on étudie le sujet de la *Nativité*, tel qu'il fut traité au *xv^e* siècle et au *xiii^e* siècle, on remarquera combien différent ces interprétations d'un même motif. Au *xiii^e* siècle, dans l'art de Nicolas de Pise et de ses successeurs, la Vierge est représentée couchée dans son lit, et, devant elle, des femmes s'empressent à faire la toilette du nouveau-né. C'est l'acte même de la naissance et les soins donnés au petit enfant qui sont mis en relief. Au *xv^e* siècle, au contraire, l'artiste renonce à ces détails, qui conviendraient à la naissance

d'un enfant quelconque, pour insister sur les caractères disant qu'il s'agit de la naissance d'un enfant Dieu, et ils expriment cette idée, en faisant prier la Vierge devant le berceau de l'enfant Jésus et en entourant ce berceau du chœur des anges descendus du ciel.

L'*Adoration des Mages* est non moins charmante, quoique nous y retrouvions, plus que dans la *Nativité*, certains défauts que nous avons vus si apparents dans la Chaire de



Vierge du Monument Forteguerri

Prato. Les jeunes pages, qui tiennent en main les chevaux des rois mages, ont les mêmes jambes fluettes et mal dessinées que les pages du roi Hérode, les bras sont courts et mal attachés, et ce défaut est particulièrement visible dans le Mage qui est debout au milieu de la scène. Mais, malgré toutes les imperfections que l'on pourrait signaler, l'œuvre est d'une grande valeur artistique. Et ceci est un exemple, entre mille, que les défauts n'empêchent pas les œuvres d'être belles. L'essentiel dans l'art n'est pas d'être sans défauts, mais d'avoir de grandes qualités. Les qualités ici proviennent toutes de la tendresse de Mino, de son heureuse vision de la vie, de ses convictions, de son ardeur à donner tout le meilleur de son âme. D'autre part s'il n'est pas un grand dessinateur, s'il connaît mal les formes du corps humain, en revanche son ciseau a, sur certains points, des ressources inattendues, notamment pour exprimer le détail, les plis et la nature des étoffes. Aucun autre sculpteur ne s'est attaché comme lui à reproduire tour à tour les gazes légères et transparentes, les fourrures et les broderies.

Cette habileté dans l'art de rendre le tissu des étoffes apparaît plus nettement encore dans le troisième relief représentant le *Miracle de la neige*, où l'on voit le Pape Libère, entouré des principaux dignitaires de l'Eglise, dessiner sur la neige le plan de la nouvelle basilique. On admirera surtout, dans ce bas-relief, l'individualité des physionomies, le caractère personnel de toutes les figures qui sont de véritables portraits. C'est une scène qui, dans une certaine mesure, peut être rapprochée des fresques où Gozzoli et Ghirlandajo ont prodigué les portraits de leurs contemporains.

Enfin un quatrième relief représente l'*Assomption*. La Vierge est dans une gloire soutenue par de grandes figures d'anges qui sont disposées, autour d'elle, comme les rayons d'une roue, dans une forme du plus bel effet décoratif.

Au-dessus de ces quatre reliefs étaient disposés quatre tympanes sculptés. L'un d'eux représente une *Vierge* qui est une des plus intéressantes Madones du maître. Dans aucune autre de ses œuvres on ne verra porté, au même degré, ce travail singulier qui consiste à rendre la souplesse et la transparence des étoffes, soit par des plis très multipliés,

soit par des surfaces plates à mince relief. Ce travail, bien qu'un peu monotone, est d'un très heureux effet. Comme toujours, ici, Mino se montre inhabile dans le dessin des nus, et les mains de la Vierge sont particulièrement défectueuses.

Je n'insiste pas sur les autres fragments de ce Ciborium qui sont dans la Sacristie de S.^{te} Marie Nouvelle; je me contente de dire que deux bas-reliefs, dont l'un représente la Vierge⁽¹⁾ et l'autre S. Jérôme et S. Bernard, et qui ont été souvent considérés comme étant de Mino, ne sont pas de ce maître et ne faisaient pas partie du Ciborium.

Dans le *Tabernacle de S.^{te} Marie du Transtévère* nous trouvons le même style que dans le Ciborium de S.^{te} Marie Nouvelle. Ce sont deux œuvres datant de la même époque. Mino combine la forme des Tabernacles, créés à Florence vers 1440, avec la forme de Desiderio, à S. Laurent. Des Tabernacles de Peretola et de S. Egidio, il conserve le fronton avec les moulures classiques, et il emprunte à Desiderio l'idée décorative. Comme ce maître, il prodigue les arabesques et les figures, mais son œuvre est moins fine, trop surchargée, un peu commune. Il semble que Mino, dans le milieu romain, ait perdu quelque chose de cette mesure, de cette haute distinction qui sont le propre du pur esprit florentin. Malgré les efforts de Mino et l'intérêt de ses recherches, le Tabernacle de Desiderio reste encore le plus beau type des Tabernacles créés par l'art italien.



Vierge du Monument Riario

Il existe à Rome un second *Tabernacle* de Mino, le Tabernacle de S. Marc qu'il fit en collaboration avec Giovanni Dalmata. Ce Tabernacle n'est plus aujourd'hui à sa place primitive, et les fragments en sont réunis d'une façon tout à fait incohérente, dans la Sacristie de l'église. On reconnaît la main de Mino dans un bas-relief représentant Abraham et Melchisedec et dans une figure de Dieu le père entourée de chérubins.

Ces travaux, malgré leur importance, sont loin de représenter tout le produit de son activité pendant son séjour à Rome. Mino, qui avait été appelé dans cette ville pour sculpter le Tombeau du pape Paul II, reçut, dans la suite, la commande de nombreux Monuments funéraires. Il fit, seul, ou en collaboration, la Tombe du Cardinal Forteguerri

(1) Gravée dans MUNTZ, *Histoire de l'Art*, I, p. 553.

à S.^{te} Cécile, du Cardinal Riario aux SS. Apôtres, de l'Evêque Piccolomini à S. Augustin, et de Francesco Tornabuoni à la Minerva.

La *Tombe du Cardinal Forteguerri*, subissant le sort malheureux de la plupart des



Monument du comte Ugo

œuvres de Mino à Rome, a été déplacée et divisée en fragments.⁽¹⁾ M. le comte Gnoli les a rassemblés récemment et a reconstitué le Tombeau, sans que toutefois on puisse affirmer qu'il ait retrouvé complètement la forme première. Dans la plupart des œuvres qu'il fit à Rome, Mino s'est adjoint des collaborateurs. Ici il est probable qu'il a donné le dessin général de l'œuvre et qu'il s'est contenté d'exécuter lui-même les parties principales, la statue du Gisant et la figure de la Vierge. Il est facile de reconnaître, dans les deux figures de saints qui sont placées aux côtés de la Vierge et dans les figures du tympan, le ciseau un peu lourd d'un sculpteur romain. Je reproduis la *Vierge* de ce Tombeau, œuvre charmante, où l'on admire une science de dessin et une puissance expressive qui n'existaient pas encore dans la Madone du Ciborium de S.^{te} Marie Nouvelle.

Dans le *Monument Riario* des SS. Apôtres, un des plus beaux monuments romains de cette époque, nous trouvons Mino associé à un autre artiste. Ce tombeau, où nous voyons l'em-

ploi de larges pilastres décorés de Saints dans des niches, est une forme très fréquente

(1) Mino n'a pas été le seul artiste dont les œuvres ont eu à souffrir à Rome. Il s'est passé à Rome, ce qui s'est passé à Paris, ce qui se passe presque fatalement dans toutes les capitales, dans toutes les villes où la vie conserve une grande activité, où des idées nouvelles, des besoins nouveaux, nécessitent des changements, des modifications, des destructions. A Rome, le XVI^e siècle a été particulièrement néfaste aux œuvres du passé, et n'a pas respecté les chefs-d'œuvre créés un siècle auparavant par les grands sculpteurs florentins. Il ne reste rien des œuvres de Verrocchio; les grands candélabres de Pollaiuolo n'existent plus, et la Tombe d'Innocent VIII n'a plus sa forme première. Et comment auraient-ils respecté les Tabernacles et les Ciboires de Mino, ces Romains qui n'ont pas même su conserver la vieille Basilique de S. Pierre et qui ont jeté, dans des caves, comme de vieilles pierres inutiles, les tombes des Souverains pontifes!

dans l'art romain de la fin du ^{xv}^e siècle, et ne se trouve pas dans les Monuments florentins de cette époque. Il est donc à présumer que Mino n'est pas l'auteur principal de cette œuvre et que son rôle a consisté simplement à sculpter les Saints dans les niches et la Madone; le sarcophage et les donateurs agenouillés aux côtés de la Madone n'étant pas son œuvre. Nous reproduisons cette Madone, une des œuvres les plus parfaites de Mino. C'est le développement de la forme déjà employée par lui dans les Vertus de la Tombe de Paul II, avec une beauté plus grande encore. La Vierge est une véritable Reine, assise sur son trône, avec l'expression de la plus noble majesté.

On doit reconnaître aussi sa main dans la partie supérieure du *Monument du cardinal Giacomo Ammannati*, dans le Cloître de S. Augustin (aujourd'hui Ministère de la Marine). La partie principale représente le Jugement dernier; et les analogies avec le Jugement dernier de la Tombe de Paul II sont telles qu'on ne peut douter qu'il ne soit l'auteur de cette œuvre.

M. von Tschudi attribue à Mino le *Monument du cardinal Cristoforo delle Rovere*, à S.^{te} Marie du Peuple, mais je serais plus disposé à croire, avec M. Gnoli, que, seule, la Madone est de ce maître. M. Gnoli reconnaît encore la main de Mino dans la Madone du Monument du cardinal Ferrici, au Cloître de la Minerve.

Le dernier travail fait par Mino à Rome est le *Tombeau de Francesco Tornabuoni* à la Minerve (1480), composé de deux pilastres encadrant un sarcophage sur lequel repose la figure du mort. C'est une œuvre très simple, mais d'une finesse exquise. Mino se souvient du Monument Marsuppini et rivalise en grâce et en élégance avec Desiderio.



Tabernacle de l'Eglise de S. Ambrogio

De retour à Florence, en 1481, Mino termina, dans l'église de la Badia, le *Tombeau du comte Ugo* qu'il avait commencé quinze ans auparavant. La comparaison de cette œuvre avec la Tombe Giugni, faite en 1466, doit faire supposer qu'elle était bien peu avancée en 1466, et qu'elle doit appartenir presque toute entière aux dernières années de la vie



Madone du Musée National

du maître. C'est une œuvre très belle, mais qui a le tort d'être une imitation trop littérale du Monument Marsuppini. A l'actif de Mino, il faut inscrire le magnifique soubassement, où de charmantes figures d'Ange soutiennent le cartel sur lequel est gravée l'inscription funéraire, et la figure de la *Charité* qui, dans une forme semblable à celle du Monument Giugni, s'élève au-dessus de la figure du gisant. Le tympan est décoré d'une admirable figure de Madone, la digne sœur des Madones du Monument Forteguerria et du Monument Riario.⁽¹⁾

La dernière œuvre de Mino est le *Tabernacle de l'Eglise de S. Ambrogio*, qui est une de celles qui donnent la plus com-

plète idée de son talent. Au point de vue architectural, il n'a rien conçu de plus distingué; jamais il n'a créé une plus fine décoration d'arabesques ni uni plus heureusement les figures aux lignes architecturales. Dans le tympan, il représente Dieu le père adoré par des Anges, sur la prédelle, le Miracle qui avait donné lieu à l'érection du Tabernacle, et, sur la partie principale, le petit Jésus sortant du calice que soutiennent deux anges, tandis qu'à ses côtés deux saints se tiennent en adoration. Combien ce Tabernacle, n'est-il pas supérieur au Tabernacle fait à Rome pour l'église S.^{te} Marie du Trastevere? A Rome, Mino s'était laissé influencer par le goût des artistes romains et des artistes lombards, alors si nombreux à Rome; mais ici il se dégage de ce style trop pompeux et trop surchargé, il retrouve la pureté du goût florentin, et son œuvre peut-être comparée, sans trop de défaveur, au Tabernacle de Desiderio.

(1) Voir la gravure en tête du chapitre.

Nous venons d'étudier le style de Mino d'après les œuvres principales dont la date nous est connue, il nous reste à étudier quelques œuvres de plus petites dimensions dont la date le plus souvent n'est pas déterminée.

Mino a été un grand sculpteur de Madones. De tous les florentins du ^{xv}^e siècle, seul, Andrea della Robbia, en a fait un aussi grand nombre. Nous avons déjà vu les Madones du Retable de Fiesole, du Retable de la Badia, du Ciborium de S.^{te} Marie Nouvelle, du Monument Forteguerri, du Monument Riario, du Monument della Rovere, du Monument Ugo; mais ce n'est pas tout, nous possédons de Mino plusieurs bas-reliefs représentant des Madones, et il en est un très grand nombre faites par ses élèves en imitation de sa manière.

La plus charmante est une *Madone* du Musée National, vue à mi-corps, dans un médaillon soutenu par le ravissant motif d'un ange aux ailes éployées qui tient une petite croix. C'est le beau style de la Madone du Monument Riario, cette étonnante allure de dignité, cet air aristocratique, que nul florentin n'a exprimé comme Mino, avec autant de vraie distinction.

Dans un second bas-relief du Bargello, nous voyons une autre *Madone* tenant l'enfant Jésus assis devant elle. L'attitude droite de la Vierge, la tête relevée, le regard hautain, expriment le même sentiment d'aristocratique fierté.

Les Madones conçues dans le style de Mino sont très nombreuses, et, comme il a été lui-même souvent incorrect et négligé, il est difficile de déterminer avec précision les œuvres qui sont de sa main. Je me contenterai de citer brièvement la *Madone de la Via della Forca* à Florence⁽¹⁾ et la *Madone de la Collégiale d'Empoli*⁽²⁾ dont une réplique se voit au Musée du Louvre. Ce Musée possède une seconde Vierge à laquelle j'attacherais plus de prix et qui me paraît être une œuvre certaine du maître. Cette Vierge présente, comme intéressante particularité, un encadrement composé d'arabesques et de délicates tiges de fleurs. Une *Madone* analogue à celle d'Empoli se voit aussi dans la collection Gustave Dreyfus. La même collection possède deux figures de la *Foi* et de la *Charité*, qui sont des œuvres très importantes du maître. La *Vierge*, dans un cadre rond, n. 81 du Musée de



Madone du Musée National

(1) Photographie Alinari, num. 3191.

(2) Photographie Alinari, num. 9677.

Berlin, est aussi une excellente œuvre de Mino. – Dans une Madone de l'église S. Etienne et S.^{te} Cécile⁽¹⁾ on trouve quelques traits qui rappellent la manière de Mino; mais elle est l'œuvre d'un artiste qui a plus de rapports avec Benedetto da Majano.

Comme imitation de Mino, mais plus éloignée encore, je cite une Madone de Bargello, où l'on voit, sur les côtés, deux candélabres et, dans le haut, des anges tenant une couronne.⁽²⁾

Pour Mino, comme pour tous les sculpteurs de cette époque, la question des bustes est une des plus difficiles à résoudre.

Le Musée de Berlin possède un buste portant l'inscription suivante: *Nicolaus de Strozis in urbe a. MCCCCLIII. opus nini*. Quoique l'œuvre soit signée NINI et non MINI, M. Bode pense que ce portrait de Nicolas Strozi est l'œuvre de Mino. Et si cette opinion est juste nous aurions là le plus ancien travail de Mino et une preuve que cet artiste était à Rome dès 1454. Les questions relatives aux Bustes sont toujours tellement délicates qu'il est, le plus souvent, très difficile d'émettre une opinion avec quelque assurance. Ici, je ne vois pas d'objection sérieuse pour contester l'attribution de ce Buste à Mino. Je trouve, notamment dans les cheveux et le vêtement, la même manière que dans les Bustes de Pierre de Médicis et de Rinaldo della Luna, et les traits de la figure ont une facture un peu molle qui est bien celle de Mino. Mais il est extrêmement surprenant de

voir Mino, en 1454, faire une œuvre semblable, de le voir si habile dans le portrait dès 1454, alors que nous le verrons encore, longtemps après, si maladroit dans les bas-reliefs de l'Autel de S. Jérôme et de la Chaire de Prato. Remarquons d'autre part que, à l'exception des œuvres de Donatello, nous ne connaissons aucun Buste antérieur à l'année 1454. Si Mino est réellement l'auteur de ce Buste, et si ce Buste est de 1454, Mino prend une place tout à fait exceptionnelle dans l'art du portrait, une place qu'on ne songeait pas jusqu'à ce jour à lui attribuer.⁽³⁾



Buste de Rinaldo della Luna

que nombre d'inscriptions placées sur les portraits du xv^e siècle sont des additions récentes; je me contenterai de citer comme exemple celle du Niccolo da Uzzano. L'his-

Sans viser d'une façon particulière l'inscription du Buste de Berlin, je dois dire

(1) Photographie Alinari, num. 2406.

(2) Photographie Alinari, num. 2701.

(3) Voir sur cette question, la discussion de M. le comte Gnoli tendant à prouver que le buste n'est pas de Mino (*Archivio storico dell'Arte*, 1889, p. 456).

toire de l'art du portrait à Florence ne pourra s'écrire que lorsqu'on aura soumis à une étude très scientifique toutes les inscriptions dont on accepte trop facilement l'authenticité. Pour le buste de Berlin, toutes les difficultés s'aplaniraient, si l'inscription, au lieu de porter la date de 1454, en portait une plus récente d'une dizaine d'années environ.



Buste de Diotisalvi Neroni

La question du Buste de Berlin mise de côté, il faut cependant reconnaître que Mino a été un habile et fécond sculpteur de portraits. Parmi tous les maîtres de son âge c'est lui qui nous en a laissé le plus grand nombre.

Le plus ancien est le Buste *Rinaldo della Luna*, du Musée du Bargello (1461), œuvre de pur esprit florentin, simple et très élégante dans sa sobriété, qui, sans avoir toutefois l'extraordinaire acuité

d'observation du Buste de jeune seigneur de Pollaiuolo, est, après ce buste, la plus intéressante représentation que nous ayons d'un jeune florentin du ^{xv}e siècle.⁽¹⁾

De 1466 est le Buste de l'Evêque Salutati, décorant son Tombeau, dans la Cathédrale de Fiesole, dont nous avons déjà parlé. Mino, le plus souvent, manque de cette souplesse qui donnait tant de charme aux œuvres de Desiderio et de Rossellino; son ciseau est un peu sec et sommaire; mais ici cette raideur, cette exécution brutale, expriment à merveille la figure nerveuse du vieillard, dont Mino, en quelques traits concis et énergiques, marque toute la volonté et l'intelligence.

Le plus précieux de tous les Bustes de ce maître est celui de *Diotisalvi Neroni* (1464) de la collection Dreyfus, non seulement en raison de la grande beauté du travail, de la puissance expressive, mais parce que ce Buste est représenté, non avec le costume contemporain, mais à l'antique, la poitrine nue entourée



Buste de Pierre de Médicis.

(1) Les questions relatives aux dates des Bustes sont si importantes que je dois faire encore une observation à propos de l'inscription du Buste Rinaldo della Luna. Est-elle vraiment de l'époque? La raison de douter provient de la façon étrange dont elle est placée. Presque toujours les inscriptions sont gravées sur un socle saillant. Or ici il n'y a pas de socle et, pour mettre l'inscription, il a fallu entailler le Buste, ce qui lui donne une forme déplaisante et contribue à en diminuer encore la poitrine déjà trop courte.

d'une draperie. Que le buste soit de Mino, le style de la draperie, à défaut de la signature du maître, ne laisserait à cet égard aucun doute. C'est ici, à mon sens, la première représentation que nous connaissions dans l'art de la sculpture d'un Portrait avec un costume antique. Le Buste Sassetti, attribué à Rossellino, est très probablement d'une date postérieure, et le buste de Niccolo da Uzzano, dont j'ai discuté l'attribution en par-

lant de Donatello, me paraît encore plus récent : ces trois œuvres étant, à ma connaissance, les seules sculptures florentines du x^v^e siècle dans lesquelles un personnage de l'époque soit représenté avec un costume antique.

On attribue avec vraisemblance à Mino le Buste de *Pierre de Médicis* du Bargello. Pierre de Médicis, étant représenté dans un âge peu avancé, de quarante à cinquante ans sans doute, nous aurions là une des premières œuvres du maître, contemporaine du Buste Rinaldo della Luna.

Il faut aussi, je crois, attribuer à Mino un second buste du Bargello représentant un homme vêtu d'une cuirasse, qui, sur les observations de M. Bode, est considéré comme étant le portrait de *Jean de Médicis*, frère de Pierre. Jean de Médicis étant mort



Médaille de femme du Musée National

en 1463 nous aurions encore là une œuvre faite par Mino avant sa trentième année.

Le Musée de Berlin possède un Buste de jeune fille de Mino ; et un autre Buste de jeune fille, signé *Opus Mini*, se voit à Paris à la Bibliothèque nationale (Cabinet des médailles).

Dans la catégorie des portraits il faut classer le Médaillon du Bargello représentant une *Jeune femme* qui porte la singulière inscription : *Et io dal Mino o avuto el lume*. On a pu croire que ce Buste représentait la fille du sculpteur ; mais pour écarter cette hypothèse il suffit de remarquer le costume d'une extrême richesse, tel que seule une grande dame de l'aristocratie devait en porter. Il faut simplement voir dans cette inscription une manière un peu prétentieuse de Mino pour dire qu'il est l'auteur de cette œuvre.

Un autre bas-relief de Mino au Musée de Bargello représente un *Buste d'Aurélien*. Cette charmante figure, qui a tous les caractères du maître, notamment dans les plis de la draperie, est très intéressante, car c'est une des premières représentations que nous rencontrons à Florence d'un Buste de César romain.

Rapprochons enfin de la série des portraits, ces petits bustes d'enfant que l'on trouve dans l'œuvre de Mino comme dans celle de Desiderio ou de Rossellino. Le plus beau de ces Bustes, un petit *S. Jean Baptiste*, appartient à une collection privée de Florence, la collection Della Bordella.

Cet art du Portrait en buste avait été précédé par l'art des portraits faits par les Médailleurs. Mais l'art de la médaille fut créé dans le nord de l'Italie; Florence ne le connut que très tard et ne le pratiqua pour ainsi dire pas. L'honneur de cette création revient à Pisanello dont la première œuvre datée est la médaille de l'empereur Jean VII Paléologue, de 1438.

Il est à remarquer que c'est dans le groupe des Médailleurs que l'on constate les premiers et les plus importants emprunts faits à l'Antiquité. Et cela s'explique tout naturellement par ce fait que ces artistes trouvaient, dans les Médailles antiques, des modèles qu'ils pouvaient reproduire sans rien y changer, tandis que les sculptures antiques ne pouvaient rendre les mêmes services aux maîtres chrétiens représentant des Chaires, des Autels, des Tabernacles.

C'est une question encore très controversée que celle de savoir si les grands florentins du début du xv^e siècle ont fait des médailles. On en attribue à Alberti, à Michelozzo et à Filarète, mais sans certitude.

En résumé, Mino, malgré son ignorance de l'anatomie et des proportions du corps humain, a pris place au rang des premiers artistes de son temps. Sans avoir eu la profonde foi religieuse d'Antonio Rossellino, il appartient néanmoins très intimement à l'école catholique. Dans ses Madones, il a su unir à la grâce de Desiderio un sentiment de fierté aristocratique qui lui est tout particulier. Enfin il s'est fait remarquer exceptionnellement par ses qualités inventives et par un heureux emploi des formes architecturales de la Renaissance.



S. Jean Baptiste
Buste de la collection "Della Bordella"



L'Annonciation

MATTEO CIVITALI

1435 - 1501

A la différence des maîtres dont nous avons parlé jusqu'ici, Matteo Civitali, bien qu'appartenant très étroitement à la doctrine florentine, n'a pas habité Florence et a passé toute sa vie à Lucques, sa ville natale. Il a de grandes analogies avec Mino, et comme lui, il se rattache à l'art de Desiderio et des Rossellino. Dans le Tombeau de Pietro Noceto, Civitali emprunte à Bernardo Rossellino le type général de son Monument, et à Antonio les détails de la décoration. Les ornements du piédestal de cette Tombe sont une véritable imitation des ornements de la Tombe du Cardinal de Portugal. On peut citer encore, comme preuve de ces relations, le fait qu'Antonio Rossellino fut choisi, en 1473, comme arbitre pour fixer le prix du Monument Noceto, et cet autre fait que Civitali avait été lui-même, quelques années auparavant, en 1468, désigné pour fixer le prix de la Tombe de Filippo Lazzeri, faite par Bernardo et Antonio Rossellino.

Il est un autre maître qui eut sur Civitali une influence considérable, Jacopo della Quercia; maître qu'il n'a pas connu, sans doute, mais dont il a longuement étudié les œuvres. Jacopo della Quercia avait demeuré longtemps dans la ville de Lucques, qui était justement fière d'avoir pu s'attacher un des plus grands maîtres de l'Italie. Aussi ne faut-il pas s'étonner que les œuvres de Jacopo, la Tombe d'Ilaria del Caretto, les Pierres tombales des Trenta, et surtout l'Autel de San Frediano, aient exercé une influence prépondérante sur l'imagination de Civitali. C'est à cette influence qu'il doit un des caractères les plus notables de son art, un caractère de force et de grandeur que l'on cherche-

rait en vain, à cette époque, dans la pure école florentine. Ce côté de l'art de Civitali n'a pas encore été suffisamment mis en lumière; on se contente trop souvent de comparer ce maître au délicat, mais un peu superficiel, Mino da Fiesole; tandis que, par l'Autel de S. Régulus, par la Tête de Christ du Musée de Lucques, par les Statues de Gênes, il se

place au rang des plus grands et des plus énergiques penseurs du ^{xv}^e siècle. Par de telles œuvres, l'art grandiose du ^{xiv}^e siècle s'est transmis aux maîtres du ^{xvi}^e, et l'on peut bien vraiment dire que Civitali est le trait d'union qui rattache Jacopo della Quercia à Andrea Sansovino⁽¹⁾ et à Michel-Ange.



Anges de l'Autel du Dôme de Lucques

La première œuvre de Civitali est le *Tombeau de Pietro di Noceto*, secrétaire du pape Nicolas V (1472).⁽²⁾ Ce Tombeau est très vanté par les historiens, et Cicognara prétend qu'il peut passer pour le modèle de ce genre de Monuments, car « dans aucun autre, dit-il, on ne trouverait réuni un aussi grand nombre de qualités. » Mais ce Monument est bien loin de mériter de tels éloges, car l'exécution de ses diverses parties est assez grossière, et, dans l'ensemble, il n'est qu'une copie à peine modifiée du Monument Leonardo Bruni, de Bernardo Rossellino. La Tombe Noceto est une œuvre de jeunesse,

dans laquelle Civitali copie le type à la mode créé par les grands maîtres florentins. La seule nouveauté que l'on puisse mettre à son actif est l'emploi, dans le tympan, autour de la Vierge, de deux portraits en profil, là où Rossellino et Desiderio avaient placé des figures d'anges; mais l'innovation de Civitali n'est pas heureuse. Il emprunte encore à Desiderio le joli motif des Anges porte-écussons, mais le dessin de ces enfants, comme celui de la Madone, manque de souplesse et de précision. Il faudrait enfin relever bien des maladresses, bien des fautes dans son style architectural, par exemple dans l'excessive importance qu'il donne à la corniche. Tout nous montre que ce Monument ne doit tenir qu'une place secondaire dans l'histoire de l'art italien.

(1) Je crois devoir dire dès maintenant à l'appui de cette thèse de l'influence de Civitali sur Andrea Sansovino, que Sansovino a précisément été, à Gênes, le continuateur des travaux de Civitali et que ses deux statues de la *Vierge* et de *S. Jean Baptiste* ont de grands rapports avec les statues de Civitali.

(2) M. RIDOLFI (*L'Arte in Lucca*) recherchant les œuvres que Civitali a pu faire avant ce Tombeau, lui attribue deux Médallons sous le portique de la Cathédrale de Lucques, dont l'un, fait vers 1457, représente le portrait de Pietro d'Avanza.

La véritable manière de Civitali, avec ses défauts et ses qualités propres, apparaît, pour la première fois, dans les *Anges* à genoux, faits pour l'Autel du S. Sacrement à la Cathédrale de Lucques, de 1473 à 1476. Civitali pèche par un insuffisant dessin des formes, notamment dans les mains qui sont trop fortes et à peine dégrossies; mais, dans l'attitude de ces *Anges*, dans l'expression de leurs visages, se révèle son âme si profondément religieuse et aimante. Nous retrouvons là comme un écho de l'art créé par Luca della Robbia à l'Impruneta, quelques années à peine auparavant. Plus qu'aucun autre maître Civitali sera l'héritier de cette forme si ardemment expressive, si tendre, si amoureuse, que nous avons admirée dans les dernières œuvres de Luca. Antonio Rossellino, déjà, dans ses figures d'Anges, avait cherché cette animation, mais, dans aucune de ses œuvres, il n'avait su mettre l'extase qui illumine les figures de Civitali. Et si nous songeons à Mino, nous constaterons que même ses figures les plus expressives sont froides comparées à celle de Civitali.



Chapelle du Volto Santo

Nous ne connaissons pas la date de la *Foi*, du Bargello, signée des initiales de Civitali, mais c'est une œuvre très voisine des *Anges* de l'Autel du S. Sacrement. On y remarque la même attitude, la même beauté de regard, et, d'autre part aussi, la même inexpérience, visible surtout dans le dessin des mains. Quoique très belle, cette figure n'atteint peut-être pas à la même hauteur que les *Anges* de Lucques, qui, au point de vue de la flamme du regard, de l'effort de l'âme pour sortir de son enveloppe charnelle et s'élancer vers les cieux, est le chef-d'œuvre de Civitali, et, dans ce genre, l'œuvre la plus significative de la seconde moitié du *xv^e* siècle.

A partir de 1478, et pendant longtemps, Civitali est occupé à d'importants travaux d'architecture et de sculpture décorative au Dôme de Lucques. Il fait la *Balustrade du chœur*, composée de grands rectangles de marbres de couleur, qui sont séparés par des pilastres décorés de riches sculptures ornamentales, telles que palmettes, feuillages, bouquets de fruits, et surmontés par une frise composée de têtes de Chérubins soutenant des guirlandes de fruits. L'œuvre est faite avec tout le soin et toute l'habileté que l'on admire dans les œuvres florentines de cette époque, et rivalise en beauté avec l'admirable balustrade de la chapelle Sixtine.

Le petit Temple, ou *Chapelle du Volto Santo*, placé dans la Cathédrale, comme un édifice en miniature, est une grande nouveauté. De l'époque antérieure, nous possédons quelques chapelles isolées, par exemple la Chapelle du Crucifix, à S. Miniato, de Michelozzo,

ou des chapelle adossées, surmontées de baldaquins supportés par des colonnes, dont les plus beaux types sont à l'Annunziata de Florence et à l'Impruneta ; mais nous n'avions pas encore rencontré une chapelle construite avec une telle autonomie et une si grande importance architecturale. Cette Chapelle octogonale, complètement fermée, dont les huit parois sont percées de portes et de fenêtres très larges, séparées entre elles seulement par de légères colonnes, est dans l'art italien du xv^e siècle une œuvre unique, de laquelle, seul, peut être rapproché le Tempietto de San Pietro in Montorio de Bramante.



S. Sébastien

Quelques années plus tard, en 1494, Civitali faisait une *Chaire* et, en 1498, un *Bénitier*, qui, autant que la Bordure du chœur et la Chapelle du Volto Santo, nous disent son exceptionnelle habileté comme architecte et comme décorateur.

A l'extérieur de la Chapelle du Volto Santo, est placée une statue de S. Sébastien.⁽¹⁾ On sait quel rôle a joué, dans l'art italien, à la fin du xv^e siècle, spécialement dans la peinture, la figure de S. Sébastien. C'est le thème favori des artistes qui veulent étudier le nu. Au début du siècle, nous avons vu quelques figures nues, celles de *David* et de *S. Jean Baptiste*, mais, désormais, c'est la figure de S. Sébastien qui va prédominer. Rossellino, le premier, a ouvert la voie avec la figure d'Empoli dont nous avons dit toute la beauté. La statue de S. Sébastien de Civitali est la seconde en date et, sans avoir, à beaucoup près, la valeur du S. Sébastien de Rossellino, l'ampleur de ses formes et sa vérité anatomique, elle a cet intérêt d'être, plus que cette dernière œuvre, le type de cette série de figures délicates et un peu molles dont nous verrons plus tard de si nombreux exemples. Ce type eut tant de vogue, dans l'école ombrienne, qu'il a semblé à nombre d'écrivains avoir été créé par elle, mais



Autel de S. Régulus. (Fragment)

(1) On voit dans l'église de Monte Quirico un modèle en terre-cuite de cette statue.

les S. Sébastien du Pérugin ne sont que la suite des S. Sébastien de l'école florentine. La statue de Civitali appartient encore à la jeunesse du maître et c'est ce qui explique certaines naïvetés de pose et d'exécution; nous dirons plus loin à quelle hauteur Civitali s'est élevé, dans l'art de la statuaire en ronde bosse et dans le traitement des nus, lorsque nous étudierons les statues de Gênes.⁽¹⁾

L'*Autel de S. Régulus*, terminé en 1484, est le chef-d'œuvre du maître. Il est divisé en deux parties principales: le bas constitue un Retable d'autel, se composant d'une prédelle et de trois saints placés dans des niches; au-dessus s'élève le Tombeau de S. Régulus, comprenant le Saint étendu sur son sarcophage, deux Anges à ses côtés, et une Vierge dans le fond. Cette œuvre qui, dans son aspect général, évoque le souvenir de la Tombe du pape



Ecce Homo, du Musée de Lucques

Jean XXIII de Donatello, est habilement composée et, malgré ses nombreux éléments, ne présente aucune confusion.

La partie maîtresse de cet autel, la gloire de Civitali, ce sont les trois statues représentant *S. Régulus*, *S. Jean Baptiste* et *S. Sébastien*. De telles figures placent un sculpteur au premier rang de son art. Quel contraste avec les figures de saints, si mièvres et si monotones de Mino de Fiesole! et, comme ici, Civitali se rattache à l'école des grands maîtres florentins, à cette école si ferme dans ses expressions, si précise dans son dessin, si nerveuse dans son exécution! Je ne vois pas quelles figures seraient plus dignes d'être comparées à l'*Incrédulité de S. Thomas* du Verrocchio. C'est, en effet, le style nouveau mis à la mode par le Verrocchio que nous trouvons dans ces draperies étudiées avec un art consommé qui donne l'illusion de la nature. Ce n'est plus la draperie trop conventionnelle de la fin du XIV^e siècle, ce n'est plus la draperie du XVI^e siècle, copiée sur la statuaire antique, c'est une étude directe de la nature, sans autre parti pris que le désir de la reproduire fidèlement. Il est très intéressant de voir comment Civitali voulant représenter

(1) Dans ce Sébastien, la draperie qui couvre le ventre est une addition moderne. Sans être complètement nu, ce S. Sébastien ne devait avoir qu'une draperie très légère, dans le genre de celle du S. Sébastien de Rossellino.

S. Sébastien, vêtu, et non pas nu, lui donne le costume d'un jeune seigneur florentin, et, en même temps, comment, pour ne pas mettre dans cette figure les traits trop particularisés d'une époque, il la drape dans les plis d'un large manteau. Civitali hésite encore dans l'emploi du nu; il semble avoir conscience de ce qui lui manque, et il s'attache surtout à



Adam

étudier la forme des vêtements, et c'est ainsi qu'il couvre son S. Jean Baptiste, comme son S. Sébastien, d'un ample vêtement et d'un manteau. Les trois statues sont également à louer par la dignité des attitudes et l'énergie des expressions; le S. *Régulus*, notamment, représenté dans une pose très simple, tenant la crosse d'une main et bénissant de l'autre, drapé dans son ample manteau épiscopal, est une des plus belles statues d'évêque que nous connaissions, la plus digne d'être citée après le S. Eloi de Nanni di Banco, à Or san Michele.

La prédelle de l'Autel de S. *Régulus* est décorée de trois petits bas-reliefs représentant la *Décollation de S. Jean Baptiste*, la *Décollation de S. Régulus* et le *Martyre de S. Sébastien*; bas-reliefs qui surprennent par leur inexpérience. Ils font songer aux bas-reliefs de la Chaire de Prato, par Mino da Fiesole et Antonio Rossellino. Il est visible que Civitali ne comprend pas le bas-relief; c'est une forme à laquelle il ne s'intéresse pas et qui ne tiendra qu'une très petite place dans son œuvre. A voir comment les figures sont maladroitement disposées, sans liens entre elles, à voir comment Civitali cherche naïvement à obtenir des reliefs en détachant brutalement

ses personnages, qui semblent de petits morceaux de carton découpé, on se demande, comment l'art de Ghiberti et de Donatello a pu être si rapidement oublié dans le sein même de l'école qui l'avait vu naître.⁽¹⁾

La même maladresse apparaît dans l'*Annonciation* du Musée de Lucques.⁽²⁾ Mais ici nous pouvons oublier le mauvais dessin des bras et de cette main dont les doigts écartés ressemblent aux branches d'un éventail, pour nous laisser séduire par le charme qui se dégage de l'œuvre tout entière, par la délicieuse figure de l'ange qui rappelle les Anges de l'Autel du S. Sacrement, et par toutes les richesses que le ciseau de Civitali prodigue pour embellir son œuvre.⁽³⁾

(1) Voir la gravure de la *Décollation de S. Régulus* à la fin du chapitre.

(2) Voir la gravure en tête du chapitre.

(3) Dans ce bas-relief la figure de la Vierge est si notablement inférieure à celle de l'Ange, qu'on pourrait supposer que le bas-relief, laissé inachevé par Civitali, aurait été terminé par un de ses élèves.

Dans les *Fonts baptismaux de Lammari*, faits en 1481, et dans le *Tabernacle de Segromigno alto*, on voit, comme motif principal, une figure de Christ tenant un calice dans lequel tombe le sang qui s'échappe de son côté. Dans la *Tombe de S. Romano*, faite en 1490, Civitali surmonte de même le sarcophage du jeune saint par une figure de Christ. Dans cette représentation de Christ vu au moment de la passion, Civitali devait créer deux chefs-d'œuvre, le *Christ Flagellé* du Bargello et surtout l'*Ecce homo* du Musée de Lucques, extraordinaire figure qui, toute convulsée par l'angoisse, implore le ciel avec un regard qui nous déchire le cœur. C'est un prodige d'observation que ces yeux tout grands ouverts dont les paupières sont si durement tirées par la douleur et cette bouche dont on croit entendre le sanglot.

Je cite, sans insister, d'autres œuvres de Civitali qui sont à Lucques : la grande *Madone* placée à l'angle de la façade de la Cathédrale, une petite *Madone* de l'église de la S.^{te} Trinité, le *Monument Bertini* de la Cathédrale, la figure de l'*Evêque Silao*, reste de son tombeau, qui se trouve à la Pinacothèque, et j'ai hâte d'arriver aux six *Statues de la Cathédrale de Gênes*, œuvres peu connues, parce qu'elles sont en dehors de la Toscane et qu'elles n'ont pas encore été reproduites par la gravure,⁽¹⁾ mais qui devraient occuper un des premiers rangs dans l'histoire de l'art, soit en raison de leur beauté, soit en raison de l'influence qu'elles ont exercée.

Pour comprendre l'intérêt de ces statues, il faut se rappeler que depuis Donatello nous n'avons vu qu'un petit nombre de grandes statues de marbre dans l'école florentine. Luca della Robbia, Desiderio, Mino, n'en ont pas fait une seule, et, dans tout cet âge, nous ne pouvons pour ainsi dire en citer qu'une, le *S. Sébastien* d'Antonio Rossellino. Les statues de Civitali sont donc comme une renaissance, comme la première annonce de cet art de la grande statuaire qui va régner au xvi^e siècle. Pour expliquer l'apparition de cet art nouveau entre les mains de Civitali il faut se rappeler que tous ses contemporains sont morts dans la décade de 1480, que Civitali leur survit, et que c'est tout à la fin de sa vie, lorsque des idées nouvelles apparaissaient dans l'art, qu'il créa les statues de Gênes. Elles appartiennent donc à la fin de l'époque que nous étudions, elles servent de trait



Zacharie

(1) Dans son livre sur *Matteo Civitali*, Charles Yriarte ne les a pas reproduites.

d'union entre les deux grandes écoles de l'art italien, et relie l'art de Donatello à l'art de Michel-Ange. – Ces six statues représentent Adam et Eve, les prophètes Isaïe et Abacuc, le grand prêtre Zacharie et S.^{te} Anne.

L'*Adam* et l'*Eve* sont des statues que nous ne pouvons que très imparfaitement apprécier aujourd'hui, parce qu'elles ont été en partie recouvertes de vêtements en stuc.



Abacuc

Le mal n'est pas très grand pour l'Adam, mais l'Eve est tout à fait défigurée et c'est comme si elle n'existait plus. Adam est représenté après la faute, dans une attitude simple, très digne, sans prétention ; les mains croisées, la tête levée vers le ciel, il semble dire toute sa misère et, par ses cris et ses pleurs, implorer la pitié du ciel. Nous n'avons pas de très belles statues d'Adam. C'est un motif que le x^v^e siècle n'a pas connu, et qui, n'étant devenu en vogue qu'au xvi^e siècle, a été traité comme il pouvait l'être par un Bandinelli, sans sentiment, ni pensée, avec l'unique préoccupation des formes et du mouvement. Au x^v^e siècle, seul Riccio, à Venise, a traité le motif d'Adam et d'Eve, mais si son art, plus sensuel que celui de Civitali, a créé la plus belle statue d'Eve qui existe, il semble que son Adam ne puisse être comparée à celui de Civitali, qui, tout compte fait, et malgré quelque raideur et quelque insuffisance, notamment dans le dessin de la poitrine, me paraît être la plus belle statue d'Adam que nous possédions. C'était une grande nouveauté que des statues nues pour un artiste de la fin du x^v^e siècle, aussi il faut tenir compte à Civitali de sa hardiesse et ne pas attendre de lui des recherches anatomiques auxquelles aucun de ses contemporains, si l'on en excepte Verrocchio ou Pol-

laiuolo, ne s'était intéressé. Plus à son aise dans les quatre autres statues il créera des œuvres encore plus dignes déloge.

C'est un chef-d'œuvre sans tâche que cette statue du grand prêtre *Zacharie*, vêtu de ses riches habits sacerdotaux, les bras étendus, les regards tournés vers le ciel, la bouche ouverte, comme s'il officiait devant les autels. Cette attitude immobile, cette extase religieuse nous émeuvent comme la *Madeleine* de Donatello. On remarquera que Civitali, avec un scrupule rare et une étonnante préoccupation de la couleur locale, donne au prêtre Zacharie les vêtements des rabbins juifs. Il y a là une des premières et des plus intéressantes recherches de vérité historique que nous connaissions dans l'art de la sculpture.

Dans l'*Abacuc*, Civitali suivant la voie de Donatello, exprime l'ascétisme du Prophète par les formes émaciées du corps, et il cherche à donner à son œuvre le plus de vie et le plus de caractère possible, en copiant fidèlement une figure vivante.

La statue de S.^{te} *Elisabeth*, noblement drapée dans ses longs voiles, dont le visage ridé est si digne et si tendrement ému, complète la série de ces œuvres où Civitali a mis tant d'invention et tant de pensée.⁽¹⁾ – Et c'est ainsi que Civitali, après avoir débuté dans l'art par des figures d'AnGES et par de délicats travaux d'architecture et de décoration, dans le style des Rossellino, termine sa vie par des œuvres grandioses qui font de lui le précurseur de Michel-Ange.

Les six Statues de Civitali décorent les deux parois latérales de la *Chapelle S. Jean*. Au-dessus d'elles, dans les tympanes, sont représentées, en bas-reliefs, des scènes de la Vie de S. Jean Baptiste ; d'un côté la Prédication de S. Jean et le Baptême du Christ, de l'autre le Festin d'Hérode, la Décapitation et l'Ensevelissement. Ces bas-reliefs exécutés par Civitali, ou par ses élèves d'après ses dessins, rappellent le style des bas-reliefs de l'Autel de S. Régulus et ne montrent pas un grand progrès de la part de Civitali dans cet art du bas-relief où il s'est toujours montré un artiste secondaire.

On remarquera que les parois de la chapelle, faites par Civitali, n'ont plus leur forme première ; elles ont été complètement refaites au xvi^e siècle ; de telle sorte que les nobles et pures créations de Civitali sont enfermées dans des niches pompeuses et tourmentées qui les écrasent. Seules, les parties des tympanes sont telles que Civitali les avait ordonnées. Je publierai plus loin, dans le dernier chapitre de ce volume, une gravure représentant l'ensemble de cette Chapelle, d'après lequel on pourra se rendre compte des différences que je signale.

Nous ne trouvons pas dans l'œuvre de Civitali cette série de petits travaux, Madones en bas-relief, Têtes de petits enfants, Portraits en buste, qui sont si nombreux



S.^{te} Elisabeth

(1) Toutes les fois que je diffère d'opinion avec le *Cicerone* sur quelques points importants, je dois le faire remarquer, car le *Cicerone* est le livre dont les idées me sont le plus chères, le livre avec lequel je ne voudrais jamais être en désaccord. Or je le crois très injuste envers l'*Ecce homo* du Musée de Lucques, qu'il juge dédaigneusement d'un seul mot, en disant que c'est « un travail médiocre » et il est encore plus dur pour les statues de Gênes qui « n'ont, dit-il, point de caractère et qui sont pour la plupart faibles et maniérées. »

chez Antonio Rossellino et Mino de Fiesole. On lui attribue cependant un délicieux bas-relief du Bargello qui représente une Jeune femme ayant au cou une chaîne dont elle joue avec la main. Ce bas-relief est remarquable par la souplesse du modelé et la douceur de l'exécution ; mais les analogies avec les œuvres de Civitali ne sont pas suffisantes pour qu'on puisse proposer cette attribution avec certitude.



La Décollation de S. Régulus
(Bas-relief de l'Autel de S. Régulus)



Vierge, du Monument Strossi

BENEDETTO DA MAJANO

1442 - 1497

BENEDETTO DA MAJANO, quoique né en 1442, quinze ans environ après Desiderio et Antonio Rossellino, se rattache étroitement à l'art de ces deux artistes. Il fut leur élève et leur collaborateur, continuant et perfectionnant leur art, mais sans le modifier sur ses points essentiels. Ajoutons que Benedetto est mort relativement jeune, en 1497, et qu'ainsi il appartient à la même période artistique que ses maîtres. Toutefois il a suffi que Benedetto fut né quelques années après Desiderio, Rossellino et Mino da Fiesole, pour que quelques particularités apparussent dans ses œuvres. Elles consistent dans une protestation contre l'art un peu mièvre, contre les formes trop fines et parfois trop compliquées de ses devanciers, et dans cette recherche d'un art plus large que nous avons déjà notée dans les dernières œuvres de Civitali et que nous allons voir sans cesse s'accroître, pour aboutir à l'art d'Andrea Sansovino, de Ferrucci, de Rustici et de Michel-Ange.

Benedetto a été un maître de tout premier ordre. Il a, sur Mino et Civitali, l'avantage d'avoir reçu une très sérieuse et très complète éducation, et d'avoir été, dès ses débuts, en possession de tous les secrets de son art. Très savant, très habile, il traite avec une égale supériorité toutes les parties de la sculpture, statues en ronde bosse, bas-reliefs, portraits, nus, vêtements, motifs de décoration ; partout il est au premier rang, et il n'est pas une de ses œuvres qui ne soit un modèle achevé dans chacun des genres qu'il a eu à traiter.

Cette science que Benedetto posséda de si bonne heure rend assez difficile le classement de ses œuvres et a été la cause d'indécisions portant sur quelques points essentiels. C'est ainsi que M. Bode et, avec lui, la plupart des critiques, considèrent, comme

étant le premier travail du maître, la *Chaire de Santa Croce*, chef-d'œuvre d'une telle perfection qu'il me semble impossible de ne pas le considérer comme étant, au contraire, un produit de la maturité de son génie. Malgré la précocité de Benedetto il y a, en effet, des nuances dans le style de ses œuvres, nuances suffisantes pour déterminer leur date, lorsqu'aucun document n'est là pour nous éclairer.

Le premier travail de Benedetto est, non pas la Chaire de Santa Croce, mais le *Monument à l'Evêque S. Savino*, de la cathédrale de Faenza. Ce Monument, que nous savons avoir été fait en 1471, est certainement l'œuvre la moins savante que nous possédions de Benedetto. Il est mal venu au point de vue architectural, et l'on ne saurait approuver ce luxe inutile de pilastres et de candélabres qui servent de cadre à la partie centrale du Re-table. Cet excès de motifs d'architecture écrase les bas-reliefs et fait paraître trop pauvres les moulures qui les séparent entre eux. Le sarcophage du saint ne semble pas non plus très heureux, avec son énorme couvercle et la mauvaise disposition des consoles qui le supportent. La jeunesse de Benedetto se trahit aussi dans les figures trop courtes des saints placées dans les niches du sarcophage, et dans les deux statuette de l'Annonciation, dont l'une, celle de l'Ange, très imitée, dans le mouvement flottant de ses draperies, des figures d'Antonio Rossellino, prouve toutes les obligations de Benedetto envers cet artiste.

Ces défauts signalés, nous allons voir Benedetto faire déjà preuve dans cette œuvre d'une qualité qui lui sera tout à fait particulière, l'art d'ordonner un bas-relief. Sur ce

point il est supérieur à tous les artistes de son époque et il mérite d'être cité immédiatement après Ghiberti et Donatello. La science de Benedetto, qui atteindra son point culminant dans la Chaire de Santa Croce, se manifeste déjà dans les bas-reliefs de la vie de S. Savino. Nous y admirons l'art de concevoir clairement l'ordonnance générale, de disposer les figures, de les faire mouvoir et de donner à son œuvre l'illusion de la vie. Benedetto fait cet Autel en 1471, à l'âge de vingt-neuf ans, et si l'on compare ces bas-reliefs avec ceux faits, deux ans après, par Rossellino et Mino, à la Chaire de Prato, avec ceux faits, en 1484, par Civitali, à l'Autel de S. Régulus, on comprendra quelle fut l'extraordinaire supériorité de Benedetto dans l'art du bas-relief. Dans l'*Amputation de*



Amputation de la main de S. Savino
(Bas-relief de l'Autel)

la main de S. Savino, voyez comme la scène est habilement disposée, comme les divers groupes de personnages sont ordonnés, de manière qu'il n'y ait ni vide, ni encom-

brement, comme les attitudes sont justes et savamment variées, avec quel naturel et quelle force Benedetto dit la souffrance du martyr et la cruauté des bourreaux qui vont couper la main du saint sur l'Autel même où elle vient de renverser une idole.



Autel de Santa Fina. (Fragment)

En 1475, Benedetto est à San Gimignano et il sculpte l'*Autel de Santa Fina*, dans cette délicieuse Chapelle que Ghirlandaio venait de décorer de ses admirables fresques.⁽¹⁾ Cette Chapelle dont l'architecture est de Giuliano da Majano, frère de Benedetto, aujourd'hui encore parfaitement conservée, est un des plus fins bijoux de l'art italien et peut être citée à côté de la Chapelle du Palais des Médicis, de la Chapelle du Cardinal de Portugal à San Miniato et de la Chapelle Portinari à San Eustorgio de Milan.

Toutefois il faut remarquer que l'Autel de Benedetto ne nous a pas été conservé dans sa forme première. La partie inférieure, la table de l'Autel avec ses supports et la frise de chérubins qui la surmonte, est une œuvre moderne.

Mais il y a plus; toute la partie supérieure, œuvre de Benedetto, a subi de grands changements; le sarcophage n'a plus de couvercle, et la frise en bas-relief, qui servait primitivement de prédelle à l'autel, est aujourd'hui placée à la partie supérieure, dans une

(1) Sur la détermination de la date des sculptures de Benedetto et des peintures de Ghirlandajo à San Gimignano, voir l'article de Baldoria dans l'*Archivio storico dell'Arte*, 1890, p. 60.

forme dont aucune œuvre italienne ne nous donne d'exemple. L'ensemble de cet autel est donc pour nous complètement défiguré, mais nous pouvons en admirer les détails, qui nous font connaître l'art de Benedetto sous sa forme la plus jeune et la plus délicieusement poétique. Ces Anges agenouillés, qui portent des candélabres, sont une nouvelle variation du motif créé par Luca, à la Sacristie du Dôme, et repris par Antonio Rossellino, dans la Tombe du cardinal de Portugal. Plus suaves et plus célestes encore sont les quatre



Vierge de l'Autel de Santa Fina

figures d'Anges, en léger relief, qui sont sculptées sur la partie centrale du Tabernacle. Jamais aucun sculpteur ne s'est autant rapproché du style divin de Luca della Robbia et n'a mis tant de pureté d'âme dans des formes plus belles. Ces Anges sont disposés autour de la Porte du tabernacle, au milieu d'une architecture qui, par de fins reliefs, donne très habilement l'idée de la profondeur, dans une manière dont nous avons déjà vu de nombreux exemples, mais qui trouve ici son expression la plus heureuse.

Les trois bas-reliefs représentant des Scènes de la Vie de Santa Fina sont semblables à ces jolis motifs que les peintres dessinaient sur la prédelle de leurs tableaux, en multipliant à plaisir tous les détails de l'architecture et du mobilier, pour donner à ces petites miniatures le charme qui résulte d'une fine et habile exécution.

Enfin l'œuvre est couronnée par une Vierge dans une Mandorla, adorée par deux Anges. C'est une variante du joli motif de Rossellino dans le Monument du Cardinal de Portugal et nous voyons là le premier exemple de ces admirables Madones de Benedetto que nous retrouverons plus tard dans la Tombe Strozzi, dans l'Autel de San Bartolo et à la Cathédrale de Prato.

Tout, dans ce Monument, concourt à exprimer la même idée. Certes Benedetto avait bien compris la vie de Santa Fina, la pauvre misérable, qui au milieu des plus cruelles souffrances, montrait une telle espérance, une telle confiance en Dieu, que tout se transfigurait pour elle et qu'elle vivait sur la terre comme si elle était déjà dans le ciel. L'œuvre entière de Benedetto exprime les sentiments les plus célestes et c'est bien vraiment là une des plus admirables visions des âmes saintes que l'art nous ait donnée.

Dans la *Madone dell' Ulivo*, de la Cathédrale de Prato, faite en 1480, Benedetto a repris le motif de la Madone de Santa Fina, transformant en statue en ronde-bosse l'œuvre créée tout d'abord en bas-relief, et lui donnant une forme si parfaite qu'il en fait une des plus belles images de la Vierge que la sculpture ait créées. Dans cette étude des maîtres de la seconde moitié du xv^e siècle, ce sont toujours les mêmes mots que je suis obligé

d'employer, parce que les artistes se sont appliqués à redire le même thème, à prolonger leurs louanges envers la Vierge Marie, sans jamais se lasser de célébrer sa beauté et de dire leur amour pour elle. Ce qui les distingue entre eux ce n'est pas la nature de leur pensée, mais la forme spéciale qu'ils lui ont donnée; ce qu'il faut noter, c'est le petit trait particulier qui varie la position des bras, la forme des mains, le port de la tête. Ici Benedetto a excellé à dire, par une attitude très simple et un peu abandonnée, le calme de cette scène, et il a reproduit à merveille la joie profonde de la Vierge, toute concentrée dans son rêve de bonheur, et le regard limpide, si plein de tendresse du petit enfant, levant sa main pour bénir. Les draperies contrastent singulièrement, par leur souplesse, avec les draperies compliquées de Verrocchio et de Pollaiuolo. C'est la nature même, vue par l'œil le plus fidèle, et imitée par la main la plus habile. Il n'y a pas dans cette Madone le trait ferme, ni la suprême distinction que nous avons admirés chez Luca della Robbia, notamment dans la Madone d'Or San Michele, mais il y a plus de tendresse, plus d'élan, il y a cette expression plus exubérante de joie que nous ne retrouverons au même degré que dans les œuvres d'Andrea della Robbia.

Le Musée de Berlin possède une belle Vierge de Benedetto da Majano, qui a de grands rapports avec la Madone précédente.



Madone dell' Ulivo

En 1475, Benedetto recevait la commande, pour le Palais de la Seigneurie, d'une *Porte* qu'il termina en 1481. Cette *Porte* qui est de beaucoup la plus belle *Porte* d'intérieur de Palais que l'art italien ait créée, fait communiquer le Salon de l'Horloge avec le Salon de l'Audience, et elle est sculptée sur ses deux faces; mais la partie qui donne sur la salle de l'Horloge est la plus ornée, comme représentant l'entrée principale. Aujourd'hui il ne reste sur les parois des murs què les parties purement architecturales; les statues qui décoraient le sommet de la *Porte*, sur ses deux faces, une *Justice*, un *S. Jean Baptiste*, deux *Groupes d'Ange*s portant des *guirlandes* sont au Musée du Bargello. Formons des vœux pour qu'en Italie, dans ce cas comme dans bien d'autres semblables, on reconstitue le Monument de Benedetto da Majano dans sa forme première. Ce serait ici d'autant plus facile que tous les fragments enlevés à cette *Porte* existent encore et sont la propriété de l'Etat.

*La Justice*

rappelle le S. Jean Baptiste de Donatello, dans la collection des Martelli, et les *Anges*, aux formes potelées, qui soutiennent des guirlandes, forment deux groupes de l'effet le plus brillant. Ces œuvres, actuellement au Bargello, comptent parmi les plus belles de ce Musée où sont tant de chefs-d'œuvre de la sculpture italienne.⁽²⁾

C'est à ce moment sans doute, c'est-à-dire dans la décade de 1480, que Benedetto fit la *Chaire de Santa Croce*. On a coutume de dire que c'est la plus belle Chaire de l'Italie, mais il y a là quelque exagération, car la Chaire de Benedetto ne peut avoir le pas sur les Chaires de Nicolas de Pise et de Donatello. Mais si les Chaires de Nicolas de Pise restent incomparables par la puissance de la conception et la force des lignes architecturales, et celles de Donatello par la beauté supérieure des bas-reliefs, Benedetto prend place immédiatement après

Dans cette Porte, Benedetto se montre architecte et décorateur du goût le plus brillant et le plus exquis. On peut constater quel progrès, en un demi-siècle, l'art florentin a réalisé depuis la Porte si simple de la Chapelle Pazzi de Brunellesco. Benedetto résume tout l'art de la première Renaissance, dans les ornements des chambranles et de la frise, du tympan, et dans ces ravissants chapiteaux si heureusement décorés de petites figures. Celui que nous reproduisons, où l'on voit au milieu d'une coquille, une Hébée versant une liqueur dans un vase tenu par l'Amour, est une œuvre très originale, du plus délicieux effet décoratif.⁽¹⁾

La *Justice*, est une charmante figure, au port noble et hardi; le *S. Jean*, par sa grâce et son élégance, par la délicatesse et la précision de ses formes,

*S. Jean Baptiste*

(1) Voir la gravure à la fin du chapitre.

(2) J'apprends qu'on vient de replacer récemment ces anges, à leur place primitive, sur la Porte de l'audience au Palais vieux.

eux, et il a pour lui de représenter, à un degré tout à fait rare, l'art brillant du ^{xv}^e siècle florentin.

Peut-être pourrait-on reprocher à cette Chaire un peu de mièvrerie et de complication, certain manque de force dans les profils, notamment dans la frise et la corniche supérieure; mais toute la partie inférieure, tous les supports, sont d'une richesse inventive qui rattache l'art de Benedetto à celui de Donatello. Benedetto, pour donner plus d'ampleur à ses supports, ne se contente pas d'une simple console; il relie cette console au corps principal de son œuvre par un large membre d'architecture, imitant la manière même de Donatello dans sa Cantoria. On remarquera avec quel art, pour animer les supports de cette chaire, pour rompre la monotonie que pourrait engendrer le luxe excessif des arabesques, Benedetto a disposé des niches, où, sur des fonds de marbre sombre, se détachent des figures de Vertus. Au point de vue du sentiment décoratif, de la finesse de chaque détail, du goût qui préside à toute cette richesse, c'est une œuvre unique dans l'art italien.



Anges porte-flambeaux

Tout autant, et plus encore peut-être, que par son ordonnance et sa décoration, cette Chaire mérite d'être admirée en raison des bas-reliefs qui la décorent. Benedetto se rattache étroitement à l'art de Ghiberti et de Donatello, cherchant comme eux à lutter par son ciseau avec le pinceau des peintres, mais il est moins compliqué que Ghiberti, moins agité que Donatello, et il crée un art, qui n'est pas plus génial sans doute, mais qui est d'une logique et d'une mesure qui lui assigne le premier rang dans l'art du bas-relief après les grands maîtres que je viens de citer. S'il ne les égale pas, c'est que sa pensée n'a pas la même puissance, la même valeur expressive, c'est que ses formes n'ont pas la même noblesse de style.

Dans les *Obsèques de S. François*, Benedetto donne vraiment le modèle le plus achevé d'une composition que tant d'artistes ont cherchée. C'est beau comme les *Obsèques de S. Etienne* de Filippo Lippi, dans le chœur de Prato. Avec quel art Benedetto creuse le fond de son bas-relief pour donner l'impression d'une église, avec la fuite de ses trois nefs; et comme, sur ce fond brillant, il dispose clairement la scène principale, mettant en valeur la figure du mourant, si discrètement entourée de figures à faible relief, tandis

que sur les côtés, comme pour faire un cadre somptueux, se déploie le cortège des prêtres disant les dernières prières.



Chaire de Santa Croce

Non moins étonnante est la scène de la *Décapitation* : à droite, le beau groupe des juges ordonnant le supplice, à gauche, la troupe des saints attendant le martyr, et, au milieu, au-dessus des corps décapités, le bourreau brandissant son épée. Cette figure du bourreau demi-nu, par la précision et le trait nerveux du dessin, se rapproche des œuvres les plus savantes de Verrocchio et de Pollaiuolo.

Le *Monument Strozzi*, de l'église Santa Maria Novella, fait en 1491-93, comprend, au-dessus d'un simple sarcophage en marbre noir, une Madone entourée d'anges. C'est

le délicieux motif créé par Antonio Rossellino, dans la Tombe du Cardinal de Portugal. Ici encore, au risque de nous répéter sans cesse, il faut signaler le charme religieux de l'œuvre de Benedetto, qui est une véritable vision du ciel. Amour, prières, bonheur céleste, ce sont les idées que ces maîtres répètent à l'infini sans se lasser. La Vierge tenant amoureusement l'enfant contre son sein, est placée dans un petit médaillon où est détaillée, avec l'art le plus consommé, une couronne de roses.⁽¹⁾

Au point de vue architectural et décoratif, le *Ciborium*, fait pour l'Autel majeur de S. Dominique de Sienne, est un nouveau chef-d'œuvre. Ces œuvres si riches et si compliquées sont difficiles à décrire. La gravure que nous publions nous dispense de cette tâche aride. Il nous suffit de signaler l'ampleur des formes et le luxe pompeux du décor, dans une manière qui s'éloigne de la forme simple et élégante de Michelozzo, et qui, comme la Chaire de Santa Croce, dérive de l'art puissant de Donatello.

Aux côtés du *Ciborium* étaient placés deux *Anges agenouillés*, portant des candélabres. C'était là une des formes les plus habituelles pour décorer un autel : un *Ciborium* accompagné de deux *Anges*. Aujourd'hui, malheureusement, il n'y a peut-être pas un seul Autel qui ait conservé cette décoration ; et, à S. Dominique de Sienne, ni le *Ciborium*, ni les *Anges* ne sont à leur place. Ces *Anges* rappellent les *Anges* porte-flambeaux de l'Autel de Santa Fina, mais ils sont à un degré plus haut dans l'art de Benedetto, en raison de la souplesse plus grande de l'attitude, de l'ampleur des draperies et surtout de la délicieuse expression des visages. C'est le véritable pendant des *Anges* de Civitali à l'Autel de Lucques.

Un *Ange* en terre-cuite, appartenant à la collection Morelli (aujourd'hui au Musée de Bergame) est du même sentiment que les *Anges* de Sienne.⁽²⁾

Dans la vie d'Antonio Rossellino nous avons vu qu'il lui avait été commandé à Naples, pour Marie d'Aragon, un Tombeau semblable à celui du Tombeau du cardinal de Portugal. M. Bode analysant avec un sens très judicieux ce tombeau a montré, que la partie supérieure, la Vierge et les *Anges*, avait dû être exécutée non par Rossellino mais par Benedetto da Majano.



La Force. (Chaire de Santa Croce)

(1) Voir la gravure en tête du chapitre.

(2) Cet Ange a été gravé par M. GUSTAVO FRIZZONI dans son ouvrage : *La Galleria Morelli in Bergamo*, pl. XVIII.

Après avoir terminé l'œuvre commencée par Rossellino, Benedetto fit, à Naples, pour l'Eglise de Monte Oliveto, un grand *Retable* d'autel, dont l'exécution est tout entière de sa main, mais qui, dans ses lignes générales, reproduit l'Autel fait par Rossellino, quelques années auparavant, dans la même église. C'est la même disposition d'un grand bas-relief central, ayant sur les côtés deux figures de saints placées dans des niches; et, comme architecture, une prédelle, de grands pilastres cannelés et une corniche sur laquelle des Anges tiennent des guirlandes. La seule



Les obsèques de S. François. (Chaire de Santa Croce)



La décapitation de S. François. (Chaire de Santa Croce)

différence importante est que Benedetto substitue, aux motifs purement ornementaux de la prédelle, une série de sept bas-reliefs; et par là, par cette prodigalité d'invention, il montre bien sa sympathie particulière pour cette forme du bas-relief qui donnait libre champ à sa riche imagination. Ces bas-reliefs représentent diverses scènes de la vie du Christ: la Nativité, l'Adoration des Mages, la Résurrection, la Mise au Tombeau, l'Ascension, la Descente du S. Esprit et la Mort de la Vierge. Dans les grandes figures du *Retable*, dans le motif central représentant l'Annonciation, et dans les figures de Saints, nous voyons le style de Benedetto tendre à s'épaissir. Il s'éloigne de plus en plus du style délicat de Rossellino, pour chercher des formes plus amples, des draperies

plus lourdes, des membres plus robustes. Il suit la même voie que Civitali, mais, dans ses figures de saints, il n'atteint pas à beaucoup près à l'individualisme, au caractère, à la puissance, que nous avons admirés dans les statues de la Cathédrale de Gênes.

Cette seconde manière de Benedetto apparaîtra plus visible encore dans sa dernière grande œuvre, dans l'*Autel de San Bartolo*, fait à San Gimignano, en 1494. Vingt ans auparavant, il avait fait dans la même ville l'*Autel de Santa Fina*. L'œuvre de la fin de sa vie est d'une ordonnance architecturale plus somptueuse; les figures sont plus savantes, les formes plus pleines, les draperies plus amples et plus souples, mais il y avait, dans le style des figures de Santa Fina, une jeunesse, une fraîcheur, une pureté de sentiment, qui ne se retrouvent plus dans l'*Autel de San Bartolo*. Peut-être Benedetto ne l'a-t-il pas exécuté tout entier lui-même? Et ce qui donnerait quelque crédit à cette hypothèse, c'est la supériorité de la figure de la Vierge, beaucoup plus belle que les autres parties du Monument, et qui est la digne rivale de la Vierge du Monument Strozzi.

Les dernières œuvres que nous possédons de Benedetto sont les deux statues, la *Vierge* et de *S. Sébastien*, qu'il légua, inachevées à sa mort, à la Miséricorde de Florence. Ces statues, encore placées au même lieu, sont très intéressantes, car, plus encore que l'*Autel de San Bartolo*, elles nous montrent ce style nouveau qui, déjà dans les dernières années du *xv^e* siècle, par protestation contre le style trop aigu et trop compliqué de Verrocchio et de Pollaiuolo, et, par suite d'une certaine imitation de l'antique, allait tendre aux amplifications pompeuses du *xvi^e* siècle. La *Vierge* de la Miséricorde, avec ses membres trop gros et ses draperies épaisses, ne semble plus appartenir à l'art des maîtres que nous étudions dans ce livre et se placerait plus naturellement dans le groupe de Michel-Ange et de ses disciples. De même, c'est dans une forme inspirée de l'antique que sont conçus les nus du *S. Sébastien*, nus d'une grande beauté, moins sévères que les nus de Pollaiuolo et de Verrocchio, et qui annoncent déjà la souplesse des marbres de Michel-Ange.



Ciborium
de l'église S. Dominique de Sienne

Il est fort peu d'artistes qui aient eu des aptitudes aussi variées que Benedetto. Après l'avoir vu si éminent dans tant de genres divers, nous aurons encore à ajouter qu'il fut non moins admirable dans l'art du portrait. Le *Buste de Pietro Mellini*, buste où la face ridée du vieillard est rendue avec un art prodigieux, est une œuvre sans rivale dans l'art de la sculpture. Ce buste qui évoque, sans qu'on puisse s'en défendre, le souvenir des chefs-d'œuvre de l'art flamand, notamment celui de l'Homme à l'œillet de Van Eyck, a été fait précisément au moment où parvenait à Florence le Retable d'Ugo van der Goes qui eut tant d'influence sur l'école florentine. Benedetto, sans doute, a subi cette influence, comme l'a subie Ghirlandajo dans son *Adoration des bergers*, où les figures des bergers sont rendues avec les mêmes traits énergiques, avec le même réalisme que nous admirons dans le Pietro Mellini. Ce buste est pour ainsi dire le dernier résultat de toutes les recherches florentines. L'art florentin, tout d'abord très sobre, très sommaire, où la physionomie n'est vue que dans les grands effets d'ensemble, se préoccupe de plus en plus de l'étude des détails et aboutit dans sa forme la plus raffinée au buste de Pietro Mellini. C'est une œuvre surprenante à laquelle vraiment on ne saurait faire aucun reproche, mais qui est bien réel-



Ange, de l'Autel de Sienne

lement sur la limite au-delà de laquelle l'art ne peut que déchoir; un pas de plus, et la trop grande prédominance accordée aux accidents secondaires de la forme va faire oublier la pensée. Cet art, du reste, tel que nous le trouvons entre les mains de Benedetto da Majano n'ira pas plus loin; il disparaîtra avec lui. Car les maîtres italiens nés après 1450 ne voudront plus faire de portraits. C'est seulement, on peut le dire, de nos jours, que l'art florentin a repris ses traditions au point où Benedetto da Majano les avait laissées.

Au XIX^e siècle, nous trouvons des œuvres italiennes où le marbre est fouillé jusqu'à imiter les plus petits accidents de la peau, jusqu'à reproduire, dans le costume, la nature des tissus et les fils les plus ténus de la dentelle, et ces œuvres nous sont un éclatant témoignage qu'il y a, dans l'imitation de la nature, des choses que l'art ne doit pas rechercher, d'abord parce que l'art est impuissant à les rendre, et

ensuite, et surtout, parce que cette représentation, qui n'a pas pour but l'expression d'une pensée, est complètement dépourvue d'intérêt. Si Benedetto da Majano n'encourt pas de pareils reproches, son œuvre est cependant faite pour faire naître quelques inquiétudes au sujet de l'avenir.

Le style du Pietro Mellini est assez rare dans l'école florentine. Je ne le retrouve que dans une seule œuvre, dans le petit *Monument de l'évêque Donato Medici*, de la Cathédrale de Pistoie, où la figure, et surtout les mains, sont traitées dans la même manière que le Pietro Mellini. Les mains de l'évêque sont un prodige, et il est impossible de rendre



Autel de Monte Oliveto, à Naples

avec un ciseau plus souple, plus minutieux et plus ample en même temps, cette peau ridée, trop large pour les os décharnés qu'elle recouvre. Ce buste de l'évêque Donato Medici est daté; il a été fait un an après le Pietro Mellini, et je ne vois pas quel autre maître que Benedetto da Majano aurait pu le faire.⁽¹⁾

De Benedetto, nous connaissons un certain nombre d'autres portraits. Pour le Dôme de Florence, il a fait deux médaillons: l'un représentant Giotto, qui n'étant qu'une figure conventionnelle, n'a pas grand intérêt pour nous, et un autre, celui du musicien

(1) Traits secondaires en faveur de cette attribution: les cheveux traités par des tailles courtes et très rapprochées, comme dans le Mellini et le Strozzi du Louvre; les oreilles semblables à celles de l'Onofrio Vanni; les manches fermées par des boutons comme dans les Anges de Sienne et de Bergame. Les fruits du socle semblable à ceux des Enfants porte-guirlandes du Bargello et à ceux de la Chaire de Santa Croce.



Vierge, de l'Autel de San Bartolo

Squarcialupi, qui, sans être, comme le Pietro Mellini, d'une exécution minutieuse qui n'aurait pas convenu pour un buste placé à une certaine hauteur sur les murs de la Cathédrale, est une œuvre très vivante et d'un très beau caractère. Ces deux portraits continuent cette série de bustes élevés par la République en l'honneur des grands citoyens, série que nous avons vu commencer par le buste de Brunelleschi, fait par Buggiano.



S. Sébastien

Le Buste d'Onofrio Vanni, de la Collégiale d'Empoli, fait en 1493, cinq ans après sa mort, ne saurait avoir la finesse d'un portrait fait sur nature.

Le plus beau buste de Benedetto, après le Pietro Mellini, est le *Filippo Strozzi* du Musée du Louvre, figure moins fouillée, mais très digne dans sa simplicité, qui, plus que le Mellini, représente le type du portrait florentin dans la seconde moitié du xv^e siècle. Le terre-cuite originale de ce Buste est au Musée de Berlin.

Avant de quitter, avec Benedetto da Majano, le groupe des sculpteurs florentins ayant travaillé le marbre, je dois citer quelques bustes dont on n'a pas encore pu déterminer les auteurs. Le plus admirable est le Buste, dit *Buste de Machiavel*, du Musée du Bar-

gello.⁽¹⁾ C'est, avec le Buste de jeune Seigneur, de Pollaiuolo, la plus étonnante évocation de l'âme italienne du xve siècle. Mais si le Buste de Pollaiuolo nous dit la grâce, la distinction, la finesse d'un jeune seigneur florentin, devant le Buste de Machiavel nous sentons surtout l'énergie, l'impérieuse volonté de ces citoyens soumis parfois à de si rudes



Buste de Pietro Mellini

épreuves. Ce regard, qui semble lancer des éclairs, cette bouche volontaire, ce front méditatif, cette rude ossature du visage, cette attitude rigide comme une barre d'acier, tout nous donne l'impression d'une volonté capable de surmonter tous les obstacles et que rien ne saurait fléchir.

La *Società Colombaria* de Florence, possède un autre buste, également donné comme étant le Buste de Machiavel, mais sans plus de vraisemblance. C'est encore une œuvre de la plus grande valeur, disant, non plus le prestige de la beauté ou l'énergie du caractère, mais la finesse de l'intelligence, les recherches et les préoccupations de l'homme de pensée. A l'attitude hautaine de buste précédent, se substitue l'attitude penchée, si familière

(1) M. VILLARI, l'illustre historien de Machiavel, pense, en effet, que ce Buste ne reproduit pas les traits de Machiavel.

aux hommes de réflexion. Ce regard à demi-voilé, tourné vers la terre, ces lèvres fines, ce nez mince, ce visage fatigué, tout nous dit que nous sommes en présence d'une nature douce et mélancolique et il semble que notre imagination ne saurait concevoir une image plus parfaite de la physionomie d'un lettré florentin, d'un humaniste ami des Médicis.

Au Musée du Bargello, deux petits bas-reliefs, représentent, en profil, l'un, la figure du duc Francesco Sforza, l'autre, celle du duc Frédéric d'Urbino. Ces deux bas-reliefs, d'un très grand intérêt, sont l'œuvre de deux maîtres différents et doivent être distants l'un de l'autre d'une vingtaine d'années environ. En effet les deux princes sont représentés dans les dernières années de leur vie, Francesco Sforza dans la décade de 1460, et le duc d'Urbino dans celle de 1480. Les deux figures sont également intéressantes par la finesse de l'observation; et c'est un singulier contraste que de voir, côte à côte, la figure extraordinairement intelligente du duc Sforza, avec cet air rusé que lui donnent ses lèvres minces et ses petits yeux à peine entr'ou-

verts, et, d'autre part, la figure si franche et si énergique du duc de Montefeltro.



Buste supposé de Machiavel



Monument de l'évêque Donato Medici

Le nombre et l'importance de ses travaux de sculpture n'ont pas suffi à remplir toute la vie de Benedetto. Une partie de sa jeunesse fut presque exclusivement consacrée à d'autres travaux, à des travaux en marqueterie, qu'il fit en collaboration avec son frère, l'architecte Giuliano da Majano. Les plus belles de ces marqueteries sont celles des Armoires de la Sacristie du Dôme et de la Porte de la Salle de l'Audience au Palais vieux.

Enfin il faut dire que ce grand sculpteur fut aussi un grand architecte. Disciple de Brunelleschi et de Michelozzo il a construit le Palais Strozzi le seul palais florentin qui puisse rivaliser avec le Palais Pitti et le Palais Médicis. Depuis quelques années, il est

vrai, on a voulu ôter à Benedetto l'honneur d'avoir construit le Palais Strozzi, pour le donner à Giuliano da San Gallo. Les études des spécialistes nous apprendront ce qu'il faut penser de cette opinion pour nous un peu inattendue. Mais, quoi qu'il en soit, alors même que Benedetto ne serait pas l'auteur du Palais Strozzi, il resterait un des plus grands artistes dont l'Italie ait le droit de s'enorgueillir.



*Chapiteau de la Porte de l'Audience
au Palais vieux*



*Christ
du Mont de Piété de Florence*

ANDREA DELLA ROBBIA

1435 - 1525

APRÈS avoir étudié les artistes ayant travaillé le marbre, Desiderio, Antonio Rossellino, Mino, Civitali et Benedetto da Majano, nous arrivons à Andrea della Robbia, maître qui s'est presque exclusivement occupé de travaux en terre-cuite émaillée. Cet art avait l'avantage d'être beaucoup moins coûteux que la sculpture en marbre et de permettre une production plus rapide; c'est ce qui explique le nombre prodigieux d'œuvres d'art qui sont sorties de l'atelier des Della Robbia. A lui seul Andrea produit autant que tous les autres sculpteurs ses contemporains, et nous devons, dans ce volume, lui réserver une place proportionnée au nombre et au mérite de ses œuvres.

Andrea della Robbia, qui est un des plus grands maîtres de l'art italien, ne jouit pas encore de la renommée à laquelle il a droit. Cela tient en partie à ce que la ville de Florence ne possède qu'un petit nombre de ses œuvres. Un des plus grands services que la Maison Alinari ait rendu à la cause de l'art a été de rechercher et de reproduire les merveilles que renferment les couvents de la Verna, de Sienne, d'Arezzo, de Montepulciano, de Prato, d'Assise, de Viterbe et de Bolsena. Les couvents des Franciscains, en particulier, sont très riches en œuvres d'Andrea della Robbia.

Andrea, neveu et fils adoptif de Luca, a été élevé par cet illustré maître et associé de bonne heure à ses travaux; il a hérité de son atelier et, plus exclusivement encore que Luca, il s'est consacré à ces terres-cuites émaillées qui excitaient une si vive admiration dans toute la Toscane et dont la production resta le secret de l'atelier des Della Robbia.

Andrea est né 45 ans après Luca, et, à Florence, au *xv^e* siècle, dans cette période si active où les cerveaux sont en continuelle effervescence en incessant travail de création; ce laps de temps suffit pour introduire dans les arts de profondes modifications. Quoique Andrea ait été élevé par Luca, les différences de pensée, de compréhension de l'art, furent assez notables entre les deux artistes pour qu'on puisse aisément déterminer le caractère de leur style.

Au point de vue de la forme, Andrea n'est pas un aussi grand maître que Luca. Il n'a pas la pureté de son style, ni la même recherche des lignes idéales; il ne s'élève pas aussi haut dans le culte des belles formes. S'il agit ainsi, c'est peut-être parce que son âme est plus profondément religieuse, et parce qu'étant préoccupé surtout de l'expression des idées, il n'attache plus la même importance aux formes elles-mêmes. Andrea est avant tout un maître religieux; ce qui le caractérise essentiellement c'est la profondeur et l'exclusivisme de ses sentiments. Plus chrétien encore que Luca, à aucun moment de sa vie il ne s'est laissé distraire par la moindre préoccupation profane.

Comme tous les maîtres de son âge, il a exprimé surtout les sentiments les plus tendres, et il a excellé à dire le merveilleux poème de la Vierge Marie adorant son divin fils. Mais il ne faudrait pas considérer Andrea, ainsi qu'on le fait trop souvent, comme un artiste uniquement capable d'exprimer des sentiments délicats. Il a su parfois s'élever jusqu'aux plus hauts sommets de l'expression dramatique. C'est l'âme tout entière de S. François d'Assise que nous voyons revivre en lui, avec son ardente sensibilité, son ascétisme, son mépris de la vie, la tension de tout son être vers l'amour de Dieu. Son

art si tendre, si impressionnable, a été également apte à dire les extases de l'amour céleste et les inquiétudes, les terreurs, les souffrances de la vie des saints.

Ce caractère général de la pensée d'Andrea étant déterminé, voyons comment il se manifestera dans ses œuvres. Andrea va se servir de l'art créé par Luca et il lui fera produire toutes ses conséquences. Ayant dans les mains un procédé qui lui permet de lutter avec les peintres, il va faire des tableaux. Sa pensée ne se limite plus à suivre les contours d'une figure; il recherchera les grandes ordonnances, les scènes multiples qui parlent à l'esprit et évoquent des pensées reli-



Enfant, de l'Hôpital des Innocents

gieuses. Utilisant les ressources particulières à l'art de l'émail, il créera un art tout à fait différent de l'art du bas-relief conçu par Ghiberti et Donatello. Sans chercher aucune ressource de perspective, sans employer les délicates nuances de modelé de Donatello, ou les violentes oppositions des reliefs de Ghiberti, conservant presque toujours ses figures sur le même plan, faisant rarement emploi du paysage, se contentant de tirer parti de

la simple opposition de deux couleurs, surtout des quelques traits qui, marquant la prunelle de l'œil et la ligne des sourcils, lui permettent de donner tant d'expression aux visages, il compose ses tableaux d'autel comme le faisaient les vieux maîtres giottesques, dans la forme hiératique de l'art chrétien du moyen-âge.

A vrai dire, Luca lui avait donné l'exemple des grandes scènes religieuses, par ses deux bas-reliefs de la *Résurrection* et de l'*Ascension*, et ce sont précisément ces deux compositions qu'Andrea a le plus étudiées et dont les influences sont le plus visibles dans ses œuvres.

Le catalogue des œuvres d'Andrea est très difficile à dresser, car ici, le premier jalon, le premier document dont nous nous servons dans nos études sur l'art italien, le texte de Vasari, est tout à fait insuffisant. Vasari, qui cependant a connu et beaucoup admiré Andrea, est très sobre de renseignements sur ses travaux. Il ne lui consacre qu'une page, accidentellement, à la suite de la vie de Luca, et il ne cite que les œuvres suivantes :



Enfant, de l'Hôpital des Innocents

1. Travaux à Arezzo: Autel de marbre, servant de cadre à une peinture de Parri di Spinello (église de Santa Maria delle Grazie). – Un retable pour la Chapelle de Puccio di Maggio, dans l'église de San Francesco. – Un bas-relief représentant la *Circoncision*, dans la même église (cette œuvre n'existe plus). – Un bas-relief dans l'église de Santa Maria in Grado. – La *Trinité* pour l'église de la Compagnie de la Trinité.
2. Travaux à la Verna: Vasari, sans désigner aucune œuvre, dit qu'Andrea fit, dans l'église et dans d'autres lieux de la Verna, beaucoup de travaux.
3. Bas-reliefs de la Loggia di San Paolo à Florence.
4. Bas-reliefs de la Loggia dell'Ospedale degli Innocenti.

A la liste des œuvres fournie par Vasari, il faut ajouter les travaux que les recherches dans les archives nous ont fait connaître comme étant d'Andrea. Ce sont :

La Madone du Musée du Dôme de Florence, 1489.

La Frise et les Evangélistes de la Madone delle Carceri à Prato, 1491.

Travaux dans le couvent de San Frediano. Résurrection et Frise de chérubins, 1501.⁽¹⁾

Tympan de la Cathédrale de Pistoie, 1505.

Travaux à l'église de la Madone della Quercia et à l'église des Florentins à Viterbe, 1508 à 1510.

Une Adoration des bergers, faite pour les Dominicains de Pian di Mugnone, 1515. Il en subsiste des fragments.

Ajoutons que le Tympan du Dôme de Prato, portant la date de 1489 et étant semblable à d'autres œuvres d'Andrea, notamment à la Madone du Musée du Dôme, qui est

(1) D'après MM. Cavallucci et Molinier, des fragments, des anges et quatre soldats endormis, paraissant former la partie inférieure d'une *Résurrection du Christ*, se trouvent aujourd'hui dans la cour de la casa Mozzi, et pourraient provenir du couvent de San Frediano.

de la même année, peut être classé parmi les travaux certains d'Andrea. – Telles sont les œuvres d'Andrea dont l'attribution et la date nous sont connues. C'est d'après elles que nous devons nous faire une idée de son style et que nous pourrons, parmi les innombrables terres émaillées de la Toscane, reconnaître celles qui lui appartiennent.

Si nous pouvions parvenir à connaître quelle fut exactement la marche, l'évolution, du talent d'Andrea, nous aurions une grande facilité dans cette recherche. Malheureusement nous n'avons aucune date se référant à ses plus importants travaux, à ceux de la Verna, d'Arezzo, de la Loggia San Paolo, de la Loggia des Innocents, et nous ne connaissons guère que des dates de Madones.

Pour classer les œuvres d'Andrea nous devons nous rappeler qu'il a travaillé auprès de Luca jusqu'à sa quarante-cinquième année; et il est à supposer que dans toutes les œuvres de la première partie de sa vie, il s'est inspiré de l'art de ce grand maître. C'est pourquoi il sera tout naturel de classer au début de sa carrière les œuvres les plus simples et les plus pures de style. En avançant en âge, Andrea, suivant l'évolution générale de l'école florentine, complique son art et, en particulier, adopte ces draperies surchargées, aux plis multiples, que Verrocchio et Pollaiuolo avaient mises à la mode. Plus tard enfin, dans une troisième manière, nous le verrons subir l'action



Enfant, de l'Hôpital des Innocents

de la Renaissance, et adopter ce style plus large, parfois trop lourd ou trop sommaire, qui allait se substituer à la finesse si exquise, mais souvent trop minutieuse, des maîtres du x^v^e siècle.



Tabernacle de la Chapelle Vieri Canigiani

Première manière

Andrea, né en 1435, avait quarante-cinq ans lorsque mourut Luca della Robbia, son oncle et son maître. Il n'est pas douteux qu'il n'ait produit avant ce moment un certain nombre d'œuvres. Nous en avons du reste une

preuve positive dans le testament de Luca della Robbia, fait en 1471, qui nous dit qu'à cette époque Andrea était déjà un maître célèbre dont les œuvres se vendaient à très haut prix.⁽¹⁾

⁽¹⁾ « Et adeo quod ipse Andreas mediante industria dicti Luce et ejus documentis habet artem lucrativam, adeo quod usque in hodiernum diem satis superlucratus est, et hodie superlucatur, et in futurum actus est superlucrari.... »

Les documents ne nous disent pas quelles œuvres Andrea avait faites avant la mort de Luca, mais il est à présumer que ce sont celles qui ont le plus de rapports avec les œuvres de ce grand maître. Andrea, travaillant dans l'atelier de son oncle, sous ses yeux et sous sa direction, a dû s'inspirer de son style et il est probable qu'à ce moment il lui a ressemblé plus que dans aucune de ses œuvres ultérieures.

M'appuyant sur ces considérations, je pense que la plus ancienne œuvre que nous possédions d'Andrea est la série de petits *Enfants* décorant la façade de l'Hôpital des enfant trouvés (*Ospedale degl' Innocenti*).

Je ne connais aucune œuvre d'Andrea qui rappelle de plus près l'art de Luca, et il n'est pas téméraire de penser qu'ici le vieux maître a conseillé et guidé son jeune neveu. C'est Luca, sans doute, qui lui aura dit quel parti on pouvait tirer de la répétition d'un même motif et quel intérêt pouvait présenter une même idée exprimée sous diverses formes. Andrea était un artiste admirablement doué, mais peut-être que cette idée si simple et si géniale de décorer la façade d'un hôpital par une série de médaillons représentant des enfants emmaillottés était celle d'un maître plus familiarisé qu'il ne l'était alors lui-même avec toutes les ressources de son art.



Adoration de l'enfant Jésus. (Convent de la Verna)

Un second argument résulte de la riche coloration des émaux, Andrea n'a jamais beaucoup recherché les effets de coloration, et nous savons, au contraire, que Luca, surtout à la fin de sa vie, avait été très épris de telles recherches. Les émaux colorés des Enfants de l'Hôpital sont d'une variété et d'un éclat que l'on ne retrouve au même degré que dans les plus belles œuvres de Luca : dans les Armoiries d'Or San Michele et dans les Evangélistes de la Chapelle Pazzi. Or Andrea, par une opposition singulière à l'art de son oncle, s'est presque toujours complètement désintéressé des colorations, pour n'employer que le blanc et le bleu, le bleu pour les fonds et le blanc pour les figures. Andrea, né en 1435, faisait son apprentissage dans l'atelier de son oncle, au moment où celui-ci était passionné pour le coloris et l'on s'explique mal comment il n'a pas poursuivi lui-même de telles recherches. Est ce par suite de la difficulté d'obtenir ces beaux émaux, à cause de leur cherté, de la durée du travail, est ce par suite de ce fait qu'Andrea, dont

la pensée était si profondément religieuse a considéré ces recherches comme secondaires, pour ne s'occuper que de la composition même des motifs et pour n'introduire dans son œuvre aucune décoration pouvant distraire le spectateur et affaiblir l'idée religieuse. Je ne sais, mais c'est un fait qu'on ne saurait contester : Andrea n'aime pas les émaux colorés.

Ceci étant, il est difficile de comprendre comment Andrea, qui n'a pour ainsi dire pas employé d'autres couleurs que le bleu et le blanc, ait pu faire une œuvre aussi délicate et aussi savante que les Enfants de l'hôpital et cela dans la période encore inexpérimentée de sa jeunesse. N'est-il pas vraisemblable que s'il a agi ainsi c'est encore sous les ordres et dans l'atelier même de son oncle ?

Si vraiment Vasari, qui a connu personnellement Andrea della Robbia, ne nous avait pas dit qu'Andrea était l'auteur de ce travail, nous l'attribuerions tout entier à Luca lui-même. La vérité sans

doute est que nous sommes ici en présence d'une œuvre due à la collaboration de l'oncle et du neveu, et une des plus anciennes que nous puissions attribuer à ce dernier maître.

Par d'intéressantes considérations historiques, M.^{me} Cavallucci et Molinier⁽¹⁾ sont arrivées à des considérations semblables au sujet de la date de cette œuvre « Il est à présumer, disent ils, que l'hôpital fut achevé en 1445, puisque ce fut le 5 février de cette année qu'y fut baptisé le premier enfant trouvé. Andrea dut faire ses travaux vers 1463, lorsque l'hôpital des Innocents, auquel on joignit celui de la Scala, subit des remaniements. Cette date est, à peu près la seule admissible, car peu d'années plus tard, en 1466, les finances de l'hôpital, par suite d'une mauvaise administration, étaient dans un état pitoyable ; l'on fut obligé de vendre bon nombre de ses biens pour faire face à toutes les dépenses. »

Nous reproduisons quatre de ces médaillons⁽²⁾, et nous pensons que tout commentaire est inutile devant ces charmantes têtes blondes, ces petits êtres frères dont le regard si doux sait si bien s'emparer de



Vierge, du Musée National



Vierge, du Musée National

(1) *Les Della Robbia*, page 102.

(2) L'un d'eux est placé à la page 14.

notre cœur et l'emplir tout entier. Il n'existe pas dans l'histoire de l'art d'œuvres plus attachantes que ces enfants qui tendent vers nous leurs petits bras, comme s'ils voulaient nous dire leur faiblesse et faire appel à notre pitié. C'est là, semble-t-il, une des créations les plus simples et les plus modestes de l'art, mais l'idée exprimée est si chère au cœur des hommes, elle est ici revêtue d'une forme si admirable, qu'il est peu d'œuvres plus populaires ni plus dignes de cette popularité.

Une seconde œuvre me paraît encore due à la collaboration de Luca et d'Andrea, c'est le *Tabernacle de la Chapelle Vieri Canigiani*, dans le Cloître de Santa Croce. La Porte du Tabernacle s'ouvre entre deux colonnettes et est surmontée d'un tympan que décore la figure de S. Barthélemy. Sur les côtés sont représentées deux scènes en bas-relief: S. François recevant les stigmates, et Tobie conduit par l'Ange. L'ensemble de cette œuvre est enfermé entre deux pilastres décorés de palmettes et une frise décorée de fruits en émaux colorés. Dans ce Tabernacle le style des figures est de la plus rare beauté. Dans le groupe de Tobie nous voyons des figures et des draperies dessinées avec la fermeté, la délicatesse, le charme exquis de Luca. En outre le type du Tabernacle avec ses



*Vierge, du Musée National
(Imitation du style d'Andrea)*



Vierge, du Musée de Cluny

colonnes torsées et la forme du tympan diffère de toutes les œuvres que nous connaissons d'Andrea. Enfin la bordure de fruits a les plus grands rapports avec les bordures de Luca. Andrea a très peu employé les bordures de fruits; il préfère les palmettes, les arabesques ou les têtes de chérubins, et lorsqu'il emploie les fruits il adopte des groupements plus compliqués que ceux de Luca. Si toutefois je n'attribue pas cette œuvre à ce maître et si je propose de la considérer plutôt comme une œuvre faite par Andrea, sous la direction et les conseils de Luca, c'est en raison des pilastres décorés d'arabesques que nous ne trouvons pas dans les œuvres de Luca, et surtout en raison de la complication des bas-reliefs et des proportions un peu courtes des

figures de l'Ange et de Tobie; et c'est aussi par suite de la grande tendresse empreinte sur ces figures et de la profonde expression de foi religieuse de S. François recevant les stigmates. Mais je tiens à laisser subsister quelque incertitude sur l'attribution de cette œuvre, que je considère comme une œuvre de collaboration faite par Andrea et Luca, sans pouvoir dire à qui doit en revenir le principal mérite.

Parmi les plus anciens travaux d'Andrea nous devons placer l'*Adoration de l'enfant Jésus* et l'*Annonciation* de la Verna.⁽¹⁾ Ce sont des œuvres aussi belles que le Tabernacle de Santa Croce. Andrea est encore sous l'influence de Luca, mais il semble qu'ici il faille sans hésitation reconnaître son style personnel. On le reconnaît à la complication de la scène, à un modelé plus souple, mais moins précis, et surtout à la grande tendresse des expressions, à la profondeur du sentiment religieux.

Dans l'*Adoration de l'enfant Jésus* de la Verna, Andrea représente le petit enfant couché sur son lit de paille, la main sur la bouche, dans une jolie pose enfantine, insouciant, faible.... et devant cette fai-

blesse il agenouille toutes les puissances célestes, la Vierge et les Anges; et Dieu le Père lui-même est là pour admirer ce nouveau-né. Le premier parmi les sculpteurs, Andrea a adopté cette idée, depuis longtemps familière aux peintres, d'agenouiller la Vierge devant le berceau de son fils. Pour la première fois, ce motif disait réellement dans l'art ce que la religion chrétienne désirait exprimer: il disait que la Vierge Marie n'était pas une mère comme les autres et que, chez elle, l'idée de maternité, avec toutes les idées qui en sont la conséquence, telles que les joies du présent ou les inquiétudes de l'avenir,



L'Annonciation. (Convent de la Verna)

devait être subordonnée à une pensée plus haute, et que Marie, étant la mère de Dieu, était avant tout la servante du Seigneur. Si, simple mère, elle était faite pour aimer son fils; mère de Dieu, elle était faite pour lui obéir et pour l'adorer.

Dans cette figure de la Vierge et dans celles des Anges qui l'entourent nous retrouvons les formes qu'Andrea avait reçues de Luca. Mais il semble que Luca n'était pas assez profondément religieux pour concevoir une telle ardeur d'humilité et d'adoration, et que c'est bien vraiment ici une pensée artistique due tout entière au génie d'Andrea.

De cette œuvre dérive toute une série de Madones agenouillées aux pieds de l'enfant Jésus, dont les plus belles sont deux Madones du Musée national. Dans le sommet de

(1) Elles ont dû être faites vers 1478, car une des Chapelles qu'elles décorent porte l'inscription suivante: *Istam cappellam fecit fieri Jacobus Britii de plebe sancti Stephani. A. D. 1478.*

l'une, on voit le Saint-Esprit et Dieu le Père entouré de chérubins.⁽¹⁾ Andrea, toutes les fois qu'il le pourra, cherchera à mettre dans ses œuvres l'image de la Sainte Trinité. Dans la seconde Vierge du Bargello, des lis sont placés à côté de l'enfant Jésus et, dans le haut, on voit deux têtes de chérubins et des mains tenant une couronne. Une Madone semblable se trouve dans la collection Drury Fortnum:⁽²⁾ deux Anges à mi-corps escortent la Vierge et, dans le haut, la figure de Dieu le Père est entourée de chérubins.

Ce motif eut une vogue immense et fut reproduit aux époques les plus tardives. On le retrouve dans une Madone de qualité secondaire du Musée National, où l'on voit trois Anges dans le ciel, dont l'un porte l'inscription: *Gloria in excelsis Deo*; dans une Vierge, aux Capucins de San Casciano,⁽³⁾ et l'on peut citer, comme un des exemplaires les plus tardifs, une Vierge de la Cathédrale d'Arezzo.⁽⁴⁾

Ce motif a été reproduit parfois sous une forme ronde, et un des meilleurs spécimens de ce type se trouve au Musée de Cluny. Ici, dans le sommet du tableau, quatre Anges à mi-corps, de proportions beaucoup plus petites que la Vierge, sont placés à ses côtés. Une double bordure de têtes de chérubins et de feuillages sert de cadre à cette belle œuvre.

De même caractère est la Vierge de l'Oratoire de Sant'Ansano à Fiesole.⁽⁵⁾ Dans cette dernière Vierge un nouveau type apparaît: le petit S. Jean est agenouillé devant l'enfant Jésus, et l'on voit l'âne et le bœuf. Une réplique de cette œuvre se trouve dans



Madone de la Cintola
(Convent de la Verna)

(1) Motif répété dans un très bel exemplaire, au Musée de Berlin.

(2) Aujourd'hui à l'Ashmolean Museum, à Oxford.

(3) Photographie Alinari, num. 15323.

(4) Photographie Alinari, num. 9706.

(5) Photographie Alinari, num. 3281.

l'église de San Niccolò da Tolentino à Prato⁽¹⁾ Au Musée de Berlin, dans un médaillon entouré d'une double bordure de fruits et de têtes de chérubins, la Vierge est agenouillée devant l'enfant Jésus soutenu par le petit S. Jean (œuvre tardive de l'atelier d'Andrea).

L'*Annonciation* de la Verna est une œuvre de même valeur que l'*Adoration de l'enfant Jésus*. Andrea ne représente pas ici la scène de l'Annonciation sous la forme le plus souvent adoptée par les maîtres florentins. L'ange a prononcé les paroles divines :

Ave Maria, gratia plena. Il n'est plus en mouvement; agenouillé, il contemple la Vierge, il la vénère et, respectueux messager, il attend sa réponse. La Vierge déjà revenue de sa surprise, laissant tomber le livre qu'elle lisait, rêve.... Troublée, confuse, mais soumise, elle accepte la mission que le ciel lui envoie; son âme se laisse pénétrer par l'esprit divin et elle répond: « Seigneur, je suis votre servante, qu'il soit fait selon votre parole. »

Pour la beauté de la forme, nulle œuvre d'Andrea ne mérite plus d'être rappro-



Retable de l'église S. te Marie des Anges, à Assise

chée des œuvres de Luca. L'Ange agenouillé est une figure divine, digne de vivre à jamais dans l'imagination des hommes.

La *Madone de la Cintola* de la Verna est une œuvre plus importante, comprenant un grand nombre de figures. La Vierge est au milieu d'une gloire de chérubins, d'une *Mandorla* soutenue par des Anges, et, dans le bas, autour de son tombeau couvert de fleurs, se tiennent, non seulement S. Thomas qui reçoit la ceinture, mais deux Evêques et S. François. Sur la prédelle sont représentés des Anges autour d'un Tabernacle, et dans le tympan, Dieu le Père entre deux Anges.

C'est exactement le même style que dans l'*Annonciation*. La figure de S. Thomas est de la même beauté que l'Ange de l'*Annonciation*, et nous voyons apparaître le premier exemple de ces admirables figures de Saints, qui n'existaient pas dans l'œuvre de Luca,

(1) Photographie Alinari, num. 10207.

et qui vont tenir une si grande place dans celle d'Andrea. Le S. François agenouillé, dont le regard tourné vers la Vierge dit si bien l'ardent amour, est une figure véritablement sublime.

Il est encore au couvent de la Verna une œuvre importante d'Andrea, la *Crucifixion*, mais elle est de style si avancé que je crois devoir la classer à une époque quelque peu ultérieure; nous en parlons plus loin.

Je dois faire remarquer que ces grandes œuvres en terre-cuite n'ont pas été faites à Florence et transportées de là à la Verna. C'eût été sans doute un voyage que les terres-cuites trop fragiles n'eussent pas aisément supporté. Andrea della Robbia, la tradition est là pour le démontrer, avait installé des fours dans le voisinage de la Verna. Il est probable qu'il en installa plusieurs dans cette région du Casentino où se trouvent les plus importantes et les plus nombreuses de ses œuvres.

A l'église de S.^{te} Marie des Anges, à Assise, nous trouvons le premier exemple d'un retable en terre émaillée fait à l'image des grands retables des peintres et comprenant une série de tableaux. Dans la partie principale sont représentés : au centre, le *Couronnement de la Vierge*; sur les côtés, *S. François recevant les Stigmates* et *S. Jérôme se frappant la poitrine*, et, dans la partie inférieure, sur une prédelle de dimensions très importantes, l'*Annonciation*, la *Crèche* et l'*Adoration des Mages*. Andrea est le véritable sculpteur de l'ordre des Franciscains; c'est le fils spirituel de S. François, le chantre des pauvres, des malheureux, de ceux qui souffrent et qui mettent leur bonheur dans cette souffrance. Tous les motifs qu'Andrea traite ici, il les reprendra plus tard, en leur donnant une forme plus accomplie, notamment dans le merveilleux *Couronnement de la Vierge* du Couvent de l'Observance, à Sienne.



Retable de Gradara

Le Retable de Gradara représente une *Madone entourée de Saints*, qui offre de grandes analogies avec la Madone de Luca à Or San Michele. C'est la même pose de

l'enfant Jésus et, dans la Vierge, le même mouvement des draperies. — Jusqu'ici nous n'avions pu proposer aucune date pour les œuvres dont nous avons parlé. Mais le *Retable*



Madone des Architectes. (Musée National)

tes, se trouve dans l'Oratoire de la Madone del Buon Consiglio à Prato. Les deux œuvres sont de la main d'Andrea.

Le Retable de Gradara nous donne la date d'un certain nombre de Madones qui en sont de véritables répliques, répliques plus simples, qui ne comprennent plus que la Madone elle-même, sans aucun cortège d'Anges ou de Saints.

de Gradara peut-être rapproché d'une œuvre dont la date nous est connue, la *Madone du Musée du Dôme* de 1489.⁽¹⁾ L'enfant Jésus est le même dans les deux œuvres. Debout, tout nu, une jambe légèrement repliée, il met un doigt dans sa bouche et, de l'autre main, il cherche à prendre le sein de sa mère. En étudiant les draperies qui, dans le Retable de Gradara, sont plus fines, moins épaisses que dans la Madone du Musée du Dôme, nous pouvons supposer que ce retable est antérieur à 1489 et représente la plus ancienne Madone d'Andrea; et, par analogie, nous pouvons classer vers cette époque toutes les œuvres dont nous avons parlé.

Une copie du retable de Gradara, avec quelques légères varian-

(1) Voir la gravure à la page 9.

La plus belle est celle que nous appellerons la *Madone des Architectes*, car elle porte sur sa base les Armoiries de la Corporation des Constructeurs.

Je crois qu'il convient d'attribuer à Andrea et de classer dans le groupe que nous étudions le Médaillon du Bargello, qui représente la *Vierge entre deux Anges*.⁽¹⁾ C'est une des rares Madones d'Andrea dont la figure soit vue de face, et cela contribue beaucoup à lui donner le caractère des œuvres de Luca, à qui elle est souvent attribuée. La pose de l'enfant Jésus me paraît rendre très vraisemblable l'attribution à Andrea. On remarquera que la bordure de feuillages est assez négligée, comme cela arrive souvent dans les œuvres de ce maître. Les écrivains qui attribuent cette Madone à Luca sont obligés de reconnaître que la bordure n'est pas de sa main, ou même que l'œuvre est la copie tardive d'un original perdu.



Madone, du Dôme de Prato

Ce type de l'enfant Jésus ayant un doigt dans la bouche qui se retrouve dans toutes les Madones d'Andrea à cette époque, se présente sous une nouvelle et dernière forme dans la *Madone de la Cathédrale de Prato*, qui est datée de 1489. L'enfant, au lieu d'être debout, est assis sur le bras de sa mère. L'œuvre est merveilleuse, également remarquable par l'expression attendrie de la Vierge et par la beauté des deux figures de Saints qui l'accompagnent. On admirera le style superbe des draperies, qui devient un peu plus compliqué, sans rien perdre encore de sa perfection.

Andrea, nous l'avons dit, n'a pas recherché autant que Luca la polychromie. Il se contente le plus souvent de deux couleurs, le bleu pour les fonds et le blanc pour les figures. Mais Andrea a apporté une nouveauté, c'est l'emploi de la dorure. Suivant en cela l'usage, alors à la mode à Florence, de dorer en partie les monuments en marbre, méthode dont on voit de beaux exemples dans l'Annonciation de Donatello, dans la Tombe du Cardinal de Portugal par Antonio Rossellino, et dans la Chaire de Benedetto da Majano, Andrea della Robbia prodigue les dorures dans ses terres-cuites, et dore les ornements des pilastres, les ailes des anges, les nimbes des saints.

C'est sans doute ce grand emploi de la dorure qui a fait négliger à Andrea la polychromie. Il trouvait, en effet, dans cette association du blanc et du bleu avec l'éclat de

(1) Voir la gravure en tête de la Table des matières.

l'or, une harmonie nouvelle, aussi belle, plus riche que toutes celles qu'il aurait pu obtenir avec des couleurs plus variées.

Il est probable que la plupart des œuvres d'Andrea ont été enrichies de dorures. Mais malheureusement bien peu de ces dorures ont été conservées. L'or appliqué sur

l'émail, ne faisant pas corps avec lui, n'a pas résisté aux injures du temps, et a disparu, là surtout où les conditions climatiques, le froid et l'humidité, étaient le plus redoutables. A la Verna, par exemple, il n'existe plus de dorures. Il n'y a pas longtemps, on a fait disparaître toutes les traces que le temps avait respectées.



Le Couronnement de la Vierge, au Couvent de l'Observance de Sienne

Mais nous avons une œuvre encore merveilleusement conservée qui peut faire comprendre toute la beauté que peut avoir l'art décoratif d'Andrea, c'est ce *Couronnement de la Vierge* à Sienne, où tous les ornements en or sont encore tels qu'ils étaient au premier jour. A ce point de vue, dans l'œuvre d'Andrea, ce Couronnement est une pièce pour ainsi dire unique, qui mérite d'être particulière-

ment étudiée et admirée. Il appartient au même art que la Madone de la Cintola de la Verna, mais représente toutefois un style plus avancé.

Rien ne saurait dire le charme et la poésie d'une telle scène, le geste si affectueux de Dieu le Père, la joie et l'humilité empreintes sur le visage de la Vierge, la science avec laquelle est disposé autour de la Vierge le concert des Anges, les sentiments d'extase et d'amour qui transfigurent le visage de S. Jérôme et de S. François d'Assise. C'est la pensée et l'art même de Fra Angelico, seul maître qui pourrait être ici comparé à Andrea della Robbia.

L'œuvre est complétée par une prédelle reproduisant, dans la forme la plus admirable, les trois scènes de l'Annonciation, de la Nativité et de l'Assomption. Partout le style des figures est digne de la grandeur de la pensée.



Retable de la Chapelle du Camposanto d'Arezzo

Ce *Couronnement de la Vierge* se trouve dans le Couvent de l'Observance qui est situé à quelques kilomètres de la ville de Sienne, et comme les guides n'indiquent pas l'exceptionnelle valeur de cette œuvre, les touristes se dérangent bien rarement pour aller la voir. Il suffit cependant de moins d'une heure, en prenant une voiture, pour faire cette course; et je pense que dorénavant les voyageurs mieux informés ne négligeront plus l'occasion de voir une des œuvres les plus merveilleuses de l'art italien.

Non moins parfait est le *Retable de la Chapelle du Camposanto* d'Arezzo, représentant la Vierge entourée de S. Sébastien et de S. Julien. Il suffit de le comparer au retable de Gradara pour comprendre la marche du talent d'Andrea et le perfectionnement de sa technique. Dans les draperies, notamment, les plis deviennent plus nombreux et ils sont plus finement étudiés. Ce Retable est surtout admirable par la figure de S. Sébastien, une des rares figures nues que l'on trouve dans l'œuvre d'Andrea, en dehors du Christ et des petits enfants. C'est une figure exquise, digne d'être comparée au *David* de Verrocchio. Sur la prédelle trois sujets sont représentés: S. François recevant les Stigmates, la Nativité et une Scène de la vie de S. Julien.

Dans cette Vierge du *Camposanto*, on remarquera que l'enfant Jésus, debout sur les genoux de la Vierge, ne s'adresse plus à elle; il regarde devant lui et il bénit. Ce motif va désormais devenir très fréquent dans l'œuvre d'Andrea.



Retable de la Chapelle Médicis, à Santa Croce

Je crois devoir rapprocher de cette Vierge un Retable devant lequel les écrivains hésitent à prononcer le nom d'Andrea, c'est le *Retable de la Chapelle Médicis* à Santa Croce.



Madone du Bertello

La Vierge tenant l'enfant Jésus a beaucoup de rapports avec la Vierge précédente, et l'on trouve, dans l'expression de son visage, une plus vive et plus attendrissante expression d'amour et de mélancolie. Comme dans le retable du *Camposanto* l'enfant Jésus lève une main pour bénir; de l'autre il tient un petit oiseau. Nous voyons apparaître ici un motif que nous rencontrerons souvent dans la suite, le motif des Anges tenant une couronne sur la tête de la Vierge. Ce Retable est une des plus belles œuvres d'Andrea, une de celles qui, à Florence, peuvent donner la plus juste idée de son talent.

C'est ici sans doute qu'il convient de placer la *Madone du Bertello*. J'ai longtemps hésité avant de prendre un parti sur le point de savoir si cette Madone n'était pas de Luca. Elle est tellement belle qu'elle est digne de figurer à côté de ses œuvres les

plus parfaites. Mais il m'a paru que le style des draperies, le type de la Vierge et de l'enfant Jésus emmaillotté, cette manière si habituelle à Andrea de représenter la Trinité, en plaçant, au-dessus de l'enfant Jésus, la Colombe du Saint-Esprit et les mains de Dieu le Père, devaient faire considérer cette Vierge comme une œuvre de ce dernier maître. Mais, nulle part, il ne s'est élevé si haut; nulle part, dans la représentation des Madones, il ne s'est montré si puissamment ému.

On remarquera qu'ici le petit enfant Jésus est emmaillotté comme dans le retable de Santa Croce. Ce sont les deux seuls exemples de ce type que nous trouvions dans l'œuvre

d'Andrea. Comme dans la Madone de Santa Croce, l'enfant Jésus lève une main pour bénir; dans l'autre, au lieu d'un oiseau, il tient un de ses langes.



Autel de l'Oratoire de la Miséricorde, à Montepulciano

L'*Autel de l'Oratoire de la Miséricorde* à Montepulciano, fait pour servir de cadre à une peinture, représente des Anges en adoration. C'est une œuvre très simple, mais exquise. C'est l'art d'Andrea, à son plus haut degré de perfection, que nous admirons dans ces ravissantes figures d'Anges si heureusement groupées autour du Tabernacle, dans les deux jolies scènes de la prédelle représentant la Nativité et l'Adoration des Mages, et dans les deux figures de l'Annonciation qui sont placées aux côtés du Tabernacle. Pour parler des œuvres que nous étudions en ce moment, nous devrions uniformément répéter les mêmes éloges. Elles sont toutes également belles, ne différant que par quelques détails de technique, par la manifestation d'un art de plus en plus maître de lui-même.

Nous sommes ici, je pense, à une période postérieure à 1490, et nous arrivons, avec la *Crucifixion* de la Verna, au point culminant de la vie d'Andrea, au moment où il s'élève aux plus grandes hauteurs de l'art expressif et dramatique. Qui pourrait dire le sentiment poignant d'une telle scène, l'ardente expression de douleur et d'amour des figures placées au pied de la croix et la dominante de sentiment religieux qui se dégage de toute cette œuvre ! La Vierge, vieillie, avec des yeux qui ont longtemps pleuré, les mains croisées sur la poitrine, n'a plus la force de lever ses regards tristement rivés à la terre ; S. Jean, plus jeune, plus impétueux, les mains plus nerveusement crispées, implore anxieusement son divin maître, et, à leurs côtés, S. François et S. Jérôme offrent à Dieu leurs souffrances, tournent vers lui leurs lamentables visages, ravagés par les supplices volontaires, et prient. Et, plus haut, au-dessus d'eux, par une audace dont Donatello avait donné les premiers modèles, les Anges aussi souffrent comme des âmes mortelles, et cachent, dans leurs mains, leurs visages baignés de larmes. Et dans quelle forme merveilleuse ce poème se déroule à nos yeux ! Quel art, dans ce groupe des Anges, si admirablement varié, si mouvementé, sans rien perdre de l'harmonie et de la pureté des



La Crucifixion, de la Verna

lignes ! et quelle grandeur Andrea donne à toute cette scène, en subordonnant les deux figures de saints, et en faisant surgir, dans une forme colossale, les figures de la Vierge et de S. Jean !

Qui jamais a fait une œuvre semblable ? et vraiment le maître qui a sculpté la *Crucifixion* de la Verna n'est-il pas digne d'être tenu pour le plus chrétien et le plus saint des sculpteurs, pour le seul maître que l'on puisse placer aux côtés de Fra Angelico ?

Avant de quitter le Monastère de la Verna, où nous avons admiré tant de chefs-d'œuvre, nous citerons encore les deux belles figures de *S. Antoine* et de *S. François*, sculptées en demi-relief dans des niches feintes.

Revenant maintenant sur nos pas, par comparaison avec la *Crucifixion* de la Verna, nous pourrions classer à une date voisine, mais antérieure, la *Crucifixion* ⁽¹⁾ d'Arezzo. C'est le même motif, dans une forme moins avancée. L'ordonnance est moins grandiose, les attitudes plus symétriques, les draperies moins souples, les expressions moins puis-

santes. Il faut toutefois avoir devant les yeux la *Crucifixion* de la



S. François, de la Verna

Verna pour faire quelques réserves devant l'œuvre d'Arezzo. Il faut connaître les Anges de la Verna, pour ne pas considérer ceux d'Arezzo comme les plus beaux de l'œuvre d'Andrea. On remarquera qu'au-dessus du Christ crucifié Andrea met la Colombe du Saint-Esprit et la figure de Dieu le Père. On peut considérer cette œuvre comme la plus belle représentation de la Trinité qu'il ait faite. Sur la prédelle est une figure de la Vierge, dont l'enfant qui bénit rappelle de très près l'enfant Jésus de la chapelle du *Camposanto*. Ces deux œuvres sont de la même époque.



La Crucifixion, de la Cathédrale d'Arezzo

Dans l'étude des œuvres d'Andrea, en raison de la privation presque complète de documents, on ne peut avancer qu'avec la plus grande hésitation. Je crois cependant devoir attribuer à Andrea l'*Ascension* de la Verna ; mais il y a dans cette œuvre des inégalités, des faiblesses,

(1) J'emploie ici le terme de *Crucifixion* parce qu'il est court et commode. Mais le vrai titre de ces œuvres serait la *Lamentation* aux pieds du Christ.

qui pourraient également s'expliquer soit parce que c'est une œuvre naïve de sa jeunesse, soit parce que c'est une œuvre un peu négligée, faite en partie par ses élèves. Le sommet du tableau est irréprochable. Nous retrouvons les beaux Anges de la *Crucifixion* d'Arezzo ; et le Christ, très noble, admirablement drapé, portant sur son visage l'expression du plus tendre amour, est une figure du plus beau style, qui, par la simplicité et la pureté de ses lignes, évoque le souvenir des belles œuvres de Luca ; mais le groupe des Apôtres est moins digne d'éloges ; la disposition n'en est

pas très heureuse, et les plis mal ordonnés manquent d'harmonie. – Je rapproche

de l'*Ascension* de la Verna l'*Assomption* de Città di Castello, qui est composée avec la même recherche de la symétrie. Le groupe des Apôtres, quoique exécuté avec un peu de monotonie, est supérieur au groupe des Apôtres de la Verna. – Il convient de classer dans le même groupe d'œuvres, mais à une époque plus tardive, le Retable de Memmenano, qui représente la *Descente du Saint-Esprit sur les Apôtres*.



L'Assomption, de Città di Castello

église de Faenza, qui représente l'*Archange S. Michel* tenant un glaive d'une main et de l'autre une balance, dans les plateaux de laquelle sont placées les âmes des fidèles. M. Anselmo Anselmi, qui a publié une gravure de cette œuvre dans l'*Archivio storico dell'Arte* (1895, p. 444), l'attribue à Luca della Robbia ; mais je serais plutôt porté à la considérer comme une œuvre d'Andrea. Le S. Michel a les longs cheveux bouclés si caractéristiques de la manière d'Andrea (Annonciation, Vierge adorant, Madone de la Cintola de la Verna, Anges de Montepulciano, Anges du Couronnement de Sienne, S. Sébastien du *Camposanto* d'Arezzo, Ange de l'Annonciation de l'Hôpital des Innocents, etc.). Le petit ornement, une tête de chérubin ailée, qui est placé sur la cuirasse de S. Michel et



L'Ascension, de la Verna



La Descente du Saint-Esprit sur les Apôtres de Memmenano

que M. Anselmo Anselmi considère comme un ornement familier à Luca, ne se trouve pas dans les œuvres de ce maître, tandis qu'on le voit dans une œuvre des dernières années de la vie d'Andrea, dans la Résurrection de l'Académie des Beaux Arts. Il sert aussi à décorer la chape de S. Louis, à la *Loggia di S. Paolo*. Si on compare le S. Michel de la collection

Vieweg avec les œuvres de Luca, on ne trouve pas de grands points de ressemblance. Soit dans les Anges du Tabernacle de Peretola ou de la Résurrection du Dôme, soit dans les Vertus de San Miniato qui, étant de date plus récente, sont un meilleur terme de comparaison, nous voyons un style différent et, en particulier, une manière plus simple de modeler la chevelure et d'indiquer les plumes des ailes.

M. Anselmo Anselmi dit que ce tympan provient de l'église S. Michel Archange de Faenza et qu'il a été fait en 1475. Je ne sais pas si cette date est certaine, mais elle paraît concorder assez bien avec le style de l'œuvre. Le S. Michel a, en effet, les plus grands



La Visitation, de l'église San Giovanni Fuorcivitas de Pistoie

rapports avec l'Ange de l'Annonciation de la Verna, œuvre d'Andrea faite vers la même époque. Ce sont les mêmes traits, les mêmes cheveux retombant sur le cou en longues boucles frisées, et le même luxe de détails dans le dessin des plumes des ailes.

Dans l'art de la terre cuite il n'existe pas d'œuvre plus belle que la *Visitation* de l'église San Giovanni Fuorcivitas de Pistoie. Elle est le plus souvent attribuée à Fra Paolino, maître dont on ne connaît aucune œuvre sculptée. Mais en l'absence de tout document, il est bien plus logique de l'attribuer à Andrea. Les draperies très souples et très larges, le dessin irréprochable des formes et l'expression des visages, où apparaissent tant d'amour et tant de respect, nous rappellent les plus belles parties des œuvres d'Andrea que nous étudions en ce moment. M. Allan Marquand⁽¹⁾ attribue ce groupe à Luca.

(1) *The Madonnas of Luca della Robbia.*

Il est vrai que la beauté de cette œuvre peut justifier l'attribution aux maîtres les plus illustres, mais il semble que le caractère général de la pensée, non moins que le style des draperies, style très souple mais un peu mou, qui contraste avec le trait plus nerveux que l'on rencontre dans toutes les œuvres de Luca, rendent plus vraisemblable l'attribution que nous proposons.

Deuxième manière

Il est assez difficile, dans l'œuvre d'Andrea della Robbia où l'évolution du style est régulière, d'établir des divisions bien tranchées ; cependant, comme nous l'avons dit plus haut, Andrea, en avançant en âge, complice sa manière, et rend la composition plus animée en l'enrichissant d'un grand nombre de personnages.

Nous pouvons citer deux exemples magnifiques de ce style, l'*Adoration des Mages* de Londres et l'*Adoration des bergers* de Sansepolcro.

L'*Adoration des Mages*, du South Kensington Museum de Londres, diffère des œuvres précédentes en ce que ce n'est plus un simple retable composé de figures disposées symétriquement ; c'est un tableau, représentant une histoire, et, par suite, l'œuvre est plus complexe, plus animée, plus riche en détails. On se croirait devant un grand retable de Marco Palmezzani ou du Pérugin. Comme dans leurs tableaux, on voit cheminer, à travers de lointaines collines, le cortège des Rois Mages qui viennent déposer leurs présents et s'agenouiller aux pieds de l'enfant Dieu.



L'Adoration des Mages, du South Kensington Museum de Londres

L'*Adoration des bergers* de l'église S.^{te} Claire, à Sansepolcro, nous semble appartenir au même art. Sous une cabane en ruines, dont les vieux murs et le toit de chaume

sont envahis par le lierre, l'enfant Jésus est couché dans son berceau; la Vierge et S. Joseph l'adorent, le bœuf et l'âne le réchauffent de leur haleine, les Anges chantent ses louanges, pendant que, au dehors, les bergers réveillés par les Anges se soulèvent sur leur couche, et accourent pour fêter le nouveau-né.

C'est un art tout nouveau chez Andrea; c'est un agrandissement de ses recherches antérieures et une conséquence toute naturelle de sa façon de comprendre la sculpture.

Puisqu'il pense comme les peintres, il devra tendre de plus en plus à travailler comme eux.

Dans cette *Adoration des bergers* de Sansepolcro, nous étudierons avec attention l'*Annonciation* qui en orne le tympan, œuvre précieuse, car elle va nous permettre de classer et d'attribuer avec certitude à Andrea l'*Annonciation* de l'Hôpital des Innocents. Ces deux œuvres sont une réplique l'une de l'autre, avec quelques imperceptibles changements. L'œuvre de l'Hôpital doit être tenue pour très belle. Elle est d'une exécution particulièrement soignée, mais l'art d'Andrea se complique et les draperies trop surchargées n'égale plus le beau style de l'*Annonciation* de la Verna. Cette complication a fait hésiter les écrivains, dont un certain nombre veulent attribuer cette œuvre au fils d'Andrea, mais cette



L'Adoration des bergers, de l'église S.te Claire à Sansepolcro

hésitation ne doit pas subsister lorsqu'on étudie les œuvres d'Andrea d'après un classement méthodique et que l'on détermine les caractères de son style à toutes les époques de sa vie.

On remarquera le petit pupitre qui porte le livre de la Vierge. Il est formé de deux griffes ailées adossées, motif depuis longtemps adopté par Desiderio et Verrocchio, et que nous ne retrouverons chez Andrea que dans le Retable en marbre d'Arezzo, datant à peu près de la même époque que l'*Annonciation*.

Cette recherche de la complication n'est nulle part plus visible que dans les *Évangélistes* qui décorent la voûte de la Madone delle Carceri à Prato. C'est une œuvre faite avec soin, très finement modelée, mais où il y a une surcharge de draperies plus grande que dans aucune autre œuvre du maître; et, à vrai dire, on peut la considérer comme une des moins heureuses. Les figures ont peu de caractère; l'artiste paraît surtout préoccupé de reproduire le chiffonné des étoffes.



L'Annonciation, de l'Hôpital des Innocents

J'ai dit plus haut que Andrea s'était inspiré, pour cette œuvre, des *Évangélistes* de Luca, à la Chapelle Pazzi; mais cette imitation ne porte que sur l'attitude générale des personnages. Pour le style des draperies et pour la nature

des sentiments exprimés, l'art d'Andrea, ici, ne ressemble en rien à celui de Luca et lui est bien inférieur.

Dans la même église, à côté des *Évangélistes* de la voûte, il y a d'autres œuvres d'Andrea: ce sont les guirlandes décorant la frise, le plus important travail décoratif qui soit sorti de sa main. Ces guirlandes larges, très surchargées, sont attachées par des flots de rubans à des pieds de candélabres. Aux angles, au-dessus des pilastres, de belles couronnes enferment des armoiries.



Les Évangélistes. (Église delle Carceri à Prato)

Nous signalons tout particulièrement cette décoration aux touristes qui, attirés à Prato par les merveilleuses fresques de Filippo Lippi, négligent parfois de visiter cette charmante église de la Madone delle Carceri, doublement intéressante, soit parce qu'elle est une des plus belles œuvres de Giuliano da San Gallo,

un des chefs-d'œuvre les plus charmants de la Renaissance italienne, soit parce qu'elle contient un des plus importants essais, faits en Italie, de l'emploi de la terre émaillée pour la décoration des églises. – Giuliano da San Gallo a terminé la construction de son édifice en 1490 et il est probable que les terres cuites d'Andrea ont été faites vers cette époque.

Un motif de guirlandes et de pieds de candélabres semblable à celui de la Madone delle Carceri se trouve sur la base d'un Retable que l'on peut attribuer à Andrea : le *S. Georges* de l'église S. Georges de Brancoli.⁽¹⁾ Pour justifier l'attribution à Andrea on remarquera aussi que le monstre est semblable au monstre de S. Donat dans la *Crucifixion* d'Arezzo.



Ornement de l'église delle Carceri, à Prato

Il est arrivé à Andrea de traiter plusieurs fois les mêmes motifs à des époques différentes, et, en comparant ces motifs entre eux, nous trouverons une preuve de plus en faveur de la classification que nous avons adoptée.

L'exemple le plus typique que nous puissions citer est la *Madone de la Cintola* qu'Andrea reprend à Santa Fiora plus de vingt ans après l'avoir traitée à la Verna. La comparaison est ici d'autant plus intéressante que nous sommes en présence de deux œuvres d'une grande beauté ; et il serait assez difficile de dire laquelle des deux doit être préférée. A Santa Fiora, il y a plus de science, plus de mouvement, plus d'habileté dans

l'art de modeler les draperies, une plus vive saillie des reliefs, mais, malgré tout cet effort, on peut se demander si l'œuvre de la Verna, si admirable dans sa simplicité, n'était pas d'un plus beau style.



Ornement de l'église delle Carceri, à Prato

Dans la Madone de Santa Fiora, comme caractères de l'art d'Andrea à la fin de sa vie, on notera particulièrement la grosseur des membres et leur relief accentué, notamment dans les Anges qui entourent la *Mandorla*. Sur le tympan, deux Anges en adoration sont re-

marquables par la vivacité de leurs mouvements et l'ardeur de leur expression. La figure de S. Thomas, très belle, rappelle, par le style des draperies, l'Ange dans l'Annonciation de l'Hôpital des Innocents. Autour de la Vierge les têtes des chérubins qui, dans les pre-

(1) Voir la gravure à la fin de la Table des gravures.

mières œuvres d'Andrea, étaient sculptées en faible relief et d'une manière monotone, sont traitées ici d'une manière très variée et quelques unes se détachent en plein relief.

On sait quel emploi Andrea a fait de ces têtes de chérubins, comme bordures de ses œuvres. Ce fut une de ses plus heureuses créations et elle eut tant de succès qu'il fut obligé de les répéter à satiété et non sans quelque monotonie.

Les premiers exemples de ces têtes de chérubins se voient dans la Madone adorant l'enfant Jésus et dans la Madone de la Cintola de la Verna, mais les plus belles se trouvent dans les œuvres de date postérieure, dans les tympanes des Cathédrales de Prato et de Pistoie, dans le Couronnement de la Vierge de Sienne, dans la Crucifixion de la Verna, dans la Nativité de Sansepolcro, dans l'Annonciation de l'Hôpital des Innocents, dans la Madone de la Cintola de Santa Fiora et dans l'Autel de marbre d'Arezzo.

Pour la première fois nous voyons Andrea, dans la décoration des pilastres, renoncer aux arabesques et leur substituer une série de petites statues, méthode que nous retrouvons dans une autre de ses œuvres de



Madone de la Cintola, à Santa Fiora

la même époque, l'Autel de marbre d'Arezzo. Ces statuette sont d'un style admirable et l'on remarquera surtout le S. Sébastien, digne d'être comparé au S. Sébastien de l'Autel du *Camposanto* d'Arezzo, et la délicieux groupe de l'Ange et de Tobie.

La prédelle comprend trois motifs que nous n'avions encore rencontrés dans aucune œuvre d'Andrea : *Jésus au milieu des Docteurs*, le *Baptême du Christ* et la *Mise au Tombeau*. Ces trois petites compositions et la dernière, en particulier, sont de la plus sublime beauté. Nous y trouvons réunies au plus haut degré les qualités maîtresses d'Andrea : sobriété de la composition, noblesse des figures, ardeur de l'expression. On admirera le mouvement de la Vierge pressant la main de son fils et lui donnant un dernier baiser, et le geste de Marie Madeleine qui tente de l'arracher à ce douloureux embrassement.

Le même motif de la *Madone de la Cintola* se voit dans l'église de Foiano, et il présente cette particularité de porter une date : 12 avril 1502. Cette Madone étant de style moins avancé que la Madone de Santa Fiora, on pourrait en conclure que cette dernière est d'une date postérieure à 1502. Mais il ne faut pas oublier que, en 1502, nous

sommes à une époque où Giovanni travaillait aux côtés de son père et que, déjà, à ce moment, l'atelier des Della Robbia livrait des répétitions à peine modifiées d'œuvres précédemment faites par Andrea. De telle sorte qu'il ne faut pas considérer l'œuvre de Foiano comme caractéristique du style d'Andrea en 1502.



Madone de la Cintola, à Foiano

Christ, telle que Giotto, par exemple, l'avait ordonnée dans les fresques de l'Arena de Padoue.

A Santa Fiora, une troisième œuvre est la réplique, dans un style plus avancé, du Retable de l'église S.^{te} Marie des Anges d'Assise, représentant, au centre, le Couronnement de la Vierge et, sur les côtés, S. François recevant les stigmates et S. Jérôme dans le désert.

Enfin, il existe encore à Santa Fiora une Chaire ornée de trois bas-reliefs, mais c'est une œuvre tout à fait vulgaire, qui ne rappelle en rien l'art d'Andrea et qui doit dater de la seconde moitié du xvi^e siècle.

L'église de Santa Fiora possède une seconde œuvre digne de retenir notre attention : c'est le *Baptême du Christ*, bas-relief qui décore les Fonts baptismaux de cette église. S. Jean agenouillé verse l'eau du Jourdain sur la tête du Christ, représenté, les mains jointes, dans une noble attitude de recueillement. La scène est complétée par un groupe de deux Anges tenant des linges. C'est la forme classique du Baptême du

Troisième manière

Les dernières œuvres que nous venons d'étudier appartiennent à la seconde manière d'Andrea, qui se distingue par la richesse de la composition et la complication des draperies; mais cette manière ne dura que quelques années et disparut dès la fin du x^v siècle.

Au début du xvi^e siècle, une profonde évolution se produisait dans l'art de la sculpture, et le style florentin, parvenu à la complication de Pollaiuolo et de Verrocchio, allait brusquement se transformer sous l'action de la Renaissance; Andrea va subir l'influence de ce mouvement.

Ce style nouveau sera caractérisé chez Andrea par une manière plus ample, plus robuste, mais en même temps plus lourde. Les membres sont plus gros, la musculature plus savante, les draperies traitées par masses plus larges.

Je place à ce moment l'*Autel de Sainte Marie des Grâces* d'Arezzo. C'est le seul travail en marbre que nous connaissons d'Andrea, et, au premier abord, il peut paraître surprenant que nous classions dans la vieillesse d'Andrea, aux environs de 1500, un travail qui semblerait plutôt demander la main d'un jeune homme que celle d'un artiste âgé de plus de soixante-cinq ans; mais toutes les parties de cette œuvre nous disent cette date: la guirlande de fruits, très étudiée, très surchargée, semblable à celle de Pistoie, les arabesques plus avancées de style que dans aucune autre œuvre d'Andrea, avec des oiseaux, des cornes d'abondance, des dauphins, des griffes ailées. De plus, les formes amples de la Vierge et des Anges du tympan sont tout à fait caractéristiques du style de cette époque. Autour de l'autel, dans des niches, selon une méthode nouvelle chez Andrea, sont placées quatre figures de Saints, du travail le plus exquis; et sur la base de l'Autel, est la plus importante et la plus belle *Pietà* qu'il ait faite, en imitation de la *Pietà* de la Tombe Federighi de Luca.



Le Baptême du Christ. (Fonts baptismaux de Santa Fiora)

La Madone qui décore le tympan de l'Autel d'Arezzo représente un nouveau type dans la série des Madones d'Andrea. La Vierge, il est vrai, ne change guère; presque

toujours assise et vue à mi-corps, elle penche la tête sur l'enfant Jésus. Les variations ne consistent que dans l'attitude de l'enfant. Ici il est vu de face; assis sur un coussin, il baisse un de ses bras pour saisir la main de la Vierge et il soulève l'autre pour jouer avec son voile.



Autel de Sainte Marie des Graces, à Arezzo

S. Hilarion; dans le Ciel, le Saint-Esprit et Dieu le Père complètent la Trinité. Sur le prédelle Andrea, comme dans l'Autel en marbre, représente le motif de la *Pietà*: la Vierge et S. Jean aux côtés du Christ.

Sur une porte du Mont de Piété de Florence, une figure de *Christ* du plus dramatique sentiment est la réplique du Christ de la *Pietà* d'Arezzo.⁽²⁾

(1) Photographie Alinari, num. 9704.

(2) Voir la gravure en tête du chapitre.

Le Musée de Berlin a acquis récemment une Madone qui est attribuée à Luca et que nous considérerions plutôt comme une œuvre d'Andrea. L'enfant Jésus est assis sur le bras de sa mère. Sa main droite tient une pomme et sa main gauche placée dans sa bouche reproduit ce geste des petits enfants ayant mal aux dents, qui est comme une véritable signature des Madones d'Andrea. L'œuvre a beaucoup de rapports soit avec la Madone del Soccorso d'Arezzo, soit avec la Madone de la Cathédrale de Prato. Elle a été publiée par M. Allan Marquand.⁽¹⁾

La *Madone du Tympan de la Cathédrale de Pistoie* est caractéristique du style des dernières années de la vie du maître. Elle est datée de 1505. C'est une œuvre très belle et je ne crois pas que, parce qu'elle a été faite en 1505, ce soit une raison, comme on le dit souvent, pour supposer qu'Andrea n'était plus capable d'exécuter un tel travail, et qu'il a dû le confier à son fils Giovanni. Il n'y a pas trace ici de l'art de Giovanni et c'est encore Andrea tout entier, dans tout l'épanouissement de son art. On remarquera, comme type de cette époque, l'ampleur des draperies, et la grosseur des membres. Comme nous l'avons vu précédemment, dans la Madone de Santa Croce, deux Anges tiennent une couronne au-dessus de la tête de la Vierge. L'enfant Jésus de Pistoie présente une forme nouvelle. Debout, il met une main sur la poitrine de sa mère et il passe l'autre derrière son cou. Ce geste de l'enfant enlaçant le cou de sa mère a été reproduit dans un grand nombre de Madones, dont quelques unes sont antérieures à la Madone de Pistoie.⁽²⁾ Ici, comme toujours, nous nous contentons de citer les œuvres caractéristiques, sans chercher à en énumérer les nombreuses répliques.



Vierge au Coussin, du Musée National

(1) *American Journal of Archaeology*, 1894. — *The Madonnas of Luca*, pl. VI, n. 3.

(2) Une réplique de la Madone de Pistoie se voit au Musée de Berlin (gravée dans le Catalogue de M. Bode, p. 39).

Le plus bel exemple de ce type est la *Madone de l'Hôpital de Santa Maria Nuova*,⁽¹⁾ qui, dans la série des petites Madones, est une des plus belles œuvres d'Andrea, et peut être placée à côté de la Madone des Architectes et de la Madone au coussin. Je classe cette Madone dans le groupe de celles où l'enfant tient enlacé le cou de sa mère, mais l'œuvre est de style moins avancé que la Madone de Pistoie et doit être antérieure. Ici,



Madone del Soccorso
de l'église S^{te} Marie in Gradi, à Arezzo

comme dans la Madone de Santa Croce, l'enfant tient un oiseau dans sa main.

Une très belle œuvre du Palais Communal de Stia (Casentino) représente le même motif que la Vierge de Santa Maria Nuova, mais dans une forme plus souple et avec un sentiment rêveur qui indique une époque plus récente. On croirait voir une figure d'un élève de Léonard de Vinci.

Comme œuvres tardives de ce type, dans une forme très inférieure, je cite la Madone du South Kensington Museum,⁽²⁾ la Madone de la Chapelle du Château de Pise,⁽³⁾ la Madone du Musée de Città di Castello⁽⁴⁾ et la Madone du Bargello, variante de la Madone de Pistoie.⁽⁵⁾

Une Madone assez semblable à cette dernière Madone du Bargello, mais de qualité beaucoup plus belle, est aujourd'hui dans la collection Henry G. Marquand, de New York, après être restée longtemps dans la collection Gavet, à Paris. L'enfant Jésus est debout devant sa mère et tient son cou avec ses deux mains. C'est une œuvre tout à fait exquise. Le modelé des nus égale en finesse ceux de la *Vierge des Architectes* et de la *Vierge au coussin*. M. Allan Marquand, qui a publié une gravure de cette Madone,⁽⁶⁾ l'attribue à Luca et la classe dans la décade de 1430; mais je crois que cette Madone est d'Andrea

(1) Voir la gravure à la fin du chapitre.

(2) Gravée dans l'ouvrage de MM. Cavallucci et Molinier, p. 103.

(3) Photographie Alinari, num. 8711.

(4) Photographie Alinari, num. 4867.

(5) Photographie Alinari, num. 2762.

(6) *American Journal of Archaeology*, 1894. — *The Madonnas of Luca della Robbia*.

et qu'elle n'est pas antérieure aux premières années du xvi^e siècle. Elle a, en particulier, de grands rapports avec la Vierge de Varramista que nous publions ci-après.

Le *Retable de Varramista* près de Pise est une belle œuvre de cette époque. La Vierge y est représentée assise sur des nuages et ses pieds portent aussi sur des nuages, forme que nous avons signalée comme tardive et que nous rencontrons ici pour la première fois dans les œuvres d'Andrea. Il est à remarquer que les Anges sont disposés autour de la Vierge comme dans la *Madone Foulc* et dans la *Madone du Musée de Cluny*. On dirait moulée sur celle de la Verna la belle figure de S. François qu'on admire dans ce Retable.



Madone du Tympan de la Cathédrale de Pistoie



*Madone
du Palais Communal de Stia (Casentino)*

Une *Madone* de l'Académie des Beaux Arts, quoique étant d'un style plus fin qui doit la faire reporter à une date antérieure à la Vierge de Pistoie, peut en être rapprochée, car l'enfant est représenté dans le même mouvement, une main sur la poitrine de sa mère et, l'autre autour de son cou. Aux côtés de la Vierge, se tiennent S.^{te} Ursule et S. François; ce dernier avec les traits sous lesquels il est représenté dans la plupart des œuvres du maître. Cette *Madone* entourée d'une double bordure de fruits et de chérubins, est une œuvre excellente d'Andrea.

La *Voûte* du porche du Dôme de Pistoie a une splendide décoration en terre cuite qui est, dans ce genre, le chef-d'œuvre d'Andrea. Les détails de cette décoration n'ont pas la finesse des travaux de Luca, mais par la richesse de l'ensemble, cette voûte peut-être comparée aux voûtes de l'Impruneta et de la Chapelle Pazzi.

Par analogie avec la voûte de Pistoie, j'attribue à Andrea les deux jolis panneaux faisant partie de la collection de M. le Marquis Viviani della Robbia, qui a bien voulu nous autoriser à les reproduire.

Andrea, dans l'étude de la nature végétale, a suivi la voie ouverte par son maître, sans trouver aucune idée nouvelle. Il reproduit les mêmes formes, et ses œuvres ne se

distinguent de celles de Luca que parce qu'elles sont, en même temps, plus compliquées dans leur ensemble et moins fines dans les détails.

A côté de la voûte de Pistoie nous pouvons citer, parmi les plus belles œuvres décoratives d'Andrea, la guirlande de fleurs et de fruits qui entoure la Madone dans l'Autel de marbre de S.^{te} Marie des Grâces à Arezzo, celle de la Crucifixion de la Verna, celle de la Vierge entre deux Saints de l'Académie des Beaux Arts et la frise de l'Eglise delle Carceri de Prato.

Nous publions un fragment d'une grande guirlande de deux mètres de diamètre, donnée au Musée du Bargello par M.^{me} Insom. Le sujet qui



Retable de Varramista, près de Pise

était au milieu de cette guirlande n'existe plus; on l'a remplacé par les Armoiries de la famille Rucellai.

Mais, au point de vue décoratif, ainsi que nous l'avons déjà dit, l'originalité d'Andrea est moins dans ces guirlandes de fruits que dans les charmantes arabesques dont il a enrichi la plupart de ses œuvres; arabesques que Luca ne connaissait pas encore et auxquelles Giovanni ne s'intéressera plus.

Sur la fin de sa vie, Andrea a fait d'importants travaux à Viterbe. Nous savons, par des documents précis, qu'il a séjourné dans cette ville de 1508 à 1510, et qu'il a décoré les églises de S. Jean des Florentins et de la Madone della Quercia.⁽¹⁾

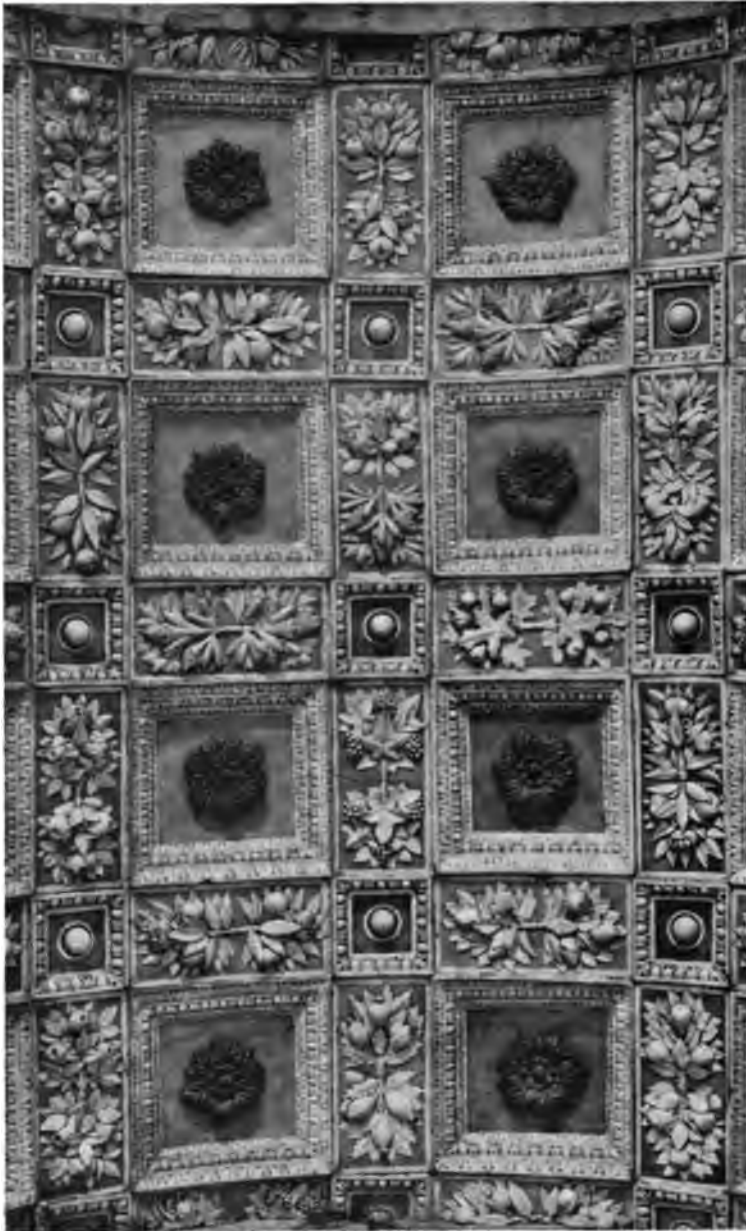
(1) ETTORE GENTILI, *La Chiesa di San Giovanni de' Fiorentini a Viterbo* (*Archivio storico dell'Arte*, 1889, p. 409).

Andrea était très âgé à cette époque: il avait plus de soixante et dix ans; et il est très probable qu'il ne dut pas exécuter de sa propre main les travaux si importants faits dans ces deux églises. Il faut plutôt les considérer comme ayant été faits par ses élèves sous sa direction. Nous ne nous étonnerons donc pas si ces œuvres n'ont pas les qualités de finesse et de précision que nous admirons dans les œuvres personnelles du maître. Mais d'une façon générale elles se rattachent bien nettement à son art, et l'on peut dire qu'elles sont très précieuses en raison de la certitude de leur date, car elles nous font connaître, d'une façon positive, la dernière évolution de son style. Ce style est caractérisé par l'ampleur des formes et la largeur de l'exécution. Ce n'est plus le trait simple et si réservé de Luca, ni les complications de Verrocchio, mais la manière large de Fra Bartolommeo et de Raphaël.

La Porte de l'église S. Jean des Florentins était décorée d'une lunette représentant en demi-figure la *Vierge adorée par deux Anges*. Cette œuvre a beaucoup souffert et, en particulier, le petit enfant Jésus est une restauration moderne. Elle est placée aujourd'hui au Musée de Viterbe.

Dans cette même église se trouvait le buste de Jean Baptiste Almadiano, proto-notaire apostolique, fait par Andrea en 1510; œuvre précieuse, car c'est le seul buste que l'on connaisse de ce maître. Nous y retrouvons les belles qualités de son style, simple, grave, vrai, sans fausse recherche et sans prétention.

L'église de S. Jean des Florentins n'est pas la seule, à Viterbe, à posséder des terres-cuites d'Andrea. La façade de la Madone della Quercia a trois tympans décorés.



Voûte du Porche du Dôme de Pistoie

Sur les deux portes mineures on voit, d'un côté, S. Thomas d'Aquin entre deux Anges et, de l'autre, S. Pierre Martyr entre deux Anges. Sur la porte centrale est représentée la Vierge avec l'enfant Jésus debout qui tient un oiseau d'une main et qui bénit de l'autre; elle est couronnée par deux Anges et, à ses côtes, se tiennent S. Laurent et S. Dominique.



Ornement de la collection
Viviani della Robbia

Il existe à Bolsena de nombreuses terres-cuites émaillées dont nous nous occuperons lorsque nous parlerons de Giovanni della Robbia. Mais, dans le nombre de ces œuvres, il en est une qui rappelle de très près l'art d'Andrea, à l'époque que nous étudions. C'est un tympan représentant la Vierge entre S. Michel et S.^{te} Christine. L'enfant Jésus est semblable à celui de la Madone della Quercia. La figure de S. Michel, tout à fait charmante, peut être rapprochée du S. Michel de la collection Vieweg à Brunswick.

Le *Retable de la Chapelle de S. Antoine* à Camaldoli (Casentino) est de même date et de même style que les travaux de Viterbe. Je le publie comme une des œuvres les plus caractéristiques de cette époque. Si l'on compare la figure nue du S. Sébastien avec celle du S. Sébastien du *Camposanto* d'Arezzo, on saisira très nettement les différences qui existent entre les deux manières d'Andrea. Le S. Sébastien d'Arezzo, fait vers 1490, avec ses formes maigres et précises, se rattachait à l'art de Verrocchio, tandis que le S. Sébastien de Camaldoli, de formes plus larges, appartient à l'art de la Renaissance et fait songer aux statues



Ornement de la collection
Viviani della Robbia

d'Antinoüs. L'œuvre est assez belle pour qu'on doive la considérer comme étant de la main d'Andrea.

D'une valeur un peu secondaire est un *Retable* de l'église de la Verna. On doit le classer, je pense, dans le groupe de ces œuvres que l'on appelle œuvres de l'atelier d'Andrea, ce qui veut dire, qu'elles ont été faites par quelqu'un de ses élèves, soit sous sa direction, soit simplement en imitation de sa manière.

Dans la vie de Luca della Robbia écrite par Vasari, on lit que ce maître avait envoyé plusieurs terres-cuites en Espagne. Jusqu'ici aucune de ces œuvres n'a été signalée

par les historiens. Mais je puis citer un magnifique Retable d'Andrea della Robbia, assez semblable au Retable de Camaldoli, qui se trouve dans la crypte de la Cathédrale de Séville.

Le chef-d'œuvre de la fin de la vie d'Andrea est la *Loggia di San Paolo*, à Florence.

Il y a, dans cette *Loggia*, une des œuvres les plus admirables d'Andrea, la *Rencontre de S. François et de S. Dominique*, dont le sentiment profond rappelle les fresques de Fra Angelico au Cou-



Buste de Jean Baptiste Almadiano, de Viterbe

vent de S. Marc. Dans cette rencontre des deux grands fondateurs de l'ordre des Dominicains et des Franciscains, Andrea a mis toute l'effusion de son cœur, et a fait rayonner sur ces figures ascétiques toutes les joies d'un religieux amour. Quant à la science, elle est parfaite. Les draperies de style très avancé, moins sim-



Guirlande au Musée National

ples que dans les premières œuvres de la Verna, et moins compliquées que celles des *Évangélistes* de Prato, ont cette ampleur qui caractérise le style du xvi^e siècle, et peuvent être comparées aux belles dra-

peries de Fra Bartolommeo et de Raphaël. Les mains sont d'une qualité tout à fait exceptionnelle et rappellent les belles mains de Verrocchio dans le S. Thomas d'Or San Michele.

Dans deux autres médaillons de la Loggia San Paolo, sont représentés deux portraits en buste. On a cru pendant longtemps y reconnaître les traits de Luca et d'Andrea, mais cette hypothèse est abandonnée; et il est plus probable que nous sommes en présence des portraits de deux administrateurs de l'Hôpital. Ce sont des œuvres très belles, d'une mâle énergie, travail-



Tympan de la Porte majeure de la Madone della Quercia à Viterbe

lées avec une fermeté un peu dure qui n'est pas habituelle chez Andrea. Mais l'attribution de ces portraits à Andrea ne saurait donner lieu à aucun doute, car ni Giovanni, ni aucun élève d'Andrea, n'était capable de créer des œuvres d'un tel style et d'une telle beauté.

Viennent ensuite, dans la Loggia San Paolo, sept médaillons, où sont représentés en demi-figures S.^{te} Rose, S.^{te} Claire, S. Louis, S.^t Antoine, S. Ludovic, S. Bernardin et S. François. Nous reproduisons la figure de S. Bernardin tenant ses tablettes, qui a tous les caractères de l'art d'Andrea à son plus haut point de perfection.



Retable de la Chapelle de S. Antoine, à Camaldoli (Casentino)

On peut supposer que, pour l'exécution de ces travaux, Andrea s'est fait aider par son fils Giovanni, et cette collaboration semble assez apparente dans les deux derniers bas-reliefs représentant le *Christ guérissant des malades*. Il y a une telle négligence dans le dessin des formes, et dans le style des draperies, un tel contraste avec la *Rencontre de S. François et de S. Dominique*, qu'il me semble impossible d'attribuer ces deux bas-reliefs à Andrea lui-même.

J'ai réservé, pour en parler en dernier lieu, certaines œuvres assez difficiles à classer en raison des caractères divers qu'elles présentent. Dans la *Résurrection* de l'Académie des Beaux Arts, Andrea

s'est inspiré, autant qu'on peut le faire sans être un copiste, de la *Résurrection* de Luca au Dôme de Florence. C'est la même disposition des Anges dans le ciel et des soldats couchés devant le tombeau du Christ. Mais dans le Christ de Luca le caractère de majesté était prédominant; chez Andrea c'est le caractère de douceur. Le Christ, au lieu de regarder fixement devant lui, dirige avec tendresse ses regards vers la terre. Les différences les plus notables sont dans le style des soldats couchés. Chez Luca, une épaisse cuirasse recouvrait leur poitrine; chez Andrea, l'un des soldats est nu et l'autre est vêtu d'une cuirasse collante qui moule le corps et fait ressortir toutes les saillies des muscles. Il y a, dans cette étude de la musculature du torse, un style si différent de celui de Luca, que cela seul aurait dû empêcher les critiques de prononcer le nom de Luca devant une œuvre semblable. Le style des nus est tel qu'il paraît impossible de ne pas la classer dans les dernières années de la vie d'Andrea. Le caractère général, soit dans les nus, soit dans

les figures vêtues, est la lourdeur des formes. Le Christ, en particulier, est trop court et les draperies manquent de finesse; les jambes des Anges se détachent avec une forte saillie. Dans les œuvres de la belle époque d'Andrea nous trouvons plus de soin dans l'exécution et plus de délicatesse dans les formes. Ces imperfections peuvent s'expliquer soit parce qu'Andrea était affaibli par l'âge, soit parce que, à cette époque de sa vie, il confiait à ses élèves une partie du travail.

Les mêmes réflexions s'appliquent à la *Madone de la Cintola* de l'Académie qui fait pendant à la *Résurrection*.

Pour justifier la date tardive que j'assigne à ces œuvres, je ferai remarquer que le tombeau de la Vierge, dans la *Madone de la Cintola*, est décoré d'un motif de dauphins qui n'apparaît que dans les dernières années de la vie d'Andrea.

Ces bas-reliefs ont été attribués à Luca par Cicognara, et gravés dans son *Histoire de la sculpture italienne*, mais cette attribution ne peut se soutenir. MM. Cavallucci et Molinier font

du reste remarquer que la date de la fondation du Couvent de S.^{te} Claire, d'où ces bas-reliefs proviennent, rend leur attribution à Andrea beaucoup plus naturelle.



Retable de l'église de la Verna

Pour des raisons semblables on pourrait considérer comme appartenant à cette période le *Crucifix* de l'église de S.^{te} Marie à Fiesole. Au pied du Christ sont placés la Vierge et S. Jean debout, et la Madeleine agenouillée. Les attitudes ont de la dignité, mais les formes sont lourdes et sans grand caractère artistique.

La *Madone de la Via della Scala* jouit d'une réputation qu'elle ne mérite pas, mais elle est très intéressante à étudier. C'est une œuvre soigneusement dessinée et modelée, remarquable par l'expression profondément religieuse de la Vierge et des Saints qui l'entourent; mais le style est d'une qualité très secondaire. La forme des mains est extrê-

mement maniérée; les mains de la Vierge trop épaisses, mal posées, sont tout à fait répréhensibles. De même, la figure de l'Enfant Jésus est mauvaise, son corps est trop gros et d'une musculature trop forcée. Nous sommes évidemment en présence d'une œuvre très tardive, faite aux environs de 1510, et que

l'on peut considérer indifféremment, soit comme une

œuvre de la vieillesse d'Andrea, soit comme une des premières productions de Giovanni.



*Rencontre de S. François et de S. Dominique
(Loggia San Paolo)*



*Portrait
(Loggia San Paolo)*

En parlant des œuvres de Luca j'ai montré quel parti on pouvait tirer, pour leur classement, de l'étude des détails de l'ornementation. Je ferai la même remarque pour le classement des œuvres d'Andrea. Ici les formes à observer ne sont plus les guirlandes de fleurs qu'Andrea reproduit d'une façon un peu monotone et sans y prêter grande attention, mais la forme des arabesques, qui sont alors une des nouveautés de l'art, et qui, d'une œuvre à l'autre, vont en se modifiant et en se compliquant. Le style des arabesques est un des arguments les moins incertains pour classer les œuvres d'Andrea, ainsi que je vais essayer de le montrer en indiquant les signes qu'il convient d'observer :

Autel de Sainte Marie des Anges d'Assise. — Motif de palmettes uniformément répété. — Tous les pilastres semblables. — Pas de vases. — Chapiteau très simple.

Vierge de Gradara. — Palmettes comme dans l'Autel de S.^{te} Marie des Anges d'Assise. — Chapiteau plus compliqué, copié sur Luca della Robbia (*Tabernacle de l'Impruneta* et *Tabernacle de Peretola*).

Adoration de l'Enfant de la Verna. — Chapiteau et palmettes comme dans la Vierge de Gradara. — Légères différences entre les deux pilastres.

Annonciation de la Verna. — Palmettes plus compliquées. — Chapiteau ionique.

Couronnement de Sienna. — Palmettes plus ornées encore. — Chapiteau ionique.

Madone de la Cintola de la Verna. — Le motif des palmettes n'est plus uniformément répété. — Elles sortent d'un vase. — Chapiteau ionique.



*S. Bernardino
(Loggia San Paolo)*

Autel de la Miséricorde de Montepulciano. – Les palmettes sont remplacées par des arabesques. – Chapiteau ionique.

Autel du Camposanto d'Arezzo. – Arabesques variées, différentes sur chaque pilastre, sortant d'un vase. – Chapiteau de type nouveau.

Adoration des bergers de Sansepolcro; Mages de Londres. – Arabesques encore plus compliquées. – Chapiteaux comme dans l'œuvre précédente.

Autel de marbre d'Arezzo. – Arabesques avec des oiseaux, des dauphins, des griffes ailées. – Chapiteaux à peu près comme les précédents. – Petites statuette de Saints dans des niches.

Madone de la Cintola de Santa Fiora. – Chapiteaux comme ceux de l'Adoration des bergers de Sansepolcro. – Les pilastres au lieu d'être décorés d'arabesques sont décorés de statuette.



La Résurrection. (Académie de Beaux Arts)

En étudiant les œuvres d'Andrea della Robbia nous avons le plus possible supprimé les descriptions, nous contentant de contrôler l'authenticité des œuvres et de les classer dans un ordre méthodique. Cet art, en effet, ne demande pas de savants commentaires. Pour en parler il faudrait laisser la langue glacée de la critique et emprunter les paroles ardentes, les hymnes passionnés des moines du moyen-âge. N'est-ce pas le sentiment même d'Andrea, l'ardeur de sa foi religieuse et la tendresse de son amour maternel, que nous retrouvons dans ces strophes de Giovanni Dominici? ⁽¹⁾



*Crucifix
de l'église de S.te Marie à Fiesole*

Dis-moi, douce Marie, avec quelle ardeur
Tu contemplais ton fils, le Christ mon Dieu!...
Oh quelle joie tu avais. Oh! quels transports,
Lorsque tu le tenais dans tes bras....
Ne l'embrassais-tu pas alors sur son visage?
Oui, j'en suis sûr, et tu l'appelais: ô mon fils....
Lorsque parfois, durant le jour, il s'endormait,
Toi, voulant réveiller ton paradis,
Bien doucement tu t'approchais pour le surprendre,
Et tu plaçais ton visage contre son saint visage....
Combien de fois quand il jouait avec de petits enfants
Tu t'empressais de l'appeler

(1) Père dominicain qui vivait à Florence, au début du xve siècle.

Disant en toi même: Toi, tu t'amuses,
Mais moi, cela ne fait pas mon affaire.
Alors tu le prenais dans tes bras
Avec une ardeur d'amour que ton cœur seul a pu connaître.

Dans l'art des Della Robbia ce sont les sentiments de bonté, de tendresse et d'amour qui prédominent. Pendant tout un siècle, il semble qu'ils n'aient eu qu'une pensée, celle d'écrire un poème en l'honneur de la Vierge Marie. Sans faire de grands efforts pour trouver des motifs nouveaux, ils ont répété, sans jamais se lasser, le même hymne d'amour; et l'on peut bien vraiment dire que, parmi toutes les immortelles créations du génie italien, les plus tendres et les plus séduisantes sont les litanies des Della Robbia.



Madone

de l'Hôpital de Santa Maria Nuova



Buste de jeune seigneur florentin

POLLAIUOLO

1429 - 1498

A côté des deux groupes d'artistes dont nous venons de parler, les tailleurs de marbre, tels que Desiderio, Rossellino, Civitali, Mino, Benedetto, et les céramistes de la famille des della Robbia, se place un troisième groupe, celui des ouvriers en bronze, qui comprend deux des plus grands maîtres de cet âge, Pollaiuolo et Verrocchio. Tandis que les artistes des deux premiers groupes appartiennent, par la tendresse et la douceur de leur pensée, à la lignée de Ghiberti et de Luca, ces derniers, plus énergiques et plus précis, doivent plutôt être rattachés à l'école de Donatello.

Il est toujours difficile de bien déterminer le caractère d'un artiste, mais cette tâche est surtout compliquée lorsqu'il s'agit de cette fin du x^v^e siècle, où tant d'éléments divers ont fusionné entre eux. Pour définir l'art de Pollaiuolo, nous distinguerons tout d'abord ce maître de tout le groupe des sculpteurs sur marbre, en disant qu'il fut moins expressif qu'eux et plus préoccupé du rendu des formes. C'est là un point de départ sûr et très précis. Par-dessus tout, Pollaiuolo est un dessinateur ; avant de songer à ce que peuvent exprimer les yeux et les lèvres, il regarde la forme des muscles, la ligne des bras, la complication des mains, le mouvement des membres. Nul dans l'école n'a été un dessinateur plus passionné, et le premier, bien avant Michel-Ange, il a fait des études d'anatomie et il a disséqué des corps.

En comparant l'art antique et l'art chrétien, nous avons montré que l'art chrétien avait pour caractère essentiel l'expression des idées, la prédominance de l'âme sur la matière, tandis que, dans l'art antique, l'amour de la beauté des formes était, sinon le but unique, du moins la recherche préférée. Par ses tendances, Pollaiuolo se détache donc de la tradition chrétienne. Et cependant, nous avons dit, dans notre Introduction, que son art ne ressemblait en rien à l'art antique. Il s'agit pour nous de montrer que ces deux opinions ne sont pas contradictoires et que Pollaiuolo, tout en subissant l'influence des doctrines de l'antiquité, a créé un art profondément original. En effet, s'il y a chez Pollaiuolo une influence de l'antique, ce n'est qu'au point de vue de la conception générale de l'œuvre d'art, c'est uniquement parce que la pensée ne tient pas la première place dans ses œuvres. Le seul conseil que l'art antique lui a donné était de s'intéresser à l'étude des formes. Mais, et c'est en cela qu'il ne doit pas être classé dans le groupe de la Renaissance, il n'imité jamais les œuvres antiques. A la rigueur, on aurait pu penser que, dans la correction, dans la simplicité, dans la pureté des formes de Ghiberti et de Luca, il y avait, sinon imitation ou influence de l'art antique, du moins quelques rapports avec cet art ; mais chez Pollaiuolo, cet âpre réaliste, aucun lien ne peut être signalé, et, de tous les maîtres de son âge, il semble que ce soit lui qui ait été le plus éloigné de la statuaire grecque et romaine.⁽¹⁾ Pollaiuolo, il est vrai, selon les doctrines de l'antiquité, s'est passionné pour l'étude des formes, mais rien dans sa théorie artistique ne lui a conseillé de prendre à modèles les œuvres des siècles passés.

Dans la conception chrétienne, dans la thèse de la prédominance de la pensée, l'artiste, préoccupé surtout d'exprimer des sentiments, ne cherche pas dans la nature des traits trop particuliers, il est porté à se contenter des formes traditionnelles, et, par là, à conserver quelques uns des types transmis d'âge en âge depuis l'antiquité ; d'autre part, lorsqu'il veut exprimer les idées les plus tendres ou les plus nobles, il est conduit, alors même qu'il n'y penserait pas, à adoucir les formes, comme le faisaient les maîtres grecs, en vue d'un certain idéal. Au contraire, l'artiste qui a pris pour seul guide le principe de la fidélité à la nature, n'aura plus ni la préoccupation de maintenir des formes traditionnelles, ni le souci de modifier les formes que la nature met sous ses yeux. Or, comme à Florence, au x^v^e siècle, les formes délicates de la population faisaient le plus violent contraste avec les formes robustes de l'ancienne race romaine, il s'en suivit que l'art de Pollaiuolo, tout en partant d'un même principe que l'art romain, fut en complète opposition avec les formes de cet art.

J'ai dit que Pollaiuolo était peu expressif, il ne faudrait pas entendre qu'il ne l'a pas été. A vrai dire il n'y a pas de grand art sans expression. Toute forme a son expression, et copier la nature c'est être expressif, alors même qu'on voudrait ne pas l'être. Recherchons donc ce que Pollaiuolo a exprimé. Moins chrétien, moins spiritualiste que

(1) Voir MUNTZ, *Histoire de l'art*, t. II p. 132. « Dans les *Travaux d'Hercule* de Pollaiuolo, dans le *Combat entre deux Centaures*, dans son *Combat de Gladiateur*, c'est à la fois la mythologie dénuée de sens et la violation de tous les principes de goût posés par l'antiquité. »

ses contemporains, il ne dit pas comme eux les extases de la foi religieuse, la tendresse des chérubins, l'affection des Madones, mais il a vu ce que l'être humain a en lui de délicatesse et d'élégance. Dans la figure de la *Force* du Tombeau de Sixte IV, il donne bien admirablement l'idée d'un être beau, noble et fier; et sa faculté surprenante d'observer la nature, de la comprendre et de l'imiter, lui a fait créer, dans son *Buste de jeune seigneur florentin*, un des portraits qui nous font pénétrer le plus avant dans l'âme florentine.

Ces idées générales exposées, étudions une à une les œuvres de Pollaiuolo, et nous verrons ainsi d'une façon plus précise quelles ont été les particularités de son style.

Sa première œuvre est la *Croix de l'Autel du Baptistère* de Florence. Pollaiuolo débute par des travaux d'orfèvre. Vasari nous apprend qu'il avait été élevé dans l'atelier de Bartoluccio, le beau-père de Ghiberti, et qu'il avait collaboré aux portes du Baptistère; il cite même, comme étant son œuvre personnelle, une caille, dans l'encadrement d'une de ces portes. De toutes les nombreuses pièces d'orfèvrerie de Pollaiuolo, la Croix du Baptistère est la seule qui subsiste, et



Croix de l'Autel du Baptistère de Florence

elle suffit à nous dire ses étonnantes facultés inventives, la distinction de son goût et la précision de son travail.

La *Croix* n'est pas tout entière l'œuvre de Pollaiuolo; nous savons par des documents précis qu'une partie en fut faite par l'orfèvre Betto di Francesco Betti. Il est, je crois, assez facile de déterminer la partie exécutée par Pollaiuolo: c'est le piédestal, jusqu'aux volutes d'où partent les tiges soutenant les statuette de la Vierge et de S. Jean.



Tombe du pape Sixte IV

Dans cette œuvre, qui fut faite vers 1456, Pollaiuolo ne s'intéresse pas encore aux formes décoratives de l'art antique, et, fidèle aux enseignements qu'il avait reçus dans l'atelier de Ghiberti, il réserve à la figure humaine et aux animaux la plus grande part dans ses décorations.

Le piédestal de cette Croix comprend six figures placées dans des niches, deux figures principales isolées, deux chimères, des dauphins, des animaux divers et une série de petits compartiments décorés de nielles, sur la base du piédestal. Dans les parties architecturales, on trouve de nombreux souvenirs de l'art gothique: les roses, les fenêtres géminées, surtout des arcs-boutants que Pollaiuolo emploie à deux reprises, dans le bas pour séparer ses figures et leur servir de cadre, dans le haut, pour donner plus de légèreté à son œuvre. C'est donc ici un style attardé qui ne se rattache en rien au style de Michelozzo ou de Desiderio; nous y voyons la preuve que le style de la Renaissance pénétra beaucoup plus tardivement dans les boutiques des orfèvres que dans les grands ateliers des tailleurs de pierre. Cela tient peut-être à ce qu'il n'existait pas de modèles de l'orfèvrerie antique, et que les orfèvres florentins ne pouvaient utiliser, comme les sculpteurs de marbre, les fragments antiques dont les formes larges et puissantes convenaient mal à leurs délicats travaux. Il s'en suivit que les orfèvres, n'ayant pas de modèles à copier, conservèrent plus longtemps leur originalité et leurs facultés inventives. Au xvi^e siècle encore, le plus grand des décorateurs florentins fut un orfèvre, Benvenuto Cellini.

Les plus délicieuses parties de l'œuvre de Pollaiuolo sont les deux figures de jeunes filles qui ornent la base de la Croix. On pourrait les prendre pour deux Anges, mais je crois plutôt que ce sont deux Vertus, la Foi et l'Espérance, la Foi priant, les bras croisés sur la poitrine, et l'Espérance tournant la tête vers le Ciel et lui tendant les bras pour l'implorer. C'est l'attitude même donnée le plus ordinairement à ces deux Vertus. Cette hypothèse est encore confirmée par ce fait que la troisième Vertu théologale, la Charité, est représentée en gravure sur la face principale du piédestal. Ces Vertus sont figurées dans un mouvement d'élan, de marche, qui fait flotter les draperies, tout en dessinant sur certains points les formes du corps. On y voit une si grande finesse de formes, un tel sentiment de la jeunesse, une si juste mesure dans l'art d'indiquer les lignes, un tel frémissement de vie, qu'on peut les tenir pour égales aux plus charmantes œuvres de Ghiberti. Pollaiuolo est encore ici sous l'influence de ce maître. Plus tard il ne retrouvera plus un tel charme ; ses figures auront d'autres qualités ; elles seront plus raffinées, plus séduisantes par l'attrait subtil de leur beauté, mais elles n'auront plus la même exquise simplicité.

L'Œuvre du Baptistère qui, en 1456, avait surmonté d'une Croix le vieil Autel d'argent, entreprit, vingt ans plus tard, en 1478, de le terminer en faisant faire les parties latérales et elle commanda quatre bas-reliefs, dont l'un, la *Naissance de S. Jean*, échut à Pollaiuolo.⁽¹⁾ C'est, à mon sens, une des œuvres les moins réussies du maître. Si l'on y trouve de très jolis détails, notamment la figure de femme portant un panier sur la tête et le groupe des deux suivantes, dont l'une, assise, tient le petit nouveau-né, pendant que l'autre, agenouillée, prépare l'eau des ablutions, on peut dire que le bas-relief, dans son ensemble, est décousu, que les figures sont trop séparées les unes des autres, que les reliefs sont trop égaux, et que les figures du second plan, la S.^{te} Elisabeth sur son lit et les deux femmes qui l'entourent, viennent trop en avant et ne sont pas à leur place. Nous voyons là, comme dans les peintures de Pollaiuolo, notamment dans le *S. Sébastien* de Londres, que, s'il excellait à ciseler une figure isolée, il n'était pas aussi heureusement doué pour imaginer des groupes de figures et pour les disposer harmonieusement.



Charité, de la Tombe du pape Sixte IV

De tous les grands florentins Pollaiuolo est le seul que l'on ne puisse pas connaître complètement à Florence. Tous les autres sculpteurs, depuis André de Pise jusqu'à Michel-Ange, ont leurs chefs-d'œuvre dans cette ville, qui est le plus merveilleux musée de sculpture qu'il y ait au monde. Seul, Pollaiuolo, n'est représenté à Florence que par des productions secondaires ; ses deux grands chefs-d'œuvre, les Tombes des papes Sixte IV et Innocent VIII, sont à Rome.

(1) Voir la gravure à la fin du chapitre.



Vertus
de la Tombe du pape Sixte IV

de grandes hauteurs; la *Philosophie* est entourée de livres; un chandelier indique qu'elle

La *Tombe du pape Sixte IV* peut entrer dans la catégorie des Dalles tombales. C'est, développée et considérablement agrandie, la même idée que dans la Tombe du pape Martin V par Simone Ghini. Les grands Tombeaux placés à terre sont rares en Italie, et il n'en est aucun qui ait l'importance de celui de Pollaiuolo. Aujourd'hui, la Tombe n'est plus à sa place primitive et l'on peut se demander si elle n'était pas, dans le principe, légèrement surélevée de terre par un socle de marbre, comme la Tombe de Martin V. Telle que nous la voyons actuellement, elle se compose d'un soubassement concave, ayant pour ornements huit figures allégoriques, sur lequel repose, sculptée en fort relief, la figure du Pape qu'entourent les trois Vertus théologiques et les quatre Vertus cardinales. Dans ces Vertus, comme dans les Figures du soubassement représentant les Sciences et les Arts, Pollaiuolo nous apparaîtra tout entier, et l'on comprendra tout ce que nous avons dit plus haut du caractère général de son art: la sincérité de son observation, la précision de son dessin, sa recherche des formes rares et précieuses, et cet amour du nu qui lui fait découvrir les bras et les jambes et indiquer les saillies du corps sous le pli des étoffes.

Je pense que les huit figures des Arts libéraux ont été faites après les figures des Vertus, elles sont beaucoup plus belles; plus maniérées, il est vrai, et plus excessives dans les défauts du maître, mais plus excellentes dans ses qualités. L'espace dont il disposait pour ces figures était beaucoup plus grand que celui réservé aux Vertus, et, de ce chef, il avait des moyens d'action plus puissants. En outre, la forme du socle lui permettait de donner à ses figures de plus fortes saillies, et tandis que les Vertus ne sont représentées qu'avec des reliefs très faibles, les Arts libéraux ont le relief de la ronde bosse.

Il est à souhaiter qu'un photographe obtienne l'autorisation de desceller la balustrade moderne qui entoure le tombeau, et puisse faire, en grande dimension, la photographie de ces œuvres qui tiennent une place si importante dans l'art italien. Ne pouvant les reproduire, j'indique brièvement la manière dont elles sont représentées. La *Théologie*, à laquelle un ange présente un livre, tourne ses regards vers le ciel où elle aperçoit la S.^{te} Trinité sous la forme de trois têtes réunies en une seule: l'arc et les flèches indiquent qu'elle sait s'élever à



Tombe du pape Innocent VIII. (Fragment)

prolonge ses veilles bien avant dans la nuit; l'*Arithmétique* écrit sur une tablette avec un poinçon; l'*Astrologie* lève les yeux au ciel et tient un globe terrestre; la *Dialectique* est représentée avec un chêne et un scorpion qui symbolisent la force et le piquant de ses argumentations; la *Rhétorique* tient un livre et un chêne, symbole de force, qui ici avait en outre l'avantage de faire allusion aux armes des la Rovere; la *Grammaire* fait apprendre l'alphabet à un enfant; la *Perspective*, ayant pour attribut un astrolabe pour mesurer les distances et un livre sur l'optique, est une science qui n'avait jamais été figurée jusqu'alors et qui ne le fut sans doute jamais dans la suite; sa représentation témoigne de l'enthousiasme que souleva, dans le monde artistique, la découverte de ses lois; la *Musique* chante en s'accompagnant sur un orgue dont un ange fait mouvoir les soufflets et enfin la *Géométrie* trace des figures avec un compas.

L'intérêt de ces figures n'est pas dans les inventions de Pollaiuolo pour les caractériser. On voit qu'il n'a pas fait de grands efforts pour trouver des symboles nouveaux. Son mérite est dans les attitudes qu'il sait si habilement varier, dans les airs de tête, dans le dessin si élégant des bras nus, dans la position des jambes et la légère torsion des corps, dans tous ces mouvements grâce auxquels il pourra reproduire huit fois la même figure, en la faisant toujours plus originale et plus charmante. Ce sont des œuvres de l'art le plus consommé, huit sonnets sur les charmes de la femme, sonnets précieux et un peu alambiqués qui ne sauraient être comparés aux accents naturels d'un Racine ou d'un Lamartine, mais qui font songer aux recherches subtiles d'un Ronsard ou d'un Théophile Gautier.

La partie répréhensible de l'œuvre de Pollaiuolo est son manque de simplicité. Déjà, dans son amour de formes nouvelles et peu communes, il complique le mouvement des figures et des draperies. Quelque soit l'attrait exceptionnel de son dessin, de sa précision, de la finesse de son travail, il faut reconnaître qu'il fut un des premiers à ouvrir la voie aux exagérations des âges futurs et, que dans une certaine mesure, il a mérité le nom qu'on lui donne quelquefois de Bernin du *xv^e* siècle.

Le *Tombeau du pape Innocent VIII* est, avec celui du pape Sixte IV, le seul Tombeau papal qui ait été conservé dans la nouvelle église de S. Pierre. Toutes les autres Tombes qui existaient dans l'ancienne Basilique ont été enlevées, en partie détruites, et c'est à peine si on en peut retrouver quelques fragments dans les *Grotte vaticane*. La Tombe d'Innocent VIII, heureusement conservée, ne nous est pas néanmoins parvenue sous sa forme première. Pollaiuolo, reprenant une idée des anciens maîtres gothiques,⁽¹⁾ avait représenté deux fois le Pape sur sa Tombe. Il l'avait figuré, selon l'usage, couché sur son lit funéraire, mais il avait donné la place principale à une statue le représentant de son vivant et dans un des actes de son pontificat qui lui était le plus cher, dans la prise de possession de l'insigne relique de la S.^{te} Lance. Aujourd'hui le Tombeau est fragmenté et, dans une forme

(1) Voir les Tombeaux des rois de Naples, à Naples.

qui n'est plus celle conçue par Pollaiuolo; la statue du pape gisant est placée à part, au lieu d'être à la partie supérieure. Dans ce remaniement, il a fallu créer cette horrible corniche, trop grosse, sans ornements, qui surmonte si inutilement le Monument, et ce sarcophage dont les formes pesantes font un si violent contraste avec l'œuvre délicate de Pollaiuolo.



Hercule étouffant Antée

Autour du Pape sont disposées les quatre Vertus cardinales. Ce sont incontestablement les chefs d'œuvres du maître. Pollaiuolo, nous l'avons vu, avait fait un progrès en passant des Vertus aux Arts libéraux, dans la Tombe du pape Sixte IV. Ici le pas est plus grand encore, et les quatre figures de la Justice, de la Force, de la Tempérance et de la Prudence sont une des conceptions les plus parfaites de la forme humaine, une des manières les plus distinguées de la comprendre. Je ne sais pas d'art plus féminin, d'art où l'idée *femme* soit plus délicatement exprimée par tous les traits qui peuvent nous charmer. Jamais artiste n'a vu plus que Pollaiuolo l'attrait qu'ont pour des yeux humains les lignes souples du corps, et combien on pouvait nous intéresser par une forme de bras, par la position d'une main, par les artifices de la coiffure. Pollaiuolo, toujours un peu inutile-

ment compliqué dans ses draperies, est exquis surtout dans le dessin des nus, dans l'étude des mains, des bras, de la gorge et des jambes. Quel délicieux modèle de femme il a su choisir ! gracieuse, infiniment délicate, mais fière en même temps, avec tout l'orgueil de sa radieuse beauté. La *Tempérance* dont les bras nus sont si délicatement ciselés et dont le buste souple est recouvert d'une légère draperie qui laisse entrevoir la forme jeune des seins ; la *Justice*, fière, hautaine, avec son air de déesse, sont au nombre des plus exquises figures de femme que l'art de la sculpture ait évoquées.

Je l'ai dit plus haut, un tel art est fort peu chrétien ; chrétien sans doute encore dans sa conception générale, dans cette ordonnance qui représente le Pape tenant une sainte relique et bénissant, dans ce cortège de Vertus qui sont disposées autour de lui, selon les règles de la plus pure tradition ; mais vraiment il y a, dans la vision des formes, de telles préoccupations matérielles, un tel amour de la femme, que nous sommes bien en dehors de la grande tradition chrétienne et à l'aurore de cet art nouveau qui verra les sensualités de Benvenuto Cellini et du Bernin.

Avant d'aller à Rome, pour faire les Tombes de Sixte IV et d'Innocent VIII, Pollaiuolo avait pris part à un concours pour ériger une Statue équestre au duc Sforza, à Milan.

De ce concours dont le triomphateur fut Léonard de Vinci, il subsiste un certain nombre de dessins, dont le plus important est un dessin du Musée de Munich. M. Courajod l'a publié comme étant le projet original de Léonard de Vinci ;⁽¹⁾ mais, étant sur ce point d'accord avec M. Morelli et avec le plus grand nombre des critiques, je considère ce dessin comme étant le projet de Pollaiuolo. J'y trouve sa manière précise et un peu anguleuse, qui fait le plus vif contraste avec la manière plus large, mais plus molle, que nous constatons dans une série d'esquisses pour cette statue qui, à n'en pas douter, sont de la main de Léonard lui même.

Par comparaison avec les statues équestres de Donatello et de Verrocchio, on trouve dans le projet de Pollaiuolo de grandes nouveautés. Au lieu de représenter le cheval dans une allure tranquille il le fait cabrer, et ainsi le cheval ne porte plus que sur les jambes de derrière; et, pour le soutenir en avant, il dispose très ingénieusement une figure couchée de guerrier vaincu, augmentant ainsi l'intérêt pittoresque de son groupe.

En dehors de ses grandes œuvres monumentales nous savons que Pollaiuolo a fait un certain nombre de petits ouvrages en bronze. Le plus typique de sa manière, le plus incontestable, est le groupe d'*Hercule étouffant Antée*, du Bargello, petit bronze appartenant à cette série d'œuvres, telles que le *David* de Donatello ou le *David* de Verrocchio, dans lesquelles les maîtres florentins, laissant de côté toute recherche d'idéal religieux, se préoccupaient uniquement d'intéresser par le charme des formes et des attitudes. Allant plus loin que Donatello et Verrocchio, Pollaiuolo choisit hardiment son sujet parmi les motifs de la mythologie, et c'est ici, pour la statuaire en ronde bosse, le premier exemple que nous puissions citer de cette émancipation de l'esprit florentin. Mais si le sujet est antique, combien l'est peu la manière de le traiter! Plus que Donatello, et plus que Verrocchio, Pollaiuolo est un réaliste intransigeant; plus qu'eux encore il se préoccupe de reproduire aussi fidèlement que possible, non les formes amples et robustes de la statuaire romaine, mais les membres souples, délicats et un peu grêles de la race florentine. D'autres petits bronzes ont été attribués à Pollaiuolo,



Buste de Charles VIII, roi de France

(1) Léonard de Vinci et la statue de Francesco Sforza.

notamment un *Marsyas jouant de la flûte* et un Athlète du Musée du Bargello, un *David vainqueur de Goliath* du Musée de Naples;⁽¹⁾ mais aucun de ces bronzes n'atteint à beaucoup près à la finesse de l'*Hercule étouffant Antée*, n'a le même charme dans la composition ni la même liberté d'attitude; aucun d'eux n'a des qualités telles que nous puissions l'attribuer avec certitude à Pollaiuolo.

Nous avons terminé l'étude des œuvres de chaque sculpteur en parlant de leurs Madones, mais ici nous ne pourrions pas agir de même, car, seul de tous les maîtres du xv^e siècle, Pollaiuolo n'en a point sculpté et cela souligne bien le caractère peu religieux de son œuvre.

Par contre, comme tous ses contemporains, il est un grand portraitiste, et son buste de *Jeune seigneur florentin*⁽²⁾ a exercé une telle fascination qu'il semble personnifier à lui seul tout l'art du portrait au xv^e siècle. Aucune œuvre florentine ne jouit d'une telle popularité et n'a été plus souvent reproduite par le moulage. C'est en effet une de ces œuvres géniales qui semblent avoir le privilège de synthétiser toute une époque. L'art si pénétrant et si observateur de Pollaiuolo, qui excellait à rendre les traits les plus subtils de la physionomie, a mis à nu l'âme des grands seigneurs du xv^e siècle, où tant de dépravation morale s'alliait si étrangement à toutes les élégances d'une civilisation brillante et lettrée. Dans aucune autre œuvre on ne verra revivre en une vision plus nette l'âme même de l'Italie du xv^e siècle.

Je crois qu'on peut aussi attribuer à Pollaiuolo, le *Buste de Charles VIII* du Musée du Bargello. Ce buste a été fait, pendant les guerres d'Italie, soit dans les derniers mois de l'année 1494, soit dans les premiers de l'année 1495. Charles VIII ne s'étant arrêté que quelques jours à Florence, du 17 au 28 novembre 1494, et ayant au contraire séjourné un mois à Rome, du 1^{er} au 28 janvier 1495, il est probable que son portrait a été fait dans cette dernière ville. Or Pollaiuolo était à Rome à cette époque; il était, sans conteste le plus illustre artiste de l'Italie et il venait de terminer les importants monuments des papes Sixte IV et Innocent VIII. Toutes les vraisemblances sont donc pour que sa renommée l'ait désigné, de préférence à tout autre, au choix de Charles VIII.⁽³⁾ L'œuvre est de la plus saisissante réalité, et l'on retrouve tous les traits fixés par la plume de l'ambassadeur Zacharie Contarini dans les rapports qu'il adressait à la République de Venise: « Le roi de

(1) Œuvre signalée par M. Venturi. *L'Arte*, 1898, p. 188.

(2) Voir la gravure en tête du chapitre.

(3) Dans un article publié en 1896 dans le *Bulletin archéologique*, j'ai proposé un argument accessoire en faveur de cette attribution. Le Tombeau que Charles VIII fit élever, à Tours, à deux de ses enfants morts en bas âge est décoré de divers motifs représentant des scènes de la vie d'Hercule et de la vie de Samson qui ont de grands rapports avec les motifs traités par Pollaiuolo, et de plus l'ornementation du Tombeau dans ses parties supérieures rappelle le style de Pollaiuolo. Pour que l'artiste chargé d'élever un Tombeau à des enfants âgés à peine de quelques années, ait songé à emprunter à Pollaiuolo le motif des Travaux d'Hercule, il fallait sans doute une raison particulière et cela peut faire supposer que Charles VIII avait connu Pollaiuolo pendant son voyage en Italie.

France, dit-il, est âgé de vingt-deux ans, petit et mal fait de sa personne, laid de visage avec de gros yeux blancs, beaucoup plus aptes à voir mal que bien, le nez aquilin également grand et gros plus qu'il ne convient; les lèvres aussi sont grosses et il les tient continuellement ouvertes; Il a dans la main certains mouvements nerveux qui semblent forts laids à voir et il est lent à s'exprimer. »

Je ne dois pas oublier de dire que Pollaiuolo a été un grand peintre. Depuis Orcagna, nous n'avions pas rencontré dans l'école florentine un artiste ayant été en même temps un grand peintre et un grand sculpteur. On peut juger de la science de Pollaiuolo par le *Martyre de S. Sébastien* de Londres, son chef-d'œuvre, et par deux petites toiles des Uffizi, *Hercule combattant l'Hydre*, *Hercule étouffant Antée*, qui sont le seul souvenir qui reste de deux importantes œuvres du maître. Disons aussi que Pollaiuolo est le plus ancien sculpteur florentin dont nous possédions des dessins et des gravures. Dans cet art il a été exceptionnel, et il a créé un style d'une précision que personne n'a surpassée.



La Nativité de S. Jean
(Bas-relief de l'Autel du Baptistère)



Mort de Francesca Tornabuoni
(Bas-relief de son Tombeau)

VERROCCHIO

1435 - 1488

VERROCCHIO, peintre et sculpteur, est un des maîtres les plus célèbres de l'art italien, un de ceux dont la critique s'est le plus occupée, et néanmoins nous avons quelque peine à nous faire une idée nette de son génie et à en déterminer les caractères essentiels; de telle sorte que les écrivains, selon le système qu'ils adoptent, sont portés à attribuer où à enlever à Verrocchio un certain nombre d'œuvres importantes de la fin du ^{xv}^e siècle. Et la question n'est rien moins que de savoir si Verrocchio a été un maître gracieux, sentimental, poétique, où s'il n'a été qu'un maître froid, brutal, souvent inexpressif, presque uniquement préoccupé de questions techniques.

Cette dernière appréciation a pour base le texte de Vasari qui a été particulièrement sévère pour Verrocchio. « Ce maître, dit-il, eut dans l'art de la peinture et de la sculpture une manière dure et un peu sèche (*alquanto dura e crudetta*), comme quelqu'un qui se l'est faite au prix d'une longue étude plus que s'il l'avait eue par le bénéfice et la facilité de dons naturels. S'il n'avait pas autant manqué de cette facilité qu'il fut riche en travail et en application, il aurait été un des plus éminents maîtres de ces arts dans lesquels on ne peut exceller qu'à la condition d'unir le travail aux dons naturels; là où l'un manque, rarement on parvient au premier rang. Toutefois le travail est la qualité la plus précieuse, et c'est parce qu'Andrea eut cette qualité à un degré plus éminent qu'aucun autre artiste qu'il a été parmi les plus rares et les plus excellents maîtres de son art. »

A mon sens ce jugement de Vasari ne saurait être accepté. Il a pour point de départ la prévention des artistes du ^{xvi}^e siècle contre la précision de leurs prédécesseurs. Cette généralisation des formes, pour laquelle ils s'étaient passionnés par suite de leur

étude de l'art antique, leur faisait blâmer la sincérité des artistes du x^v^e siècle et traiter leur fidélité de dureté et de sécheresse. De là sans doute la raison de la sévérité de Vasari pour Verrocchio qui fut, avec Pollaiuolo, le plus minutieux, le plus préoccupé de vérité, le plus réaliste des maîtres du x^v^e siècle.

La question pour nous, étant admis que Vasari a raison de signaler la précision de l'art de Verrocchio et son acharnement au travail, est de savoir s'il a eu également raison de contester ses qualités naturelles, de nous le dépeindre comme exclusivement préoccupé des questions techniques et dépourvu des qualités de poésie et d'imagination. Or, nous qui comprenons mieux aujourd'hui la délicate poésie que renferment les œuvres du x^v^e siècle, nous ne pouvons partager les sentiments de Vasari et nous reconnaissons que Verrocchio fut, en même temps, un grand technicien et un grand poète. Toutes ses œuvres nous le disent : le gracieux *David* du Bargello, la *Vierge* si vive de Santa Maria Nuova, les poétiques *Bustes de femme* du Bargello et de la collection Dreyfus, l'héroïque statue du *Colleone* et surtout le groupe si tendrement ému de l'*Incrédulité de S. Thomas*.

L'amour pour la précision des formes et la perfection de la technique est un trait certain de l'art de Verrocchio, la qualité qu'il possède à un plus haut degré que tout autre florentin. C'est là sans doute l'enseignement fructueux que Lorenzo di Credi, le Pérugin et Léonard de Vinci ont reçu chez lui. Il leur a dit l'impérieuse nécessité de dessiner sans défaillance, de tenir pour principe premier la règle de la fidélité à la nature ; mais il leur a dit aussi autre chose. S'il n'avait pas été un véritable artiste, c'est-à-dire un grand poète, on n'aurait jamais vu se former dans son atelier, précisément ces trois maîtres qui comptent parmi les plus délicats et les plus sensibles de leur âge.

Verrocchio a débuté par apprendre le métier d'orfèvre et il fut élevé par Giuliano Verrocchi dont il prit le nom. Mais il est probable qu'il ne reçut pas seulement l'éducation un peu étroite des ateliers d'orfèvrerie et qu'il eut pour maître un artiste plus célèbre que Verrocchi. Billi, dans ses *Vies d'artistes*, qui ont d'autant plus de valeur qu'elles ont été écrites vingt ans au moins avant les *Vies* de Vasari, dit que Verrocchio fut l'élève de Donatello, et cette assertion trouve une confirmation dans ce fait que Verrocchio a succédé à Donatello dans sa faveur à la Cour des Médicis.⁽¹⁾

Les premiers travaux que l'on connaisse du Verrocchio sont postérieurs à l'année 1476 ; il avait déjà dépassé la quarantaine. On pourrait donc supposer que jusqu'à cette époque il s'était presque exclusivement occupé de travaux d'orfèvrerie ; mais les recherches de M. de Fabriczy ont prouvé qu'antérieurement déjà il avait fait des œuvres de sculpture.

Dès 1461 nous voyons en effet Verrocchio concourir avec Desiderio da Settignano et Giuliano da Majano pour la construction d'une chapelle au Dôme d'Orvieto. Le fait qu'il fut admis à ce concours est la preuve d'une réputation artistique qu'il avait dû

(1) Sur la jeunesse de Verrocchio, consulter l'article de M. DE FABRICZY dans l'*Arch. stor. dell'Arte*, 1895, p. 163.



L'INCRÉDULITÉ DE S. THOMAS
PAR VERROCCHIO

acquérir par des travaux antérieurs. De même nous le voyons, en 1464, recevoir de Pierre de Médicis la commande d'une Dalle de bronze pour la sépulture de son père Cosme.

Le plus ancien travail que nous possédions de Verrocchio est la *Tombe de Pierre et de Jean de Médicis*, père et oncle de Laurent de Médicis; œuvre bien particulière, la seule peut-être de ce genre qui existe en Italie. C'est en effet un Tombeau où il n'y a ni une figure, ni un symbole religieux; une œuvre de pure orfèvrerie, enrichie de bronzes et de pierres précieuses, toute couverte de fleurs et d'arabesques; ravissante fantaisie d'orfèvre, mais qui semblerait destinée à servir de coffre pour des bijoux plutôt qu'à recevoir la dépouille d'une âme chrétienne. C'est qu'en effet le souverain qui commandait cette Tombe, Laurent de Médicis, n'avait plus la foi de ses ancêtres; il lui importait peu de voir sur une Tombe les emblèmes d'une croyance qui n'était plus la sienne, et il lui suffisait d'y trouver les riantes parures de fleurs qui plaisaient à son épicurisme. C'est ici une indication indéniable de l'action de Laurent de Médicis sur les arts, action qui se manifeste par l'affaiblissement de l'idée religieuse. Mais le milieu florentin n'est pas encore mûr pour un tel changement. Nous sommes en 1470, et il faudra attendre



Tombe de Pierre et de Jean de Médicis

encore un quart de siècle pour voir triompher le sensualisme de la Renaissance. Ce Tombeau n'est qu'un accident, une forme passagère dans le milieu florentin, où l'art va créer encore tant de chefs-d'œuvre, en restant tout entier au service de la pensée chrétienne.

Si l'œuvre de Verrocchio, au point de vue de la pensée, de la conception générale, comporte les réserves que nous venons de faire, elle est irréprochable au point de vue de l'ornementation. La Tombe consiste dans un grand sarcophage de porphyre décoré de riches ornements de bronze; au centre, une couronne; sur les bords, des griffes et des rinceaux de feuillage; sur le sommet, des cornes d'abondance. Cette Tombe, élevée dans

la Sacristie de S. Laurent, était placée dans une ouverture faisant communiquer cette Sacristie avec la chapelle voisine. Verrocchio, sans supprimer cette ouverture, en tire le plus heureux parti pour encadrer son sarcophage; il dispose, dans le vide, un treillis de cordes et, sur le mur, un riche encadrement composé de bouquets de fleurs et de fruits,

en imitation des bordures de Ghiberti. Cette œuvre présente donc l'intérêt d'être en même temps le témoignage de l'esprit des Médicis, à la fin du xv^e siècle, et un des spécimens les plus précieux de l'art florentin dans le domaine décoratif.



David, du Bargello

Avec le *David*, nous trouvons la première figure faite par Verrocchio. L'œuvre est de 1476; il avait alors quarante et un ans et il est probable que, de cette époque, date pour lui sa carrière de vrai sculpteur et l'abandon de ce métier d'orfèvre dont il s'était servi si exclusivement dans la Tombe de Pierre de Médicis. Cette statue est la preuve formelle des relations qui existèrent entre Verrocchio et Donatello. Sans dire qu'il y ait copie ou imitation trop servile, il est impossible de ne pas reconnaître les rapports qui unissent le *David* de Verrocchio au *David* de Donatello. Les formes sont différentes, mais c'est le même style, la même vision distinguée de la nature, la même délicatesse et la même précision, la même exquise poésie. C'est, avec le *David* de Donatello, une

œuvre unique en son genre, qui a le grand charme d'exprimer cette idée de jeunesse si souvent reproduite dans l'art antique, et de le faire dans une forme nouvelle, sans la moindre imitation d'un modèle ancien. L'homme qui voit la nature avec un tel sentiment des formes, qui sait si bien disposer les lignes des jambes, varier la pose des bras, trouver cette légère inflexion du corps qui rend si justement l'idée de souplesse, sans avoir recours à des tours de force inutiles, qui sait si délicieusement encadrer une figure avec les boucles d'une ample et soyeuse chevelure, rendre la finesse de la bouche, la hardiesse du regard, est un des maîtres les plus raffinés de l'art moderne, un de ceux qui peuvent sans désavantage être comparés au maître grec qui a sculpté le *Tireur d'épine*. Devant une telle œuvre comment admettre que Verrocchio n'avait pas reçu de la nature l'âme d'un véritable artiste!

Cet art qui pouvait être si fécond en conséquences n'eut pas d'imitateurs. Si en peinture, notamment dans certains nus du Pérugin, on retrouve quelque influence de ce style, on en chercherait en vain la trace dans l'école de sculpture. C'est qu'un style nouveau, le style de la Renaissance, allait arrêter dans son évolution l'art si délicat de Verrocchio. Cette statue, qui pouvait être le point de départ de toute une école, reste solitaire. Avec le *David* de Donatello elle subsiste comme le témoignage le plus éclatant de la distinction de l'école florentine. En dehors des grandes œuvres, où sont exprimés les sentiments les plus élevés de la pensée religieuse, elle est le spécimen, dans le champ infini de la beauté, d'une de ses fleurs les plus rares.

Cette statue, aujourd'hui au Musée du Bargello, était autrefois placée au Palais de la Seigneurie, devant la porte de la Salle de l'Horloge. M. de Fabriczy a supposé que le piédestal original existe encore à la place primitive, supportant un buste du grand duc Ferdinand II. Mais il me semble que ce piédestal est bien petit pour avoir pu servir à la statue du *David*.

Il faut rapprocher du *David* une statuette, faite également pour Laurent de Médicis, le petit *Amour tenant un dauphin*, qui décorait primitivement une fontaine dans la Villa de Careggi et qui est aujourd'hui dans la cour d'honneur du Palais de la Seigneurie. C'est une œuvre délicieuse de fantaisie, comme, seuls, Donatello et Verrocchio ont su en imaginer. Par comparaison avec le *David*, le style un peu moins aigu, les chairs plus grasses, le mouvement plus souple, indiquent une époque plus avancée, et annoncent le style de la *Madone* de Santa Maria Nuova.



Amour tenant un dauphin

A peu près à la même époque que le *David*, en 1477, Verrocchio fit la *Tombe de Francesca Tornabuoni*, dans laquelle nous le voyons pour la première fois tailler le marbre et traiter des sujets en bas-relief. Il est impossible de ne pas remarquer dans les deux bas-reliefs, qui sont les plus importants fragments qui subsistent de cette œuvre, une certaine inexpérience. Quelques figures sont trop courtes, et l'expression est parfois un peu grimaçante, mais, malgré ces défauts, l'œuvre est d'un réel intérêt et vraiment digne de son auteur ; car on y trouve d'éminentes qualités : un grand art de disposer les figures avec logique et clarté et des attitudes d'une grande vérité, telles que seule peut en donner une fidèle observation de la nature. Il suffit de citer la pauvre moribonde, dont la faiblesse est rendue à miracle, avec ses bras inertes, et ce corps que l'on soutient avec tant de

peine et qui retombe sans force, ou bien encore les violentes convulsions, les cris de désespoir des assistants qui semblent des figures empruntées à Donatello. Verrocchio n'est pas encore assez habile pour surmonter toutes les difficultés d'un tel sujet, mais il le traite avec la flamme la plus ardente, avec l'âme la plus généreuse, avec une fougue d'expression que nous ne retrouverons plus au même degré dans ses autres œuvres. C'est une œuvre de début sans doute, mais telle qu'un grand artiste seul était capable de la faire. ⁽¹⁾

En dehors des deux bas-reliefs du Bargello, dont l'un représente la Mort de Francesca Tornabuoni, et l'autre la scène où l'on apprend à Giovanni Tornabuoni en même temps la naissance de son fils et la mort de sa femme, il ne reste de ce Tombeau que quatre figures de Vertus qui sont aujourd'hui dans la collection de M.^{me} André. On a cru longtemps que ce Tombeau avait été fait à Rome, où Francesca Tornabuoni était morte, et qu'il avait été placé dans la chapelle des Tornabuoni à la Minerve, mais M. Ridolfi pense que la dépouille mortelle de Francesca Tornabuoni fut transportée à Florence, dans l'église S.^{te} Marie Nouvelle, où fut mis le Tombeau sculpté par Verrocchio.

De 1478 est le bas-relief de la *Décollation de S. Jean Baptiste* fait pour l'Autel du Baptistère. Dans ce bas-relief, ciselé en argent, on trouve tous les raffinements de l'art de Verrocchio, ses goûts d'orfèvre dans les armures si brillamment ornées, sa science d'anatomiste dans les nus du bourreau, ses recherches expressives dans les figures du saint et des divers groupes de spectateurs qui l'entourent. ⁽²⁾

En 1483, après de longues années de travail, Verrocchio plaçait son groupe, l'*Incrédulité de S. Thomas*, à Or San Michele, dans le Tabernacle du Conseil des Marchands. C'est une œuvre très caractéristique qui, à elle seule, plus que tous les récits de Vasari, nous fera connaître la science et les sentiments du maître.

J'en louerai tout d'abord le sentiment expressif. S'il était vrai, comme le dit Vasari, que Verrocchio avait reçu de la nature une âme un peu froide, il faut reconnaître qu'avec l'âge son âme s'était singulièrement élevée et ennoblie, car ici il atteint à la hauteur de Donatello et de Luca della Robbia. Je ne sais rien de plus tendre et de plus miséricordieux que cette figure du Christ présentant ses plaies à son disciple incrédule, et l'on chercherait en vain des traits d'une plus idéale beauté. Léonard de Vinci lui-même n'ira pas au-delà.

Mais s'il est vrai que Verrocchio atteint ici aux plus sublimes hauteurs de la pensée, il faut reconnaître en même temps que les questions techniques ont pour lui une importance exceptionnelle. D'autres artistes se sont élevés aussi haut dans l'art d'exprimer des pensées, mais nul peut-être ne s'est préoccupé avec autant de passion du rendu

(1) Voir la gravure en tête du chapitre.

(2) Voir la gravure à la fin du chapitre.

des formes. Au point de vue du dessin et du modelé ce groupe est le point culminant de l'art de la sculpture, comme la *Joconde* l'est dans l'art de la peinture. Donatello, Ghiberti, Luca della Robbia s'en sont toujours tenus à une observation plus générale et plus sommaire des formes, et aucun d'eux ne s'est appliqué à l'étude des détails avec le même amour et la même conscience que Verrocchio. Il faut observer les têtes du Christ et de S. Thomas, le rendu des chevelures, il faut voir surtout les mains et les pieds. La main du Christ montrant ses plaies est d'une admirable justesse de mouvement, et je ne crois pas qu'il y ait dans l'art un pied plus beau que celui de S. Thomas. Ici l'art moderne n'a à redouter aucune comparaison avec les plus parfaits chefs-d'œuvre de l'antiquité.

Dans ce groupe, la partie la plus originale et la plus personnelle à Verrocchio est la partie des draperies, les deux manteaux du Christ et de S. Thomas. Jamais la draperie n'a été traitée avec une telle précision, de manière à paraître une copie plus fidèle de la nature. Ces deux manteaux d'étoffes différentes, dont l'un celui de S. Thomas, d'un drap moins souple et plus cassant, se brise en plis plus petits et plus multipliés, et dont l'autre, celui du Christ, se drape dans une forme plus ample, représentent des recherches tout à fait nouvelles. Verrocchio crée véritablement un style, et, pendant un quart de siècle, la plupart des artistes florentins, surtout les peintres, dessineront les étoffes en imitation de la manière du Verrocchio. Je rappellerai spécialement les merveilleux dessins d'étoffes faits par Léonard, dessins qui semblent des copies du manteau du Christ de Verrocchio.

Pour atteindre à une telle perfection, pour pouvoir copier de si près la nature, il fallait avoir recours à des moyens nouveaux. La mémoire, l'observation, l'étude du modèle vivant, qualités qui avaient servi aux prédécesseurs de Verrocchio, ne pouvaient plus lui suffire. Pour ciseler des plis avec tant de vérité la mémoire était insuffisante, et il était impossible d'obtenir du modèle vivant des poses assez longues et une immobilité assez rigoureuse pour que l'artiste pût achever son travail. Il était donc nécessaire de trouver un procédé pour conserver aux draperies les mêmes formes pendant des jours et des semaines, il fallait les immobiliser, pour pouvoir les étudier comme un peintre étudie une nature morte, et, pour cela, substituer au modèle vivant un support immobile, le mannequin.

Mais le mannequin, qui rend de si précieux services à l'artiste désireux d'étudier à loisir la silhouette et les plis d'une draperie, a de graves inconvénients ; quelque parfait qu'il soit, il ne saurait avoir la souplesse des formes vivantes et supporter une draperie exactement de la même manière que la porte le corps humain. Il résulte donc presque inévitablement de l'emploi du mannequin, quelle que soit l'habileté de l'artiste, un certain air factice et apprêté ; et, si les plis de la draperie sont reproduits avec une vérité telle qu'ils semblent faits sur des moulages, on ne retrouve plus derrière eux les formes du corps humain. Et c'est ainsi que ces recherches qui ont pour but d'atteindre la plus grande somme de vérité possible ont comme conséquence d'éloigner l'artiste de la vérité. Dans l'œuvre de Verrocchio même ces défauts sont en germe ; et l'on peut dire que les draperies si merveilleuses du Christ cachent trop le corps et n'en laissent pas suffisamment deviner les formes.

Au surplus on doit se demander si un tel fini, si une telle habileté dans le rendu des moindres plis de l'étoffe, sont des qualités vraiment si désirables. Une telle insistance sur les draperies ne donne-t-elle pas un caractère trop prééminent à ce qui ne devrait jouer qu'un rôle secondaire? La belle simplicité de Nanni di Banco, dont les draperies marquent avec tant de noblesse les grandes lignes du corps, n'est-elle pas préférable à

cette minutie qui attire trop le regard sur des détails accessoires? De telle sorte que le système de Verrocchio a le triple inconvénient de masquer les vraies formes du corps, de donner aux draperies un aspect trop menu et de leur attribuer trop d'importance.

L'influence de Verrocchio a contribué plus que tout autre à faire naître dans l'école cette minutie contre laquelle les maîtres du xvi^e siècle, Michel-Ange et Raphaël, réagirent avec tant d'énergie. C'est par opposition à la précision trop sèche de Verrocchio et du Pérugin que Michel-Ange et Raphaël remirent à la mode le style plus large des maîtres de la première moitié du xv^e siècle et demandèrent des conseils à Masaccio et à Donatello.



Tombe du Cardinal Forteguerri

La *Tombe du Cardinal Forteguerri* fut mise au concours par la ville de Pistoia en 1473, et le projet présenté par Verrocchio fut accepté; mais la dépense qu'il comportait fut jugée trop

forte et ce fut seulement en 1477, après de longues hésitations, que Verrocchio reçut la commande définitive de ce travail.⁽¹⁾

Le Monument se compose, dans le haut, d'une figure du Christ au milieu d'une gloire soutenue par quatre anges, et, dans le bas, des trois Vertus théologiques. Ces groupes sont tellement rapprochés qu'ils semblent n'en faire qu'un, et, comme les Vertus ont les mêmes dimensions, les mêmes attitudes, et les mêmes mouvements que les Anges, l'œuvre semble confuse et trop compliquée; mais d'autre part il en résulte un effet somptueux et très riche qui devait plaire à Verrocchio.

Il est probable que Verrocchio n'apporta pas à ce Monument le même soin qu'à ses autres travaux et qu'il confia la plus grande partie de l'exécution à ses élèves. Pour le prouver il suffit d'examiner les mains et les pieds qui sont traités avec une grande négligence; et l'on sait que, dans les œuvres de Verrocchio, ces parties sont toujours extrê-

(1) Voir les *Commentaires* de MILANESI dans les *Vies* de VASARI, t. III, p. 369.

mement soignées. Que Verrocchio n'ait pas exécuté lui-même l'œuvre entière, cela paraît encore à certaines draperies traitées trop hâtivement, telles que celles de l'Ange de gauche. Mais, malgré tous les défauts de ce Monument, on y trouve des parties délicieuses que Verrocchio a dû exécuter lui-même, par exemple la tête de l'Ange de droite et toute la figure de l'Espérance. Il faut même dire que l'on trouve dans ces deux figures, plus que dans aucune autre œuvre du maître, ce type de beauté qui lui est spécial, ce sentiment de grâce mélancolique et cette pureté de traits qu'il transmettra à Pérugin et à Léonard de Vinci. Je considère aussi, comme étant d'une grande beauté, la tête de l'Ange de gauche; mais, dans cet ange, les draperies sont communes et vraiment indignes du maître. Quant aux trois figures du sommet, ce sont les parties les moins belles du Monument.

Je pense que ce Monument n'a été terminé qu'après le groupe de l'*Incrédulité de S. Thomas*, c'est-à-dire après 1483, car les draperies des Anges et des Vertus sont la suite et l'exagération du style créé par Verrocchio dans cette dernière œuvre. On remarquera aussi que la tête du Christ du Monument Forteguerri est une copie de la tête du Christ de l'*Incrédulité de S. Thomas*. Comme seconde preuve en faveur de la date tardive de ce Monument, il suffit de considérer ce que Verrocchio faisait avant 1483. En 1477, dans le Monument Tornabuoni, il n'y a pas encore trace de complication dans les draperies, et Verrocchio n'a pas encore trouvé ce type de beauté que nous admirons dans plusieurs figures du Monument Forteguerri.

Ce Tombeau, tel que nous le voyons aujourd'hui n'a pas été tout entier exécuté par Verrocchio et ses élèves. Laissé inachevé, il fut repris par Lorenzetti qui fit la figure de la Charité et, deux siècles plus tard seulement, il fut terminé par Gaetano Mazzoni, à qui l'on doit le buste du Cardinal et les vilains petits Anges qui pleurent à ses côtés, ainsi sans doute que toute la partie architecturale qui entoure le monument.

D'après le Tombeau tel qu'il existe aujourd'hui nous ne pouvons pas deviner quelle était la conception première de Verrocchio et, notamment, si dans ce Tombeau il entendait faire une représentation de la figure du défunt et quelle place il voulait lui donner.



*Terre-cuite du South Kensington
(Projet supposé pour la Tombe Forteguerri)*

Or le Musée du South Kensington possède une terre-cuite qui nous est donnée comme le projet même fait par Verrocchio, et l'on comprend quelle serait pour nous l'importance d'une telle œuvre, si son authenticité était indiscutable.

Nous touchons ici à un des points les plus délicats de l'histoire de la sculpture; c'est la discussion de certaines œuvres, le plus souvent en plâtre ou en terre-cuite, qui nous sont présentées comme des esquisses, des projets, dus à la main des grands maîtres. Les grands Musées d'Europe, à tort ou à raison, ont recueilli un certain nombre de ces œuvres et le fait de les voir dans les Musées de Londres ou de Berlin leur donne une telle importance qu'il est impossible de les passer sous silence et de ne pas dire ce qu'il faut en penser.

Or la chose n'est pas facile; les falsifications des œuvres d'art, à toutes les époques et surtout à la nôtre, ont été faites parfois avec une telle habileté que les plus grands connaisseurs eux-mêmes n'ont pu souvent les reconnaître. Et ici les difficultés redoublent, car les œuvres dont nous avons à nous occuper nous sont présentées comme des esquisses rapidement faites, et si, pour les contester, nous nous appuyons sur la négligence du travail, on peut nous répondre qu'il ne faut pas demander à des esquisses la même perfection qu'aux œuvres définitives.

La terre-cuite du South Kensington est donc censée reproduire le projet primitif fait par le Verrocchio. Comme le Monument définitif il comprend les mêmes groupes d'Anges et de Vertus, mais les deux groupes sont plus nettement isolés et, par une notable modification, dans le bas, au milieu du groupe des Vertus, le Cardinal Forteguerria est représenté à genoux et priant. Le Monument est donc ainsi très heureusement complété. Mais les raisons de douter sont très graves. Le projet de Londres est en effet exécuté avec un très grand laisser-aller, une véritable négligence; et, s'il est vrai que les artistes, à notre époque, ont l'habitude de faire des esquisses semblables, il resterait à savoir si les artistes du ^{xv}^e siècle agissaient ainsi et si, surtout lorsqu'ils travaillaient en vue d'un concours, il se contentaient de présenter des projets aussi insuffisamment étudiés. Les projets de Brunelleschi et de Ghiberti pour les Portes du Baptistère suffiraient à nous donner la preuve du contraire.

Dans le bas-relief de Londres, toutes les figures sont négligées et quelques unes, notamment la *Foi*, sont très incorrectes de formes et drapées très grossièrement. Il est surprenant d'autre part de ne retrouver, dans aucun des visages, ces traits si particuliers à Verrocchio que l'on admire dans le Monument de Pistoia. Mais, et c'est ici pour moi la principale raison de douter, la figure du Cardinal qui se voit dans le bas-relief de Londres et qui n'existe pas dans le Monument de Pistoia n'est pas dans le style florentin du ^{xv}^e siècle. Pour la première fois, au ^{xv}^e siècle, Pollaiuolo, en 1498, dans la Tombe d'Innocent VIII, représente le personnage vivant,⁽¹⁾ mais il n'oublie pas de le représenter

(1) Ce que je dis ici ne s'applique qu'à l'art florentin. Je n'ai pas besoin de rappeler qu'au Moyen-Âge les sculpteurs ont souvent représenté des personnages vivants, sur leur tombeau. Il suffira de citer comme exemple les Tombes des Visconti à Milan, des Scaliger à Vérone et des princes de la Maison d'Anjou à Naples.

aussi couché sur le sarcophage. Si Verrocchio, en 1473, avait eu cette idée si belle de représenter le défunt, non pas après sa mort, mais dans l'éclat de la vie, il eut été surprenant qu'il eût renoncé à une telle idée dans l'exécution du Monument définitif et on ne pourrait comprendre que cette idée ait mis si longtemps à réapparaître dans l'école florentine. Enfin que dirons-nous de cette espèce de corniche sur laquelle le Cardinal est agenouillé, si grossière et si incompréhensible, qui ne rappelle en rien ni un sarcophage ni aucun objet ayant sa raison d'être dans un Monument funéraire.

Il est évident que, dans le Monument tel qu'il a été exécuté, il n'y a rien qui fasse supposer la volonté de se rapprocher du projet de Londres. Les figures de la *Foi* et de l'*Espérance* sont si serrées l'une contre l'autre qu'on ne saurait trouver entre elles une place pour une figure agenouillée. Dans le Monument de Pistoia, s'il devait y avoir une figure ce ne pouvait être qu'une figure de gisant.⁽¹⁾

Je rappelle que cette terre-cuite est entrée au South Kensington avec la collection Gigli-Campana, collection très inégale, qui, si elle a doté ce Musée de pièces telles que le *Christ pleuré par les Anges* et le *Christ remettant les clefs à S. Pierre*, deux chefs-d'œuvre de Donatello, l'a encombré d'une série de pièces fausses.

Une seconde terre-cuite, un *S. Jérôme*, provenant de la même collection est encore inscrite, sur le catalogue du South-Kensington, comme une œuvre originale de Verrocchio. Dans cette statuette qui est, à mon sens, une falsification évidente, le faussaire a cherché à imiter le style de Verrocchio dans les plis de la draperie qui recouvre les jambes du saint et il les a chiffonnés à plaisir, donnant aux cassures de l'étoffe les arêtes vives, habituelles au maître. Mais il a été moins habile dans le style des nus; ses connaissances de l'histoire de l'art l'ont trahi, et, dans la forte musculature des épaules, dans la saillie des biceps, il s'est trompé d'un siècle, imitant, non le style de Verrocchio, mais celui des successeurs de Michel-Ange.

Et c'est ici le cas de parler nettement et de dire que le plus grand nombre de terres-cuites qui nous sont données comme des projets originaux des grands maîtres du xv^e siècle ne sont que des falsifications, falsifications parfois assez habiles, mais le plus souvent tout à fait grossières.

Le Musée du South Kensington, en particulier, par suite de l'acquisition de la Collection Gigli-Campana est devenu le réceptacle des plus tristes contrefaçons. Je le prouverai en analysant quelques œuvres attribuées à Luca della Robbia, à Ghiberti et à Pollaiuolo.

La terre-cuite que le South Kensington nous donne comme le projet original de Luca della Robbia pour un des bas-reliefs de la *Cantoria* nous montre, dans un exemple vraiment typique, comment un faussaire habile, en s'inspirant d'une œuvre originale, en

(1) M. PERKINS, dans ses *Sculpteurs italiens*, ne paraît pas avoir grande confiance dans l'authenticité de cette pièce, car il la signale par cette brève phrase: « le South Kensington prétend posséder la terre-cuite originale. » Mais le *Cicerone*, au contraire, y attache une grande importance et la décrit longuement, comme une œuvre incontestée de Verrocchio.

conservant les traits essentiels de son modèle, peut donner l'illusion de la manière d'un grand maître, mais comment aussi, dans quelques modifications accessoires, il laisse toujours percer son ignorance personnelle. Dans cette œuvre, qui reproduit le bas-relief des *Enfants dansant et jouant de la trompe*, le faussaire a copié, traits pour traits, le groupe des enfants qui dansent, et il a fait preuve d'une telle habileté de main, et d'un tel brio, que, si ce morceau seul nous était donné, nous ne saurions comment prouver que l'œuvre n'est pas due à un artiste du ^{xv}^e siècle; mais le faussaire n'a pas voulu se borner à copier l'œuvre de Luca della Robbia. En général les faussaires se croient obligés, pour donner à leur œuvre un cachet plus intéressant, d'y apporter quelques variantes. Ils savent en effet qu'il y a toujours quelque différence entre l'esquisse première et le projet exécuté, et ils pensent qu'une copie trop mathématique de l'œuvre originale serait suspecte. Ils ont donc l'habitude d'apporter quelques changements aux œuvres qu'ils copient. Or, c'est dans ces changements qu'ils se trahissent; car là, quoiqu'ils veuillent, ils restent ce qu'ils sont, et aucun d'eux n'est encore parvenu à retrouver l'art de Ghiberti et de Luca della Robbia. Ici le faussaire a modifié tout le groupe de gauche, celui des enfants jouant de la trompe; et il est impossible de reconnaître la moindre trace du style de Luca della Robbia dans ces enfants aux corps trop longs, aux figures dures et sans charme, aux jambes et aux bras si grossièrement dessinés. Bien plus, il est un détail qui nous fait prendre le faussaire, la main dans le sac. Ayant copié littéralement la partie antérieure du bas-relief, qui représente les enfants dansant, partie dans laquelle apparaissent les jambes et les pieds des joueurs de trompe placés en arrière, il ne s'en est plus souvenu lorsqu'il a modifié la partie supérieure de ce dernier groupe, de telle sorte que les bustes et les jambes des joueurs de trompe n'ont plus de rapports entre eux. Pour ceux que des arguments de style ne suffisent pas à convaincre, il y a là un argument sans réplique, une de ces preuves véritablement scientifiques que l'on n'a pas souvent l'occasion de rencontrer dans la discussion des œuvres d'art.

J'appellerai encore l'attention sur une autre terre-cuite du South Kensington une *Nativité de S. Jean Baptiste*, inscrite au catalogue sous le nom de Ghiberti et donnée comme une œuvre conçue dans le style des Portes du Baptistère. Cette œuvre a ceci de particulier que son auteur a imité en même temps le style de Pollaiuolo et le style de Ghiberti. C'est à Pollaiuolo, au bas-relief de la Nativité de S. Jean Baptiste, fait pour l'Autel du Baptistère de Florence, qu'il emprunte sa composition, copiant la disposition générale et le dessin de la plupart des figures. Nous retrouvons la jeune femme qui tient le petit enfant dans ses bras, la servante préparant le bain chaud, S.^{te} Anne étendue dans son lit, la femme qui vient lui rendre visite, et la servante tenant un panier sur la tête et des bouteilles dans les mains. Il n'y a dans l'emploi de ces diverses figures que quelques changements de place. Mais, ce qui est ici assez curieux, c'est que le copiste s'est appliqué à modifier le style de Pollaiuolo dans l'exécution des détails, renonçant à son trait aigu, à sa manière un peu âpre, pour se rapprocher du style plus gracieux, du trait plus souple

de Ghiberti. Et c'est ainsi que ce bas-relief a pu paraître une œuvre de Ghiberti au rédacteur du catalogue du South Kensington qui n'a pas eu l'idée de rechercher la conception première de cette œuvre dans le bas-relief de Pollaiuolo.



Le Colleone

Le faussaire, qui a tant travaillé pour cette collection Gigli-Campana, aimait particulièrement Pollaiuolo et il a tenté, à l'aide des dessins et des gravures de ce maître, de composer un bas-relief dans sa manière. Ce bas-relief représentant des *Hommes nus combattant*, a été gravé et décrit pompeusement dans le catalogue du South Kensington comme un chef-d'œuvre du maître. Mais des études plus attentives ont fait récemment

justice d'une telle erreur et cette œuvre grossière, dont tous les traits crient la falsification, a été retirée des collections du Musée.

Il est nécessaire d'appeler l'attention sur l'existence de ces faussaires dont l'audace n'a pas de bornes. N'avons-nous pas vu récemment le *Journal american of archaeology* publier une terre-cuite qu'il suppose être un projet original de Ghiberti pour les Portes du Baptistère, en annonçant que d'autres projets de ce maître se trouvaient dans les boutiques des antiquaires d'Italie ! Si l'on n'y prend garde, et si l'on n'élève pas la voix pour protester, nous verrons bientôt apparaître les projets originaux de toutes les sculptures italiennes, et la curiosité des collectionneurs y aidant, on oubliera les pièces les plus authentiques et l'on écrira des histoires chimériques de l'art d'après toutes ces contrefaçons.

Mais il est temps de clore cette digression et de revenir à Verrocchio.

La dernière œuvre qu'il ait faite est la statue si justement célèbre du *Colleone*, qui lui fut commandée en 1479 par la République de Venise. La mort ne lui permit pas de l'achever et l'œuvre fut reprise et terminée par un sculpteur vénitien, Alexandre Leopardi, qui la signa de son nom. C'est une question encore controversée que de savoir quelle part il faut attribuer à Leopardi dans cette statue ; mais il semble résulter des documents et du caractère des sculptures de Leopardi que ce maître ne fit que terminer les détails d'une œuvre dont tout le mérite appartient à Verrocchio. — Cependant il faut reconnaître dans l'œuvre de Verrocchio deux manières un peu différentes, l'une toute florentine et l'autre influencée, sinon par Leopardi, du moins par l'école vénitienne.

Dans le cheval on trouve cette précision de dessin, ce luxe de détails anatomiques, que recherchaient alors avec tant de passion les maîtres florentins, et pour lesquels ils étaient sans rivaux. C'est un florentin qui a fait saillir avec tant de justesse les muscles des jambes, les plis de l'encolure, les veines de la tête, et c'est un florentin encore, un orfèvre, qui a ciselé si amoureuxment toutes les fioritures du harnachement, de la bride, de la selle, et qui s'est attardé à suivre et à détailler toutes les frisures de la queue et de la crinière. Mais quel contraste entre les minuties de ce cheval, véritable joyau d'orfèvrerie, et la figure du Colleone, rude, énorme, massive comme un bloc d'acier. Il n'y a plus trace ici des jolies broderies florentines et c'est l'art le plus sobre et le plus sommaire qui dit la puissante figure du terrible guerrier.

Or le style si énergique de cette figure, qui est en opposition avec la manière de penser des artistes florentins, est précisément le style même que nous trouvons à Venise dans la seconde moitié du xv^e siècle. L'idée de force, de puissance physique, n'a presque jamais été exprimée par l'école florentine. Peut-être pourrait-on, à la rigueur, citer quelques exceptions au xiv^e siècle ou dans les premières années du xv^e, et rappeler par exemple le S. Georges de Donatello. Mais cette statue est unique à Florence et il faut remarquer qu'elle représente l'énergie morale plus que la force physique ; l'idée de puissance y est exprimée bien plus par l'attitude et le regard que par la musculature. Et

lorsque nous arrivons à la fin du xv^e siècle nous ne trouvons plus une fois l'idée de la force exprimée; seules règnent les idées de tendresse et d'amour. Par contre l'idée de grandeur, de force guerrière, est dominante à Venise pendant tout le cours du xv^e siècle. La République vénitienne si riche, si voluptueuse au xvi^e siècle, est, au xv^e siècle, une république militaire, un peuple de soldats. C'est l'âge qui lutte, qui conquiert, avant l'âge qui se repose et qui jouit. Toutes les œuvres vénitiennes nous disent l'énergie, la force de ce peuple, son amour de la guerre, son respect de la puissance physique. Le Monument du doge Nicolas Tron par Riccio est le type de cet art et le chef-d'œuvre de la sculpture vénitienne. Autour du doge sont représentés dans des niches, non pas de gracieuses figures de femmes comme dans les Tombes florentines, mais de rudes figures de guerriers, superbes de formes, débordants d'énergie, dont la musculature fait le plus saisissant contraste avec les membres frêles que les sculpteurs florentins prenaient pour modèles.

Verrocchio, transporté dans le milieu vénitien, a agi en vénitien, comme plus tard Michel-Ange, à Rome, agira en romain, pour peindre la *Sixtine* et sculpter le *Tombeau de Jules II*. Les mêmes influences, qui nous ont valu le *Moïse*, ont inspiré Verrocchio, et lui ont fait évoquer cette figure guerrière, la plus belle statue équestre que l'art moderne ait créée.



Madone, de Santa Maria Nuova

M. Bode a récemment proposé d'attribuer à Verrocchio une petite plaque de bronze de l'Eglise du Carmine à Venise, représentant la *Lamentation sur le corps du Christ*.⁽¹⁾ Dans la partie droite de ce relief sont représentés, à genoux, le duc d'Urbain et son fils. M. Bode, d'après l'âge de ces personnages, suppose, fort justement, que le bas-relief a été fait vers 1474, et ainsi nous aurions là la première œuvre connue de Verrocchio. Je m'incline devant la haute compétence de M. Bode, mais en faisant remarquer toutefois que ce bas-relief n'a pas beaucoup de rapports avec les autres œuvres de Verrocchio, que nous trouvons ici Verrocchio beaucoup plus donatellesque qu'il ne l'a jamais été; mais ceci peut s'expliquer par ce fait qu'en 1474, dans sa première jeunesse, il était plus directement influencé que dans la suite par l'autorité de Donatello.

Vasari nous dit que Verrocchio avait restauré une statue de *Marsyas* en marbre rouge, mais toutes les tentatives que l'on a faites pour retrouver cette statue ont été vaines.

(1) *Archivio storico dell'Arte*, 1893, p. 77.

Une des œuvres les plus importantes de Verrocchio, les statues d'*Apôtres* en argent qu'il avait faites pour l'Autel de S. Pierre à Rome, sur le commande du pape Sixte IV, n'existe plus.

Après avoir parlé des grandes œuvres de Verrocchio, il nous reste, comme pour tous les maîtres précédents à l'étudier dans des œuvres de plus petites dimensions, dans les Madones et dans les Portraits.

La *Madone* en terre-cuite du Musée de l'Hôpital de Santa Maria Nuova est le type le plus caractéristique des Madones de Verrocchio. La figure de la Vierge, avec ses cheveux relevés sur le front et légèrement bouffants sur les tempes, avec ce voile qui prolonge l'élargissement des cheveux, est un type de femme qui a été créé par Verrocchio et dont nous trouverons dans l'art florentin de très nombreuses imitations. A Verrocchio aussi appartient cette étude des chairs grasses et potelées du petit enfant, cette observation des attaches si fines des bras et des jambes, et des bourrelets qui les recouvrent. C'est un type très différent de celui de Desiderio et de Rossellino, type qui eut un grand succès dans l'école de peinture et d'où dérivent les enfants de Léonard et surtout ceux de Lo-

renzo di Credi. Pour les draperies, un peu trop compliquées, nous ne pouvons que rappeler ce que nous avons dit en étudiant l'*Incrédulité de S. Thomas*. Enfin, s'il est besoin d'un argument pour prouver le talent expressif de Verrocchio, il suffit de regarder les expressions si vives de la Vierge et de l'Enfant Jésus.

Une réplique de cette Madone, exécutée en marbre, se voit au Musée du Bargello, mais elle est bien loin d'avoir le charme primesautier de la Vierge de l'Hôpital. Peut-être faut-il la considérer comme l'œuvre d'un élève travaillant dans l'atelier de Verrocchio.

A l'Hôpital San Giacomo de Rome, est encastré dans les murs d'un escalier, une charmante petite Madone dont l'*Arte* a publié une gravure (1898, p. 217).



Buste de jeune femme tenant des fleurs
(Bargello)

Elle est signée du prénom d'Andrea. A la fin du xv^e siècle, de nombreux artistes ont porté ce prénom, Andrea Bregno, Andrea Sansovino, Andrea Verrocchio. C'est à ce dernier, avec raison semble-t-il, que M. Tumiati attribue la Vierge de l'Hôpital.

Je tiens pour une des plus belles œuvres de Verrocchio le *Buste de jeune femme tenant des fleurs* du Bargello. Ce buste est de dimensions plus grandes que tous ceux que nous avons vus jusqu'ici. L'artiste, au lieu de couper le buste au-dessous des épaules, descend jusqu'au-dessous des coudes et replie les bras pour pouvoir dessiner les mains. Si l'attitude du buste est charmante de souplesse, si la tête, encadrée d'un joli réseau de boucles frisées, est illuminée du plus fin sourire, il me semble que toutes ces qualités disparaissent devant la prodigieuse beauté des mains, dont les doigts effilés sont disposés avec une incomparable compréhension du charme des formes féminines. Cela est unique, et les plus belles mains de l'art grec sont vulgaires devant les mains de cette patricienne florentine que Verrocchio a regardées et reproduites avec tant d'amour.

La collection Dreyfus possède un admirable Buste de femme, d'une grande finesse et de la plus exquise poésie, qui est justement attribué à Verrocchio.

A Verrocchio appartient également un joli Portrait de femme en bas-relief du Musée de Berlin.



Buste de jeune homme, du Bargello

Au Bargello, un charmant *Buste de jeune homme* a été longtemps attribué à Pollaiuolo. Il a paru à quelques critiques, à M. Bode notamment, que le style de Pollaiuolo était plus nerveux et plus rude, et l'on a pensé que les traits plus délicats de ce buste devaient faire penser à un autre maître plus tendre. La nouvelle attribution de ce buste à Verrocchio paraît assez satisfaisante. C'est une œuvre d'une très grande beauté.

Avant de quitter Verrocchio je voudrais dire un mot d'une grave question. Léonard, élève de Verrocchio, a-t-il exercé une influence sur ce maître? Les avis des critiques sont encore divergents, et le point de départ de ces incertitudes est dans le récit de Vasari qui dit que Léonard, ayant fait, dans un tableau de son maître, le *Baptême du Christ*, une tête d'ange beaucoup plus belle que celle faite par Verrocchio, celui-ci renonça à la peinture. Mais la critique actuelle n'accepte plus aussi aveuglément qu'autrefois les anecdotes de Vasari et, dans le cas actuel, elle a bien des raisons d'être d'un avis contraire. ⁽¹⁾

(1) Au surplus dans l'ouvrage de Vasari lui-même on trouve un autre passage indiquant très nettement la dépendance de Léonard vis-à-vis de Verrocchio et cela sur les points mêmes où l'art de Léonard a été le plus éminent; c'est le passage où Vasari parle des dessins de Verrocchio et de certaines têtes de femme si belles que Léonard de Vinci ne cessa de les imiter: « Alcune teste di femina con bell'arie ed acconciature di capelli, quali per la sua bellezza, Leonardo da Vinci sempre imitò. »

Verrocchio, en effet, est un des plus grands génies de l'Italie et l'un des plus créateurs. Chacune de ses œuvres, depuis le *David* jusqu'au *Colleone*, est le témoignage de recherches patientes, d'inventions toujours nouvelles. Or lorsque Verrocchio crée ses chefs-d'œuvre, non seulement les plus anciens, tels que le *David*, fait en 1476, mais les plus récents, tels que l'*Incrédulité de S. Thomas*, de 1483, Léonard n'a encore produit aucune œuvre affirmant sa personnalité. A vrai dire, ce n'est qu'après la mort de Verrocchio que Léonard intervient et joue un rôle dans l'art florentin.

Et lorsqu'on voit tout ce que Verrocchio a créé, lorsqu'on comprend toute l'originalité de son art, lorsqu'on sait combien la création de la moindre nouveauté est chose rare et difficile, on ne peut admettre que le mérite d'une si grande gloire puisse revenir à un jeune homme encore inexpérimenté, quelque bien doué qu'il ait pu être.

Laissons ces chimères, chimères trop souvent imaginées parce que notre imagination se plaît au merveilleux et parce qu'il y a, dans cette supposition de la précocité du génie, quelque chose qui étonne et séduit. Laissons à l'histoire humaine sa logique et sa simplicité. Les mérites de Léonard sont assez grands pour qu'il ne soit pas nécessaire de les augmenter. Ses œuvres sont assez différentes de celles de Verrocchio pour qu'on ne cherche pas à les confondre. Enfin n'oublions pas que, pour être un très grand artiste, il faut presque toujours avoir reçu les leçons d'un excellent maître, et n'hésitons pas à dire que, si nous avons un Léonard de Vinci, c'est parce qu'il y a eu un Verrocchio.



Décollation de S. Jean Baptiste
(Bas-relief de l'Autel du Baptistère)



Festín d'Hérode
(Bas-relief de l'Autel du Baptistère, à Florence)

FRANCESCO DI SIMONE FERRUCCI
ANTONIO DI SALVI – BERNARDO CENNINI – NICCOLO DELL'ARCA
DOMENICO ROSSELLI
GIULIANO DA MAJANO – LUCA FANCELLI

DANS ce chapitre nous étudierons quelques artistes secondaires, qui n'ont pas joué un rôle aussi important que les maîtres précédents, mais qui doivent néanmoins être cités dans une histoire de l'art florentin.

FRANCESCO FERRUCCI, fils de Simone Ferrucci, le sculpteur dont nous avons admiré les œuvres au Temple des Malatesta, est l'auteur de la *Tombe du jurisconsulte Tartagni*, à Bologne. Dans ce Tombeau il accumule toutes les recherches faites par les maîtres précédents; à Bernardo Rossellino il emprunte le style général du monument, à Desiderio la forme du sarcophage, à Mino les figures décorant le fond du Tombeau, à Verrocchio le type de ses figures de femmes.⁽¹⁾ Mais toutes ces adaptations aboutissent à une véritable surcharge et aucune partie ne révèle la main d'un grand maître.

La Tombe du jurisconsulte Tartagni marque une date dans l'histoire de l'art florentin. Parvenu à ce degré d'exubérance cet art ne pouvait aller plus loin et, pour trouver du nouveau, il lui fallait recourir à d'autres combinaisons. C'est ce que fit Andrea Sansovino en créant le type admirable des Tombes des Sforza.

(1) Vasari nous apprend que Francesco Ferrucci a travaillé dans l'atelier de Verrocchio. Ce renseignement nous permet de supposer que Francesco Ferrucci était sensiblement plus âgé que tous les artistes dont nous avons parlé précédemment et qu'il n'a pas dû naître avant 1440.

M. Venturi a consacré, dans l'*Archivio storico dell'Arte* (1892, p. 371), une importante étude à Francesco Ferrucci, dans laquelle il lui attribue les œuvres suivantes :

1. Tombe de Barbara Manfredi, à Forlì.
2. Tombeaux de Giovan Francesco Oliva et de Marsabilia Trinci (dans le couvent de Monte Fiorentino, province de Pesaro) analogues à la Tombe Manfredi.
3. Madone de la Via della Chiesa, à Florence, attribuée par analogie avec les Madones des Monuments précédents.
4. Ciboire de Santa Maria di Montelue (vers 1483). Les anges entourant le calice ont le caractère du style de Verrocchio, comme les Vertus de la Tombe Tartagni.
5. A la Badia de Fiesole: les Lavabos de la Sacristie et du Réfectoire, la Porte de la Sacristie et les ornements de plusieurs fenêtres. (Le tout, œuvre de sa jeunesse, comme la Tombe Manfredi).
6. Monument Giannozzo Pandolfini, à la Badia de Florence.
7. Tombe Sigismond Malatesta, à Rimini.
8. Travaux aux fenêtres de San Petronio à Bologne.
9. Tombe de Vianesio Albergati, à San Francesco de Bologne; œuvre ayant de grands rapports avec le Monument Tartagni.
10. Porte d'entrée du Palais Bevilacqua à Bologne.
11. Ciboire d'Ostiglia.

La tombe de Barbara Manfredi serait, avec la Tombe Tartagni, l'œuvre la plus importante de Francesco Ferrucci. Mais il convient de signaler la grande différence qui existe entre ces deux œuvres. La Tombe Manfredi, à l'opposé de la Tombe Tartagni, est du goût le plus sobre; ses formes architecturales, au lieu de se rattacher aux brillantes nouveautés de Desiderio, rappellent l'art de la première moitié du siècle, par le type du sarcophage, par les enfants tenant un cartel, et par les masses carrées qui surmontent le Monument, dans une forme semblable à celle que l'on voit dans les Tombes du pape Jean XXIII et du Cardinal Brancacci, de Donatello. Si cette tombe est bien l'œuvre de Francesco Ferrucci, comme le pense M. Venturi, il faut la classer dans sa jeunesse, à l'époque où il était encore dominé par l'influence de son père, Simone Ferrucci.



Nous avons étudié, en parlant de Verrocchio et de Pollaiuolo, deux des bas-reliefs, faits en 1477, pour terminer l'Autel du Baptistère de Florence. Deux autres bas-reliefs, dus à des artistes moins célèbres, complètent cette œuvre.

Le bas-relief représentant le *Festin d'Hérode* qui est l'œuvre de deux artistes, ANTONIO DI SALVI et FRANCESCO DI GIOVANNI⁽¹⁾ n'est pas indigne de figurer aux côtés des chefs-d'œuvre de Verrocchio et de Pollaiuolo. Si les figures d'Hérode et des convives sont disposées un peu trop naïvement autour de la table, il y a, par contre, une habileté rare dans le groupe des musiciens et de Salomé dansant.⁽²⁾

(1) Nous ne savons rien de Francesco di Giovanni. De Salvi nous savons qu'il vivait encore en 1516 et qu'il fit à cette époque deux bassins d'argent. Cellini le cite comme un orfèvre célèbre dans les travaux de grosse argenterie.

(2) Voir la gravure en tête du chapitre.



Le relief représentant la *Visitation* est le moins beau des quatre. Le groupement des figures est monotone, et les attitudes sont peu variées. Il est l'œuvre d'un élève de Ghiberti, BERNARDO CENNINI, qui n'a pas hérité de la science de composition de son maître, mais qui lui a emprunté quelque chose de son élégance dans l'art de dessiner les figures.



Je pense qu'il convient de rattacher à l'école florentine NICCOLO DELL'ARCA. Ce maître, né à Bari, dans la Pouille, (mort en 1494), ne nous est connu que par les œuvres qu'il fit à Bologne. Les sculptures, faites de 1469 à 1473, pour terminer la *Châsse de S. Dominique*, commencée deux siècles auparavant par Nicolas de Pise, sont, de toutes les sculptures d'Italie, celles qui se rapprochent le plus du style florentin. Il semble que Niccolo dell'Arca ait été l'élève de Desiderio, d'Antonio Rossellino ou d'Andrea della Robbia, car c'est la distinction de leur style et la tendresse de leur pensée que nous retrouvons dans toutes les parties de cette œuvre admirable.

Nicolas de Pise avait fait, pour recevoir le corps de S. Dominique, une urne rectangulaire sculptée sur ses quatre faces. Niccolo dell'Arca fut chargé d'en faire le couronnement. Il dispose, au-dessus de l'urne, un couvercle portant huit statues et, plus haut, un grand motif ornemental, comprenant un candélabre sur les côtés duquel retombent des guirlandes, dans la manière adoptée par Desiderio pour orner le sommet du Monument Marsuppini. Soit dans les figures de saints, soit dans les petits anges qui écartent les guirlandes, nous remarquons une tendresse qui ne se rencontre, à un tel degré, que chez les grands maîtres de Florence. Nous reproduisons, comme la plus idéale figure de cette châsse, la figure d'*Ange porte-flambeau* qui décore la base du sarcophage, et qui est la seule figure faite par Niccolo pour cette partie inférieure du Monument. L'ange qui lui fait pendant est l'œuvre de Michel-Ange, et Alfonse Lombardi est l'auteur des bas-reliefs du sous-bassement. « Ce corps jeune et beau, dit le *Cicerone*, dans sa large draperie d'étoffe épaisse, cette tête ravissante encadrée de longues boucles, si suave que Léonard seul aurait pu



Tombe du jurisconsulte Tartagni

la peindre, excitait l'admiration la plus enthousiaste alors que la statue portait le nom de Michel-Ange. Il faut espérer que ce sentiment subsistera, malgré la certitude aujourd'hui acquise que cette œuvre est de la main de Niccolo, tandis que Michel-Ange est l'auteur de la figure voisine, à droite, assez maussade et très inférieure à la première. »

De Niccolo dell'Arca nous possédons encore la statue équestre d'Annibal Bentivoglio (1458) à l'église San Giacomo Maggiore, et une grande Madone assise au Palais public (1478).



*Ange porte-flambeau
de la Chaise de S. Dominique. (Style de Desiderio)*

Comme Niccolo dell'Arca, DOMENICO ROSSELLI, né à Pistoia, en 1439, se rattache à l'influence de Desiderio da Settignano. On a de lui le Cierge pascal du Dôme de Pise (1462) les Fonts baptismaux de Santa Maria in Monte (1467) et le Couronnement des cinq grandes fenêtres de l'étage supérieur du Palais des Sforza, à Pesaro. Son chef-d'œuvre serait le Retable de Fossombrosa, près d'Urbino, comprenant cinq statues de saints et cinq bas-reliefs. J'emprunte ces renseignements à M. de Fabriczy qui, dans un

article du *Jahrbuch der Koen. preussischen Kunstsammlungen* (xix^e vol., 8 fasc.), a reconstitué l'œuvre de cet artiste oublié.

Les œuvres dont l'auteur est inconnu sont très nombreuses dans cette seconde moitié du xv^e siècle. Ce sont tout d'abord un très grand nombre de *Portraits en buste*. J'en ai cité les principaux en étudiant Desiderio, Antonio Rossellino, Pollaiuolo, Verrocchio, Mino et Benedetto da Majano. Je ne veux revenir sur cette question que pour rappeler quelle prépondérance l'école florentine eut dans cet art du portrait. Sur ce point, toutes les écoles italiennes sont sous sa dépendance et seule, l'école milanaise, a pu se rapprocher d'elle. Supposer un centre important de l'art du portrait dans l'école napolitaine et attribuer, en particulier, une place éminente à Francesco Laurana est une hypothèse qu'il me paraît difficile de justifier.

De même, Florence est le grand centre de production des *Madones*. J'ai cité les plus belles en parlant des chefs de l'école. Mais il ne m'est pas possible, dans cette histoire générale, d'étudier les œuvres secondaires dont les auteurs sont inconnus. Il me suffira pour faire comprendre l'importance de cette branche de l'art de dire que, rien que dans les rues de Florence, il existe plus de trois cents tabernacles représentant des Madones. La Madone que nous publions ici, et qui fait partie du Musée National, est une œuvre intéressante conçue dans le style de Desiderio.



Chaise de S. Dominique

Au nombre des œuvres charmantes, que l'on rencontre à tous les pas dans cette admirable Florence, je ne veux citer que les *Armoires de l'art de la soie*, de la Via di Cappaccio, qui sont une merveille d'art décoratif.⁽¹⁾

Le Musée du Louvre possède une petite terre-cuite représentant une *Madeleine entourée de têtes de chérubins*, qui est une œuvre intéressante de cette époque. On y trouve le style âpre de Donatello dans les formes décharnées de la Madeleine, et le sentiment de Desiderio ou de Benedetto da Majano dans les figures joufflues des Chérubins.



GIULIANO DAMAJANO (1432-1490), plus âgé de quelques années que son frère Benedetto, est un des grands architectes de l'Italie; il est l'anneau de transition entre Bernardo Rossellino et la dynastie des San Gallo. Malheureusement ses principales œuvres, notamment les deux villas de plaisance qu'il fit pour les ducs de Naples, ne nous ont pas été conservées. Au point de vue décoratif, nous pouvons juger de la finesse de son style, par la *Chapelle de Santa Fina*,



Madone
du Musée National. (Style de Desiderio)

à San Gimignano, dont les pilastres cannelés, les chapiteaux corinthiens, l'archivolte décorée d'une guirlande de feuillages et surtout la frise ornée de têtes de chérubins, est le développement, dans une forme plus pompeuse, de l'art élégant de Michelozzo.

L'œuvre la plus importante qui subsiste de Giuliano est la *Porta Capuana* de Naples, qui est un des plus charmants spécimens que l'on trouve dans le sud de l'Italie de la délicatesse florentine.

On avait longtemps attribué à Giuliano l'*Arc de triomphe* d'Alphonse d'Aragon, mais on sait qu'il a été construit par l'architecte Pietro di Martino et l'on connaît de même le nom des sculpteurs qui l'ont décoré.

M. de Fabriczy, dans l'*Archivio storico dell'Arte* (1890, p. 446), a dressé une liste très complète des travaux de Giuliano. Je me contente d'en citer les principaux :

- 1461. — Travaux de marqueterie à la Badia de Fiesole.
- 1463. — Travaux de marqueterie à la Sacristie neuve du Dôme de Florence.
- 1465. — Chaire en bois de l'Hôpital de Santa Maria Nuova.
- 1468. — Chapelle de Santa Fina, à San Gimignano.
- 1471. — Palais du Capitano, à Sarzana.
- 1474. — Dôme de Faenza.

(1) Voir la gravure à la fin du chapitre.

- 1475-81. Porte de bois de la Salle de l'Audience au Palais vieux.
 1477. - Architrave et frise de la Salle de l'Audience.
 1479. - Travaux à la Santa Casa, de Lorette.
 1480. - Tabernacle de la Madone dell'Ulivo, à Prato.
 1487. - Travaux à Naples pour le duc d'Aragon: Palais de Poggio Reale; Palais de la Duchessa; Porta Capuana.

Giuliano s'est beaucoup occupé de marqueterie, surtout dans la première partie de sa vie. Nous possédons encore ses chefs-d'œuvre de la Sacristie du Dôme et du Palais vieux. A-t-il été également un sculpteur, et faut-il lui attribuer quelques sculptures de Naples, par exemple celles de la Porta Capuana, ou de l'église S. Sébastien⁽¹⁾ au Castel Nuovo? ce sont des questions que je laisse à résoudre aux auteurs de monographies spéciales.



LUCA FANCELLI, qui succéda à Giuliano da Majano, dans la faveur des ducs de Naples, est le seul architecte de cette époque dont le nom mérite d'être cité à côté de celui de Giuliano da Majano. Luca Fancelli, né en 1430, à Settignano, fut le principal élève et collaborateur d'Alberti. C'est lui qui se chargeait d'exécuter les projets dont Alberti se contentait d'esquisser les plans. Ses œuvres les plus importantes ont été faites à Mantoue pour les Gonzague.

Dans cette fin du x^ve siècle, les architectes ne jouent qu'un rôle très secondaire à Florence. Laurent de Médicis, à la différence de Cosme, n'a pas été un grand constructeur. Tous les efforts des florentins sont tournés, à ce moment, non vers l'architecture, mais vers la peinture et la sculpture, et c'est là une des raisons du prodigieux développement de ces arts.

(1) Photographie Alinari, num. 11604.



Armoiries de l'art de la soie. (Via di Capaccio à Florence)



Tête d'ange. (Dessin de Verrocchio)

DESSINS

EN terminant cette étude sur les maîtres du xv^e siècle, et, après avoir parlé de Verrocchio et de Pollaiuolo qui furent de si grands dessinateurs, il m'est impossible de ne pas dire un mot des dessins.

De tous les maîtres de la première moitié du xv^e siècle il n'existe peut-être pas un seul dessin. Il est vrai que les divers Musées d'Europe ne se font pas faute d'inscrire sur leurs catalogues les noms de Donatello, de Michelozzo, de Luca della Robbia, mais aucune de ces attributions n'est justifiée. Les premiers dessins que nous possédions d'un sculpteur ne sont pas antérieurs à la seconde moitié du xv^e siècle. Je ne suis pas en mesure de faire une revue des dessins existant dans tous les Musées d'Europe, et, pour traiter cette question, je me contenterai d'analyser les dessins du Musée des Uffizi.



DONATELLO. Trois dessins lui sont attribués; mais ces dessins, qui ont peu de rapports entre eux, sont de trois maîtres différents; aucun n'est de Donatello.

Num. 181 (cadre 5): *La Vierge et S. Joseph*. – Dessin à traits épais, répétés inutilement, et n'indiquant pas les formes du corps.

Num. 183 (cadre 5): *Deux Saints*. – Traits ténus, très multipliés, les étoffes collant, par places, sur les membres, dans le style mis à la mode par Verrocchio. Très médiocre.

Num. 6347^r (Cadre 6): *Le Christ flagellé*. – Dessin très important et très beau. Ce dessin très compliqué représente la Scène de la Flagellation au milieu d'une somptueuse

architecture. La frise est décorée de figures nues tenant des guirlandes et le soubassement d'amours tenant une couronne. Nous sommes évidemment dans la sphère de Donatello. Mais ce dessin me paraît être beaucoup trop compliqué pour être l'esquisse d'un sculpteur et je croirais plutôt que c'est le projet d'un peintre pour une grande fresque. Les ressemblances que ce dessin présente avec le style de Donatello ne sont pas suffisantes pour le lui attribuer. Il faut le laisser parmi les anonymes de l'école de Padoue.

Six autres dessins sont encore attribués par le catalogue à Donatello, mais avec un point d'interrogation. Il n'y a pas même lieu de les discuter.



LUCA DELLA ROBBIA. Les trois dessins du cadre 19 : le num. 219, une *Vierge et Saints*, le num. 503, une *Vierge vue à mi-corps* et le num. 56, deux *Vierges assises* (signé faussement Luca della Robbia) n'ont aucun rapport avec le style de ce maître. Ce sont des dessins plus récents d'un demi-siècle et qu'il faut classer dans l'école ombrienne, autour du Pérugin.



ANTONIO POLLAIUOLO. Avec Pollaiuolo nous commençons la série des dessins authentiques. Pollaiuolo a été un des plus grands dessinateurs de l'Italie. Malheureusement pour le sujet qui nous occupe, à part une esquisse pour un *Encensoir*, nous n'avons aucun dessin de Pollaiuolo relatif à ses sculptures ; ce sont des dessins de peintre.

Dans le dessin d'*Encensoir*, num. 942 du cadre 29, l'on retrouve quelques formes analogues à celles de la base de la Croix de Baptistère. C'est un dessin d'une authenticité indiscutable, portant la signature du maître : *Antonio del Pollaiuolo, horafo*.

Le Musée des Uffizi possède des merveilles de Pollaiuolo ; ce sont ses belles études à la mine de plomb, au trait net et si sûr. Le num. 370 du cadre 30, représentant deux figures d'homme, est caractéristique de cette manière toute particulière à Pollaiuolo. ⁽¹⁾

Le num. 95 et le num. 97 du cadre 31, représentant *Adam* et *Eve*, sont les chefs-d'œuvre du maître, les dessins qu'il a travaillés avec le plus d'amour, en ne se contentant pas de cerner la figure avec le trait si ferme et si dur de sa plume, mais en y ajoutant avec le pinceau quelques traits de sépia pour modeler la musculature.

Dans une manière moins serrée, un peu plus libre, plus à l'état d'esquisse, est encore une figure très belle, le *S. Jean Baptiste*, n. 699 du cadre 29.

Je pense que l'on peut aussi considérer comme étant de Pollaiuolo les études d'Hommes (num. 275 et 267 du cadre 34 et num. 260 du cadre 32), qui sont analogues aux figures du num. 370 du cadre 30.

(1) Voir à la fin du chapitre la gravure d'une de ces deux figures.

Mais peut-être n'y a-t-il pas aux Uffizi d'autres dessins certains de Pollaiuolo. Parmi les dessins très nombreux qui lui sont attribués, il y en a un très grand nombre, notamment ceux des cadres 42 et 33, qui sont dans sa manière, et, si je pense qu'il ne faut pas les lui attribuer, c'est simplement en raison de leur qualité secondaire. Mais il est une autre série assez intéressante représentant un Pape et trois Vertus (num. 261, 262, 263 et 276 du cadre 34) figures qui sont d'un style assez différent de celui de Pollaiuolo et qu'on lui attribue, parce qu'on les considère comme des esquisses de la Tombe du pape Innocent VIII. Il est vrai qu'il y a dans le dessin des bras nus des Vertus quelque chose de la manière de Pollaiuolo, mais je crois néanmoins ces dessins trop négligés pour être de ce grand maître.

De très beaux dessins de Pollaiuolo sont au British Museum, notamment l'*Hercule tuant l'hydre* et une *Réunion d'hommes nus devant un juge*. Un autre dessin représentant *Hercule combattant l'hydre* est à Dresde dans la collection Grahl. Je ne cherche pas à insister ni à dresser des catalogues complets des dessins des maîtres du xv^e siècle. Ce travail est préparé actuellement par M. Berenson avec une compétence exceptionnelle et sera tout à fait définitif.



VERROCCHIO. Il est plus difficile de parler des dessins de Verrocchio que de ceux de Pollaiuolo. Pollaiuolo a eu un style si particulier, si différent de celui de tous les autres maîtres, qu'on a des règles précises pour se prononcer. Pour Verrocchio, nous ne savons pas encore bien à quoi nous en tenir, et le départ de ses œuvres d'avec celles de Léonard, par exemple, n'est pas encore complètement fait.

Je crois que le Musée des Uffizi ne possède qu'un seul dessin de Verrocchio, la charmante *Tête d'ange* (num. 130 du cadre 47), qui a été piquée avec une épingle pour être décalquée sur un tableau.⁽¹⁾ A l'encontre de la thèse trop exclusive de Vasari, ce dessin suffirait à prouver quelle grâce Verrocchio était capable de mettre dans ses œuvres; et n'y eût-il que ce dessin, on pourrait dire que l'origine de l'art de Léonard de Vinci était bien vraiment dans l'œuvre de son maître.

Je n'ose pas me prononcer sur le grand dessin, n. 126 du cadre 46, représentant une figure nue de *David*. C'est une œuvre charmante, mais est-elle de Verrocchio? La manière trop douce, trop gracieuse, aux traits un peu mous, ne nous reporte-t-elle pas à une époque plus avancée et peut-être dans l'entourage du Pérugin?

La *Femme couchée avec un amour* (n. 212 du cadre 48) n'a pas de rapports avec Verrocchio. C'est l'art même de Botticelli. Toute la question serait de savoir si elle est de la main de Botticelli ou si ce n'est pas plutôt, comme je le pense, la copie d'une de ses œuvres. Ce dessin n'a pas la souveraine beauté du dessin de Londres, avec lequel il présente quelques analogies.

(1) Voir la gravure en tête du chapitre.

Peut-être peut-on encore attribuer à Verrocchio les num. 443 et 444 du cadre 48 représentant deux jolies Madones, et un dessin représentant, au recto et au verso, deux Têtes d'enfants. Ce dernier dessin, non exposé, est dans les cartons de la collection.

Les autres dessins attribués à Verrocchio me paraissent assez médiocres, notamment le dessin représentant des *Enfants nus jouant*, où la préoccupation de traduire les chairs grasses a fait employer à l'artiste des séries de bourrelets du plus mauvais goût. Le dessin représentant deux *Têtes d'enfant* et une *Tête de Vierge* (num. 125 du cadre 47) est meilleur, mais je trouve les hâchures trop compliquées et ne parvenant pas à rendre le modelé de la figure.

Mais, comme je l'ai dit plus haut, tous ces dessins sont des projets pour des peintures et ne sont pas à proprement parler des dessins de sculpteur. Il est facile de comprendre pourquoi les dessins de sculpteurs sont si rares. Les sculpteurs ne préparent pas leurs projets avec des croquis et cela pour deux raisons: tout d'abord parce qu'ils n'ont pas, autant que les peintres, l'habitude de se servir du crayon et ensuite parce qu'un dessin ne peut reproduire qu'une face de leurs œuvres. En fait, les sculpteurs ont l'habitude de voir leurs œuvres dans leur pensée et de préparer leurs projets, non par des croquis dessinés sur le papier, mais par des maquettes modelées en cire ou en terre-cuite.

Toutefois il est des cas où le sculpteur doit nécessairement dessiner, faire une esquisse, c'est lorsqu'il agit comme architecte et décorateur. Lorsqu'il fait un Monument, Autel, Tabernacle ou Tombeau, il faut bien qu'il dresse un projet, afin d'en soumettre la forme et le devis à ceux qui le commandent. Nous avons encore un certain nombre de ces projets d'architectes-sculpteurs. De l'époque qui nous occupe le Musée des Uffizi en possède trois, dont l'un est une pièce tout à fait exceptionnelle. C'est un *Retable d'Autel*, figurant l'Autel lui-même et la partie sculptée destinée à le surmonter. La partie centrale comprend trois figures dans des niches. Au-dessus est le Tabernacle entouré de deux figures d'Angès porte-flambeaux. En voyant ce dessin nous songeons immédiatement aux nombreux Retables d'autel que nous avons admirés dans les œuvres de Desiderio, de Mino, d'Antonio Rossellino, de Benedetto da Majano. Et c'est en effet à l'un des artistes de ce groupe que notre dessin doit être attribué. Le catalogue du Musée des Uffizi prononce le nom de Desiderio et, vraiment, l'œuvre, par sa beauté et sa délicatesse, n'est pas indigne de ce grand nom. Un détail, confirmerait cette attribution, c'est la figure du petit enfant Jésus surmontant le Tabernacle qui est la copie de l'enfant Jésus du Tabernacle de S. Laurent. Néanmoins je crois qu'il faut penser à un autre maître. L'œuvre est beaucoup plus avancée de style que les œuvres de Desiderio et se rapproche de l'époque de Benedetto da Majano. Voici sur ce point mon argumentation. J'élimine d'abord l'argument tiré du petit enfant Jésus. Il est vrai qu'il est la copie de celui de Desiderio, mais nous savons que cette forme créée par lui a été reproduite à satiété par ses successeurs. Si nous comparons ce dessin avec le Tabernacle de S. Laurent et aussi avec le Monu-

ment Marsuppini, les seules œuvres de Desiderio qui peuvent nous servir, il est impossible de ne pas voir que nous sommes ici à une période plus avancée dans le développement des formes architecturales. Le Retable est encadré par deux colonnes alors que Desiderio n'emploie que des pilastres. En outre il y a ici, non des colonnes engagées, mais des colonnes en saillies; et, de cette forme, nous ne trouvons pas d'exemple avant la fin du siècle. De même les piédestaux sur lesquels portent ces colonnes sont une forme tardive, inconnue de Desiderio. Les chapiteaux n'ont aucun rapport avec ceux de Desiderio. Par leur forme assez bizarre, avec ces grandes volutes retombant si bas, ils sont semblables aux chapiteaux du cloître de S^{te} Marie Madeleine de Pazzi, faits par Giuliano da San Gallo. Cette forme très rare, très anormale, est une imitation d'un chapiteau romain trouvé à Fiesole. C'est une date pour notre dessin. Notons enfin l'emploi de niches avec des statues et cette particularité que les figures ne sont pas sculptées, en bas-relief, mais en ronde bosse, dans le type de l'Autel S. Giobbe à Venise, datant de 1470, et des autels faits à Naples par Antonio Rossellino et Benedetto da Majano. Quant à cette manière de surmonter le Retable par un Ciborium, c'est aussi une forme postérieure à Desiderio. Ce Ciborium avec sa voûte imbriquée, ses niches encadrées de pilastres, les volutes qui lui servent de support, a une saisissante analogie avec le Ciborium de Benedetto da Majano, à l'église S. Dominique de Sienne. Cette recherche d'une prédelle décorée de bas-reliefs, cette facilité à prodiguer de petites scènes spirituellement détaillées, nous fait encore songer au maître qui a sculpté la prédelle de l'Autel de Santa Fina à San Gimignano et de l'Autel de Monte Oliveto à Naples.

Je voudrais surtout faire comprendre le charme et la prodigieuse habileté de ce dessin,⁽¹⁾ la sûreté de main traçant les lignes, sans une hésitation ou un repentir, et, avec



Projet pour un Retable. (Auteur inconnu)

(1) Pour juger de la beauté d'exécution de ce dessin, on voudra bien consulter l'original du Musée des Uffizi et ne pas s'en tenir à la gravure que nous publions, qui donne bien une idée de l'ensemble, mais qui, en raison de ses petites dimensions, n'a pas pu rendre toutes les finesses de l'original.

une échelle très petite, indiquant, partout où cela est nécessaire, tous les moindres détails, de façon qu'un praticien pourrait, avec cette petite feuille de papier, rendre toute la pensée du maître. Pour la frise, l'artiste propose deux projets de décoration, et, pour le dessous de l'entablement, il se place de telle sorte qu'il peut figurer les ornements qui doivent le décorer; son habileté va jusqu'à dessiner les petites figures des bas-reliefs de la prédelle.

Deux autres dessins, qui sont sans doute du même artiste, sont encore exposés aux Uffizi. Ils représentent deux Ciboriums dont l'un est simplement posé sur l'autel et dont l'autre, ayant pour base un bas-relief représentant la Pieta, est entouré de deux anges. Mais ces dessins sont loin d'avoir été exécutés avec le même soin que le Retable d'autel, qui est le plus beau dessin d'architecte-sculpteur que l'on connaisse et qui donne la plus haute idée de l'art des maîtres florentins du *xv^e* siècle.



Figure d'homme. (Dessin de Pollaiuolo)

TROISIÈME PARTIE

RAYONNEMENT FLORENTIN



Tympan d'une Porte de l'Eglise des Frari

RAYONNEMENT FLORENTIN

NAPLES – ROME – VENISE – MILAN

DANS l'étude de l'art de la sculpture en Italie, la Toscane étant mise à part, quatre grandes régions sont à considérer : le Sud, avec Naples, le Centre, avec Rome, et le Nord, avec Venise et Milan. Toutes les autres petites écoles peuvent être rattachées à ces grands foyers.



NAPLES. – La région du Sud, qui est une des parties les plus riches de l'Italie, une de celles où la beauté du climat et la fertilité du sol semblent le plus prédisposer les hommes au sentiment du beau et à l'amour des arts, n'est jamais parvenue à créer une école artistique autonome. La cause en est sans doute dans ce fait que ces régions n'ont cessé d'être la proie des puissantes nations voisines, qu'elles ont changé continuellement de maître, et qu'aucune tradition n'a eu le temps de s'y établir. Tour à tour byzantines, normandes, allemandes, françaises et espagnoles, elles voient leur art varier avec chaque changement de domination. S'il n'y a pas d'école dans le Sud de l'Italie, cela ne veut pas dire qu'il n'y ait pas d'art. Les arts au contraire n'ont cessé d'y fleurir, et de nombreux et importants monuments couvrent toutes les parties de la Sicile, de la Pouille et de la Napolitaine, mais il est impossible de grouper sous le titre d'école ces monuments disparates, faits le plus souvent par des artistes étrangers.

Une seconde remarque fondamentale est que ces régions ont de la peine à fixer leur capitale. Le Sud de l'Italie, en effet, est également propre à commercer, à l'Orient,

avec l'Empire de Constantinople et, à l'Occident, avec la France et l'Espagne. De telle sorte que tant que, l'Empire d'Orient fut prépondérant dans le monde, les villes les plus prospères du Sud de l'Italie furent celles de la Pouille; mais, du jour où la France et plus tard l'Espagne supplantèrent la puissance de Constantinople, ce fut la ville de Naples qui devint la capitale de toute cette région.

J'ai montré, dans mon premier volume, l'importance de la période byzantine dans le Sud de l'Italie. Nulle part, même dans la Vénétie, on ne trouve un ensemble de monu-



Tombe de Robert d'Anjou

ment byzantins pouvant rivaliser avec ceux de la Pouille et de la Sicile. Au point de vue particulier qui nous occupe j'ai signalé les nombreuses et admirables Portes de bronze qui sont les plus beaux spécimens qui nous aient été conservés de la sculpture byzantine. Mais on sait que l'art byzantin s'était fort peu intéressé à la sculpture proprement dite, qu'il avait surtout travaillé l'ivoire et les métaux précieux, l'or, l'argent, le bronze, négligeant le marbre et la pierre. De telle sorte que cet art byzantin, et notamment cet art des Portes de bronze, si prospère au ^{xiii}^e siècle, alors que la sculpture sur pierre était encore dans l'enfance en Italie, ne pouvait pas donner lieu à un mouvement nouveau et ne joua en réalité qu'un rôle secondaire dans la Renaissance de la grande sculpture qui eut lieu au ^{xiii}^e siècle.

L'élan vint des pays du Nord, d'Allemagne et surtout de France. C'est à l'influence normande que l'on doit les premières sculptures sur pierre qui décorent les églises de la Pouille, mais c'est surtout de l'avènement de la Maison

d'Anjou que date l'épanouissement de la sculpture dans le sud de l'Italie. Ces princes français avaient la passion de la sculpture et l'habitude d'ériger des Tombes somptueuses. Ils eurent avec eux des artistes français, et la Tombe de la Reine de France, Isabelle d'Aragon, femme de Philippe le Hardi, que l'on voit encore à Cosenza, en est une preuve éclatante.⁽¹⁾ Au ^{xiv}^e siècle, l'école de sculpture toscane prit un tel éclat en Italie, que les Ducs d'Anjou firent appel aux plus éminents de ces artistes, et en particulier à Tino di Camaino. Mais il faut remarquer que ces toscans en travaillant au service des princes français modifièrent profondément leur manière; ils renoncèrent à cette simplicité que

(1) Voir l'article de M. BERTAUX: *Le Tombeau d'une reine de France à Cosenza* (*Gazette de Beaux-Arts*, avril 1898).

l'on trouve dans toutes leurs œuvres faites en Toscane, et ils adoptèrent le style pompeux, toutes les richesses de l'art gothique, pour rappeler autant que possible aux princes de la Maison d'Anjou l'art de leur pays, les merveilles du règne de Philippe Auguste et de S. Louis. Les Tombes des ducs d'Anjou sont avec celles des Scaliger les œuvres les plus gothiques de l'Italie. J'ai dit, précédemment, que la plus belle de ces Tombes, celle de *Robert d'Anjou*, avait été faite par un artiste florentin.⁽¹⁾

Cet art dura tout un siècle et se termina dans les premières années du xv^e siècle par un chef-d'œuvre d'un florentin, Andrea di Nofrio, la *Tombe du roi Ladislas*. Nous publions une gravure de cette belle œuvre, encore très peu connue.

Au xv^e siècle, l'influence florentine devint de plus en plus prépondérante. L'avènement de la Maison d'Aragon contribua à détruire toutes les traditions gothiques tardivement maintenues par la Maison d'Anjou, et l'art napolitain, purement italien, ne fut pendant quelque temps qu'un rameau de l'art florentin. Au cours de ce volume nous n'avons cessé d'être attirés à Naples, avec Donatello et Michelozzo qui y envoient le Tombeau du Cardinal Brancacci, avec Antonio Rossellino qui fait le Tombeau de Marie d'Aragon et l'Autel de Monte Oliveto et surtout avec les da Majano, avec Benedetto, et avec Giuliano, qui fut l'architecte attitré d'Alphonse d'Aragon.

Au xv^e siècle, les maîtres lombards parvinrent parfois à rivaliser avec les maîtres florentins, surtout dans l'art de l'architecture. C'est à un milanais, Pietro di Martino, qu'est dû l'Arc de triomphe du Castel Nuovo, le plus important monument érigé à Naples au xv^e siècle; mais parmi les sculpteurs de ce Monument nous voyons figurer des florentins, et s'il n'est pas sûr que Desiderio y ait travaillé, nous y trouvons Isaïe de Pise, à qui sans doute il convient d'attribuer les plus belles parties des sculptures.

Quant aux superbes Portes de bronze de cet Arc de triomphe, elles sont conçues dans le style pittoresque créé par Ghiberti et Donatello.



Tombe du roi Ladislas

(1) Je reproduis cette Tombe du roi Robert d'Anjou dont j'ai parlé longuement dans mon premier volume, à la page 163, mais dont nous n'avons pu alors donner une gravure, parce que nous n'en possédions pas encore de photographie.



ROME. — Antérieurement au *xv^e* siècle la sculpture à Rome est bien loin d'avoir eu la même importance que dans le Sud de l'Italie. Cela provient de ce qu'elle n'eut pas, au *xiii^e* siècle, le secours de l'art byzantin, et que plus tard, avant le *xv^e* siècle, aucun Pape n'atteignit aux splendeurs des princes de la Maison d'Anjou.

A l'origine, les sculpteurs romains, au milieu des terribles invasions du *v^e* et du *vi^e* siècle, laissent périr l'art et ne maintiennent que quelques formes symboliques, souvenir de l'art des catacombes. Cet art qui vit un réveil au *ix^e* siècle, lorsque la protection des rois de France assura à la Papauté un pouvoir temporel, resta néanmoins inhabile à sculpter la figure et ne sut plus que reproduire des formes ornementales. Le *x^e* siècle fut plus néfaste à Rome que partout ailleurs, et les arts y semblent plus misérables encore qu'ils ne l'avaient été au *vii^e* siècle. Comme dans toute l'Italie, et comme en France et en Allemagne, la fin du *xi^e* siècle marque la véritable Renaissance des Arts. Au *xii^e* et au *xiii^e* siècle l'école de Rome se constitue. Ni byzantine, ni française, elle se crée sous une forme qui lui est bien particulière. Elle s'inspire des souvenirs de l'art antique, copie ses motifs décoratifs, mais surtout elle a l'idée d'utiliser les innombrables fragments de marbres précieux qui jonchent son sol, et elle s'attarde au style de la mosaïque ornementale, dans lequel aucune place n'est faite à la figure et dont le seul but est de plaire aux yeux, par des caprices de lignes entrelacées et par les plus chatoyants effets de couleurs. On verra les plus belles œuvres de ce style dans les Cloîtres de S. Jean de Latran et de S. Paul hors les murs, et dans les ambons de S. Laurent.

La sculpture de la figure humaine ne réapparut dans la région romaine que par suite de l'influence des sculpteurs pisans: d'Arnolfo di Lapo qui fit, à Rome, le Ciborium du Latran et celui de S.^{te} Cécile, et, à Pérouse, la Tombe du cardinal de Braye; de Jean de Pise qui fit, à Pérouse, la Tombe du pape Benoît XI; et surtout par suite de l'influence de ces maîtres siennois et florentins à qui l'on doit la merveilleuse cathédrale d'Orvieto.

Mais cette Renaissance à peine entrevue ne se continua pas; et le séjour de la Papauté à Avignon laissa Rome sans vie pendant tout un siècle.

Lorsque Martin V revient à Rome, dans les premières années du *xv^e* siècle, il n'y a plus d'art à Rome et, pendant tout un siècle, les Papes sont obligés d'avoir recours à des artistes étrangers. A ce moment l'école florentine brille de tout son éclat et ce sont les florentins qui vont régner en maîtres à Rome, créant dans cette ville autant de chefs-d'œuvre que dans leur patrie. Je n'ai qu'à rappeler brièvement les œuvres qui ont été décrites et reproduites dans ce volume: la Tombe de Martin V par Simone Ghini, les Portes de bronze de S. Pierre par Filarète, les grands Monuments d'Alberti et de Bernardo Rossellino, l'Autel de Donatello, les Mîtres de Ghiberti, les Statues d'argent de Verrocchio et surtout les nombreux travaux de Mino et les Tombes de Sixte IV et d'Innocent VIII par Pollaiuolo.

A ces noms il faut ajouter celui d'un artiste toscan dont nous n'avons pas encore parlé, parce qu'il a passé toute sa vie à Rome, Isaïe de Pise. Mais ce maître, pour être resté loin de la Toscane, n'a pas eu le haut mérite des maîtres élevés à Florence et sa *Tombe d'Eugène IV* est une des plus faibles œuvres toscanes existant à Rome.

Une des plus curieuses statues de style florentin que l'on voit à Rome est le *S. Sébastien* de la Minerve. Les statues nues faites au xv^e siècle sont assez rares pour qu'on les signale toutes avec attention. Vasari dit que cette statue est l'œuvre d'un sculpteur nommé Maini; mais il ne donne aucun détail sur ce sculpteur dont le nom ne se retrouve nulle part ailleurs sous sa plume et qu'aucun document d'archives n'a remis au jour. On pourrait se demander s'il n'y a pas eu une erreur de transcription et si Vasari n'a pas voulu parler de Mino. Quoiqu'il en soit nous sommes ici en présence d'une œuvre de pur esprit florentin, semblable au *S. Sébastien* de Civitali et qui comme lui annonce les charmantes figures du Pérugin.

Une autre statue florentine, un *S. Jean Baptiste* se voit dans l'Eglise des florentins.

Pendant toute cette période, on ne peut citer à Rome qu'un seul sculpteur d'origine romaine, Paolo romano, et les sculpteurs florentins ne trouvent comme concurrents que quelques artistes milanais. L'un d'eux, Andrea Bregno, l'auteur de l'Autel de S.^{te} Marie du peuple, exerça une action importante sur le milieu romain, et c'est à son influence, autant qu'à celle de Mino, qu'il faut rattacher la plupart des Monuments funéraires si nombreux à Rome pendant cette période.



VENISE est la plus orientale des villes de l'Italie. Par suite de ses relations, de son commerce avec Byzance, elle prend un caractère qui ne disparaîtra jamais de ses arts, caractère de luxe, de richesse et d'éclat. Semblable à la Sicile et à la Pouille, elle crée, dans son S. Marc, un édifice dont la splendeur n'a de rivale en Italie que la Chapelle Palatine de Palerme.

Je l'ai déjà dit bien souvent, l'art byzantin, qui eut sur l'Italie une influence si considérable et si féconde au point de vue de l'architecture, de la peinture, de la mosaïque, et de toutes les branches de l'art décoratif, n'exerça qu'une très faible action sur l'art de la sculpture. Pour ces esprits si passionnés de richesse la pierre sans doute était une matière trop pauvre et trop peu somptueuse. Dans tous les cas il n'est pas douteux que l'entreprise colossale de décorer de mosaïques l'église entière de S. Marc n'ait absorbé tous les efforts des Vénitiens et ne les ait détournés pendant longtemps de l'étude de la sculpture.

Au point de vue de la sculpture les Vénitiens sont en retard sur les autres peuples de l'Italie et notamment sur les Lombards et les Toscans. C'est seulement à la fin du xiv^e siècle, que nous notons à Venise une école de sculpture de quelque importance.

A ce moment que vont faire les sculpteurs vénitiens? Il sont sans tradition. Byzance ne leur a laissé aucun modèle, et depuis plus d'un siècle cette ville n'exerce qu'une

faible action sur le monde occidental. Il leur faut de toute nécessité changer leur orientation et demander aux puissantes écoles de sculpture de la France et de la Toscane les modèles qu'ils ne trouvent pas dans cet art byzantin qui jusqu'alors avait été leur véritable guide. Déjà ces influences apparaissent dans les quelques sculptures du ^{xiii}^e siècle qui décorent le linteau et les archivoltes des Portes de S. Marc, mais c'est surtout dans les parties supérieures de cette façade, construite au ^{xiv}^e siècle, que nous voyons réellement se constituer l'école de sculpture vénitienne. Ici l'influence gothique est tout à fait prépondérante. La preuve en est dans ces quatre pinacles surmontant les grands piliers de la façade qui sont une imitation évidente des pinacles de Reims, où l'on voit, comme à Reims, la représentation des Verseaux : quatre hommes qui, tenant des amphores, figurent les quatre fleuves du paradis terrestre. C'est là une exportation venue directement de France sans passer par la voie d'aucune école italienne. Pour d'autres figures, notamment pour les statues du sommet de la Cathédrale, dont le style gothique est encore si accusé, on peut penser qu'elles ont été inspirées par des sculpteurs florentins, par ces maîtres que la construction du Dôme de Florence rendait si célèbres dans toute l'Italie.



Tombe du doge Thomas Mocenigo

C'est le style des sculptures du Campanile et du Dôme de Florence que nous trouvons dans ces saints aux figures graves, aux attitudes sévères, aux vêtements puissamment accusés. Sur cette action de l'école florentine aucun doute ne peut subsister, car le grand arc, qui couronne la façade de S. Marc et lui donne un caractère si original, est décoré de bas-reliefs dont les formes, les ornements, le style des figures, sont littéralement empruntés à la Porte de la Mandorla, de Florence, œuvre de Niccolo d'Arezzo. Dans un de ces bas-reliefs on voit reproduit avec la plus scrupuleuse fidélité le Campanile même de Florence.

Que Niccolo d'Arezzo soit allé à Venise c'est aujourd'hui un fait démontré ; et il faut attribuer à ses conseils, sinon à sa main, cette importante décoration de la façade de S. Marc. Et ainsi, dès ses débuts, l'école vénitienne apparaît comme la fille de l'école florentine.

Un second artiste, plus jeune de quelques années que Niccolo d'Arezzo, Nanni di Bartolo, porta dans la région vénitienne les doctrines de Florence. Nanni di Bartolo, auteur de la Tombe Brenzoni, à San Fermo maggiore de Vérone, que nous avons repro-

duite dans notre second volume p. 175, est peut-être aussi l'auteur de la Tombe Beato Pacifico, aux Frari. A son influence on peut attribuer un certain nombre d'œuvres faites à Venise, par exemple le *Tympan d'une Porte de l'Eglise des Frari*⁽¹⁾ et le *Tympan d'une Porte du Campo San Zaccaria*.⁽²⁾

Deux autres florentins, Piero di Niccolo⁽³⁾ et Giovanni di Martino, sont les auteurs de l'importante *Tombe du doge Thomas Mocenigo*. Nous reproduisons cette œuvre dont on remarquera le noble caractère. On admirera, en particulier, sur le soubassement, une statue de guerrier qui rappelle l'énergie du S. Georges de Donatello et, sur le sommet, une statue d'Apôtre qui a toute la noblesse des œuvres de Nanni di Banco.

On peut supposer que ces deux artistes sont les auteurs du chapiteau du Palais ducal signé : *due socii florentini*.

De l'étude de ces diverses œuvres, il résulte qu'il est assez vraisemblable d'attribuer à un florentin la plus belle sculpture qui existe à Venise, le *Jugement de Salomon*, placé à l'angle du Palais ducal, près de la Porte de la Carta. Seul un florentin, seul un condisciple de Ghiberti et de Donatello, a pu créer cette merveille de noblesse et de grandeur. C'est un art tout spécial et déjà bien connu de nous, mais qui n'a existé en Italie qu'à Florence, et seulement pendant le premier tiers du xve siècle. Cet art qui comprend le S. Eloi et le S. Luc de Nanni di Banco, le S. Jean et le S. Georges de Donatello et le S. Mathieu de Ghiberti est, dans l'art italien, l'analogue de la période classique du ve siècle à Athènes.

Telle est à Venise l'œuvre des florentins. Sous leur influence d'autres maîtres se sont formés, en combinant leur manière avec de nouveaux éléments, pour créer un style plus personnel et plus adapté aux idées du milieu vénitien.

Ils vont aller dans le sens d'une décoration plus riche et plus brillante, et ils créeront plusieurs œuvres magnifiques, la Porte de la Carta, la Chapelle du Palais ducal, surtout cette étonnante Fenêtre du Palais, donnant sur la mer, la plus belle qu'il y ait au monde, qui semble être, non plus une simple fenêtre, mais un véritable trône, le trône



Jugement de Salomon

(1) Voir la gravure en tête du chapitre.

(2) Voir la gravure à la fin du chapitre.

(3) On peut se demander si cet artiste ne serait pas fils de Niccolo d'Arezzo.

de la sérénissime République siégeant pour présider au départ de ses flottes et de ses armées, et pour recevoir les hommages de ses vassaux. C'est comme l'œil de Venise tourné vers son empire oriental.

Les chefs de cette nouvelle école sont Pier Paolo delle Massegne, l'auteur de la Fenêtre du Palais ducal (1404) et Bartolomeo Bon, l'auteur de la Porte de la Carta (1438).

Ce style pompeux, que l'on peut considérer comme proprement vénitien, se retrouve sur toutes les côtes de l'Adriatique. Entre les mains du grand artiste Giorgio da Sebenico il a produit la Loggia dei Mercanti et la Façade de S. Francesco à Ancône.

Le milieu vénitien qui, jusqu'à la fin du xiv^e siècle, avait été si indifférent à la sculpture, se prit d'une vive passion pour cet art et il vit apparaître, vers le milieu du xv^e siècle, un des plus grands maîtres de l'Italie, le plus grand, à mon sens, qu'on puisse citer en dehors de Florence, Antonio Rizzo, l'auteur de la *Tombe du doge Nicolas Tron*.

J'ai noté jusqu'ici le premier caractère de l'art vénitien, le caractère de luxe qu'il tient de ses traditions orientales; c'est le moment de marquer le second caractère, le caractère de force et de puissance qu'il tient de son organisation sociale. A l'encontre des Florentins qui sont surtout des lettrés et des humanistes, les Vénitiens sont des guerriers. A la tête d'un empire immense qu'ils ont créé et qu'ils ne peuvent maintenir que par de puissantes armées, ils s'intéressent, plus qu'on ne le fait à Florence, et plus que partout ailleurs en Italie, à l'expression de la force militaire. Et c'est ainsi que, dans les arts, Venise a le Titien, à côté de Paul Véronèse.

Ce caractère est celui qui apparaît prédominant dans les œuvres d'Antonio Rizzo et dans celles de ses successeurs. Nulle part nous ne verrons de musculatures plus puissantes, de figures plus robustes, que dans les guerriers du Monument du doge Nicolas Tron, d'Antonio Rizzo, et dans le Monument du doge Pietro Mocenigo, de Pietro Lombardo.

Cette expression de la force s'unit chez ces maîtres aux plus exquises recherches de l'art du xv^e siècle. La Tombe du doge Nicolas Tron où l'on admire, en même temps, la conception grandiose du plan, l'énergie des figures, et la délicatesse exquise de l'ornementation, est bien vraiment le plus beau Monument funéraire créé par l'art vénitien.

N'écrivant pas ici l'histoire de la sculpture vénitienne, je me contenterai de dire que Rizzo, qui est l'auteur de cette *Eve* du Palais ducal, le plus beau nu de femme que nous possédions du xv^e siècle, se montra aussi un éminent architecte dans la construction des façades intérieures du Palais ducal.

Après Rizzo, la famille des Lombardi, Pietro et ses deux fils, Antonio et Tullio, continuèrent le même style, et furent les chefs de l'école vénitienne à la fin du xv^e siècle.

Mais déjà une autre génération de florentins était apparue dans le milieu vénitien. C'est Donatello, dont le séjour à Padoue, eut de si prodigieuses conséquences sur l'art du nord de l'Apennin. A Donatello se rattachent Bellano et surtout Antonio Riccio. Mais ce dernier maître, n'empruntant à Donatello que la forme extérieure de son art, la complication du bas-relief, sans lui rien prendre de sa pensée, a créé un art très brillant, mais trop vide. Après Donatello, c'est Verrocchio qui, à Venise même, crée sa merveilleuse

statue du Colleone et qui voit s'attacher à lui un des principaux artistes vénitiens, Alexandre Léopardi.

Enfin, quelques années plus tard, par l'arrivée de Jacopo Sansovino, ce fut une nouvelle et plus tyrannique invasion de l'art florentin. Mais nous n'avons pas à nous occuper en ce moment de ce maître que nous retrouverons en étudiant le *xv^e* siècle.

A Venise il faut rattacher l'école de Padoue, cette école qui devint si importante lors du séjour de Donatello, de 1443 à 1453, et où se forma, sous l'influence de Donatello, le plus grand maître du nord de l'Italie, le Mantegna.



MILAN. — L'école de sculpture milanaise, qui est avec l'école vénitienne la plus importante et à vrai dire la seule école de sculpture que l'on puisse citer en Italie, après l'école florentine, a des caractères très particuliers qui proviennent de la situation géographique de la ville de Milan. Cette ville a un caractère unique en Europe. Elle est le trait d'union entre trois grands peuples, entre l'Italie, l'Allemagne et la France, et les caractères divers de chacun de ces peuples viennent s'unir dans ses arts. Sans doute elle est avant tout italienne, mais, sans renoncer à sa personnalité, elle a su plus que tout autre interroger et s'assimiler les découvertes des nations voisines. Au début du Moyen-âge lorsque l'Italie en est encore à chercher son organisation politique, à préciser sa pensée, à tâtonner dans la création de ses arts, la France et l'Allemagne se sont constituées en puissantes nations, et ont créé de toutes pièces cet ensemble prodigieux de l'art gothique, qui, en architecture, en sculpture, en peinture, dans tous les arts accessoires de l'ornementation, a renouvelé le monde. A cet art, l'Italie ne pouvait rester indifférente et partout nous voyons les artistes essayer de se l'assimiler dès qu'ils peuvent le connaître, mais nulle part la pénétration de cet art n'eut la même importance qu'à Milan; nulle part nous ne trouvons un édifice aussi intéressant que cette Cathédrale de Milan, où, sans copier les formes gothiques, françaises ou allemandes, les italiens s'en inspirent pour les transformer selon les exigences de leur génie national.

Dans cette formation du génie milanais, l'Allemagne a joué un plus grand rôle que la France. Milan a plus de facilités de relations avec la Suisse et le sud de l'Allemagne qu'avec la France. Cette influence allemande, qui persistera longtemps à Milan et qui fera que cet art sera toujours moins fin et moins distingué que l'art florentin, est très visible dans les sculptures de la Cathédrale et notamment dans les lourdes figures qui décorent le sommet des façades latérales. A l'intérieur de la Cathédrale, la Porte d'une des Sacristies, où sont représentées, sur le tympan, trois scènes superposées, est, au point de vue de la disposition de la sculpture et de son alliance avec l'architecture, la pièce la plus gothique qu'il y ait dans toute l'Italie; mais, dans sa surcharge, elle a plus de rapports avec le gothique de Nuremberg qu'avec celui de la grande école de Paris et d'Amiens.

A la même Cathédrale, on peut voir quelques traces de l'influence française, notamment dans les statues qui ornent la partie française de l'église, je veux dire les grandes fenêtres du chevet; mais ces statues sont en petit nombre. Tout nous prouve que, dans la conception du plan et dans l'exécution des détails, l'art gothique, au ^{xiv}^e siècle, a pénétré à Milan par la voie allemande plus que par la voie française.



Châsse de S. Agostino, à Pavie

Dans le mobilier de la Cathédrale de Milan se trouve une des pièces les plus célèbres du monde, le grand *Candélabre* à sept branches, où sont représentées des scènes de la Vie de la Vierge. Ce Candélabre n'appartient pas à l'art italien, mais aux grandes écoles du ^{xiii}^e siècle, du Nord de la France ou des bords de Rhin. C'est une pièce d'importation qui, malheureusement, n'a exercé aucune influence sur le milieu milanais.

En même temps que Milan s'inspirait de la France et de l'Allemagne, elle ne restait pas indifférente au mouvement italien et, en particulier, au grand mouvement de l'école pisane qui, dans le ^{xiii}^e siècle, transformait toute la face de l'art italien. Un toscan, Balduccio, fut appelé à Milan et y créa un des plus importants chefs-d'œuvre de cette époque, la

Châsse de S. Pierre, de l'église S. Eustorgio. Quelques années plus tard un autre toscan sculptait à Pavie la *Châsse de S. Agostino*, pièce moins pure de style que la Châsse de Balduccio, mais qui est, avec la Châsse de S. Donat d'Arezzo, le spécimen le plus caractéristique du gothique italien toscan vers le milieu du ^{xiv}^e siècle.

Pendant toute la seconde moitié du ^{xiv}^e siècle ce style toscan régna à Milan et nous lui devons entre autre la Châsse des rois Mages à S. Eustorgio et une œuvre beaucoup plus belle, le Retable du maître autel dans la même église.

Dès le début du ^{xv}^e siècle, Niccolo d'Arezzo, dont nous avons déjà constaté l'influence à Venise, est appelé à Milan, où il fait d'importants travaux au Château ducal. Et, quelques années plus tard, ce furent les architectes Brunelleschi (1422) Filarète (1453) et Michelozzo (1460) qui firent connaître à Milan le style de la Renaissance créé à Florence. Le Palais des Médicis de Michelozzo et l'Hôpital de Filarète sont des dates capitales dans l'art milanais.

Depuis lors, par des relations sans nombre, l'union de l'école milanaise, comme celle de toutes les écoles italiennes, avec l'école florentine, n'a cessé de se resserrer. Lorsque

l'école milanaise, à la fin du *xv^e* siècle, s'épanouit en cette merveilleuse floraison que nous admirons à Pavie, elle n'est, à vrai dire, qu'une branche de l'art florentin, une suite de l'art d'Antonio Rossellino, d'Andrea della Robbia et de Benedetto da Majano.

Dans cette revue rapide de l'école milanaise j'ai négligé un trait sur lequel je dois revenir maintenant. Au-dessus de tous les caractères résultant de sa position géographique, au-dessus des caractères d'importation venant de France, d'Allemagne ou de Toscane, il y a chez elle un caractère supérieur, le caractère religieux, caractère plus nettement marqué que dans nombre de cités italiennes, parce que Milan, la ville de S. Ambroise, s'est toujours considérée comme la seconde ville de la chrétienté.

Ce caractère religieux persistera encore à la fin du *xv^e* siècle et au début du *xvi^e*, alors que déjà il tendait à diminuer à Florence, et c'est lui qui donnera à l'art de la Chartreuse de Pavie un caractère si exceptionnel. Nous y trouvons en effet, à une époque un peu avancée pour l'art chrétien, un art d'une exceptionnelle ardeur religieuse. C'est cette union d'un sentiment chrétien si profond et d'une technique si savante qui, dans la peinture, assignera à Luini une place si éminente dans l'école italienne. La sculpture milanaise ne produisit pas, il est vrai, les merveilles que nous admirons dans les peintures de Borgognone, de Luini, de Beltraffio, de Cesare da Sesto, de Gaudenzio Ferrari, mais les œuvres de sculpteurs tels que Amadeo, Cristoforo Solario, Agostino Busti suffisent à faire de l'école milanaise dans les dernières années du *xv^e* siècle, la première école de l'Italie après l'école florentine.



Autour des deux grands centres de Venise et de Milan, nous devons classer les villes secondaires de la vallée du Pô, qui ont subi tour à tour l'influence de ces deux capitales.

VÉRONE, qui a brillé d'un si vif éclat pendant les premiers siècles du Moyen-âge, qui, au *xii^e* siècle, avec les sculptures de S. Zénon a devancé les écoles mêmes de Venise et de Milan, et qui, au *xiv^e* siècle, dans les Tombes des Scaliger, a créé les Tombes les plus somptueuses de l'Italie, supérieures en richesse, même à celles des princes de Naples, Vérone ne poursuivit pas cette brillante carrière et le seul art que nous y trouvions, au *xv^e* siècle, est celui des florentins, celui de Nanni di Bartolo, l'auteur de la Tombe Brenzoni et de cet autre florentin anonyme à qui l'on doit les intéressantes sculptures en terre-cuite de la chapelle Pellegrini, faites dans le premier tiers du *xv^e* siècle.

FERRARE de même, après la période romane, pendant laquelle elle se rattache à l'art français par ce curieux Jugement dernier de la Cathédrale, la plus grande composition qui se voit sur la façade d'une église italienne, Ferrare se fait florentine au *xv^e* siècle. C'est un florentin qui sculpte la grande Madone placée au-dessus de la porte

de la Cathédrale, c'est J. della Quercia qui y fait une autre Madone en 1408, ce sont surtout les Baroncelli, le père et le fils, qui donnent un grand éclat à l'art ferrarais sous le règne des princes d'Este. Niccolo Baroncelli et son fils Giovanni fondent, dès 1451, c'est-à-dire avant le Gattamelata de Donatello, la statue équestre de Nicolas III, et en 1454, celle de Borso. Malheureusement ces statues, si importantes dans l'histoire de l'art, n'existent plus et nous ne pouvons plus juger ces artistes que par cinq statues de bronze

du Maître-autel de la Cathédrale, statues intéressantes sans doute, mais qui ne peuvent être comparées aux chefs-d'œuvre créés, à la même époque, à Florence. Nous reproduisons une de ces statues, un *S. Georges terrassant le dragon*.



S. Georges terrassant le dragon

URBINO est célèbre par le Château de ses ducs, œuvre de Luciano di Laurana, qui eut une grande influence sur la formation du style de Bramante. Au point de vue de la sculpture, il est non moins remarquable par les merveilleux ornements d'Ambrogio de Milan. Ces ornements qui sont peut-être ce que la Renaissance italienne a créé de plus parfait dans l'art de la décoration, ne sont pas, il est vrai, l'œuvre d'un florentin, mais ils ont été faits par un maître qui se rattache à la tradition florentine et ne fait que la perfectionner.

Sur la côte de l'Adriatique, où l'influence vénitienne avec Giorgio da Sebenico reste prépondérante, nous trouvons cependant un coin purement florentin, la ville de Rimini où les Malatesta commandèrent à Alberti et à Agostino di Duccio les œuvres importantes que nous avons longuement étudiées. Il faut aussi tenir compte de la belle façade de S. Nicolas de Tolentino faite par Nanni di Bartolo.

BOLOGNE, plus encore que les villes précédentes, fut soumise à l'influence toscane. C'est à Bologne que Nicolas de Pise et son élève fra Guglielmo sculptèrent la célèbre Châsse de S. Dominique. Plus tard, Jacobello et Pier Paolo delle Massegne, dans leur magnifique Autel de S. Francesco, se rattachent encore à l'école toscane; et, au xv^e siècle, c'est Jacopo della Quercia qui, dans les Portes de S. Petronio, crée son chef-d'œuvre, cette immortelle série de la Genèse qui exerça une si grande influence sur le génie du jeune Michel-Ange. A Bologne, enfin, nous rencontrons ce Niccolo dell'arca, qu'il est difficile de classer dans aucune école, mais qui semble se rattacher à l'école florentine plus qu'à toutes les autres.

GÈNES. – Nous terminerons cette rapide revue des écoles italiennes en citant une très grande curiosité artistique, la façade de la *Chapelle S. Jean*, à la Cathédrale de Gênes, la plus somptueuse façade de chapelle qui existe en Italie. C'est une œuvre toute florentine, où nous trouvons associées aux formes de l'art gothique les formes nouvelles de la



Chapelle de S. Jean Baptiste de la Cathédrale de Gênes

Renaissance. Cette œuvre, faite en 1451, est un peu attardée, car, à cette époque, on ne trouverait plus, à Florence, de formes semblables à celles du couronnement de cette chapelle, à ces arcs gothiques aux gables élancés ; mais c'est un artiste qui avait travaillé aux côtés de Brunelleschi qui a ordonné les colonnes, l'entablement et la disposition de l'ensemble. Si l'on remplaçait les bas-reliefs de cette façade par de grands rectangles, on aurait la copie même de la chapelle Pazzi. La façade de cette chapelle, qui présente ce grand intérêt de s'être conservée sans altérations, est d'une extraordinaire richesse, et le parti adopté par l'artiste de décorer les surfaces plates par des bas-reliefs est du plus bel effet. Ces bas-reliefs ont, comme cadre, des rinceaux qui ont beaucoup de rapports avec les rinceaux de la Porte de S. Pierre de Filarète. Or Filarète, dès 1450, était à Milan ; et l'on pourrait se demander si ce n'est pas par lui que l'influence florentine a pénétré à

Gênes. Il faut noter que le style de cette chapelle est antérieur au style de Michelozzo. Ce maître, du reste, n'est venu dans le nord de l'Italie qu'en 1460.

En résumé, au xv^e siècle, surtout à partir de 1450, partout en Italie, on se heurte à l'influence florentine. Cette école, avant de conquérir l'Europe entière, comme elle le fit au siècle suivant, avait commencé par s'emparer de l'Italie; et nous assistons pendant tout un siècle à ce phénomène admirable d'une petite ville devenant la capitale de tout un grand peuple, par le seul ascendant de ses poètes, de ses peintres et de ses sculpteurs.



Tympan d'une Porte du Campo San Zaccaria



Madone, du Bargello. (Antonio Rossellino)

TABLE DES GRAVURES

PREMIÈRE PARTIE. — Maîtres nés de 1400 à 1425.

	PAGE		PAGE
BERNARDO ROSSELLINO.		LAZZARO.	
✓ Tombe Leonardo Bruni	19	✓ Chaire de S. ^{te} Marie Nouvelle	37
✓ Tombe Beata Villana (détail)	21	SIMONE GHINI.	
✓ Lavabo de San Lorenzo	22	✓ Tombe du pape Martin V	39
✓ Misericordia d'Arezzo	23	SIMONE FERRUCCI.	
✓ Vierge d'Empoli	32	✓ Héraut, du Temple des Malatesta, à Rimini . . .	40
FILARÈTE.		✓ Anges musiciens Id.	VIII
✓ Porte de S. Pierre de Rome	25	INCONNU.	
Id. (Détail d'un bas-relief)	17	✓ Chaire du réfectoire de la Badia de Fiesole . . .	41
Id. (Détail des ornements)	27	VITTORIO Ghiberti.	
ALBERTI.		✓ Frise de la Porte sud du Baptistère	33
✓ Temple des Malatesta, à Rimini	29	✓ Base d'un pilastre de la Porte sud du Baptistère.	42
✓ Façade de S. ^{te} Marie Nouvelle	31	INCONNU.	
BUGGIANO.		✓ Piédestal de l'Idolino	43
✓ Lavabo de la Cathédrale de Florence	34	BERTOLDO.	
✓ Buste de Brunelleschi	36	✓ Combat de cavaliers, du Bargello	44
INCONNU.		✓ La Lamentation aux pieds du Christ, du Bargello	45
✓ Tabernacle de l'Eglise S. Egidio	35		

	PAGE		PAGE
PAGNO DI LAPO.		AGOSTINO DI DUCCIO.	
✓ Madone du Musée du Dôme	47	✓ Madone du Musée du Dôme	51
		✓ La Philosophie (de Rimini)	52
BELLANO.		✓ Mercure Id.	53
✓ Vierge du Monument Roccabella	49	✓ Ange Id.	54
BRUNO DI SER LAPO.		✓ S. Bernardino de Pérouse (façade)	55
✓ Fragment de la Grille de la Chapelle de la Cin-		Id. La Pauvreté	57
tola à Prato	50	Id. La Chasteté	58
		Id. L'Obéissance	59
		✓ Bas-relief du Musée de Milan	60

DEUXIÈME PARTIE. — Maîtres nés de 1425 à 1450.

DESIDERIO DA SETTIGNANO.		ANTONIO ROSSELLINO (suite).	
✓ Monument de Carlo Marsuppini (Ensemble) . . .	Hors texte	Buste de Matteo Palmieri	90
Id. (détail). Enfant portant des armoiries . . .	64	Buste de Francesco Sassetti	91
Id. Id. Id.	65		
Id. Id. Enfant porte-guirlande	66	MINO DA FIESOLE.	
Tabernacle de S. Laurent	67	Retable de Fiesole	95
Id. (détail). Enfant Jésus	68	Buste de l'Evêque Salutati	96
Quatre Chérubins du Portique de la Chapelle		Retable de la Badia	97
Pazzi	69	Tabernacle de la Chapelle Médicis, à Santa Croce.	99
Enfant Jésus, des Vanchetoni	70	Chaire de Prato	100
S. Jean, des Vanchetoni	70	Id. Décapitation de S. Jean	101
S. Jean, des Martelli	71	Ciborium de S. ^{te} Marie Majeure. La Nativité .	103
Enfant Jésus, de la Collection Dreyfus	76	Id. Les Mages	104
S. Jean, de Faenza	71	Id. L'Assomption	105
Buste de femme inconnue, du Bargello	72	Vierge du Monument Forteguerri	106
Buste d'une Princesse d'Urbino, du Musée de Ber-		Vierge du Monument Riario	107
lin (maître inconnu)	72	Monument du Comte Ugo	108
Buste d'une Princesse de Naples, du Musée de Ber-		Id. Vierge	93
lin (maître inconnu)	73	Tabernacle de l'Eglise de Sant'Ambrogio	109
Buste de femme, du Musée du Louvre (maître		Madone du Musée National	110
inconnu)	73	Madone du Musée National	111
Buste d'Isotta de Rimini, du Campo Santo de		Buste de Rinaldo della Luna	112
Pise (maître inconnu)	74	Buste de Diotisalvi Neroni	113
Vierge de la via Cavour	75	Buste de Pierre de Médicis	113
Madone du Musée de Turin	63	Médaille de femme, du Musée National	114
		Buste de S. Jean Baptiste	115
ANTONIO ROSSELLINO.		MATTEO CIVITALI.	
Tombe du Cardinal de Portugal	79	L'Annonciation	117
Tombe de Marie d'Aragon (détail)	81	Ange de l'Autel du Dôme de Lucques	118
S. Jean enfant, du Bargello	83	Chapelle du Volto Santo	119
Martyre de S. Etienne (bas-relief de la chaire de		S. Sébastien	120
Prato)	77	Autel de S. Régulus (fragment)	120
Nativité (bas-relief de Monte Oliveto, à Naples) . .	84	Id. Décollation de S. Régulus	126
Nativité, du Bargello	85	Ecce Homo, du Musée de Lucques	121
S. Sébastien, de la Collégiale d'Empoli	86	Adam	122
Madone del latte, à l'Eglise Santa Croce	87	Zacharie	123
Madone, du Bargello	247	Abacuc	124
Buste du médecin Giovanni di San Miniato . . .	89	S. ^{te} Elisabeth	125

BENEDETTO DA MAJANO.	PAGE	ANDREA DELLA ROBBIA (<i>suite</i>).	PAGE
Bas-relief de l'Autel de San Savino	128	La Crucifixion (de la Verna)	161
Autel de Santa Fina (fragment)	129	S. François (de la Verna)	162
Id. Vierge	130	La Crucifixion, de la Cathédrale d'Arezzo	162
Madone dell'Ulivo	131	L'Ascension (de la Verna)	163
La Justice. (Provenant de la Porte de l'Audience du Palais-vieux)	132	L'Assomption, de Città di Castello	163
S. Jean Baptiste. (Provenant de la Porte de l'Au- dience du Palais-vieux)	132	La Descente du S. Esprit, de Memmenano	163
Anges porte-flambeaux. (Provenant de la Porte de l'Audience du Palais-vieux)	133	La Visitation, de Pistoie	164
Chapiteau. (Provenant de la Porte de l'Audience du Palais-vieux)	143	L'Adoration des Mages, de Londres	165
Chaire de Santa Croce. (Ensemble)	134	L'Adoration des bergers, de San Sepolcro	166
Id. La Force	135	L'Annonciation, de l'Hôpital des Innocents	167
Id. Les obsèques de S. François	136	S. Luc évangéliste, Madone delle Carceri à Prato	167
Id. La décapitation de S. François	136	S. Marc évangéliste Id.	167
Ciborium de Sienne	137	S. Mathieu évangéliste Id.	167
Id. Ange	138	S. Jean évangéliste Id.	167
Autel de Monte Oliveto, à Naples	139	Ornement Id.	168
Vierge du Monument Strozzi	127	Ornement Id.	168
Vierge de l'Autel de San Bartolo	140	S. Georges de Brancoli	250
S. Sébastien, de la Miséricorde	140	Madone de la Cintola, à Santa Fiora	169
Buste de Pietro Mellini	141	Madone de la Cintola, à Foiano	170
Monument de l'évêque Donato Medici	142	Le Baptême du Christ, à Santa Fiora	171
Buste supposé de Machiavel (auteur inconnu)	142	Autel de S. ^{te} Marie des Grâces, à Arezzo	172
ANDREA DELLA ROBBIA.		Vierge au Coussin, du Musée National	173
Christ, du Mont de Piété de Florence	145	Madone del Soccorso, d'Arezzo	174
Enfant de l'Hôpital des Innocents	146	Madone du tympan de la Cathédrale de Pistoie	175
Enfant Id.	147	Madone de l'Hôpital de Santa Maria Nuova	184
Enfant Id.	148	Madone du Palais communal de Stia	175
Enfant Id.	14	Retable de Varramista	176
Tabernacle de la Chapelle Vieri Canigiani	148	Voûte du Porche du Dôme de Pistoie	177
Adoration de l'enfant Jésus (couvent de la Verna)	149	Ornement de la collection Viviani della Robbia	178
Vierge, du Musée National	150	Ornement Id.	178
Vierge Id.	150	Guirlande, du Musée National	179
Vierge Id.	151	Buste Almadiano, de Viterbe	179
Vierge Id.	VII	Tympan de la Madone della Quercia, à Viterbe	179
Vierge, du Musée de Cluny	151	Retable de la Chapelle S. Antoine, à Camaldoli	180
L'Annonciation (couvent de la Verna)	152	Retable de l'Eglise de la Verna	181
Madone de la Cintola (couvent de la Verna)	153	Rencontre de S. François et de S. Dominique	
Retable de l'Eglise S. ^{te} Marie des Anges, à Assise	154	(Loggia San Paolo)	182
Retable de Gradara	155	Portrait (Loggia San Paolo)	182
Madone du Musée de l'Œuvre du Dôme	9	S. Bernardino (Loggia San Paolo)	182
Madone des Architectes (Musée National)	156	La Résurrection (Académie de Beaux-Arts)	183
Madone (tympan du Dôme de Prato)	157	Crucifix de l'Eglise S. ^{te} Marie, à Fiesole	183
Couronnement de la Vierge, de Sienne	158	POLLAIUOLO.	
Retable du Campo Santo d'Arezzo	159	Croix de l'Autel du Baptistère de Florence	187
Retable de la Chapelle Médicis, à Santa Croce	159	La Nativité de S. Jean (bas-relief de l'Autel du Baptistère)	197
Madone du Bertello	160	Tombe du pape Sixte IV	188
Autel de Montepulciano	160	Id. La Charité	189
		Id. Trois Vertus	190
		Tombe du pape Innocent VIII (fragment)	191
		Hercule étouffant Antée	194

	PAGE		PAGE
POLLAIUOLO (suite).		FRANCESCO FERRUCCI.	
Buste de jeune seigneur florentin	185	Tombe du jurisconsulte Tartagni	219
Buste de Charles VIII, roi de France	195	ANTONIO DI SALVI.	
VERROCCHIO.		Festin d'Hérode (Baptistère de Florence)	217
Tombe de Pierre et de Jean de Médicis	201	NICCOLO DELL'ARCA.	
David, du Bargello	202	Châsse de S. Dominique	221
Amour tenant un dauphin	203	Id. Ange porte-flambeau	220
Mort de Francesca Tornabuoni	199	AUTEURS INCONNUS.	
Décollation de S. Jean Baptiste	216	Madone, du Musée National	223
✓ Incrédulité de S. Thomas	Hors texte	Armoiries de la Via di Capaccio, à Florence . .	224
Tombe du Cardinal Forteguerri	206	DESSINS.	
Esquisse prétendue du Monument Forteguerri .	207	Verrocchio: Tête d'ange	225
Le Colleone	211	Pollaiuolo: Figure d'homme	230
Madone de Santa Maria Nuova	213	Auteur inconnu: Projet pour un Retable	229
Buste de jeune femme tenant des fleurs (Bargello)	214		
Buste de jeune homme (Bargello)	215		

TROISIÈME PARTIE. — Rayonnement florentin.

NAPLES.		PAVIE.	
Tombe de Robert d'Anjou	234	Châsse de Sant'Agostino	242
Tombe du roi Ladislas	235	FERRARE.	
VENISE.		S. Georges terrassant le dragon	244
Tombe du doge Thomas Mocenigo	238	GÈNES.	
Jugement de Salomon	239	Chapelle de S. Jean Baptiste (Cathédrale)	245
Vierge des Frari	233		
Vierge du Campo San Zaccaria	246		



S. Georges de Brancoli (par Andrea della Robbia)

34-2414
5

1

1

1

This book should be returned to
the Library on or before the last date
stamped below.

A fine is incurred by retaining it
beyond the specified time.

Please return promptly.

DUE NOV 01 '69 FA

FINE ARTS LIBRARY



3 2044 034 907 253