

Jacopo Della Quercia

1. [Notice](#)

This book was produced in EPUB format by the Internet Archive.

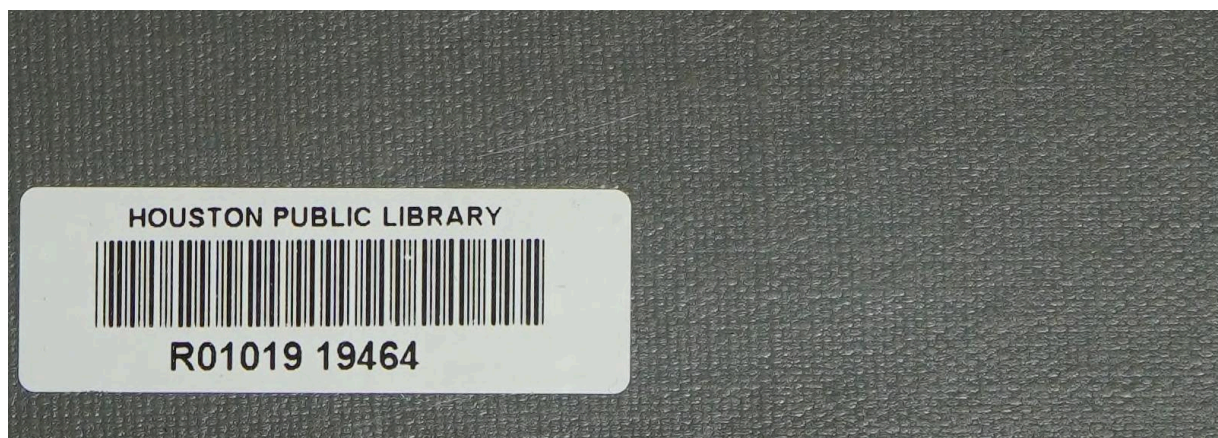
The book pages were scanned and converted to EPUB format automatically. This process relies on optical character recognition, and is somewhat susceptible to errors. The book may not offer the correct reading sequence, and there may be weird characters, non-words, and incorrect guesses at structure. Some page numbers and headers or footers may remain from the scanned page. The process which identifies images might have found stray marks on the page which are not actually images from the book. The hidden page numbering which may be available to your ereader corresponds to the numbered pages in the print edition, but is not an exact match; page numbers will increment at the same rate as the corresponding print edition, but we may have started numbering before the print book's visible page numbers. The Internet Archive is working to improve the scanning process and resulting books, but in the meantime, we hope that this book will be useful to you.

The Internet Archive was founded in 1996 to build an Internet library and to promote universal access to all knowledge. The Archive's purposes include offering permanent access for researchers, historians, scholars, people with disabilities, and the general public to historical collections that exist in digital format. The Internet Archive includes texts, audio, moving images, and software as well as archived web pages, and provides specialized services for information access for the blind and other persons with disabilities.

Created with hocr-to-epub (v.1.0.0)

The text on this page is estimated to be only 33.75% accurate

ao i i OI



Digitized by the Internet Archive in 2024
<https://archive.org/details/jacopodellaquercO0O0Olout>

The text on this page is estimated to be only 31.00% accurate

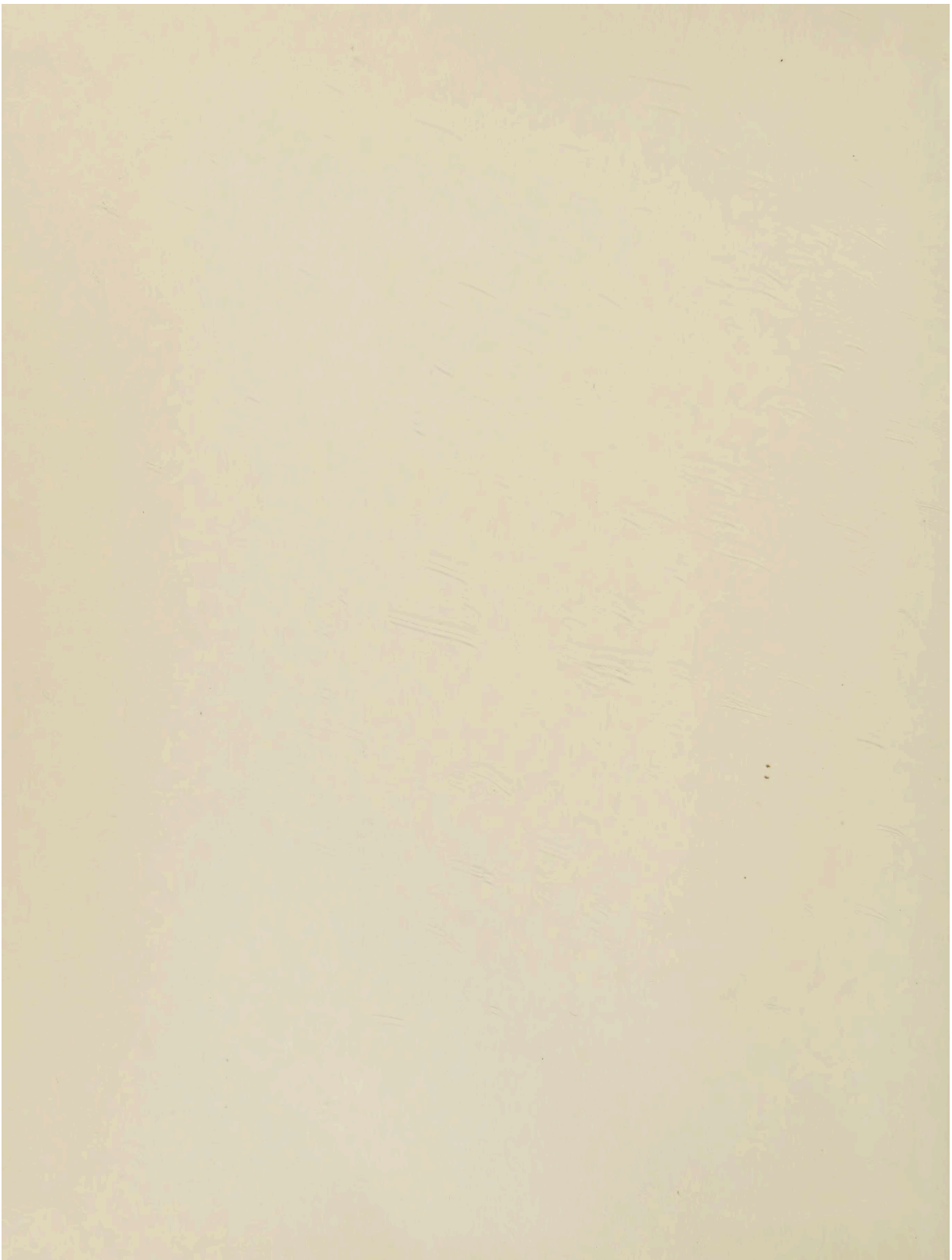
| ; AN r , ' } ys |







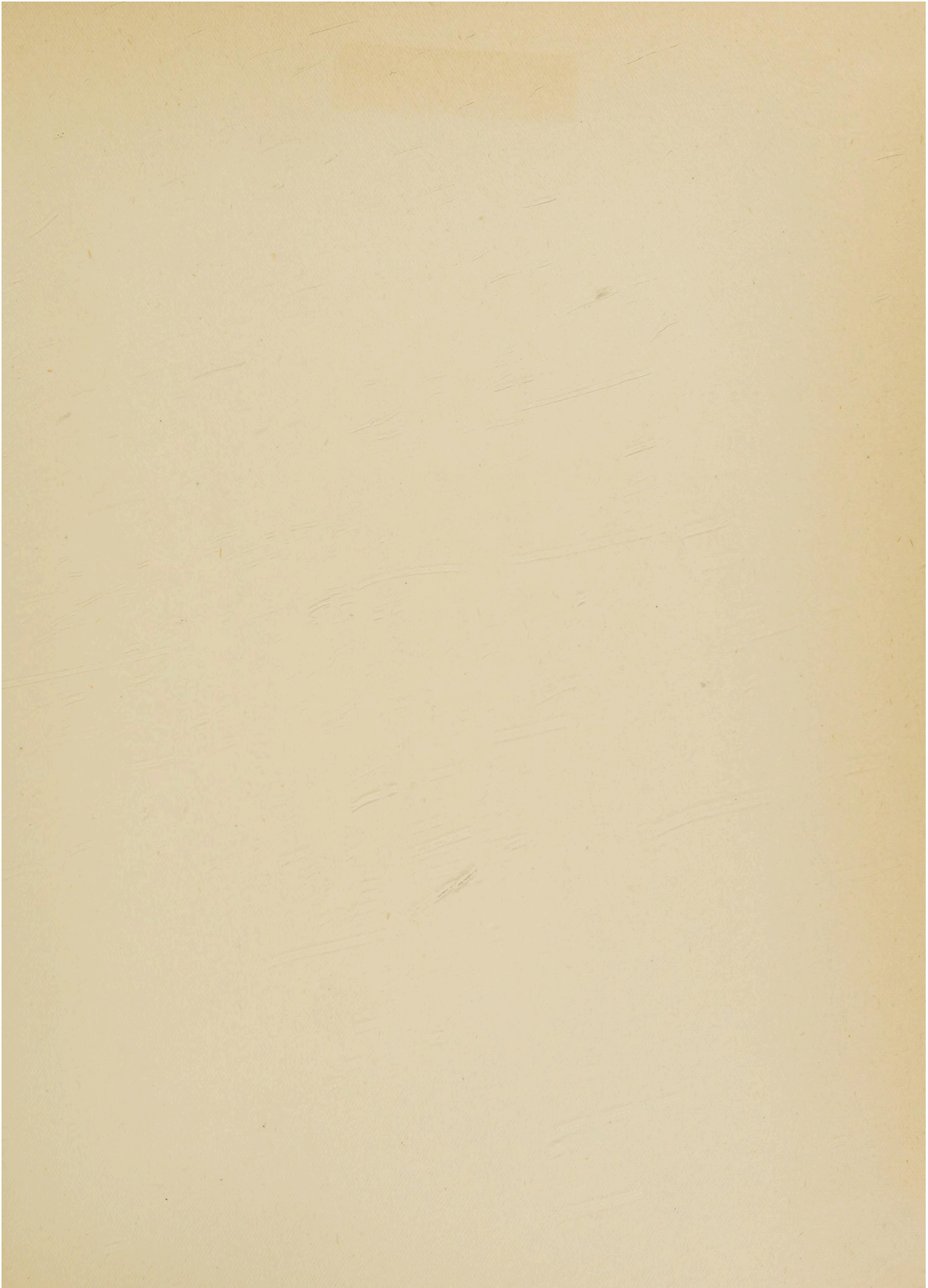


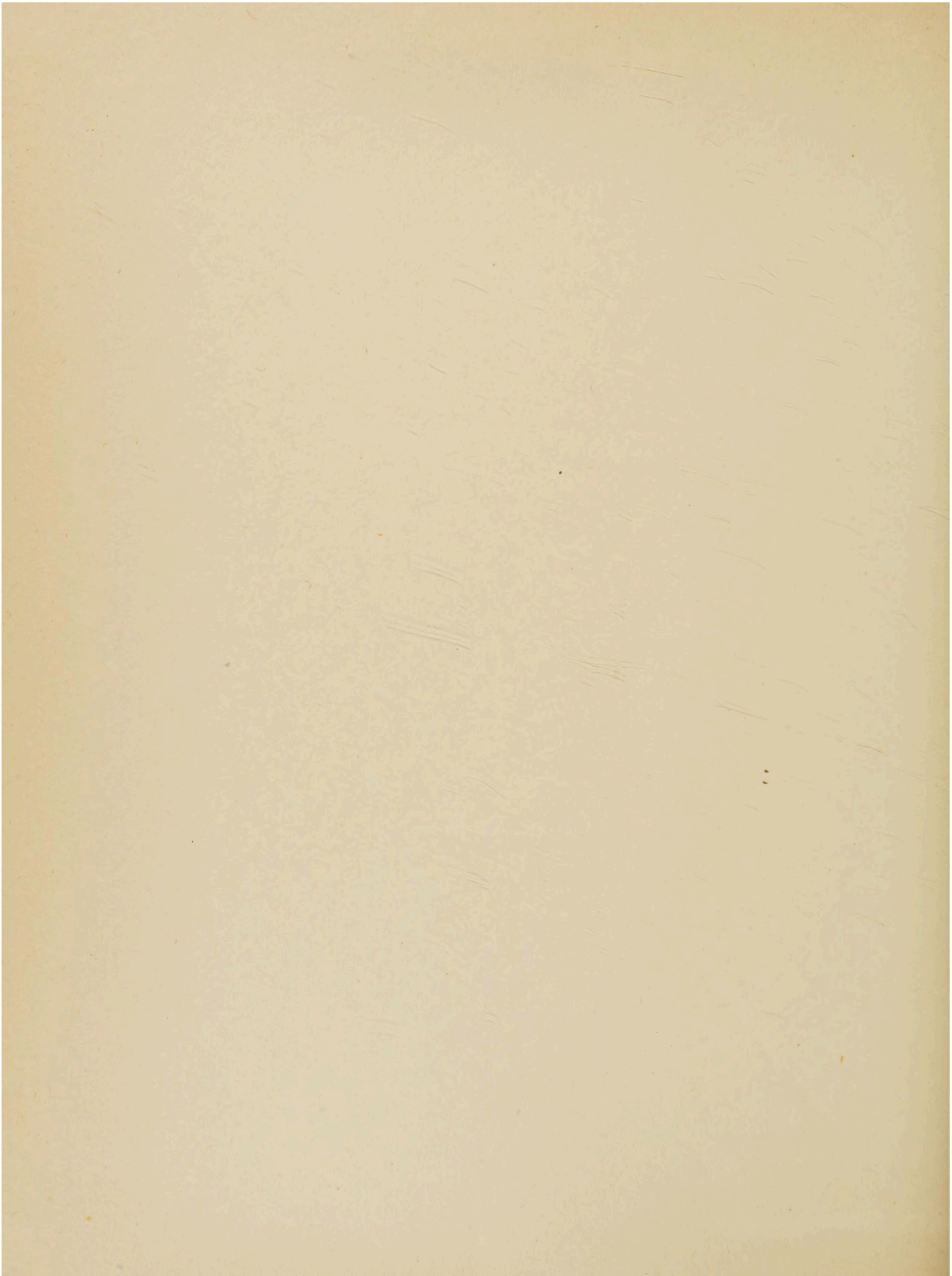


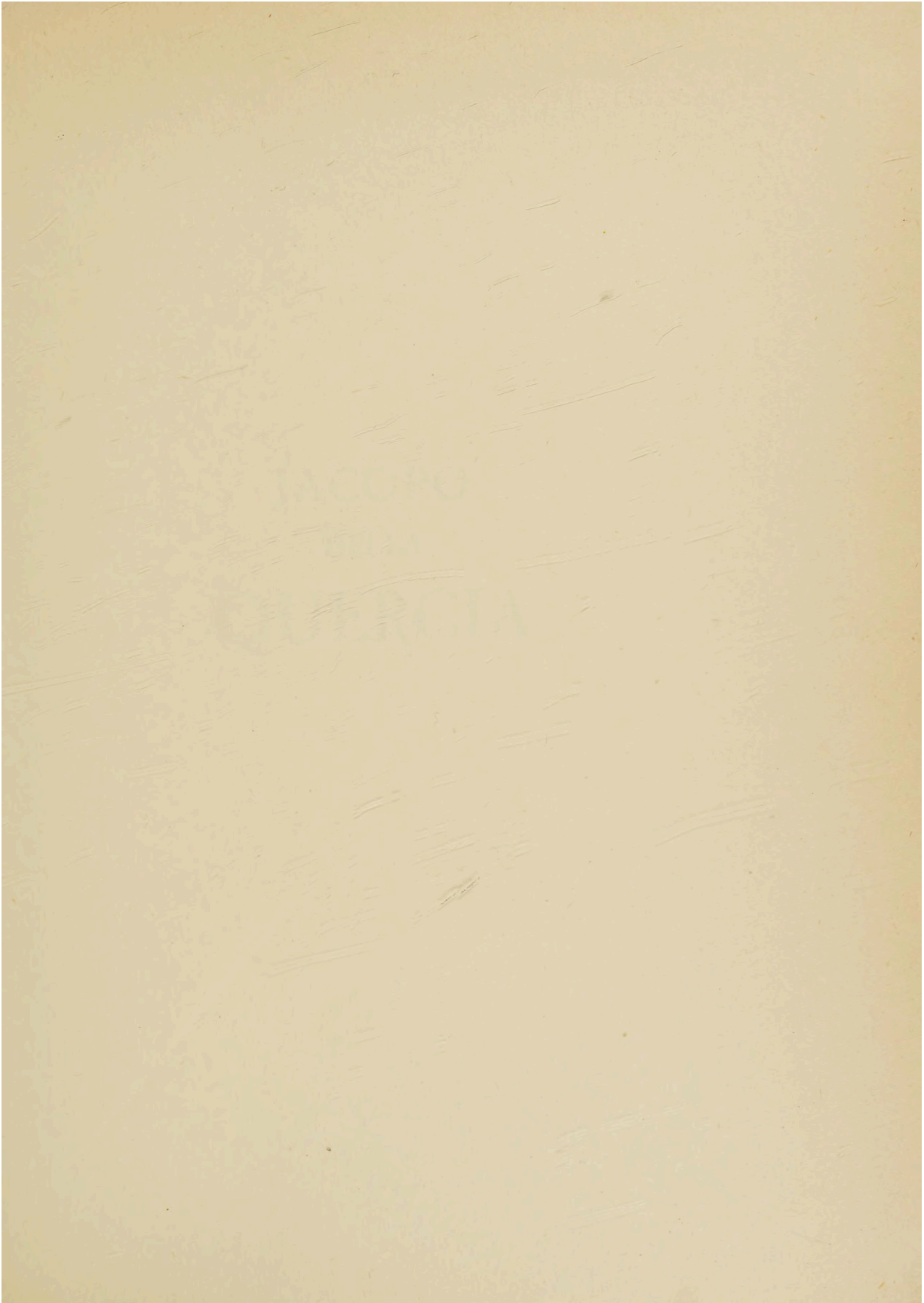
LES MAITRES DU MOYEN AGE ET DE LA RENAISSANCE
COLLECTION PUBLIEE SOUS LA DIRECTION DE M. EDOUARD
SCHNEIDER JACOPO QUERCIA LOUIS GIELLY CONSERVATEUR
AU MUSEE D'ART ET D'HISTOIRE DE GENEVE SOIXANTE-
QUATRE PLANCHES PARIS ALBIN MICHEL, EDITEUR 22, RUE
HUYGHENS, 22

The text on this page is estimated to be only 42.00% accurate

ROL OL91 W4b4

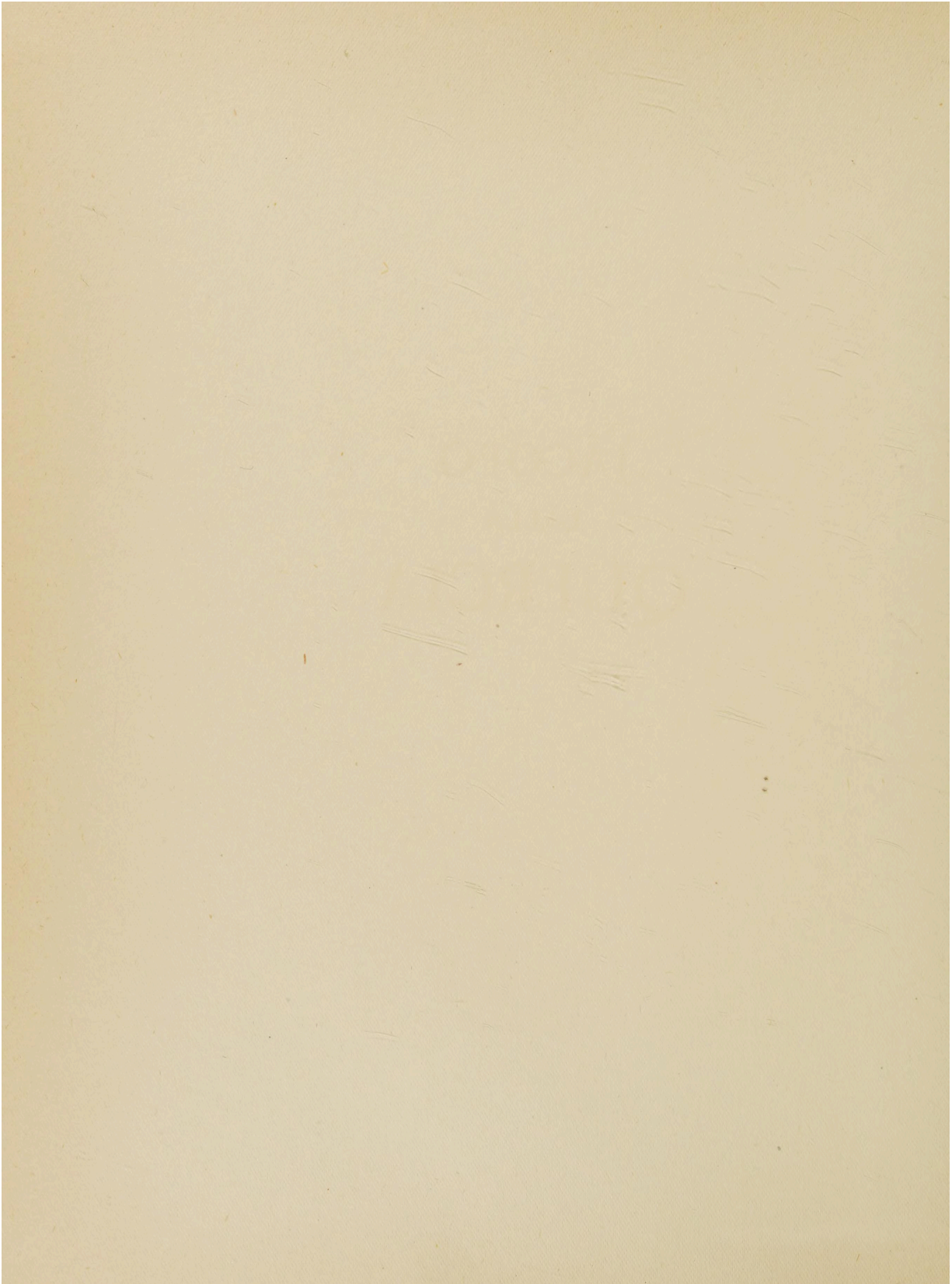






The text on this page is estimated to be only 6.20% accurate

MUSA atee th NANG WaT



JACOPO DELLA ~ QUERCIA

DU MEME AUTEUR Giovan-ANTONIO Bazzl, DIT LE
SopoMA. Collection des Maitres de l'Art, édit. Plon-Nourrit. 1 vol. L'AME
SIENNOISE, couronné par l'Académie Française, édit. de Boccard . . . =
«& % 1 vol: Les Primitifs SIENNOIS, édit. Albin Michel. 1 vol.

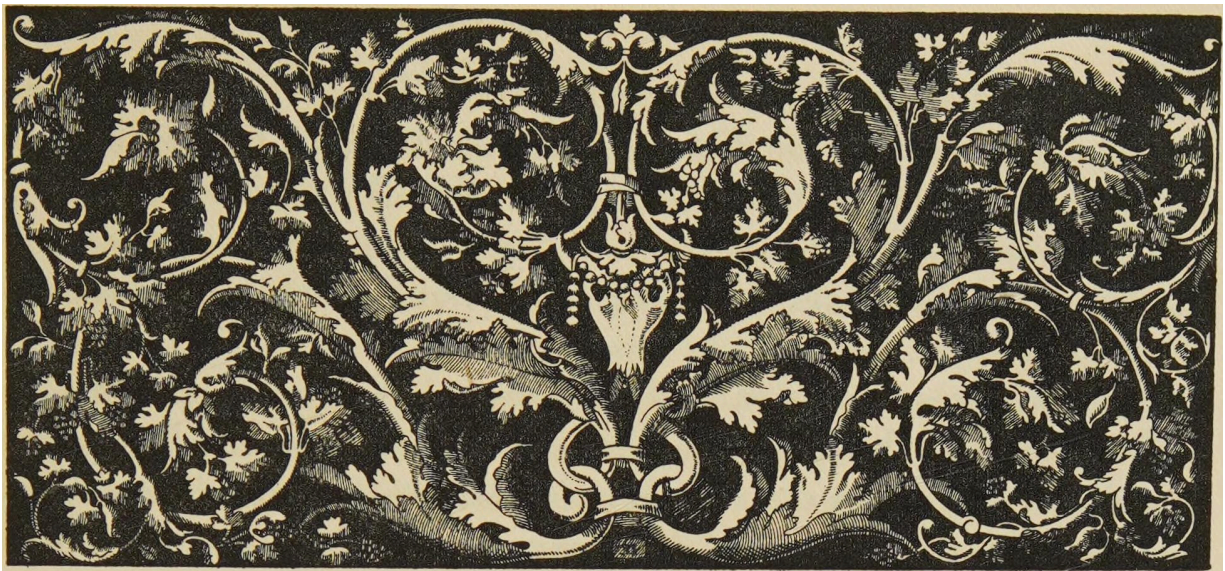
LES MAITRES DU MOYEN AGE ET DE LA RENAISSANCE
COLLECTION PUBLIEE SOUS LA DIRECTION DE M. EDOUARD
SCHNEIDER A JACOPO DELLA QUERCIA R LOUIS GIELLY 4244 , bd
. CONSERVATEUR AU MUSEE D'ART ET D'HISTOIRE DE GENEVE A
PARIS ALBIN MICHEL, EDITEUR 22, RUE HUYGHENS, 22

CE ea es a ?6-955721-5 JUSTIFICATION DU TIRAGE 20
exemplaires sur hollande Van Gelder, numérotés en chiffres romains de I A
XX; 1650 exemplaires sur papier alfa, numérotés en chiffres arabes de 1 a
1650. > > Exempiare N° 1269 DROITS DE TRADUCTION ET DE
REPRODUCTION RESERVES POUR TOUS PAYS. COPYRIGHT 1930
BY ALBIN MICHEL,

SY) it 4 Mb mt | i E — SS 4 AVANT-PROPOS ES érudits et les historiens d'art ont consacré de nombreuses études 4 Jacopo della Quercia qui fut le plus grand des sculpteurs siennois et qui, parmi les artistes italiens, occupe une des premières places. A Sienne, G. Milanesi et ses continuateurs, Borghesi et Bianchi', réunirent un nombre considérable de documents. M. Ridolfi', 4 Lucques, M. Davia', M. Gatti', & 4 Bologne firent des recherches fructueuses. Un livre excellent fut publié par M. Carl Cornelius' qui 1. Documenti per la storia dell'arte senese, Sienne, 1864, et Nuovi documenti..., Sienne, 1894. 2. L'arte in Lucca studiata nella sua caltedrale, Lucques, 1882. 3. Le sculture delle porte della basilica A S. Petronio tn Bologna, Bologne, 1834; Cennt tsloricoartistict intorno al monumenlo a A. G. Bentivoglio eststente nella chiesa di S. Giacomo in Bologna, Bologne, 1835. 4. La Fabbrica di San Petronio, Bologne, 1889 : la Bastlica Petroniana, Bologne, 1913. 5. Jacopo della Quercia, Halle, 1896.

2 AVANT-PROPOS reprit et compléta les travaux antérieurs, étudia avec beaucoup de minutie la vie et les œuvres de l'artiste, apporta des précisions importantes et des appréciations souvent justes. On est redevable enfin à M. Lusini¹ et surtout à M. Supino² d'une moisson nouvelle de documents; j'aurai l'occasion de citer d'autres noms au cours de ce livre. Si l'on pense — et c'est désormais une opinion répandue — que la critique d'art a seulement pour but d'établir des dates, de proposer des attributions, de classer des œuvres dans la production générale d'une époque, il semblera qu'il n'y a rien à ajouter à tout ce qui fut écrit sur le grand maître siennois. Mais peut-être y a-t-il quelque intérêt à dire comment on comprend un artiste et pourquoi on l'aime. Il est permis de croire qu'une œuvre d'art, si elle relève de la science et de l'histoire, n'en dépend point uniquement. 1. Il San Giovanni di Siena, Florence, 1901. 2. La scultura in Bologna nel secolo xv, Bologne, 1910.

CHAPITRE PREMIER SIENNE A L'EPOQUE DE JACOPO DELLA QUERCIA SIENNE connut, a la fin du xiii^e siècle et dans la première moitié du xiv^e, une prospérité sans égale. A l'époque "Gus banque l'enrichissaient prodigieusement, et c'est dans son histoire. L'industrie, le commerce, la Sosa de cette époque que datent ses plus belles constructions. Le Palais Public et sa tour audacieuse furent commencés en 1288. En face, les Sansedoni, qui voulaient rivaliser de faste avec le Municipale, élevèrent leur immense palais de brique rose. La place tout entière fut bordée de demeures seigneuriales, dominées par des donjons et des tours. Elle est restée intacte et évoque un passé de grandeur tragique que la grace siennoise voile d'un sourire. Dans les rues tortueuses et étroites, partout des palais gothiques, rudes comme des forteresses, construits pour résister aux assauts des jours de révolte, et l'on sut cependant marier à la



4 JACOPO DELLA QUERCIA force le charme d'une décoration subtile, l'aisance des grandes lignes, cette envolée qui donne de la passion et de la vie 4 toutes les œuvres italiennes. Salimbeni, Tolomei, Ugurgieri, Saracini, Buonsignori, nobles et bourgeois, dépensèrent magnifiquement l'or qui ruisselait dans leurs coffres pour témoigner de leur puissance et satisfaire leur amour de la beauté. Les Siennois unanimes voulurent faire de leur ville le joyau de la Toscane et la doter de temples splendides. Ils accrochent San Domenico aux flancs d'un ravin qu'ils étayaient de murailles cyclopéennes. Un architecte génial masque la pauvreté rituelle de San Francesco par des proportions si parfaites qu'elles sont une caresse pour les yeux. Le Dôme : des assises de marbre blanc et noir, une forêt de colonnes, des statues innombrables, un pavement de marqueterie de pierre formant des tableaux que l'on foule aux pieds, une seconde église servant de fondation à la première ! Tels sont les trésors que Sienne accumula au temps de sa plus grande fortune. Elle les a tous conservés. La Renaissance n'y a ajouté que quelques palais dans le style florentin, presque tous élevés pour la famille de l'humaniste Enea Silvio Piccolomini, devenu pape sous le nom de Pie II. Les siècles suivants ont à peine transformé la vieille cité qui a gardé l'aspect qu'elle s'est donné à la fin du moyen âge. : Pourquoi cet arrêt dans son essor ? Commynes disait d'elle : « Sienne est de tout temps en partialité et se gouverne plus follement que ville d'Italie. » De 1277 à 1335, le Monte des neuf tint les rênes du pouvoir ; la république siennoise est dirigée par une oligarchie de grands marchands. Certes, des hommes qui possédaient des comptoirs dans l'Europe entière étaient habitués aux affaires et au commandement. Cependant, ils pensaient surtout à s'enrichir et à jouir en paix de leur argent. Ils n'étaient entreprenants que pour mener à bien des opérations fructueuses. Dans

CHAPITRE PREMIER 5 l'Italie d'alors, ou les Etats étaient en formation, ces principes de gouvernement ne suffisaient point pour assurer une prospérité durable. Au xi^e siècle, Florence et Sienne se tenaient sur le même rang. Mais tandis que Florence ne cessa de grandir, Sienne, qui renonçait aux fortes ambitions, resta stationnaire, puis déclina lentement, pour perdre sa liberté au xvi^e siècle, sous les coups de Charles-Quint. A l'époque où Brunelleschi préparait à Florence une parure nouvelle, Sienne eut été bien embarrassée de reconstruire ses palais : elle n'était plus assez riche. Sa puissance financière avait diminué en même temps que sa puissance politique. Les luttes des factions contribuèrent à cette déchéance. Elles étaient d'une violence extrême. Les grandes familles de la noblesse se livraient entre elles des batailles rangées et s'efforçaient en s'appuyant sur le petit peuple de reconquérir le pouvoir que les bourgeois leur avaient arraché. Quand, en 1355, le moyen commerce remplaça la haute banque au gouvernement, la situation empira encore. Les émeutes et les révolutions se succédaient sans cesse. Elles étaient suivies de répressions cruelles. En 1385, on expulsa quatre mille artisans. De guerre lasse, en 1395, les Siennois se donnèrent à Gian Galeazzo Visconti, duc de Milan, et ne reprirent leur indépendance que quelques années plus tard, après sa mort. Sienne n'était plus désormais qu'un Etat de second ordre. La vie, cependant, y restait animée et brillante. Ces enfants terribles qui s'entre-tuaient avec tant de facilité quand ils étaient emportés par la passion, avaient un caractère particulièrement aimable, fait de légèreté, de fantaisie, de tendresse voluptueuse et de grace. Quand l'empereur Sigismond séjourna à Sienne, en 1432, on lui offrit des fêtes somptueuses dont le souvenir nous a été conservé par l'Histoire de deux amants, le petit roman exquis du pape Pie II, qui n'était alors que secrétaire impérial. Le malicieux humaniste disait de sa ville qu'elle était la cité de Vénus. Ce trait

6 JACOPO DELLA QUERCIA complète la physionomie de la vieille république 4 l'époque où Jacopo della Quercia y vécut. Ce lent déclin de Sienne que nous avons constaté dans son histoire politique, n'est pas moins sensible dans le domaine des arts. On sait quelle fut la fortune de l'école siennoise de peinture au début du xiv^e siècle. Elle rivalisait avec la florentine. Duccio di Buoninsegna⁴ à Sienne, comme Giotto à Florence, crée un art nouveau. Après les formules conventionnelles des byzantinisants, il réapprend à regarder la nature. Il est réaliste d'intention, sinon de fait. Il veut peindre ce qu'il voit. Mais ses moyens d'exécution sont insuffisants et ses ignorances techniques sont grandes. Il ne connaît point les principes du dessin, de l'anatomie, de la perspective; il ne soupçonne pas la science de la couleur. Cela ne l'empêche pas de tenter les tâches les plus hautes. On le charge de décorer le maître-autel de la cathédrale d'un retable où seraient représentées des scènes de la vie de la Vierge et du Christ. Il en fit une série de récits familiers, où les paysages sont rudimentaires, les architectures parfois bien étranges, où la forme humaine est souvent trahie par des maladresses. puériles et une observation superficielle. Mais il a des qualités qui emportent tout : le sens de la composition, le don inné d'expression et de vie. Il fait passer dans son œuvre tout le charme siennois, un souffle de chaude tendresse, un sentiment religieux où l'on retrouve des accents que saint François aurait aimés. La (aesta — c'est le nom de ce tableau célèbre — est un poème lyrique. Il inaugure la grande tradition italienne qui veut que la peinture ne soit point seulement 1. Louis Gielly, les Primitifs siennois, Paris, Albin Michel, 1926.

CHAPITRE PREMIER 7 un plaisir sensuel des yeux, mais un moyen de traduire les émotions du cœur et les plus hautes pensées. A ces vertus si rares, Duccio joignait un merveilleux talent de peintre. En dépit de ses ignorances, il sait instinctivement faire chanter les lignes. Ses figurines primitives ont des grâces de Tanagra, une élégance noble et touchante, une souplesse aisée, une décision de facture qui révèlent le grand maître. La couleur est splendide, chaude, nuancée, harmonieuse : sur les fonds d'or passé, elle prend l'éclat d'un émail. Duccio n'a pas sans doute des conceptions aussi puissantes que Giotto, son contemporain et son rival, mais il lui est supérieur dans le domaine strictement pictural. Duccio di Buoninsegna est plus encore qu'un grand maître; c'est un chef d'école. Il apporta assez d'idées nouvelles pour alimenter l'école siennoise pendant tout un siècle, et il eut d'autre part la bonne fortune de compter parmi ses disciples quelques artistes de premier rang. Simone Martini, Pietro et Ambrogio Lorenzetti marchèrent dans la voie glorieuse qu'il avait ouverte en marquant chacun leur passage par des œuvres belles et fortes, où leur caractère particulier était nettement exprimé. Ils réalisèrent même sur Duccio des progrès techniques du plus grand intérêt. Simone Martini est le peintre de la grâce; s'il se laisse parfois aller à la mièvrerie, on lui pardonne tant il a de finesse et de charme. Pietro Lorenzetti, sombre génie, a mis dans quelques-unes de ses fresques un lyrisme d'une force tragique qu'aucun primitif n'a atteint. Son frère Ambrogio n'eut point d'égale en son temps pour les scènes de réalisme pittoresque, qu'il anime par son sentiment voluptueux de la composition, de la ligne et de la couleur. - Autour de ces chefs, se groupèrent un grand nombre de peintres secondaires qui, à côté d'œuvres médiocres, eurent des réussites exquises. En bref, du début du XIV^e siècle jusqu'à la peste de 1348,

8 JACOPO DELLA QUERCIA Sienne fut un incomparable centre d'art. Ses peintres furent appelés dans l'Italie entière. Gloire suprême, Florence leur demanda des retables et des décorations murales. La basilique de Saint-François d'Assise partagea ses commandes entre les Florentins et les Siennois : les fresques de Simone Martini et de Pietro Lorenzetti voisinent celles de Giotto. Simone Martini fut convié à Naples et c'est lui qu'on chargea de diriger les travaux du Palais des Papes à Avignon, où il mourut. Puis l'école siennoise s'épuisa dans les redites. Quand, au début du xv^e siècle, la Renaissance fit resplendir l'Italie d'un nouvel éclat, Florence prit seule la tête du mouvement. À Masaccio, Andrea del Castagno, Benozzo Gozzoli, Botticelli, Ghirlandajo, Fra Angelico, Sienne ne peut opposer que de petits maîtres à qui elle n'est pas assez riche pour demander des travaux importants. Ses deux meilleurs peintres, Sassetta et Matteo di Giovanni, quels que soient leurs mérites, viennent bien loin derrière leurs rivaux de Florence et d'Ombrie. Ils ont un charme prenant et se perpétue la grâce siennoise, mais ils manquent de la force d'invention et de pensée qui fait les grands créateurs. Tous les artistes que l'on peut ranger autour de ces deux noms illustres, les Neroccio, Francesco di Giorgio, Sano di Pietro, Giovanni di Paolo, Benvenuto di Giovanni vivent encore de l'héritage sentimental que leur ont légué Duccio et Simone Martini. Ils se sont à peine transformés au large courant de vie qui emportait alors l'Italie vers des destinées nouvelles. Ils forment une école dont nous sommes loin de méconnaître l'intérêt, mais ils restent en marge de la splendide activité qui valut au Quattrocento tant de gloire. La sculpture, dont nous n'avons pu encore parler, n'était pas dans une situation plus favorable. C'est à un artiste des Pouilles établi en Toscane, Nicolas Pisano, que Sienne commanda, en 1269, son premier monument impor

CHAPITRE PREMIER 9 tant, la chaire de la cathédrale. Des bas-reliefs surchargés de figures, des statuettes, des animaux stylisés, une œuvre exprimant tout le credo artistique d'une époque, avec un sens étonnant du mouvement, de la vie et de la beauté! Quelques années plus tard, en 1284, Giovanni Pisano, le fils de Nicolas, fut appelé pour présider à la construction de la façade du Dôme et l'orner de statues. Il resta à Sienne jusqu'en 1296. On sait à quel point les petits États italiens du moyen âge étaient jaloux de leur gloire municipale. Si les Siennois s'adressèrent à des étrangers pour parfaire leur cathédrale, c'est qu'ils ne trouvaient point parmi leurs nationaux des talents suffisants. Tandis que Duccio di Buoninsegna créa pour la peinture un art nettement siennois, les sculpteurs ne firent qu'accepter les idées et les exemples du dehors. Ils étaient relativement nombreux et constituèrent une école que l'on a dénommée sienno-pisane. Chose curieuse, ce n'est pas dans leur patrie qu'ils exercèrent leur activité. Hors la chaire et les statues du Dôme, les monuments sculptés sont rares à Sienne. Tino di Camaino n'exécuta pour sa ville que le tombeau du cardinal Riccardo Petronio, œuvre fort belle, mais cependant d'un intérêt secondaire. De 1324 à sa mort, survenue en 1340, Tino vécut à Naples et ne put avoir par conséquent qu'une influence lointaine sur l'art de son pays natal. La critique s'accorde presque unanimement aujourd'hui à donner au Siennois Lorenzo Maitani les merveilleux bas-reliefs de la cathédrale d'Orvieto, dont il était le capo-maestro. C'est à Orvieto qu'il mourut en 1330, après une quinzaine d'années d'activité, tout entière employée au bénéfice de cette cité. Lorenzo Maitani paraît fort supérieur à Tino di Camaino et se met sur le même rang que ses compatriotes et contemporains Simone Martini, Pietro et Ambrogio Lorenzetti. Mais Sienne ne possède pas une seule de ces œuvres où il sut mettre tant de tendresse, de finesse et de 2

10 JACOPO DELLA QUERCIA charme. Goro di Gregorio, Agostino et Agnolo di Ventura, Giovanni di Agostino, Gano di Siena laissèrent en Toscane quelques monuments qui intéressent les érudits plus que les artistes. Puis le silence se fit; dans la seconde moitié du xiv^e siècle, on ne relève pas à Sienne le nom d'un seul sculpteur de quelque talent. Des ateliers cependant subsistaient; ils furent occupés à divers travaux, dont les plus importants furent la Chapelle de la place et l'achèvement de la façade du Dôme. L'enfance de Jacopo della Quercia s'écoula donc dans une ville qui, après une période d'éblouissante prospérité, avait connu le déclin. Elle n'avait point obtenu en Toscane l'hégémonie qu'elle avait longtemps recherchée. Ses richesses avaient diminué. Les grands artistes qui l'avaient illustrée au début du xiv^e siècle étaient morts sans laisser des successeurs qui fussent dignes d'eux. L'école trécentiste, peintres et sculpteurs, était épuisée. Sienne restait sans doute un foyer artistique important, où un jeune homme trouvait, pour se former, de magnifiques traditions. À Florence cependant, à la même époque, pour créer un style nouveau, Ghiberti, Donatello, Brunelleschi unissaient leurs efforts qu'allait continuer une seconde génération d'artistes où les talents abondaient. À Sienne, Jacopo della Quercia dépassait de si loin ses contemporains qu'il dut en vérité gravir seul l'âpre route. Il s'expatria, rechercha des commandes à Florence, & Lucques, à Ferrare. Il faut noter les difficultés au milieu desquelles son génie s'est épanoui : elles ajoutent à sa gloire.

SAPO ws '\ : cas ay SNS % aS ie CHAPITRE II LA VIE J
 EPETONS brièvement ce que nous savons de la vie de Jacopo della
 Quercia. Les documents nombreux le concernant qui nous sont parvenus ne
 nous apprennent à peu près rien sur l'homme. Ils ne servent guère qu'à dater
 les œuvres, pas toutes, et pas toujours d'une manière précise. Le nom
 même de l'artiste est sujet à discussion. Vasari l'appelle Jacopo della
 Quercia, c'est-à-dire Jacques du Chêne. À la vérité, les documents ne le
 désignent jamais ainsi; on trouve Jacopo della Guercia, qui signifie « de la
 Louche », Jacobus magistri Petri, Jacobus magistri Pieri Angeli, et souvent,
 après qu'il eut terminé la Fontegaia, qui lui valut beaucoup de gloire,
 Jacopo della Fonte, Jacques de la Fontaine'. 1. Donnait-on à Jacopo le nom
 de della Quercia déjà de son temps en dépit des documents qui disent
 Guercia? Je signale à ce propos un fait peu connu auquel je n'attribue pas
 d'ailleurs valeur de preuve. Dans la Fontegaia, les feuillages ornementaux
 sont tous des feuilles d'acanthe



19 JACOPO DELLA QUERCIA Son père, maître Pietro d'Angelo, était un orfèvre siennois¹ ; nous savons qu'il était établi en 1401 à Lucques, où il semble que la famille de Jacopo ait habité assez longtemps. En 1592, cependant, Jacopo était à Sienne, où il fut inscrit dans le livre de la Lira — le registre des contribuables; on le taxa pour un capital de cinquante livres, qui ne sont pas une fortune! Cette indication peut aider à déterminer la date de sa naissance; Cornélius, en s'appuyant sur des renseignements tirés de Vasari, ce qui est toujours dangereux, voulait qu'il fût né en 1376; il aurait ainsi payé l'impôt dès l'âge de seize ans; cela est peu vraisemblable, Jacopo dut naître vers 1372; six ans avant Ghiberti, dix ou quinze ans avant Donatello. Vasari raconte qu'on chargea Jacopo d'exécuter une statue équestre pour les funérailles d'un capitaine mort au service de Sienne; le jeune sculpteur aurait inventé une méthode consistant à revêtir une armature de bois, foin et étoupe d'une sorte de stuc composé de bourre de lin, de pâte et de colle. La statue dont parle aussi le chroniqueur Tizio, datée de 1395 et aurait été détruite en 1506?. En 1402, Jacopo prit part au concours pour les portes de bronze du baptistère, à Florence; le bas-relief qu'il présenta ne nous a pas été conservé. On l'appela à Lucques où il sculpta dans le marbre le merveilleux tombeau d'Ilaria del Carretto, seconde femme de Paolo Guinigi, tyran de Lucques. Il faut accepter la date — hypothétique plus ou moins déformée, sauf sur une face du piédestal d'une des Charités, exactement à côté de l'Expulsion du Paradis : Jacopo y a sculpté une branche de chêne (quercia). Serait-ce là une sorte de signature? 1. Voir à ce sujet Supino, op. cit., p. 46, qui réfute, avec l'appui d'un document décisif, l'hypothèse de M. A. Venturi. 2. Vasari, mal renseigné, prétend que la statue fut faite pour Giovanni d'Azzo Ubaldini, mort en 1390; elle fut exécutée, au contraire, pour Gian Tedesco da Pietramela, mort à Orvieto, en 1395.

CHAPITRE DEUXIEME 13 — proposée par un érudit local’.

Ilaria mourut en 1405; le tombeau dut être achevé l'année suivante, en 1406. En juin 1408, on payait 4 Jacopo une statue de la Vierge et Enfant qu'il exécuta pour l'autel des Silvestri, au Dôme de Ferrare; Cornélius, sans s'en expliquer et supposant que le Jacobum Senis lapicidam dont parle le document? n'est pas notre Jacopo, n'accepte pas cette attribution qui est cependant évidente pour des raisons de style. A la fin de 1408, Jacopo était de retour 4 Sienne. Sa réputation devait être bien établie, car, presque aussitôt, sa ville natale lui commanda une œuvre considérable, la Fontegaia, la « gaie fontaine », qui devait orner la merveilleuse place del Campo, en face du Palais public. On ne sait pourquoi il ne la commença qu'en 1412. Le travail était important puisqu'il ne comportait pas moins de deux statues et de onze grands bas-reliefs; il aurait dû, semble-t-il, réclamer toute l'activité de Jacopo. Cependant, en 1413, après avoir reçu déjà diverses sommes d'argent de la commune de Sienne, il abandonne l'entreprise et passe 4 Lucques près d'une année. Pour quel motif? On serait bien embarrassé de le dire. Jacopo avait-il A Lucques quelque engagement antérieur? Était-il avide de gain ou de gloire, ou simplement inconstant? Les renseignements font défaut sur le caractère de l'artiste. On peut constater seulement que Jacopo, durant sa vie entière, accepta d'exécuter des travaux simultanés dans des villes différentes. Cela lui valut des ennuis de toute espèce. Vers la fin de 1413, il rentra 4 Sienne et la Seigneurie le rappelait par des lettres de plus en plus menaçantes. Il y resta deux ans, constamment occupé a la fontaine. En 1416, il retourna & Lucques; durant deux séjours qu'il fit 1. Salvator Bongi, Paolo Guinigi e la sua ricchezza. 2. Voir Citadella, Notizie relative a Ferrara, vol. 1, p. 64. On a déjà signalé que l'inscription gravée sur la base de la statue est postérieure 4 la date d'exécution de l'œuvre.

14 JACOPO DELLA QUERCIA dans cette ville, en 1413 et en 1414, il sculpta, pour la famille Trenta, la partie supérieure d'un autel pour la chapelle du Saint Sacrement, dans l'église de San Frediano — la Vierge et l'Enfant avec quatre saints placés dans des niches — et deux pierres tombales pour Lorenzo Trenta et sa femme. A la vérité, l'autel Trenta porte la date de 1422, mais Cornélius a fort bien remarqué que cette date ne peut s'entendre que pour le gradin; il marque en effet une maturité dans les idées et l'exécution que n'ont pas, à un même degré, les statues des niches, d'une facture d'ailleurs assez différente. En juillet 1416, Jacopo était à Sienne et il ne semble pas qu'il s'en soit éloigné avant l'achèvement de la fontaine. On apporta quelques changements au plan primitif; on voulut diverses adjonctions. Mais on trouvait que Jacopo était bien lent; on le menaga d'une amende de trois cents florins si la fontaine n'était pas terminée en avril 1419, « afin que la dite fontaine ait sa perfection et que disparaisse une si grande honte de la commune ». La Fontegaia ne fut achevée, toutefois, qu'en octobre 1419. En 1417, la fabrique du Dôme de Sienne commandait à Jacopo les fonts du baptistère de San Giovanni. Il en fit sans doute alors un dessin, puisqu'on put aussitôt donner à Ghiberti et aux Siennois Turino di Sano et Giovanni di Turino, son fils, les ordres nécessaires pour l'exécution des bas-reliefs qui devaient orner la base des fonts. Jacopo lui-même se chargeait de deux de ces bas-reliefs. En octobre 1419, il recut sur ce travail un acompte de cent vingt florins qu'il restitua en 1425, ce qui signifie probablement qu'à cette dernière date Jacopo n'avait encore rien fait; en 1421, d'ailleurs, on passa à Donatello la commande d'un des deux bas-reliefs. Cornélius, qui a publié plusieurs documents inédits à propos de cet acompte recu, puis restitué, suppose que, si en 1419 Jacopo a reçu cent vingt florins, soit les deux tiers du prix total fixé, c'est qu'à cette date il avait exécuté déjà les deux tiers du travail; il pense donc que

CHAPITRE DEUXIEME 15 reliefs que Jacopo avait promis de modeler. De l'achèvement de la Fontegaia jusqu'en 1425, on sait en somme peu de chose de l'activité de Jacopo. Il vécut strement un peu de temps a Lucques. En 1425, en effet, il exécutait une pierre tombale pour les Antelminelli, toute semblable a celle de Lorenzo Trenta, mais aujourd'hui presque entièrement effacée, qui se trouve dans la sacristie du Dème'. C'est tout ce qu'on peut dire de positif sur ces quelques années de sa vie. A quoi les employa-t-il? Mystere! Il est peu probable qu'il ait négligé les travaux importants qui lui étaient confiés, qui devaient lui rapporter gloire et argent, pour des pièces secondaires dont la mémoire se serait perdue. Etait-il au service de la maquette du bas-relief de Jacopo était terminée en 1419. Ce raisonnement parait erroné. Si les deux tiers du travail avaient été exécutés, il n'y aurait pas eu de motif pour cette restitution d'argent en 1425. Et si la maquette était prête en 1419, pourquoi onze ans d'attente pour la fonte? Le style du bas-relief enfin révèle manifestement qu'il s'agit d'une oeuvre de la dernière période du maître, contemporaine de la porte de San Petronio, dont elle a toute la passion et la rude énergie. Le bas-relief fut payé en juillet et août 1430; c'est en 1430, peut-on croire, qu'il fut exécuté en totalité. 1. Elle se trouve exactement dans la chapelle Garbesi et porte l'inscription suivante : Hoc est sepulcrum clarissime 7 nobiliss. 7 vetusliss. Domus Parghie de Antelminellis de Iuca. Anno dni MCCCCXXITI, L'attribution a Jacopo della Quercia n'a été jusqu'à présent, que je sache, proposée dans aucune étude consacrée au maître siennois; elle parait évidente si l'on compare cette pierre tombale a celle de Lorenzo Trenta; on y retrouve, autant que son état de vétusté permet d'en juger, la même technique, les mêmes motifs de décoration, les mêmes partis pris dans les formes et les draperies. D'autre part, le séjour de Jacopo a Lucques en 1423 est fort admissible; nous savons de source certaine qu'il sy trouvait l'année précédente et nous n'avons aucune autre notice précise sur lui avant son contrat de Bologne de 1425 (les cinquante livres et un sou portés a son compte en 1423 par l'oeuvre du Dème a Sienne, pour les fonts de San Giovanni, furent payés non pas a lui-même, mais 4 Donatello et sans doute pour le bas-relief que le sculpteur florentin exécuta en ses lieu et place). M. le D' E. Lazzareschi, des Archives de Etat & Lucques, a bien voulu me communiquer le renseignement suivant: Bartolomeo Baroni, dans sa Raccolta universale delle tscriziont sepolcrali... esistenti nelle Chiese e altri luoghi della citta 0: Lucca fino al

presente anno ALDCCLX (ms. n° 1044 de la Bibliotheque de Lucques) fait suivre la copie de l'inscription ci-dessus de cette note: Da un libro antico del vescovado oi trovano queste tscriziont che avevano gli Antelminelli sopra é loro anlichí Aepositi nel chiostro con le loro armi da per tulto. La pierre tombale aura sans doute passé du cloître dans la\chapelle Garbesi, lors de la fondation de la chapelle, vers les premières années du xvm'® siècle.

16 JACOPO DELLA QUERCIA quelque grande famille, occupé à satisfaire des caprices seigneuriaux? On ne constate pas sans étonnement qu'un homme d'aussi haute valeur ait si peu produit. À la même époque, Ghiberti mettait vingt et un ans pour exécuter avec des aides une porte de bronze. Cela signifie sans doute que la vie offrait alors aux artistes des plaisirs auxquels ils ne savaient pas résister. Cependant, durant ces mêmes années, Donatello sculptait statues après statues et créait une suite ininterrompue de chefs-d'œuvre! Le 28 mars 1425, Louis, évêque d'Arles, légat du pape à Bologne, passait un contrat avec Jacopo — l'artiste avait alors environ cinquante-trois ans — pour la décoration de la porte principale de San Petronio. Le prix fixé était de trois mille six cents florins. Jacopo s'engageait à terminer ce travail considérable en deux ans, à partir du moment où les marbres nécessaires seraient arrivés à Bologne. Il mourut quatorze ans plus tard sans avoir achevé sa tâche. Tous les critiques qui se sont occupés de Jacopo della Quercia, répétant un mot de Perkins, ont parlé de la « tragédie de la porte ». Il eut des ennuis de toute espèce dont il s'attira lui-même, en vérité, une bonne part. Il lui était matériellement impossible de terminer cette entreprise énorme dans la limite de temps qu'il avait acceptée; il ne s'y voua cependant point tout entier. Il avait un engagement antérieur pour les fonts de San Giovanni et il ne refusa des charges nouvelles ni à Sienne ni à Bologne. Ses retards mécontentaient tout le monde. À cela s'ajoutaient des difficultés avec la fabrique de San Petronio qui, semble-t-il, payait mal et irrégulièrement. Mais est-ce bien là une tragédie? Les documents conservés nous racontent les tribulations de Jacopo. Cela veut-il dire que son existence fut une suite de souffrances? C'est toujours la même erreur de la critique historique; elle manque trop souvent d'imagination et de souplesse; elle ne veut faire état que des vieilles

CHAPITRE DEUXIEME 17 chartes et ne comprend point que la vie d'un artiste ne tient pas uniquement dans les contrats qu'il a passés et les correspondances officielles qu'il a échangées. Les démêlés que Jacopo eut avec les fabriciens du Dôme de Sienne et de San Petronio n'empêchèrent point qu'il fit alors de beaux voyages et qu'il fut comblé d'honneurs. Et si la joie qu'il prit à réaliser une grande œuvre n'a pas été consignée par les scribes du temps, on peut être assuré, toutefois, qu'elle le paya de bien des peines. Examinons rapidement ce que nous savons de Jacopo pendant la période qui va de la commande de San Petronio à sa mort. La commande, nous l'avons vu, est du 28 mars 1425. Jacopo s'installe aussitôt à Bologne. Il a avec lui un petit groupe de sculpteurs et d'ouvriers, dont le Siennois Cino di Bartolo qui paraît avoir été son aide principal. Il réunit les marbres nécessaires. Dans ce but, dès octobre, il va à Milan. L'année suivante, il se rend à Venise, à Vérone pour les marbres rouges, à Ferrare. Il retourne dans ces trois villes en 1427; À Venise, il choisit des pierres d'Istrie. En septembre 1426, on plaçait déjà les marbres de la base, et, en juillet 1428, les pilastres, avec les bustes de prophètes, étaient commencés. Cependant, à Sienne, on s'impatientait de son absence. En février 1428, on l'avait fait avertir qu'il aurait à revenir prochainement. En juillet, on le réclame avec plus d'insistance; en août, on le menace d'une amende de cent florins s'il n'est pas rentré dans les huit jours; en septembre, le Consistoire décide que, lorsqu'il sera de nouveau à Sienne, on lui interdira d'en sortir! Les républiques italiennes d'alors avaient, avec les artistes, des manières un peu rudes. Mais il faut reconnaître que les artistes eux-mêmes en prenaient à leur aise. Tandis qu'à Sienne on édictait ces mesures, les fabriciens de San Petronio s'occupaient à faire annuler le permis que Jacopo avait difficilement obtenu pour pouvoir 3

18 JACOPO DELLA QUERCIA quitter Bologne. Rien de particulier dans ces mésaventures qui sont conformes aux mœurs de l'époque. Jacopo arriva à Sienne vers octobre 1428. Ghiberti, Donatello, Turino di Sano avaient livré depuis un an les bas-reliefs des fonts qui leur avaient été commandés; un peintre, Sassetta, avait fait un dessin de l'ensemble. Jacopo était donc en retard, selon son habitude. En plus des bas-reliefs de bronze et de marbre qu'il devait sculpter, il avait la direction générale de l'œuvre; deux marbriers exécutaient sous ses ordres la partie architectonique, dont il dut surtout s'occuper durant le bref séjour qu'il fit alors à Sienne. En mai 1429, il était de retour à Bologne. Il avait profité de son absence pour exiger des fabriciens de San Petronio des conditions de travail plus favorables; il voulait avoir la possibilité de tenir avec lui six ou sept maîtres: « Je ne veux pas, écrivait-il, dépenser et consumer à bas mes jours dans la misère, parce qu'en tout lieu on peut trouver le moyen de vivre misérablement. » Et en octobre, il passe une nouvelle convention. En décembre, il est à Venise pour acheter des pierres d'Istrie. L'année suivante, en juillet 1430, nous retrouvons Jacopo à Sienne. Il a enfin terminé les fonts de San Giovanni; on lui paie sept cent cinquante-six livres son bas-relief de bronze et quatorze cents ses autres travaux. Il retourna à Bologne, fit de constants voyages à Venise, Verone et Ferrare. De 1430 à 1434, son nom apparaît fréquemment dans les registres de San Petronio, sans qu'on puisse déterminer exactement le point où en était sa grande œuvre. Dès 1434, il partage sa vie entre Bologne et Sienne, plus encore qu'il ne l'avait fait précédemment. Sa réputation est bien établie; on le tient pour un des meilleurs sculpteurs du temps. En 1454, il accepte la commande. Un document du 23 mars 1428 le prouve, comme le fait justement observer M. Lusini, ODMCLEA ED mOO

CHAPITRE DEUXIEME 19 mande de six statues pour la Loggia di Mercanzia et d'une autre pour la chapelle de la Place, 4 Sienne'. En 1435, on le nomme fabricien du Dôme de Sienne, très haute charge rapportant honneur et argent, qui donnait en quelque sorte la direction générale des travaux artistiques de la ville. Il part cependant presque aussitôt pour Bologne, obtient qu'on retarde la date de la cérémonie ou on devait le créer chevalier, ainsi que le requéraient ses nouvelles fonctions; et il faut des lettres pressantes de la Seigneurie pour qu'il se décide à venir prendre les insignes de sa nouvelle dignité : Jacopo n'était pas vaniteux et ses bas-reliefs de San Petronio lui importaient plus qu'un titre. On le traite désormais avec toutes les marques extérieures du respect. Cela n'empêche point cependant que les fabriciens de San Petronio ne lui procurent de graves ennuis. Un jour, en 1436, il quitte brusquement Bologne et se retire 4 Parme. « La vérité, écrivait-il alors, est que je suis parti de Bologne non pas pour partir ni fuir le devoir et la raison, mais pour être libre et non pas pris; parce que l'homme pris n'est ni écouté, ni entendu. » Puis les choses s'arrangèrent, mais c'est de Sienne qu'on commence alors à réclamer; on trouvait que le magnifico operaio s'absentait trop souvent. Le 20 octobre 1438, la mort aplanit toutes ces difficultés. La porte n'était pas terminée, non plus qu'un tombeau de marbre commencé pour les Varii. Son frère Priamo, le peintre, et sa sœur Elisabeth furent ses héritiers; il avait fait quelques legs à ses aides de Bologne et de Sienne, sans oublier les manœuvres qui recurent chacun trois florins pour s'acheter des manteaux. Des documents que nous venons d'analyser, il serait téméraire de tirer des conclusions sur le caractère de Jacopo della Quercia. Sa production n'est pas considérable : quelques œuvres compor1. Ces statues ne furent pas exécutées par Jacopo della Quercia.

20 JACOPO DELLA QUERCIA tant un petit nombre de figures et deux seuls monuments formant un ensemble important, la Fontegaia et la porte de San Petronio. Cependant, les commandes ne lui manquèrent point, surtout dans la seconde partie de sa carrière. Mais il est impossible de préciser s'il travaillait peu ou s'il travaillait lentement. On ne connaît aucune des circonstances de sa vie privée. On ignore les causes véritables de tous les voyages qu'il entreprit. On ne peut point juger de quel côté sont les torts dans les différends parfois si aigus qu'il eut avec la seigneurie de Sienne et la fabrique de San Petronio. Les retards qu'il apportait à tenir ses engagements avaient-ils des motifs défendables? Cela paraît douteux, sans quoi les lettres qu'on lui adressait n'auraient point eu un ton aussi comminatoire. Mais ce serait temps perdu que tenter de percer tous ces mystères et ce qu'on pourrait dire serait du domaine de la pure hypothèse, voire même du roman. Ce sont les œuvres qu'il faut interroger; elles traduisent des idées d'art mais elles expriment aussi les sentiments profonds de celui qui les a conçues, sa tendresse voluptueuse, sa violence passionnée, à quoi s'ajoute une mélancolie qui grandit avec les années et devient une sorte de sombre désenchantement. La pensée de Jacopo della Quercia a toujours été un peu sévère. Eclairée d'un jeune sourire à l'époque de la Gaie Fontaine, elle est presque tragique au temps de la porte de San Petronio. Elle est revêtue d'une forme si belle qu'on en oublie parfois l'amertume : la joie italienne de vivre a versé sa magie sur le pessimisme de Jacopo.

T AMM Pan] WW sn saponin a CHAPITRE III LES GUVRES
LE TOMBEAU D'ILARIA DEL CARRETTO ET LA VIERGE DE
FERRARE =] ES nombreux documents amassés par l'érudition ont ' |
permis de dater les ceuvres principales du grand sculpteur siennois. Pour
leur style, on peut les diviser en trois groupes qui se distinguent assez
nettement. Le premier comprend le tombeau d'Ilaria del Carretto (1406) et
la Verge de Ferrare (1408). Jacopo n'est pas encore entièrement maitre de
ses moyens techniques. Au second groupe, appartiennent l'autel Trenta
(1413-1416 et 1422), les autres travaux de Lucques et la Fontegaia (1412-
1419). Le dernier groupe comprend les grands chefs-d'oeuvre, la porte de
San Petronio (1425-1438) et les fonts de San Giovanni (1430), ou
s'affirment son incomparable maitrise, la profondeur et la force



as JACOPO DELLA QUERCIA de son esprit. A cette période se rattachent des morceaux moins importants, les bas-reliefs du Museo civico de Bologne, le tombeau commencé pour les Variiet qui fut acheté par les Bentivoglio pour en faire la sépulture de Gian Galeazzo, enfin la Vierge du Louvre. Le tombeau d'Ilaria del Carretto, la plus ancienne des œuvres de Jacopo qui nous soient parvenues est aussi une des plus expressives'. La jeune morte est étendue sur un sarcophage de marbre; les pieds, couverts par la robe, sont appuyés sur un petit chien qui tourne vers sa maîtresse un regard fidèle; les mains sont croisées sur le ventre; la tête entourée d'une sorte de bourrelet orné de fleurs, repose sur des coussins. Des anges nus portant une lourde guirlande sont sculptés sur les deux faces du sarcophage, tandis que la face antérieure est décorée d'une croix de feuillage, et la face postérieure, d'un écusson écartelé aux armes des Guinigi et des Carretto'. La statue d'Ilaria est d'une grace touchante. Jacopo est parvenu à faire dire à son marbre la tristesse qui serre le cœur quand on voit s'éteindre une femme jeune, belle et heureuse. Les mains, d'un dessin si pur, les seins petits et fermes qui font gonfler l'étoffe et que touche presque une ceinture, sont des morceaux exquis; les plis de la robe qui vont de la taille aux pieds ont une ampleur sereine, une ligne d'une beauté pleine et grave qui annonce déjà les grands chefs-d'œuvre du maître. Et l'immobilité de la mort, que Jacopo a su donner au corps gisant d'Ilaria, devient plus tragique encore par le contraste des anges du sarcophage aux chairs 1. Au Dôme de Lucques, vers 1406. Voir Salvator Bongi, Paolo Guinigi le sue ricchezze. 2. Les vicissitudes du monument qui fut enlevé du Dôme lors de la chute de Paolo Guinigi, ont été racontées par Ridolfi, op. cit. Les morceaux en furent dispersés en 1430; le monument fut reconstitué au xvi^e siècle déjà, à cause de sa beauté, mais il en manquait quelques parties qui furent peu à peu retrouvées; la face postérieure du sarcophage portant les armes des Guinigi et des Carretto fut découverte au commencement de 1913, au musée de Lucques, où l'on ignorait sa provenance; elle fut aussitôt remise à sa place par les soins du service des Beaux-Arts.

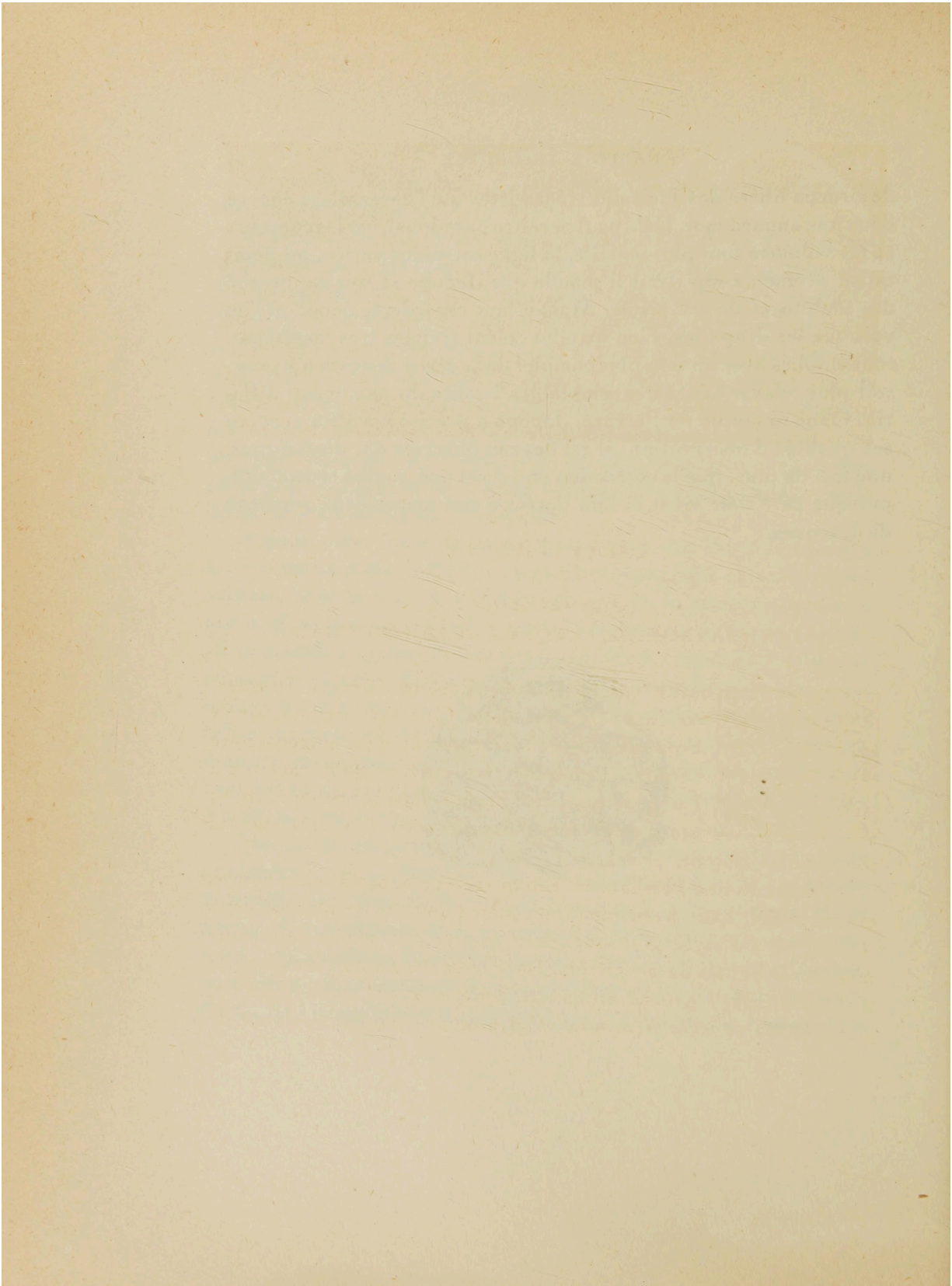
CHAPITRE TROISIEME 23 palpitantes et aux gestes vifs; ils ont de petits visages sérieux, presque sombres; on songe en les regardant que, de même que des êtres à la fleur de l'Age ne devraient pas mourir, des enfants devraient ignorer la souffrance. Les deux pensées sont connexes. Le monument tout entier est une glorification de la jeunesse et de la beauté, et un cri contenu de douleur. On y trouve en germe deux sentiments profonds qui semblent s'être partagé]'Ame du sculpteur siennois : l'amour voluptueux de la vie et le regret qu'elle soit imparfaite, bien loin de l'idéal qu'il a conçu. Nous aurons l'occasion de revenir sur ces traits qui affirment avec plus de netteté et de force dans les œuvres de la maturité. Faut-il reprendre 4 propos de Jacopo della Quercia la question des théories réalistes qui se manifestèrent en Toscane vers les dernières années du xiv^e siècle? Elle est singulièrement complexe et les historiens de l'art risquent de ne pas la résoudre s'ils veulent la traiter avec la précision érudite qu'on aime tant aujourd'hui. Les sculptures datées et les documents conservés sont bien peu nombreux au regard de la production entière du temps et aucun artiste, aucun lettré n'a laissé des souvenirs écrits sur la manière dont se dessina le mouvement. Influence septentrionale? étude de l'antiquité? Toutes deux, sans doute, avec bien d'autres impondérables qui entraînent dans un même courant tous les esprits d'une époque. Quel fut l'initiateur? L'un des artistes illustres qui prirent part au concours de la porte du baptistère de Florence, Ghiberti, Brunelleschi, Jacopo della Quercia, ou quelque maître obscur dont la pensée fut supérieure aux œuvres? Il serait vain, semblerait-il, d'en faire la recherche. Constatons seulement que Jacopo fut parmi les premiers à appliquer les idées nouvelles; et essayons de déterminer la solution particulière qu'il donna au problème. L'art trécentiste visait, avant toute chose, à l'expression et à la vie; réagissant contre les habitudes antérieures, Niccolò Pisano,

24 JACOPO DELLA QUERCIA pour la sculpture, Giotto et Duccio, pour la peinture, s'étaient bien efforcés d'observer avec plus de soin la nature et d'arriver à la vérité. Mais leur observation fut toujours empirique, fort incomplète; et la vérité qu'ils atteignirent fut générale et synthétique. A leur tour, par réaction contre le trécentisme épuisé, les artistes quattrocentistes voulurent se rendre maîtres de tous les moyens techniques d'exécution, faire de leur art une sorte de science, observer la nature selon les règles précises fournies par l'anatomie et la perspective, remplacer, en un mot, la synthèse empirique par l'analyse méthodique. Analyse italienne, disons-le tout de suite, c'est-à-dire fort large et quin'a ni la patience ni la minutie septentrionales. Cela est particulièrement vrai pour Jacopo della Quercia. Regardons à ce point de vue le monument d'Ilaria auquel nous revenons enfin. Les volumes, les contours, les formes, les proportions sont étudiés avec une précision et un soin que les trécentistes n'ont jamais connus, voire même avec une disposition d'esprit toute nouvelle. Cependant, Jacopo ne donne que l'essentiel; il est réaliste, mais en quelque sorte seulement par opposition avec les méthodes antérieures, qui conduisaient aux erreurs et aux déformations. Il ne se perd jamais dans le détail; c'est un réaliste classique qui garde le goût des vérités générales, et il fallait que ce goût fût bien fort en lui pour qu'il ait pu résister au principe qui était à l'origine même de la révolution artistique dont il fut l'un des chefs, et qui entraînait alors l'école toscane vers les vérités particulières et presque le naturalisme. Voyons le modelé et examinons, à ce propos, les anges nus du sarcophage : rien d'important n'est négligé ; les plis de chair de ces petits corps potelés, les dessous anatomiques ont été vus et indiqués. De même, les mains merveilleuses d'Ilaria sont traitées avec autant de pénétration qu'en aurait pu avoir un sculpteur savant du xvi^e siècle. Mais point de détail qui détourne l'attention

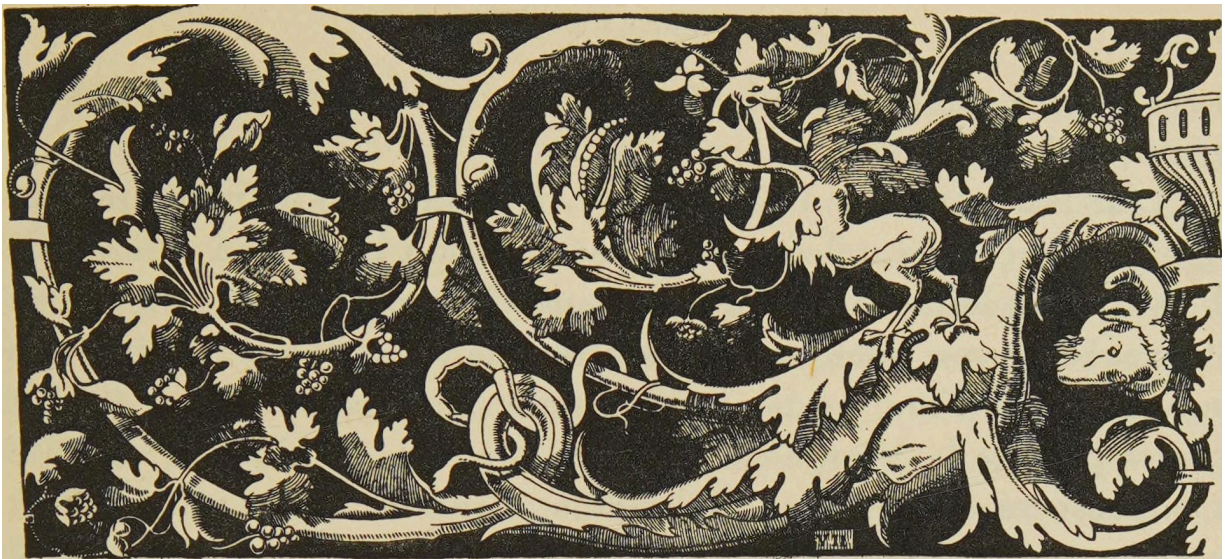
CHAPITRE TROISIEME 25 de l'effet d'ensemble et de la grande expression; pas de veine ou de muscle minuscule qui fasse saillir la peau; pas de ride. Comparez ce travail avec celui de Donatello, par exemple, et vous sentirez ou ont bifurqué les routes suivies par les deux grands maîtres quattrocentistes. Le monument d'Ilaria del Carretto est une œuvre de jeunesse et une œuvre de transition; on s'en aperçoit à plusieurs signes. L'artiste incomparable qui sut concevoir la ligne admirable de ce corps gisant, sculpter ces seins drapés, à la fois si voluptueux et si chastes, ne parvint point, en certains moments, à se détacher des formules qu'on lui enseigna dans l'atelier inconnu où il apprit son métier. Incapacité? non pas. Mais quand on observe la nature avec des visées entièrement nouvelles, il est facile que quelqu'un des secrets cherchés nous échappe. Il suffit que l'attention faiblisse un instant pour qu'on se laisse aller aux vieilles erreurs d'école, ou que deux intentions contradictoires se rencontrent pour qu'on ne sache plus résoudre un problème fort simple. Jacopo voulut que ses petits anges eussent des poses vivantes et des chairs palpitantes; il y réussit pleinement, mais il oublia que ces putts auraient dû plier sous le poids des lourdes guirlandes qu'ils supportent. Les longs plis horizontaux, dans le pan d'étoffe partant de l'épaule de la morte pour aller jusqu'aux pieds, reprennent merveilleusement le motif de draperie de la robe, aux grandes lignes reposées; et il n'en fallut pas davantage, sans doute, pour que le maître, si épris de vérité, ne s'aperçût pas que ces plis, disposés de la sorte, n'étaient pas naturels, qu'une étoffe ne tombe pas ainsi. Combien d'autres remarques semblables ne pourrait-on faire? Le col de la robe, si dur et si compact qu'il semble être de fonte; les épaules trop rondes et insuffisamment modelées; la renflure des manches qu'on dirait emplies de crin; les guirlandes ou des fruits, parfaitement étudiés, se mêlent à d'autres qui sont faits de manière! Ce ne sont pas là, 4

26 JACOPO DELLA QUERCIA d'ailleurs, des défauts bien graves, mais il fallait les signaler pour faire comprendre d'ot partit Jacopo. Quand il sculpta le monument d'Ilaria, s'il conservait encore inconsciemment quelque parcelle de l'enseignement « gothique », Jacopo portait en lui toutes les idées qui lui valurent les chefsd'œuvre de sa maturité : observation de la nature, goat des vérités générales, réalisme classique et cet amour de la grande expression, cette volonté que l'art participe 4 nos préoccupations les plus hautes, héritage précieux de l'Age précédent, des Niccolo Pisano, des Giotto, des Duccio, que les quattrocentistes oublièrent trop souvent. Sous une forme différente, un Florentin, quelques années plus tard, suivit la même voie et congut une esthétique semblable dans ses grandes lignes : Masaccio. Jacopo della Quercia avait trente-quatre ans lorsqu'il termina le monument d'Ilaria del Carretto. I] se place déjà4 au nombre des maitres. Sisa technique n'atteint pas encore la perfection ot il la porta, si sa pensée n'a point toute l'ampleur et la variété qu'elle allait bientét acquérir, le jeune artiste s'affirme cependant avec une étonnante vigueur. Dans cette premiere œuvre, frémissante de vie intérieure, il a mis non pas seulement ses émotions visuelles, mais celles du cceur et de |'Ame, traduites dans la mesure et par les moyens qui conviennent a son art. C'est un sculpteur, soucieux de tous les problèmes de son métier, et c'est un homme, A qui rien d'humain n'est étranger. Jacopo ne retrouva dans sa Verge du Dème de Ferrare ni cette profondeur, ni ce charme. Elle est épaisse et lourde. L'artiste rechercha des effets de force et de majesté; il ne les atteignit qu'en partie, et aux dépens de la souplesse et de la grace qui sont vraiment trop sacrifiées. Pour l'expression et la beauté, l'œuvre marque un recul sur le tombeau de Lucques. Mais si on]'examine au point de vue de l'exécution et du réalisme, on s'aperçoit que Jacopo s'est

CHAPITRE TROISIEME 27 désormais libéré des formules trécentistes qui l'enserraient encore deux ans auparavant. Cela peut paraître paradoxal, car les contours et les volumes sont plus massifs, la ligne est moins variée, au point qu'au premier coup d'œil il semble que Jacopo se soit rapproché des sculptures du xiv^e siècle. Mais il faut regarder le détail, et l'on voit que les draperies, bien qu'elles soient traitées très largement, sont établies avec un sens plus complet de la vérité et qu'on n'y pourrait plus relever des fautes semblables à celles du monument d'Aria. Dans sa statue de Ferrare, Jacopo a précisé ses idées et accru ses qualités d'observation; il est devenu plus correct, démontrant, une fois de plus, que la correction en art est une qualité secondaire, puisque sa Verge vient si loin derrière son merveilleux tombeau de Lucques.



CHAPITRE IV LES ŒUVRES. LES TRAVAUX DE
LUCQUES ET LA FONTAINE QUATRE ans après avoir livré la Vierge de
Ferrare, en 1412, Jacopo della Quercia commençait la Fontaine. Il
convient, avant d'en entreprendre l'étude, d'examiner les œuvres qu'il
exécuta à Lucques pour les Trenta, en 1413 et en 1416, et qui furent
terminées un peu plus tôt que la fontaine de Sienne. L'autel de San
Frediano de Lucques se compose de cinq figures en bas-relief, hautes
chacune d'un mètre environ et placées dans des niches de style gothique,
dont quatre des gables sont surmontés de bustes de prophètes. La Vierge et
l'Enfant occupent la niche centrale; à gauche, sont sainte Lucie et saint
Laurent; à droite, saint Jérôme et saint Sigismond. Cette œuvre date sans
doute de



5° JACOPO DELLA QUERCIA 1413 A 1416, années pendant lesquelles nous savons que Jacopo séjourna a Lucques'. L'artiste continue a se chercher. Il semble qu'il ait sculpté les figures dont cet autel est orné par réaction contre sa Vierge de Ferrare, qui lui aurait paru trop lourde et trop peu vivante. Mais il procède avec quelque exagération dans la nouvelle direction suivie. Je préfère de beaucoup, pour mon compte, les grands partis pris de la Vierge de Ferrare, auxquels, d'ailleurs, Jacopo s'empressera de revenir. Du moins, dans cet effort, il apprit a n'aimer que le simple et le vrai. Dans ses œuvres postérieures, il reprendra les lignes amples, souples et variées du tombeau d'Ularia, mais avec une connaissance de son métier incomparablement plus complète. Le modelé des nus s'est amélioré; il reste général en devenant plus pénétrant et plus mouvementé. Sous les étoffes, les corps sont élégants et agiles; on sent que, désormais, Jacopo pourra les faire servir à toutes ses exigences. L'autel de San Frediano n'est cependant pas une de ses meilleures œuvres; c'est un échelon dans la carrière de l'artiste et, à ce point de vue, elle intéresse le critique; mais ses qualités ne sont point de celles qui séduisent, et comme expression de la vie, elle est secondaire. Des visages graves, mélancoliques, d'une beauté presque classique, des êtres qu'on devine passionnés et d'une force contenue, voilà tout ce que l'on peut découvrir dans les statues de San Frediano. C'est beaucoup déjà et c'est une indication sans doute sur le caractère de Jacopo, mais elle est fugitive et bien peu marquée, et l'on est en droit de demander davantage au grand sculpteur siennois. De même, les pierres tombales de Lorenzo Trenta et de sa 1. La date de 1422 inscrite sur le monument ne peut se rapporter qu'aux petits bas-reliefs sculptés sur le gradin et dont nous parlerons plus loin. La critique est unanime à accepter cette chronologie proposée par Cornélius; il est évident, pour des raisons de style, que les bas-reliefs de la Vierge et des Saints sont antérieurs aux sculptures de la Fontegaia.

CHAPITRE QUATRIEME 31 femme, et celle des Antelminelli ne sont pas parmi les créations les plus caractéristiques du maître. Foulées aux pieds pendant des siècles, elles sont fort effacées. On devine toutefois de l'énergie virile dans l'effigie de Lorenzo Trenta. Celle de sa femme a un charme un peu ancien; elle fait penser à une épouse des temps passés, respectée et soumise, quia passé sa vie à élever des enfants et surveiller des suivantes; nous sommes bien loin de la jeunesse triomphante d'Ilaria. Les draperies, plus simples que celles de l'autel Trenta, ont aussi, cependant, des plis contournés et prétentieux'. Avec la Fontegaia, nous retrouvons enfin une œuvre de première valeur. Commandée en 1408, elle ne fut commencée qu'en 1412 et Jacopo mit sept ans à l'exécuter. On sait qu'il ne nous en reste que des fragments presque entièrement ruinés, recueillis aujourd'hui dans la loggia du Palais Public de Sienne. Mais on en connaît exactement la disposition ancienne par des photographies et par la copie, d'ailleurs si déplorablement médiocre, qu'on mit, en 1868, à la place de l'original, au haut de la Piazza del Campo. Une nappe d'eau rectangulaire était entourée de trois côtés, par de larges murailles revêtues intérieurement de bas-reliefs de marbre, extérieurement par de simples motifs de décoration. Sur le mur du fond, dans des niches, se trouvaient, au centre, la Mergue 1. Les deux pierres tombales des Trenta portent le millésime de 1416; à cette date, Lorenzo Trenta était encore vivant. L'une des pierres était destinée à Lorenzo et à ses descendants mâles, comme le dit l'inscription : Hoc est sepulcrum Laurentii quondam nobilis viri magistri Federigi Trenta de Lucha et suorum descendendum anno MCCCC 16. La seconde pierre, que l'on dit habituellement de la femme de Lorenzo, est consacrée, en vérité, à toutes les femmes de la famille Trenta et à la descendance féminine : Hoc est sepulcrum dominarum et descendentium (sic) Laurentii quondam nobilis viri magistri Federigi Trenta de Lucha anno MCCCCXVI. Ces deux pierres, placées à l'origine sur le sol même de l'église, sont aujourd'hui fixées verticalement contre le mur d'une des chapelles de San Frediano de Lucques. Pour la pierre tombale des Antelminelli, voir la note de la page 15.

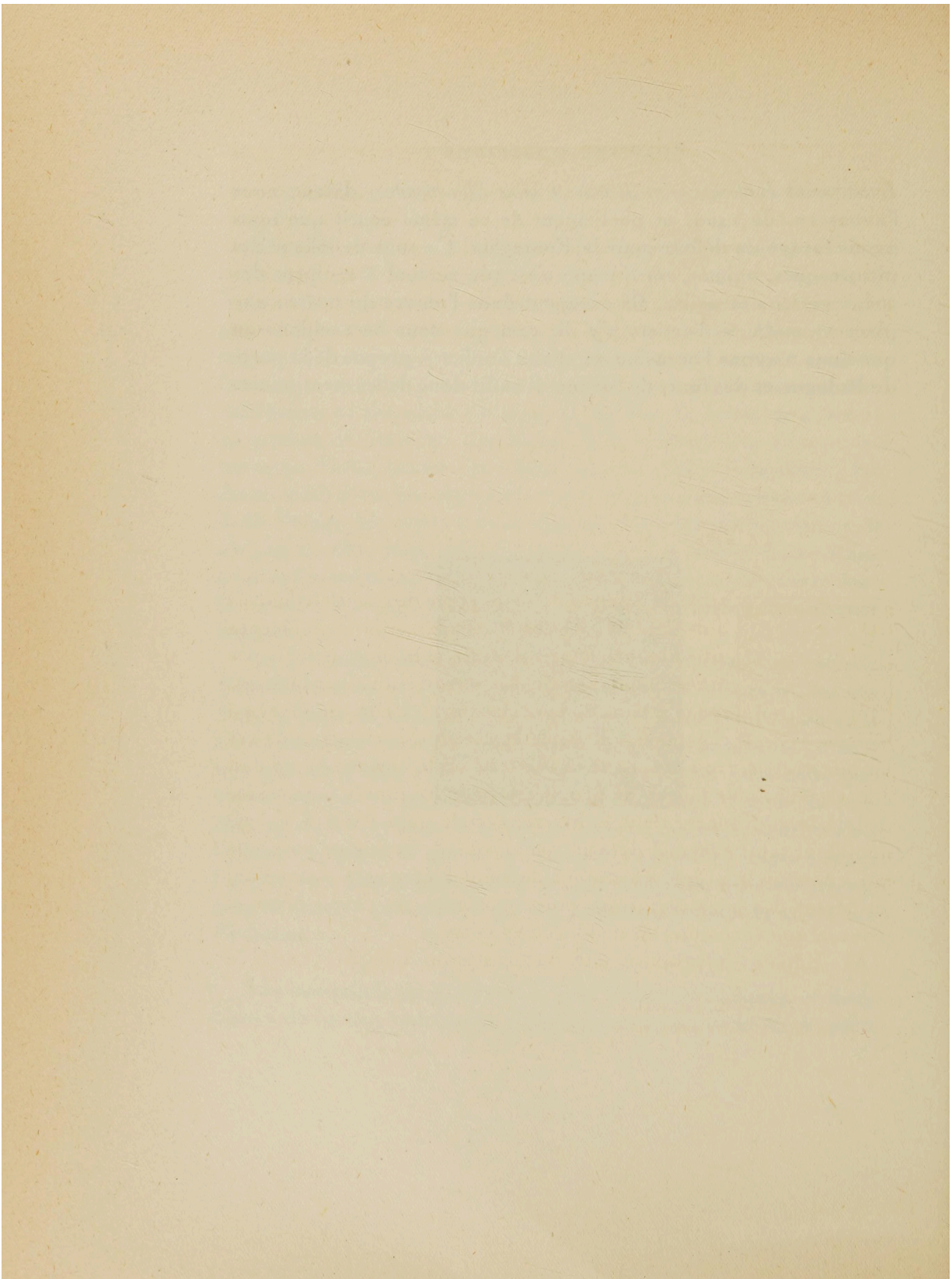
32 JACOPO DELLA QUERCIA et l'Enfant, flanqués de deux anges, avec, 4 gauche, les figures de la Prudence et de la Force, & droite, celles de la Charité et de la Justice. Sur le mur latéral de gauche, étaient sculptés la Création 0' Adam, la Sagesse et ! Espérance; sur le mur de droite, |' Expulsion du Paradts, la Foi et la Tempérance. Deux statues de femme, avec des enfants nus, surmontaient les pilastres terminant les murs latéraux; elles symbolisaient la Charité ou représentaient — car il y a deux traditions — Rhea Sylvia et Acca Laurentia, la mère de Romulus et Rémus, et la bergère qui les recueillit, fort en honneur 4 Sienne qui se vante d'origine romaine. La partie décorative est un mélange assez curieux de motifs ornementaux de style gothique et Renaissance. L'eau était crachée par des louves et des mascarons élevés de fort peu au-dessus de la nappe. Hélas, dans quel état nous est parvenue cette œuvre merveilleuse! L'humidité et le gel en ont rongé le marbre comme une lèpre. De certaines figures, il ne reste que des morceaux informes; les autres sont mutilées, manquent de la tête, du torse ou d'un bras; celles qui sont le moins abimées ont perdu leur modelé superficiel, un millimètre de marbre pour le moins, qui s'est comme volatilisé sous l'action d'un acide. Les vestiges cependant gardent une incomparable beauté. Jacopo, 4 Bologne, exprimera des pensées plus hautes, mais il ne trouvera pas, pour les dire, une voix plus pleine, ni plus parfaite. ; Acca Laurentia et Rhea Sylvia, les mieux conservées des sculptures de la Fontegaia, ne me semblent pas être les meilleures. Leurs poses sont presque identiques; elles portent, toutes les deux, un enfant sur le bras gauche et en tiennent un autre de la main droite, debout devant elles. Les chairs manquent de morbidesse, mais il en faut peut-être rechercher la cause dans le mauvais état de conservation du marbre. Il y a aussi un peu de gaucherie dans les deux bras droits, un peu de raideur et de gêne dans

CHAPITRE QUATRIEME 33 l'ensemble. Les enfants seuls sont vrais et vivants. Cela ne suffit pas toutefois, il faut le reconnaître, pour animer les groupes, qui gardent un accent primitif et un peu de sécheresse'. Je n'en nie pas le charme, mais je leur préfère les œuvres où Jacopo s'est entièrement dégagé. Certains des bas-reliefs ont une beauté bien autrement complète et prenante qui triomphe de tous les outrages des siècles, qui persiste en dépit de leur état de ruine. Que reste-t-il pourtant des treize bas-reliefs de la Fontegaia? La Foi, la Tempérance, la Charité, la Prudence, la Force sont si horriblement rongées qu'autant vaut dire quelles sont perdues; de l'Espérance, nous n'avons plus qu'un fragment de tête; la Création où Adam n'a plus de signification et l'Expulsion du Paradis n'en aurait pas beaucoup davantage, si l'on n'avait, pour l'interpréter, la copie du Dôme de Sienne' et le bas-relief analogue de Bologne : l'ange est sans bras ni tête; le torse seul d'Adam est conservé. Comme à Bologne, Eve est effrayée et se fait humble; on devine dans l'ange une énergie brutale; certains morceaux sont d'un modelé large et vigoureux. On peut supposer ce qu'était la scène dans 1. La collection des dessins des Offices, à Florence, possède un dessin à la plume représentant les deux statues de la Fontegaia. On le donnait à Jacopo della Quercia. M. R. H. Hobart Cust (Giovanni Antonio Bazzi, Londres, 1906) fut le premier, je crois, à contester cette attribution, et proposa comme auteur le Sodoma. Les nombreux dessins de Sodoma, qui nous ont été conservés, ne présentent en vérité aucune espèce d'analogie avec le dessin en question. Il s'agit, me semble-t-il, d'une copie faite par un artiste assez malhabile, de la fin du xv^e siècle ou du commencement du xvi^e. La silhouette ne rappelle en rien celle de Jacopo, et surtout le parti pris des draperies est entièrement différent. Je penserais volontiers à quelque peintre ombrien, à quelque aide du Pinturicchio, par exemple. 2. Cette copie, en plâtre, se trouve dans la Libreria, au-dessus de la porte; elle est de la dimension de l'original et fut sans doute en grande partie obtenue au moyen de moulages. Elle n'a d'autre intérêt que de montrer ce qu'était la composition dans ses lignes générales, avant la mutilation. L'exécution en est molle, si empâtée qu'il est impossible d'y rechercher la pensée de Jacopo, bien autrement expressive et vigoureuse dans le bas-relief original, malgré son mauvais état. La copie doit dater de l'époque de la fondation de la Libreria, vers 1495, car la partie du mur qu'elle cache n'a jamais reçu de

décoration peinte, ce qui semblerait signifier que Pinturicchio la trouva en place quand il commença ses fresques (1502).

34 JACOPO DELLA QUERCIA son ensemble; on n'est pas en droit d'essayer d'en reconstituer l'esprit. Mais Jacopo est encore tout entier dans les figures de la Verge, de la Justice, de la Sagewe. Elles sont assises sur des sièges bas; leurs corps vigoureux et souples animent les draperies aux grands plis simples; les formes sont pleines, les gestes aisés, légers, faciles et pourtant majestueux, d'une majesté souriante et sans apprêt; les visages aux traits purs sont jeunes et graves; il en émane une impression de grandeur sérieuse, de dignité, de force, de grace et un parfum de jeunesse. Les lignes, d'un balancement admirable, ravissent l'Ame comme les ondes sonores d'une symphonie. La Justice surtout est une merveille, et cet Ange encore, debout au côté de la Vierge, les mains 4 demi effacées, croisées sur la poitrine; il n'a pas de tête, mais déjà le maître n'a plus besoin d'un visage pour exprimer ce qu'il veut. La pureté, la tendresse, la vénération, la timidité transparaissent dans ce corps mutilé au mouvement sinueux. . La Fontegaia marque dans la carrière de Jacopo une période d'équilibre et de bonheur. I] |'avait commencée vers quarante ans dans la force de l'4ge; il était devenu maître de lui; la voie qu'il s'était lui-même ouverte était désormais claire et lumineuse; il sentait que ses gestes étaient libres, que sa pensée, sans entraves, coulait comme un beau fleuve, calme et puissant. La vie lui souriait, et c'est le sourire de sa vie qu'il nous a donné, le sourire d'un homme énergique et grave. A Bologne, la gravité l'emportera, et l'œuvre sera plus grande encore et plus complète, mais elle n'aura plus ce charme de jeunesse qui est la beauté propre de la « Gaie Fontaine ». Les bas-reliefs du gradin de]'autel Trenta & Lucques — deux bustes de vaintes, une petite Pieta, quatre scenes de la vie de vainte

CHAPITRE QUATRIEME 35 Luucie, saint Laurent, saint Jérôme et saint Sigismond — datent, nous l'avons vu, de 1422, et participent de ce même esprit que nous avons essayé de définir pour la Fontegaia. Ce sont de jolis récits pittoresques, animés, et Jacopo s'est plu surtout à sculpter des corps vivants et agiles. Ils occupent dans l'œuvre du maître une place secondaire; l'artiste n'y dit rien que nous ne sachions ou que nous n'ayons l'occasion de mieux étudier 4 propos de la porte de Bologne et des fonts de Sienne. Il suffit donc de les mentionner.



CHAPITRE V LES G@UVRES LA PORTE MAJEURE DE
SAN PETRONIO "ACTE de commande de la porte de San Petronio est fort
détaillé; il permet d'imaginer la magnificence que l'œuvre aurait atteinte si
la mort n'avait pas interrompu Jacopo. La porte devait avoir quinze a seize
mètres de haut; quatorze scènes de l' Ancien Testament devaient être
sculptées en bas-relief sur les pilastres, et trois scènes de la Nativité sur le
linteau; on voulait encore vingt-huit bustes de prophètes pour les piliers,
une statue de la Vierge à placer dans la lunette avec le pape Martin V
agenouillé et saint Pétrone debout, deux lions de grandeur naturelle aux
côtés de la porte, les statues de saint Pierre et de saint Paul au-dessus des
pilastres; Jésus porté par les anges devait orner le fronton que surmonterait
un Christ en croix. M. Supino' a proposé une reconstitution que M. Gatti* a
1. La Scultura in Bologna, etc., op. cit. 2. La Fabbrica di S. Petronio, op. cit.



38 JACOPO DELLA QUERCIA discutée. Il] me semble dangereux — et surtout inutile — de vouloir être trop précis A ce propos. D'une part, du vivant même de Jacopo, des modifications furent apportées au projet primitif, puisque le linteau compte cinq bas-reliefs au lieu de trois qu indiquait le contrat; en 1451, A la mort de Martin V, que les Bolognais haïssaient, on décida de substituer A sa statue celle de saint Ambroise. Il est fort possible que ce ne soit pas la les seuls changements exigés. Le contrat n'a donc pas une valeur absolue. D'autre part, on déplaça la porte en 1509 pour la faire saillir davantage; en 1510 et en 1511, Antonio del Minella, Antonio da Ostiglia et Amico Aspertini furent chargés de sculpter les quinze bustes de prophètes de la lunette qui fut presque certainement exécutée a cette époque; ce n'est enfin que le 18 novembre 1510 que les statues de la Vierge, de saint Pétrone et de saint Ambroise furent mises en place, et l'on sait encore par des documents, que la statue de saint Ambroise laissée inachevée par Jacopo, fut terminée en 1510 par Domenico Aimo da Varignana'. En laissant les hypothèses et en se bornant aux certitudes, il reste donc que du vivant de Jacopo, furent exécutés : les cinq bas-reliefs du pilier de gauche représentant la Création 0'Adam, la Création 0'Eve, la Tentation, Expulsion du Paradis, le Travail 0'Adam; les cinq bas-reliefs du pilier de droite : le Sacrifice de Caïn et 0'Abel, la Mort 0'Abel, le Sacrifice 0'Abraham, l'Ivresse de Noé, la Sortie de l'arche; les cinq bas-reliefs du linteau : la Nativité, l'Adoration des Mages, la Présentation au temple, le Massacre des Innocents, la Fuite en Egypte : dix-huit bustes de prophètes sur les deux pieds-droits; les deux putti des corbeaux; les statues de la Vierge et de saint Pétrone, la statue inachevée de saint Ambroise. Tout ce travail est-il entièrement de la main de Jacopo? Plu1. Consulter, sur tout ce sujet, Supino et Gatti, op. cit.

CHAPITRE CINQUIEME 39 'sleurs critiques en ont douté et je ne le crois pas pour ma part. I] me semble évident que les deux putti des corbeaux et les bustes de prophetes des pieds-droits, sauf peut-être deux ou trois, appartiennent ases aides; on y retrouve, en vérité, le style de Jacopo, son mouvement, sa manière de draper, jusqu'a ses formes caractéristiques et a son expression; mais tout cela est amolli, diminué, -médiocre. On se souvient qu'il avait demandé aux fabriciens de pouvoir tenir avec lui plusieurs « maitres »; c'est de l'un d'eux que seront ces bustes, pour lesquels Jacopo aura donné une maquette ou peut-être même de simples indications. Je ne pense pas non plus que les bas-reliefs du linteau soient entiçèrement de la main de Jacopo; ils sont fort inférieurs 4 ceux des piliers; la facture en est lourde et molle, parfois rudimentaire, souvent franchement mauvaise. Nous verrons tout 4 l'heure, quand nous pourrons enfin aborder |'étude des marbres merveilleux des piliers, la vie intense que sut y infuser le grand maitre siennois. Rien de semblable dans les scènes du linteau, ni pour la vie physique des personnages, si je puis m exprimer ainsi, ni pour leur vie morale; l'expression est faible et sans évidence; les poses sont gauches, maladroites et contournées. Les bas-reliefs devant être placés très haut, ilest possible que Jacopo se soit contenté d'en fournir des esquisses, en en confiant l'exécution 4 quelqu'un de ses aides, tout en intervenant lui-même pour certaines parties : il en est d'admirables ot l'on sent bien la marque du maitre. I] faut reconnaître cependant que la composition n'est pas toujours heureuse; elle est parfois surchargée et confuse; les plans se mélangent assez désagréablement; et la faute n'en peut être portée que par Jacopo, car il est évident que la conception n'appartient qu'a lui seul. Parce que les bas-reliefs des linteaux sont moins significatifs et moins beaux que ceux des pieds-droits, il n'en faudrait pas conclure qu'ils sont mauvais ou médiocres. Ils visent au récit pittoresque

40 JACOPO DELLA QUERCIA -plus qu'al'expression et comportent généralement un grand nombre de personnages. Les thèmes sont traités d'une façon traditionnelle et l'on pourrait citer pour la Nativité par exemple des modèles connus. Mais quelle majesté dans la Vierge étendue sur un lit bas! Quelle vie et quelle grace dans l'Enfant Jésus! Si des maladresses peuvent être relevées dans d'autres figures, dans le bœuf et l'âne de la crèche, elles ne doivent point empêcher de goûter d'aussi merveilleux morceaux. Lourdeur aussi dans l'Adoration des Mages et exécution imparfaite : on voit encore dans les chevelures la trace des trous faits au vilebrequin. Mélange de beauté et de gaucherie dans la Présentation au temple où l'Enfant est détestable, tandis que la Vierge et le prêtre sont d'une émouvante noblesse. Le bas-relief des Innocents est de beaucoup le moins bon de ces bas-reliefs; il manque d'expression et de vie; il ne retient pas l'attention et l'on s'étonne que Jacopo ait si peu su tirer parti d'une scène dont la passion convenait pourtant à son caractère. La Fuite en Égypte n'a guère plus d'intérêt et le mouvement de la marche chez saint Joseph est assez mal rendu. Mais jusqu'à quel degré Jacopo est-il responsable de ces erreurs? Sur ce point encore, on a pu le trahir. Ce sont là des questions qu'il est impossible d'élucider avec quelque sûreté. Elles présentent d'ailleurs un intérêt assez secondaire, puisque, aussi bien, la pensée de Jacopo apparaît avec une si lumineuse clarté dans les bas-reliefs des piliers qui sont entièrement de sa main. Les œuvres de Jacopo que nous avons étudiées jusqu'ici nous ont permis de définir quelques-unes de ses idées d'art; elles nous ont révélé un caractère puissant, énergique, ardent, un peu sombre, sans que manque cependant cette grâce voluptueuse dont un Italien de la Renaissance ne peut être dépourvu. Mais des figures isolées en ronde-bosse ou en bas-relief ne lui avaient pas offert l'occasion

CHAPITRE CINQUIEME 41 de s exprimer tout entier; les scènes pittoresques du linteau de la porte de San Petronio, nous venons de le voir, ne sont pas entièrement réussies. Pour les compositions des pieds-droits, Jacopo se pose un nouveau problème. Comment l'a-t-il résolu? Avant toute chose, Jacopo veut arriver à l'expression de ses idées et de ses émotions. Pour y parvenir, il s'efforce tout d'abord de réduire la scène à ses éléments essentiels. Plus de récit familier, à la siennoise. Le nombre des figures est ramené au minimum. Dans le même esprit, il n'admet, comme accessoires, que ceux qui sont strictement nécessaires pour faire comprendre l'action : un autel pour le Sacrifice de Cain et Abel, une treille pour l'Arbre de vie de Noé, une porte pour l'Expulsion du Paradis. Jacopo qui, selon les habitudes de son temps, conçoit le bas-relief comme un peintre conçoit un tableau, indique la perspective et les plans successifs, mais sommairement, sans la recherche réaliste de Donatello et, moins encore, sans la riche ornementation de Ghiberti. Ce qui lui importe au-dessus de tout, c'est de sculpter de beaux corps nus ou drapés, vivants et expressifs. Il en résulte un effet de simplicité grandiose et singulièrement impressionnant. Cette formule que Jacopo a créée n'appartient qu'à lui et n'a pas de correspondant dans la production contemporaine; elle convient admirablement au caractère de son génie, qu'elle lui permet de traduire avec une merveilleuse plénitude. Les œuvres dont nous avons parlé jusqu'à présent, même les plus belles, ne semblent qu'une préparation à cette éclosion suprême ou toutes les hautes qualités du sculpteur siennois s'affirment et se condensent : c'est là seulement qu'on le trouve tout entier. La technique de Jacopo reste à San Petronio telle que nous la connaissons, large, générale, synthétique; elle révèle une vue claire, une main puissante, une maîtrise absolue. Ce que l'artiste avait à dire, il l'a dit comme il l'a voulu, à sa manière, dans sa

42 JACOPO DELLA QUERCIA langue propre, avec une étonnante décision, sans qu'on puisse relever, dans cet ensemble des bas-reliefs des piliers, plus de trois ou quatre erreurs, ou, si le mot paraît trop fort, trois ou quatre inattentions. Les formes sont robustes, trapues, sans recherche d'élégance; elles produisent une impression de force et de souplesse, adoucie, dans les corps de jeunes gens et de femmes, par une grace sérieuse d'un charme pénétrant. A la régularité presque classique des traits, que Jacopo avait recherchée dans la Fontegaia, il préfère désormais des visages moins fins et moins purs, mais plus énergiques et plus puissants. Et surtout ces marbres vivent d'une vie intérieure intense et nous crient leur passion. Voici d'abord le Sacrifice de Cain et 0' Abel. Abel agenouillé, les mains pressées l'une contre l'autre, prie; la tête est fixe, les yeux sont perdus; il y a, dans ce corps immobile, une tension qui dit toute l'ardeur de l'acte. Cain, en s'éloignant, se retourne pour voir son rival abhorré; il est hésitant encore, mais on sent 4 son regard que la haine l'affole. Dans la Worl 0' Abel, il va frapper de sa massue son frère étendu a terre; le mouvement n'est pas rendu avec autant de vivacité qu'on serait en droit de le demander 4 Jacopo; par contre, la figure couchée d'Abel est admirable; il a déjà reçu des coups; il est épuisé; il lui reste 4 peine la force de lever une main pour se défendre; il attend la mort. J'aime moins le Sacrifice 0' Abraham, dont la composition est un peu chargée, mais quel élan dans la figure d'Abraham! Point de pitié chez ce père; il accomplit son devoir terrible avec une sombre énergie. | Par une logique qui ne se dément point, Jacopo reste pour l'expression un réaliste classique, comme il l'est pour la facture. Il naime queles vérités générales. Ce n'est pas lui qui, comme Donatello, ferait d'une statue de prophète le portrait d'un contemporain, avec son caractère individuel et ses particularités. Abel, pour

CHAPITRE CINQUIEME 43 Jacopo, nest pas tel homme dont nous puissions deviner l'Ame complexe et variée; c'est la prière et c'est la misère humaine; Cain, cestlahaine; Abraham, c'est ledevoir. De même, Noé seral'ivresse et la Sortie de Varche sera action de graces. Ces deux scènes del' Ivresse de Noé et dela Sortie de l'arche occupent une place spéciale dans la série des bas-reliefs de San Petronio; elles ont un pittoresque de grand style qu'on ne retrouve pas ailleurs. Noé est étendu sur une treille aux lourdes grappes, d'un remarquable effet décoratif. Dans la Sortie de l'arche, les animaux se pressent pourprendre leur liberté. On sait combien les Italiens, jusqu 4 la Renaissance avancée, observèrent mal les animaux; le corps humain seul les intéresse. Jacopo n'échappa pas A cette sorte de loi, mais, en dépit des formes trahies et du modelé insuffisant, il réussit A donner le mouvement et la vie 4 quelques-unes des bêtes qu il représenta; sa tête de lion entre autres est fort belle; et ses oiseaux sont sculptés avec une admirable fermeté. Les scènes dont nous venons de parler ornent le pilier de droite. Les bas-reliefs du pilier de gauche sont d'un mérite plus élevé encore et portent la marque du génie. Pour qui s'occupe d'art italien, c'est un lieu commun de dire qu une ceuvre ne vaut point seulement par sa facture et son métier, si parfaits puissent-ils être. Une ceuvre est d'autant plus grande qu elle participe davantage A la vie et qu'elle exprime des pensées et des sentiments plus complets et plus profonds. Un Giotto, un Léonard, un Michel-Ange éclairent les secrets de]'Ame humaine d'une lumière aussi vive que Dante, Pascal ou Geethe; ils sont poètes et philosophes 4 leur manière, par les moyens qui sont propres a leur art. Si l'écrivain parvient 4 nous donner l'idée claire des grandes vérités naturelles, les artistes nous en donnent la sensation. Jacopo della Quercia vient immédiatement apres les trois ou quatre grands maitres qui dominent l'art italien; peut-être aurait-il

44 JACOPO DELLA QUERCIA pris rang parmi eux si son œuvre eût été plus vaste; ses cinq bas-reliefs de l'histoire d'Adam ne sont, en tout cas, inférieurs à rien de ce que ses compatriotes ont conçu de plus grand. Dans la première scène, la Création d'Adam, Adam nu, assis sur un rocher, regarde Dieu avec un respect mêlé de stupeur. Le sentiment qui l'envahit est si fort qu'il ne se traduit pas seulement par l'expression du visage, mais par la pose, par le geste, par le mouvement du corps entier qui est bouleversé par l'émotion. C'est le secret de Jacopo de donner à ses chairs comme une vie morale, en dépit de sa facture large et générale qui ne recherche que les grands partis et jamais un détail. Dieu, debout, bénit Adam. Tête aux longs cheveux retombants, grave, énergique, soucieuse; draperie aux plis lourds d'une merveilleuse ampleur : le sculpteur, par d'aussi simples traits, réussit à représenter la majesté divine. Dans la Création d'Eve, Adam, couché, est endormi. Dieu a saisi Eve d'une main et la bénit de l'autre; Eve, un pied posé à terre, le second engagé encore dans le corps d'Adam, se dresse dans une pose d'une incroyable légèreté; elle semble planer; point d'effort; c'est Dieu qui l'appelle à la vie et qui, par sa volonté seule, la fait se mouvoir. Elle est humble et respectueuse; mais elle n'est point assaillie par la terreur mystique qui terrassa Adam; elle est femme : certaines pensées sont trop hautes pour qu'elle puisse les atteindre. Jacopo, dans les bas-reliefs suivants, va marquer mieux encore la différence des sexes par des touches délicates et fortes, qui sont une splendide leçon de psychologie, de grandeur et de beauté. Eve, dans la Tentation, repousse d'une main le serpent à tête d'homme et tient de l'autre le fruit défendu qu'elle regarde; elle va céder à son désir; peut-être n'est-ce même qu'un caprice; elle hésite. Ses paupières sont à demi baissées; ce combat intérieur qu'elle est d'avance vaincue lui donne des grâces nouvelles, toute la

CHAPITRE CINQUIEME 46 séduction féminine. Son joli corps est plus langoureux encore. Et Adam ne sait point résister. Il comprend, lui, la grandeur de la faute, mais il contemple Eve de ses yeux grands ouverts; et il n'a plus de force. Et cest l'Expulsion du Paradis. L'ange, d'un geste brutal, pousse hors de la porte les coupables. Adam lève un bras pour se défendre des coups; il est accablé et honteux; mais il prend sur lui tout le poids de la faute et il cherche à protéger Eve qui s'enfuit apeurée, lame légère. C'est enfin le Travail d'Adam. Le visage sombre, Adam, d'un rude effort, bêche la terre. Debout devant lui, Eve le regarde en filant; la vie continue à lui être facile. Cependant Abel et Cain, enfants, se pressent contre sa jambe nue. De la maternité, Jacopo della Quercia, avec un peu d'injustice, n'a voulu montrer que la douceur. Peut-être trouvera-t-on que les idées du maître siennois ne sont pas très originales. Elles ne nous apprennent en vérité rien de nouveau. Ce n'est point d'ailleurs ce que l'on doit demander à un artiste. Les Italiens de la Renaissance n'auraient jamais commis l'erreur de faire de la peinture ou de la sculpture littéraires. D'instinct ils ont compris qu'ils n'avaient point un rôle de penseurs; ils s'adressent à nos sentiments par des émotions visuelles et leur domaine est limité. Les uns n'aspirent qu'à rendre leur vision du monde extérieure, dans sa réalité exacte, ou embellie et stylisée. D'autres — ce sont les plus grands — ont réfléchi sur toute chose; ils ont une conception qui leur est propre; rien de l'activité humaine ne leur est étranger. Et cette vie intérieure, faite de sentiments, de passion, d'expériences, de pensée, déborde dans leur œuvre, l'anime, la magnifie, sans même qu'ils aient songé à l'enrichir des trésors amassés dans le secret de leur intelligence et de leur cœur. Ils sont hommes autant qu'ils sont artistes. C'est

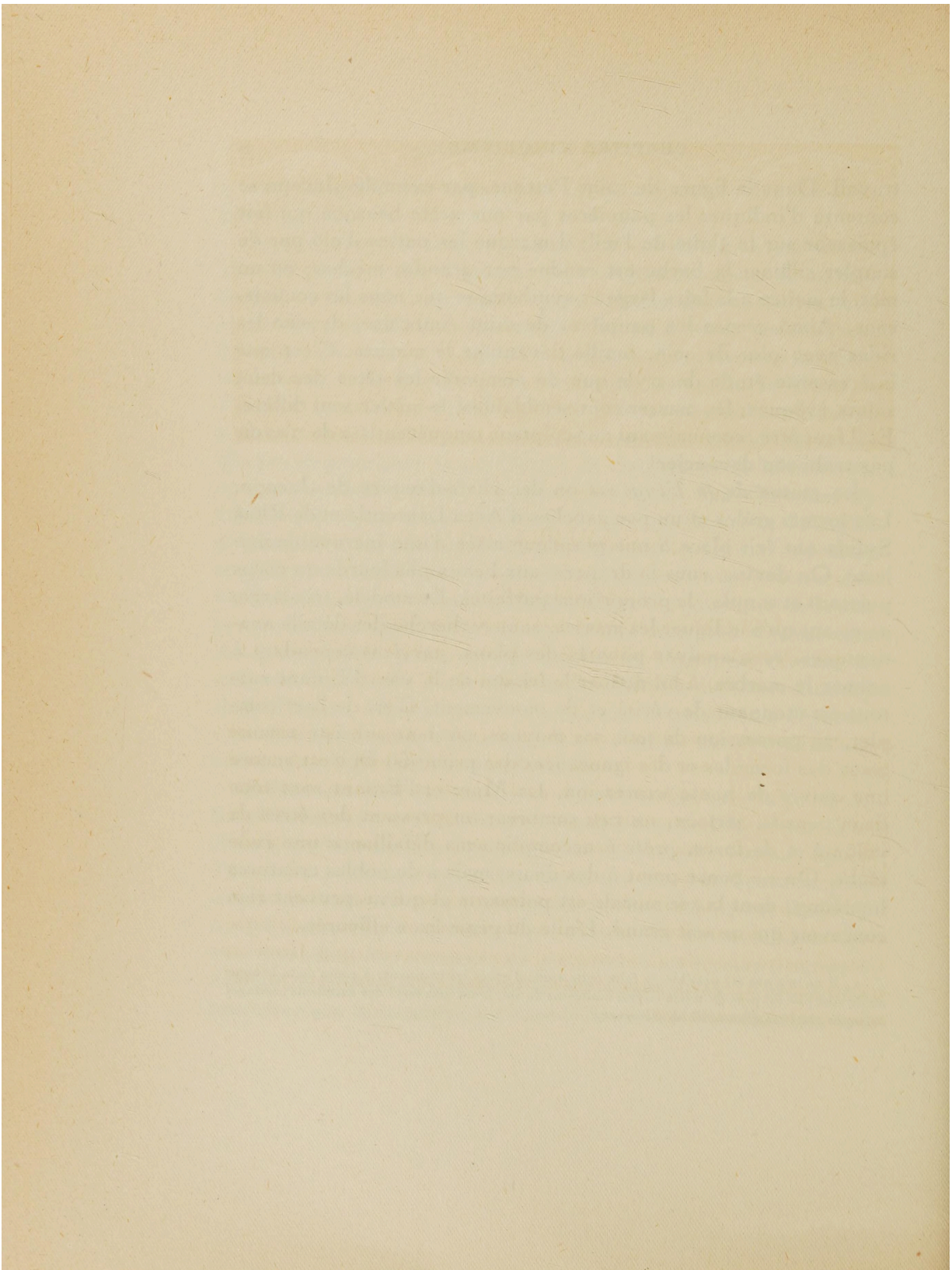
46 JACOPO DELLA QUERCIA A cette catégorie des vrais créateurs qu'appartient Jacopo della Quercia. Les sujets que le sculpteur siennois a traités 4 Bologne ont été abordés avant et après lui par un bien grand nombre de maîtres italiens ou étrangers. Aucun ne s'y est exprimé sous une forme aussi claire et aussi ardente, avec autant de sincérité, de puissance et d'accent, avec autant de beauté et de force. On a souvent comparé les bas-reliefs de San Petronio 4 ceux du campanile du Dôme, à Florence, par Giotto et Andrea Pisano, et l'on s'est même demandé si Jacopo ne s'en était pas inspiré. Ce sont des œuvres assez médiocres et proclamer la supériorité de Jacopo serait lui faire un succès trop facile. Mais prenons la porte de San Giovanni ou Ghiberti sculpta, dans un même compartiment, toute l'histoire d'Adam : il n'y a mis que de la grâce florentine. Et voyons même le plafond de la Sixtine : on pourrait presque dire qu'avec un métier infiniment plus complet, Michel-Ange n'a peint que de beaux corps nus. Je ne veux point, en aucune manière, affirmer que Jacopo soit plus grand que le peintre du Jugement dernier, le sculpteur du Moïse, des tombeaux des Médicis et de tant d'autres chefs-d'œuvre. Mais montrer qu'en un cas au moins il l'a dépassé, c'est dire le rang magnifique qu'il s'est conquis dans l'art italien, voire même dans l'art du monde entier. Il faut examiner encore, avant d'en avoir fini avec la porte de San Petronio, les trois statues en ronde-bosse de la lunette. Saint Pétrone, portant dans ses bras la ville de Bologne, est une figure d'une rare puissance, magnifiquement drapée, aux lignes amples et graves. Saint Ambroise participe de mérites identiques; l'œuvre, nous l'avons vu, fut terminée par Domenico Aimo; elle devait être cependant fort avancée; on y retrouve les formes propres à Jacopo, le même mouvement et la même expression; Aimo sut lui conserver son caractère; c'est dans le détail seul que se révèle son

CHAPITRE CINQUIEME 47 travail. Dans la figure de saint Pétrone, par exemple, Jacopo se contente d'indiquer les paupières par une arête brusque qui fait épaisseur sur le globe de l'œil; il marque les pattes d'oie par de simples sillons; la barbe est rendue par grandes mèches; en un mot, le maître a le faire large et synthétique que nous lui connaissons. Aimo creuse les paupières de saint Ambroise, dessine les rides avec plus de soin, fouille davantage le marbre. C'est une intéressante étude de style que de comparer les têtes des deux saints évêques; les masses sont semblables; le métier seul diffère. Et il faut être reconnaissant au sculpteur cinquécentiste de n'avoir pas trahi son devancier'. La statue de la Verge est un des chefs-d'œuvre de Jacopo. Les formes grêles et un peu gauches d'Acca Laurentia et de Rhea Sylvia ont fait place à une grandeur aisée d'une incroyable majesté. On devine, sous la draperie aux beaux plis lourds un corps puissant et souple, de proportions parfaites. Le modelé, très large, ne visant qu'à indiquer les masses, sans recherche des détails anatomiques, sans analyse poussée des plans, parvient cependant à animer le marbre, à lui donner le frisson de la vie : l'Enfant surtout est étonnant de vérité et de mouvement. C'est de l'art complet, en possession de tous ses moyens, où il ne subsiste aucune trace des formules et des ignorances des primitifs. Et c'est encore une œuvre de haute expression. La Mère et l'Enfant sont tous deux pensifs, sérieux, un peu sombres; on pressent des êtres de volonté et de force, prêts & accomplir sans défaillance une rude tâche. On ne pense point à des dieux, mais à de nobles créatures humaines, dont la vie morale est puissante et qui ne peuvent rien concevoir qui ne soit grand. L'aile du génie les a effleurés.

1. Il ne m'a pas été possible de faire cette étude d'après les originaux, à cause de la hauteur où ils sont placés, près de treize mètres au-dessus du sol. Je me suis servi des excellents moulages exécutés par la maison Lelli, de Florence.

The text on this page is estimated to be only 31.00% accurate

‘ Mh Nh iF



CHAPITRE VI LES CEUVRES. LES FONTS DE SAN GIOVANNI A SIENNE. LE TOMBEAU D'ANTONIO GALEAZZO BENTIVOGLIO A BOLOGNE. LA VIERGE DU LOUVRE. ENDANT les années ot il était occupé a la porte de ee 1 San Petronio, Jacopo della Quercia exécuta a A Bologne et 4 Sienne d'autres travaux, dont certains sont de première importance. Les fonts de San Giovanni, notamment, sont l'un de ses chefsd'œuvre. Nous avons vu qu'ils lui furent commandés en 1417. En 1425, rien n'était encore exécuté, sauf le plan général. Jacopo dut restituer A cette époque un acompte qu'il avait regu en 1419. Ce nest qu'en 1430, après de nombreuses réclamations, que Jacopo termina enfin cet ouvrage.



50 JACOPO DELLA QUERCIA I] semble bien que l'on puisse lui en attribuer toute la composition. A la base, une vasque de marbre, de forme hexagonale, est revêtue de bas-reliefs de bronze, avec des statuettes de bronze placées aux angles, dans des niches. La fabrique du Dôme demanda ces bas-reliefs 4 Jacopo lui-même, 4 Donatello, 4 Ghiberti et un artiste siennois, Turino di Sano, qui fait assez pauvre figure aux côtés de ses grands concurrents. Du centre de la vasque, porté sur un faisceau de colonnes, un tabernacle de marbre s'élève, hexagone également; il est orné de cinq bas-reliefs de marbre, représentant des prophètes en pied, qui sont tous de la main de Jacopo; la porte du tabernacle est de bronze sculpté et doré. De petits anges de bronze dansent sur la corniche. Au sommet, le Rédempteur, de marbre, est l'œuvre de Jacopo. La ligne générale, qui est plutôt sévère, s'adoucit par la grace et le charme du détail. Des mosaïques sur les contremarches, deux minces bandes d'émail bleu encerclant la vasque, l'union du marbre et du bronze donnent un effet de polychromie à la fois vigoureux et délicat. Les motifs décoratifs appartiennent presque uniquement au style de la Renaissance. Les fonts de San Giovanni sont une des pièces les plus caractéristiques du Quattrocento. Distinction de pensée, réserve aristocratique, fraîcheur juvénile et, en même temps, décision, accent, nervosité, maîtrise : Jacopo a su préparer à ses rivaux florentins un cadre digne de leurs bronzes! Nous voudrions pouvoir citer les noms des fabriciens du Dôme qui surent choisir Donatello, Ghiberti et Jacopo della Quercia pour orner leur baptistère d'une œuvre parfaite. Nous connaissons désormais la manière de Jacopo et il n'y a plus grand'chose à en dire. Si les cinq bas-reliefs des Prophètes ne sont pas d'égale valeur, il faut noter cependant que leur exécution est hors pair. Jamais peut-être Jacopo n'a donné autant de soin à la facture. Sa vigueur, son assurance, sa souplesse sont une joie

CHAPITRE SIXIEME 51 pour les yeux. Les draperies sont d'un mouvement admirable et l'artiste a mis dans ces figurines tant de hauteur de pensée, tant de puissance d'expression qu'elles en prennent une grandeur émouvante. Les Prophetes de Sienne méditent ou se préparent a l'action; il semble que l'un d'eux va s'élancer; en tous, on devine l'ardeur et une énergie passionnée. En restant strictement vrai dans les formes, Jacopo donne cependant l'impression d'une humanité supérieure par le génie et par la force. Le bas-relief de la vasque représente Zacharie chassé du temple. Le fond est constitué par une série de portiques. Zacharie, placé devant l'autel, se retire terrifié devant l'ange qui le regarde dans les yeux; quelques hommes les contemplent avec un intérêt mêlé d'effroi. A la date où ce bronze fut exécuté, entre 1428 et 1430, Ghiberti avait terminé la seconde porte du Baptistère de Florence et travaillait à la troisième; d'autre part, il avait livré à Sienne même, en 1427, les deux scènes qu'on lui avait commandées pour les fonts. La conception nouvelle du bas-relief traitée comme un tableau sculpté était donc établie et il est indubitable que Jacopo la connaissait. On sait avec quelle habileté Ghiberti résolut toutes les difficultés qu'elle comportait : composition, groupement, jeu de la perspective, profondeur, passage progressif de la rondebosse au *vchiacciato*, il déploya toute sa virtuosité à vaincre ces problèmes techniques et l'on peut dire qu'il possédait à fond toutes les ruses du métier. La troisième porte surtout témoigne d'une ingéniosité sans pareille. Mais déjà, dans les deux bas-reliefs de Sienne, Ghiberti avait fixé son but et ses moyens. Jacopo céda lui aussi au goût du temps et il plaça les figures de son Zacharie dans un décor architectonique. Décor succinct d'ailleurs, beaucoup moins poussé que chez Ghiberti, ce qui ne l'empêche point d'atteindre à beaucoup de grandeur. Les plans

52 JACOPO DELLA QUERCIA successifs sont indiqués par le bas-relief et le vchiacciato, sans recourir à la ronde-bosse. On peut relever quelques maladresses dans la perspective, les raccourcis et les poses. Dans ce genre spécial, qu'il n'avait point encore abordé, Jacopo n'est pas entièrement maître de soi. Avant de lui en faire grief, il ne faut pas oublier que l'Italie créait alors un nouvel art réaliste, dont elle ne découvrait que peu à peu les formules. Les plus grands maîtres du Quattrocento ne sont pas exempts d'erreurs, mais elles sont imputables à leur époque plus qu'à eux-mêmes. Si Ghiberti dépasse Jacopo pour la facture, il lui est bien inférieur pour l'expression. Chez le sculpteur florentin, la signification profonde du sujet traité, les sentiments, les idées qu'il peut éveiller, passent au second rang. Il lui suffit de modeler des scènes légères, élégantes, gracieuses, animées, sans jamais se soucier de traduire la vie intérieure. Les préoccupations de Jacopo della Quercia sont différentes et, disons-le, bien plus élevées. Nous l'avons comparé à Ghiberti. Rapprochons-le maintenant de Donatello, son collaborateur pour les fonts de San Giovanni. L'un et l'autre ont voulu exprimer une émotion violente et ils ont pleinement réussi. Mais les moyens ne sont pas les mêmes. Donatello, dans le Banquet d'Hérode, individualise les expressions; il cherche à rendre l'effet que produit l'effroi sur des êtres divers, particularisés par leur âge, leur sexe, leur caractère. Jacopo, au contraire, selon son habitude, se sert de types généraux, cette race d'hommes ardents et un peu farouches que nous avons vus sculptés sur les piliers de San Petronio et que nous avons retrouvés dans les prophètes des fonts. Ils sont tous en proie à une terreur mystique qui bouleverse les âmes et étreint les corps. Il y a, dans ces petites figurines, tant de grandeur et de force, tant de gravité, une action dramatique si intense, qu'en dépit de quelques gaucheries, malgré les grâces de Ghiberti et le

CHAPITRE SIXIEME 53 réalisme puissant de Donatello, c'est au maître siennois qu'on donne la victoire dans cette sorte de joute entreprise pour les fonts de San Giovanni, entre les trois grands sculpteurs. Pour terminer l'examen des œuvres de Jacopo della Quercia, il nous faut retourner à Bologne. Les morceaux qu'il y laissa en dehors de la porte, sont d'un intérêt beaucoup moindre. Au Musée Civique se trouvent une Vierge de marbre, en bas-relief, de petite dimension, de faire assez mou, sans doute un travail d'atelier, et deux bas-reliefs de marbre blanc représentant la Vierge et l'Enfant et saint Georges, surmontés, le premier de trois anges enlacés, le second d'une sainte, disposés dans des sortes de gables. Ces deux pièces devaient faire partie d'un groupe qui ne fut probablement pas terminé et qui aurait constitué un triptyque ou un polyptyque dans le genre de l'autel de Santa Lucia. La facture, sans être aussi nerveuse que celle de San Petronio, est cependant fort belle. Le tombeau de l'Antonio Galeazzo Bentivoglio, dans l'église de San Giacomo Maggiore, à Bologne, fut, nous l'avons dit, commandé par la famille des Varii, de Ferrare, puis racheté par les Bentivoglio. Laissé inachevé par Jacopo, il fut terminé par un artiste inconnu, fort médiocre. C'est un tombeau de professeur, comme il en existe plusieurs à Bologne; le sarcophage, adossé à une muraille, est porté par deux consoles; la statue du mort est placée dessus, couchée sur un plan incliné que surmonte une corniche où sont disposées trois statuettes; quatre autres statuettes sont aux angles du sarcophage, sur le devant duquel un vaste bas-relief montre, au centre, le professeur en chaire, et, à droite et à gauche, des élèves qui l'écoutent, assis à leur banc. Le bas-relief de gauche, représentant les élèves, fut ébauché par Jacopo, dont on retrouve la main dans certains détails, et

54 JACOPO DELLA QUERCIA terminé par le continuateur dans un esprit de réalisme puéril et mesquin; trois des statuettes, un vaint Paul et deux Vertus, du même artiste sans doute, sont franchement mauvaises. Les autres morceaux au contraire, sont indubitablement du maître siennois, sans aucune retouche étrangère : le professeur en chaire, les élèves de droite, la statue gisante, les statuettes de la Vierge et de saint Pierre sur la corniche, les deux statuettes des Vertus, placées à droite du sarcophage. Ses formes habituelles, sa facture, son style, son expression s'y révèlent. Le tombeau d'Antonio Galeazzo Bentivoglio, cependant, ne compte point parmi ses créations les plus significatives. Après cette revue rapide des œuvres mineures de Jacopo della Quercia, parlons enfin d'une belle statue représentant la Vierge et l'Enfant, en bois peint et doré, conservée au Musée du Louvre. M. Venturi en discute l'attribution, mais ses arguments ne me semblent point probants'. En plus d'habitudes stylistiques qu'on retrouve constamment chez Jacopo, la Vierge du Louvre révèle esprit même et la main du maître. Cette gravité de l'expression, 1. M. Venturi (*Storia dell'Arte italiana*, t. VI) indique pour Jacopo un certain nombre de formes caractéristiques qu'il ne retrouve pas dans la Vierge du Louvre. Mais ces formes caractéristiques telles qu'il les indique (tête ronde, cheveux sortant par mèches sous le voile, draperie aux plis sinueux, etc.) me paraissent choisies arbitrairement. Ilaria del Carretto, par exemple, a les mêmes cheveux à bandeau ondulé que la Vierge du Louvre; les figures de Vautel Trenta, Rhea Sylvia, Acca Laurentia, n'ont pas la tête ronde; la draperie n'a pas toujours la sinuosité de celle de la Vierge de San Petronio et de l'autel Trenta. Par contre, les rapprochements sont nombreux à faire entre la Vierge du Louvre et les œuvres indiscutées de Jacopo; le parti pris de la draperie, toutes réserves faites pour les distinctions à établir entre une œuvre de jeunesse et une œuvre de l'âge mûr, est identique dans la Vierge de Ferrare et celle du Louvre; les plis sont arrondis ou cassés d'une manière analogue dans tous les travaux du maître; la main aux doigts longs, à bouts carrés, aux articulations marquées, est semblable dans les Vierges du Louvre et de San Petronio; on pourrait multiplier l'énumération de ces détails de facture communs à la Vierge du Louvre et aux travaux certains du maître. Enfin la facture elle-même et son accent particulier, le tour de main, l'expression sont des éléments de jugement tout aussi convaincants; s'ils ne relèvent pas

de la critique scientifique, ils comptent cependant pour la critique artistique qui a aussi son importance.

CHAPITRE SIXIEME 55 cette majesté de la ligne, cette ampleur de la draperie, ces membres d'enfant exubérant de vie, cette facture large et décidée, que voila bien la marque souveraine de Jacopo della Quercia! M. André Michel a justement observé que la Vierge du Louvre parait antérieure 4 la Vierge de San Petronio'. Elle n'a pas la sécheresse de l'Acca Laurentia et de la Rhea Sylvia de la Fontegaia, sans avoir le mouvement, la puissance et la souplesse de la statue de la Porte Majeure, et doit prendre date entre ces deux travaux. On sait qu'elle provient de Bologne; sans attacher beaucoup d'importance a ce renseignement, il semble probable cependant qu'elle a bien été taillée dans cette ville, en même temps que les bas-reliefs des piliers. Quoi qu'il en soit, le Louvre peut s'enorgueillir de posséder un des chefs-d'œuvre du sculpteur siennois. 1. Monuments Prot, 1896, t. UI. 1

The text on this page is estimated to be only 36.70% accurate

> ‘ris é . Ms ey wa 7 : itis, ; ; : j ' — —> . “he , i ; >: mee OF 4

CHAPITRE VII L'INFLUENCE DE JACOPO DELLA

QUERCIA N a dit de Jacopo della Quercia qu'il eut un seul élève qui se fit attendre cent ans : Michel-Ange. Ce nest peut-être qu'une figure de rhétorique. La phrase contient en tout cas une inexactitude et une exagération. Une inexactitude, car si Jacopo ne constitua pas une école proprement dite, son influence ne laissa pas de se faire vivement sentir sur ses contemporains. M. A. Venturi en a relevé les traces en Emilie. Elles sont bien plus apparentes & Sienne même. Les sculpteurs siennois du xv^e siècle se divisent en deux groupes assez nettement tranchés. L'un, quine rentre pas dans le cadre de ce livre, a pour chef Lorenzo Vecchietta et dépend pour les idées et pour la technique de Donatello. Comme le grand maitre florentin, selon ses moyens et son tempérament, Vecchietta fait du réalisme analytique. Il s'applique à modeler des statues fouillées dans le détail, suivant de près la nature et n'arrivant au style que 8

58 JACOPO DELLA QUERCIA par le choix judicieux des modèles. Pour animer une semblable conception, il faut le génie de Donatello, son don admirable de sentir la vie sous toutes ses formes, cette force créatrice unique qui lui permet de donner aux vérités particulières une telle intensité qu'elles en arrivent au type. Vecchietta est bien loin d'atteindre cette formidable envergure. C'est un bon sculpteur de deuxième rang, sans plus, qui pare la forme humaine de cette grace et de cette tendresse siennoises dont Duccio avait découvert l'expression. Son Christ du Dôme, ses deux Saints de la Loggia di Mercanzia — qui remplacèrent sans doute les statues commandées à Jacopo della Quercia et non exécutées —, quelques œuvres disséminées dans les églises siennoises et les collections italiennes constituent toute la production sculpturale de Vecchietta. Il laissa également plusieurs peintures, tableaux et fresques, sans dépasser jamais les qualités d'un petit maître. On pourrait presque caractériser par les mêmes mots deux autres artistes du même groupe, Francesco di Giorgio, qui fut aussi peintre et architecte, et Giacomo Cozzarelli, l'auteur des torchères du Palazzo del Magnifico à Sienne, un des joyaux de l'art décoratif du Quattrocento. La critique rattache à Jacopo della Quercia un second groupe de sculpteurs siennois, composé de Turino di Sano, Giovanni di Turino, son fils, Federighi et Neroccio, auxquels il faut joindre les auteurs inconnus de nombreux stucs, terres cuites et bois sculptés épars dans les églises de Sienne et de la province ou dans les collections particulières. En vérité, l'art de Jacopo della Quercia n'est pas de ceux qui s'enseignent et qui peuvent faire école au sens propre du mot. Ce qui constitue sa haute valeur, ce ne sont point tant des procédés d'exécution, une façon particulière d'interpréter la nature, mais c'est surtout le don d'exprimer la vie intérieure. Il faut d'abord la

CHAPITRE SEPTIEME 59 sentir, la comprendre, et cette faculté n'est pas accordée A tous les artistes; elle est même toujours refusée aux artistes secondaires. La facture, chez Ghiberti et Donatello, eut une importance telle que leurs imitateurs directs y purent trouver des éléments suffsants pour alimenter et vivifier leur production; ils pouvaient y apprendre une manière précise d'observer et de traduire le vrai, un métier proprement dit. Un élève formé a l'école donatellienne peut devenir un excellent sculpteur, tandis que le faire large et général de Jacopo della Quercia est un exemple dangereux pour un talent médiocre; la synthèse n'est accessible qu'A ceux dont les yeux sont assez aigus et la main assez sire pour la faire dériver de l'analyse. Enfin, les disciples de Jacopo gardèrent de leur maitre le got de la grandeur et de la force, sans savoir que ces qualités ne s'imitent point et doivent exister dans]'Ame même du créateur pour que les ceuvres soient vraiment grandes et fortes. Cependant, les conditions artistiques étaient si favorables au Quattrocento, qu'en dépit de ces inconvénients, la production des petits maitres dépendant de Jacopo della Quercia compte des pieces d'unindiscutable intérêt et souvent même d'une réelle beaute, parmi lesquelles il faut citer a Sienne la Verge et quatre saints de l'église de San Martino, statuettes de bois doré d'un charme inexprimable, dont l'auteur est resté inconnu, le vaint Nicolas de Monnagnese, |' Annonciation du Santuccio, la Vierge de la Tartuca. Turino di Sano et Giovanni di Turino, son fils, orfèvres et sculpteurs, sont des artistes sur lesquels il ne convient guère de s'arrêter. Nous savons qu'ils exécutèrent deux des bas-reliefs des fonts de San Giovanni et trois des statuettes de la vasque, ou le voisinage de Ghiberti, Donatello et Jacopo fait cruellement sentir leur infériorité. Le bas-relief représentant vaint Paul et les quatre Evangélistes, aa Dème de Sienne, est également un morceau fort médiocre.

60 JACOPO DELLA QUERCIA Antonio Federighi est un artiste d'une bien autre valeur'. « Capomaestro » du Dôme d'Orvieto de 1450 4 1456, la plus grande partie de sa vie se passa à Sienne, où sont encore conservées ses œuvres principales : les statues de saint Victor, saint Ansanus et saint Sabin, & la Loggia di Mercanzia, le Moïse du Musée de l'œuvre du Dôme, le Bacchus du palais d'Elci, et des travaux décoratifs comme le banc de marbre de la Loggia di Mercanzia et le bénitier du Dôme. Federighi ne possédait peut-être pas les qualités nécessaires pour donner à de grandes statues un intérêt d'art suffisant, et ses trois Saints de la Loggia di Mercanzia, fort bien exécutés, ne retiennent point toutefois longtemps l'attention. Ses œuvres mineures au contraire sont charmantes; elles ne dépassent point ses forces et sont plus personnelles; il y oublie un peu l'exemple de Jacopo et se laisse aller à sa fantaisie. Le Bacchus du palais d'Elci, à Sienne, si vivant et si gracieux, taillé dans un marbre blond qui a pris une patine admirable, compte parmi les belles pièces du Quattrocento. Son bénitier du Dôme, où Federighi a mêlé des souvenirs de l'antiquité, avec ses quatre démons enchaînés, ses guirlandes de fruits, ses amours, ses motifs décoratifs si variés et si riches, fait une figure étrangement païenne dans ce temple chrétien; la Renaissance s'y épanouit avec une fraîcheur juvénile et une puissance d'invention qui n'ont en vérité rien de commun avec la beauté sévère de Jacopo, trop haute pour ce charmant génie. Aventure commune à bien d'autres que lui, c'est quand Federighi ne vise point au grand art qu'il crée ses œuvres les meilleures! Neroccio di Bartolommeo Landi est le dernier en date des sculpteurs. Voir sur cet artiste : Schmarsow, Antonio Federighi detto Tolomei, ein sienischer Bildbauer der Quattrocento, dans Repertorium für Kunstw., XII, 1889; Schubring, Die Plastik Sienas im Quattrocento, Berlin, 1907.

CHAPITRE SEPTIEME 61 teurs siennois qui dépendent de Jacopo. Il naît en 1447 et meurt en 1500. C'est un peintre exquis. A la fin du xv^e siècle, il a gardé une facture grêle, plate, archaïque, primitive en un mot, mais d'une préciosité de sentiment, d'un raffinement qui l'apparentent à Botticelli. Par un étrange phénomène, ses sculptures sont d'un caractère si entièrement différent qu'on ne les croirait point du même artiste si des documents ne les authentifiaient avec certitude. On possède de lui le tombeau de l'évêque Tommaso Testa Piccolomini, au Dôme de Sienne, exécuté en 1485, et deux statues de sainte Catherine, l'une, en bois, à l'oratoire de Fontebranda (1470) et l'autre, de marbre, au Dôme (1487). Le monument de Tommaso Testa Piccolomini rappelle l'élégance florentine. La statue gisante se détache sur des panneaux de marbre encadrés de pilastres qui supportent un entablement orné de motifs décoratifs. L'œuvre, sans être très caractéristique, a beaucoup de charme. Dans la statue de marbre de sainte Catherine, Neroccio s'est visiblement souvenu de la noble ampleur de Jacopo, de ses draperies aux plis lourds, de sa belle ligne grave et sévère. L'exécution, plus nette, n'a point certes l'élan et la plénitude du maître. Mais l'œuvre, dans son ensemble, est fort belle. C'est la dernière où l'on retrouve à Sienne même l'influence de Jacopo della Quercia. L'art italien avait pris déjà une direction nouvelle. Le Marrina, qui fut le meilleur sculpteur siennois du XVI^e siècle, n'a plus aucun trait commun avec l'auteur de la Fontegaia et de la porte de San Petronio. Jacopo eut-il une influence sur Michel-Ange? C'est à cette simple question qu'il faut ramener le débat sur les liens qui ont pu exister entre les deux grands maîtres toscans, et il est impossible de prétendre que l'un fut l'élève de l'autre. Jacopo della Quercia et Michel-Ange ont des points de contact évidents. Il est certain d'autre part que, quand Michel-Ange, en 1495 et en 1507, séjourna

62 JACOPO DELLA QUERCIA 4 Bologne, il y étudia les œuvres de Jacopo. Mais s'il ne les avait pas connues, est-il besoin de dire qu'il n'en aurait pas moins suivie la même voie. Jacopo et Michel-Ange ont la même gravité sombre et parfois tragique, le même goût pour le style large et puissant. Mais ce sont là de simples similitudes de nature. Peut-on penser que le caractère d'un créateur de suprême génie puisse dépendre d'une rencontre fortuite? Jacopo et Michel-Ange ont cru l'un et l'autre que l'art n'est pas seulement une étude des formes extérieures, mais qu'il doit participer à toutes les grandes pensées humaines et les traduire. Il serait vain de rappeler que cette conception ne leur appartient pas en propre. Giotto, Masaccio n'en avaient pas d'autre. Ce n'est pas à Jacopo que Michel-Ange en est redevable mais à l'instinct profond de sa race. L'examen de la porte de San Petronio a pu hâter chez lui la maturité de quelques idées, graver dans sa mémoire quelques motifs dont il s'est un jour servi. Voilà sans doute à quoi il faut réduire, pour rester dans la vérité, l'influence exercée par le Siennois sur le Florentin et ce n'est pas suffisant pour constituer de l'un à l'autre une sorte de filiation artistique. Toutefois, l'honneur est singulier pour Jacopo qu'on ait pu le rapprocher du plus grand génie italien et le placer si haut dans la hiérarchie artistique.

CHAPITRE VIII LES IDEES ARTISTIQUES ET LE

CARACTERE N dépit des disciples et des imitateurs que son génie a suscités, Jacopo della Quercia reste un isolé aussi bien dans l'art siennois que dans l'art italien tout entier. A Sienne, il échappe à l'emprise de Duccio di Buoninsegna qui avait fixé pour deux siècles les thèmes de l'école. Jacopo ne sait pas se contenter de ces récits pittoresques et familiers où excellèrent les Simone Martini, les Lippo Memmi, les Ambrogio Lorenzetti et tous les petits maîtres. La tendresse caline et voluptueuse, la dévotion parfois sincère, parfois inquiétante que l'on retrouve dans la plupart des œuvres siennoises, ne suffisent pas davantage à son Âme ardente. Il a d'autres émotions à exprimer, d'autres passions, des idées plus variées, plus profondes et plus fortes. En contemplant les douces madones siennoises, rêveuses et souriantes, on oublie qu'elles furent peintes en une époque de violences terribles, où les biens et la vie étaient sans cesse menacés, où des cruautés sans nom n'étonnaient personne, où les ambitions et les désirs ne reculaient devant aucun



64 JACOPO DELLA QUERCIA crime pour se satisfaire. L'art siennois, dans ses manifestations habituelles, ne montre que les graces d'un coeur infiniment séduisant; il ignore volontairement tous les autres traits du caractère national. Jacopo della Quercia, seul avec Pietro Lorenzetti, 4 un siècle d'intervalle, traduit des sentiments et des pensées ou s'affirment une personnalité puissante et certaines aspirations de l'art, plus hautes et, par conséquent, moins fréquentes. Dans le Quattrocento toscan, Jacopo della Quercia occupe également une place particulière, qui le met en dehors du courant contemporain. Comme tous les grands maîtres de son temps, Jacopo veut rendre la forme humaine dans sa vérité. Son réalisme est cependant, nous l'avons vu, d'une nature fort différente de celui de Ghiberti ou de Donatello, et il s'y mêle des préoccupations d'un tout autre ordre. Nous réduisons aujourd'hui en formules abstraites les esthétiques des artistes italiens des grands siècles, alors qu'eux-mêmes ne se sont jamais souciés d'idéologie; ils savaient fort bien où ils voulaient aller mais ils n'éprouvaient nul besoin de préciser par des théories ce qu'ils sentaient si clairement. Quand Lorenzo Ghiberti ou Vasari voulaient, dans leurs livres, marquer leur admiration pour une œuvre qui leur paraissait réussie, ils pensaient suffisant de dire qu'elle était vivante. C'est leur suprême éloge et leur unique commentaire. 3 La vie est si complexe et si riche qu'il n'existe pas un artiste qui l'ait rendue complètement. Ceux qui s'en rapprochent le plus font un choix plus ou moins conscient qui constitue l'art lui-même. Quel est le choix de Jacopo? | Avec tout son temps, il s'est efforcé de substituer à l'empirisme trécentiste l'étude systématique et pour ainsi dire scientifique du corps humain. Il a pris toutefois une autre voie que les sculpteurs florentins. Aux vérités particulières, il a préféré les vérités générales. Son modèle est large et sacrifie résolument le détail au grand

CHAPITRE HUITIEME 65 effet et a la grande ligne. Au début du xv^e siècle, Jacopo inaugure une facture qui sera celle de tous les grands artistes du Cinquecento. Cela n'allait pas sans quelque danger. La synthèse qui n'est pas précédée par une analyse rigoureuse risque de conduire a des erreurs, auxquelles, il faut le reconnaître, Jacopo n'a pas toujours échappé. Celles que nous avons relevées dans le tombeau d'Ilaria » del Carretto peuvent être attribuées à sa jeunesse. Cependant, à la fin de sa carrière, quand il avait sculpté déjà ses chefs-d'œuvre, on découvre dans certains de ses bas-reliefs des gaucheries qui étonnent et qui, très probablement, n'ont pas d'autre cause que l'habitude d'une synthèse prématurée, insuffisamment préparée par l'étude minutieuse de la nature. Dans les compositions à nombreux personnages, comme les scènes des linteaux de la porte de San Petronio, et des problèmes techniques un peu difficiles sont posés, Jacopo hésite, s'alourdit, s'embarrasse; il ne vient pas à bout d'obstacles dont Ghiberti, qui lui est pourtant si nettement inférieur, se serait joué. . Pour des raisons que nous ne connaissons point, en dépit des commandes nombreuses qui lui furent faites, Jacopo della Quercia a relativement peu produit, et c'est d'autant plus regrettable que certaines de ses œuvres sont incomplètement réussies. Nous les avons étudiées au cours de ce volume et nous pouvons maintenant les négliger pour ne nous occuper que des créations où Jacopo a donné toute la mesure de son génie. Elles sont peu nombreuses : le tombeau d'Ilaria del Carretto, la Fontegaia, les fonts de San Giovanni, les bas-reliefs des pieds-droits et les statues de San Petronio, la Vierge du Louvre. Remarquons tout d'abord que ces œuvres sont des figures isolées ou des sujets ne comportant que deux ou trois personnages. Cela signifie que Jacopo ne se sentait point à l'aise dans les grandes compositions; les groupements savants, les attitudes compliquées ne sont point de sa compétence; ce n'est pas 5

66 JACOPO DELLA QUERCIA de ce côté que sont tournées ses recherches. Loin de lui en faire un grief, nous demandons de ne pas oublier que Jacopo vivait en un temps où les artistes venaient de découvrir l'observation méthodique et où ils devaient créer eux-mêmes leur métier. Jacopo della Quercia n'est entièrement maître de lui que lorsqu'il sculpte des statues en ronde-bosse ou des bas-reliefs très simples, à peu près sans décor. Si, doué comme il l'était, Jacopo n'a point atteint des résultats aussi parfaits que ses rivaux de Florence, c'est peut-être parce qu'il a vécu dans un foyer d'art moins actif et moins important, mais c'est surtout parce qu'il avait des préoccupations d'un autre ordre et que l'artiste le plus complet, dans des périodes de formation et de transition comme le xv^e siècle, ne peut pas tout savoir. Le réalisme technique a suffi pour remplir la carrière de Lorenzo Ghiberti; il ne s'est passionné que pour l'étude des formes extérieures qu'il a parées d'élégance florentine; quand il était parvenu à détacher une figurine de ses tableaux de bronze, à fixer avec exactitude un geste ou une pose, à établir avec vraisemblance la perspective de ses architectures, il pensait que sa tâche d'artiste était accomplie. Jacopo, au contraire, ne considère pas le réalisme technique comme un but, mais comme un moyen. Il porte en lui un monde de sentiments et d'idées qu'il veut, avant tout, exprimer. En cela, il diffère aussi de Donatello. On se souvient de l'anecdote contée par Vasari au sujet du Christ en croix du sculpteur florentin, à qui son ami Brunelleschi avait reproché de n'avoir su représenter qu'un paysan. À ses débuts, Donatello ne se souciait que de vérité matérielle; la valeur morale de son modèle lui importait peu; ce n'est que plus tard qu'il arriva à la grandeur, & la noblesse, à l'éternel, à force d'acuité dans l'analyse. Ces qualités, Jacopo les atteint par d'autres voies dans sa première œuvre importante.

CHAPITRE HUITIEME 67 Quand il sculpta le tombeau d'Ilaria del Carretto, il ne pensa point uniquement a tailler dans le marbre une statue gisante, bien observée dans le détail des formes et bien rendue. Ce qu'il voulut d'abord dire, c'est sa douleur et sa révolte. Le destin lui parut cruel, qui enlevait a la joie de vivre une femme jeune, belle et heureuse. Et il parvient à nous émouvoir par la grace de ce corps féminin qui l'immobilité de la mort n'a point ôté son charme voluptueux; avec une rare délicatesse, il a marqué encore l'antithèse de la jeunesse et de la mort par le chœur des enfants nus qui entourent le sarcophage et dont les petits visages sont assombris par le deuil. Il y a dans cette œuvre une richesse et une profondeur de sentiments qui l'emportent de beaucoup sur la facture. C'est a leur expression que Jacopo a donné tous ses soins et parce que les forces humaines ont des limites, parce que, au début du xv^e siècle, les sculpteurs n'étaient pas encore sûrs de leur métier, Jacopo n'a pas échappé a toutes les embûches de l'exécution qu'un Florentin aurait sans doute évitées, mais qu'il n'aurait point compensées par autant d'émotion. Avec les années, la technique de Jacopo della Quercia s'est sans cesse améliorée et, dans plusieurs œuvres de sa maturité, il a atteint la perfection. Si le sculpteur siennois a résisté au courant qui entraînait tout le Quattrocento vers le réalisme analytique, c'est qu'il a compris qu'il ne convenait point au but essentiel de son art. S'il a voulu exprimer ses sentiments et ses idées, il est inutile de dire qu'il n'est point tombé dans l'erreur de faire de la sculpture littéraire; semblable mésaventure ne peut point arriver à des Italiens de la Renaissance : leur imagination est concrète et sensuelle. Aussi n'est-il point facile de déterminer le caractère de Jacopo della Quercia par ses œuvres, seul moyen toutefois qui nous soit offert puisque les documents écrits ne nous donnent aucune indication d'ordre psychologique. Toutes ses créations

68 JACOPO DELLA QUERCIA sont voilées d'une mélancolie que l'on découvre jusque dans la Fontegaia, la Gaie Fontaine. Les jeunes femmes qui symbolisent les vertus sont songeuses et lointaines; elles ont un sourire grave et noble et l'on ne voit rien dans leur visage de cette légèreté siennoise, passée en proverbe dans toute l'Italie. La Fontegaia cependant traduit cette joie de vivre, cette fraîcheur d'esprit et de cœur, cet épanouissement de jeunesse qui sont un des grands charmes du Quattrocento. Jamais, semble-t-il, Jacopo della Quercia ne s'est trouvé dans une période d'aussi heureux équilibre; son 4^{me} est apaisée et sereine. Dans toutes ses autres œuvres, on devine un sentiment Apre et passionné, et comme une sorte de désenchantement. | Dans le tombeau d'Ilaria, révolte contre le destin qui fauche de beaux êtres humains dans la fleur de l'Âge. Révolte contre la vie, dans les fonts de San Giovanni et la porte de San Petronio. Elle n'est point ce que Jacopo voudrait qu'elle fait. L'histoire d'Adam et Eve, sous le ciseau du sculpteur siennois, devient le poème de l'antagonisme des sexes; Cain et Abel, Abraham et Noé semblent porter le poids d'une malédiction; les prophètes de Bologne et de Sienne ont des regards et percent une sombre ardeur et une colère sacrée. Les œuvres et Jacopo s'est exprimé tout entier sont empreintes d'un pessimisme tragique et désespéré. Il ne revient à un peu de sérénité qu'en sculptant la Vierge et l'Enfant; il donne à la Mère de Dieu tout ce qu'il peut concevoir de grandeur et de noblesse; les formes sont puissantes et majestueuses; peu de tendresse; une Âme forte et haute; dans les yeux, une tristesse rêveuse que Jacopo a dépouillée de la passion qui le dévorait et et il a réussi à mettre un calme divin. Devant les marbres de Jacopo della Quercia, on ne peut point ne pas penser à Dante et à Michel-Ange. Eux aussi souffraient de ce que les hommes n'eussent point les vertus et les grandeurs qu'ils

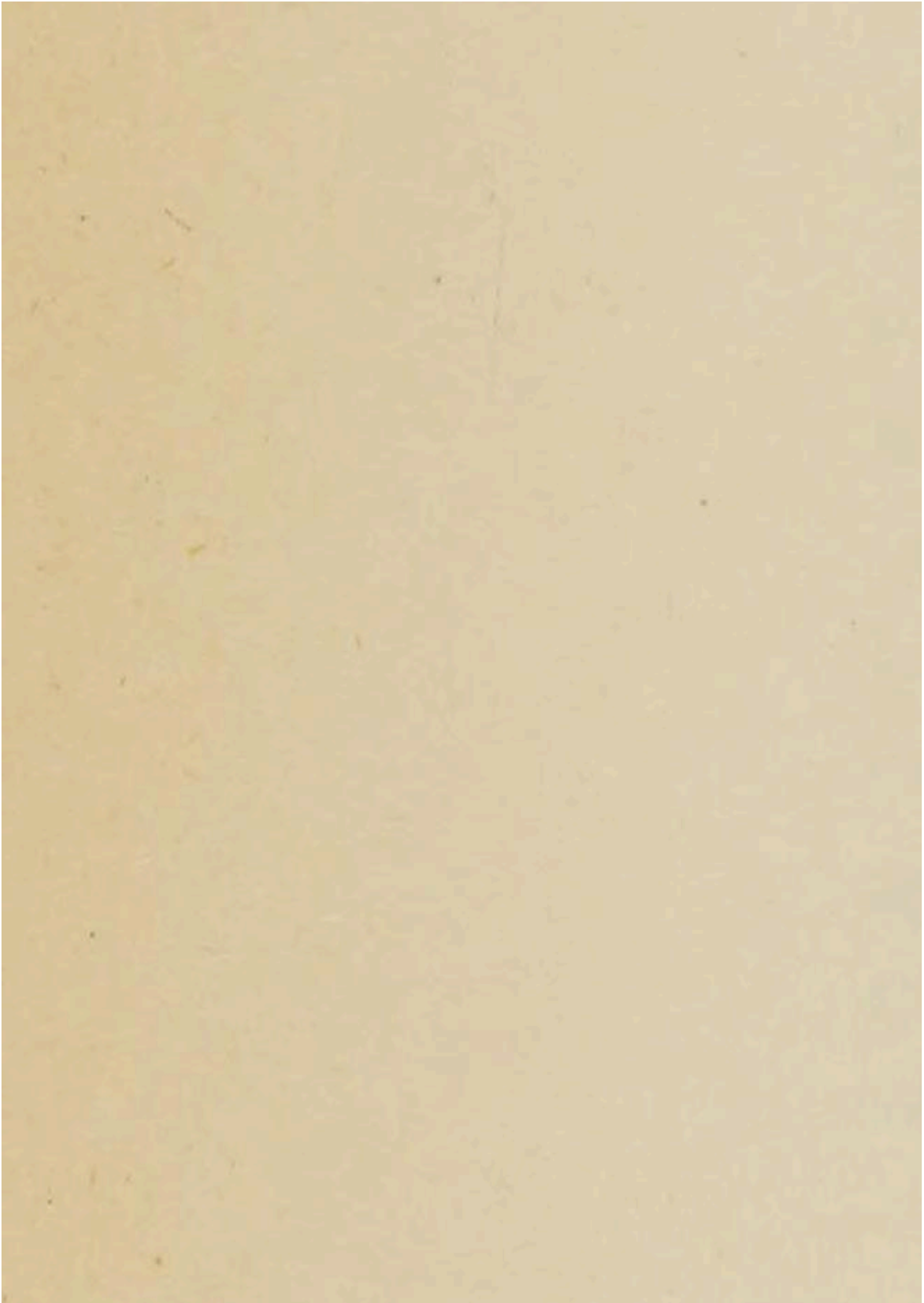
CHAPITRE HUITIEME 69 étaient seuls capables de concevoir; eux aussi étaient brisés de colère et lançaient l'anathème. Jacopo est de leur race farouche. Était-il chrétien comme les deux grands Florentins? Le dur jugement qu'il portait sur l'humanité avait-il d'autres causes? Jacopo ne nous a pas livré son secret. Qu'importe! Nous ne demandons point à un artiste une doctrine philosophique ou religieuse. Il suffit qu'il l'ait et qu'il la sente profondément. Il passe alors dans son œuvre un souffle de grande pensée et de grands sentiments qu'il ennoblit et la place dans les régions les plus élevées de l'art. Il n'a manqué à Jacopo della Quercia que la force d'une production plus intense pour qu'on le puisse ranger au nombre des premiers génies de son pays; il est cependant de leur famille souveraine; le tombeau de Lucques, la Fontegaia, les Fonts, la porte de saint Pétrone comptent parmi les plus hauts chefs-d'œuvre que l'Italie ait créés.

The text on this page is estimated to be only 23.25% accurate

"aah ie ae ene =m abies + Sirs ara oP 6 Weil ich wine he Res ="
COE aa ae ney' tenet ee eg agers et Taras avait «here a ee ee oae dst: ©
SneetHiA hat tte Dnon ti eet wee ding haan , Cae ee oa nyics vr Capa "Pkt
ipoe pee 'ay es Faas tL adasieles anh wing) Pods fg ope sp Tis ire See ss
seal ticle disse 1} wash ere iieeree swiraep | 4 Servi Shoe sit Lye Slyhe so
tae mor, "ya vitae cond ete ang : pow 743 iste role evseyy eat eee alge 5
SPASbre Shir md 5 rh ove! » dadek Bh as al went Fay, ; 1 x «in, picnics eH,
ehh oneras © Uh~SIAnat 1aeres ol coop niece re 3: OS met 64 recent ste.
uel al, iin beater + .704ne nS y) Apress Pie 'ils Spe ahs! BT Pe al npg es Ge
oes sre Gb orp: 9 Freel 2ode Bigha-aulge es aril egeel Variany: e ; = 7 ; Best
fa 6 = hE e, a, x ar: " is : ' S 5 ar Z - ~ 9 Dil =. = ma * 7 as = — i _ — “ ee ae
ed a) 7 a —s : as ° 7 ~ ~ > 7 > = . ; a roe 'sé = 7 * is 4 "es . = ~ Fi = ee - 'var
tu £ ya if iv 2 4 : baal ath ery wat, ~ } a ao er 5% ~ 4) Sih nile 4 i alae eS a
amie a aia, a * el alae 6 il ø * 7 fee ae Teele Lt els yg Dv decs My ia ive ich
es re . o th worm is leak a ike nes se' i 4 aah oe | ie rs



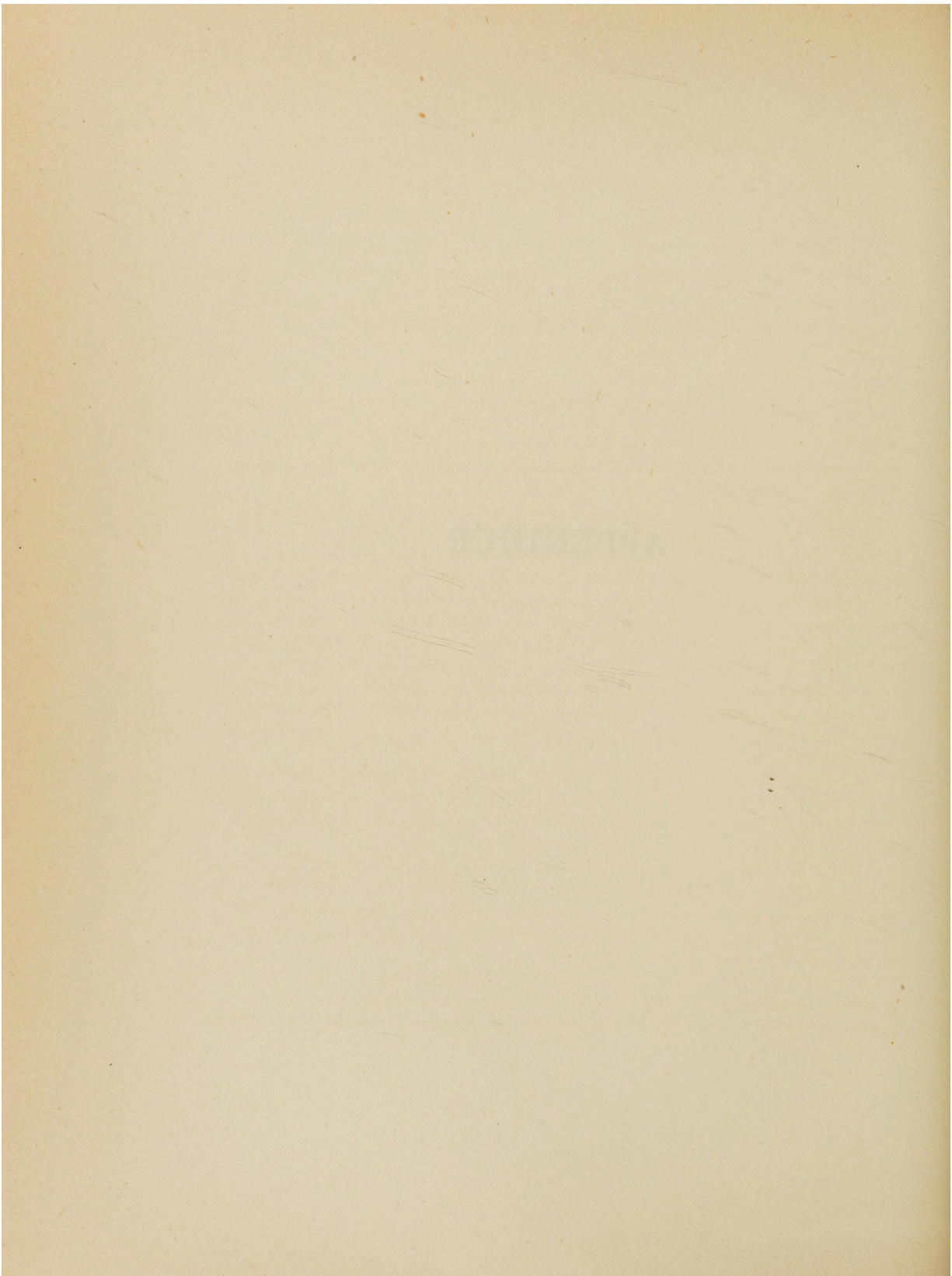




The text on this page is estimated to be only 27.00% accurate

a -APPENDICE

APPENDICE



OEUVRES ATTRIBUEES A JACOPO DELLA QUERCIA Les musées de Paris, Londres et Berlin, les collections privées contiennent un assez grand nombre de terres cuites et de stucs attribués à Jacopo della Quercia. MM. Cornelius, von Bode et Venturi ont discuté déjà ces attributions qui ne sont pas soutenables, et sur lesquelles il est inutile de revenir. Il s'agit le plus souvent d'œuvres d'école assez médiocres. M. Emile Bertaux a attribué à Jacopo une terre cuite représentant la Vierge et l'Enfant, de l'ancienne collection Aynard, à Lyon (*Revue de l'Art ancien et moderne*, t. XIX, p. 81); je ne la connais que par une reproduction et ne puis me prononcer sur ce sujet. M. Nicolosi a publié dans la *Rassegna d'arte senese* (1906) une Vierge et l'Enfant de l'Académie Carrara, à Bergame, qu'il donne à Jacopo; d'autres exemplaires s'en trouvent au musée Empereur-Frédéric, à Berlin, et dans des collections siennoises; M. A. Venturi, qui reproduit l'exemplaire de Berlin (*Storia dell'Arte Italiana*, t. VI, p. 232), l'attribue à un précurseur de della Robbia : je crois au contraire qu'il s'agit d'œuvres siennoises exécutées sous l'influence de Jacopo. Il n'est pas indifférent de remarquer que des terres cuites de style analogue sont assez nombreuses dans la province de Sienne, et il est probable qu'elles ont une origine locale. M. A. Michel (*Histoire de l'Art*, t. III, 2^e partie, p. 539) rapproche de Jacopo un bas-relief du musée de l'Opera del Duomo, à Florence, représentant la Création d'Adam : cette attribution est manifestement erronée : il s'agit, semble-t-il, d'un travail florentin d'une valeur artistique fort médiocre. M. G. de Nicola (*Arte inedita in Siena e nel suo antico territorio*, dans *Vita d'Arte*, mars 1921) parle de Jacopo à propos de la Vierge et l'Enfant de l'église de Sant'Andrea à Sienne, mais il reconnaît lui-même que cette attribution est douteuse; je ne retrouve pour ma part, dans cette œuvre ni la draperie, ni le modelé, ni même les formes habituelles de Jacopo. M. A. Venturi (op. cit.) a proposé deux attributions qui ne me paraissent pas justifiées : deux bénitiers à la cathédrale de Lucques, avec des têtes d'enfants aux grosses joues qui compriment le nez, aux mentons allongés, comme on n'en trouve pas

74 JACOPO DELLA QUERCIA nulle part dans l'œuvre de Jacopo della Quercia; mais surtout la facture en est des plus médiocres. La seconde attribution est une statuette d'évêque, en marbre, dans la sacristie du Dome de Ferrare, fort médiocre également, sans la largeur d'exécution ni le grand style de Jacopo, d'un modelé analytique assez mesquin dans les chairs, d'une draperie aux plis confus qui manque de l'ampleur et de l'harmonie habituelles du maître siennois. La critique est unanime, désormais, à attribuer à Jacopo les cinq statues en bois doré de l'église de San Martino à Sienne, exécutées toutefois sous son influence.

TABLEAU CHRONOLOGIQUE Vers 1372. 13592. 13595. 1402.
 1405-1406. 1408. 1412. 1415. 1414-1415. 1416. WAL, 5 1419. oy ee 1425.
 1425. 1426. 1427. 1428. 1429. LA VIE, LES G@UVRES Naissance de
 Jacopo della Quercia. Jacopo est inscrit dans le registre des impdts A
 Sienne. Statue équestre de Gian Tedesco Pietramela, & Sienne (détruite).
 Jacopo prend part au concours pour la porte du Baptistère, a Florence.
 Séjour 4 Lucques, Tombeau 0' Ilaria del Carretto, & Lucques. Statue de la
 Vierge et l'Enfant, & Ferrare. Commande de la Fonlegaia, & Sienne.
 Jacopo commence la Fontegaia (achevée en 1419). Séjour 4 Lucques. A
 Lucques, autel Trenta, pierres tombales de la famille Trenta (achevés en
 1416). Séjour a Sienne. Séjour 4 Lucques. Retour a Sienne (juillet).
 Commande des Fonts de San Giovanni, a Sienne. Achèvement de la
 Fonlegaia. Jacopo touche un acompte sur les Fonts de San Giovanni. ~
 Séjour A Lucques. Prédelle de Vautel Trenta, a Lucques. Séjour a Lucques.
 Pierre tombale des Antelminelli, 4 Lucques. Commande de la Porte majeure
 de San Petronio, 4 Bologne. Jacopo s'installe 4 Bologne. Voyage 4 Milan,
 pour l'achat des marbres. Jacopo restitue l'acompte reçu pour les Fonts de
 San Giovanni. Jacopo commence la Porte majeure de San Petronio
 (inachevée). Voyage a Venise, Vérone et Ferrare, pour l'achat des marbres.
 Voyage a Venise, Vérone et Ferrare, pour l'achat des marbres. Séjour 4
 Sienne. Jacopo commence les Fonts de San Giovanni, a Sienne (achevés en
 1430). Séjour a Bologne.

76 1450. 1450-1454. 1454. 1455. 1456. 1458. JACOPO DELLA QUERCIA Séjour a Sienne. Achèvement des Fonts de San Giovanni. Séjour 4 Bologne. Commande de six statues pour la Loggia di Mercanzia, a Sienne (non exécutées). Jacopo est nommé « operaio » du Dôme de Sienne. Jacopo s'enfuit de Bologne et se réfugie 4 Parme. Retour a Bologne. Voyage a Sienne. Jacopo meurt 4 Bologne.

OEUVRE DE JACOPO DELLA QUERCIA BOLOGNE San
Petronio. Porta Maggiore. La Création 7 Adam. Bas-relief; marbre. La
Création 7 Eve. Bas-relief; marbre. La Tentation. Bas-relief; marbre. L'
Expulsion du Paradis. Bas-relief; marbre. Le Travail ? Adam. Bas-relief;
marbre. Le Sacrifice de Cain et Abel. Bas-relief; marbre. La Mort 7 Abel.
Bas-relief; marbre. Le Sacrifice 7 Abraham. Bas-relief; marbre. L' Ivresse
de Noé. Bas-relief; marbre. La Sortie de l'arche. Bas-relief; marbre. La
Nativité. Bas-relief; marbre. L' Adoration des Mages. Bas-relief; marbre. La
Présentation au temple. Bas-relief; marbre. Le Massacre des Innocents.
Bas-relief; marbre. La Fuite en Egypte. Bas-relief; marbre. Bustes de
Prophètes. Bas-relief; marbre. La Vierge et l' Enfant. Statue; marbre. Saint
Pétrone. Statue; marbre. Saint Ambroise. Statue; marbre. Commencé en
1425; laissé inachevé 4 la mort de Jacopo della Quercia en 1438. La statue
de saint Ambroise fut terminée en 1510 par Domenico Aimone da Varignana;
en 1510 et 1511, Antonio del Minella, Antonio da Ostiglia et Amico
Aspertini exécutèrent quelques bustes de prophètes pour la lunette. Museo
Civico. La Nativité. Bas-relief; marbre. La Vierge et Enfant. Bas-relief;
marbre. Saint Georges. Bas-relief; marbre.

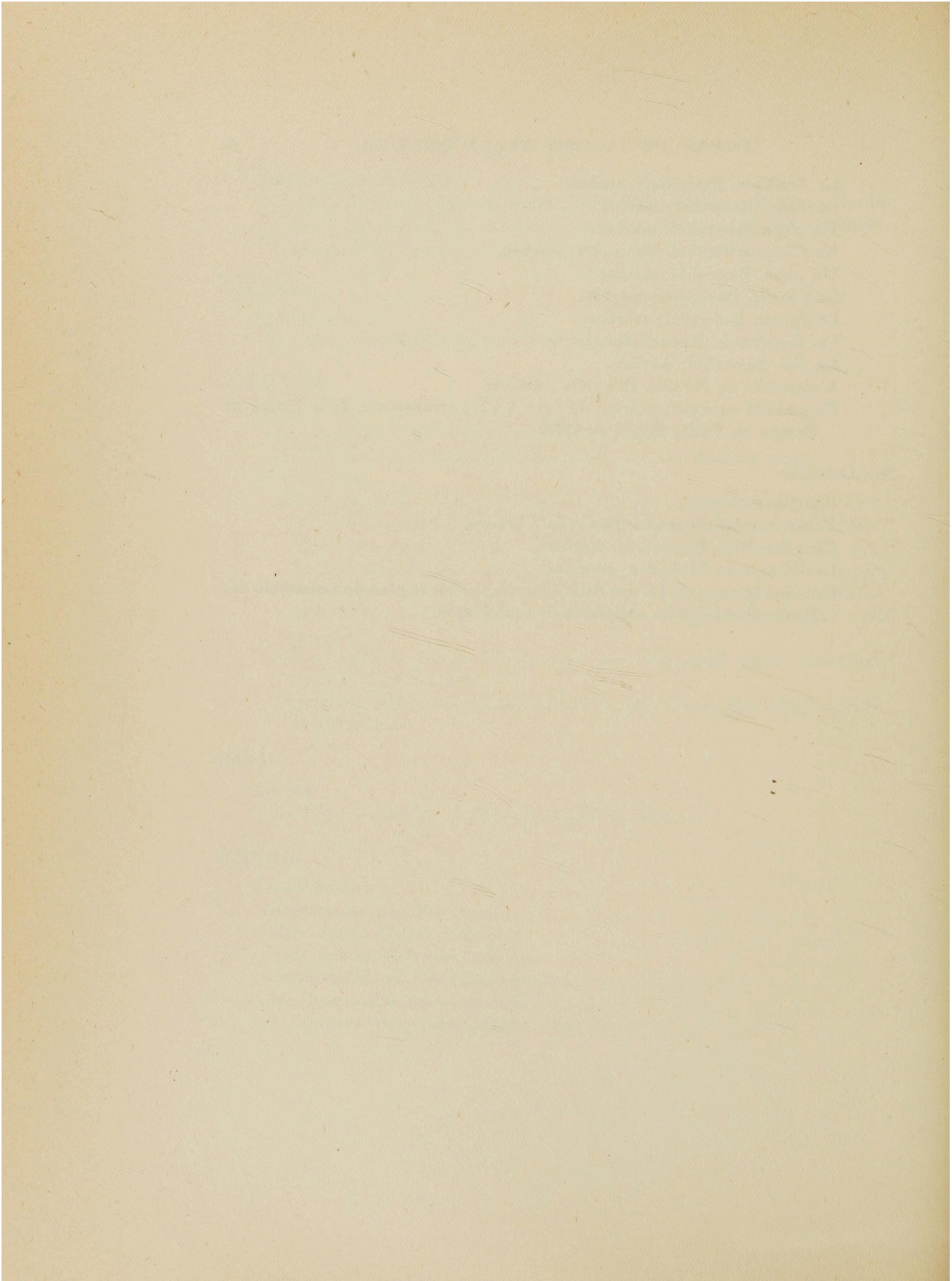
78 JACOPO DELLA QUERCIA San Giacomo Maggiore.

Tombeau 9' Antonio Galeazzo Bentivoglio; marbre. Commandé par la famille des Varii, de Ferrare, et racheté par les Bentivoglio. Laissé inachevé par Jacopo della Quercia et terminé par un artiste inconnu. FERRARE. CaATHEDRALE. La Verge et l' Enfant. Statue; marbre. 1408. LUCQUES. CATHEDRALE. Tombeau 0' Ilaria del Carretto; marbre. Vers 1406. Pierre tombale des Antelminelli. Bas-relief; marbre. Daté de 1423. San FREDIANO. Aulel de la famille Trenta : la Vierge et ' Enfant; sainte Lucie; saint Laurent; saint Jérôme; saint Sigismond, bas-reliefs petit naturel; marbre. Prédelle : Pieta, deux bustes de saintes, quatre scènes de la vie de sainte Lucie, saint Laurent, saint Jérôme et saint Sigismond; marbre. La date de 1422 ne peut se rapporter qu' à la prédelle, sur laquelle elle est gravée. Les bas-reliefs de la Vierge et des saints ont été exécutés antérieurement, entre 1413 et 1416. Pierre tombale de Lorenzo Trenta et de ses descendants males. Bas-relief; marbre. Daté de 1416. Pierre tombale des femmes de la famille de Lorenzo Trenta. Bas-relief; marbre. Daté de 1416. PARIS. Louvre. La Verge et l' Enfant. Statue; bois peint et doré. SIENNE. Pavais Pustic. FRAGMENTS DE LA FONTEGAIA : Rhea Sylvia. Statue; marbre. Acca Laurentia. Statue; marbre. Création 0' Adam. Bas-relief; marbre. La Sagedse. Bas-relief; marbre. L' Espérance. Bas-relief; marbre.

CUVRE DE JACOPO DELLA QUERCIA 79 La Prudence. Bas-relief; marbre. La Force. Bas-relief; marbre. ‘ Un Ange. Bas-relief; marbre. La Vierge et U'enfant. Bas-relief; marbre. Un Ange. Bas-relief; marbre. La Charité. Bas-relief; marbre. La Justice. Bas-relief; marbre. La Tempérance. Bas-relief; marbre. La Foi. Bas-relief; marbre. L' Expulsion du Paradis. Bas-relief; marbre. Commandé en 1408; exécuté de 1412 A 1419; transporté de la Piazza de Campo au Palais Public en 1868. San GIOVANNI. FONTS BAPTISMAUX : Zacharie chassé Ou lemppte. Bas-relief; bronze. Cing Prophètes. Bas-reliefs; marbre. Le Rédempteur. Statuette; marbre. Commandé en 1417. Jacopo della Quercia fournit le plan de l'ensemble des Fonts. I] exécute les sculptures de 1428 a 1430.

The text on this page is estimated to be only 30.79% accurate

¥ Me, 7 y a a's Nuns Mi x 4 < : i. SON



BIBLIOGRAPHIE Batoni (Bartolomeo). Raccolta universale delle iscrizioni sepolcrali... esistenti nelle chiese e altri luoghi della città di Lucca sino al presente anno AIDCCLX, ms n° 1044 de la Bibliothèque de Lucques. BerTAUX (Emile). Trois chefs-d'œuvre de la collection Aynard (Revue de l'Art ancien et moderne, t. XIX). Bonai (Salvador). Paolo Guinigi e le sue ricchezze. Lucques. Borcuest & Bancui. Nuovi documenti per la storia dell'arte senese. Sienne, 1894. C.-F. Carpi. Di Giacomo della Quercia e della sua fonte nella piazza del Campo. Siena, 1869. Cirape.ia. Notizie relative a Ferrara. Ferrare, 1868. Cornetius (Carl). Jacopo della Quercia. Halle, 1896. Cust. Giovan-Antonio Bazzi. Londres, 1906. Davia. Le sculpture delle porte della Basilica di S. Petronio in Bologna. Bologne, 1834. Davia. Cenni storico-artistici intorno al monumento di A. G. Bentivoglio esistente nella chiesa di S. Giacomo in Bologna. Bologne, 1835. Gatti. La Fabbrica di San Petronio. Bologne, 1889. Gatti. La Basilica Petroniana. Bologne, 1913. Gielly (Louis). Giovan-Antonio Bazzi, detto le Sodoma. Paris, 1911. Gielly (Louis). L'Arte Stennoise. Paris, 1920. Gietty (Louis). Les Primitifs siennois. Paris, 1926. Lusint. Z/ San Giovanni di Siena. Florence, 1501. Micuet (André). Monuments Piot. 1896, t. III. Micuer (André). Histoire de l'Art, 1908, t. III. Muranest. Documenti per la storia dell'arte senese. Sienne, 1864. Nicota (G. de). Arte inedita in Siena e nel suo antico territorio, dans Vita d'arte, mars 1912. Nicotost. Notice dans la Rassegna d'arte senese, 1906. Rvour. L'Arte in Lucca studiata nella sua cattedrale, Lucques, 1882. Scumartsow. Antonio Federighi de Tolomei, ein sienesischer Bildbauer der Quattrocento, dans Repertorium für Kunstw. XII, 1889.

8a JACOPO DELLA QUERCIA ScuusRinc. Die Prastik Sienas in Quattrocento, Berlin, 1907. Supino. La Scultura in Bologna nel secolo XV, Bologne, 1910. Tizio, *Historiae senenses*, ms. a la Bibliothèque communale de Sienne. Vasari. Le Vite. Venturi. Storia dell' Arte italiana.

INDEX DES PRINCIPAUX NOMS CONTENUS DANS LE
TEXTE DE CE VOLUME A Duccio, 6, 7, 8,9, 24, 26, 63. Aimo, 38, 46, 47.
F Andrea Pisano, 46. Angelico (fra), 8. Federighi, 58, 60. B Francesco di
Giorgio, 8, 58. Benvenuto di Giovanni, 8. G Bertaux, 73. Gatti, 1, 37. Bode,
75. Giotto, 6, 7, 8, 23, 26, 43, 46, 62. Bongi, 15, 22. Giovanni di Paolo, 8.
Borghesi e Banchi, 1. Giovanni Pisano, 9. Botticelli, 8. Giovanni di Turino,
14, 58, 59. Brunelleschi, 5, 10, 23, 66. Ghiberti, 10, 14, 16, 18, 24, 41, 50,
Aa, C 52, 59, 64, 65. Ghirlandajo, 8. Castagno, 8. Gozzoli, 8. Citadella, 13.
Cornelius, 1, 14, 30, 73. L Cozzarelli, 58. Léonard de Vinci, 43. Cust, 35.
Lorenzetti, A. et P., 7, 8,9, 63. D Lusini, 2. it 43, 68. M avia, 1. Donatello,
10, 15, 16, 18, 25, 41, 42, Maitani, 9. DO, 02, 55, 59, 64, 66. Marrina, 61.

84 Martini, Simone, 7, 8, 9, 63. Masaccio, 8, 26, 62. Matteo di Giovanni, 8. Michel, André, 55, 73. Michel-Ange, 43, 46, 57, 61, 62, 68. Milanesi, 1. N Neroccio, 8, 58, 60. de Nicola, 73. Nicolas Pisano, g, 23. Nicolosi, 73. ff Piccolomini, E.-S., 4, 5. JACOPO DELLA QUERCIA R Ridolfi, 1, 22. S Sano di Pietro, 8. Sassetta, 8. Supino, 2, 37. T Tino di Camaino, 9. Turino di Sano, 14, 18, 50, 58, 59. ¥V Vasari, 12, 64, 66. Vecchietta, 57. Venturi, A., 54, 73.

TABLE DES PLANCHES

The text on this page is estimated to be only 22.00% accurate

NS dik

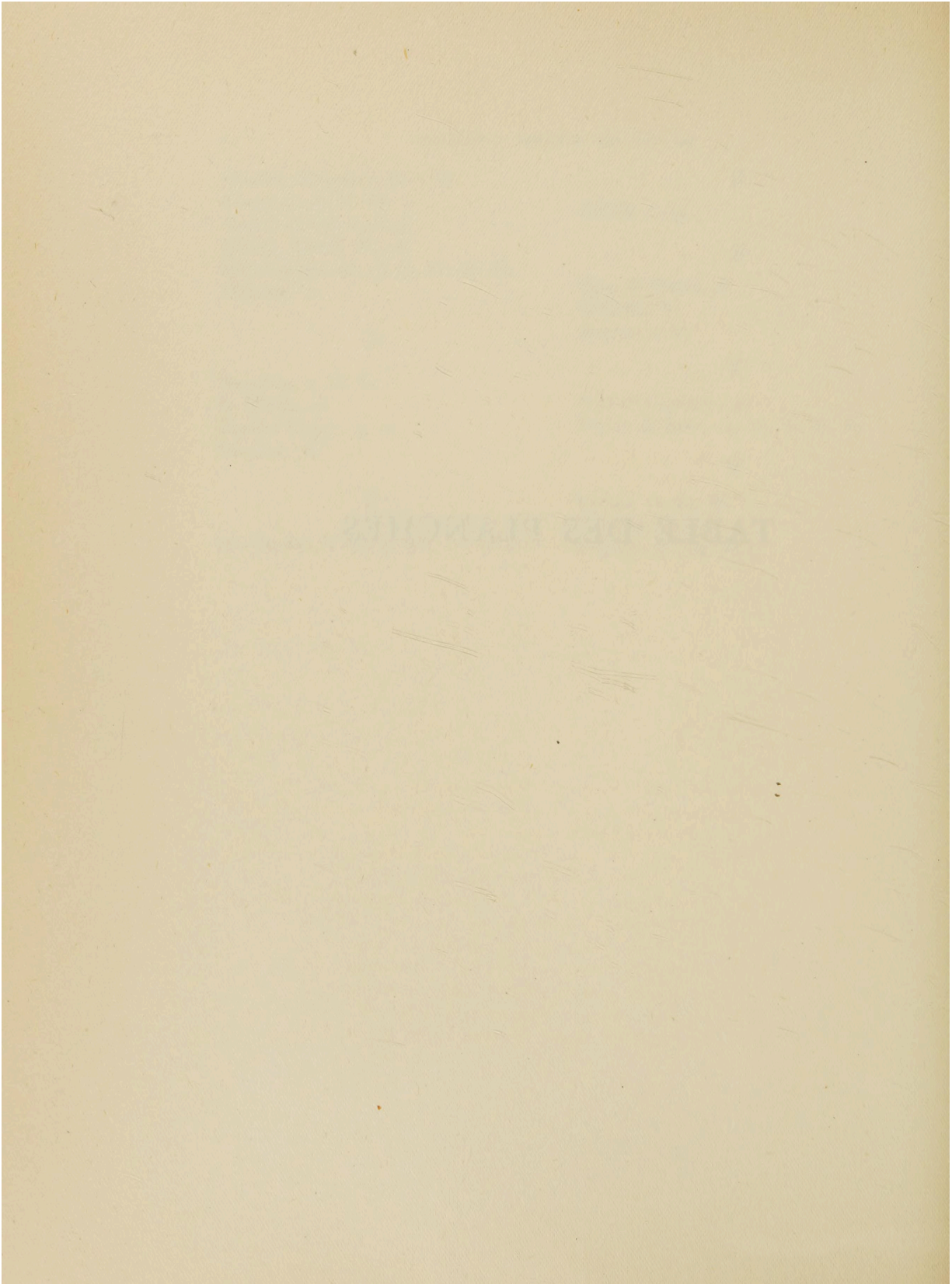
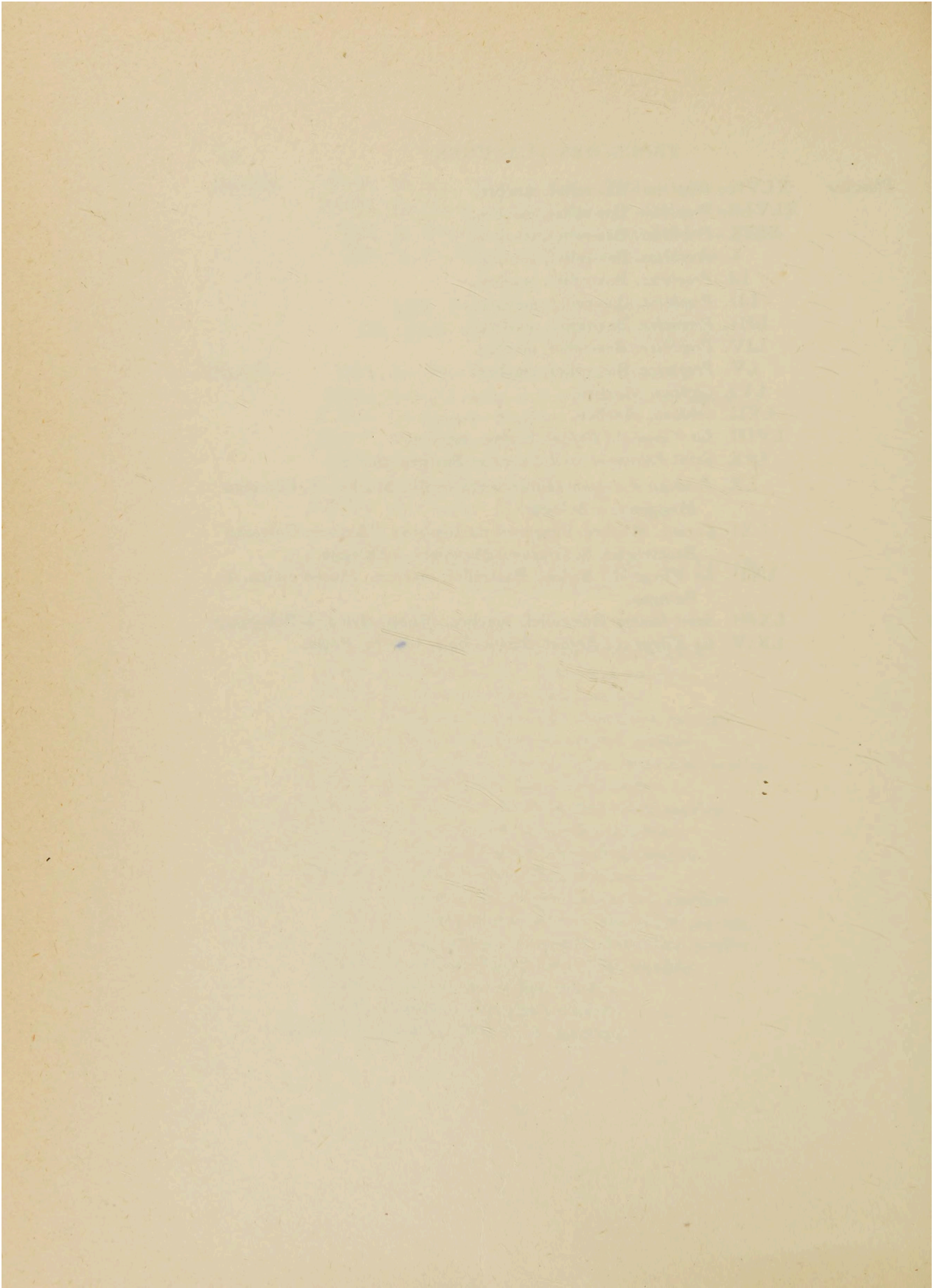


TABLE DES PLANCHES TOMBEAU D'ILARIA DEL
 CARRETTO Planches I. Tombeau O'Ilaria del Carretto. Marbre. Cathédrale
 de Lucques. II. La Tèle OTlaria del Carretto. III. Frise de la base. IV. La
 Vierge et l' Enfant. Marbre. Cathédrale de Ferrare. V. LD' Autel Trenta.
 Marbre. S. Frediano, 4 Lucques. VI. Pierre tombale de Lorenzo Trenta.
 Marbre. S. Frediano, a Lucques. VII. Pierre tombale des femmes de la
 famille de Lorenzo Trenta. Marbre. S. Frediano, a Lucques. LA
 FONTEGAIA DE SIENNE Planches VIII. La Fontegaia, avant le
 démembrement. IX. Reconstitution de la Fontegaia, fragment, cdté gauche.
 Marbre. Palais Public, a Sienne. X. Reconstitution de la Fontegaia,
 fragment, partie centrale. Marbre. Palais Public, a Sienne. XI.
 Reconstitution Je la Fontegaia, fragment, cdté droit. Marbre. Palais Public,
 4 Sienne. XII. La Charité. Marbre. Palais Public, a Sienne. XIII. La Charité.
 Marbre. Palais Public, a Sienne. XIV. La Sagesse Marbre. Palais Public, 4
 Sienne. XV. Un Ange, Marbre. Palais Public, 4 Sienne. XVI. La Vierge et '
 Enfant. Marbre. Palais Public, 4 Sienne.

88 Planches DE SAN GIOVANNI, Planches RV EL XVIII. XIX. XX. X XI. XXII. XXIII. XXIV. ».0.0'8 XXVI. XXVII. JACOPO DELLA QUERCIA Un Ange. Marbre. Palais Public, a Sienne. La Charité. Marbre. Palais Public, a Sienne. La Tempérance. Marbre. Palais Public, 4 Sienne. La Foi. Marbre. Palais Public, a Sienne. LES FONTS BAPTISMAUX A SIENNE Les Fonts baptismaux de San Giovannt. Zacharie chassé Ou temple. Bas-relief, bronze. Un Prophète. Marbre. Un Prophète. Marbre. Un Prophète. Marbre. Un Prophète. Marbre. LA PORTE MAJEURE DE SAN PETRONIO, Planches XXVIII. XXIX. XXX. XXXI. XXXII. DO. D.S HEE XXXIV. XXXV. XXXVI. XXXVI. XXXVIII. AXXAIX. XL. XLI. XLII. XLIII. XLIV. XLV. XLVI. A BOLOGNE La Porte Mayeure. La Créalion 0' Adam. Bas-relief, marbre. La Création Eve. Bas-relief, marbre. La Tentation. Bas-relief, marbre. TL' Expulsion du Paradis. Bas-relief, marbre. Le Travail 0' Adam. Bas-relief, marbre. Le Sacrifice de Cain et 0 Abel. Bas-relief, marbre. La Mort 7 Abel. Bas-relief, marbre. Le Sacrifice ? Abraham. Bas-relief, marbre. I' Ivresse Je Noé. Bas-relief, marbre. La Sortie de tl Arche. Bas-relief, marbre. La Nativité. Bas-relief, marbre. LI' Adoration des Mages. Bas-relief, marbre. La Présentation au Temple. Bas-relief, marbre. Le Massacre des Innocents. Bas-relief, marbre. Ta Fuite en Egypte. Bas-relief, marbre. Prophètes. Bas-relief, marbre. Prophètes. Bas-relief, marbre. Prophéles. Bas-relief, marbre.

Planches LXIII. LXIV. XLVII. XLVIII. XLIX. . Prophètes. .
 Prophètes. . Prophètes. . Prophetes. . Prophètes. . Prophetes. TABLE DES
 PLANCHES Prophètes. Prophètes. Prophètes. Bas-relief, marbre. Bas-
 relief, marbre. Bas-relief, marbre. Bas-relief, marbre. Bas-relief, marbre.
 Bas-relief, marbre. Bas-relief, marbre. Bas-relief, marbre. Bas-relief,
 marbre. . Corbeau. Marbre. . Corbeau. Marbre. . La Vierge et U Enfant.
 Statue, marbre. . Saint Pétrone et saint Ambroise. Statues, marbre. .
 Tombeau 2 Antonio Galeazzo Bentivoglio. Marbre. S. Giacomo Maggiore,
 a Bologne. . Console. Marbre. Fragment du tombeau d' Antonio Galeazzo
 Bentivoglio. S. Giacomo Maggiore, a Bologne. . La Vierge et ' Enfant. Bas-
 relief, marbre. Museo civico, a Bologne. Saint George. Bas-relief, marbre.
 Museo civico, 4 Bologne. La Vierge et ' Enfant. Statue, bois. Leuvre, Paris.



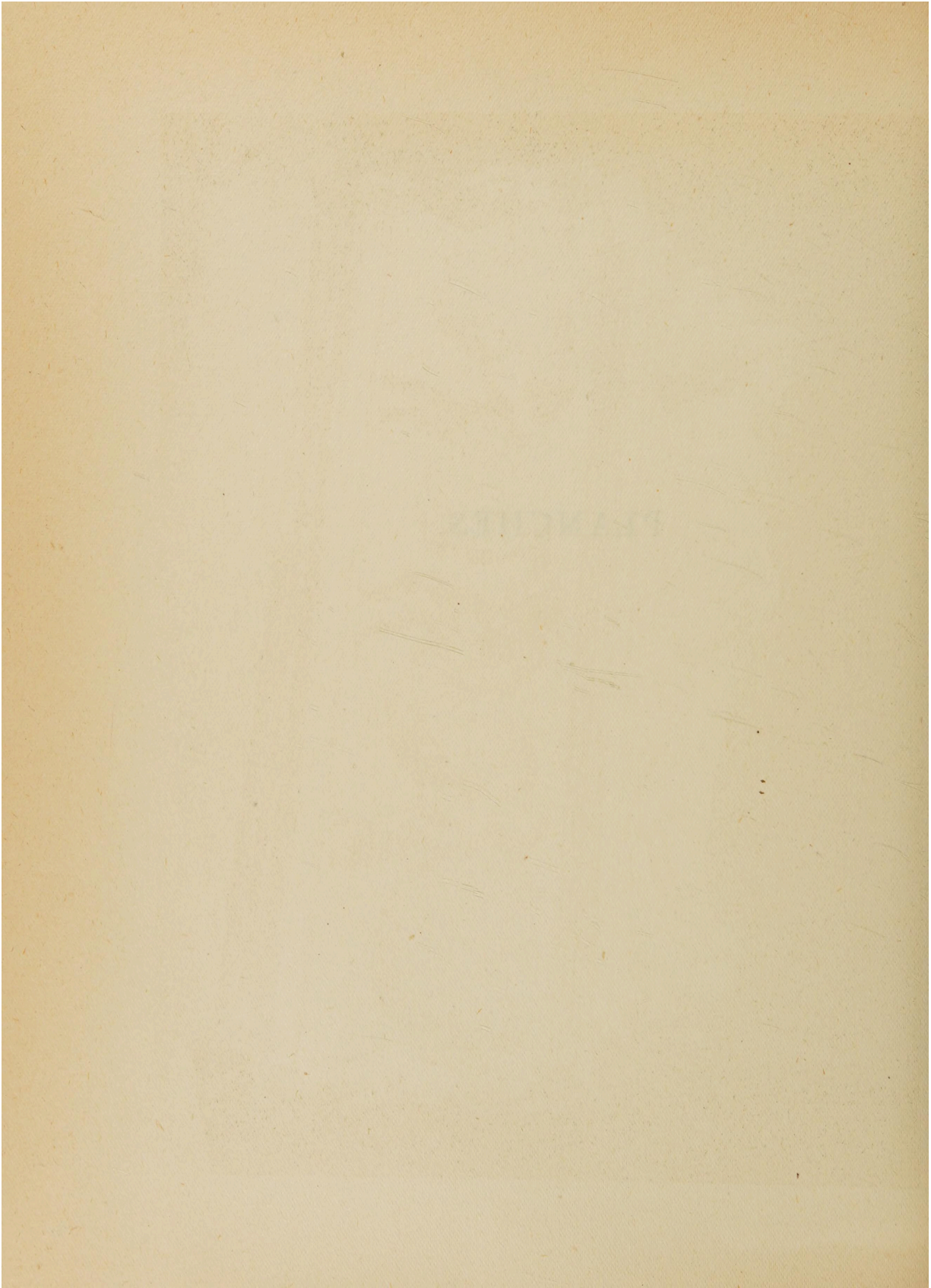
The text on this page is estimated to be only 27.67% accurate

‘PLANCHES = _____F

PLANCHES

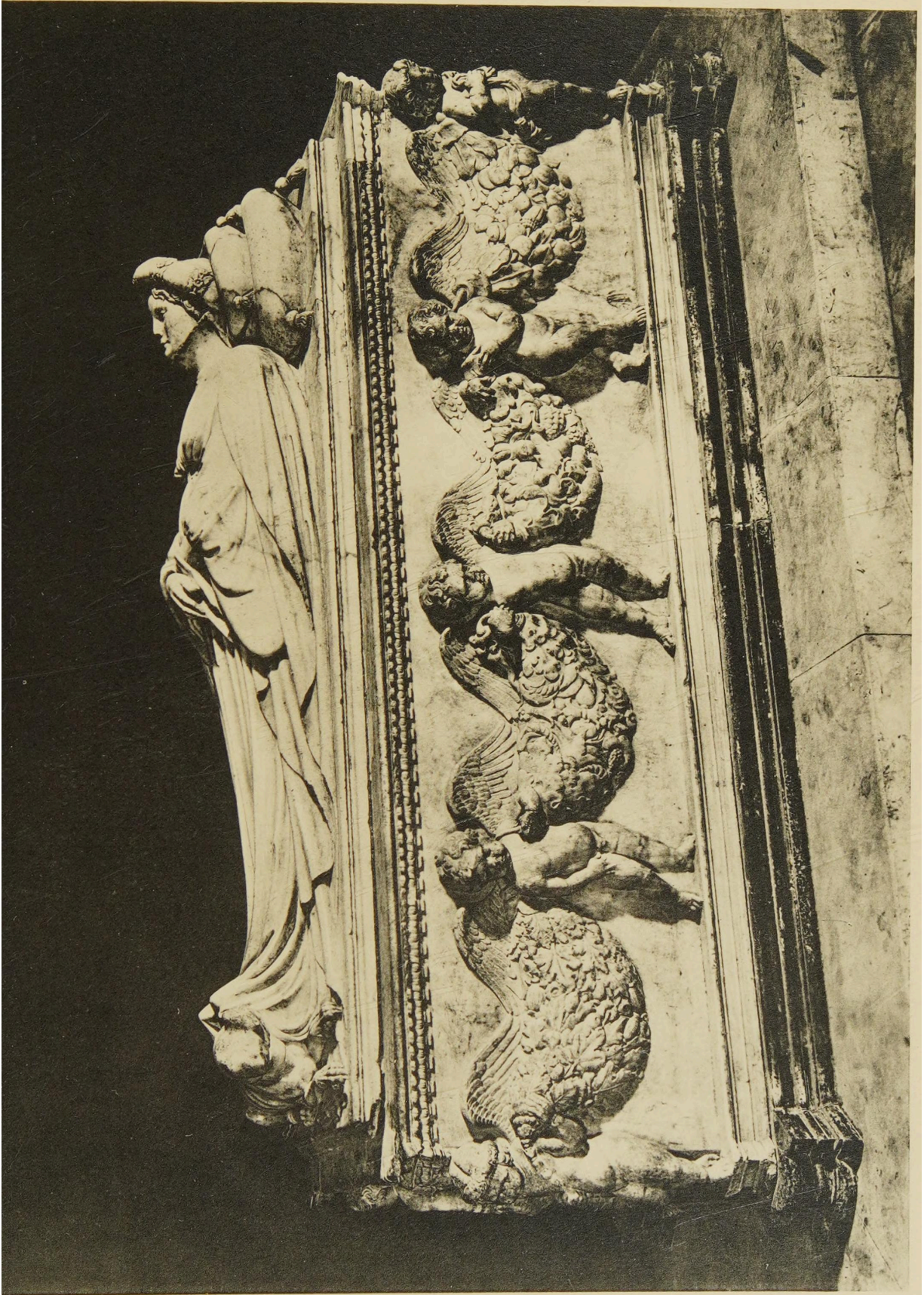
The text on this page is estimated to be only 18.18% accurate

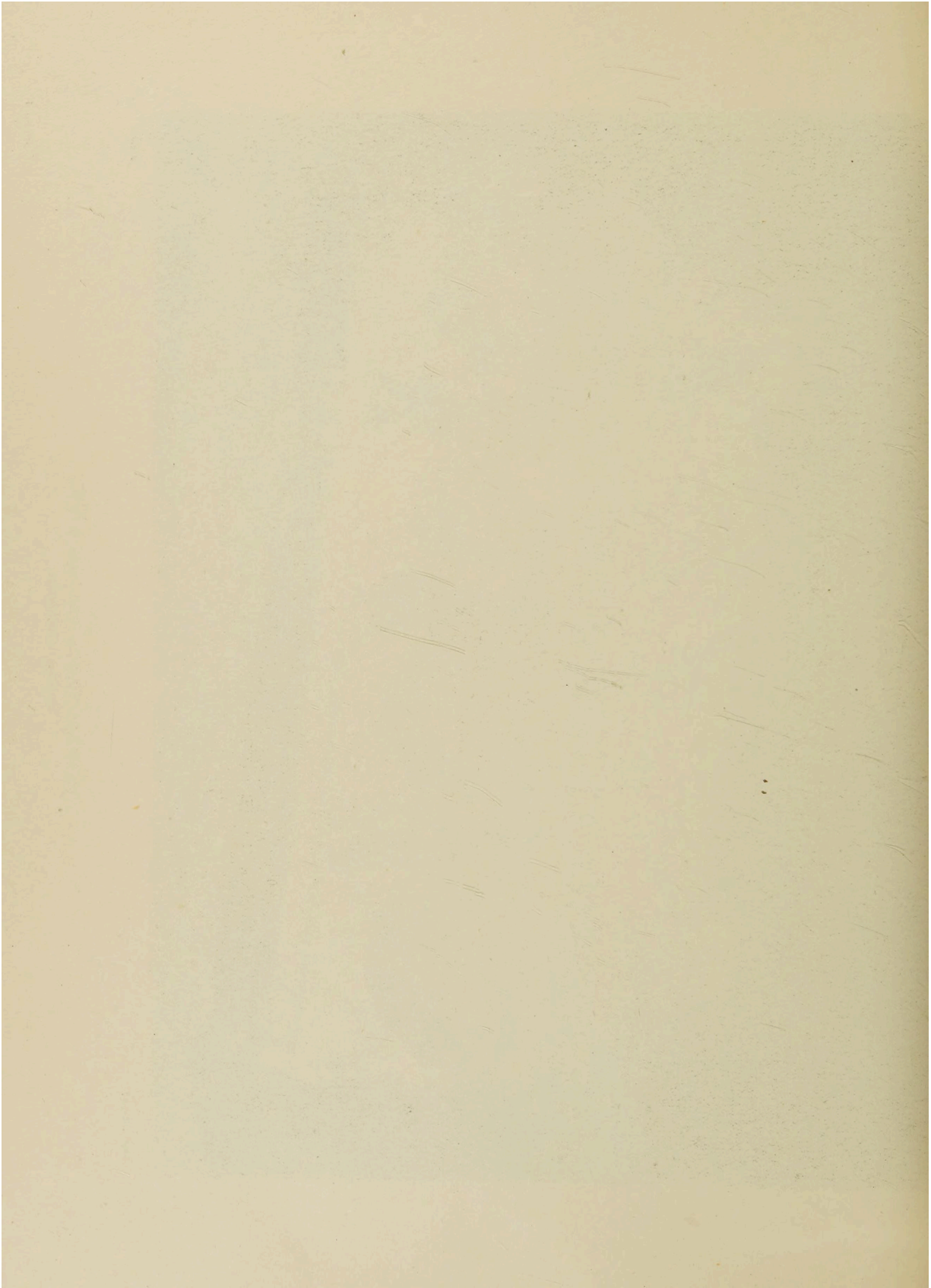
aM RUM Ni tib sin SN RAN Gh Anas uN Kon



The text on this page is estimated to be only 24.47% accurate

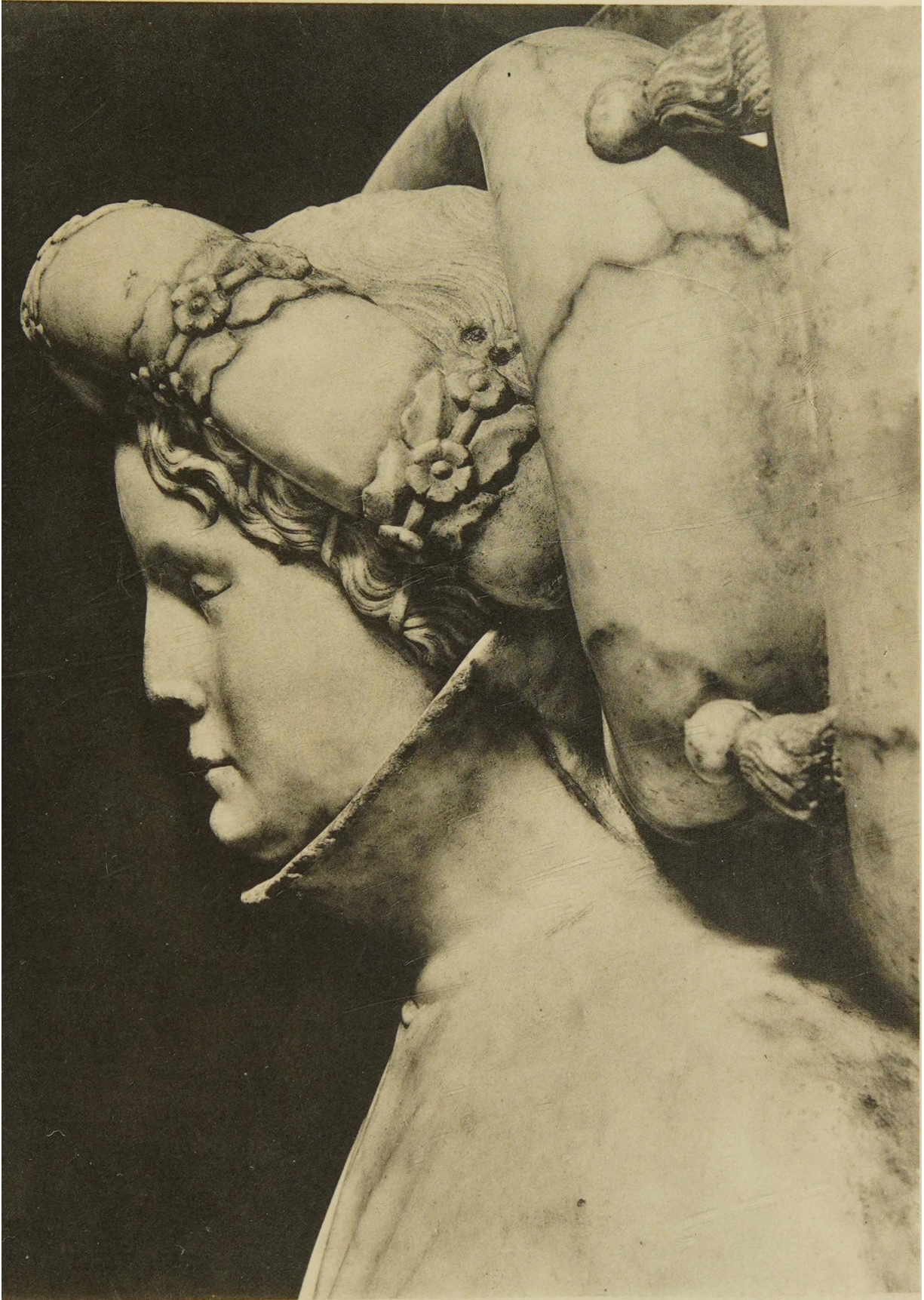
I qouryq s[eIpeyjeg : sonbony OLLAYYVO Tad VINYVILG
AVAGWOL A4g soy LDU 01004 oh a a MO





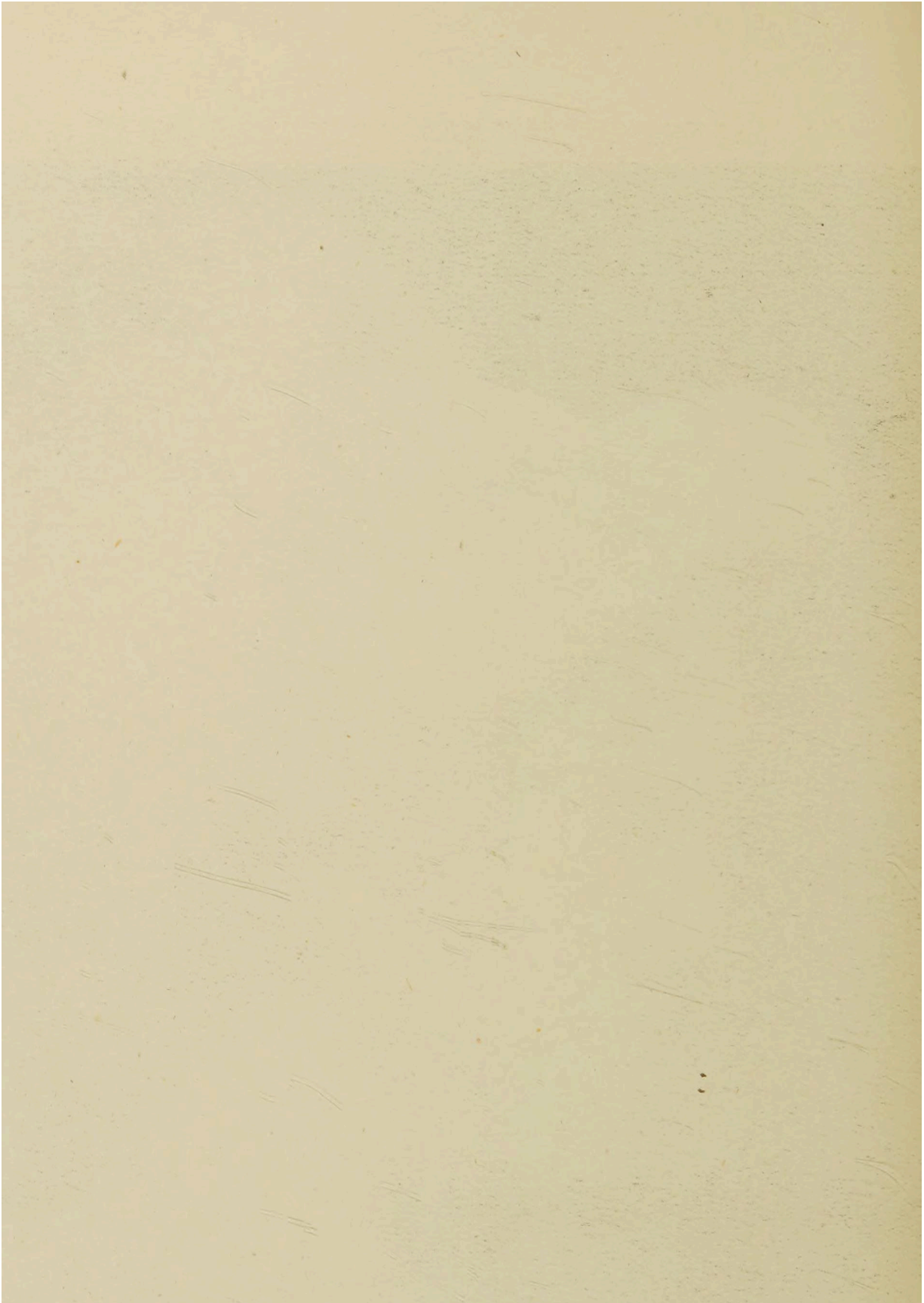
The text on this page is estimated to be only 23.53% accurate

II 24°uelg a[erpeyyeg : senbon7 9 Guomserq) OLLAYUYVO
TAG VIUVILG AVATWOL 24g avy f4DUS1H~ 109d



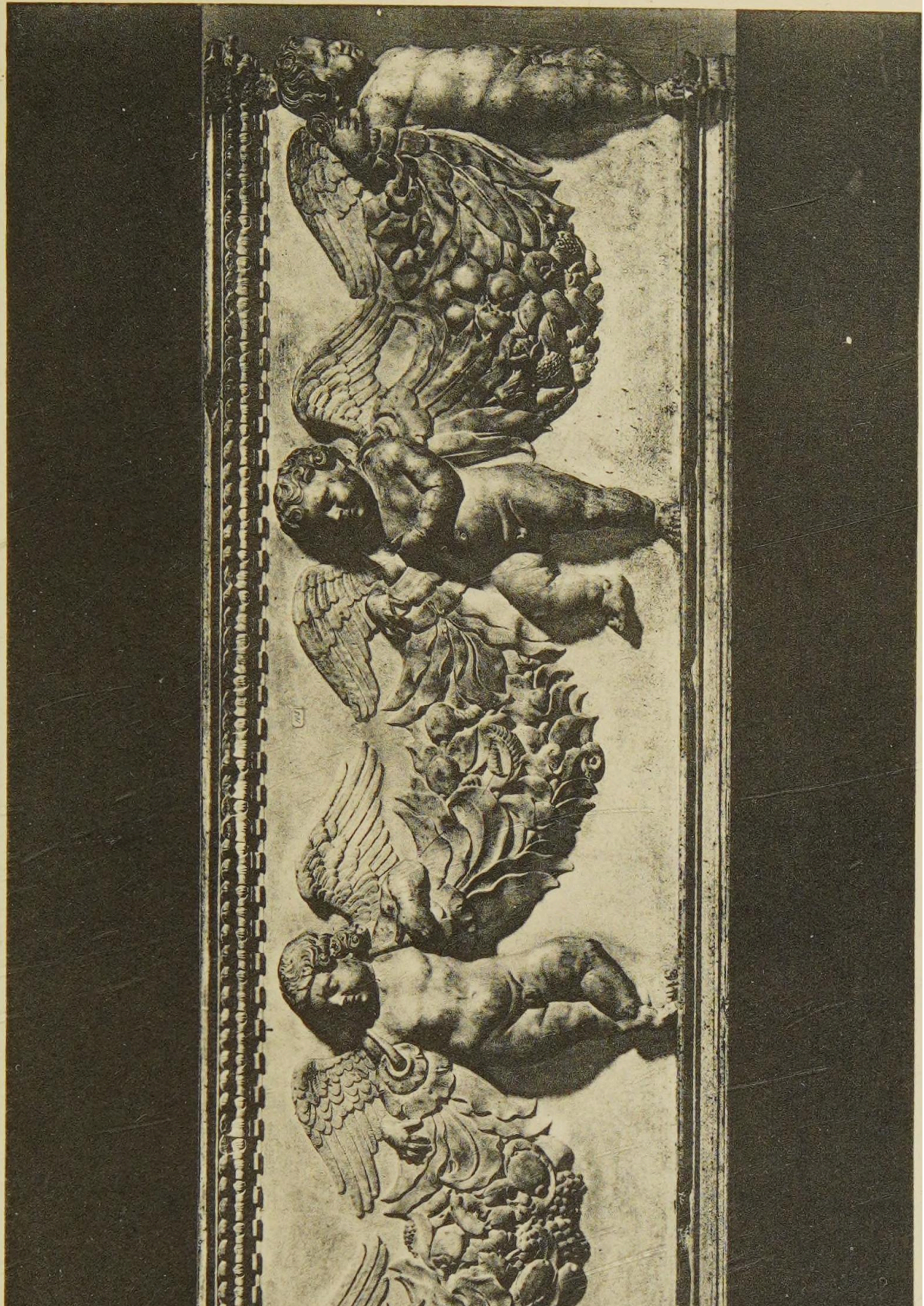
The text on this page is estimated to be only 0.00% accurate

2 a



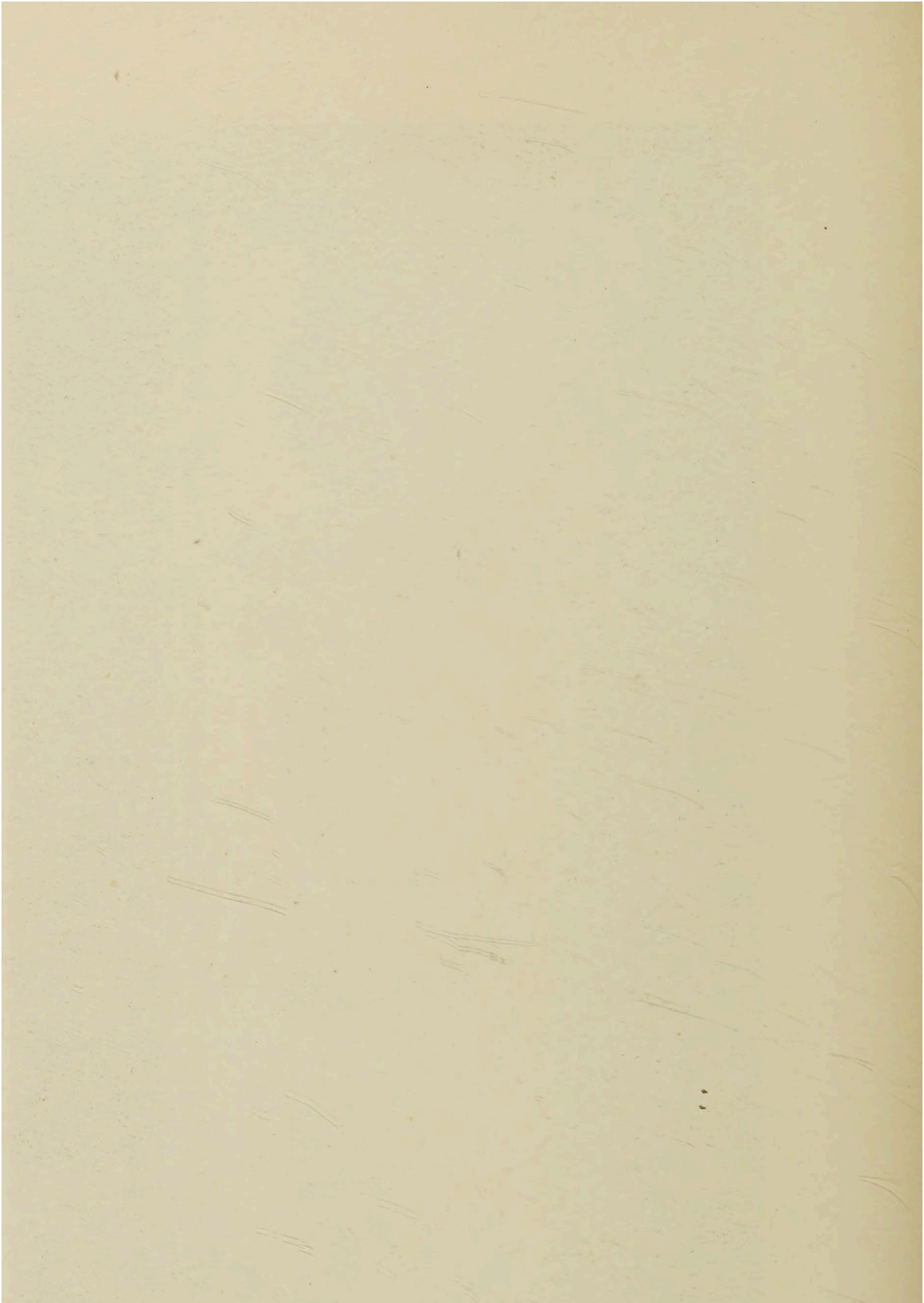
The text on this page is estimated to be only 14.06% accurate

s[etpeyqied . sonbon] Quemserq) OLLAYUVO TAG VINVILG
OAVAAIWOL aaqanyy LADUE 0109 Aeron vnvcuruae yal re wasier Ong
Pap eg agaagpes a eUAOR RTP PM age Rie gro be En A, CS ee ee ee



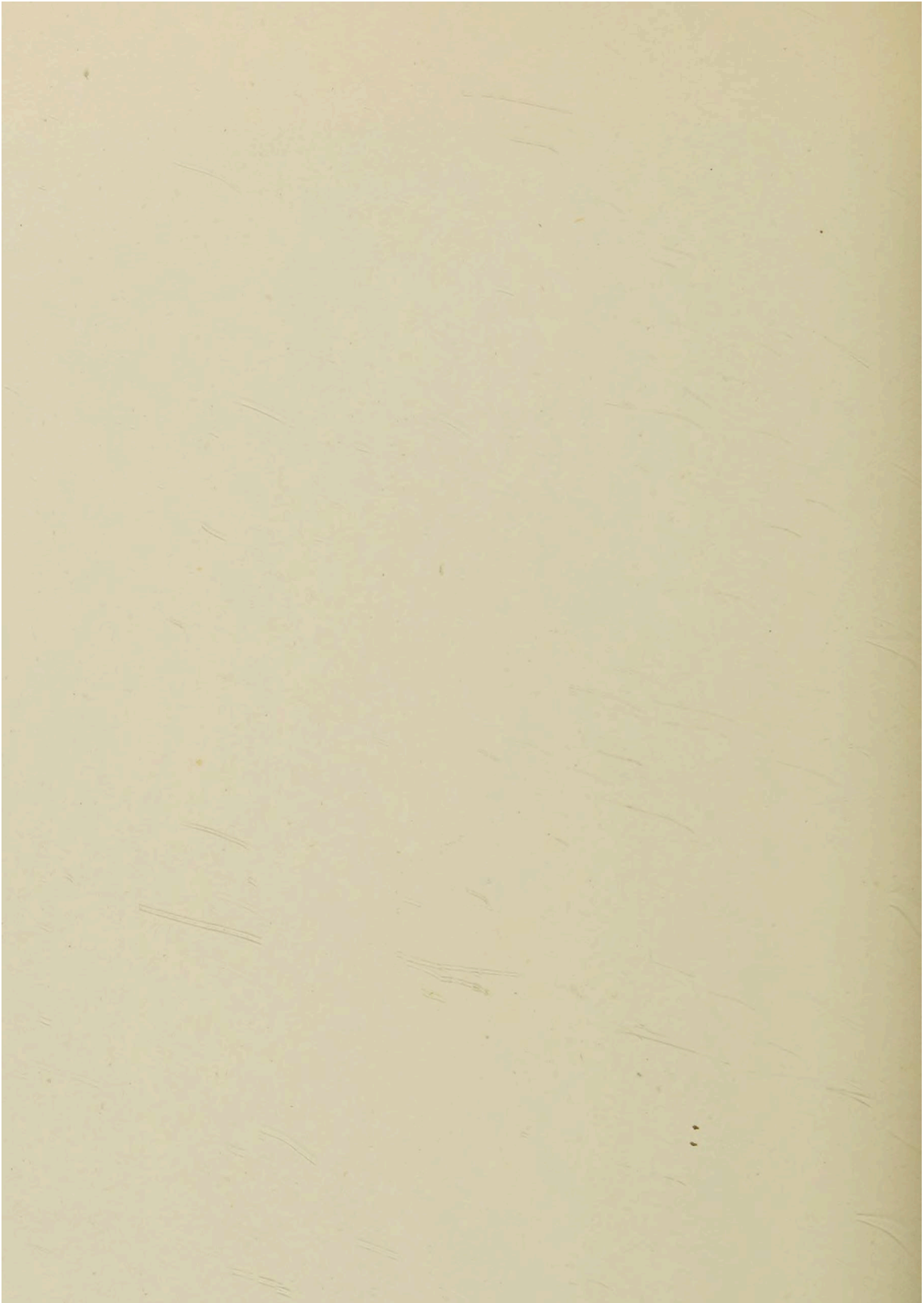
The text on this page is estimated to be only 15.00% accurate

. —



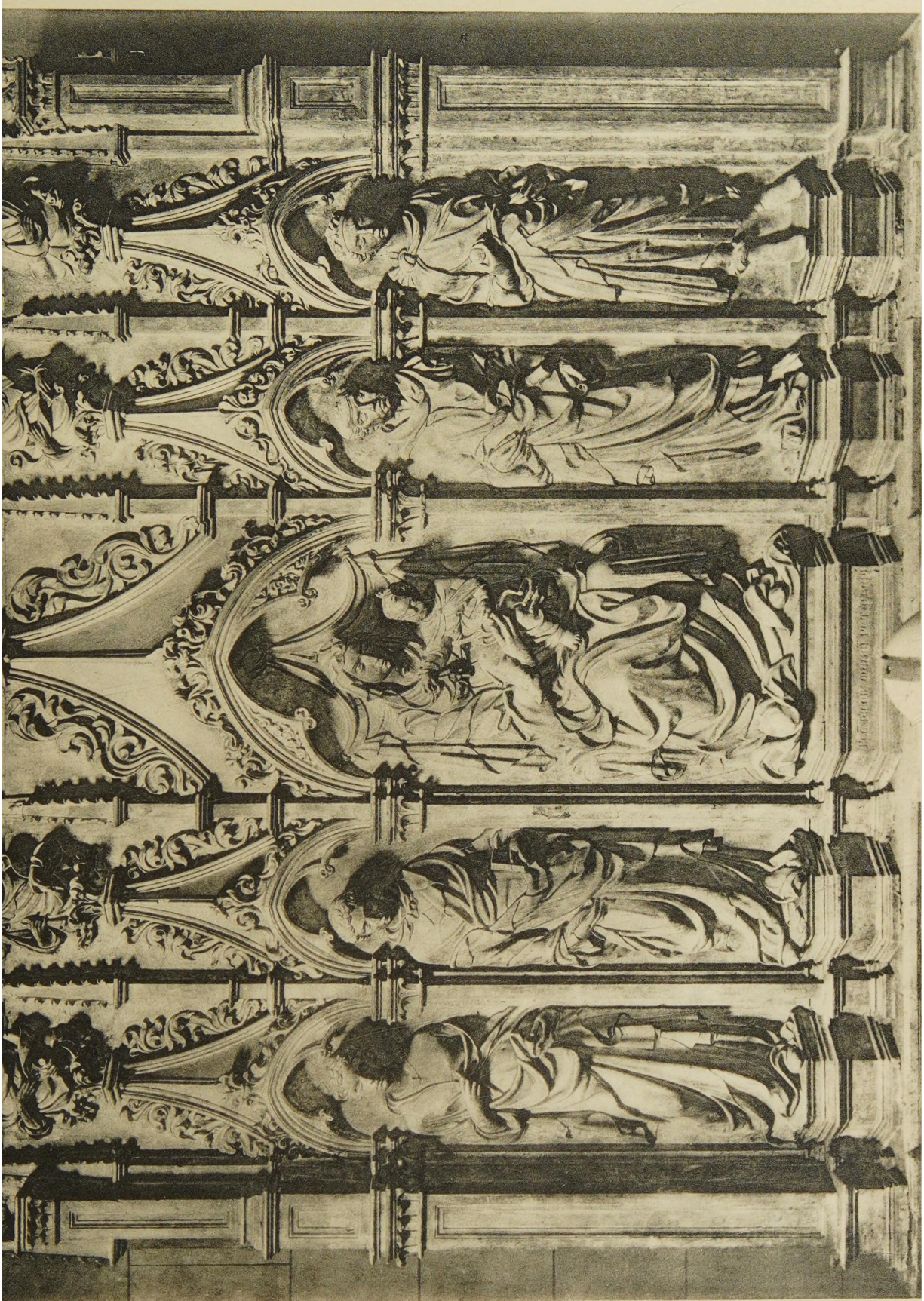
Marbre '0 Allinari LA VIERGE ET L'ENFANT : Cathédrale
Ferrare





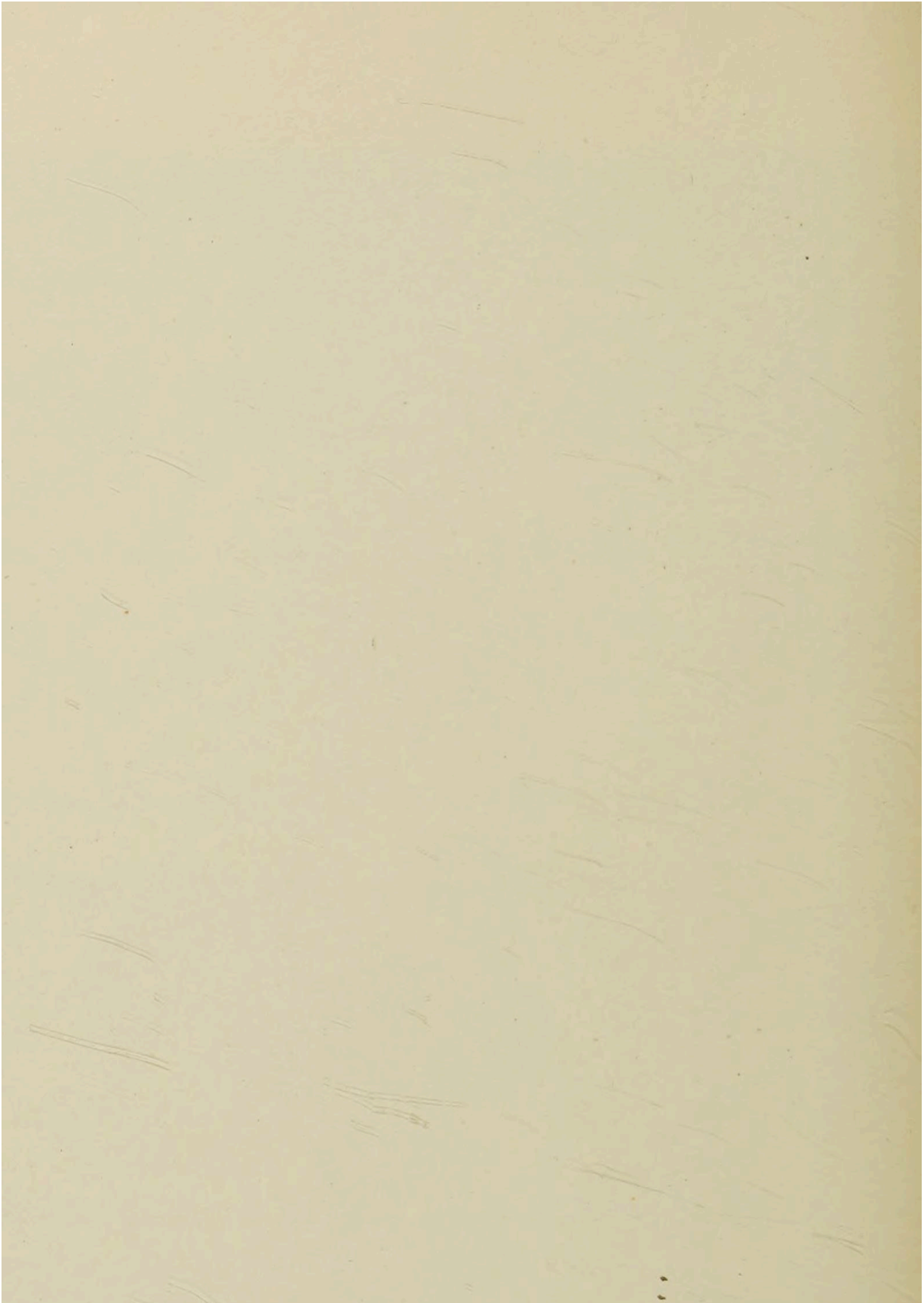
The text on this page is estimated to be only 38.06% accurate

A epuerd ouvipeiy ueg : sonbony VINAYL TALNV.1 arial
JADUILES~ 03094 POE a aac — aE



The text on this page is estimated to be only 49.50% accurate

a 2 re i > 7



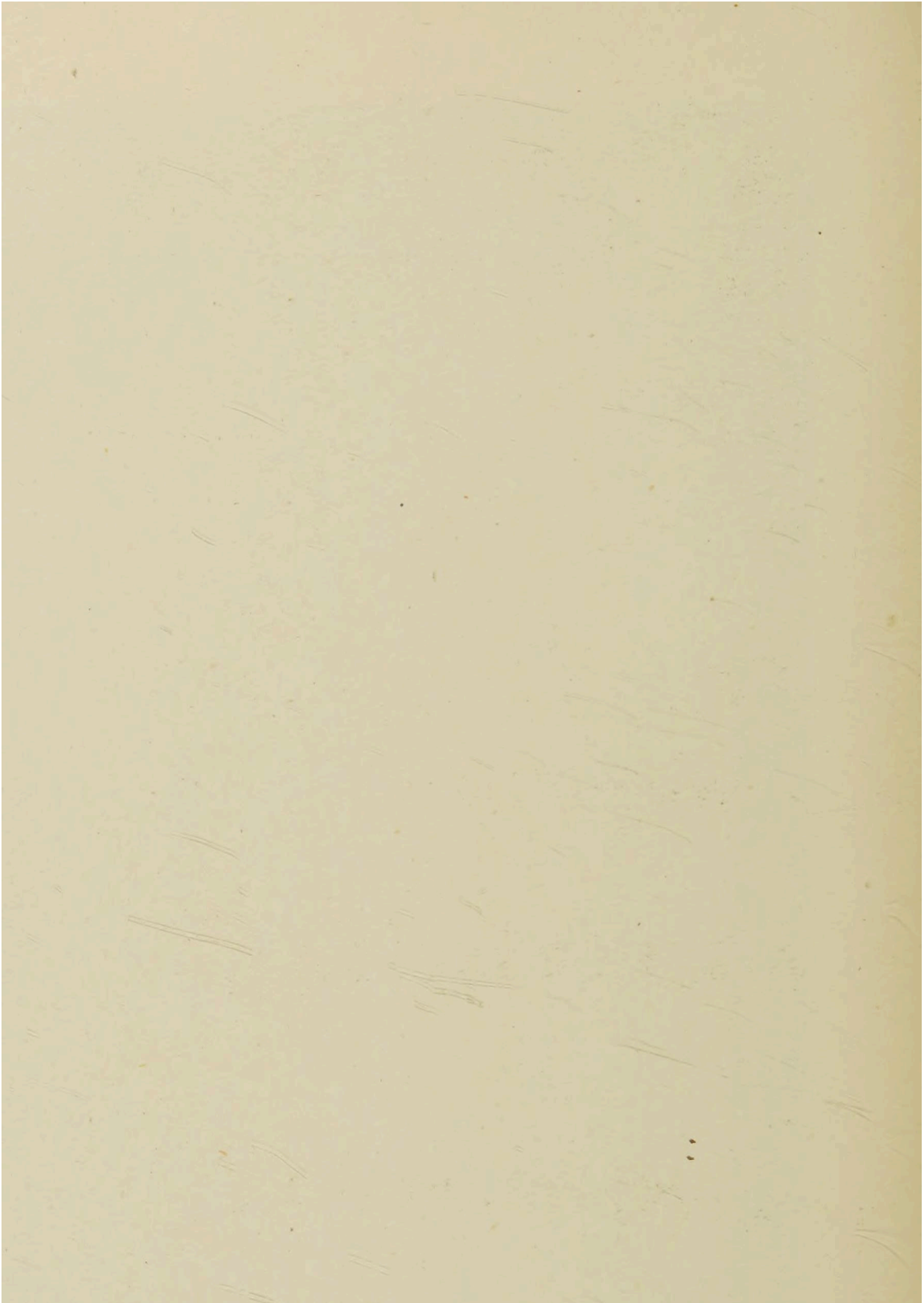
yee Marbre Photo Alinari TRENTA PIERRE TOMBALE DE
LORENZO Lucques : San Frediano Planche VI

+ HOC EST SEPULCRUM



REBRADAM • DOM • NOBIS • MIB •

MODU • OM • ANNO • 1208 •



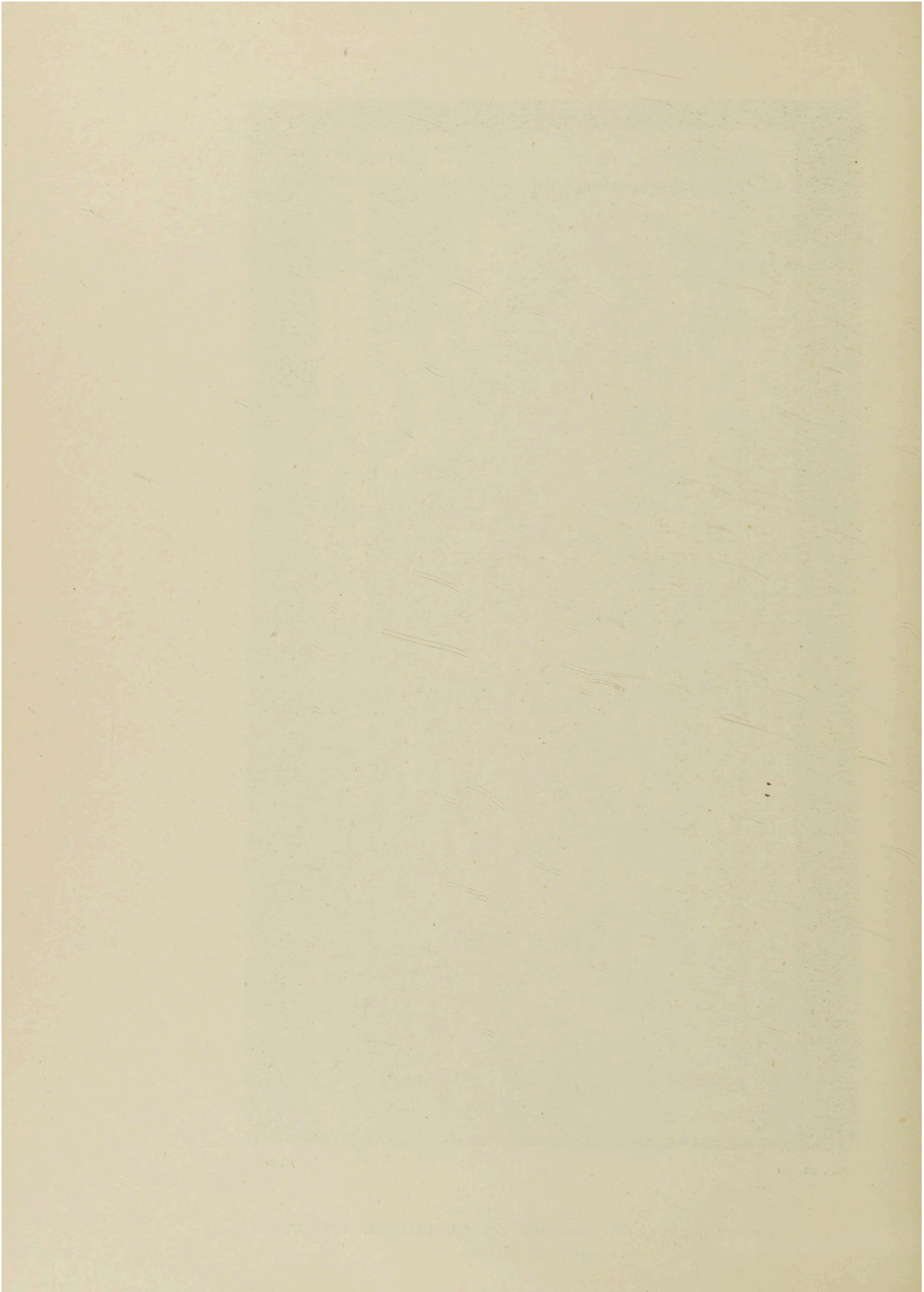
Marbre Pholo Alinari FAMILLE TRENTA LA PIERRE
TOMBALE DES FEMMES DE Lucques : San Frediano Planche VII

HOC EST SEPULCRUM

EL. HEOGRIGI. TREPPIA DEUBCHA. AMPTON

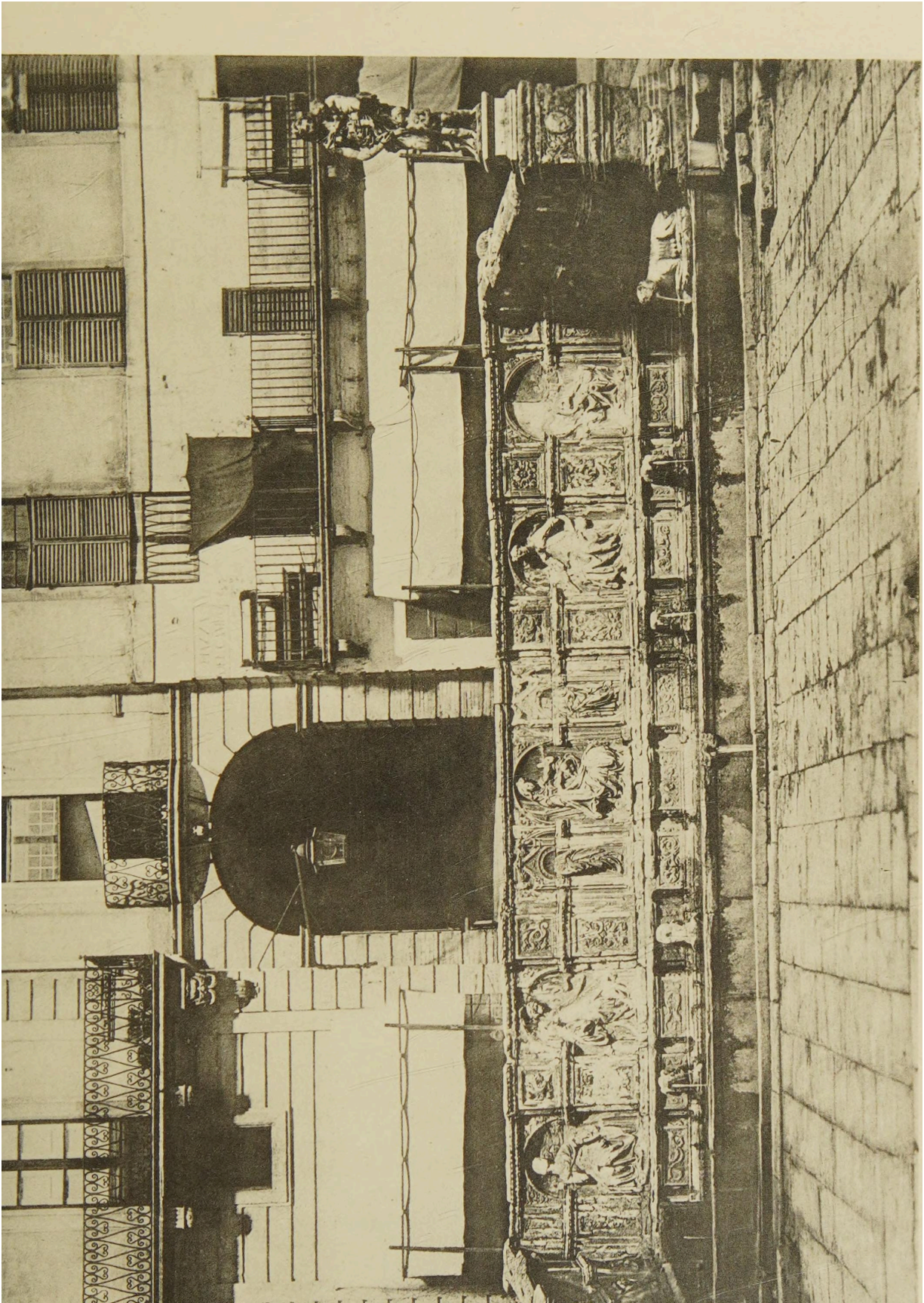


COMITAT. ET. DESECUENODUM. MURE



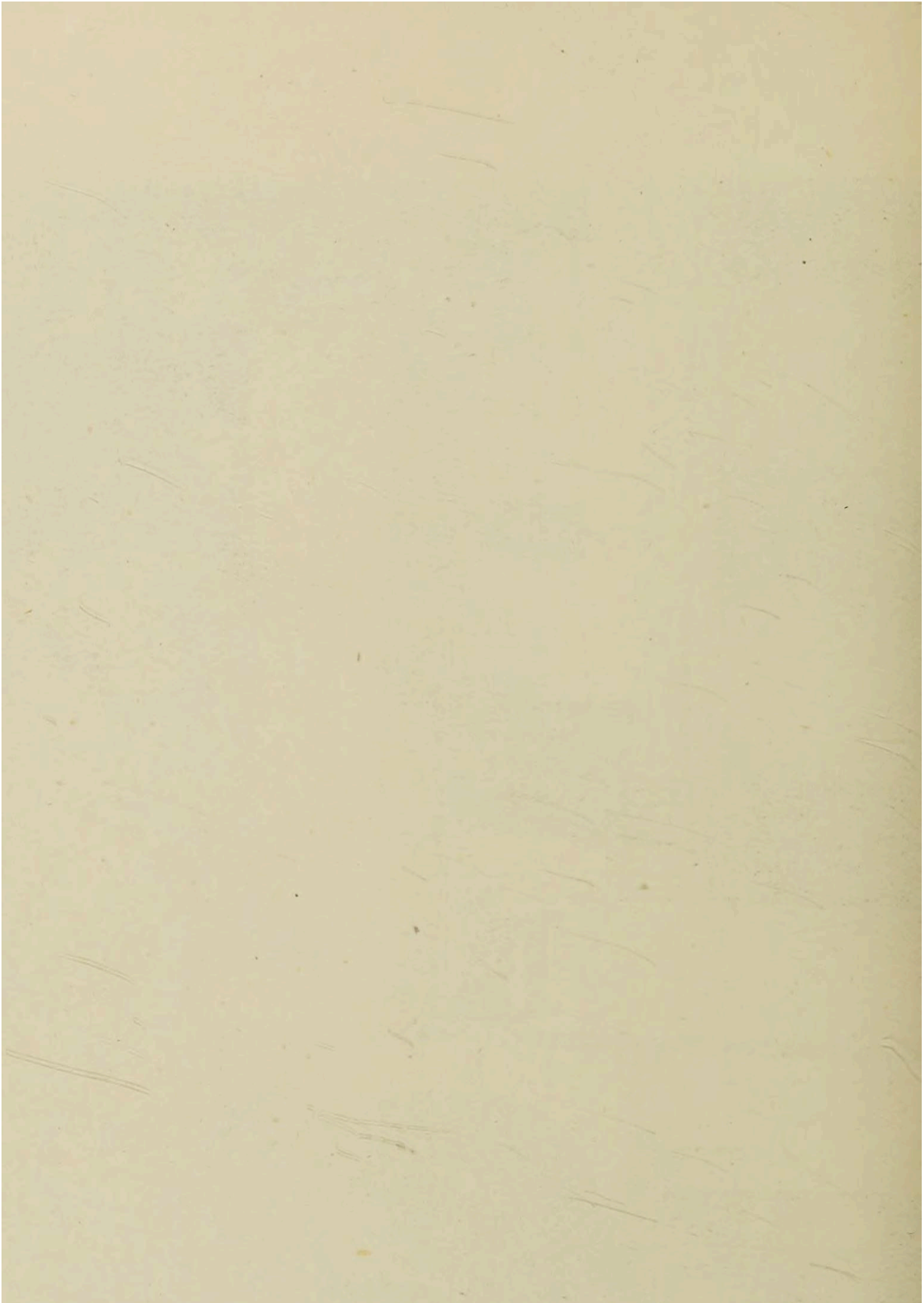
The text on this page is estimated to be only 26.65% accurate

PUTAGSHOEETd suuatg LINAWYYGWHWAd AT LNVAVY
VIVOULNOA VI 24g 40 JADULI YL 0104 e4 “fhe ' ! Ih coma q tal at ae
iy aa aa a



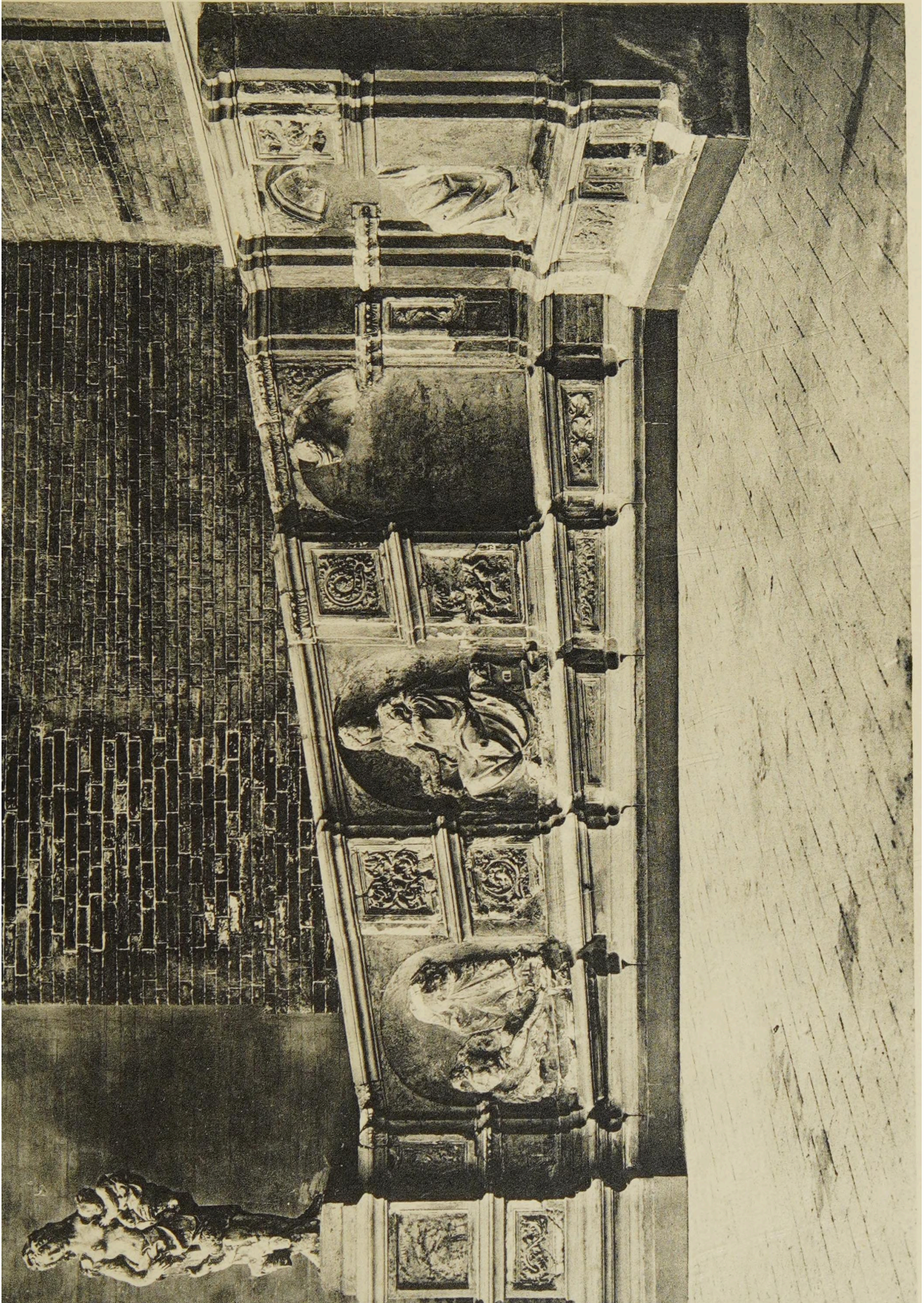
The text on this page is estimated to be only 20.00% accurate

“A, \ y



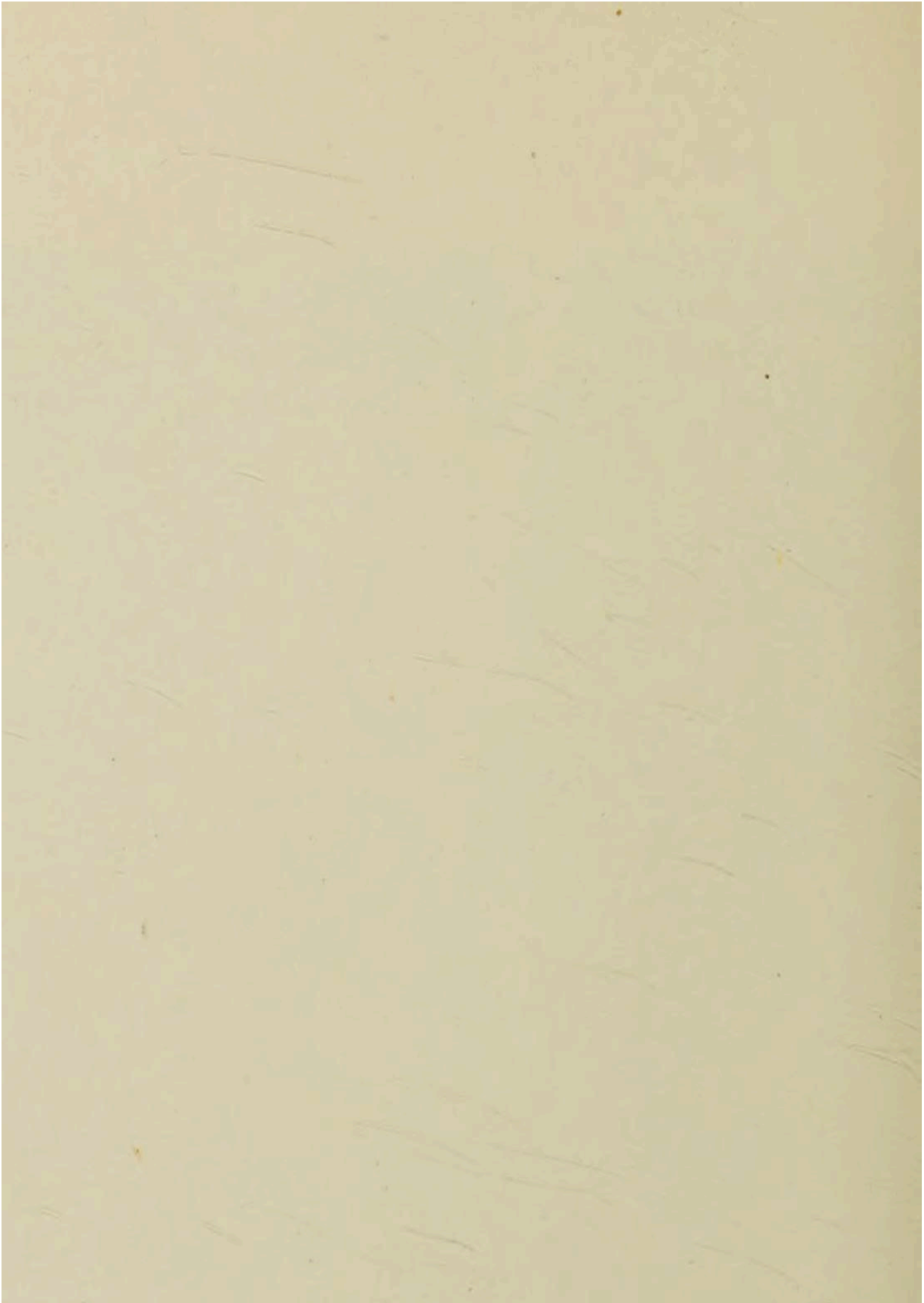
The text on this page is estimated to be only 41.07% accurate

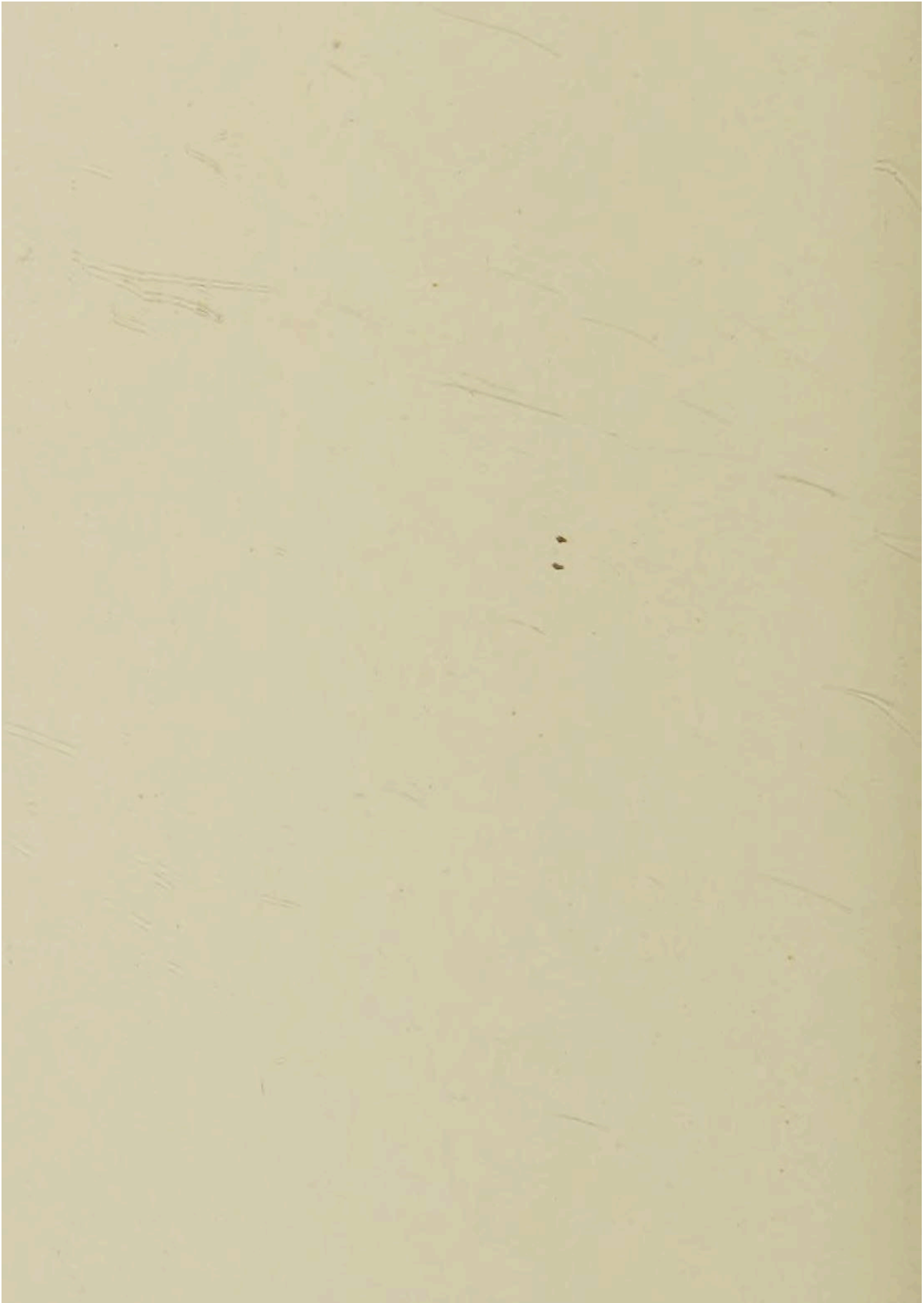
XI eqourld a4g4oye (eqone 3 9300 reine suusig
'do1jNy13su009y) VIVOULNOA VWI LADUN KK 0100d



The text on this page is estimated to be only 21.20% accurate

Ne % 1 1 al





The text on this page is estimated to be only 20.17% accurate

eqourld suus§ig (2[exU20 eyed ‘uoyN;HsU0IeYy)
VWIVOALNOA WI agavvy 140uI > 010d O%.



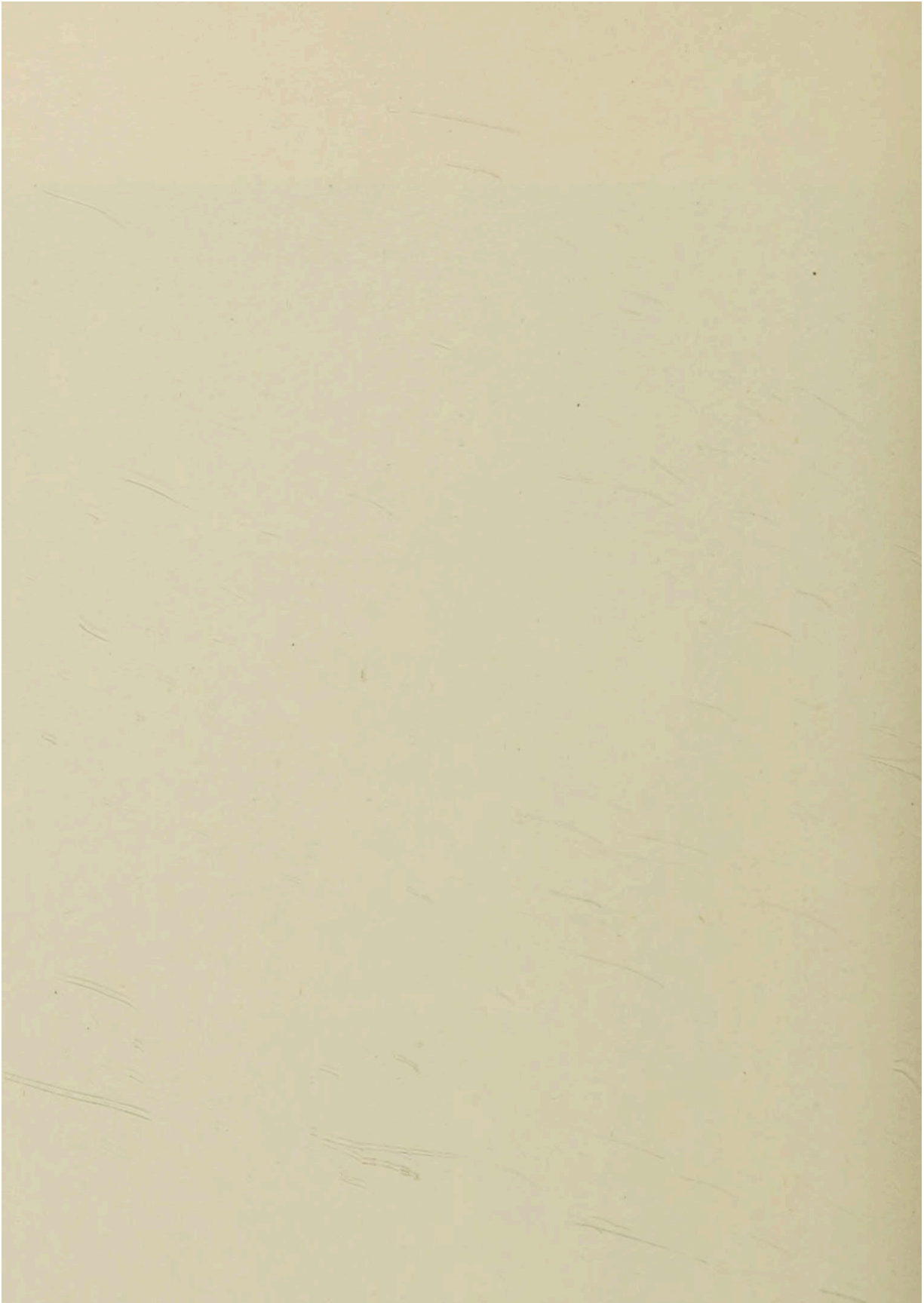
Photo Glinari

Marbre

LA FONTEGAIA (Reconstitution, partie centrale)
Sienne

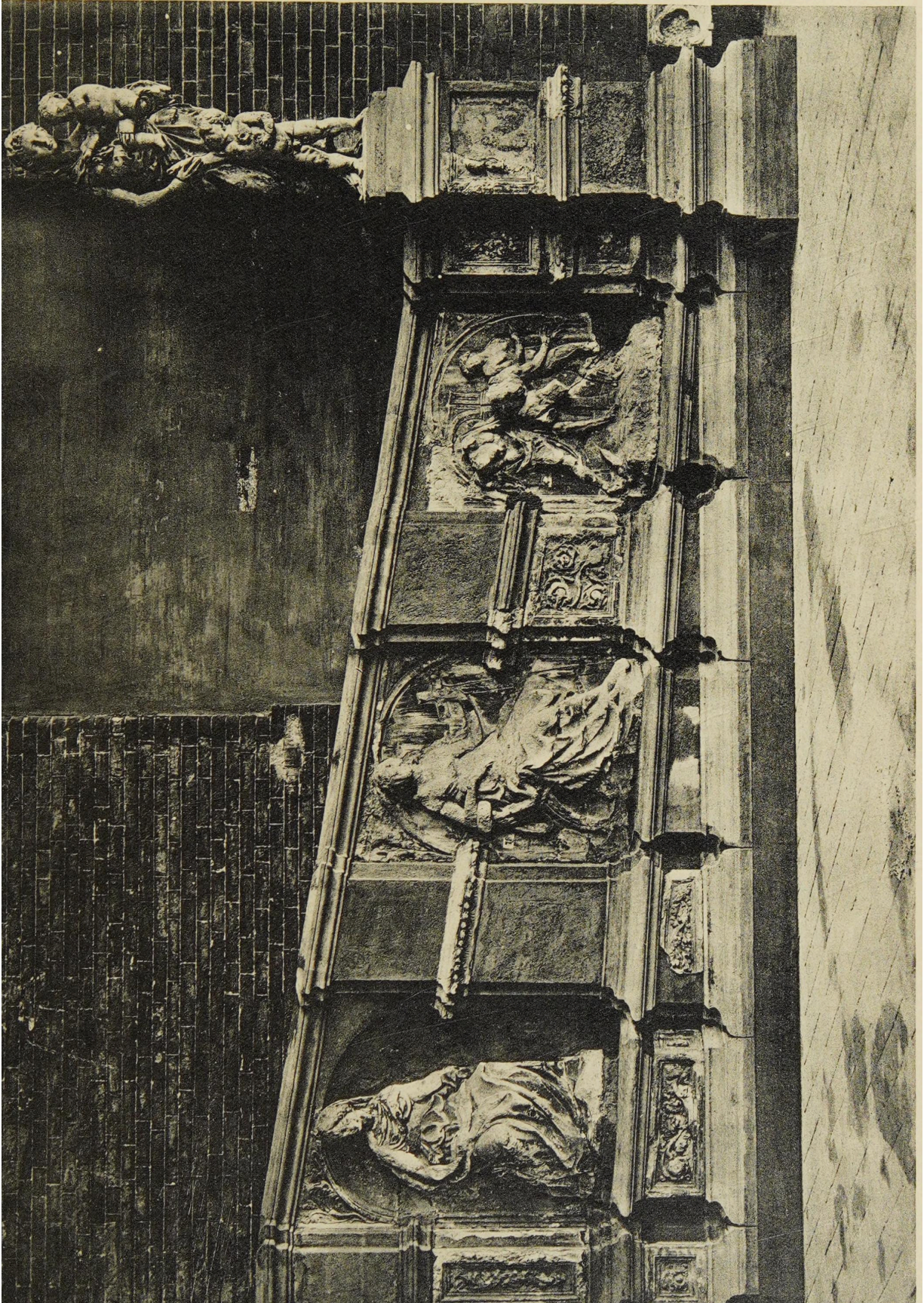
The text on this page is estimated to be only 43.48% accurate

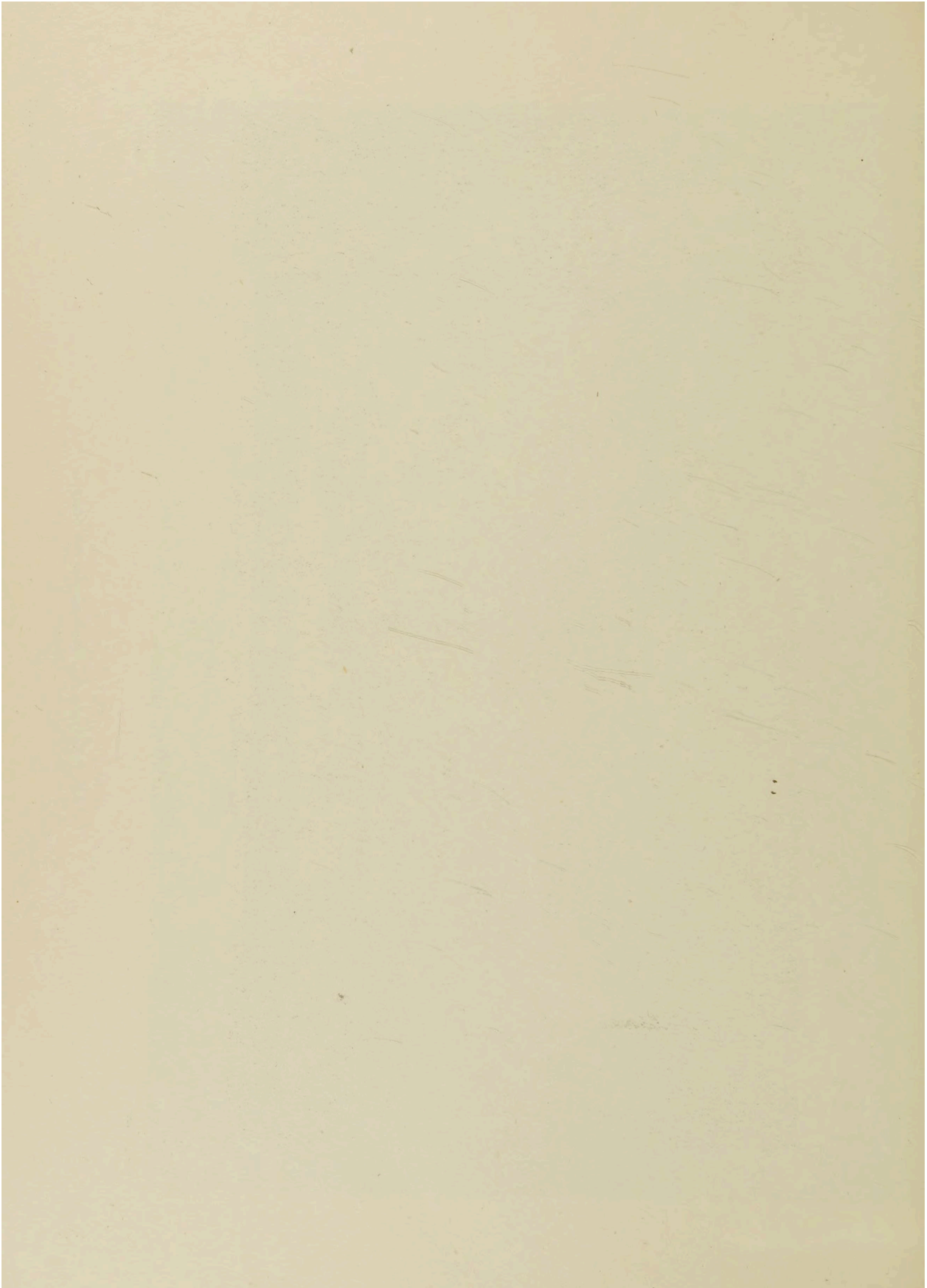
\ AN = ‘ “SN ’ ‘ \ } . . : : et — _ = * ' 7 no ‘ Me, 1 n ‘ a, * E~ ’ a - |
= } 5 i 1 A ; ‘ * ’ . ‘ + \ : 4 . J * = ’ ‘ i .



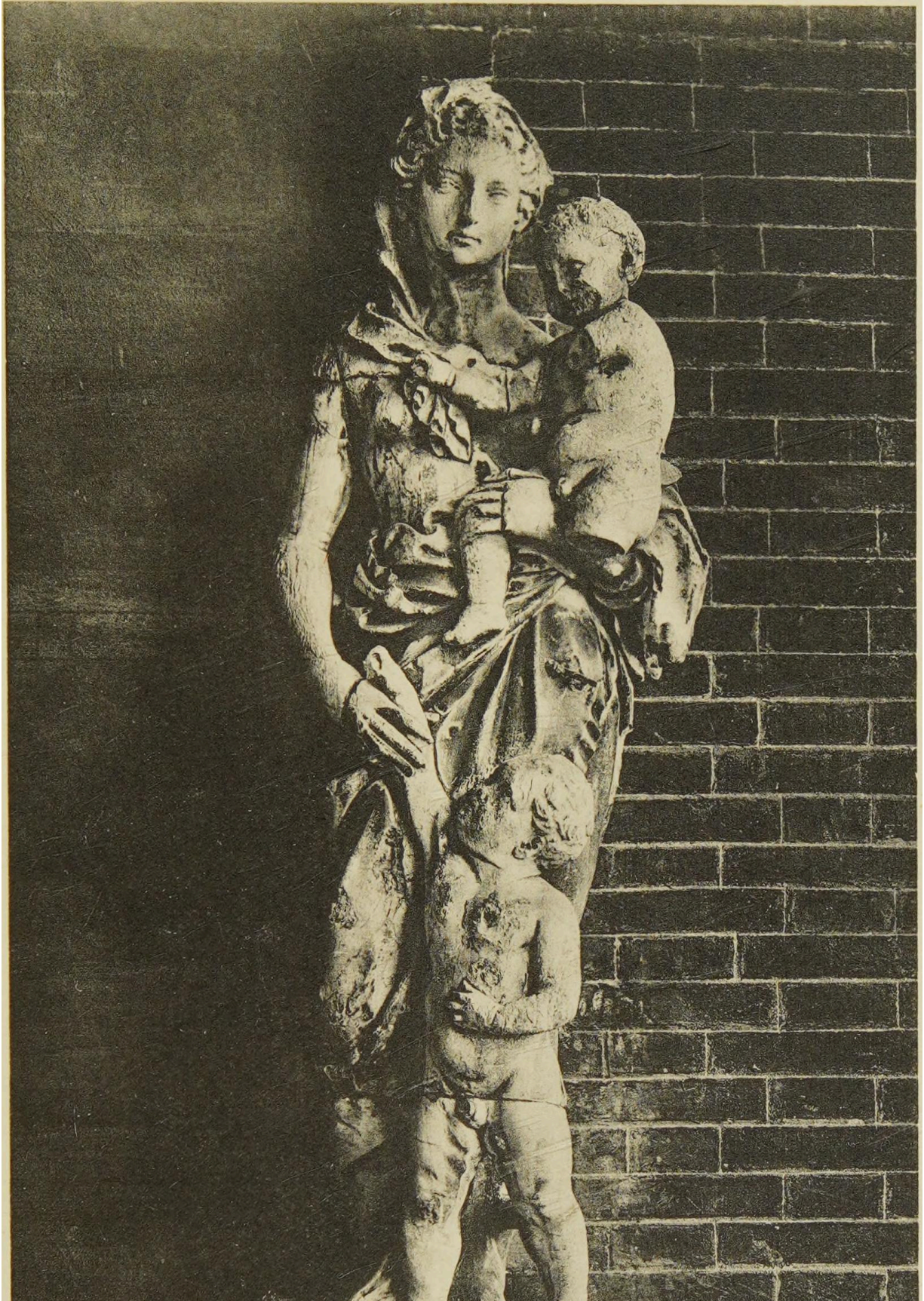
The text on this page is estimated to be only 19.74% accurate

IX eyouryg euustg (orp 9399 'woNIysUCDPY) YWIVORLNOA
WI 24g 40ye LABUIL~ 0109 e =n pec ies woccii aaah sie seh ae ss se
Speke nS aes Z

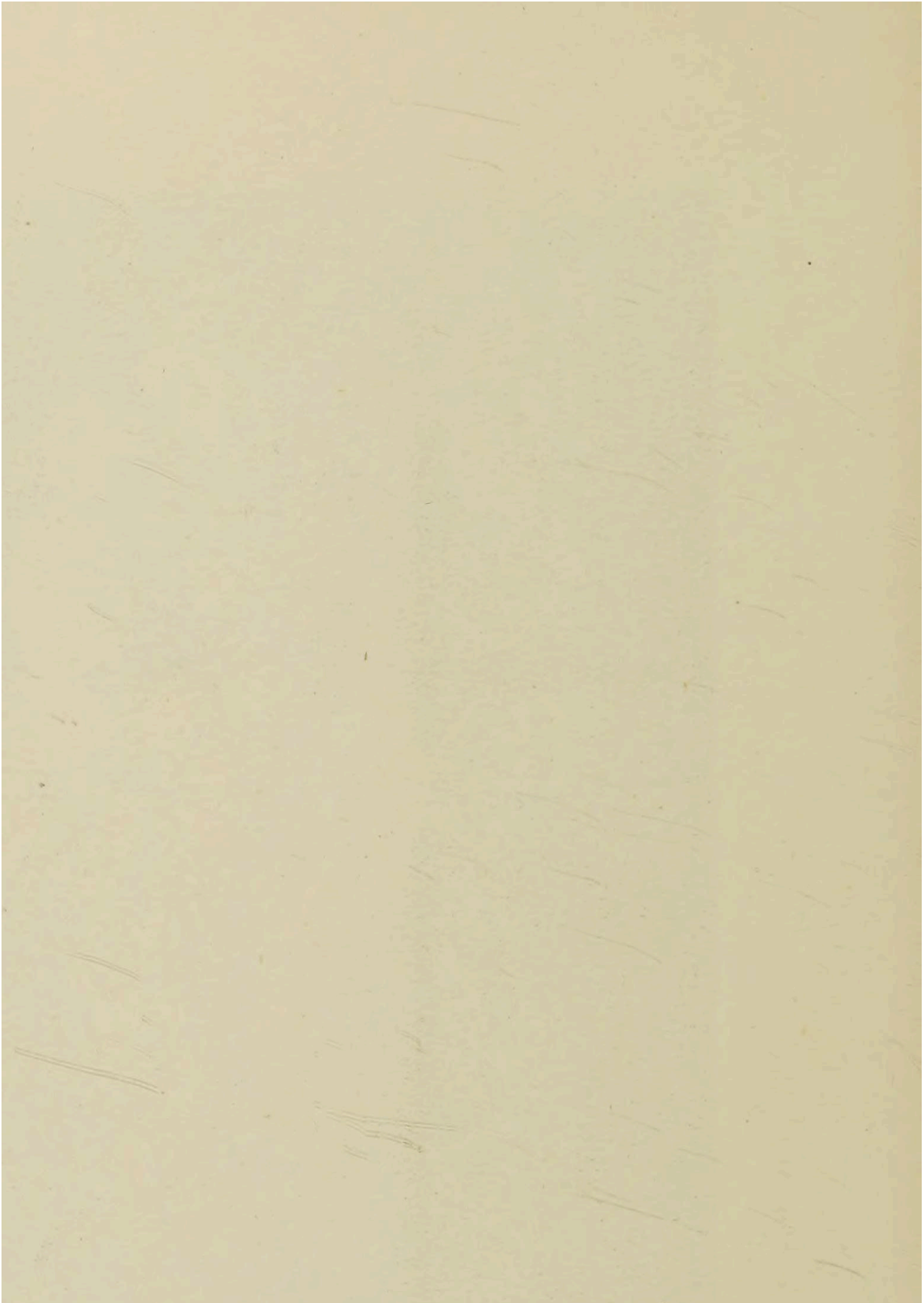




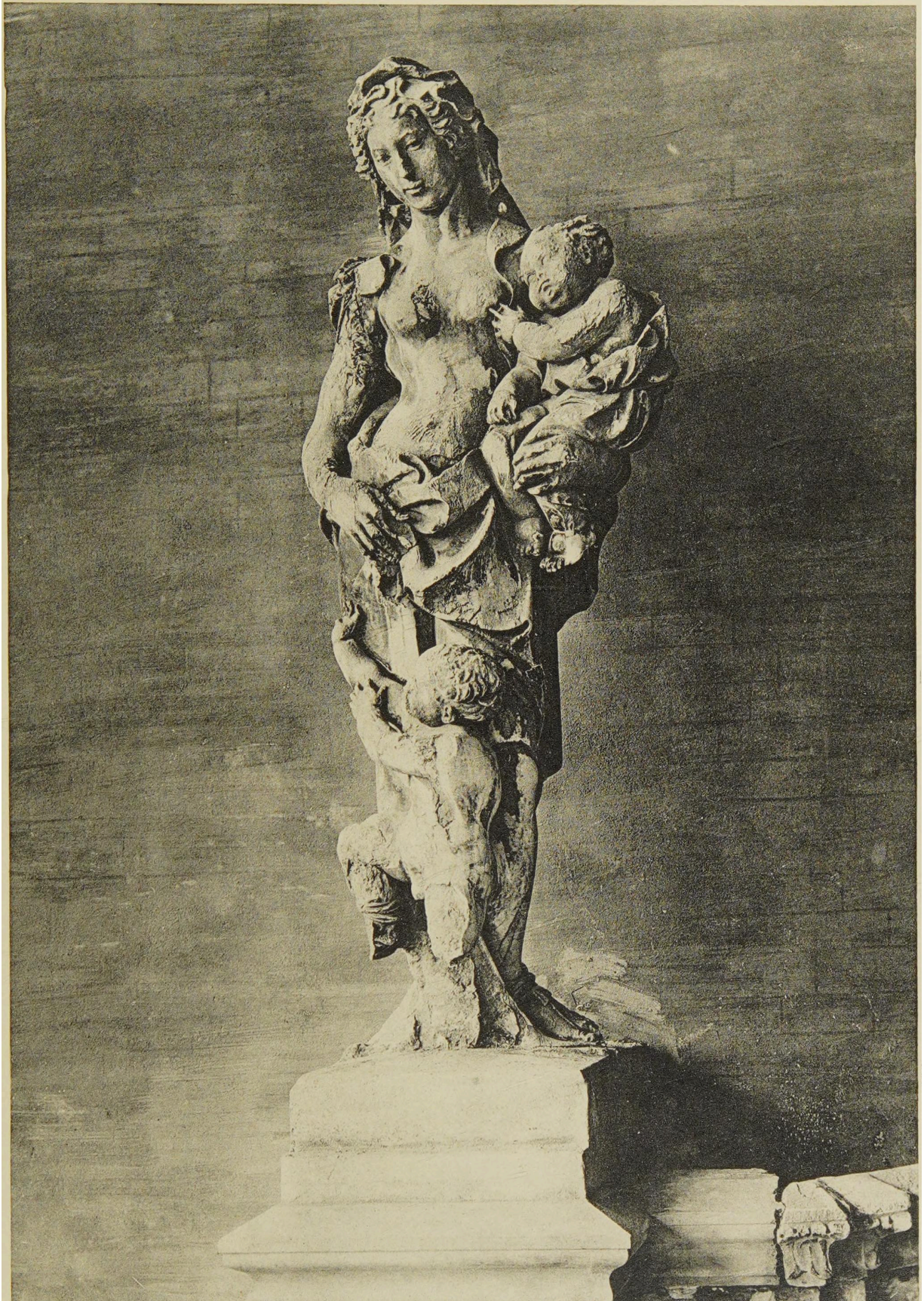
Re Na ee ne SSS pe Pholo Alinari Marbre LA FONTEGAIA - LA
CHARITE Sienne : Palais Public Planche XII



a

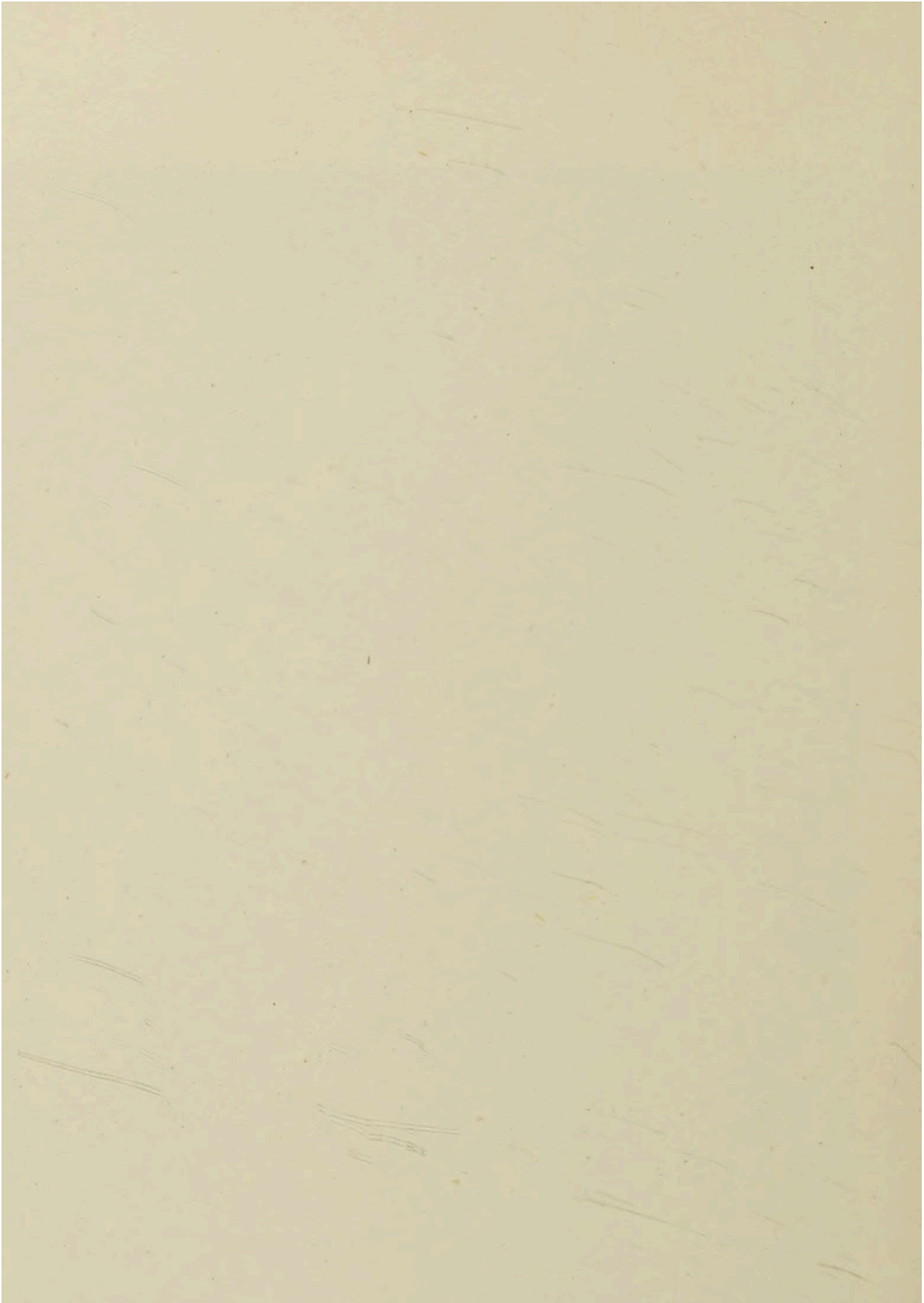


Syke SRN Phelo Alinari LA FONTEGAIA - LA CHARITE
Sienne : Palais Public Planche XIII



The text on this page is estimated to be only 31.93% accurate

- ' ~ ' Fa s - * . 4 ; y t , * Z 2 > ' ø ' = ' e . ed > / a q UA ie : ' : is '
be a 1 ~ 2 ; : é h > 2) fae / re ~ 2 = e 1 F ; .. ' . e « ¥ : Ay =



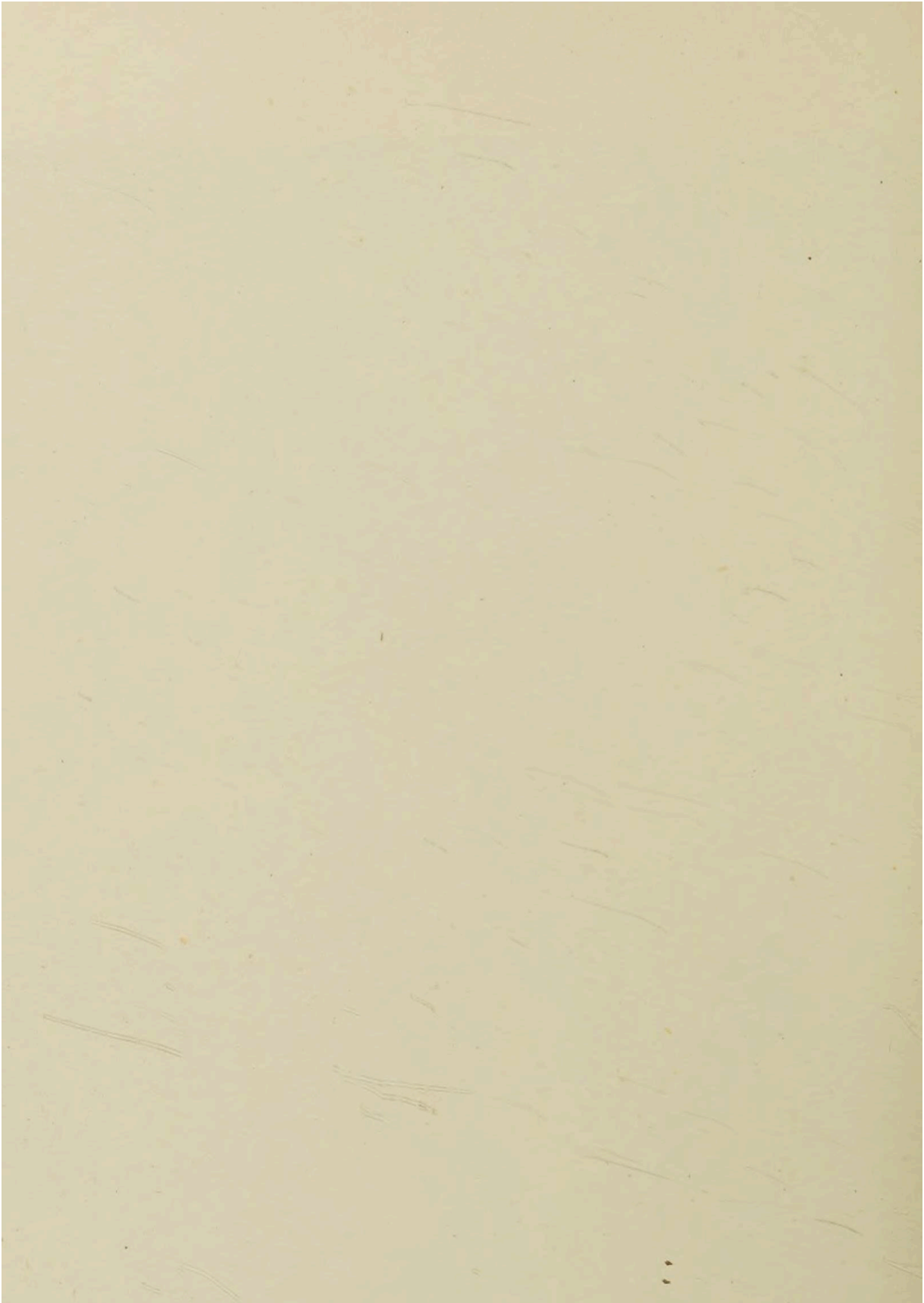
Marbre Photo Alinari LA SAGESSE Publ LA FONTEGAIA 1c
1S Pala Sienne Planche XIV



Marbre

The text on this page is estimated to be only 34.00% accurate

<i



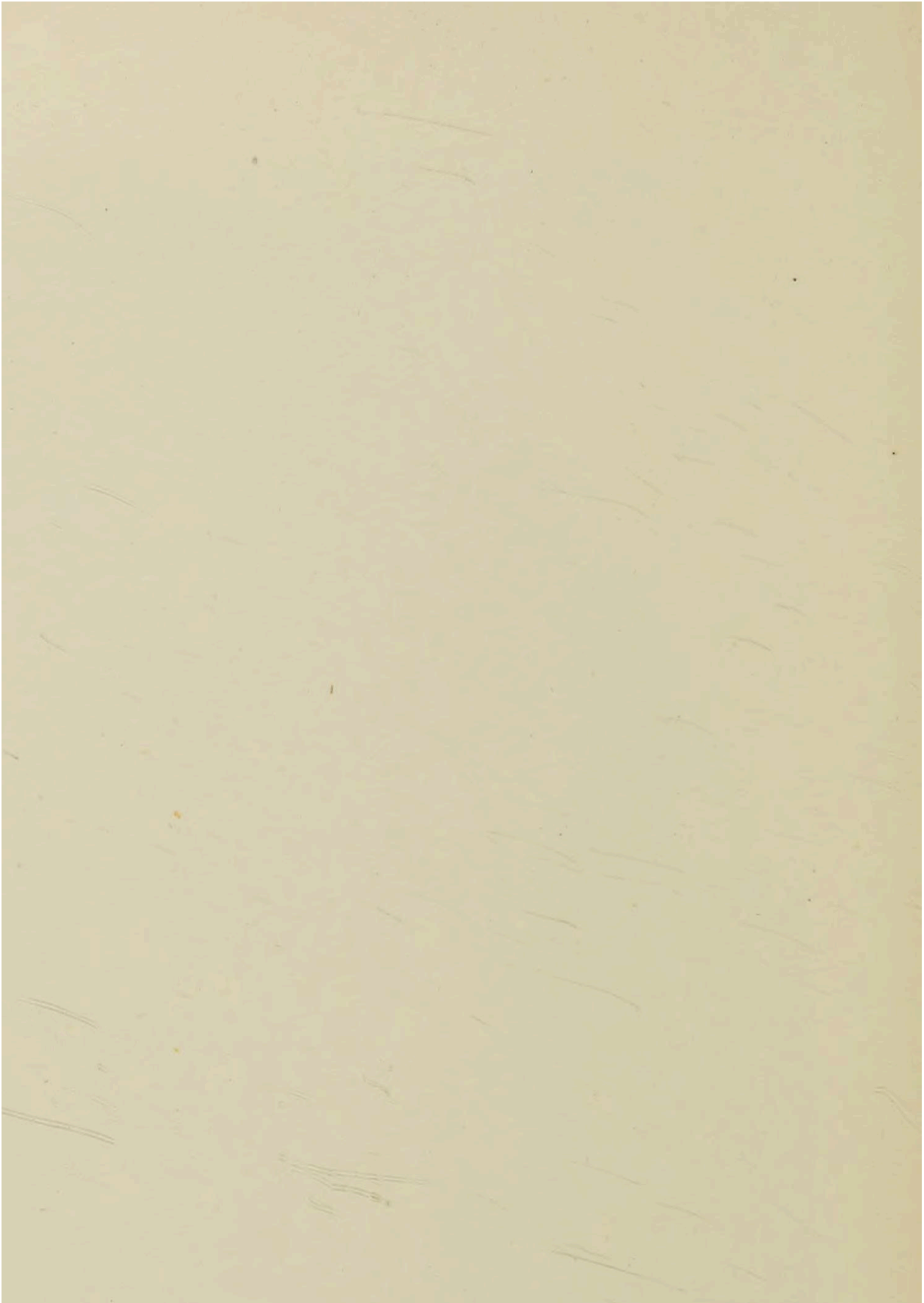
Mat bre Sienne Photo Lombardi, ANGE UN Palais Publ LA
FONTEGAIA 1c ienne S Planche XV





Marbre Pholo Allinari LA VIERGE ET L'ENFANT Sienne :
Palais Public LA FONTEGAIA Planche XVI



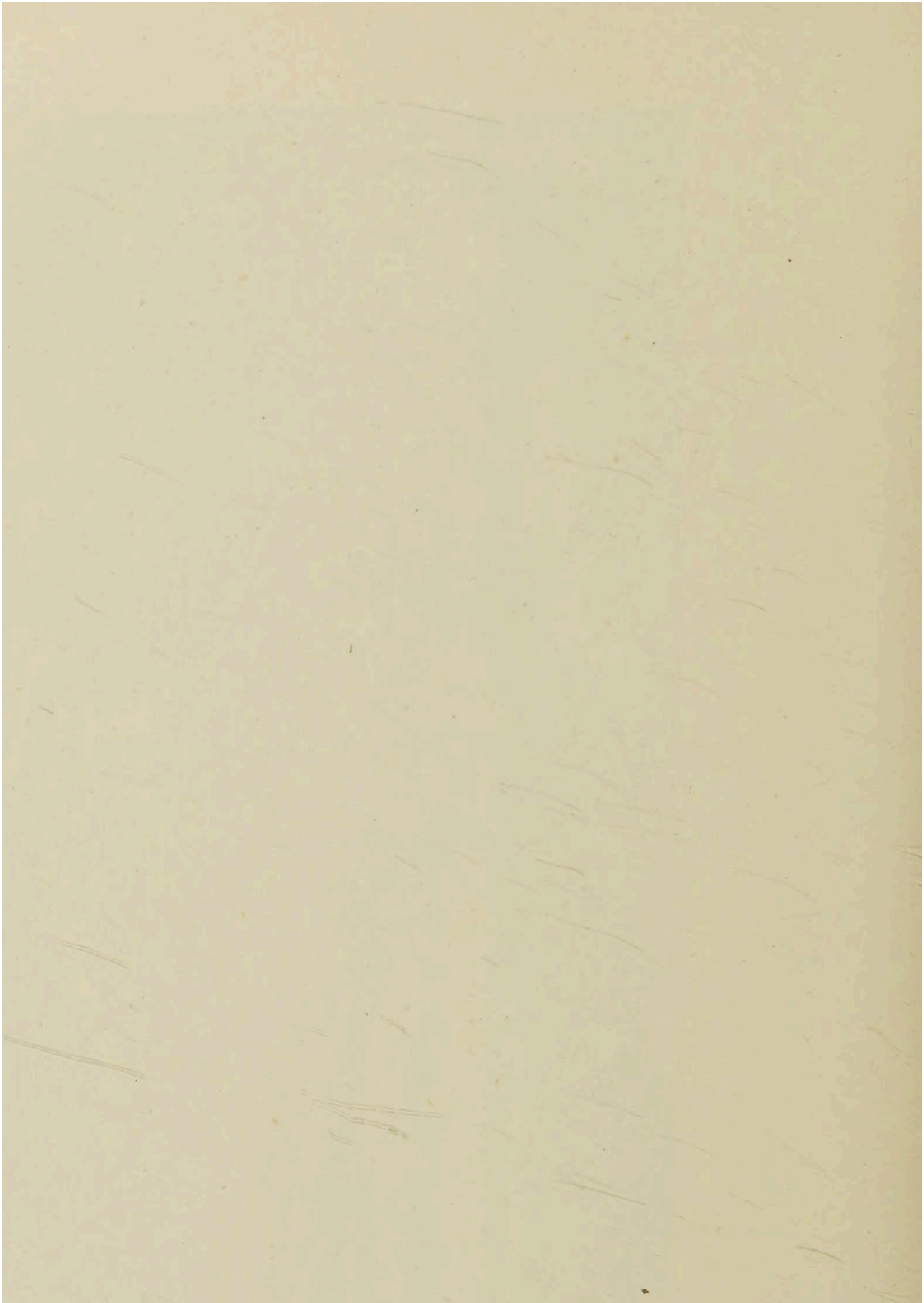


Marbre Sienne Photo Lombardi, UN ANGE LA FONTEGAIA
Sienne Planche XVII

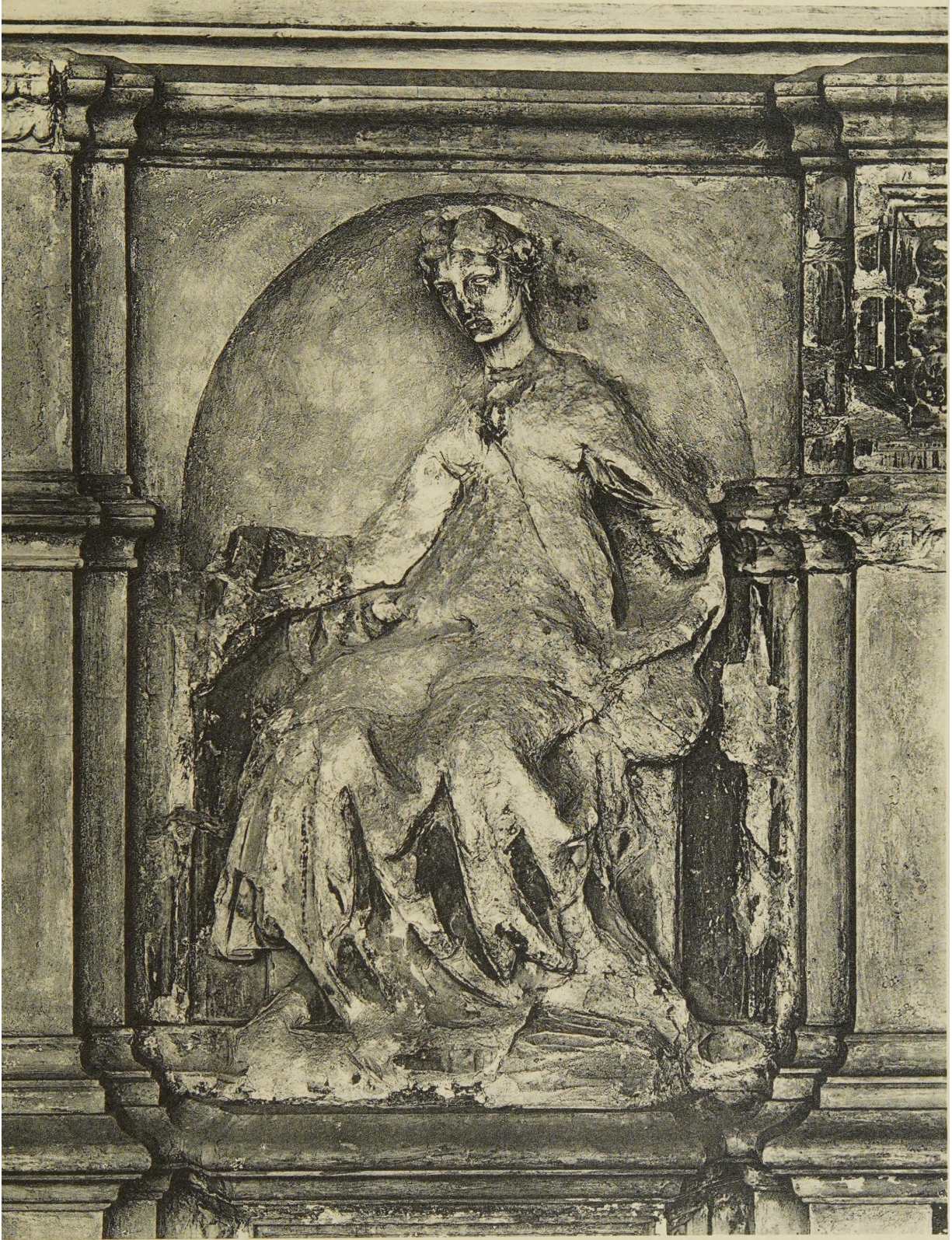


The text on this page is estimated to be only 31.00% accurate

bp

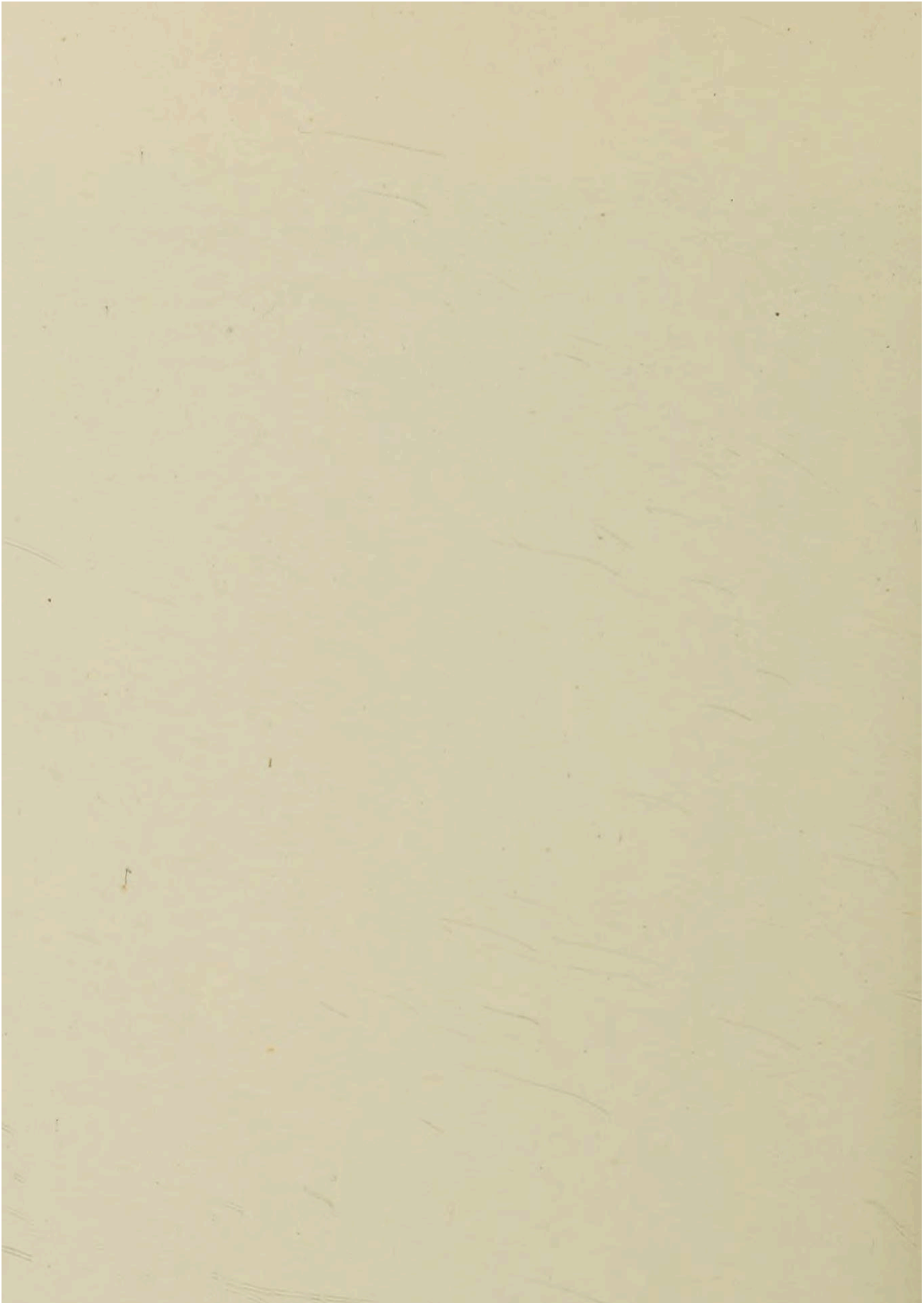


Marbre Pholo Lombardi, Sienne - LA CHARITE LA
FONTEGAIA : Palais Public Sienne Planche XVIII



The text on this page is estimated to be only 44.00% accurate

ae f

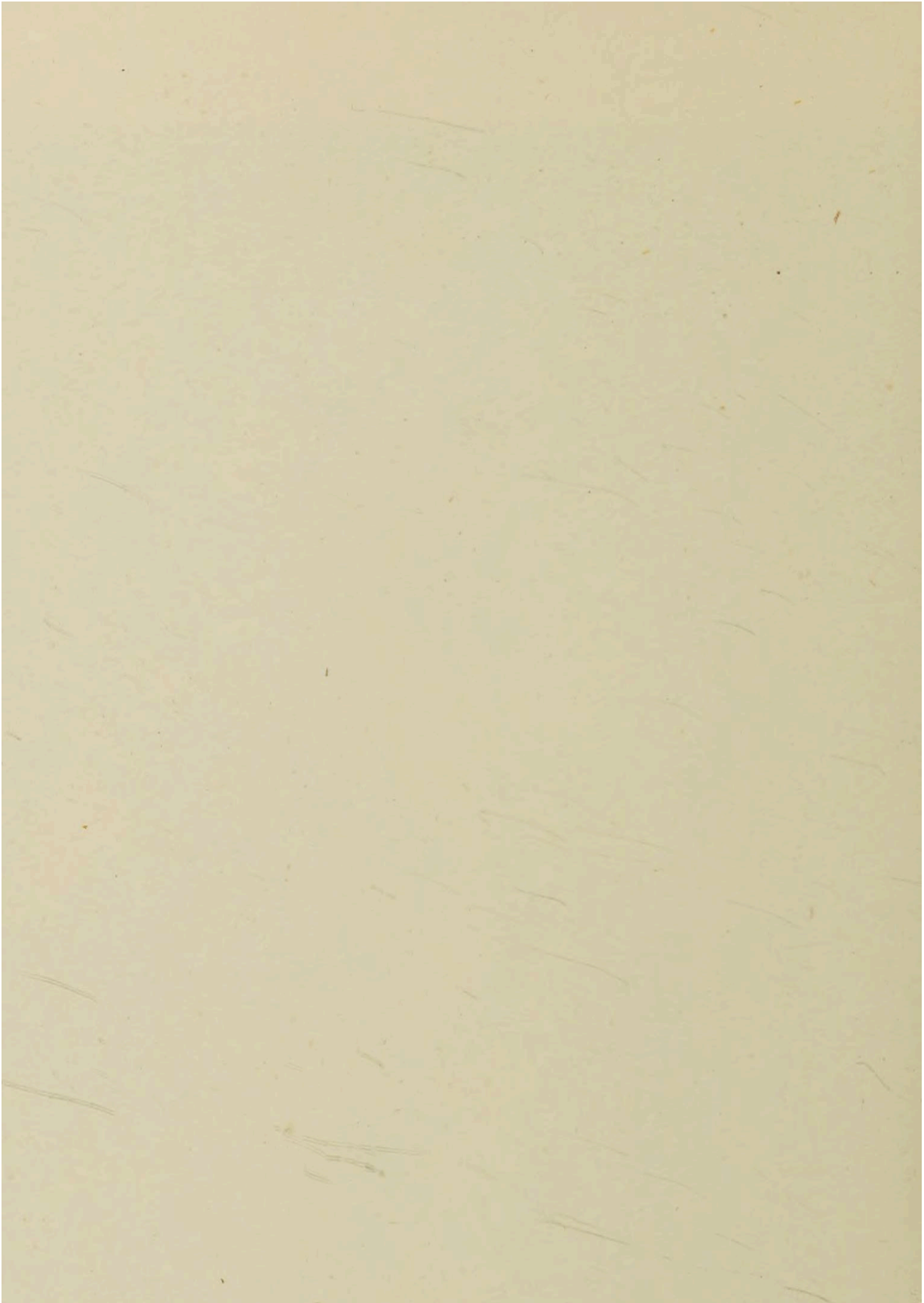


Marbre Pbolo Lombardi, Sienne LA FONTEGAIA - LA
TEMPERANCE Sienne : Palais Public Planche XIX

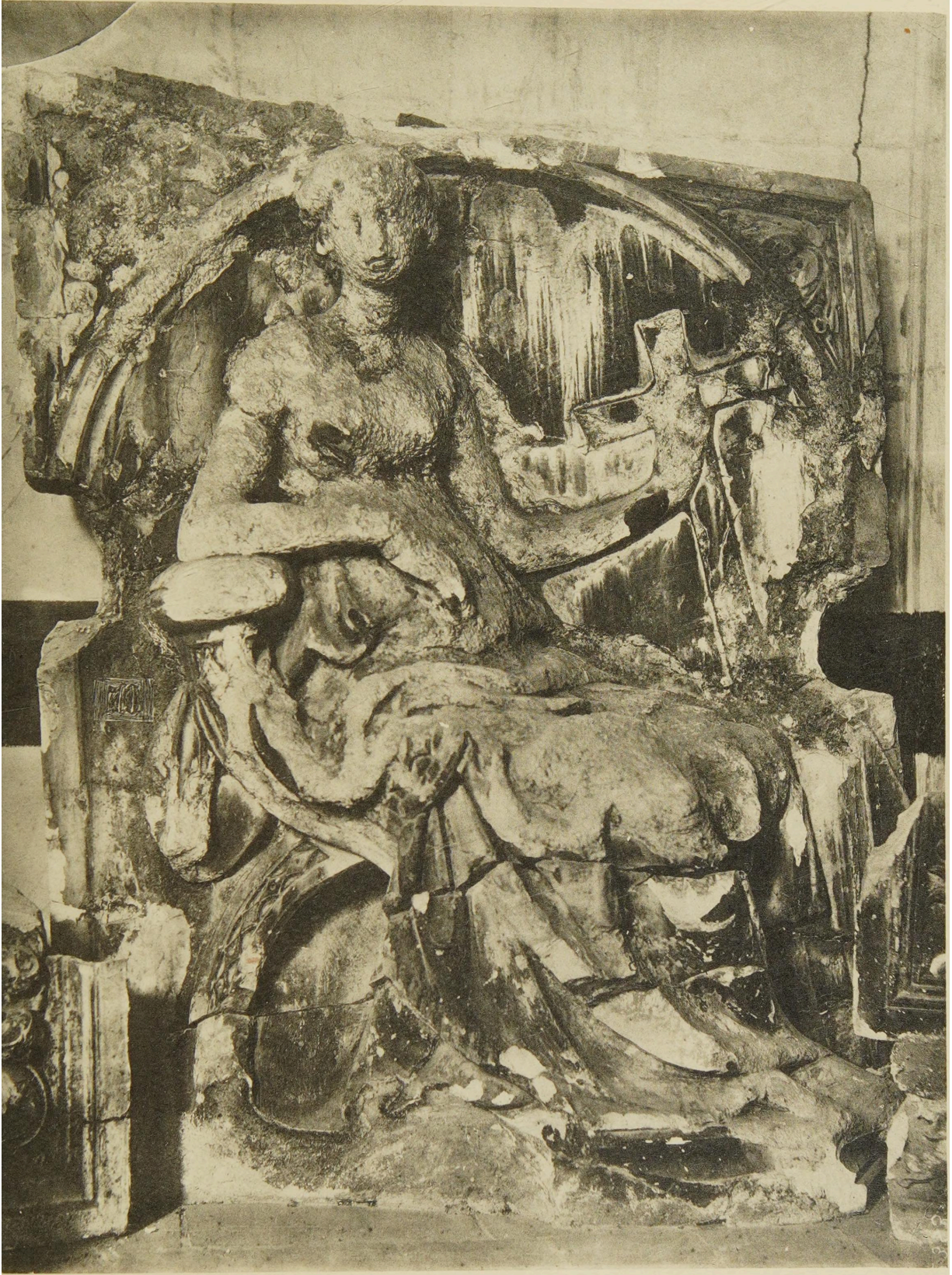


The text on this page is estimated to be only 21.00% accurate

“~

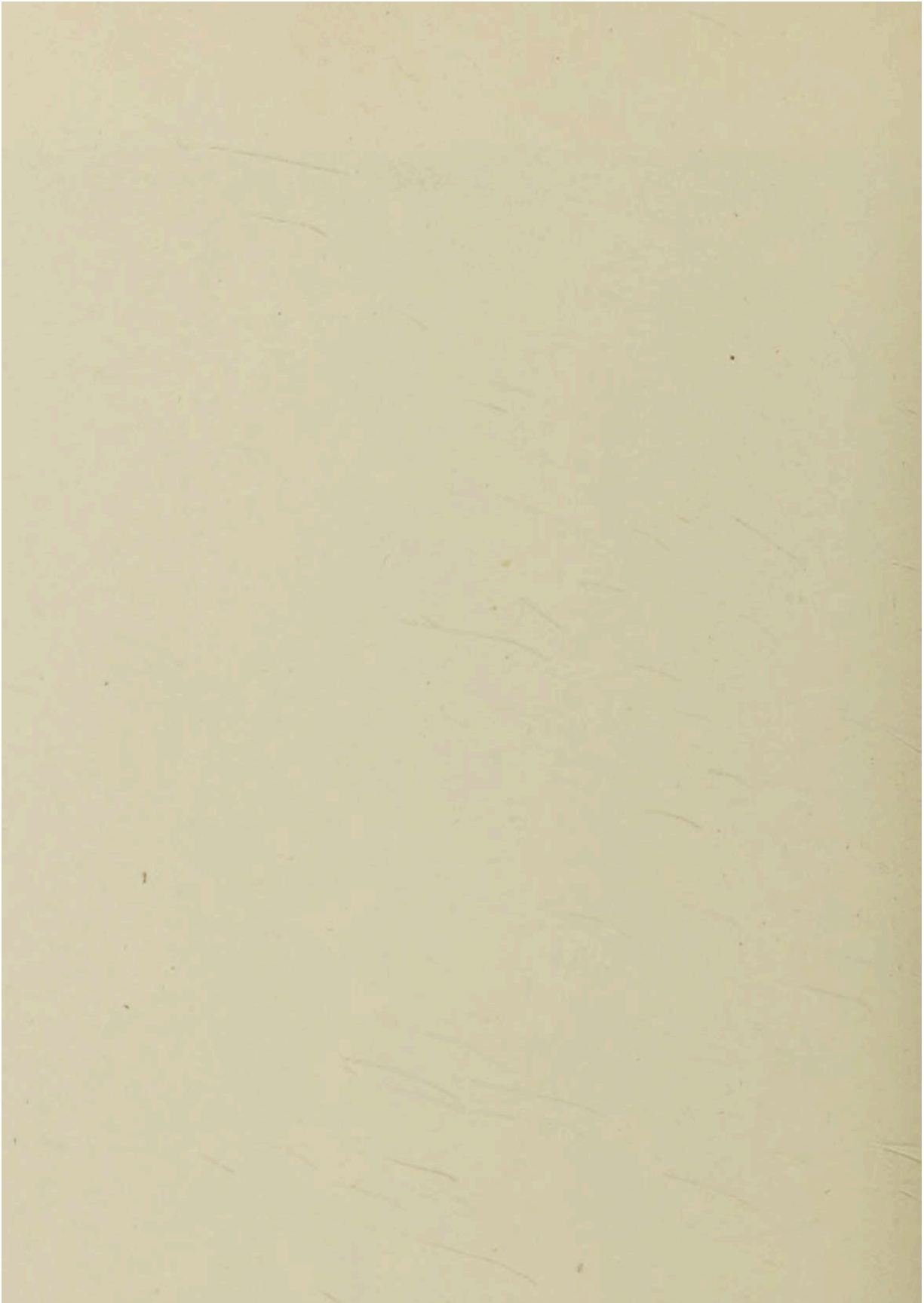


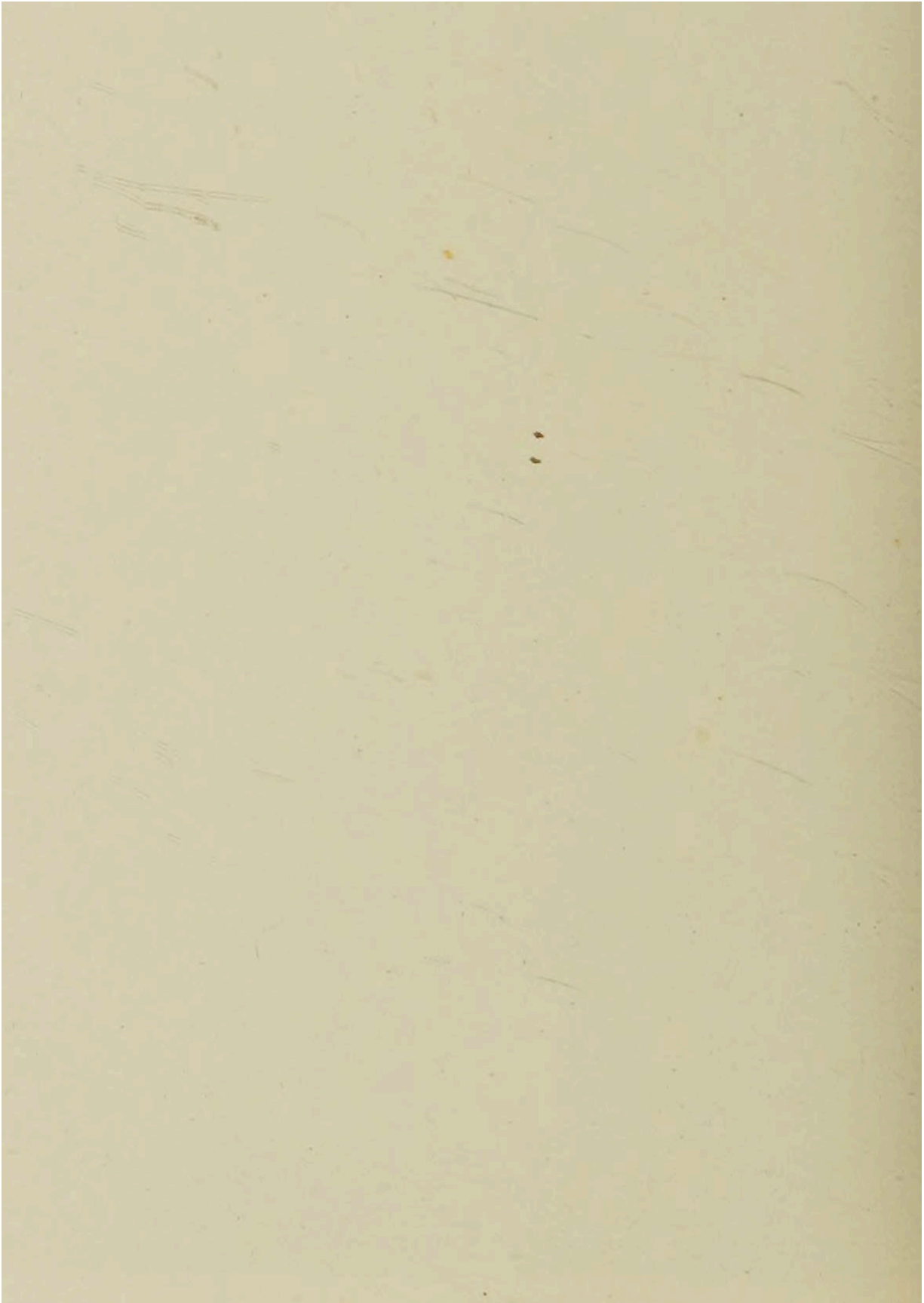
bolo Lombardi, Sienne . Marbre LA FONTEGAIA - LA FOI
Sienne : Palais Public Planche XX



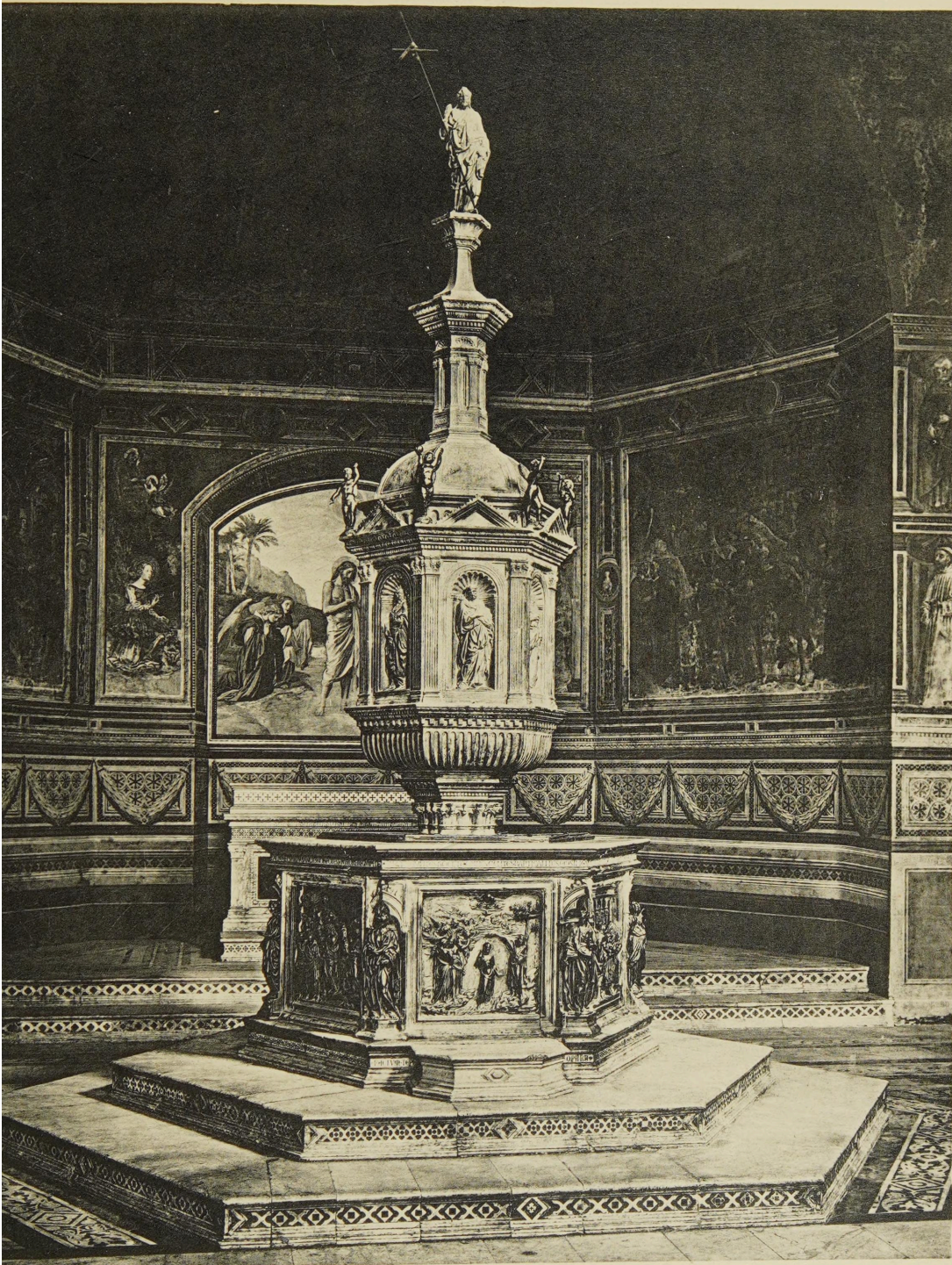
The text on this page is estimated to be only 12.00% accurate

. ee





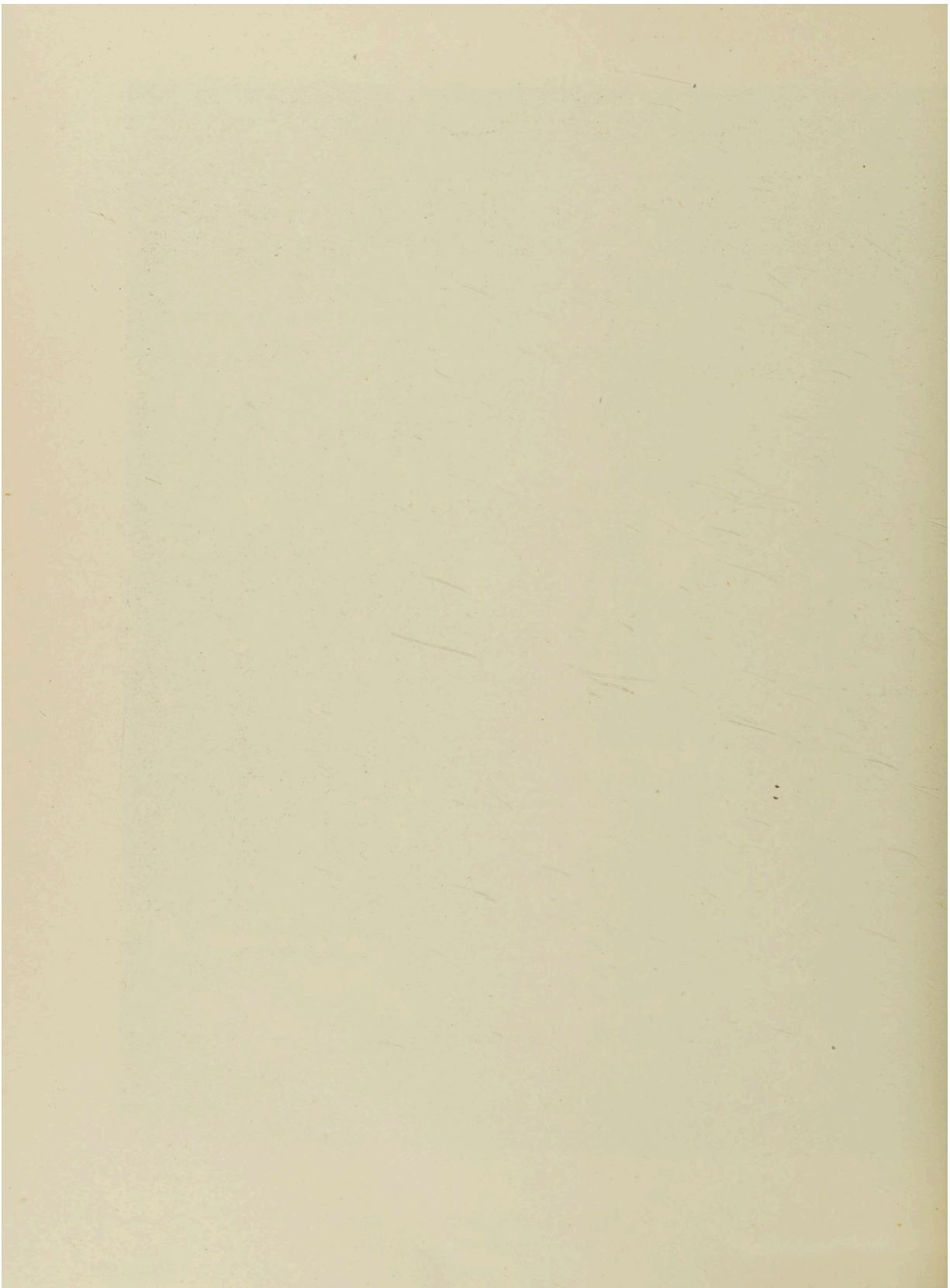
SS ii Ue COL SOIC HOO m7. : & Marbre et bronze glo Allinari
FONTS APTISMAUX Sienne : San Giovanni Planche XXI



olo Allinari

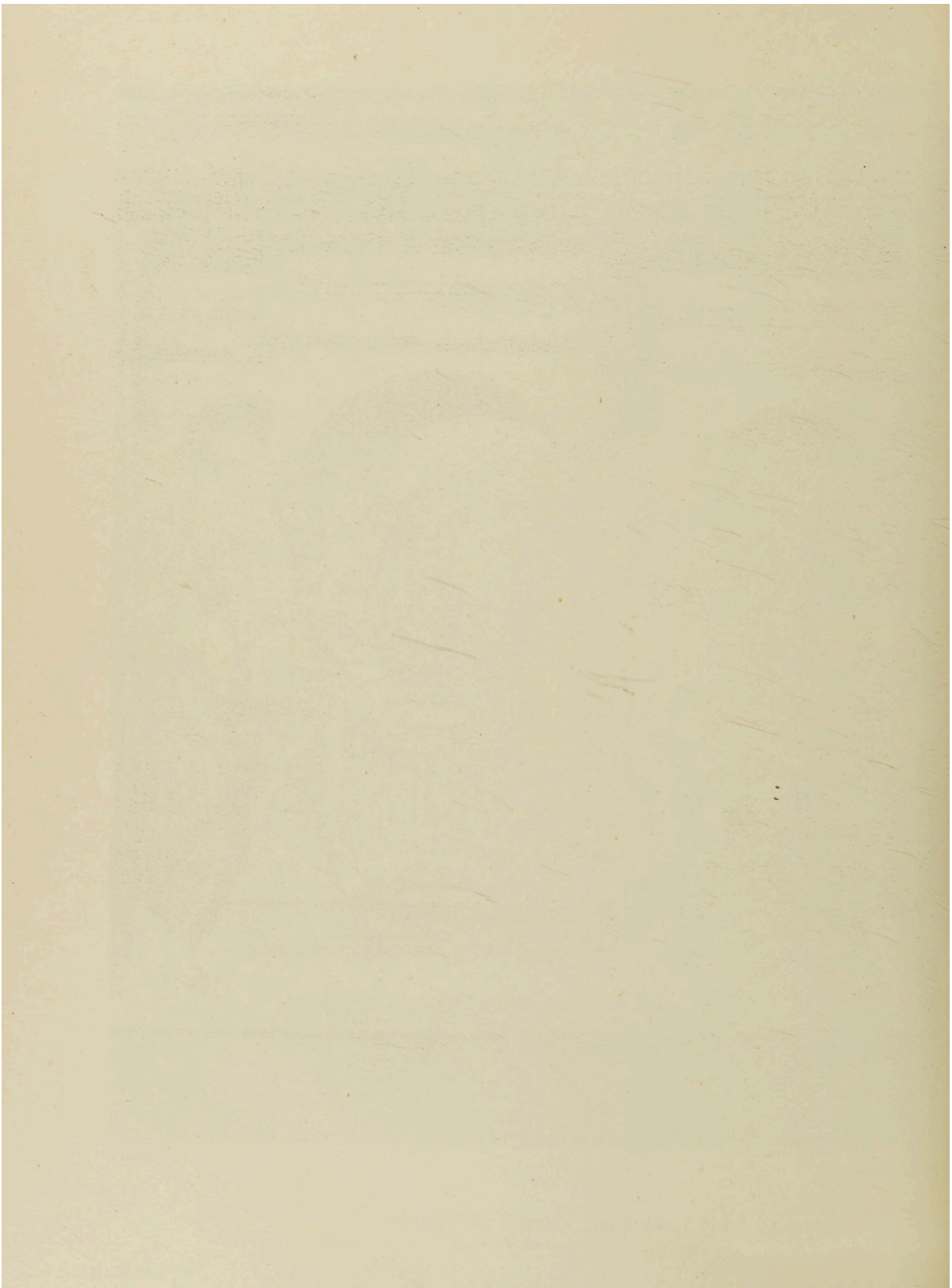
Marbre et bronze

FONTS BAPTISMAUX
Sienne : San Giovanni



Bronze Photo Anderson , E DU TEMPLE : San Giovanni
ZACHARIE CHASS Sienne Planche XXII



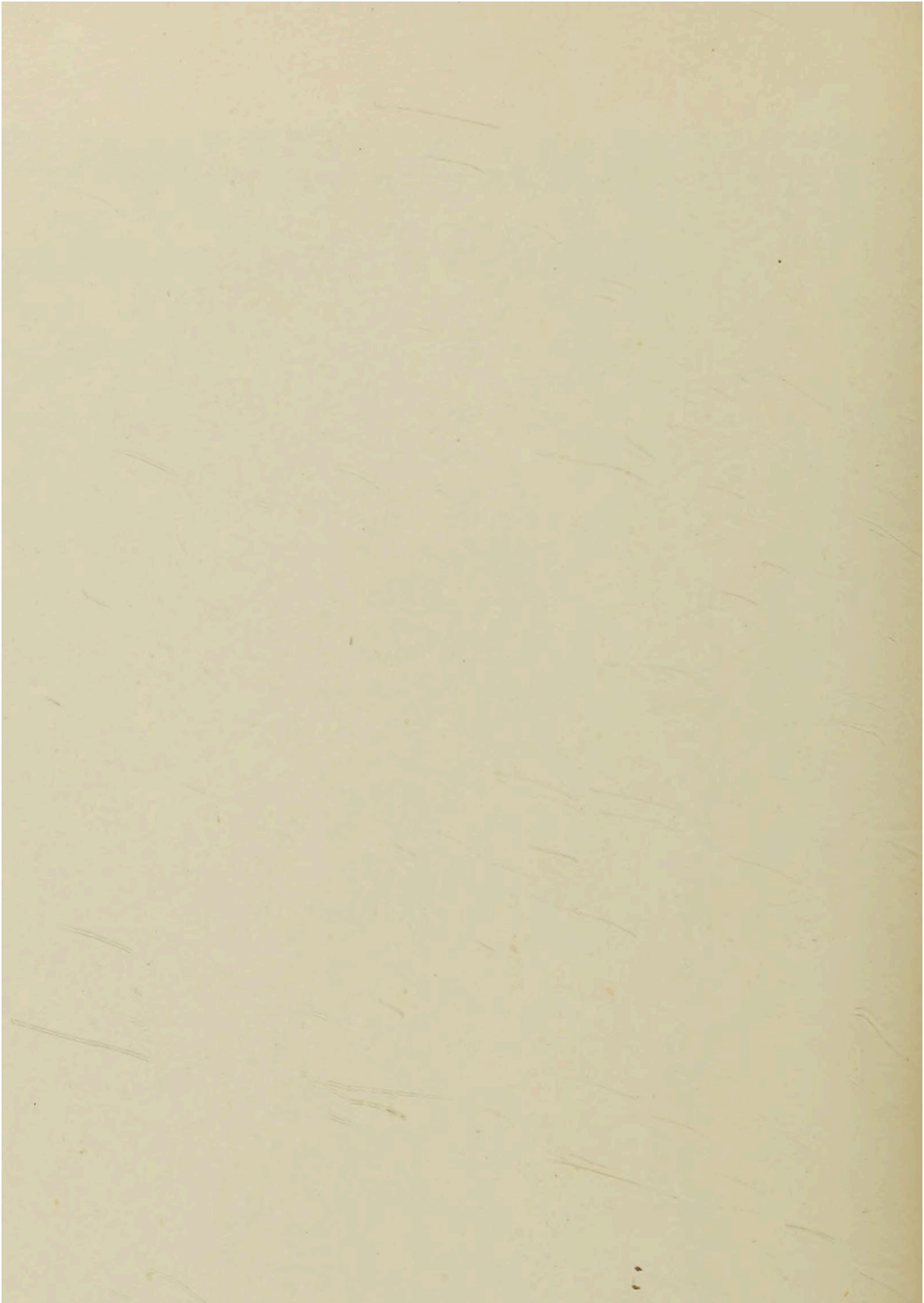


eric ea ei ine wd Marbre Photo Lombardi, Sienne UN
PROPHETE San Giovanni Sienne : Planche XXIII



The text on this page is estimated to be only 22.00% accurate

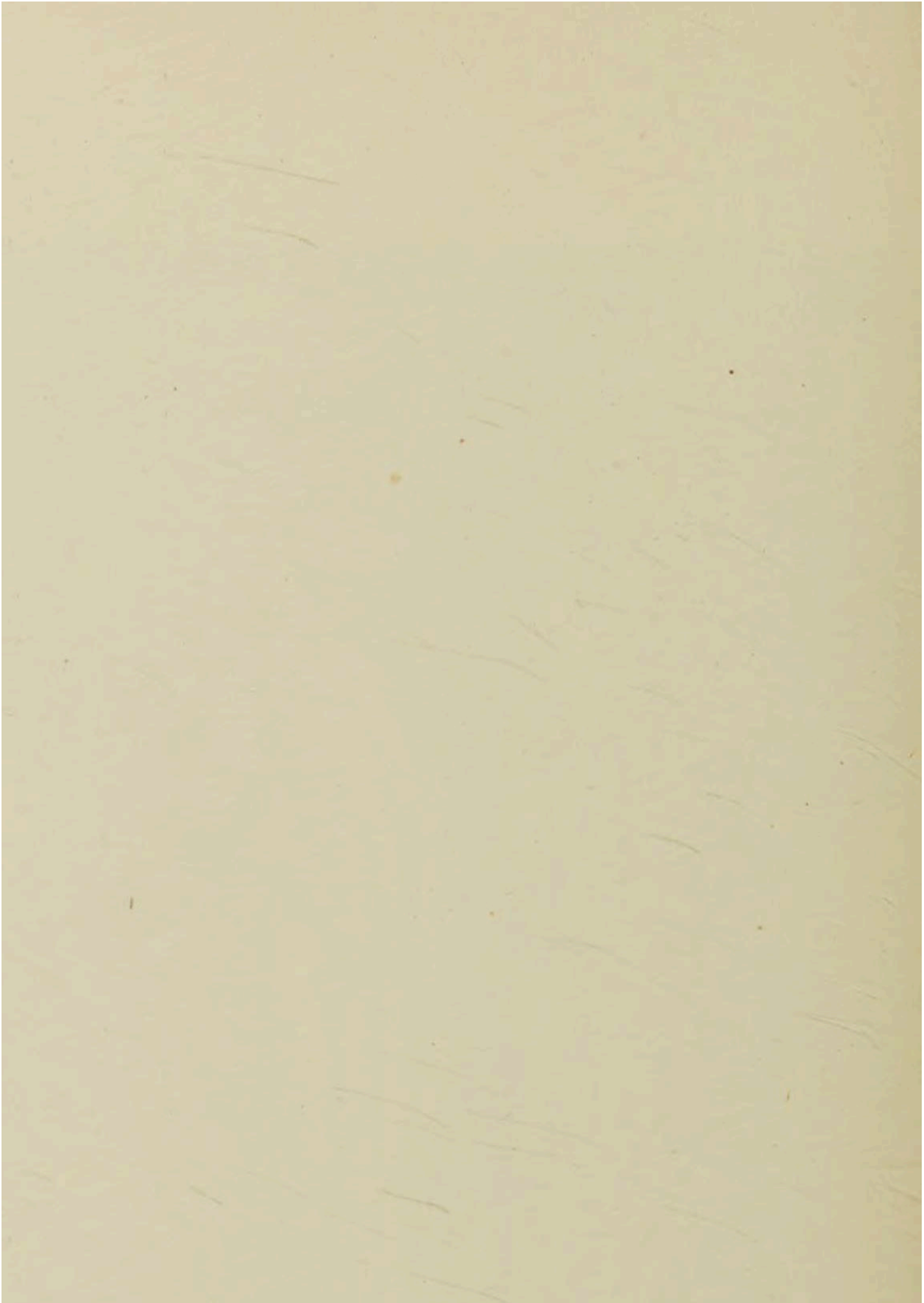
~ J

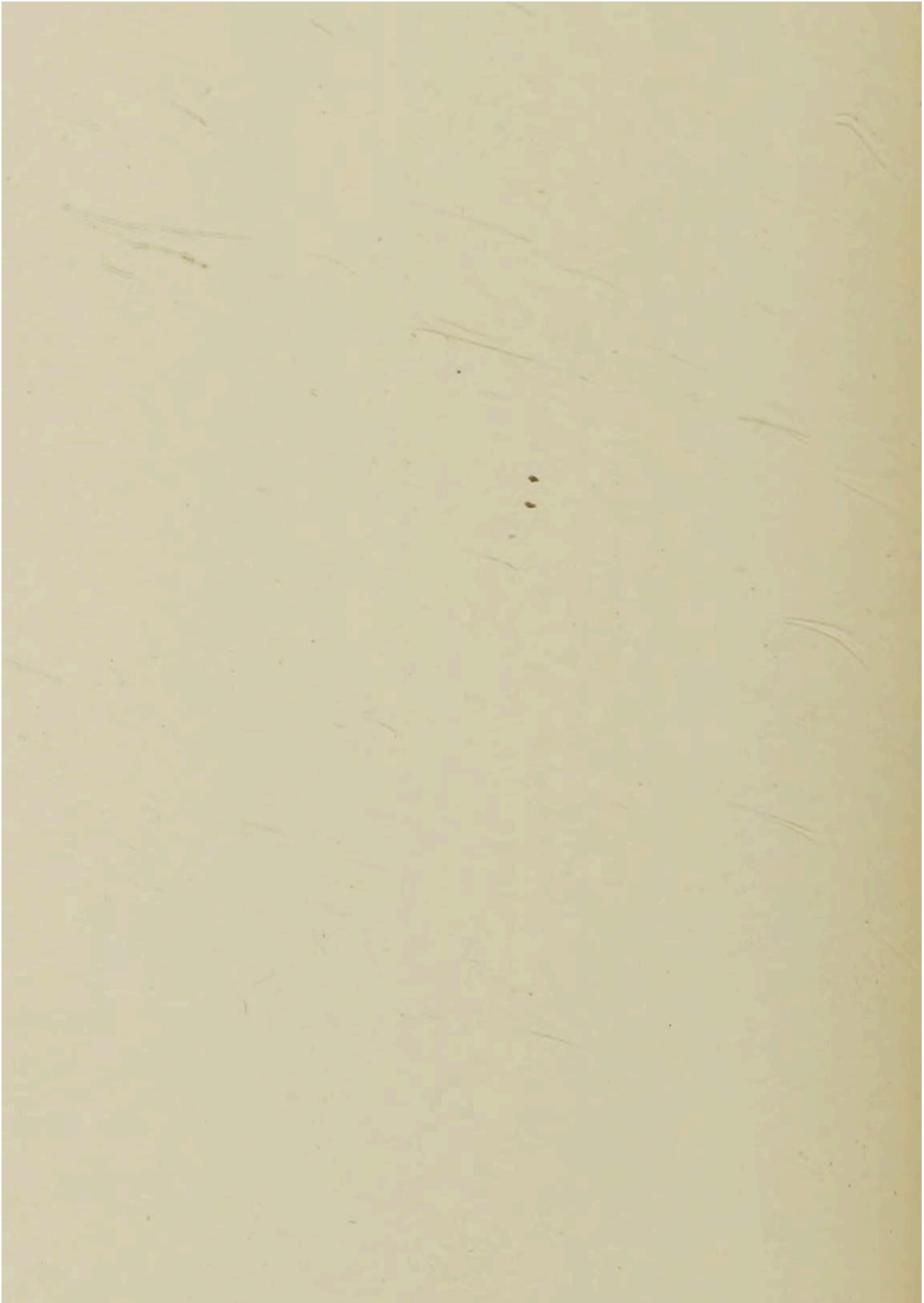


Marbre Pholo Lombardi, Sienne UN PROPHETE 1 : San
Giovann Sienne Planche XXIV



—



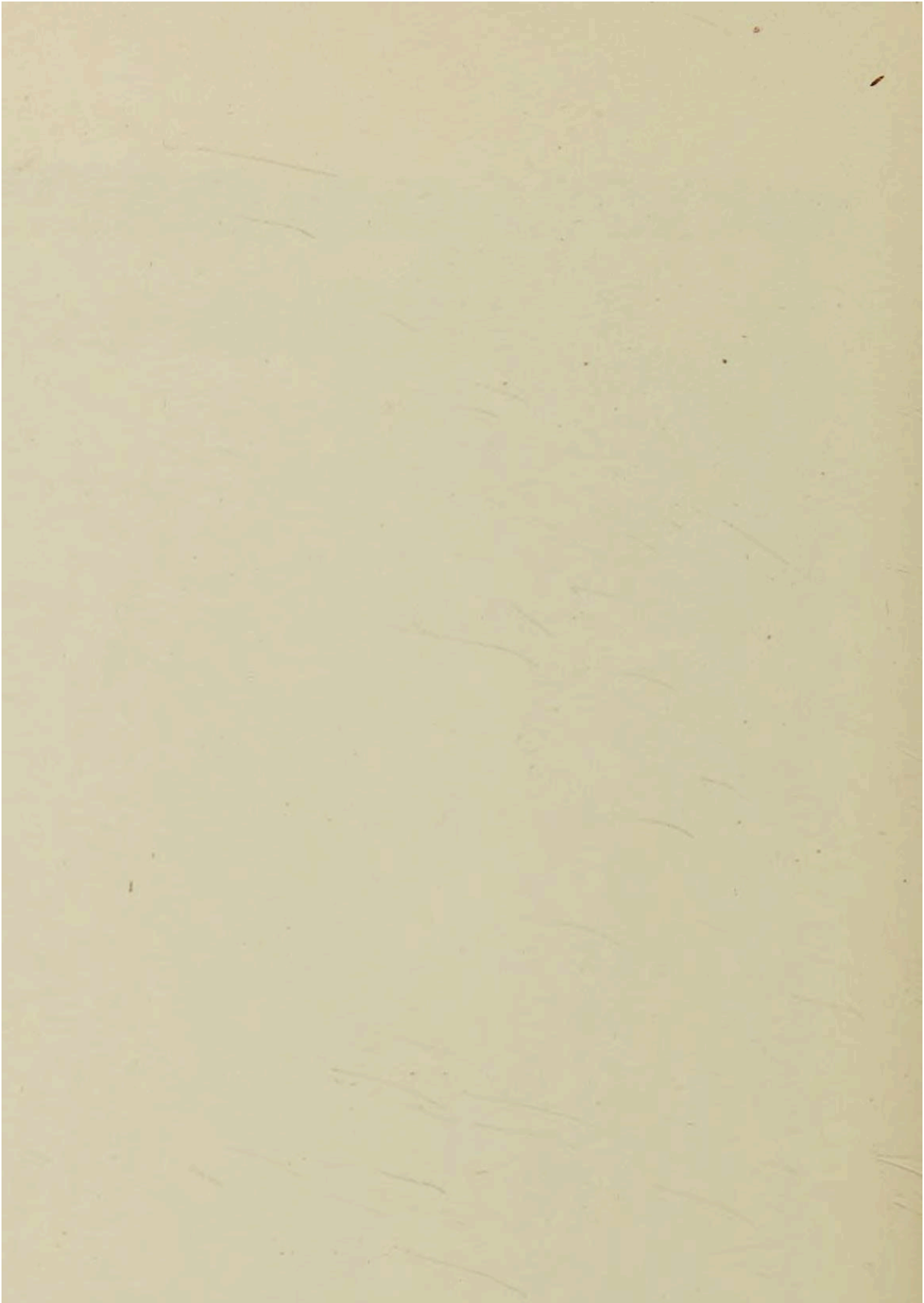


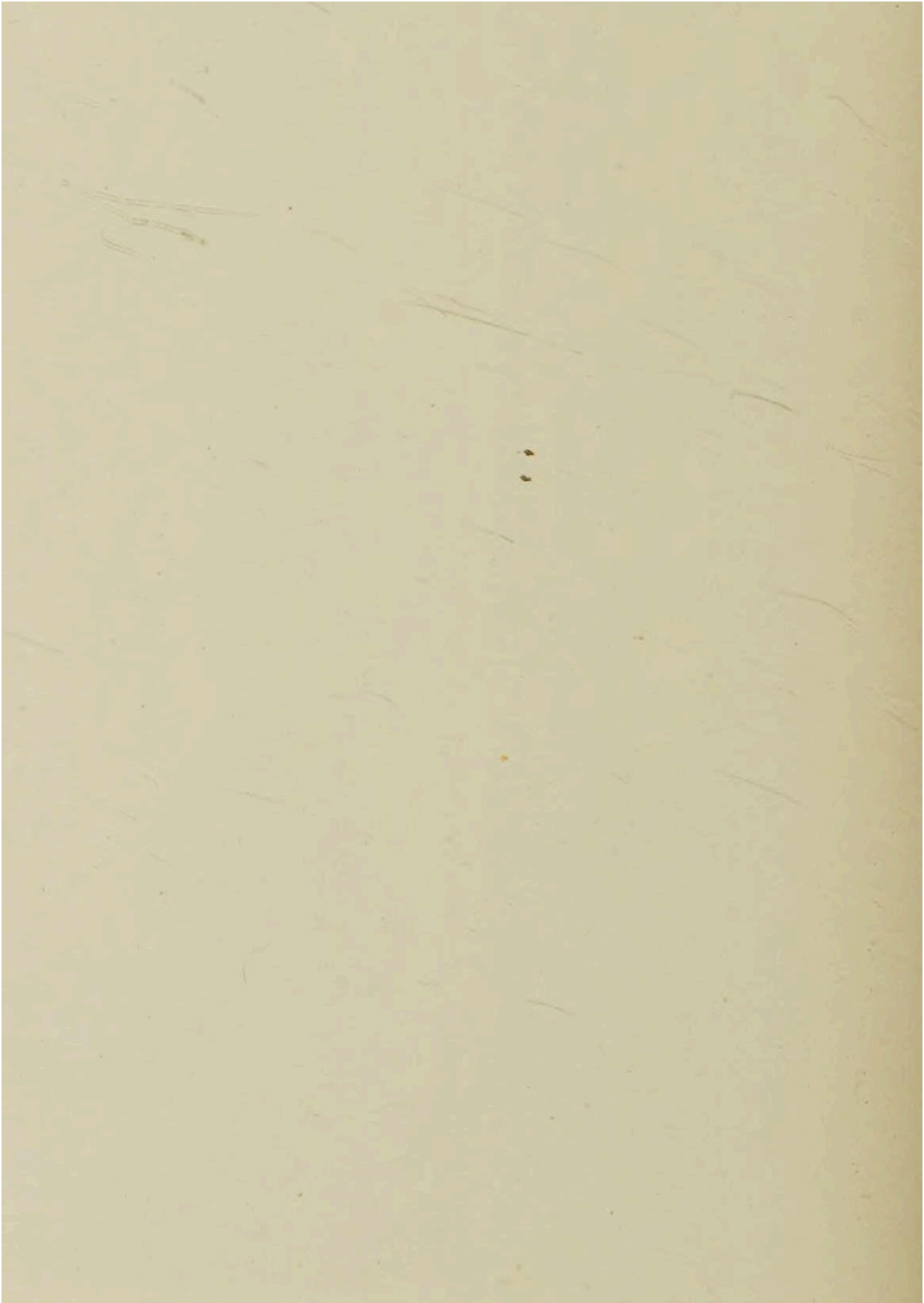
Marbre Photo Lombardi, Sienne 1 UN PROPHETE San Giovanni
Sienne Planche XXV



The text on this page is estimated to be only 45.50% accurate

7j





alm teh ON Pholo Lombardi, Sienne \ ETE UN PROPH 10vannl
1) q a n o ns) o ww -O 3 1S Bapt Sienne



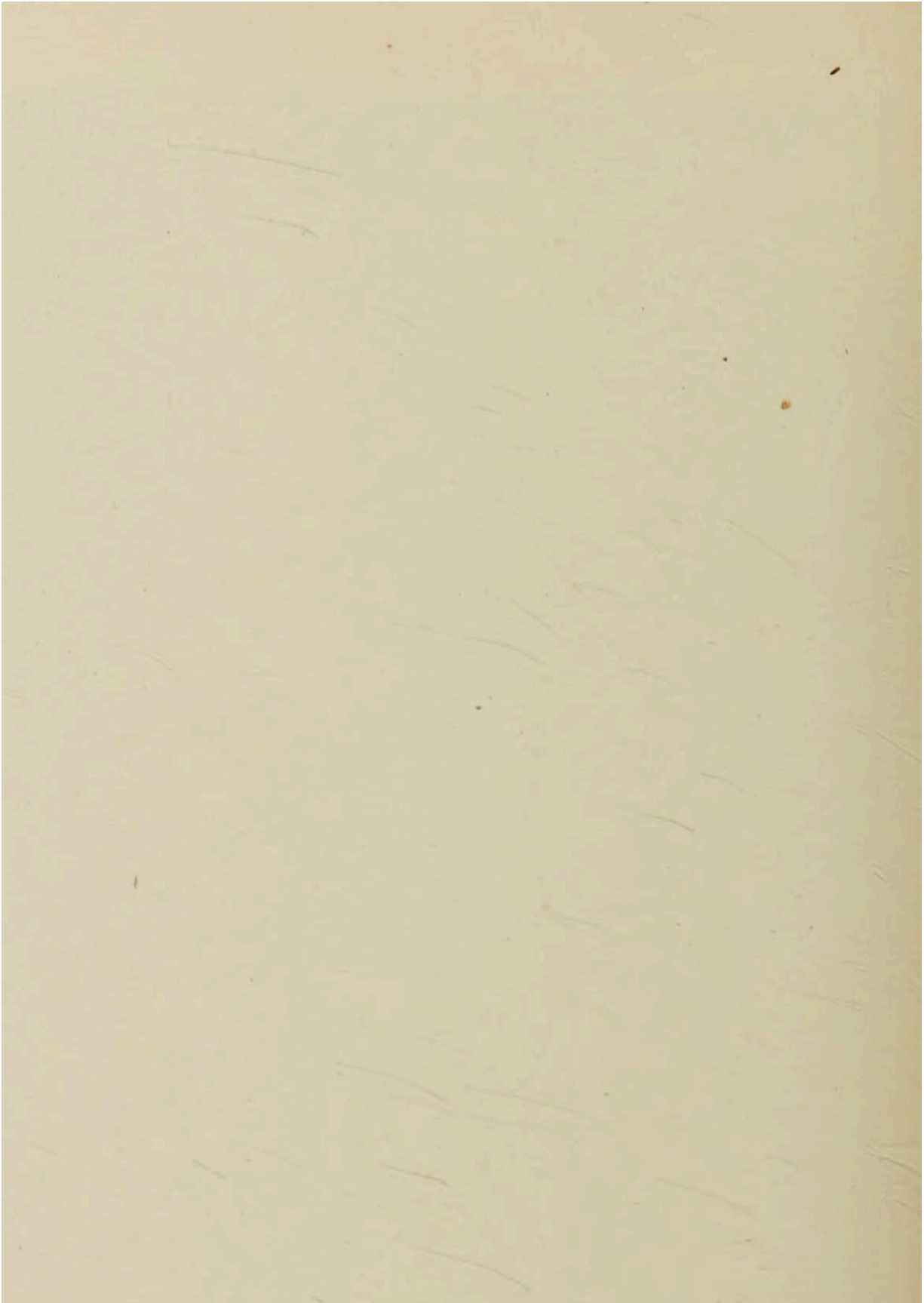
Photo Lombardi, Sienne

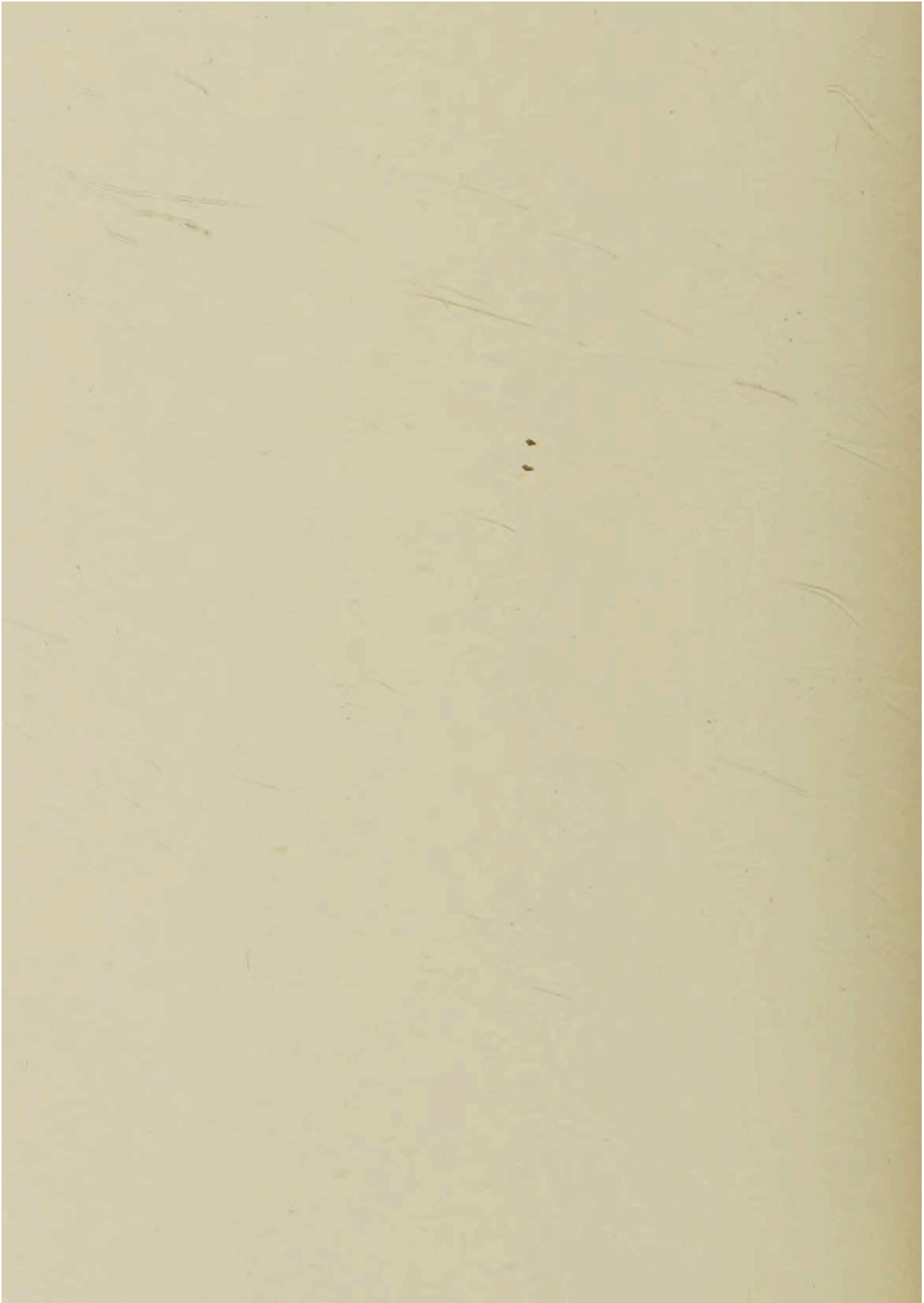
Marbre

UN PROPHÈTE
Sienne : Baptistère de San Giovanni

The text on this page is estimated to be only 27.21% accurate

J . e it ‘ * ‘ , < ‘ ‘ oe + : - 4 . ' ue : a é ‘ ‘ ’ - ' ‘ / = Zs « , ‘ ee 7 ¥ . :
be 4 . + : ' . . Z ’ = 5 Z ’ a a = yy = : é . . : = i ‘ S + j 2 eal phy



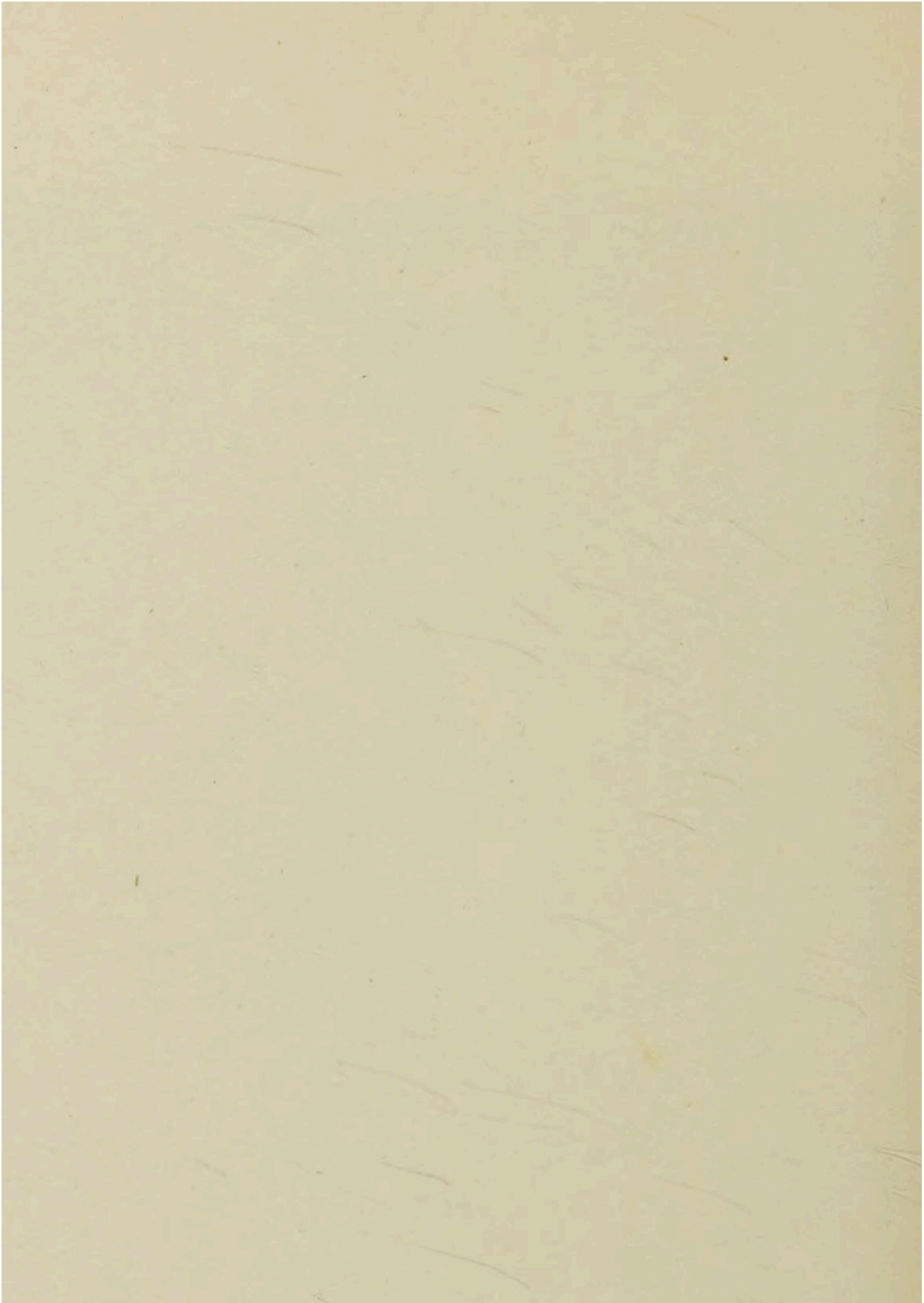


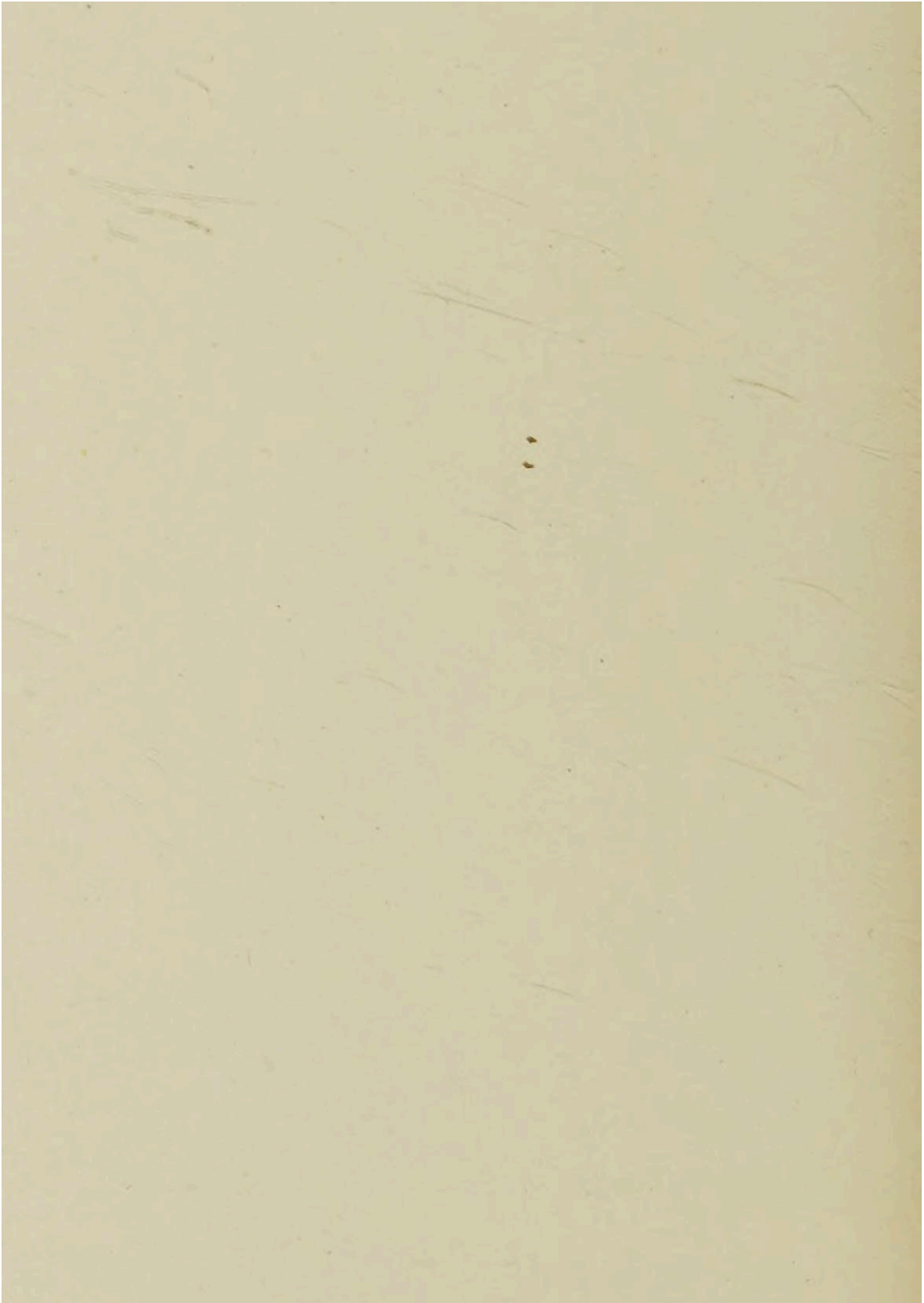
Marbre Photo Lombardi, Sienne ‘ UN PROPHETE iovanni : San
Gi Sienne Planche XXVII



The text on this page is estimated to be only 32.12% accurate

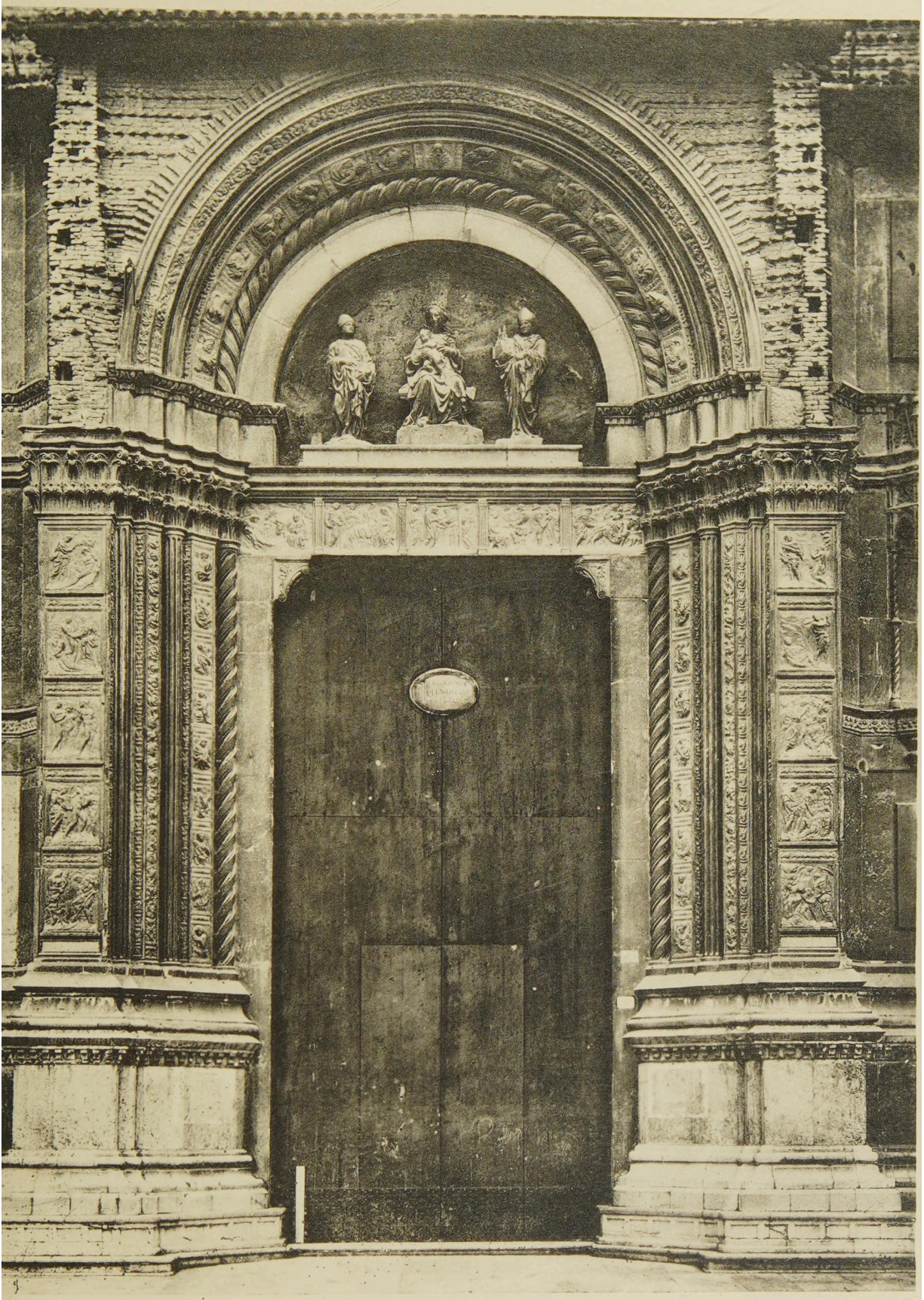
"| oe ' "on e 4 © Say,





The text on this page is estimated to be only 49.26% accurate

DDO TS OL SERN ATT Aealabata sibs ateay pfo Alinart LA
PORTE MAJEURE : San Petronio Bologna Planche XXVIII

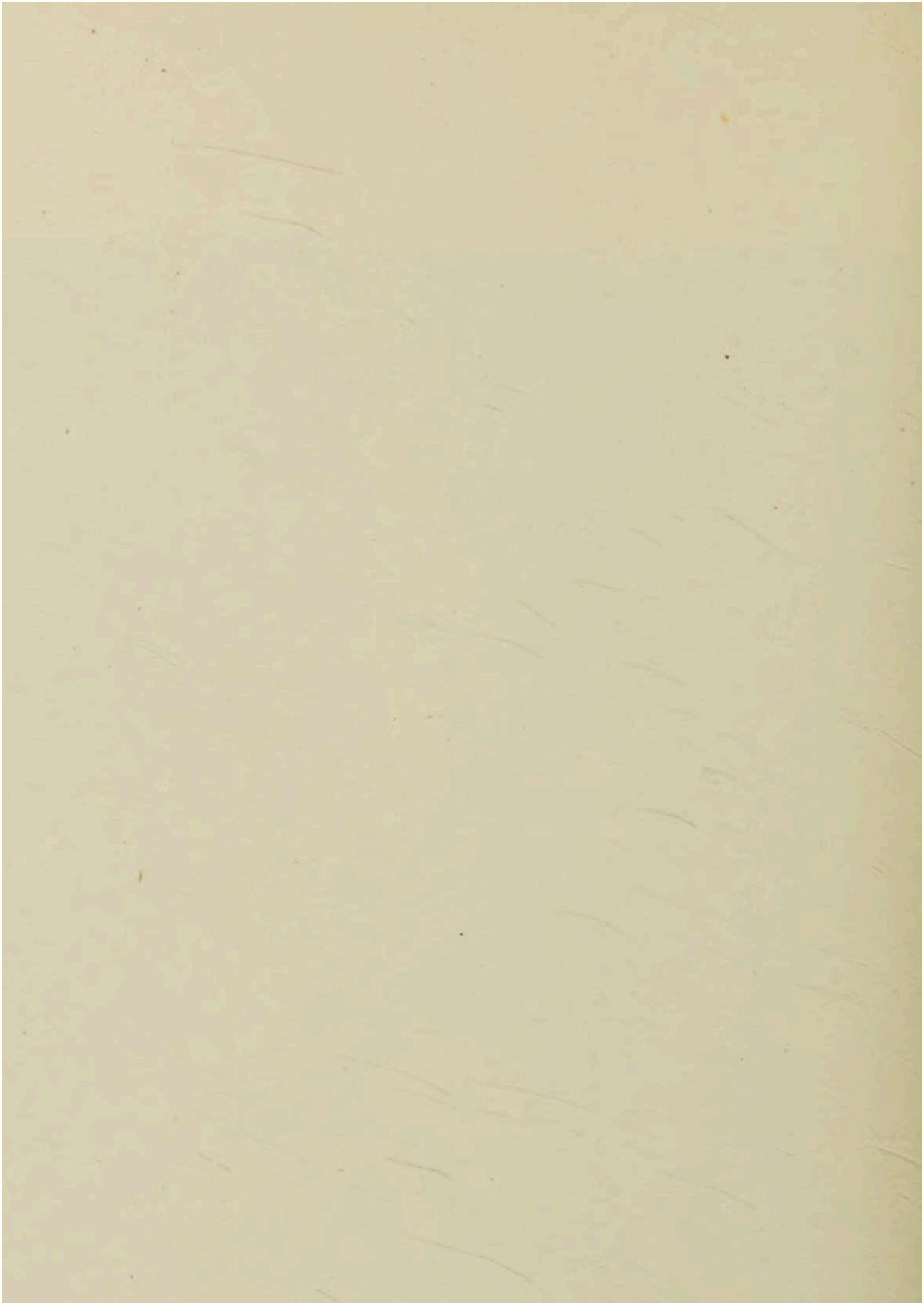


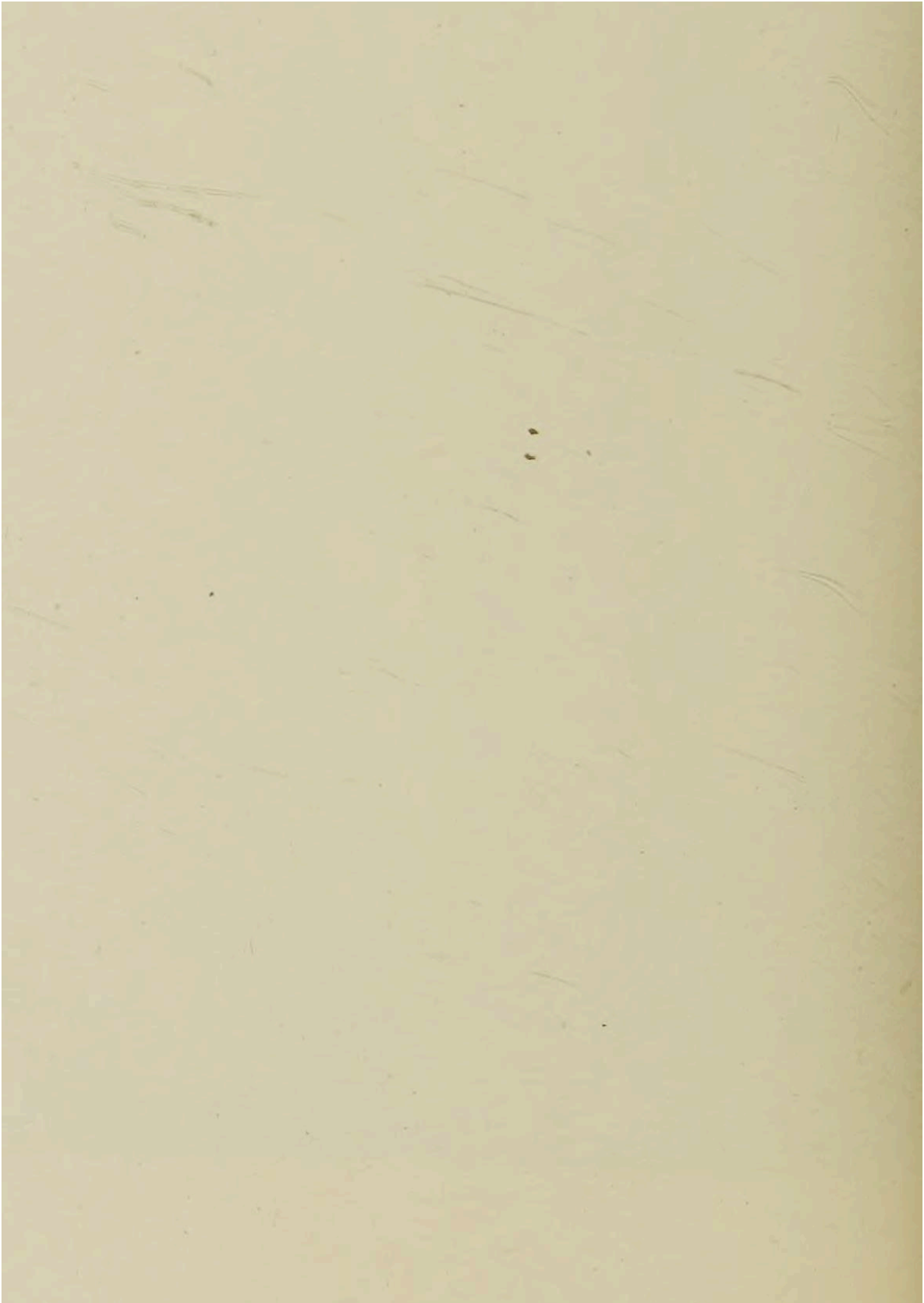
Marbre "ADAM L LA CREATION D San Petronio Bologne
Planche XXIX



The text on this page is estimated to be only 37.50% accurate

es J



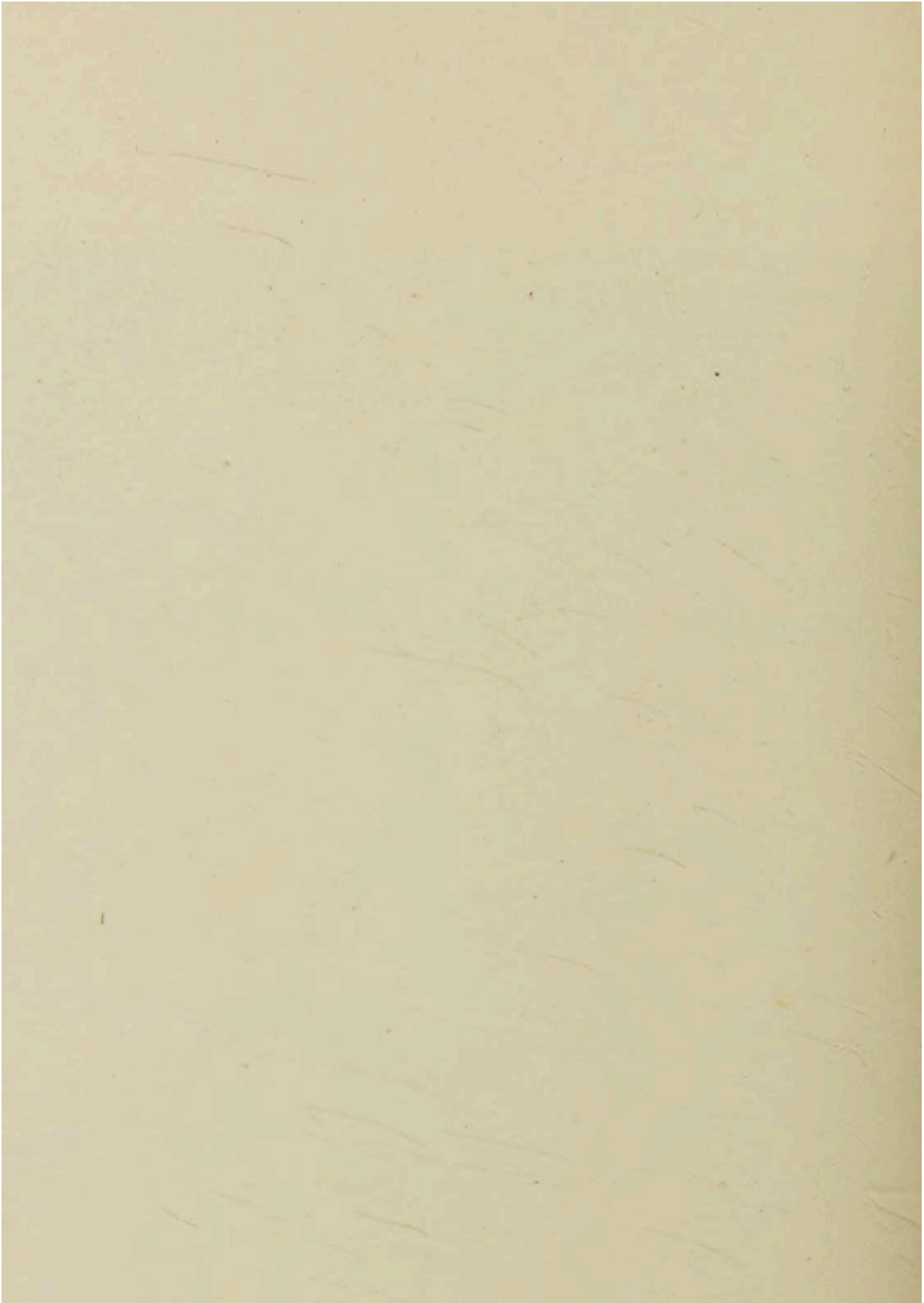


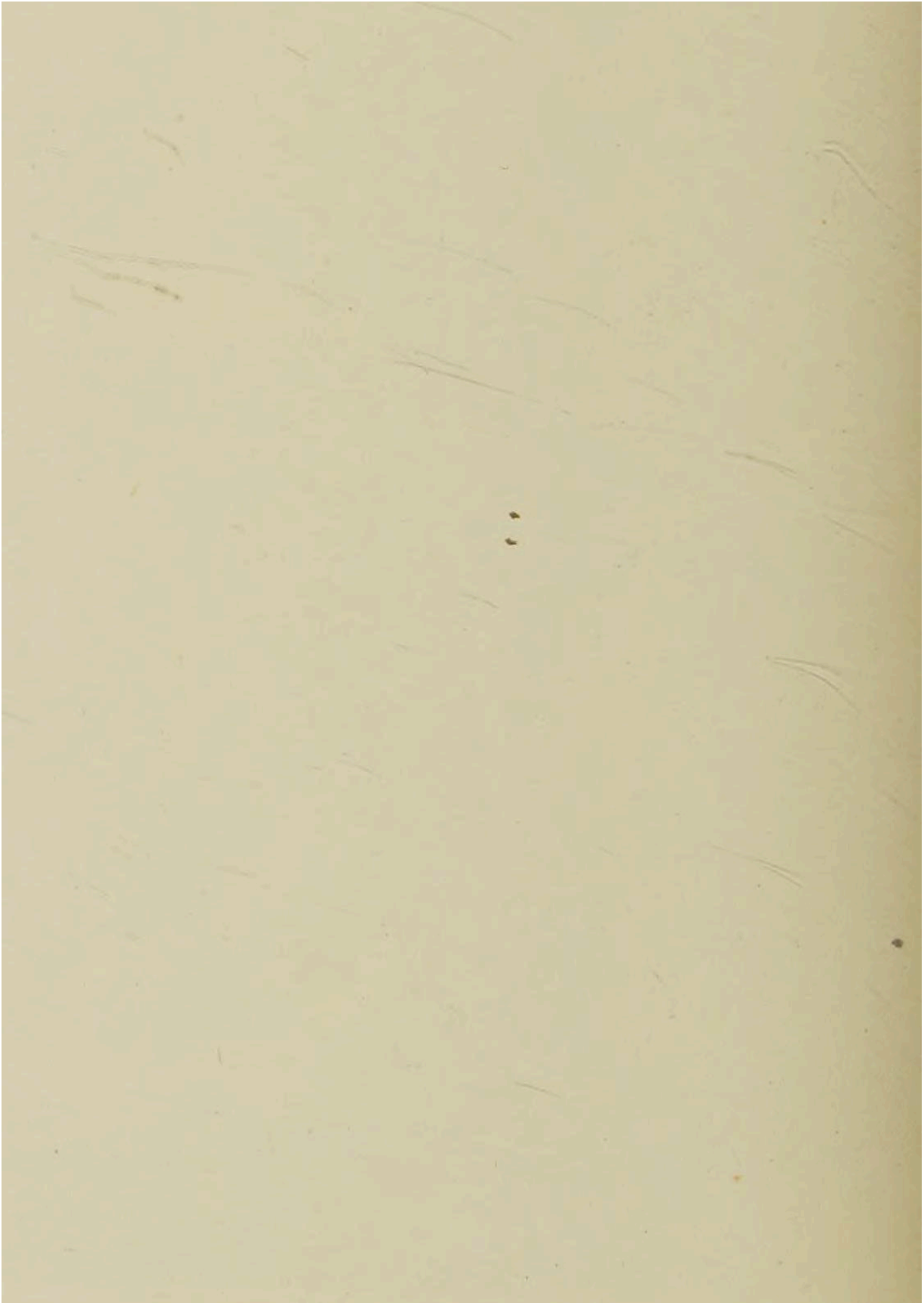
to Poppi LA CREATION D'EVE Bologna : San Petronio TT: Ce
Retin Planche XXX



The text on this page is estimated to be only 41.00% accurate

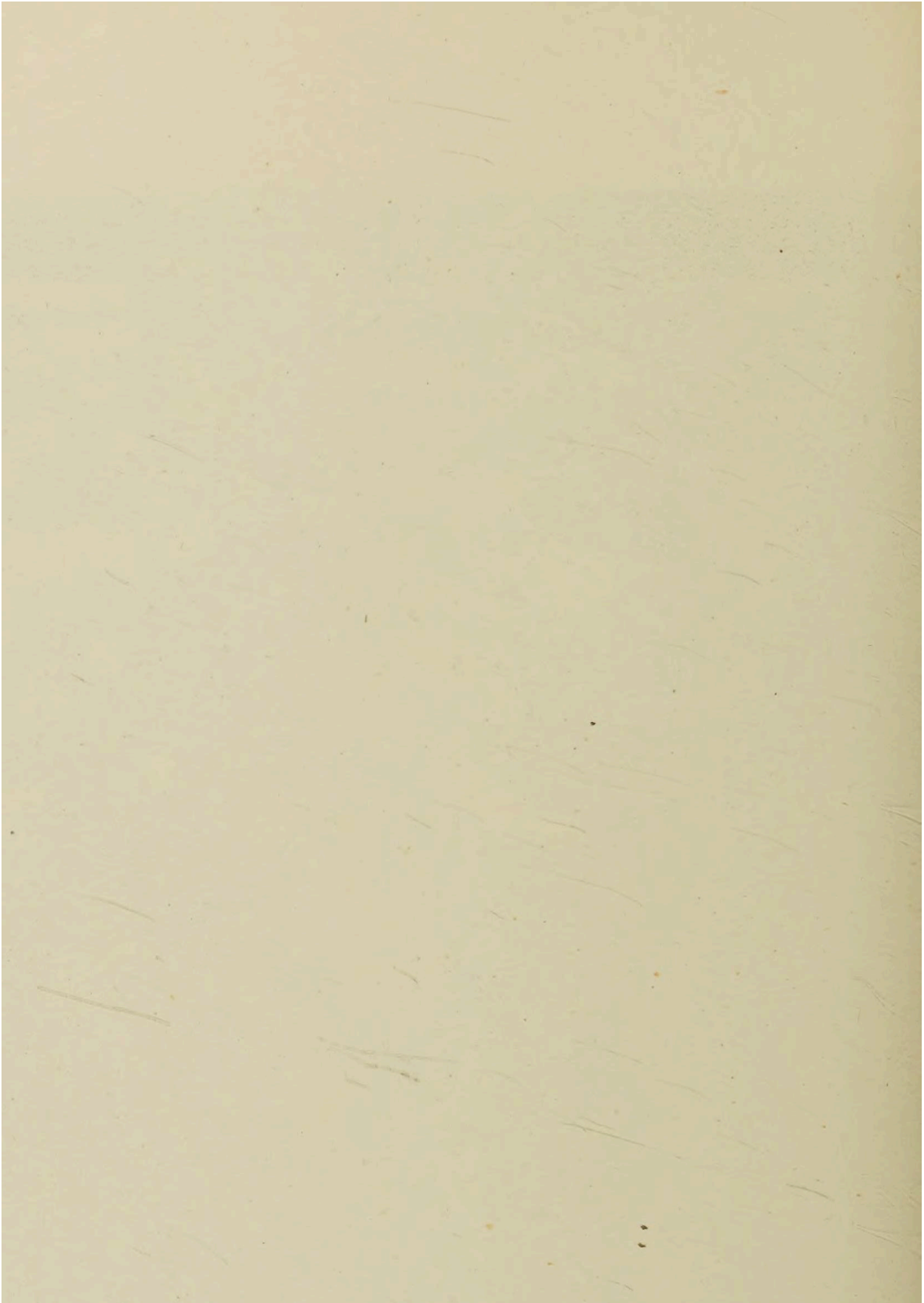
mA,





Marbre boto Poppi LA TENTATION : San Petronio Bologne
Planche XXXI





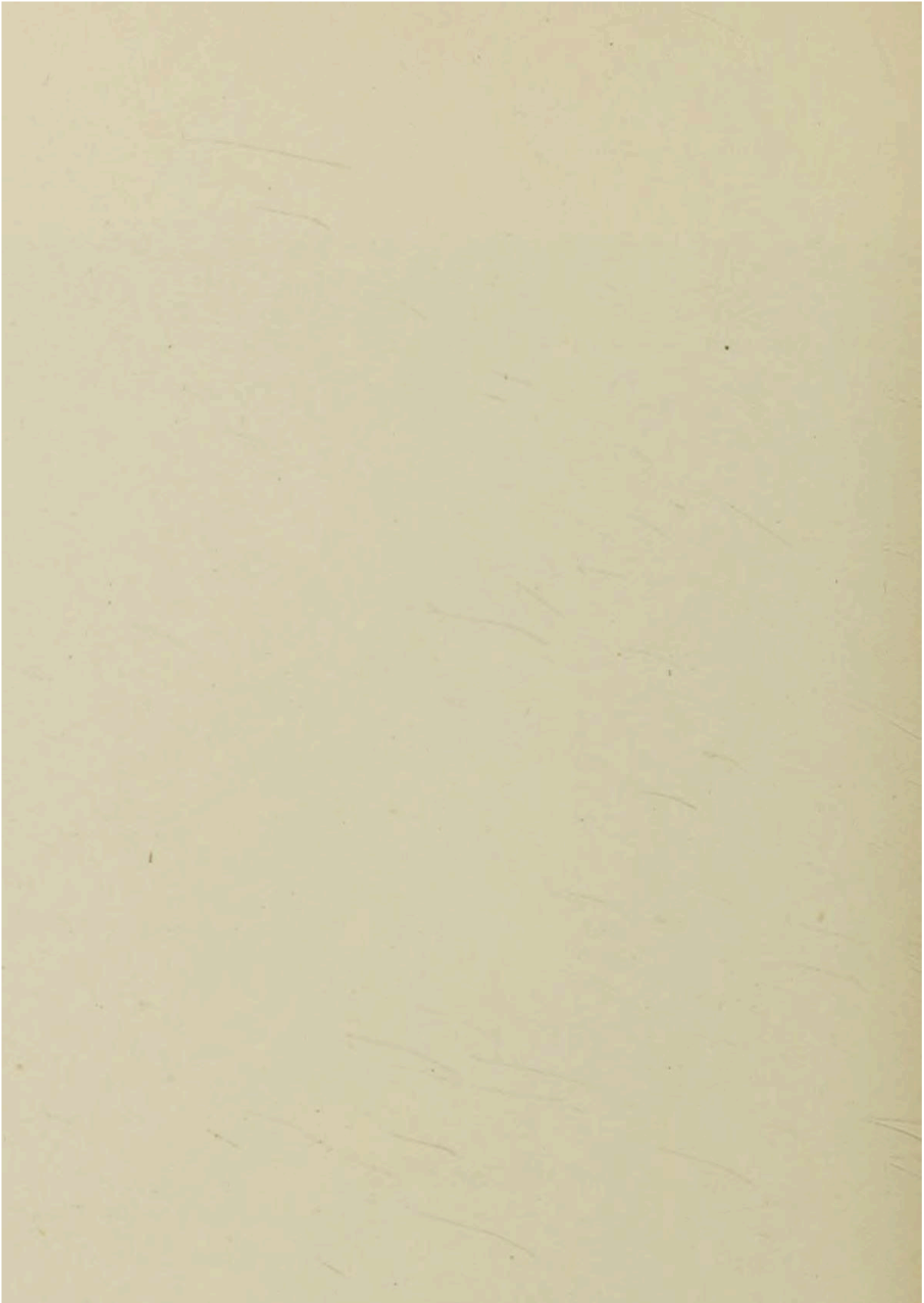
Marbre Photo Poppi L'EXPULSION DU PARADIS : San
Petronio Bologne Planche XXXII

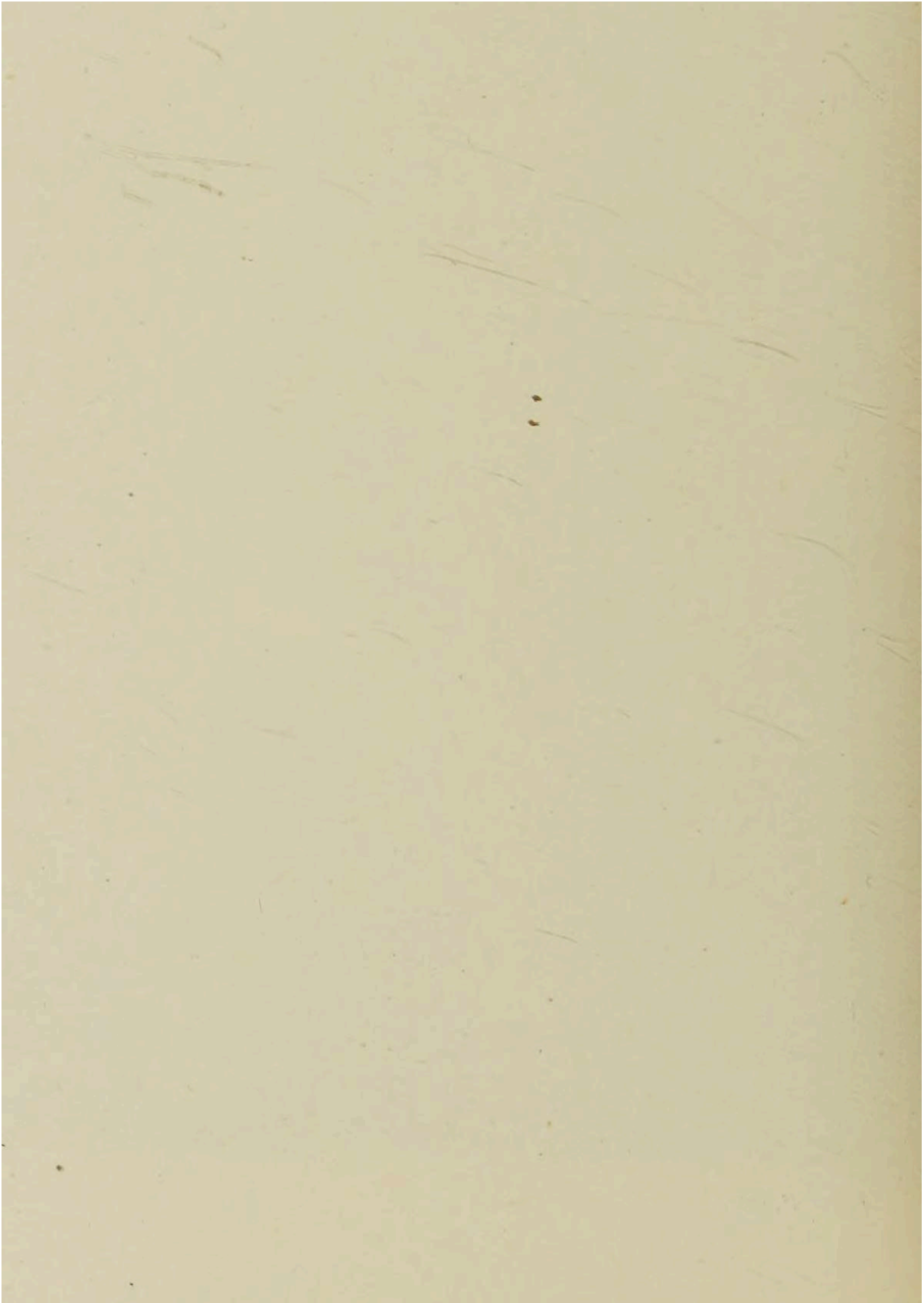


Marbre

The text on this page is estimated to be only 32.10% accurate

mA, ~ 5 Paty 1 Ne 3 - 7 eee == I || . . ve : ~y » _ a £ - j = : . . Vee
'Sa i : ; . ' ~ Fay bs



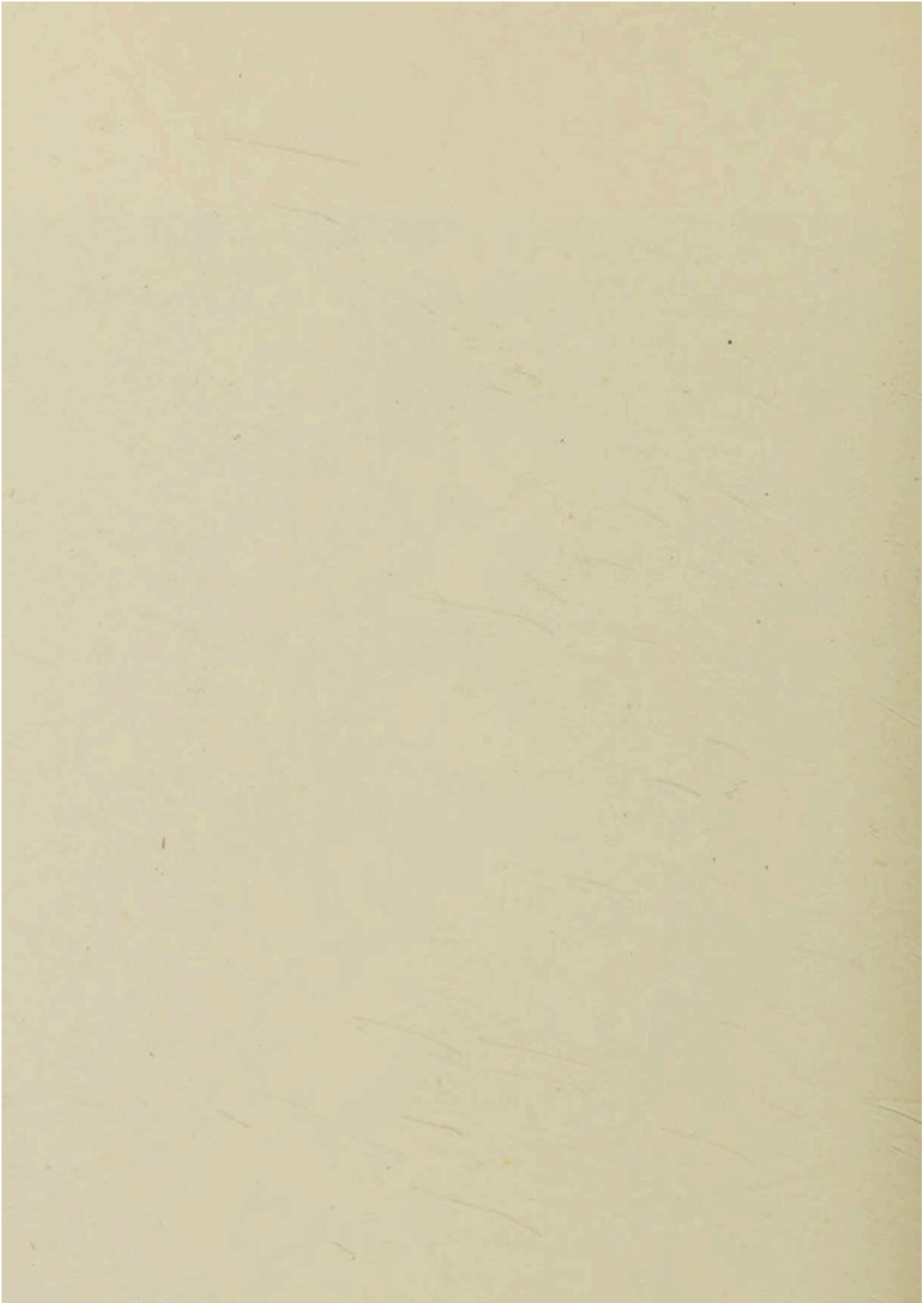


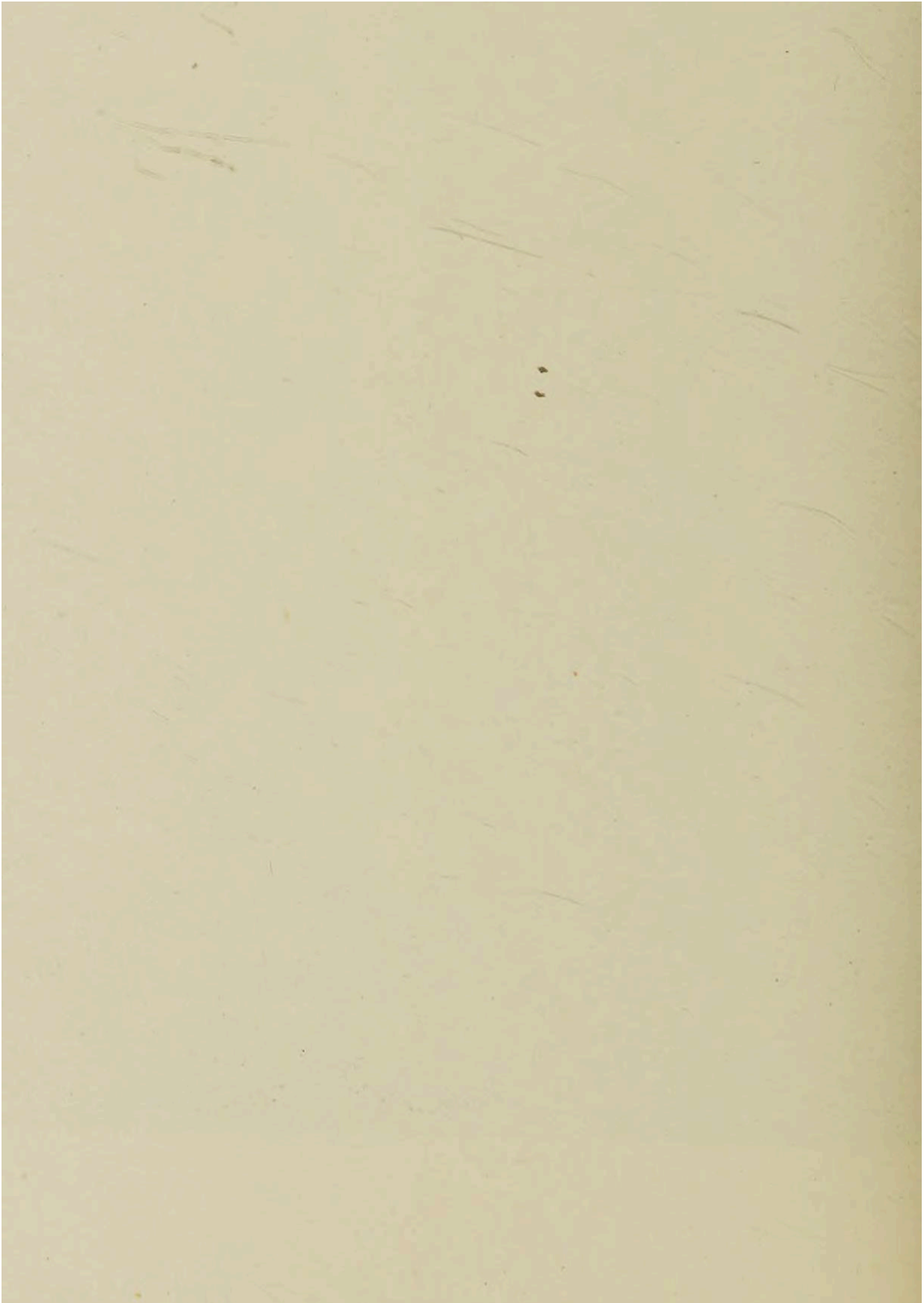
The text on this page is estimated to be only 44.89% accurate

ae “nll a ih per waka) abe f Ss 3 ‘ % . sf 0 Poppi Marbre LE
TRAVAIL D’ADAM Bologne : San Petronio Planche XX XIII



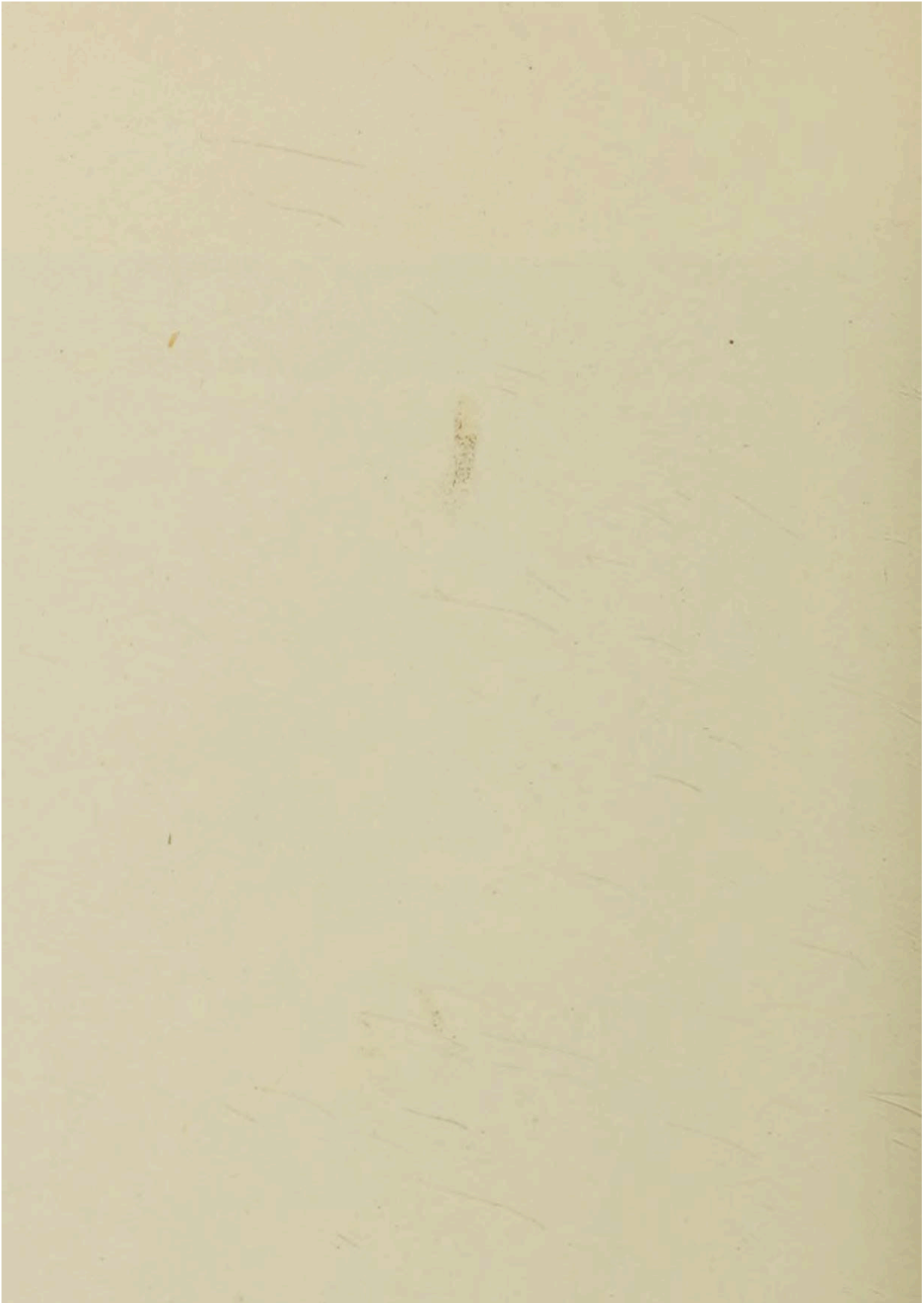
f\





td ⅃s° me Marbre oto Poppi LE SACRIFICE DE CAIN ET ABEL
: San Petronio Bologne Planche XXXIV





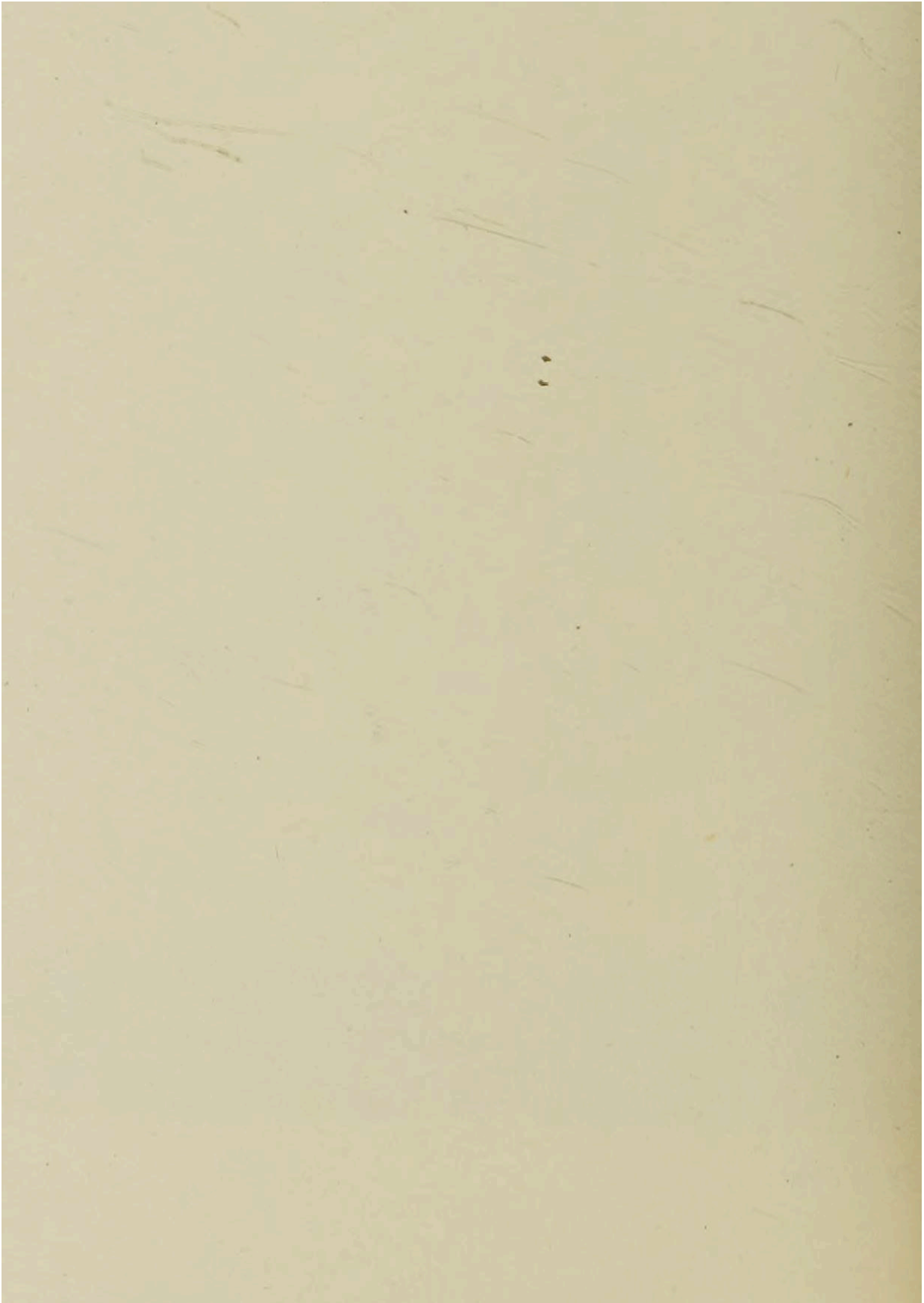


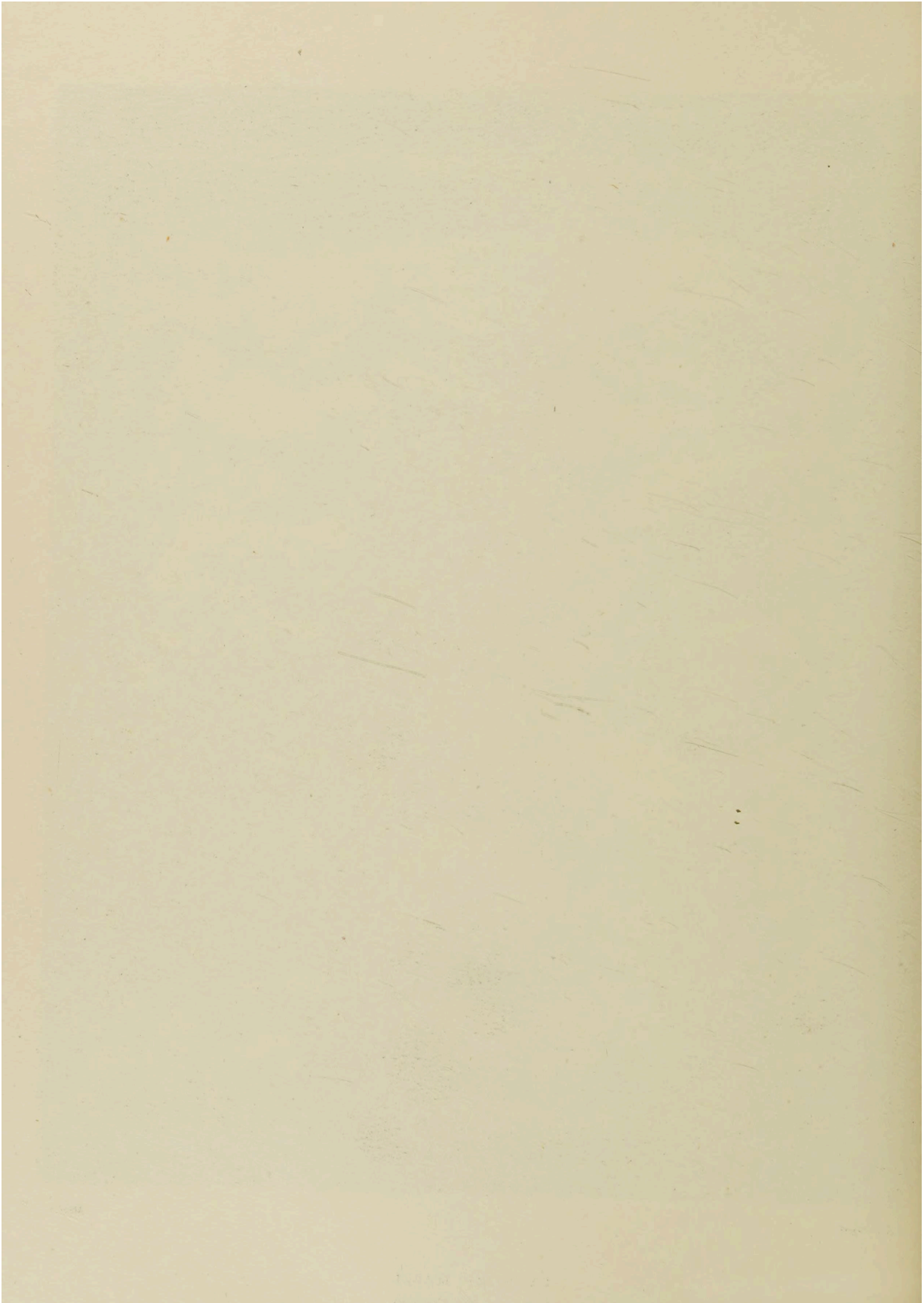
Photo Poppi : LA MORT D'ABEL Bologne : San Petronio
Planche XXXV



Marbre

The text on this page is estimated to be only 39.55% accurate

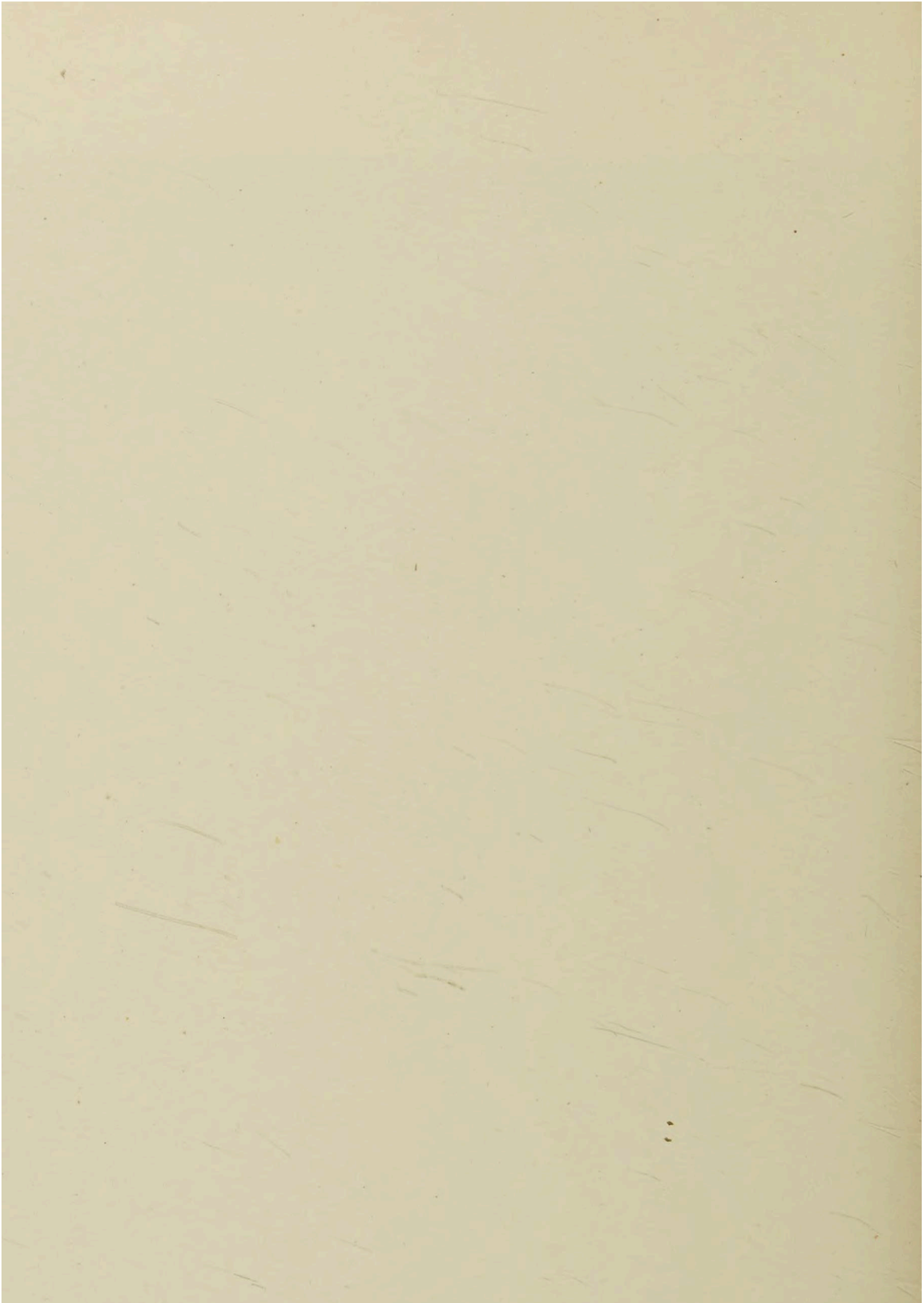
: gi 's 4 oa L eet T ee ie " oil? a > ~ > ; ' i '



Pe ein tex oe Photo Poppi LE SACRIFICE D'ABRAHAM : San
Petronio Bologne Planche XXXVI



The text on this page is estimated to be only 1.00% accurate

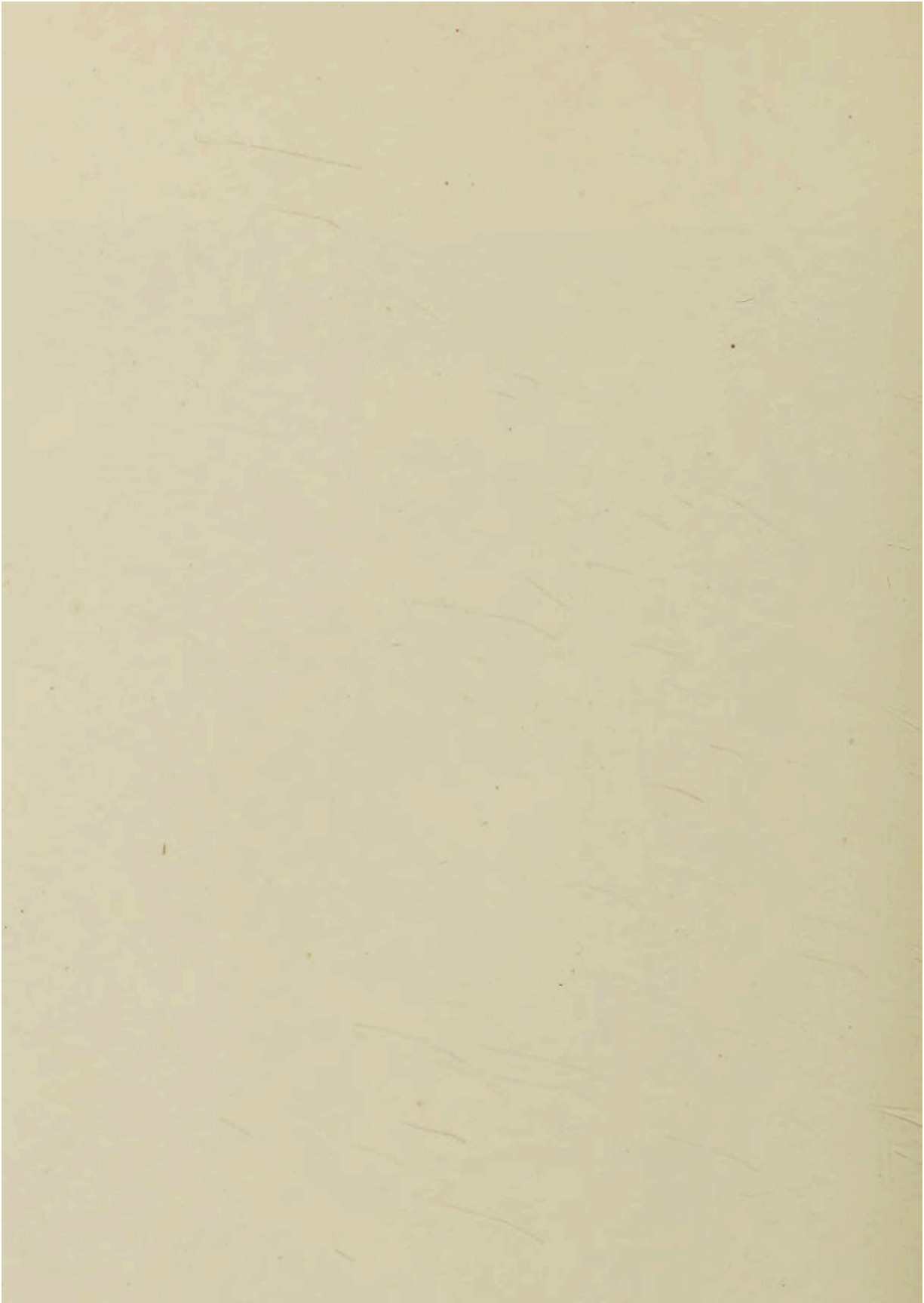


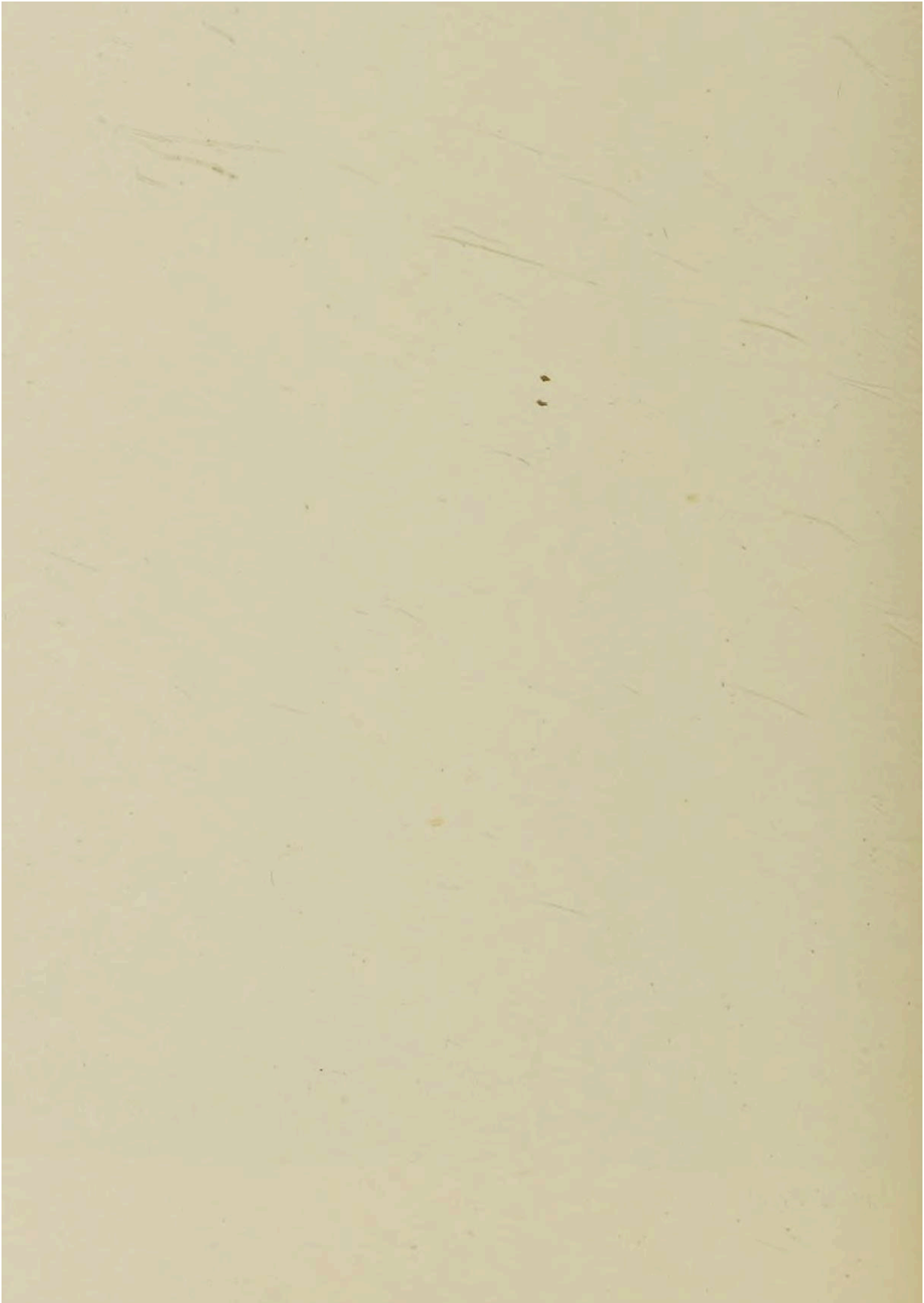
Mar bre Photo Poppi t LIIVRESSE DE NOE 10 Bologne : San
Petron Planche XXXVII



The text on this page is estimated to be only 19.91% accurate

Z f ? ww i: 1 eh oe - fj av . 4 i ol .& a cf ‘ ~ vw ; ¥ ie a 3 * : p vats
be |

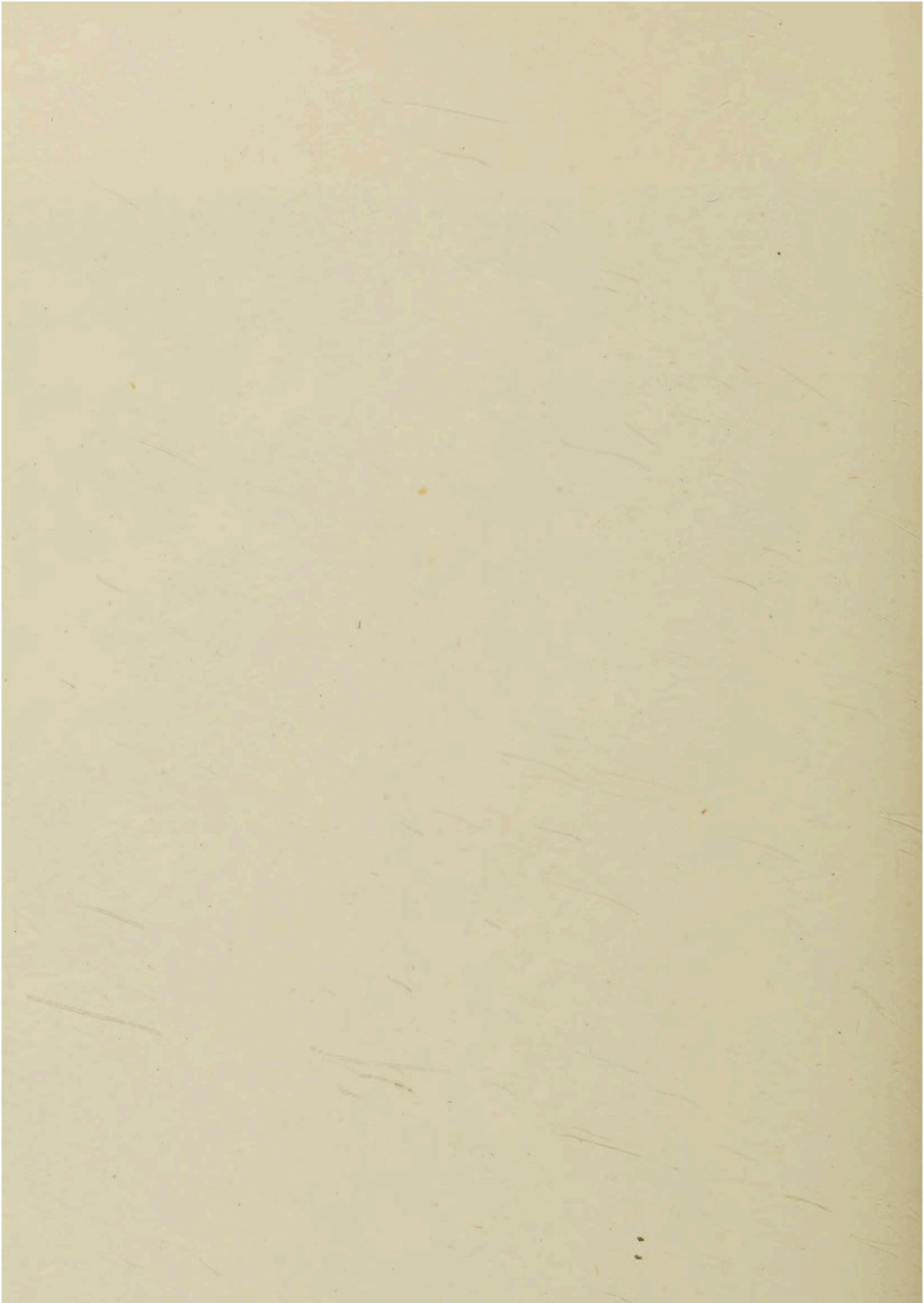




Marbre Photo Poppi LA SORTIE DE L'ARCHE Bologne : San
Petronio Planche XXXVIII

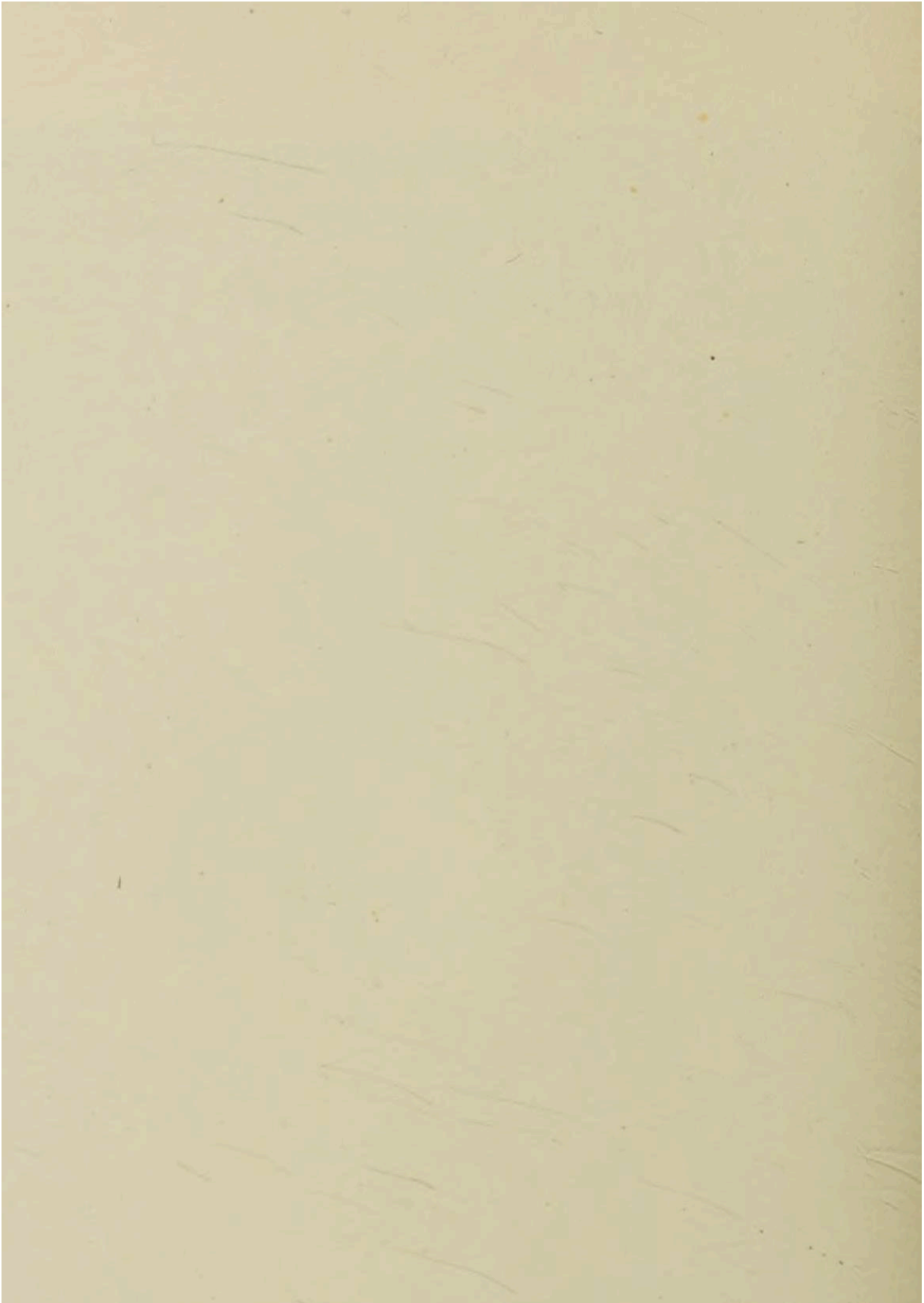


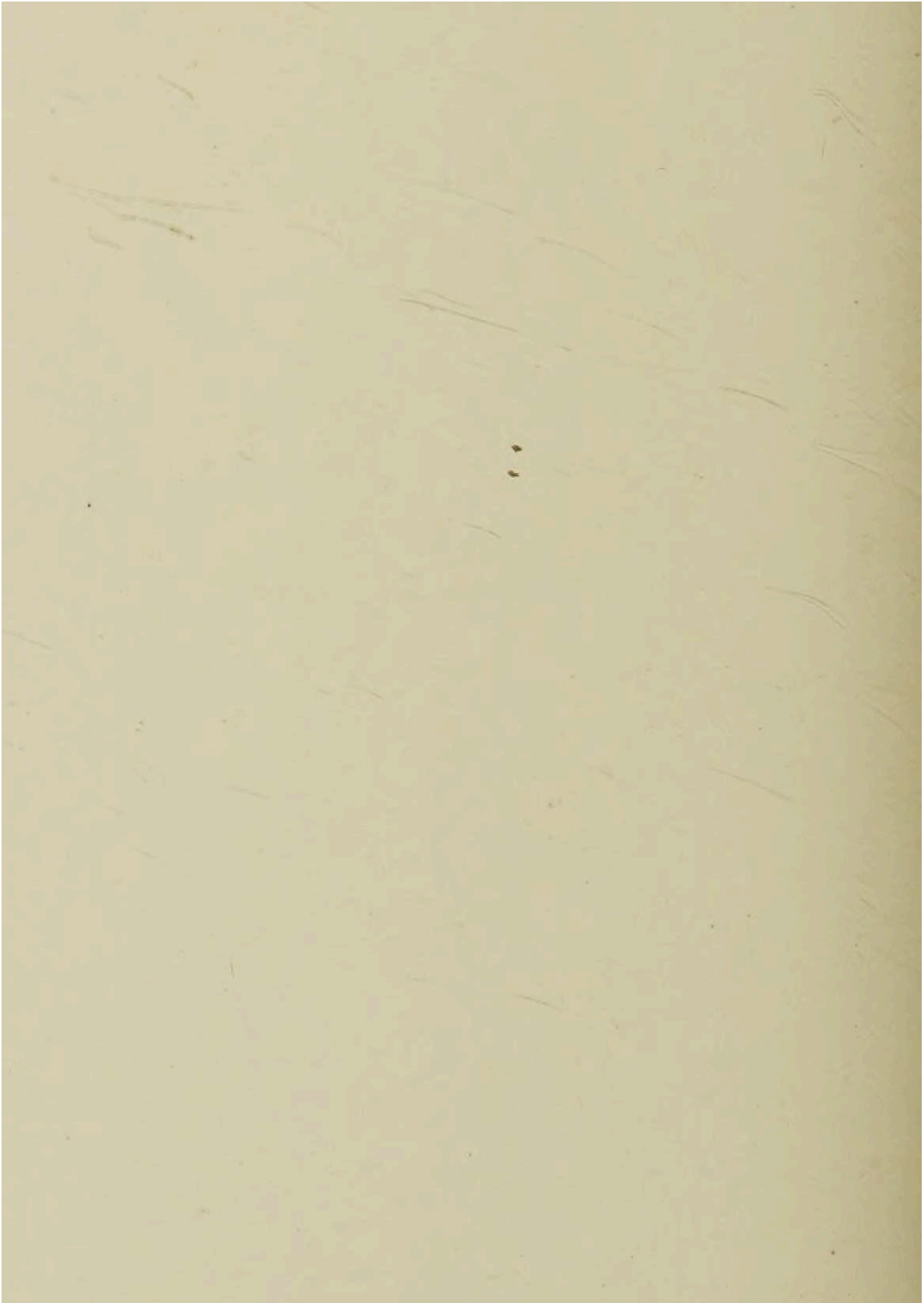
Fa



Marbre Photo Poppi LA NATIVITE : San Petronio Bologne
Planche XXXIX

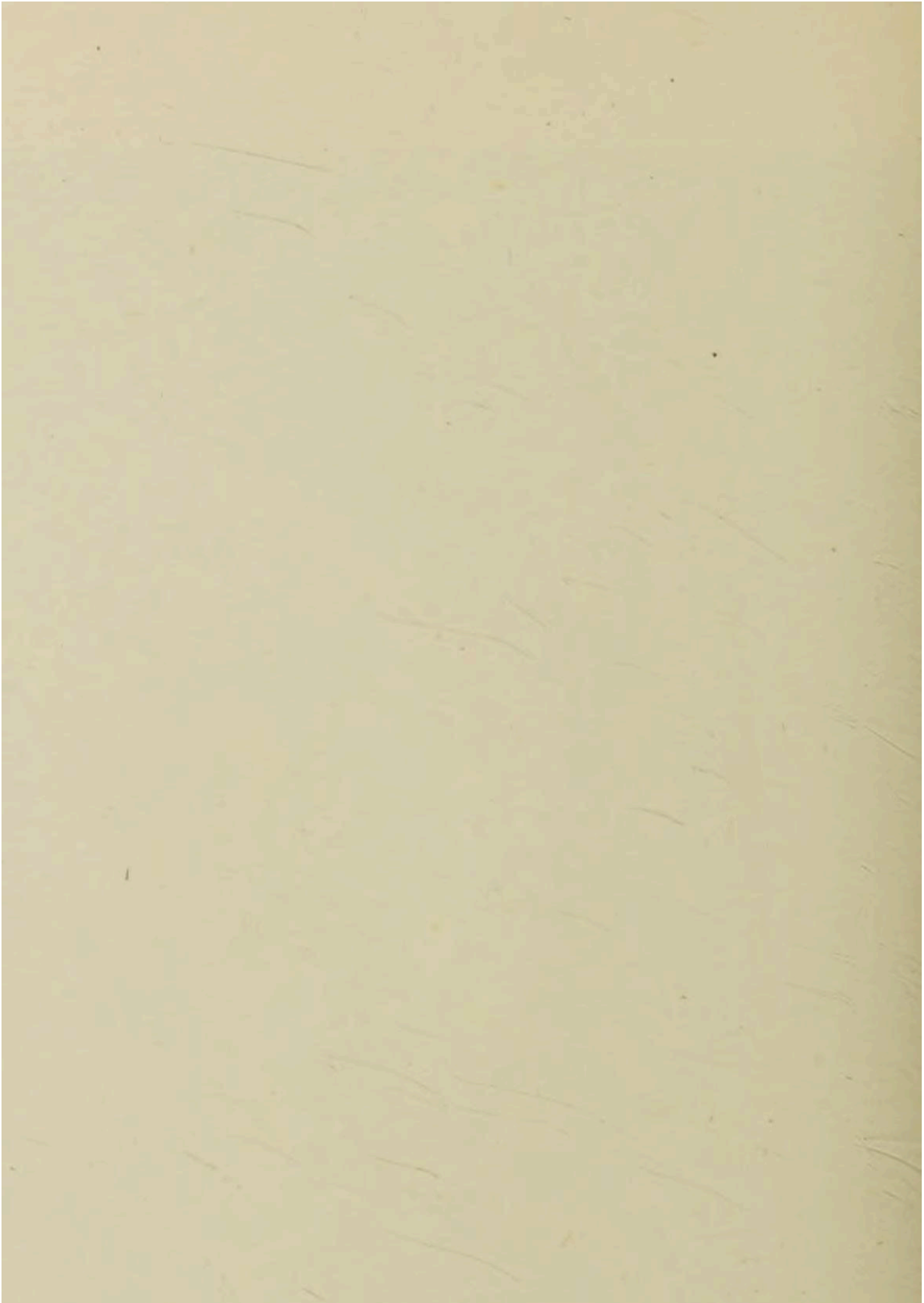


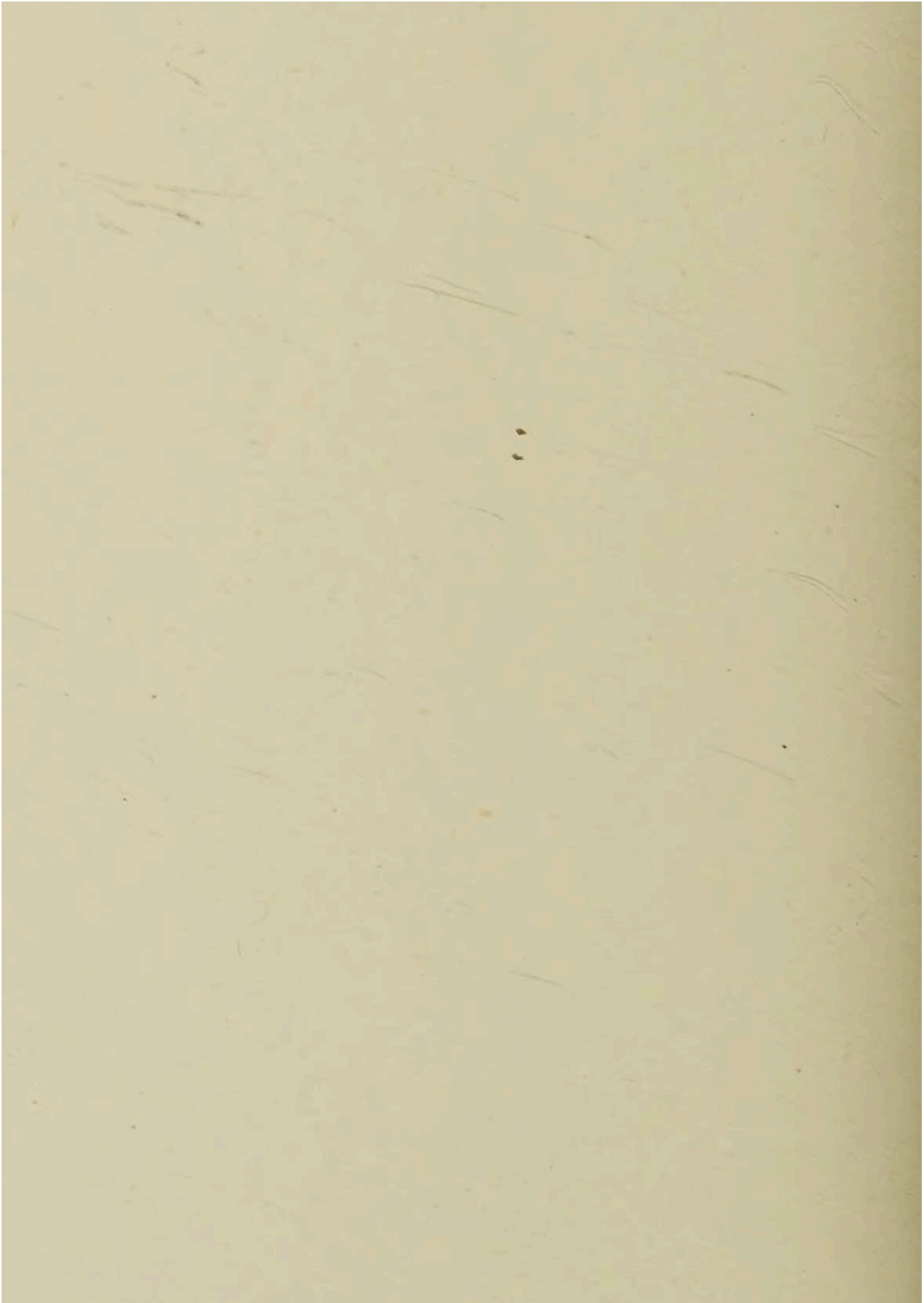




omoyeg ueg : susojog SHOVW SHd NOILVYOUUCV.1 24q4vye
iddog 010Gdq







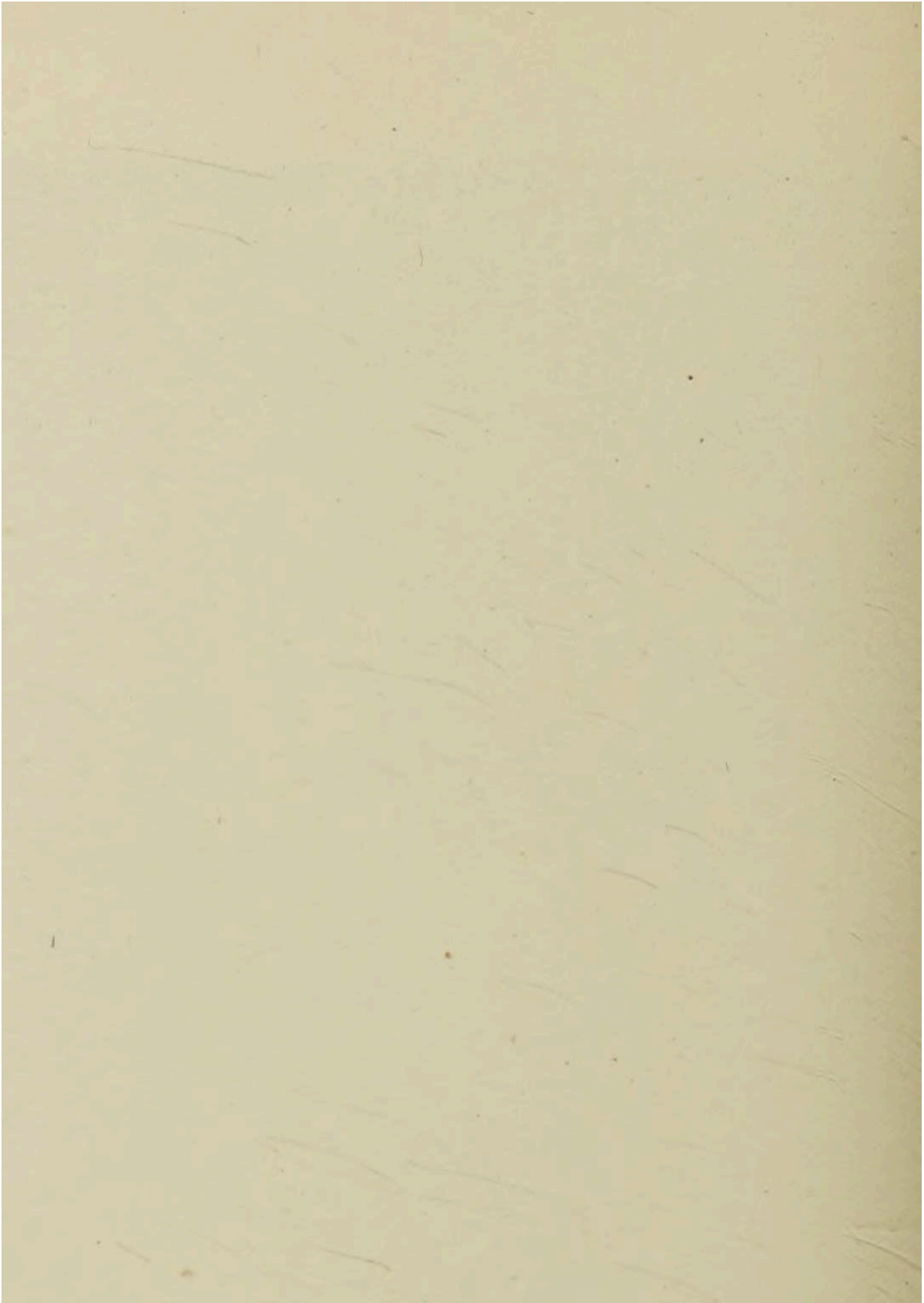
The text on this page is estimated to be only 32.75% accurate

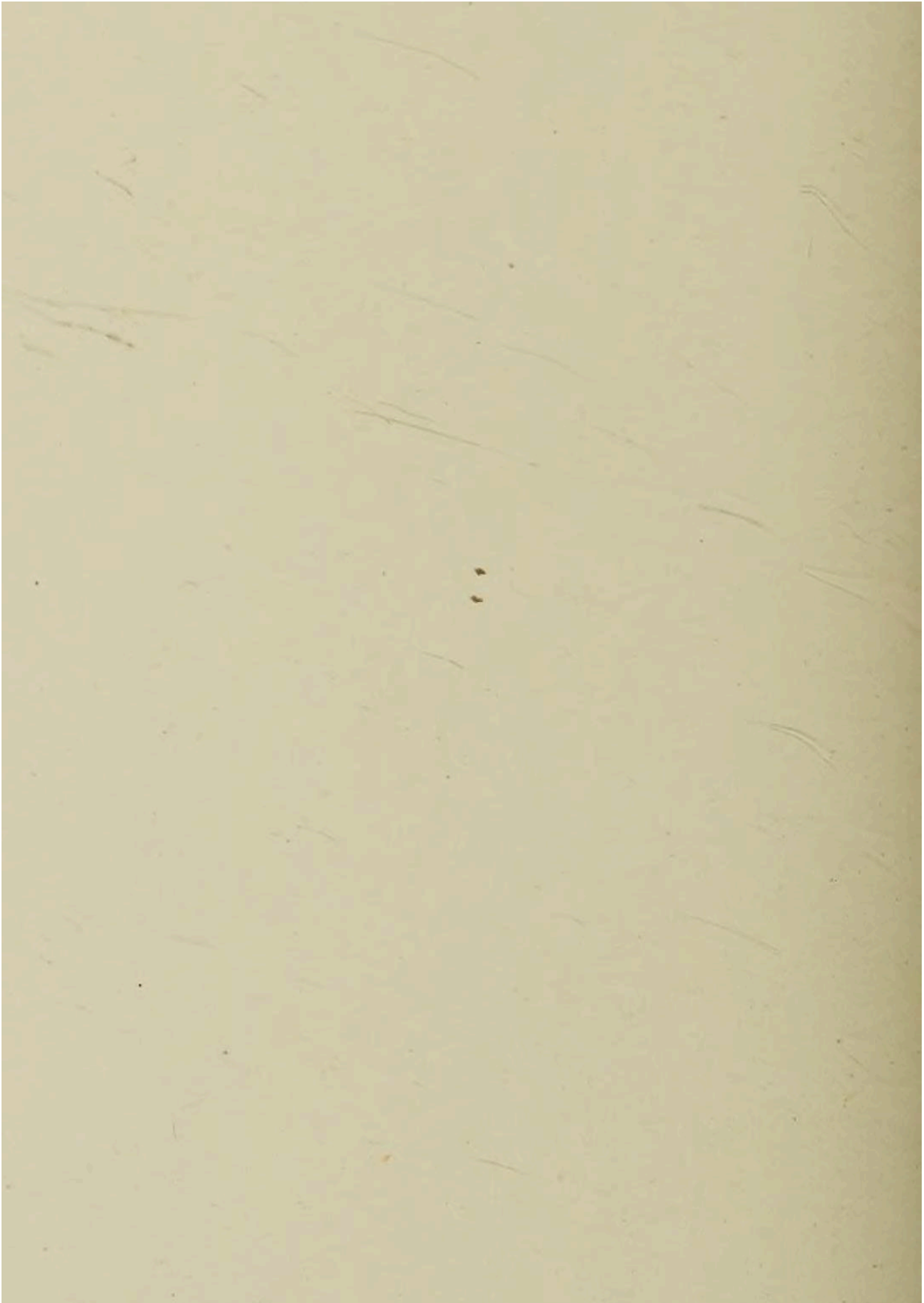
MG NEA | o1m049q uea : susoOTO ener Es | S) [°d aTdWaL
OAV NOILVINUSHYd WI 24g d0yur iddog 010dd



The text on this page is estimated to be only 30.65% accurate

“a Py ~ oh 1a! ’ Fy —, > -~ 3 y en 1S — y 7



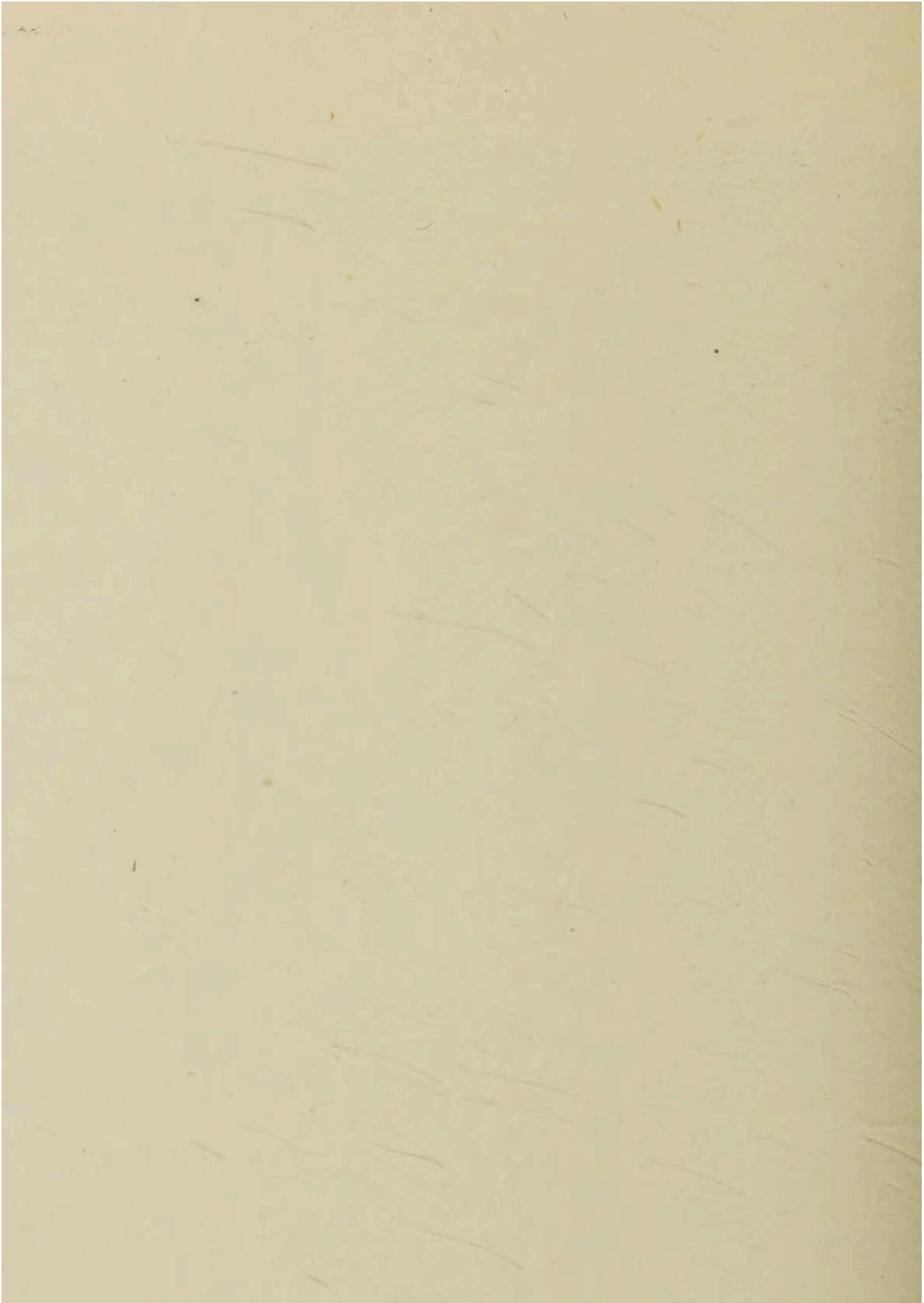


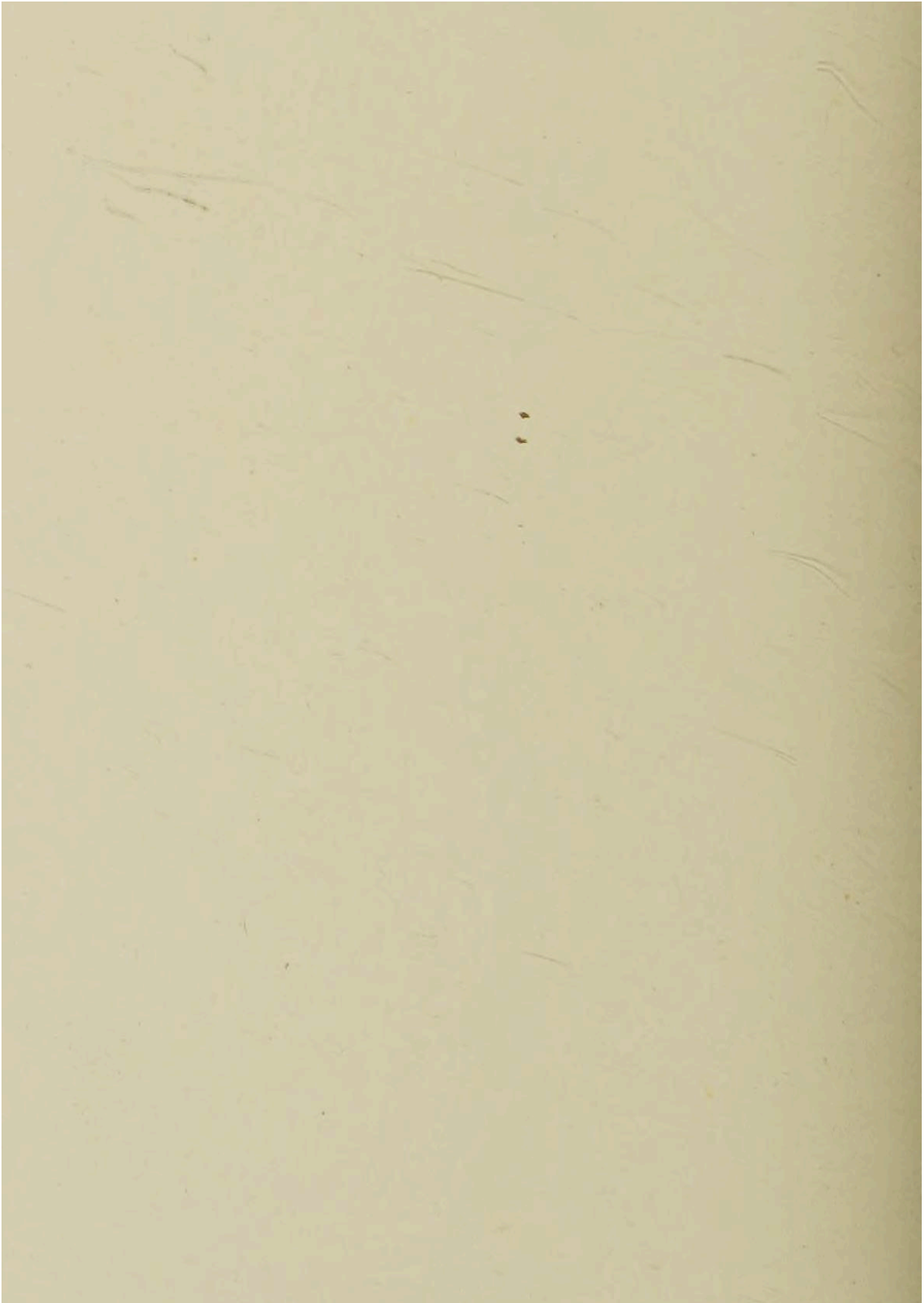
Marbre Photo Poppi INNOCENTS LE MASSACRE DES
Planche XLII : San Petronio Bologne



The text on this page is estimated to be only 19.00% accurate

|g ea aa An py at a +s tpi





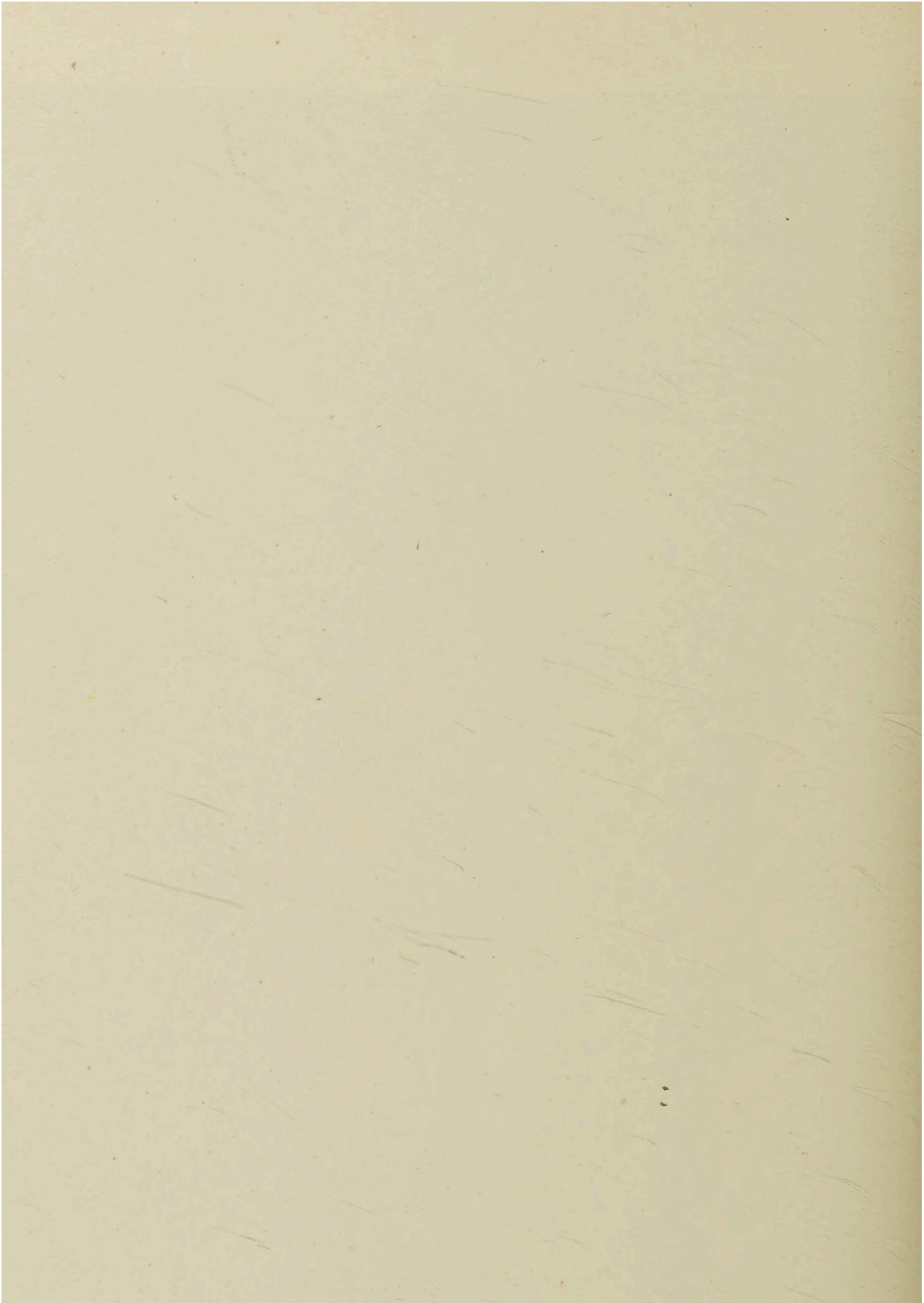
The text on this page is estimated to be only 31.21% accurate

LIX, SoeVrtd o1muo1jo dg ues : ausojog ALdAOH NA aALINA
VWI d4qAveye iddog 010qq4h



The text on this page is estimated to be only 30.50% accurate

wr La

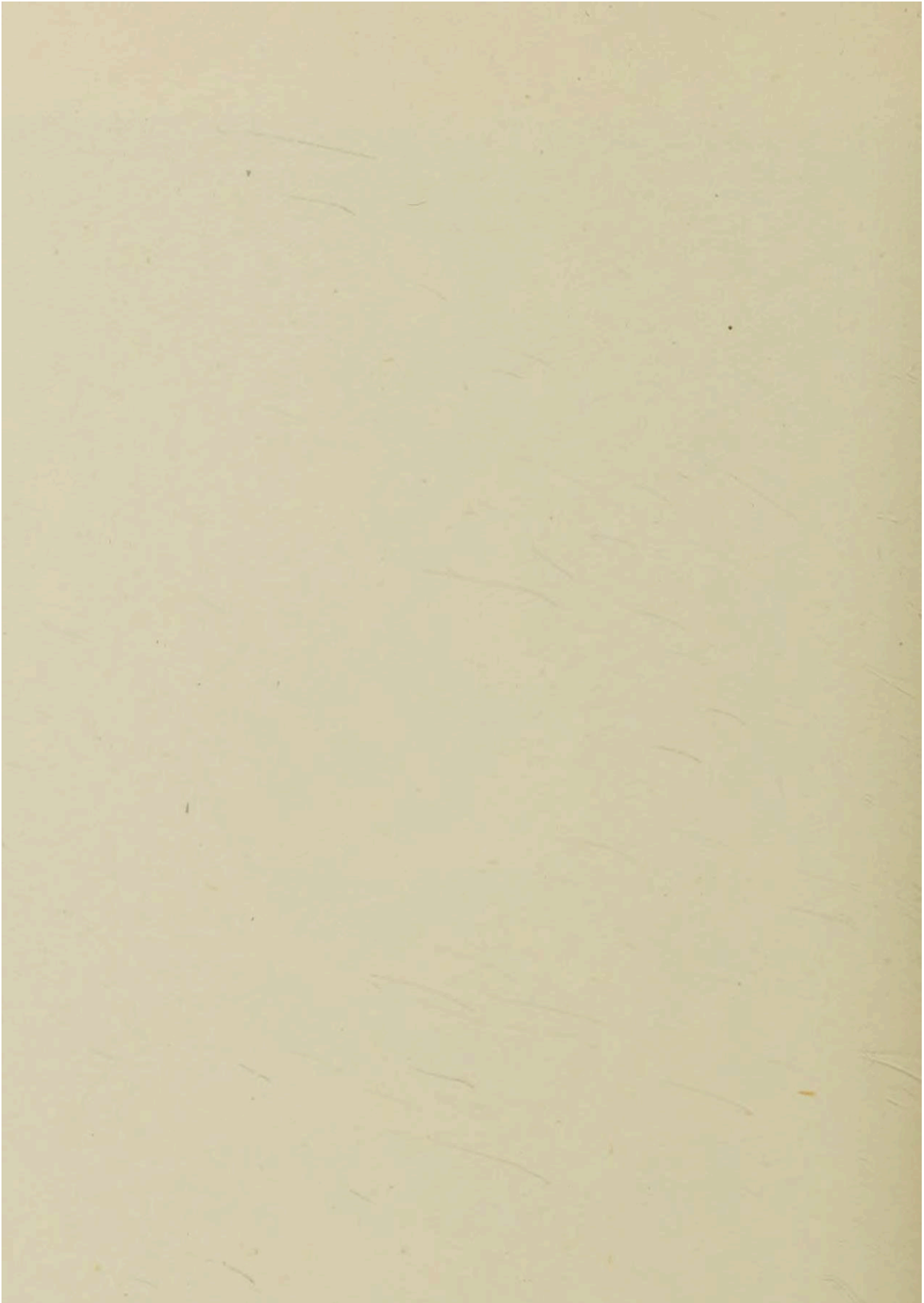


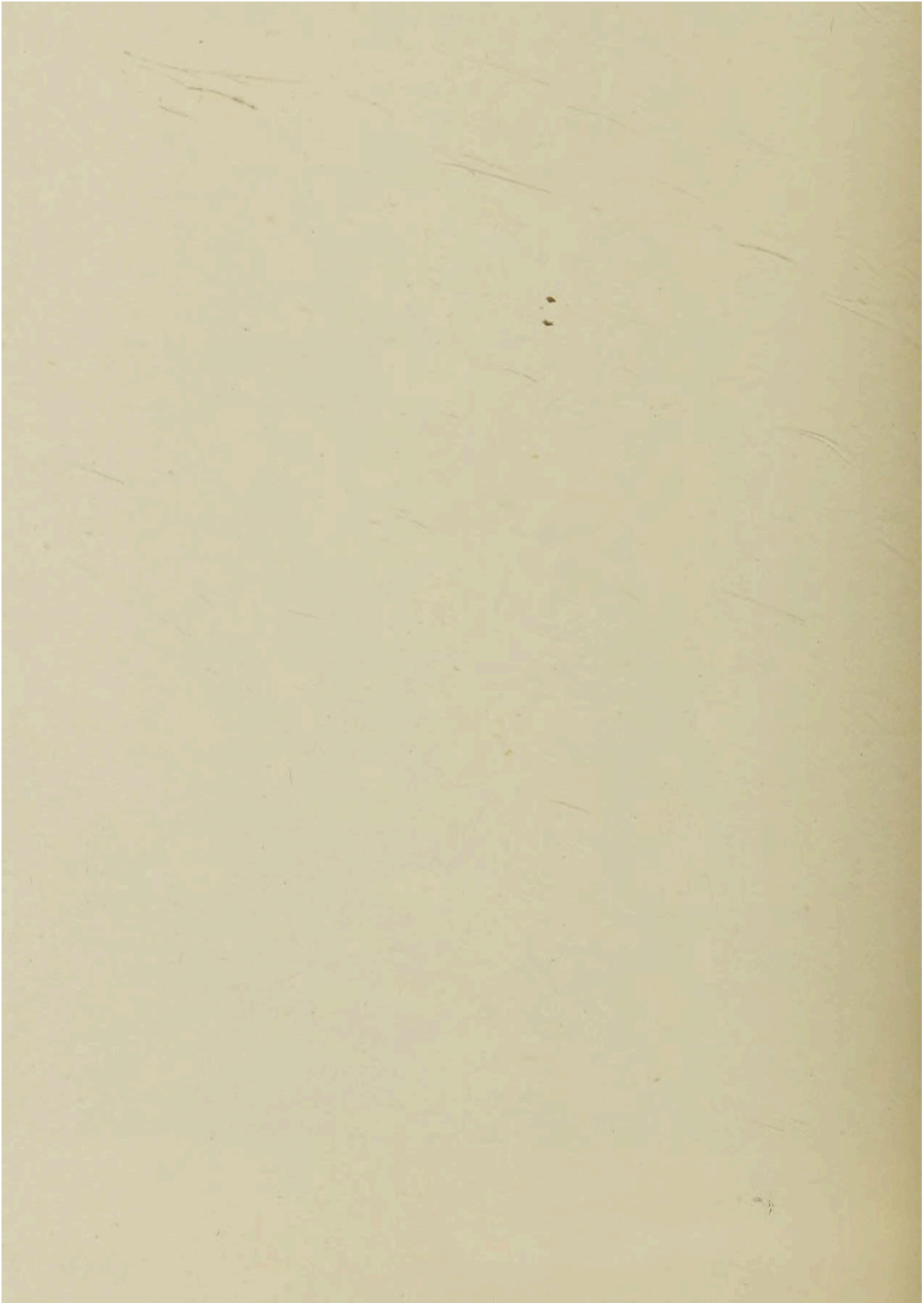
The text on this page is estimated to be only 36.93% accurate

Bast ne sent “as ae heme eare Capea AN rea RO She stilt ha Ree
— FS FRCS Noy oo PR Rete 7 A se a a oer ee ape sens orien Marbre Photo
Poppi \ PROPHETES San Petronio Planche XLIV Bologne



$$|\sim + < ,$$





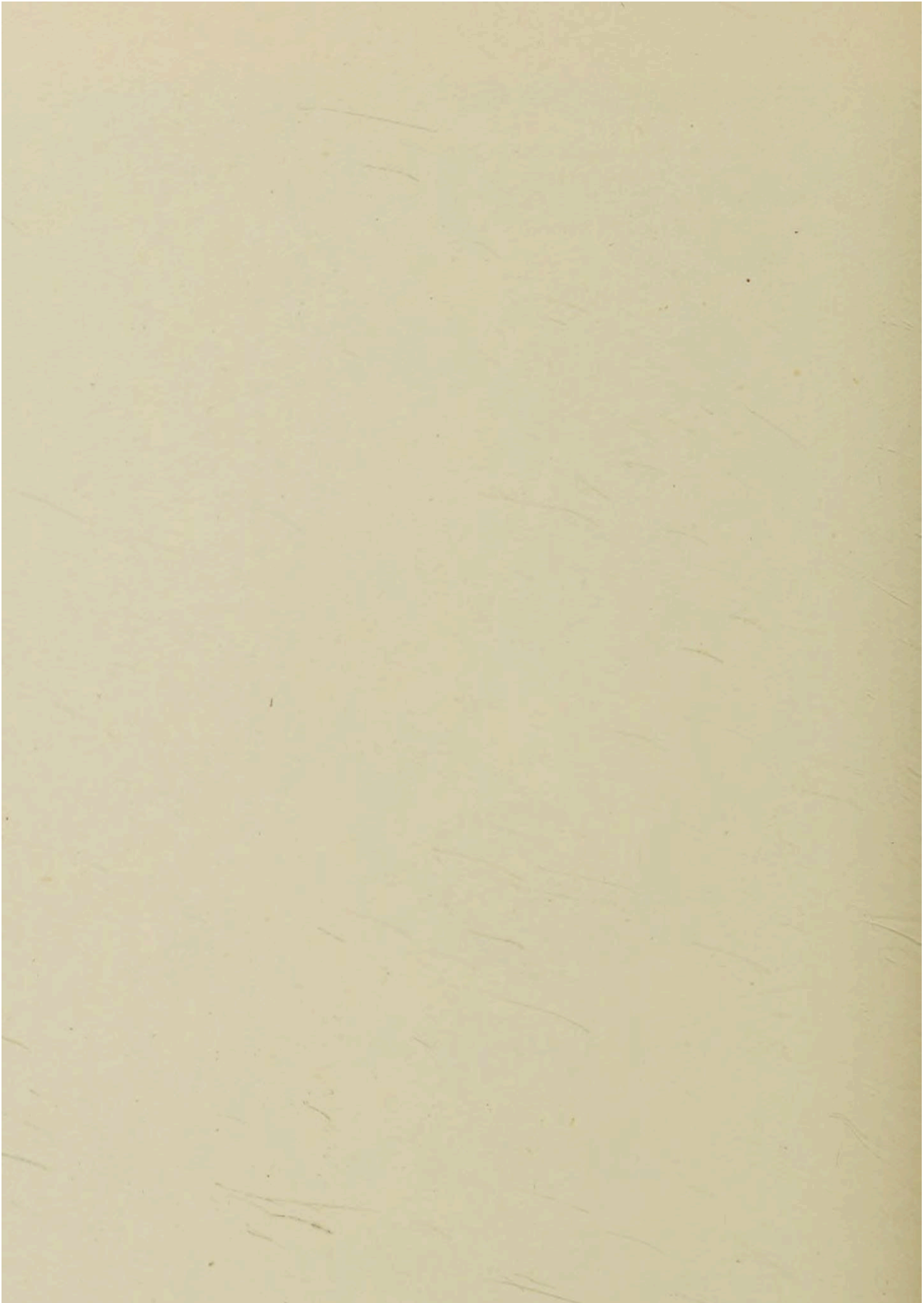
The text on this page is estimated to be only 39.64% accurate

“§ SS oa ; hike MS... Are She : NS ee ail ees Sila tip Ati iiss ite
Sid OEE NG mE Foie Marbre 'boto Poppi PROPHETES : San Petronio
Bologne Planche XLV



The text on this page is estimated to be only 26.40% accurate

Ss Ay } { .

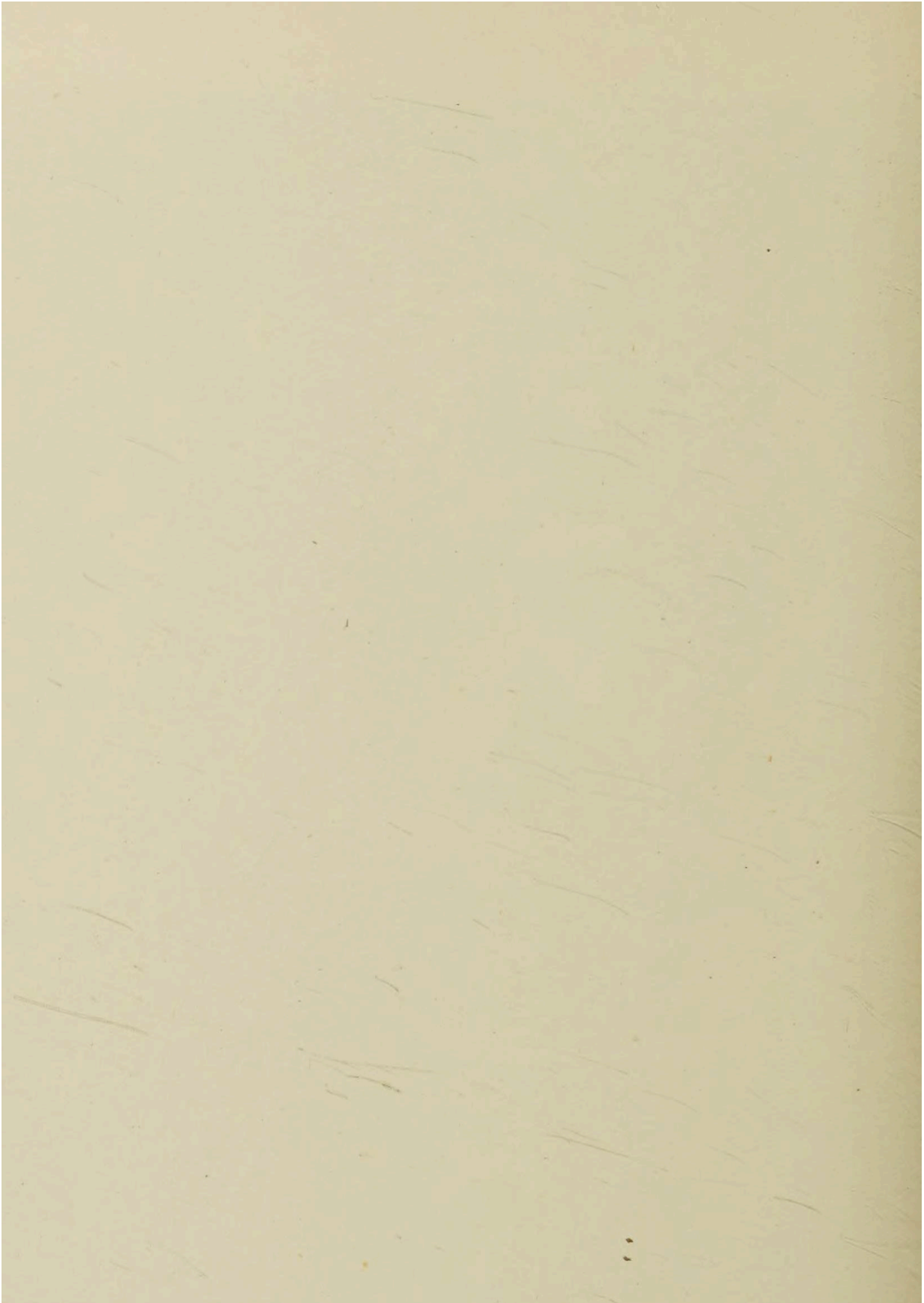


fs maton rye radar oer of PE elie ae tome my: wipe er epee
Marbre y Poppi PROPHETES : San Petronio Bologne Planche XLVI



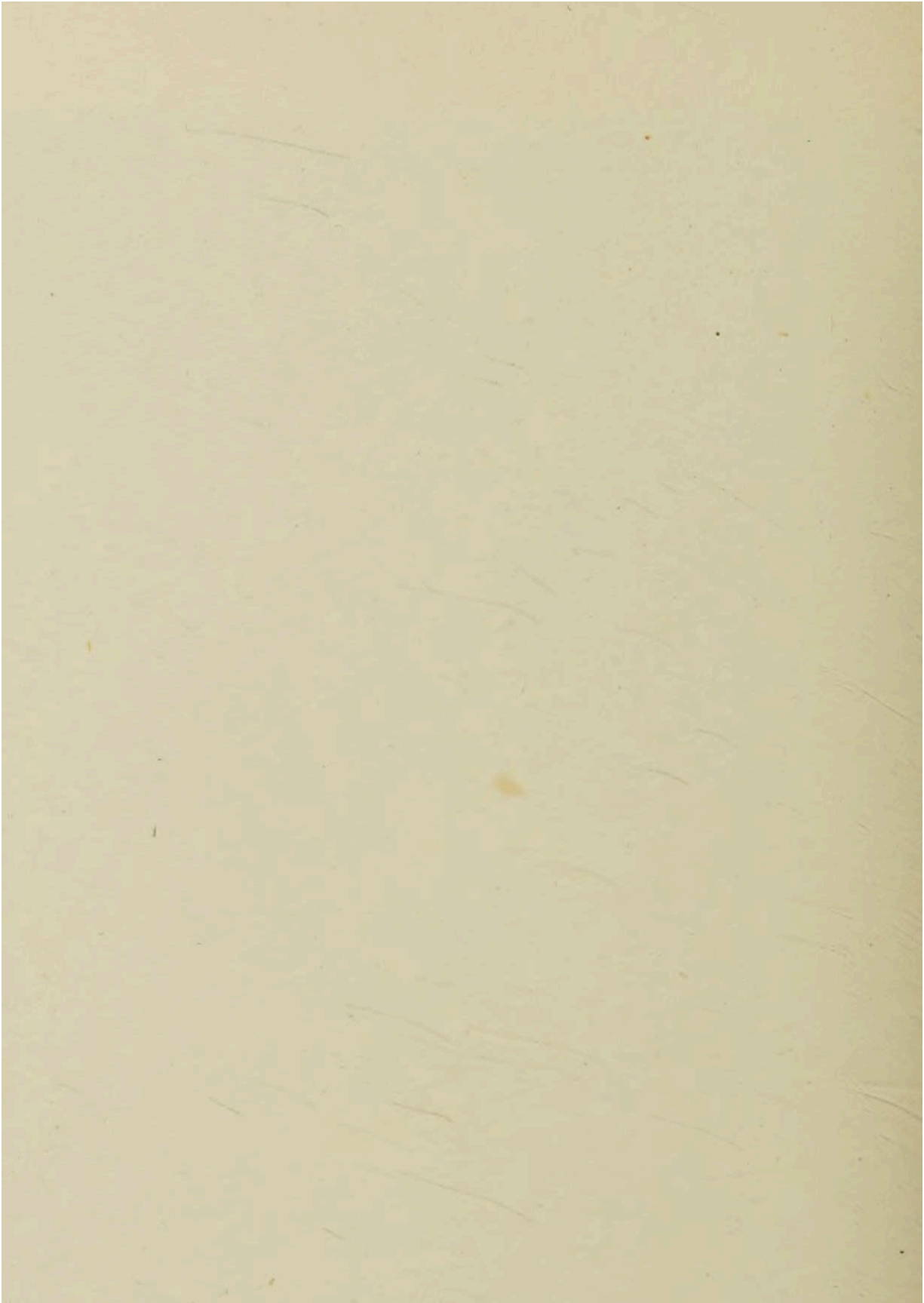
The text on this page is estimated to be only 18.00% accurate

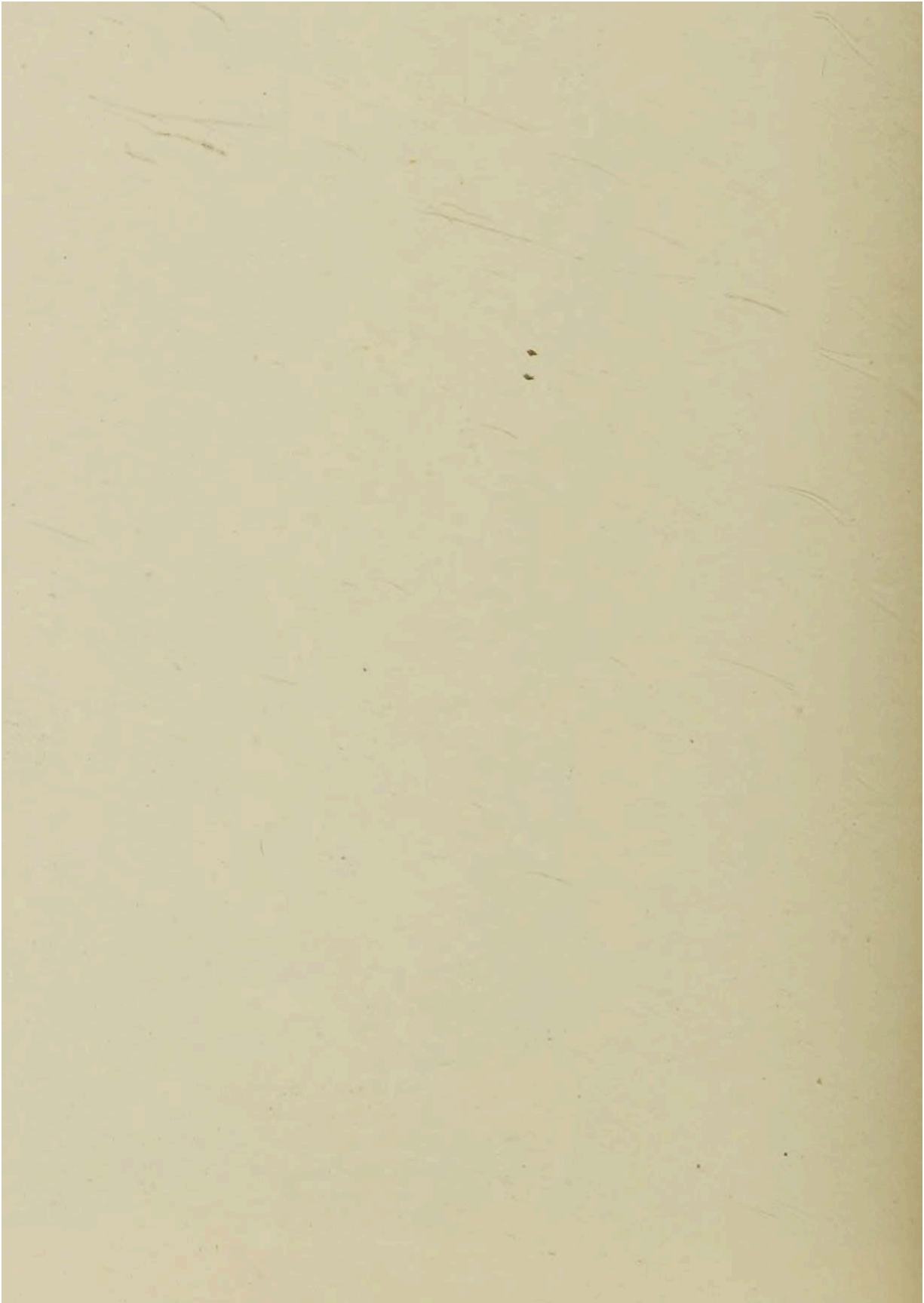
ie



XLVII eee NRE S Marbre PROPHETES : San Petronio Bologna Planche





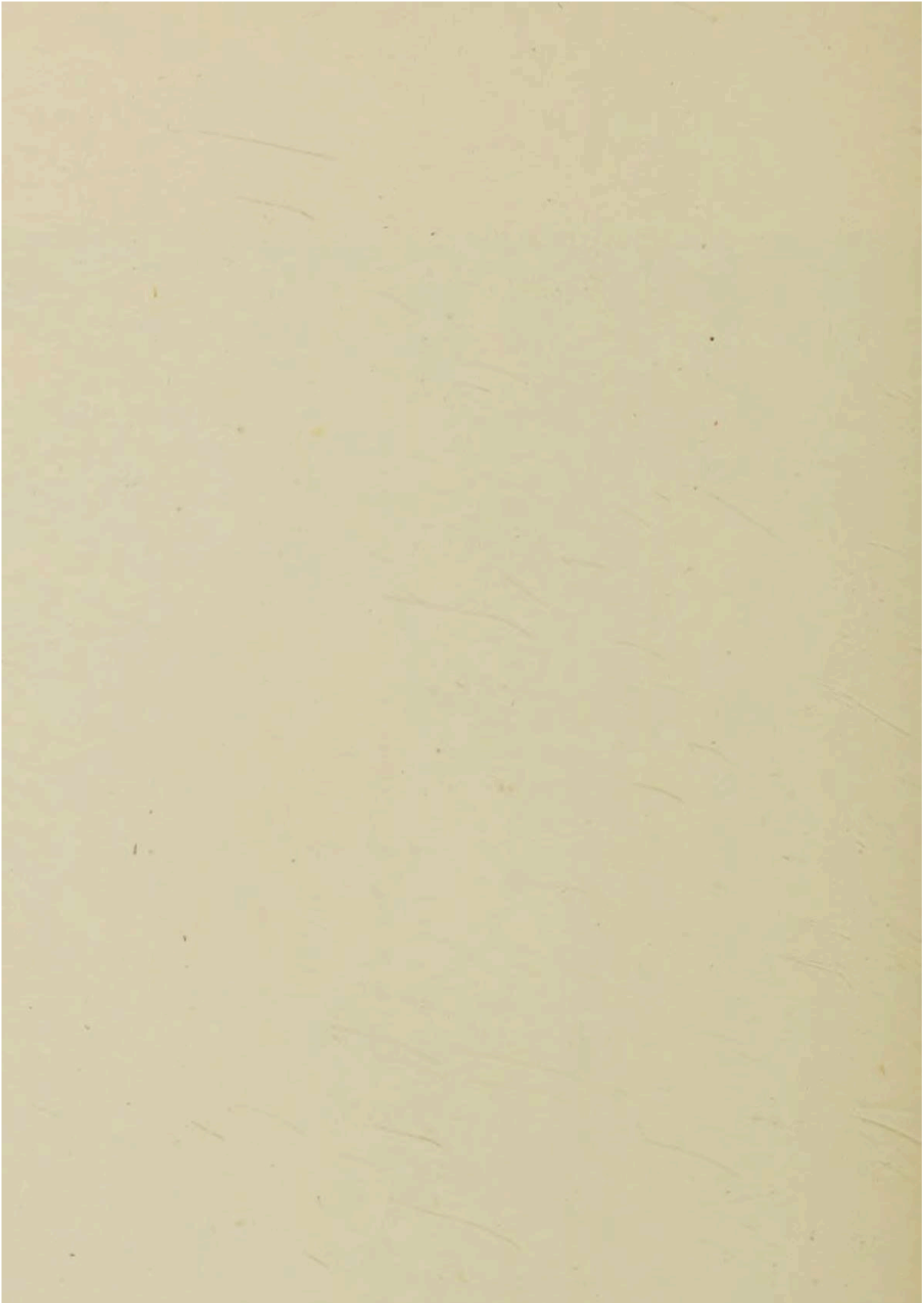


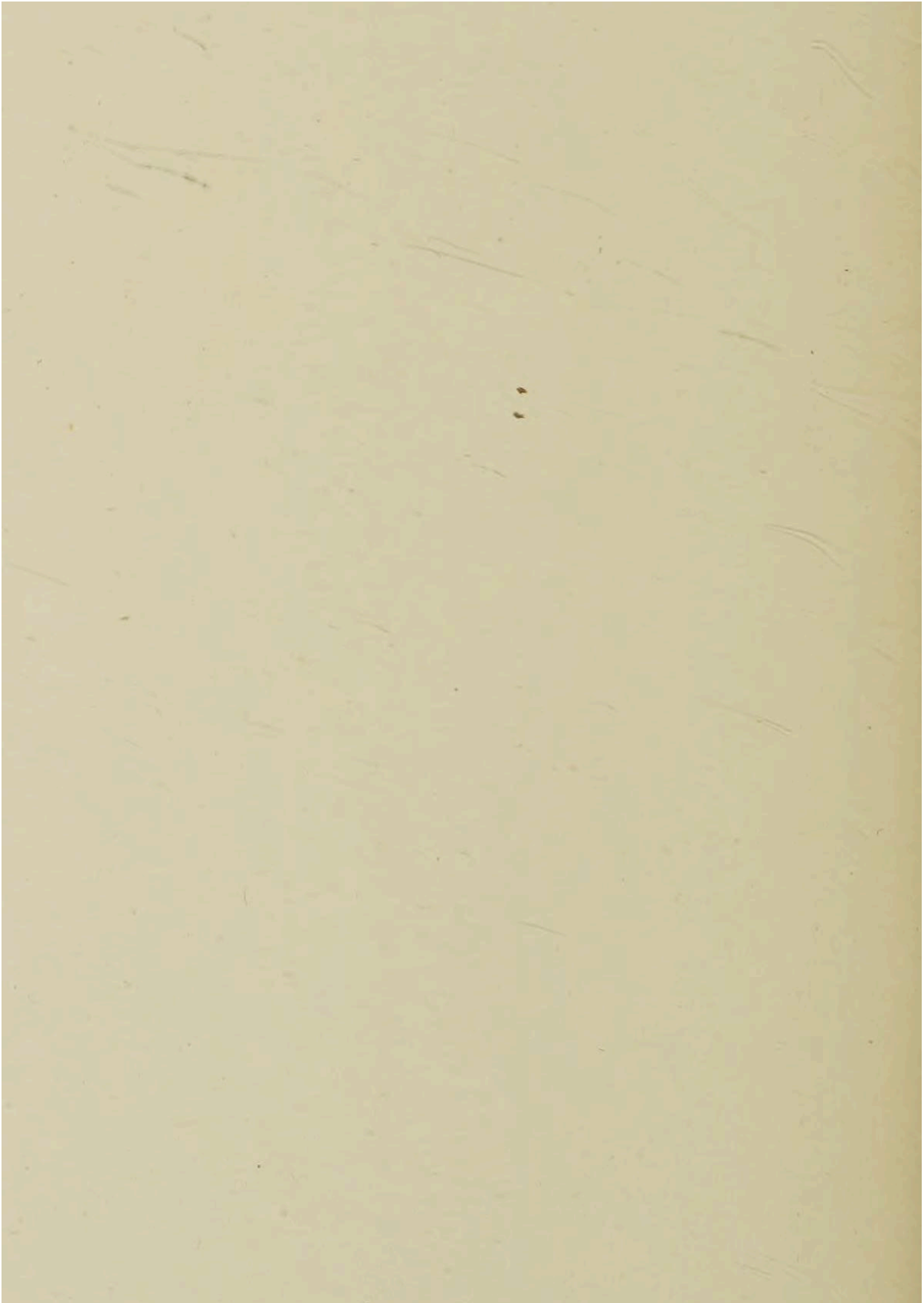
eed aes a8 SKB eee ae Marbre Photo Poppi PROPHETES : San
Petronio Bologne WTYFu40tTriyYyY 10} hee ee



The text on this page is estimated to be only 30.00% accurate

J





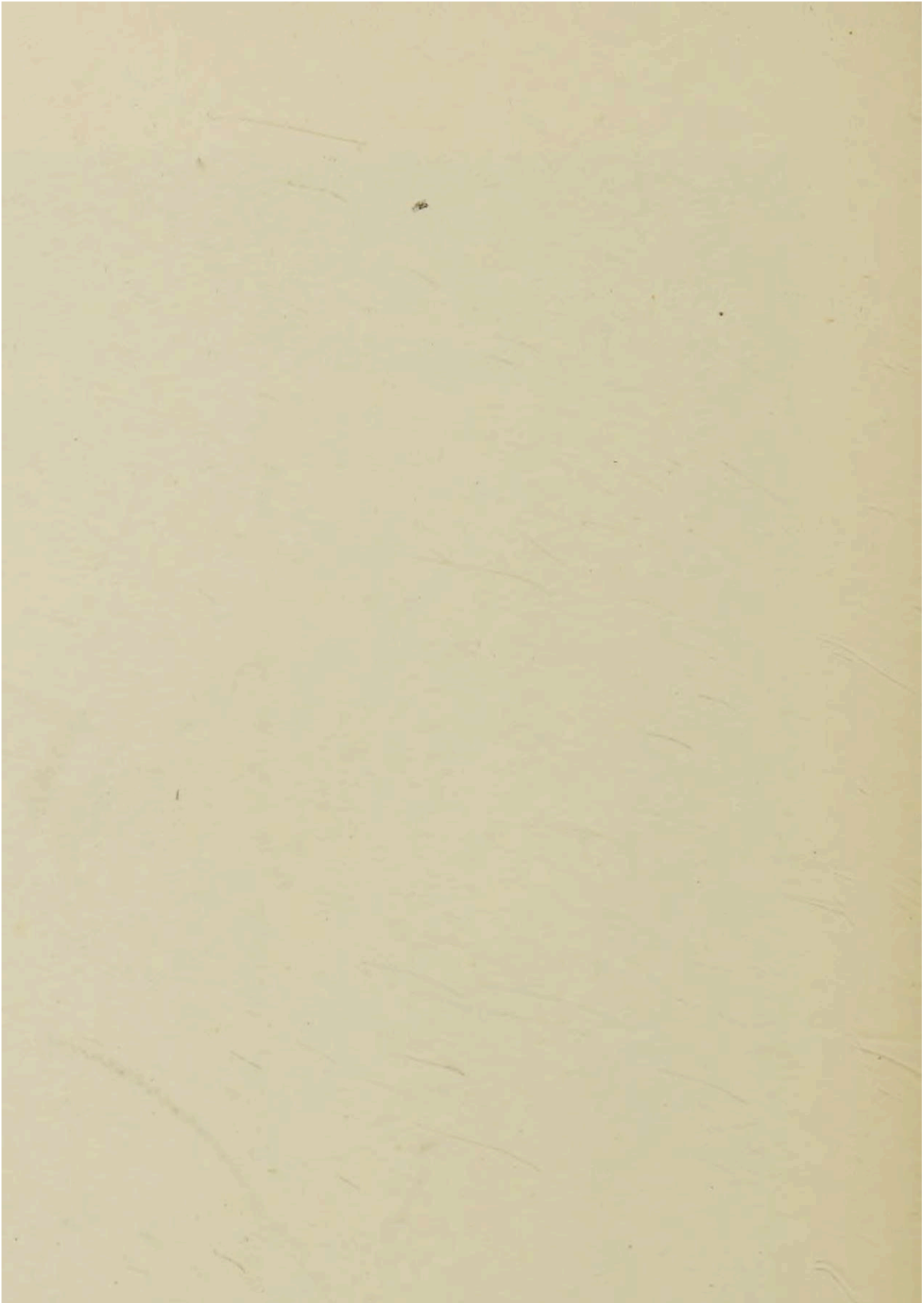
The text on this page is estimated to be only 30.17% accurate

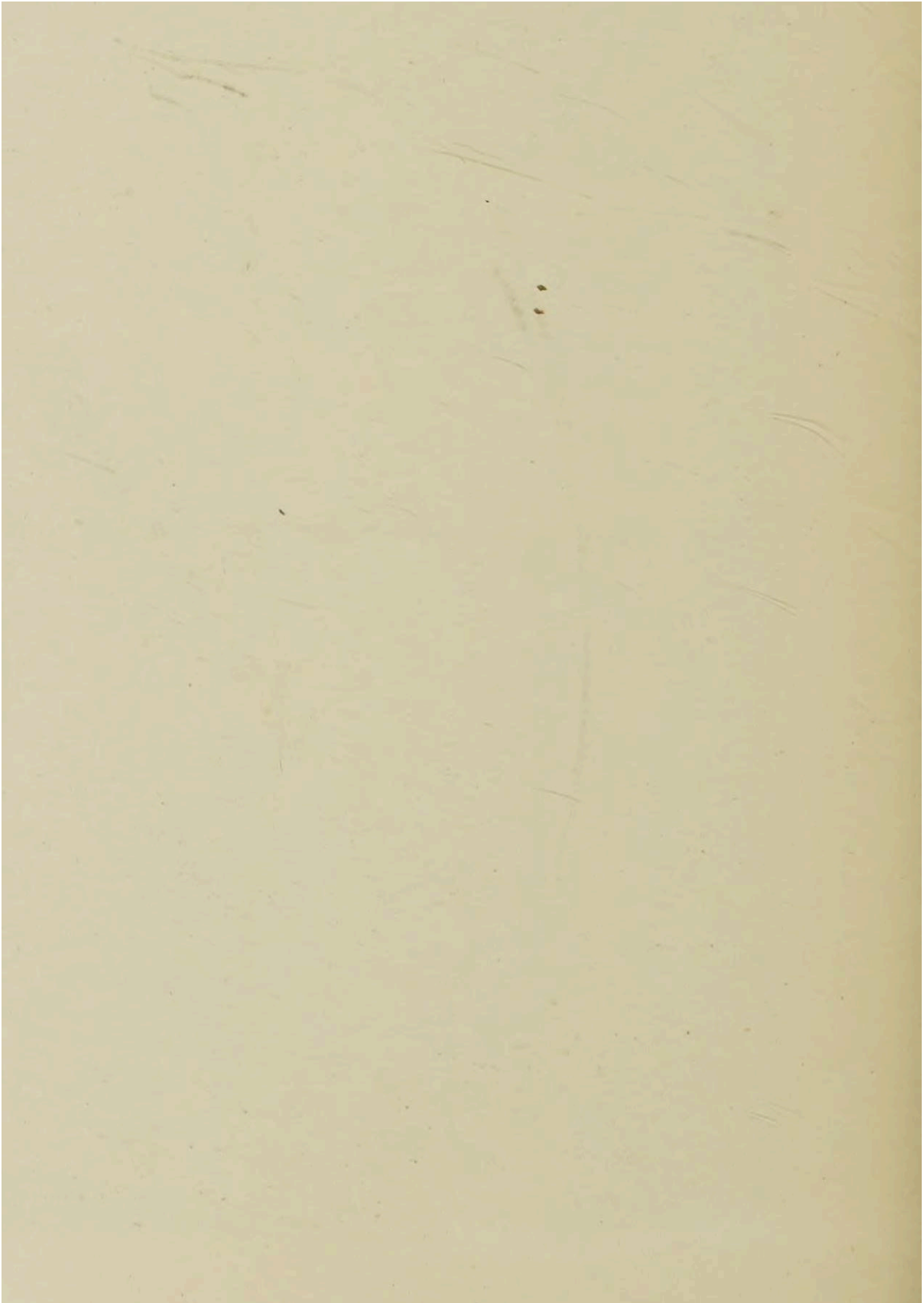
WE BC LEMS 1 olu0r139q Ueg : suSojog SAaLAHdOUd
24qlvy iddog 0j0qa



The text on this page is estimated to be only 0.00% accurate

‘ ~ ~

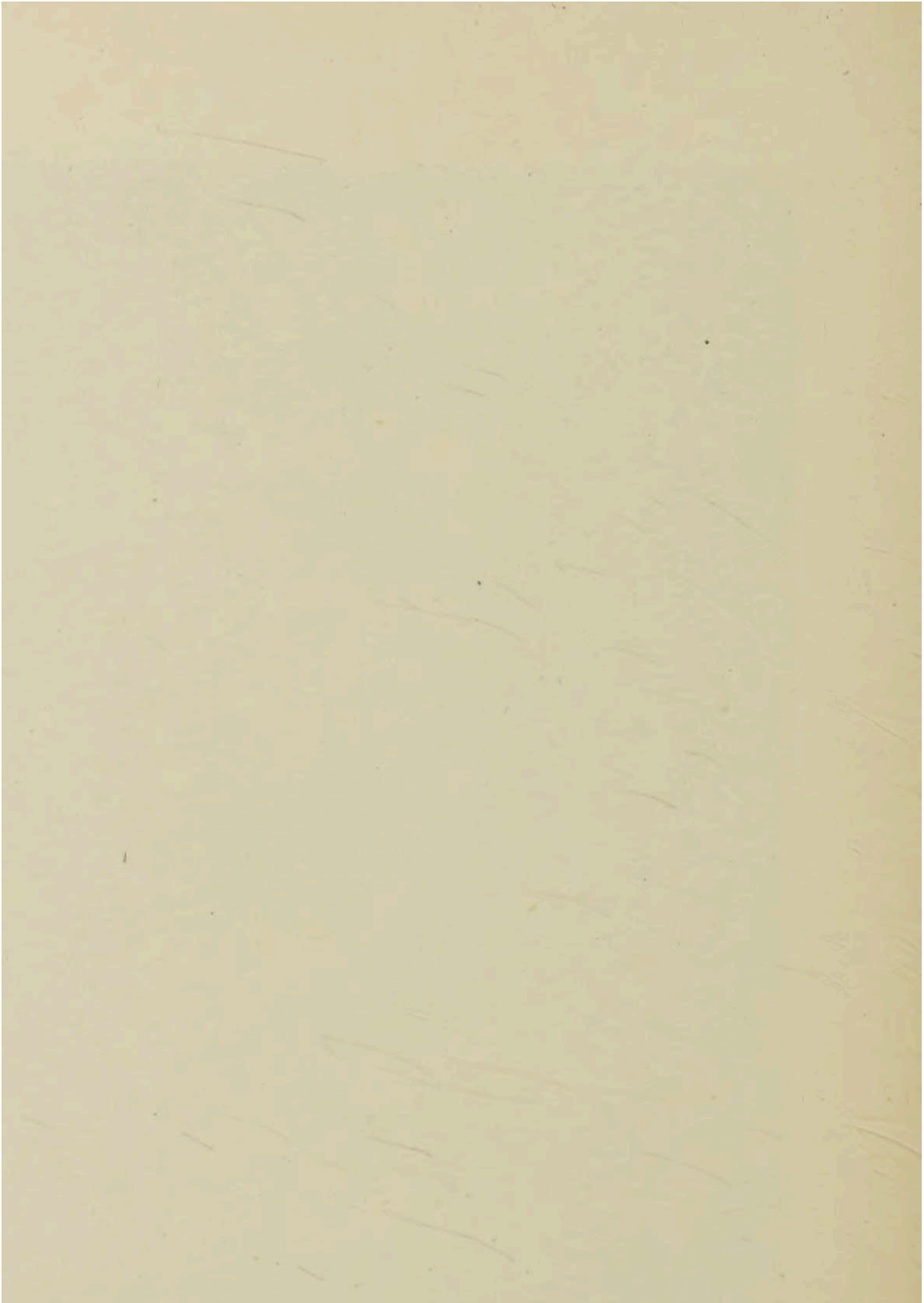


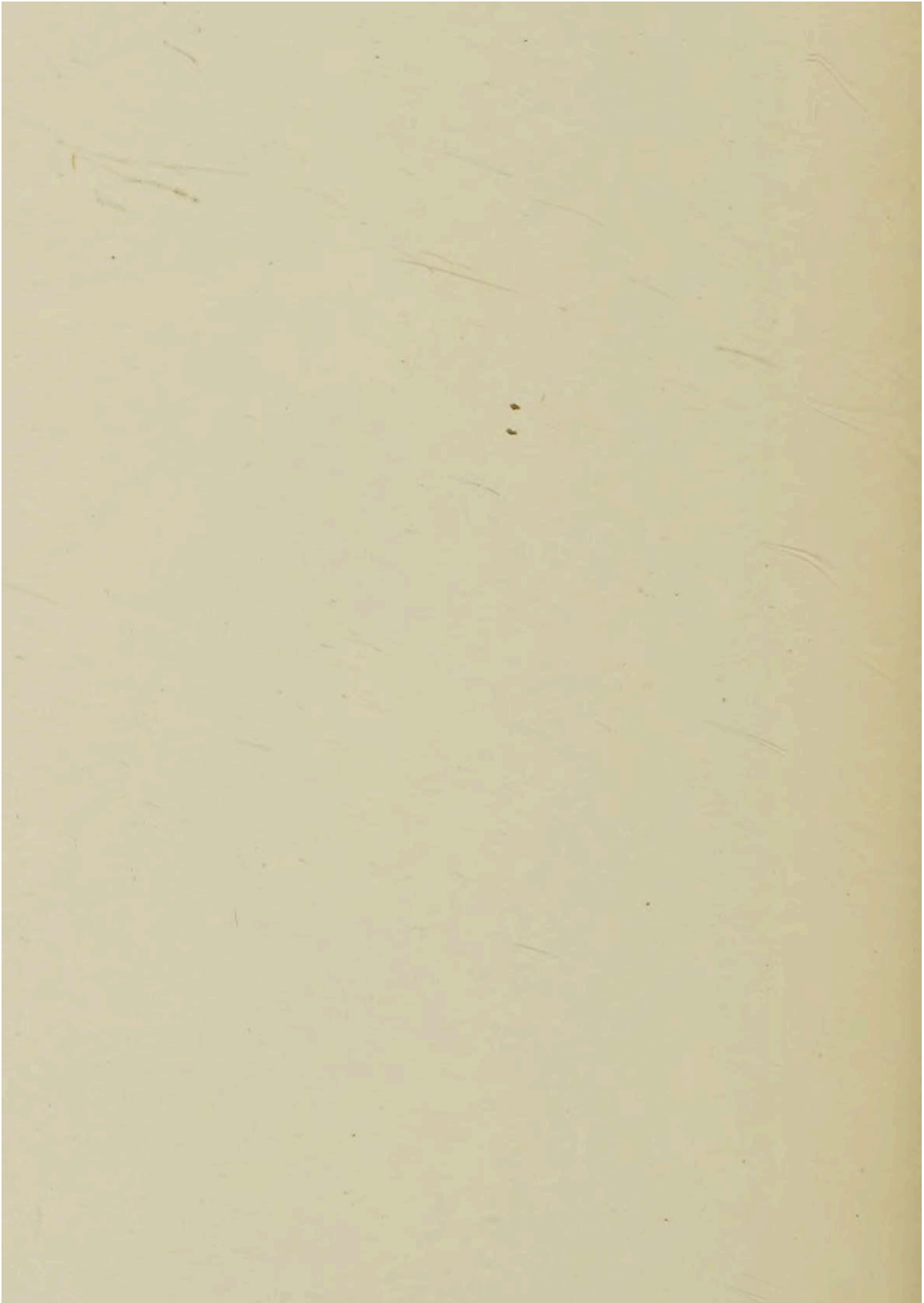


The text on this page is estimated to be only 34.00% accurate

TT eqourrg omwoneg ueg : ousolog SaLAHdOUd sddoct ojoqed
agin § 3 3 4

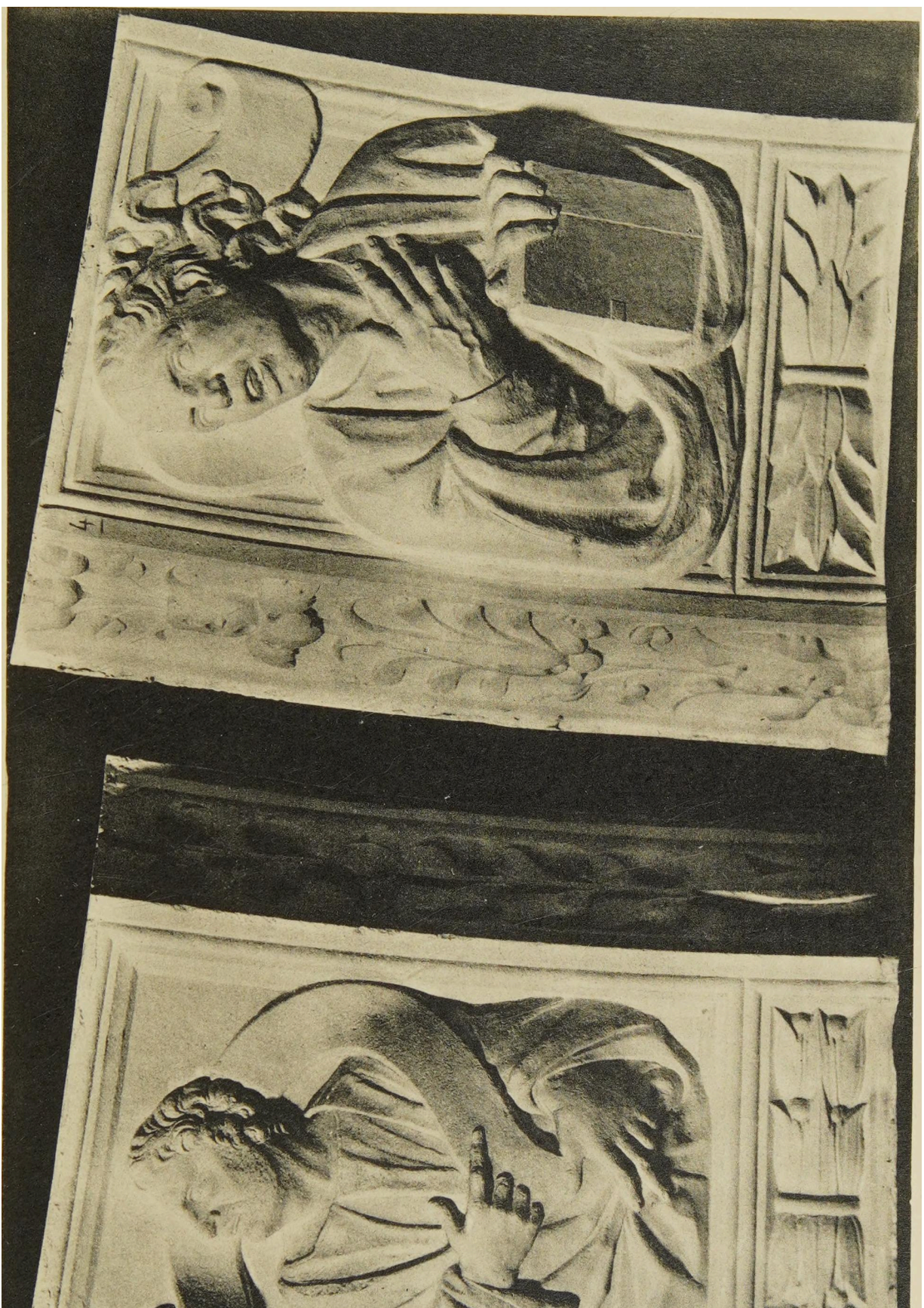






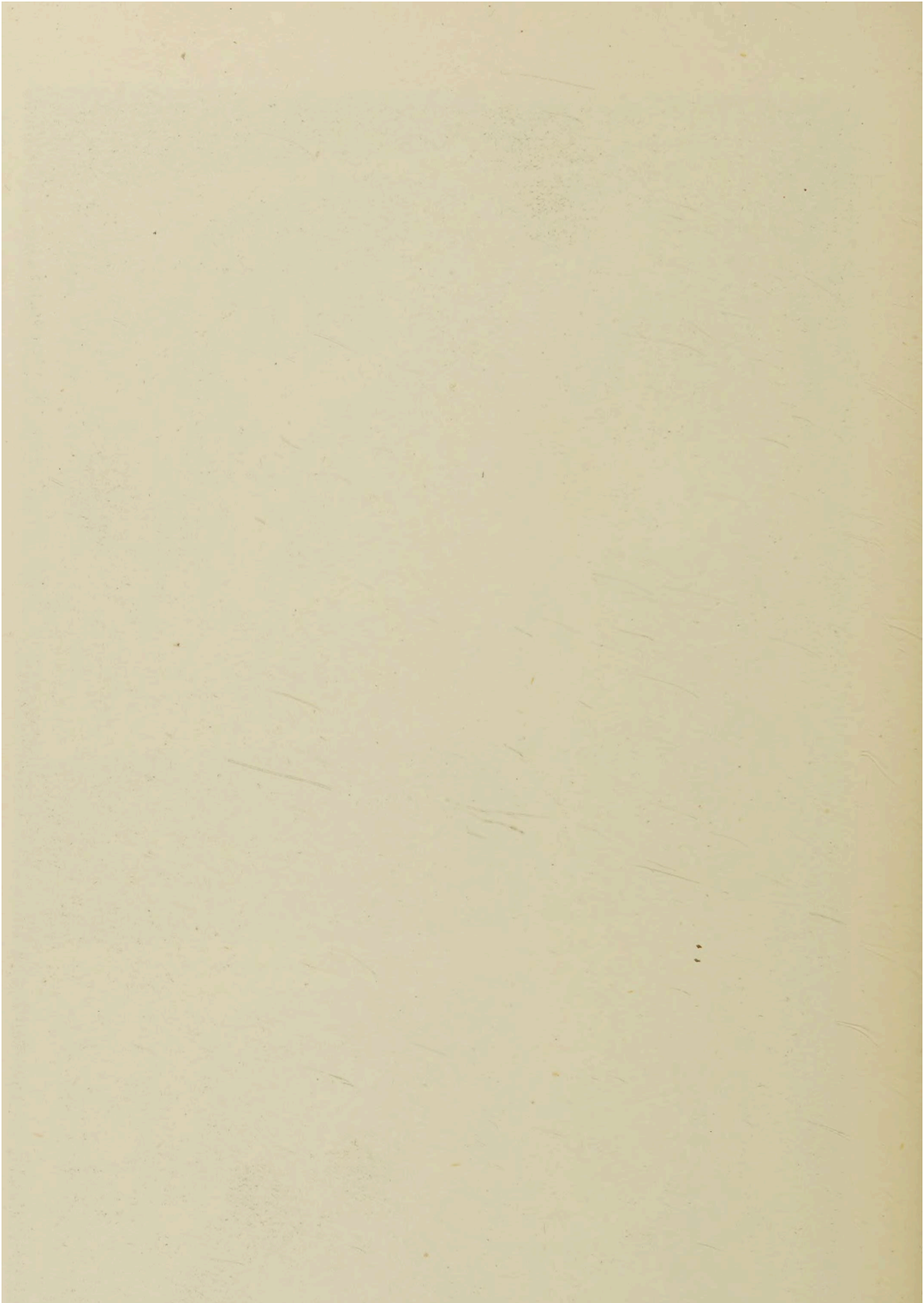
The text on this page is estimated to be only 34.00% accurate

II eyqourld omoi1jeg 'ueg : susojog SAaLAHdIOUd 24q40yr
sddog 010q¢



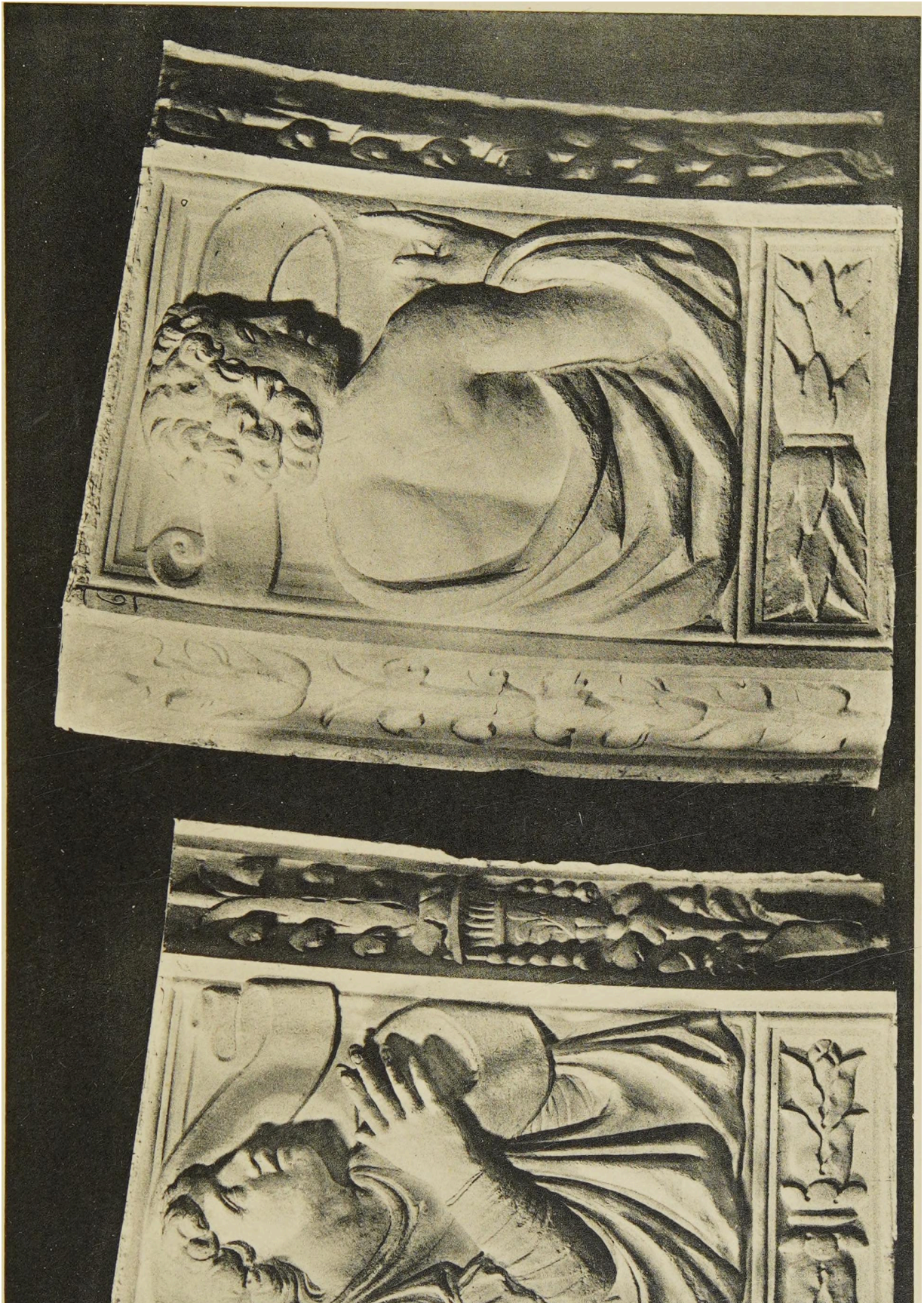
The text on this page is estimated to be only 29.71% accurate

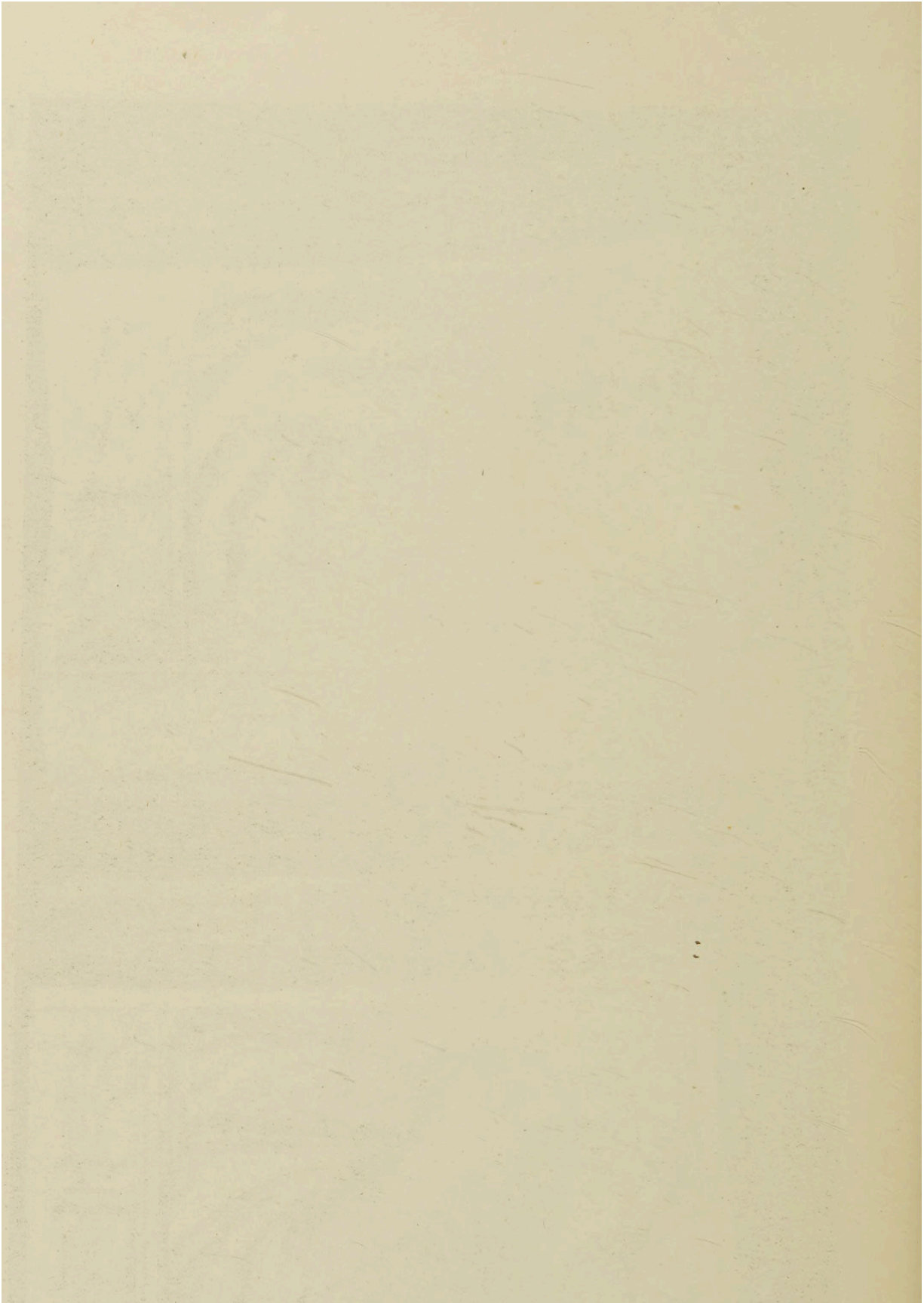
+ r ae a ~ * 7 es cit r lat) ‘ . 1 ’ ’ *



The text on this page is estimated to be only 27.18% accurate

PEST SHOCEl et omoleg ueg : ousojog SALAHdOUd aaqivyr
tddog 0109



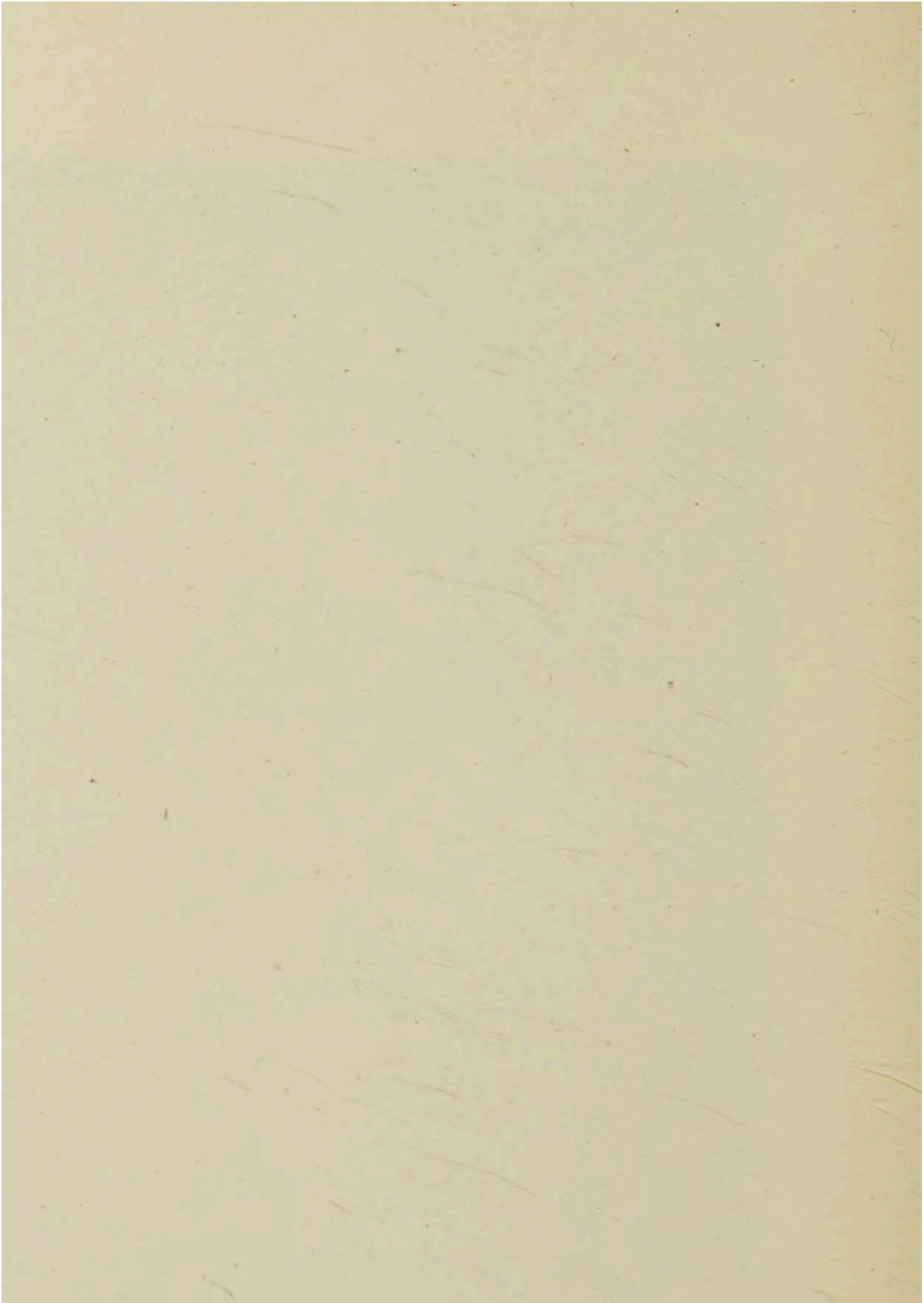


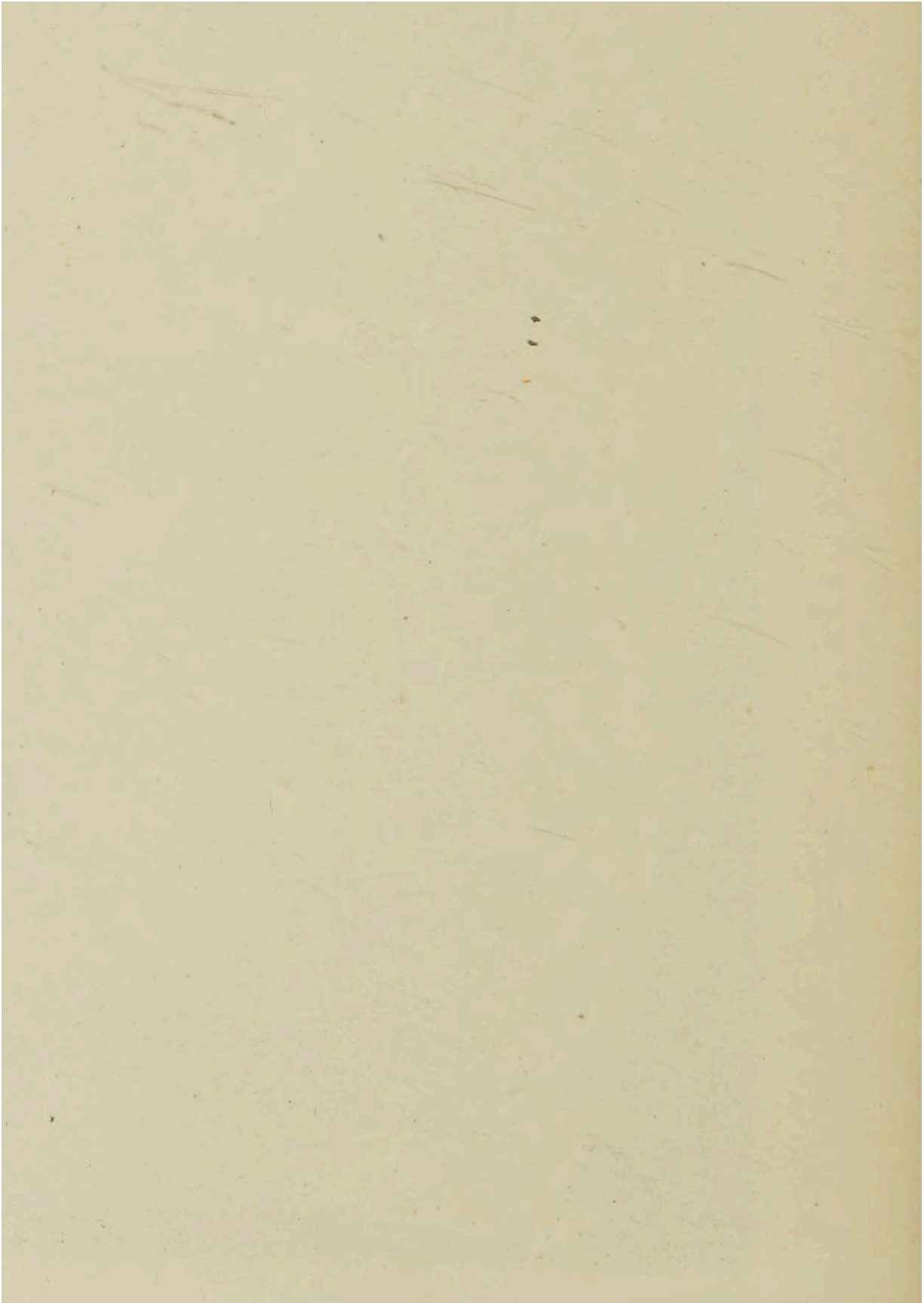
The text on this page is estimated to be only 36.85% accurate

INT eyouryg olmoyjag ueg : ousojog SALAHdOUd a4ganyr
iddog ajodg LCA yt CROPS



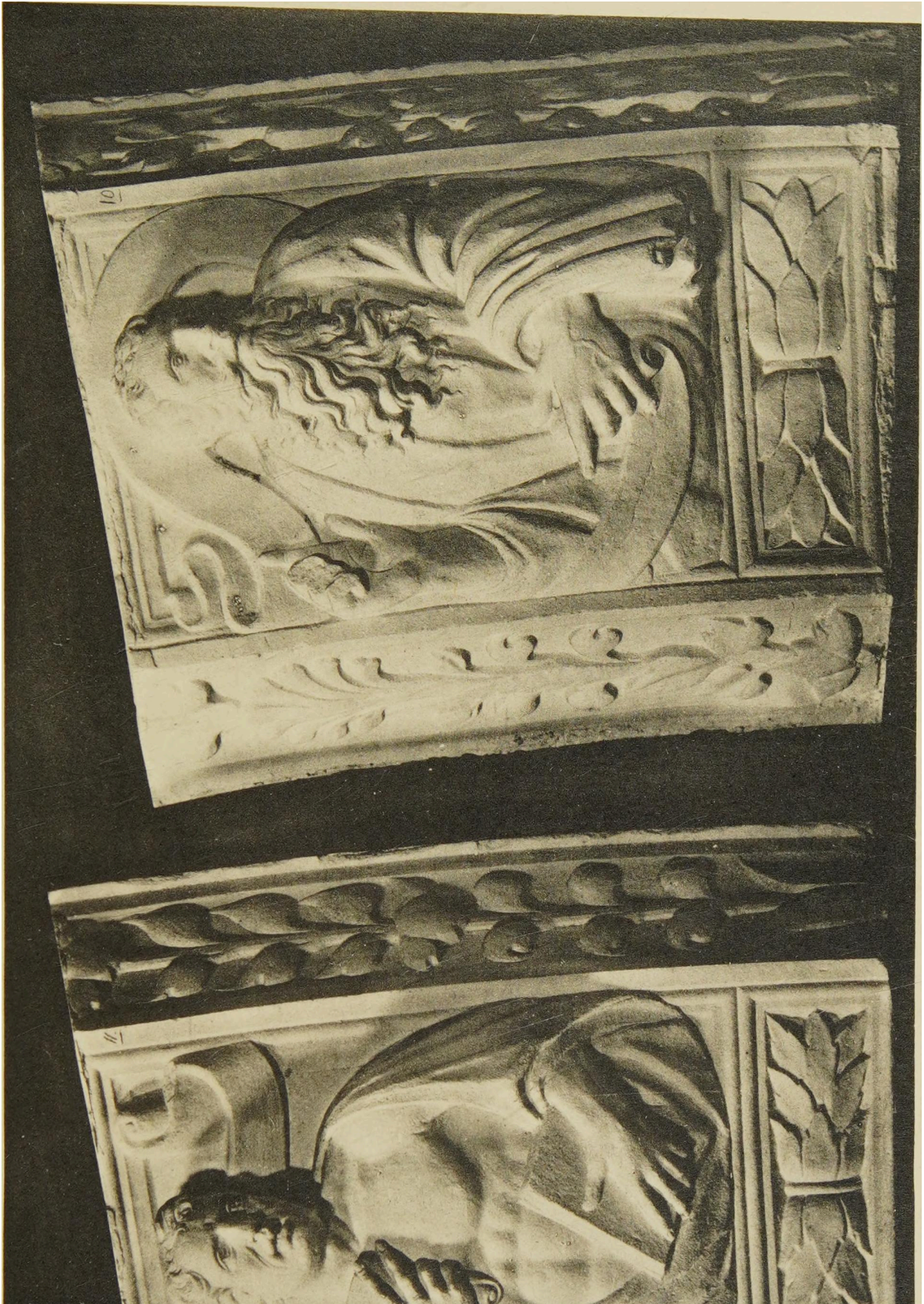
mak, 7 7





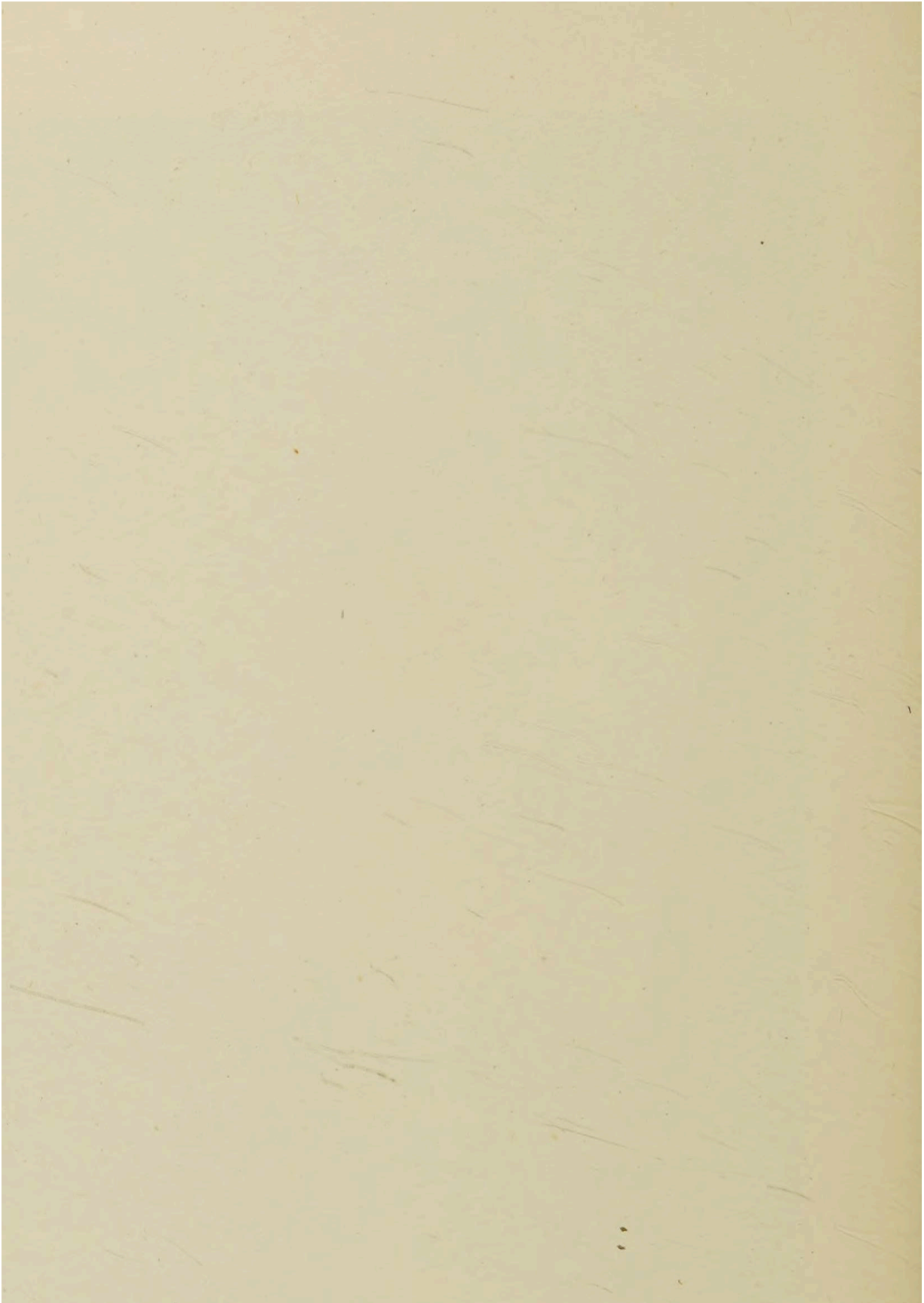
The text on this page is estimated to be only 38.25% accurate

A oo OR Td omoij9g weg : susojog SULAHdOUd aaganyre
iddog 0104



The text on this page is estimated to be only 34.56% accurate

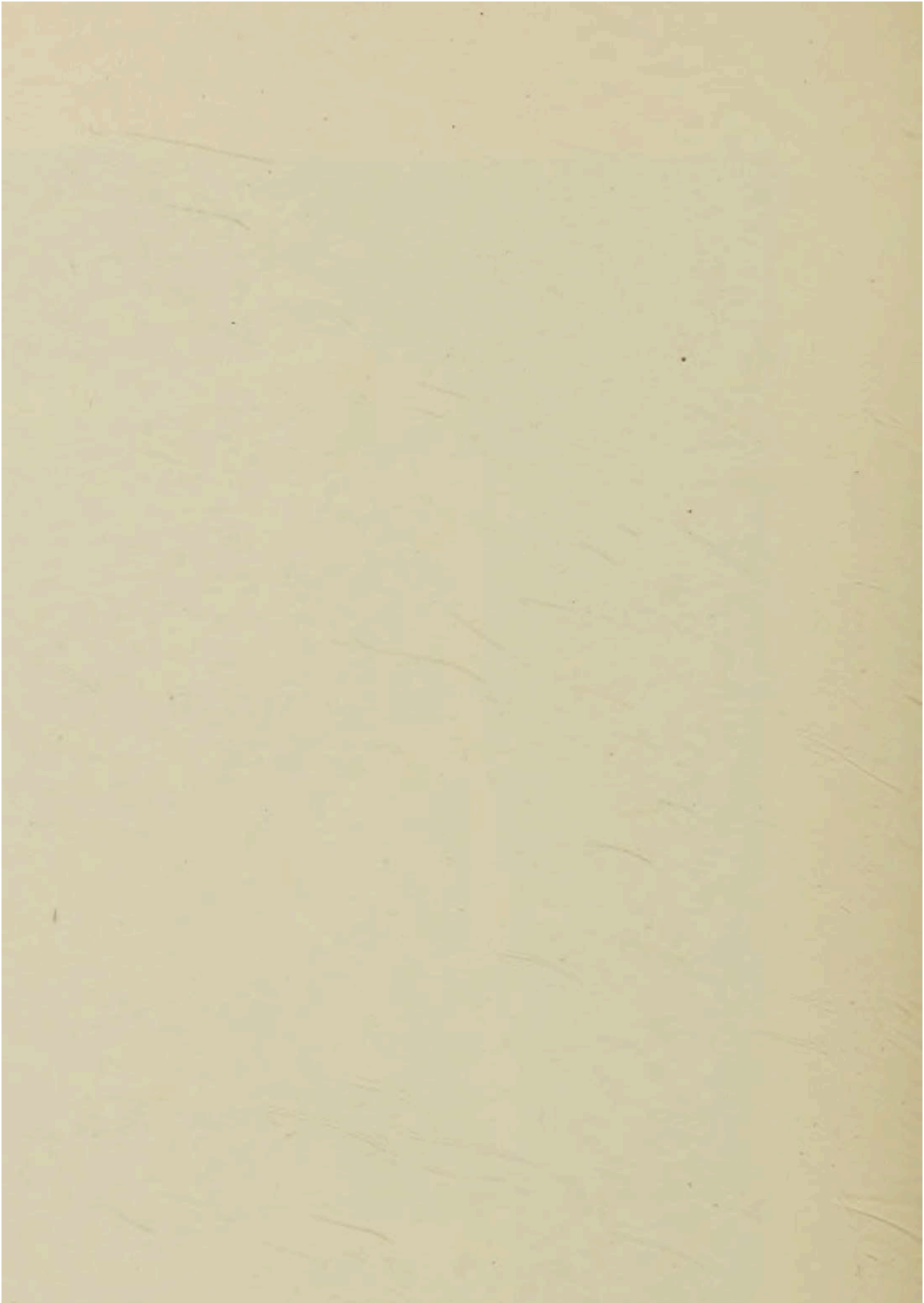
~_ ' > ' * . ; * t : . ce « aE. . ' t ' / . Fs . j 4 f ee i + . i - f ¥ > — ~ ' '
 * < » ” rie - > ' * Zi 7 ' = + ft os =

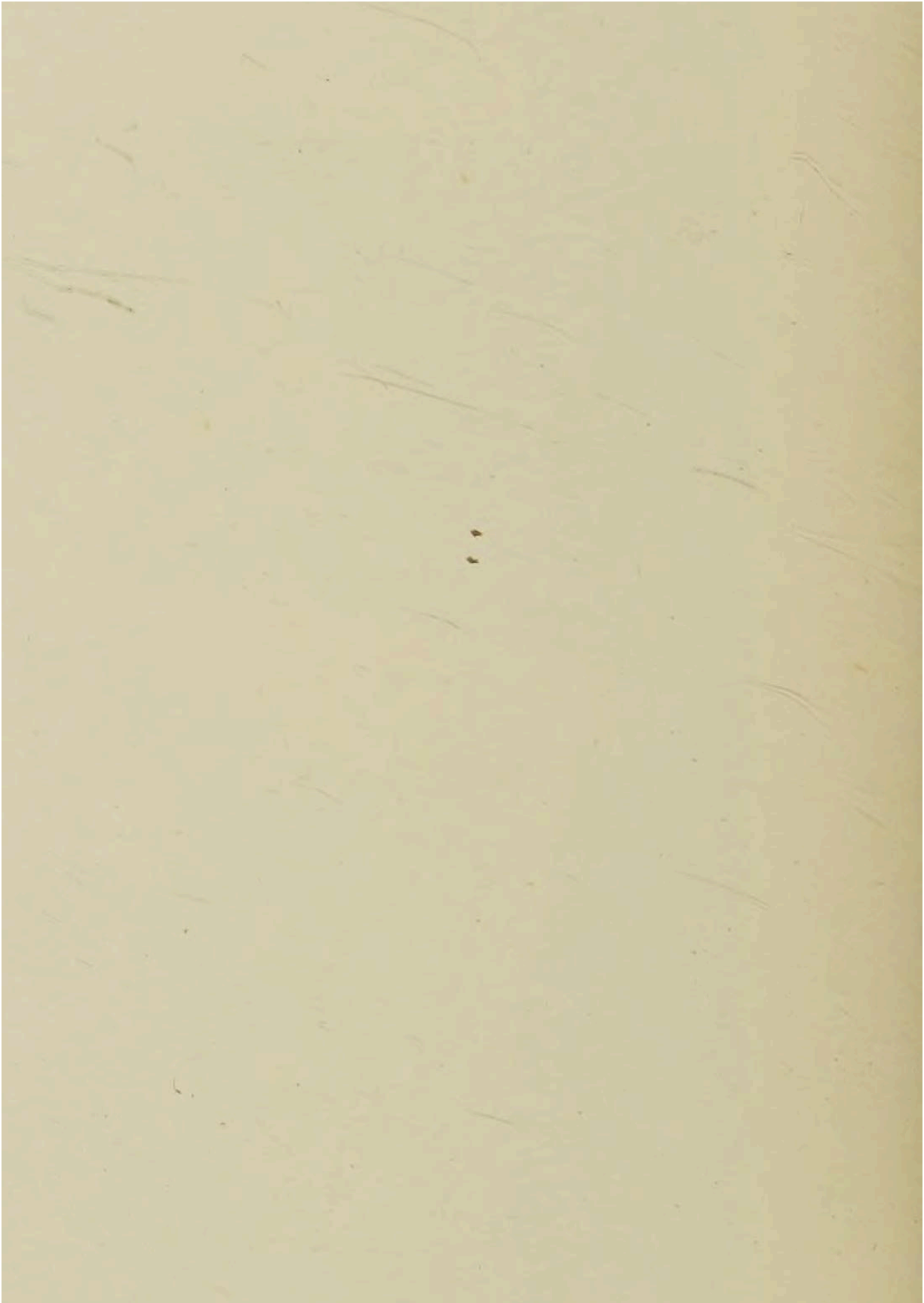


The text on this page is estimated to be only 35.60% accurate

0J0qe AT Prg ormoyeg ueg : susojog SaLAHdOUd 21g10Y1 fddog



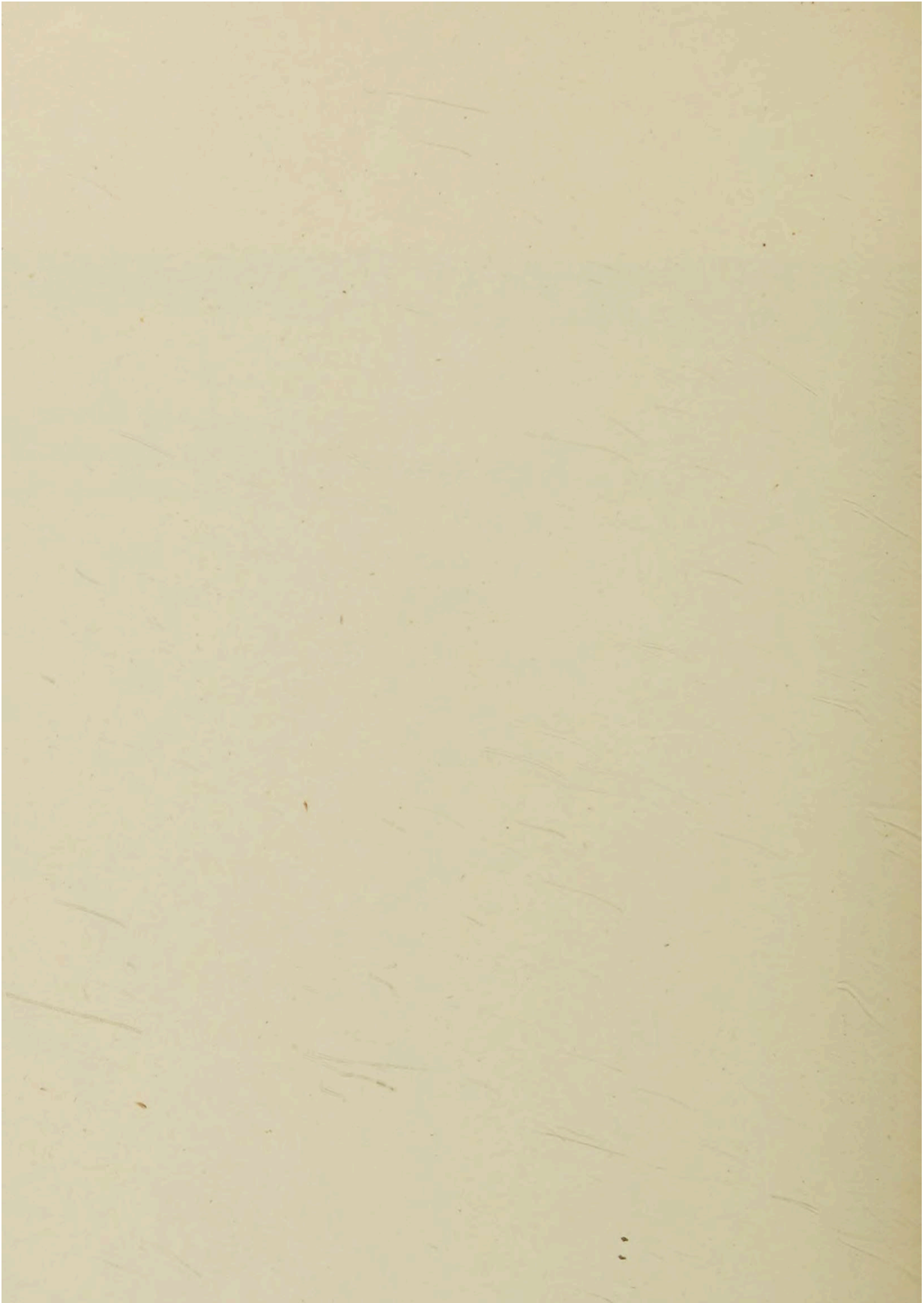




Marbre Photo Poppi CORBEAU Bologne : San Petronio Planche

LVI



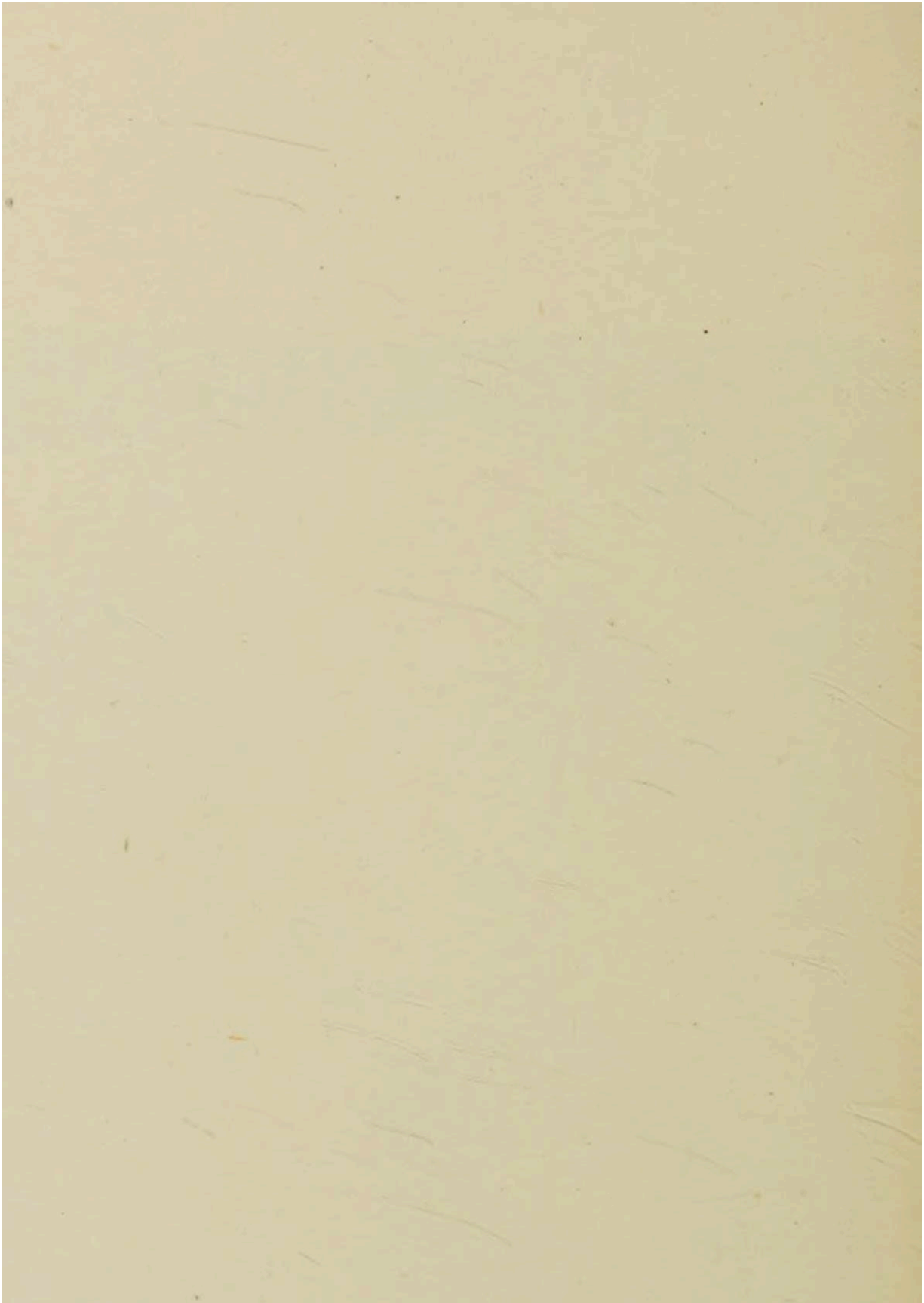


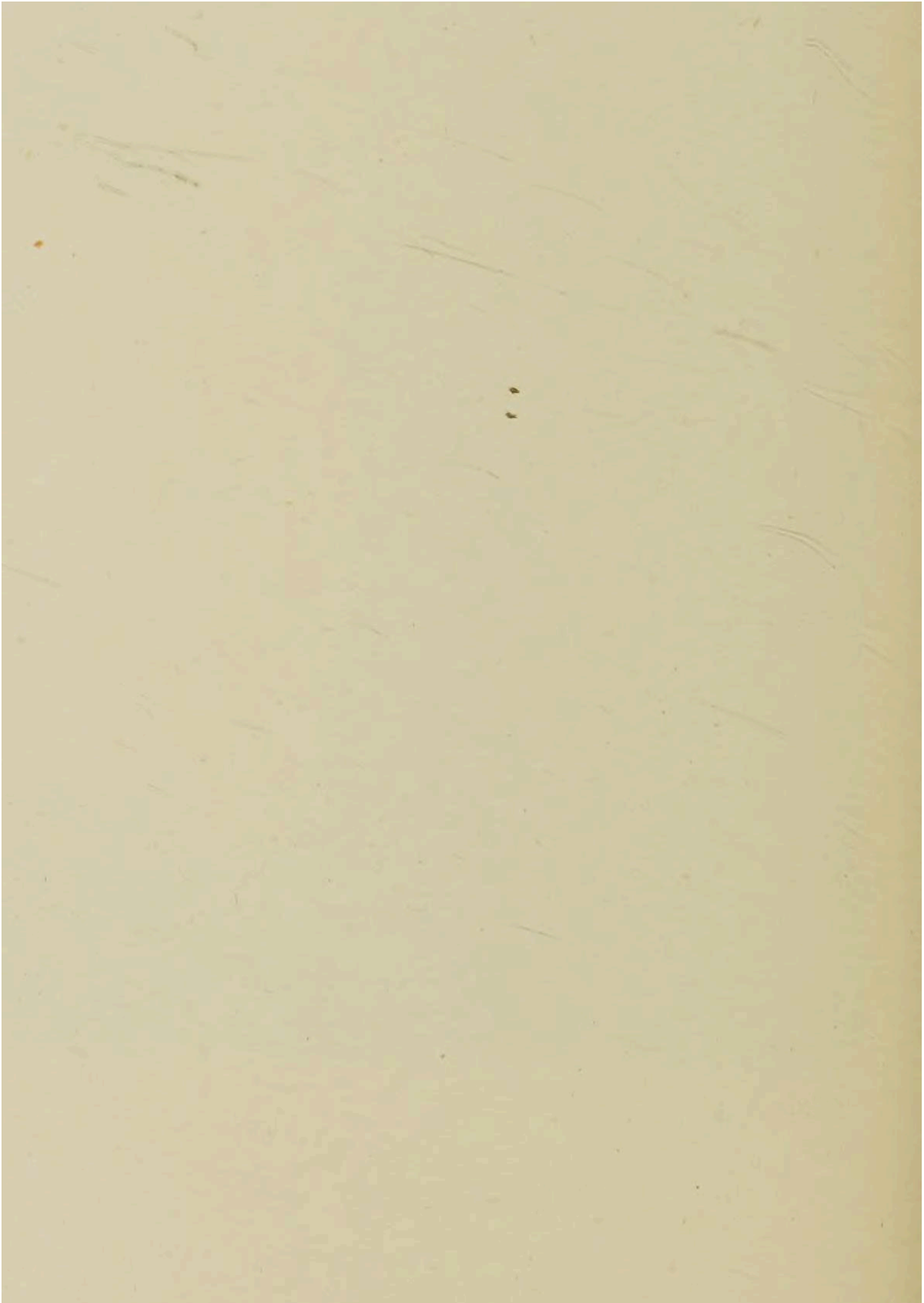
Marbre Pholo Poppi CORBEAU Bologne : San Petronio Planche

LVII



e^+





Marbre Photo Poppi LA VIERGE ET L'ENFANT Bologne : San
Petronio Planche LVIII



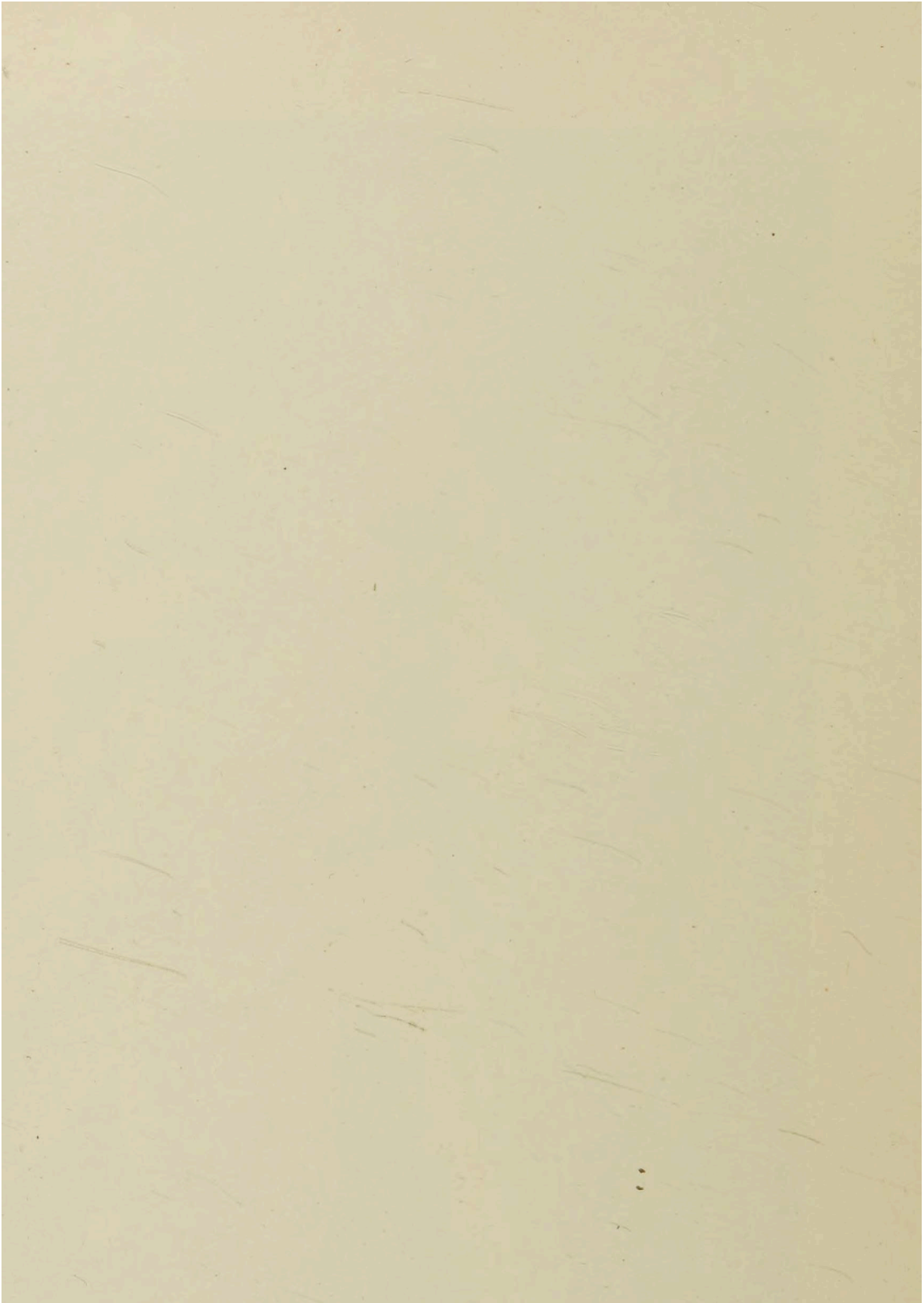


Photo Poppi ca 2 O (om ~Q et i xq = a <q n ES ica} (ea) Z ie)
[om fe L SAINT PE ronio San Pet Bologna Planche LIX



Photo Poppi



Marbre

SAINT PÉTRONE ET SAINT AMBROISE
Bologne : San Petronio

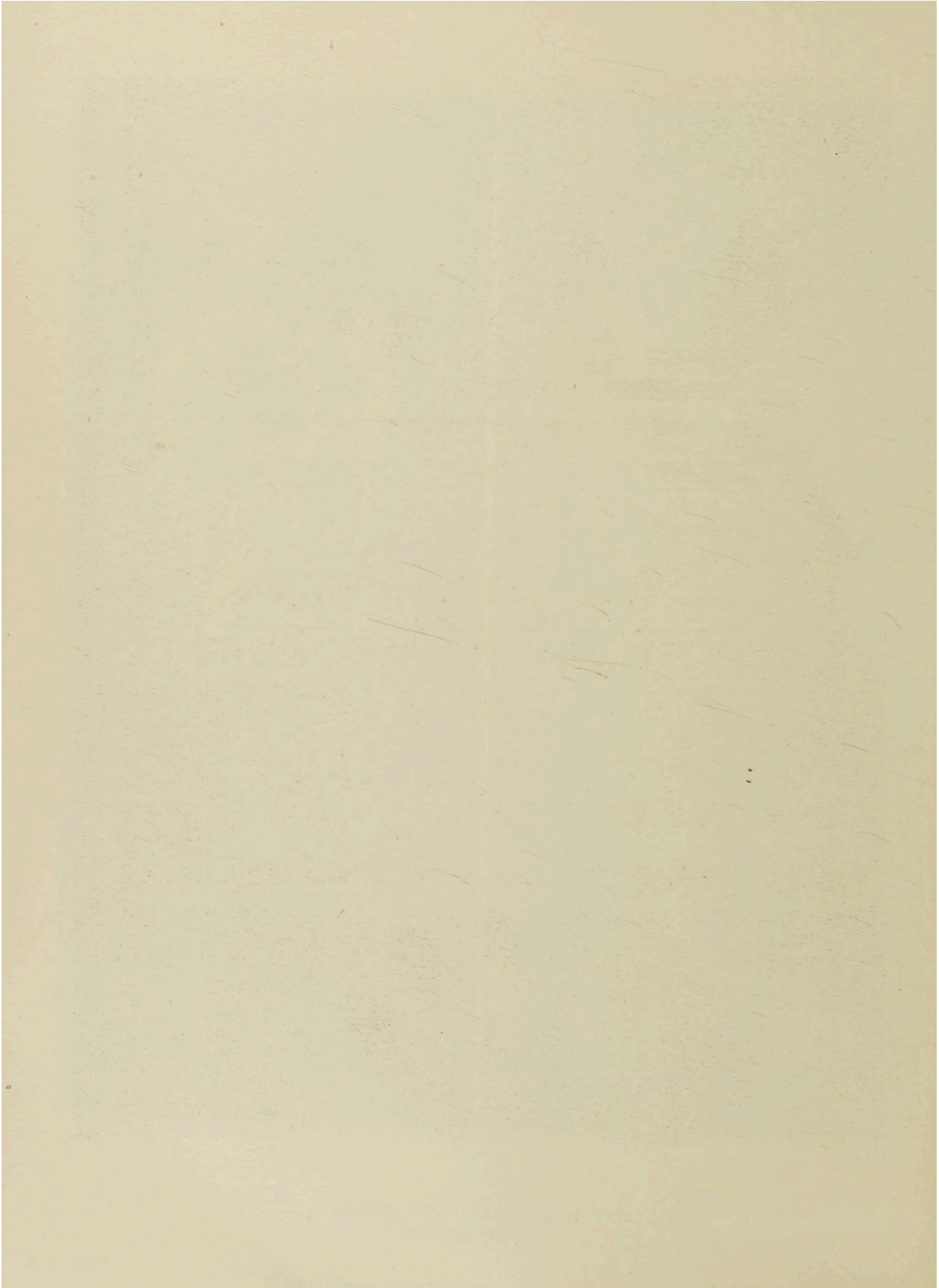
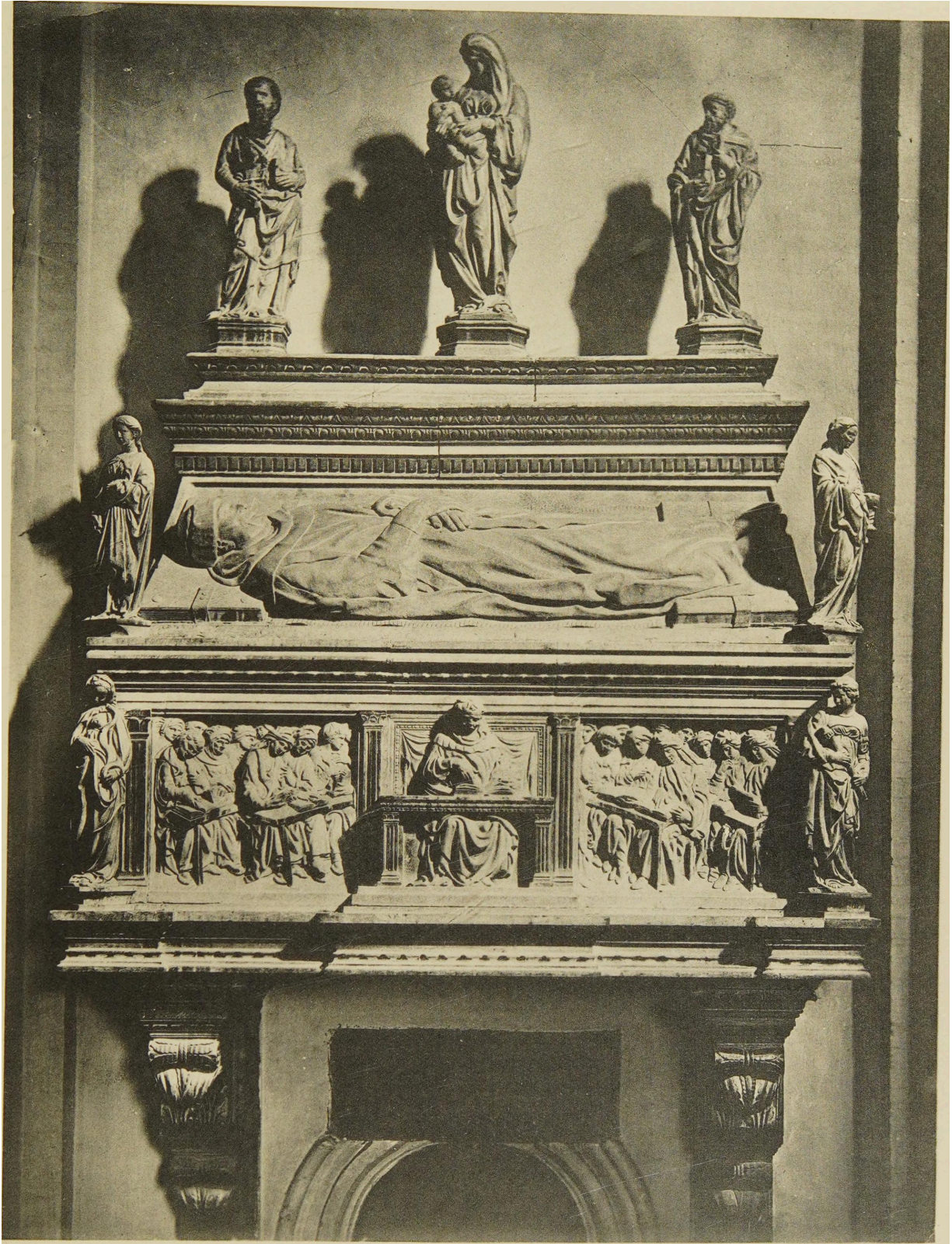
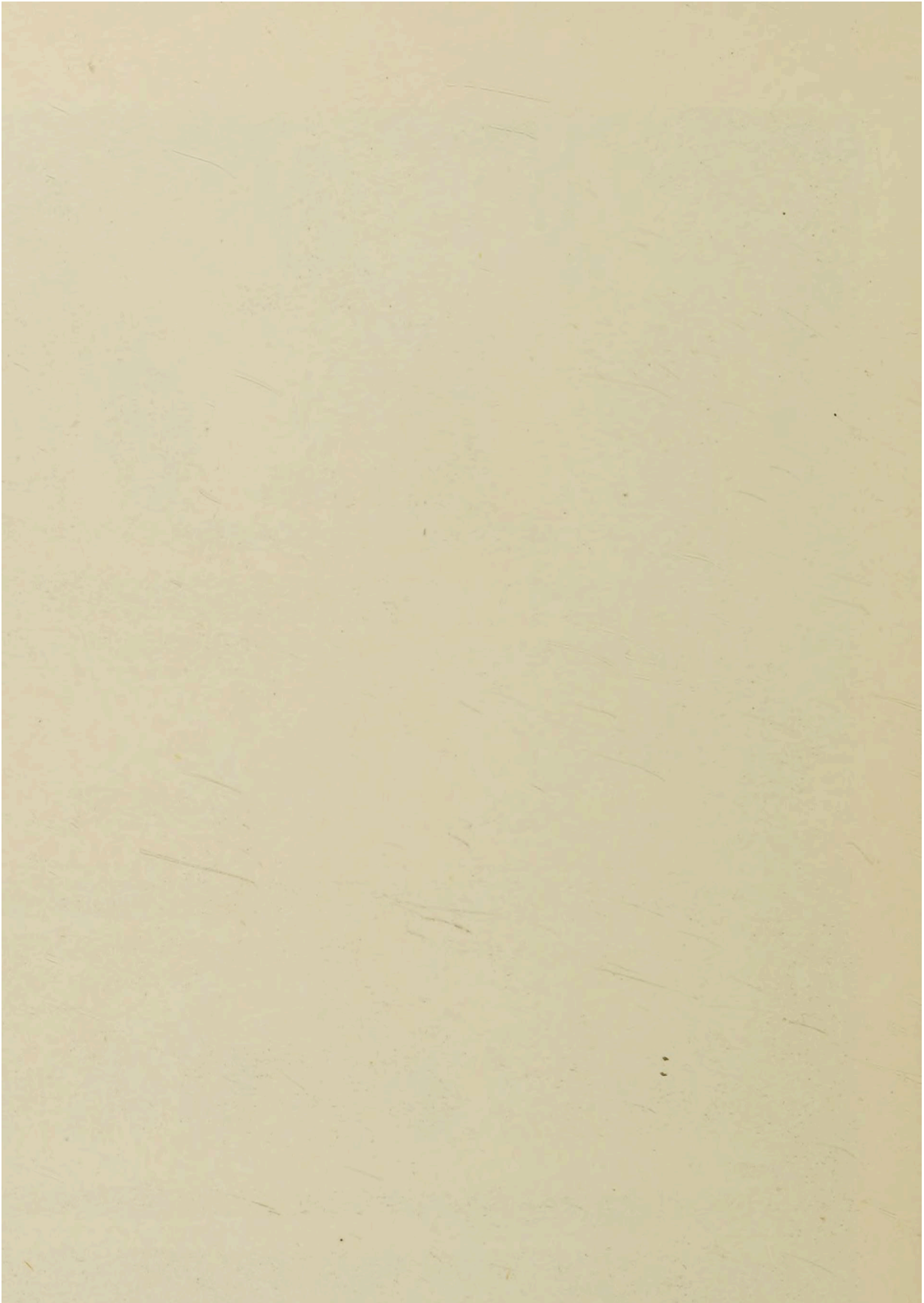


Photo Alinari 2 Marbre TOMBEAU D'ANTONIO GALEAZZO
BENTIVOGLIO Bologne : San Giacomo Maggiore Planche LX

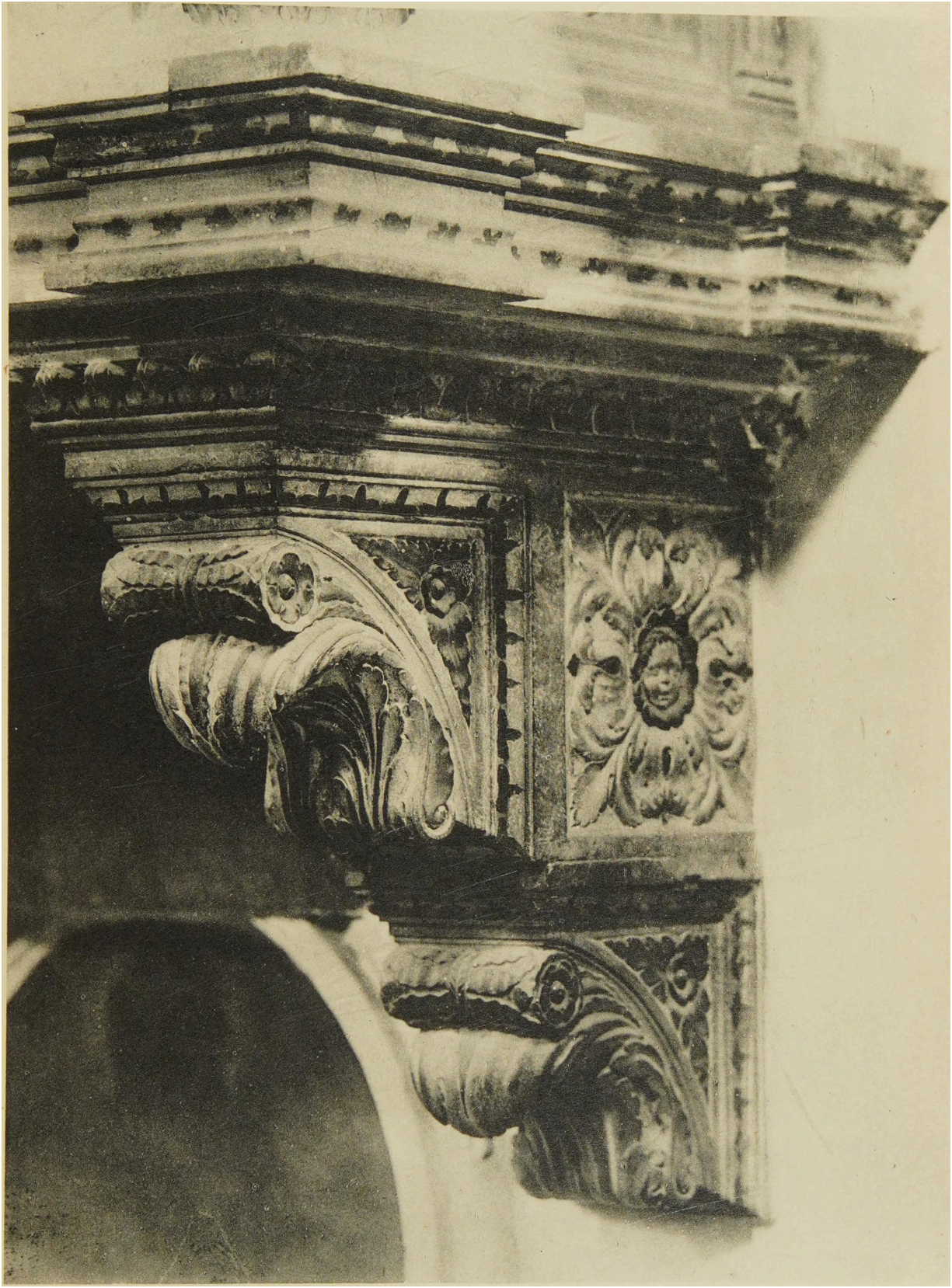


The text on this page is estimated to be only 26.92% accurate

e rh a” > % 1 ~ vs ee as een ’ . . J ‘ e = “a * ner oe = > s hs © 5
Sine -* ot ‘ wey a0 J ati . ~ > 4 ” . ' s ø re <u ’ % oF ” « ~ ’ ad “4 o a ‘ ? £

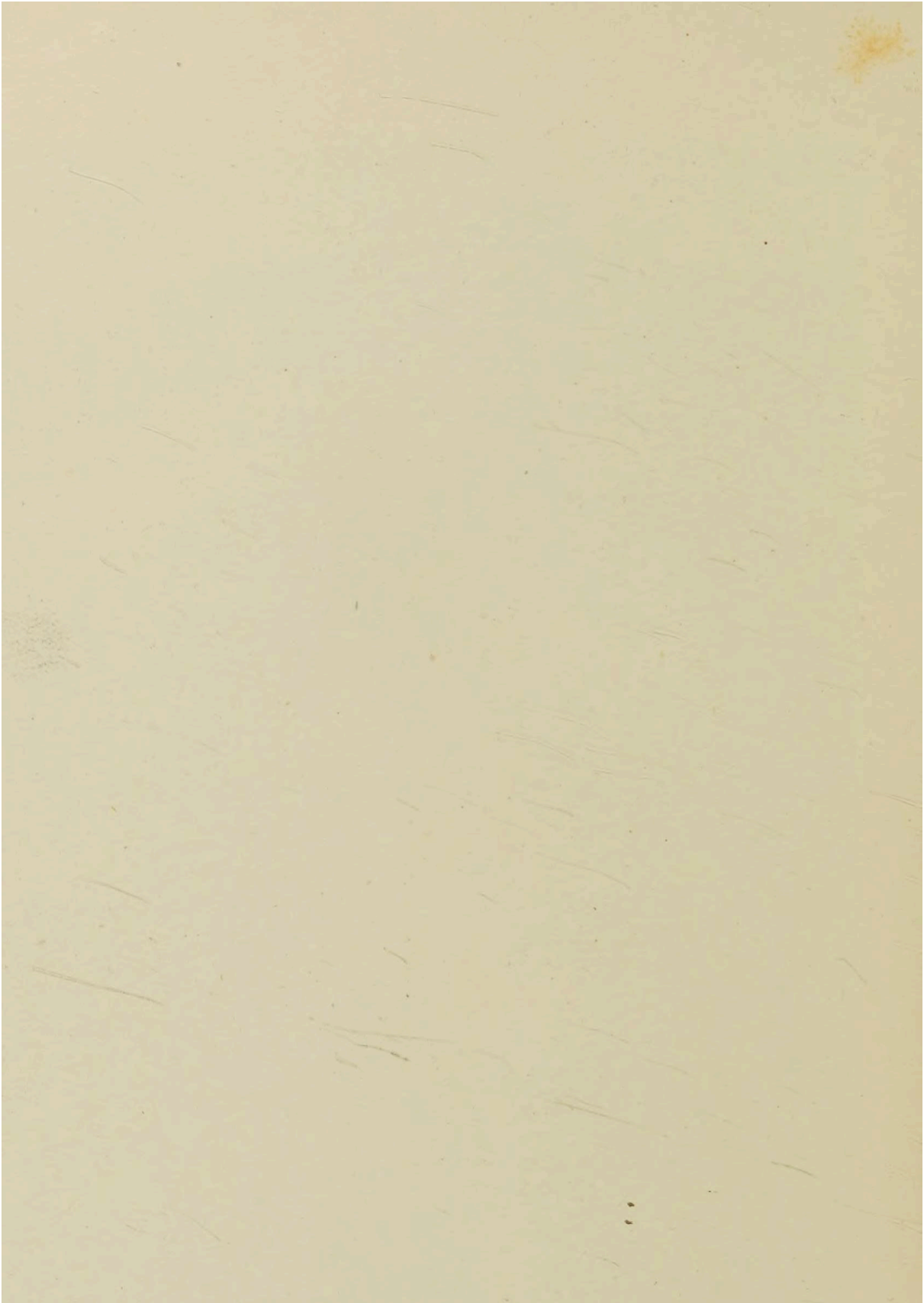


Pe 2. & oS il oy pr ge Photo Poppi Marbre CONSOLE Bologne :
Tombeau Bentivoglio Planche LXI



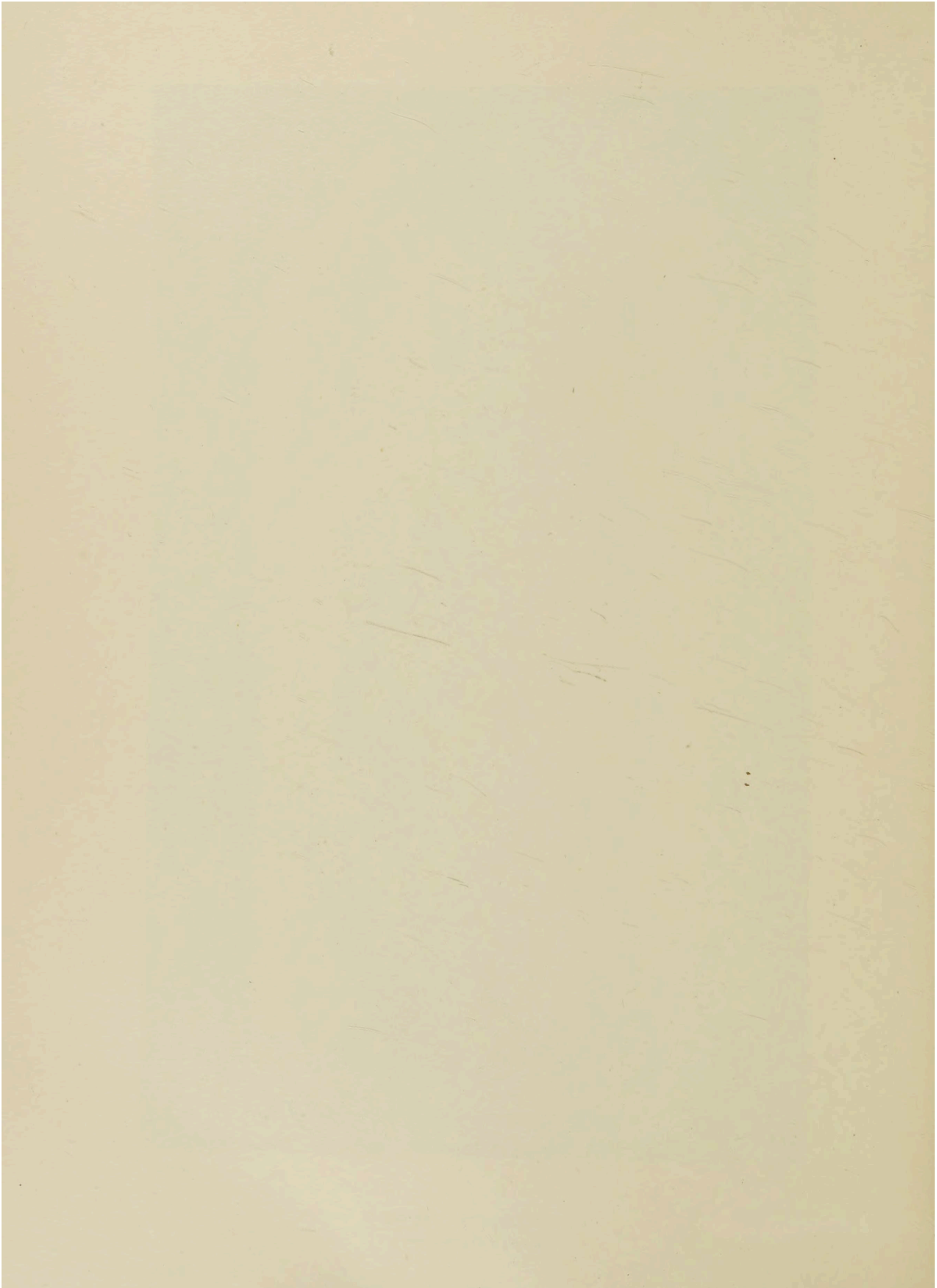
The text on this page is estimated to be only 39.49% accurate

~'i!Ve y' / red *, 7 i Wi f; 4 i jig * ; = y . / 4 '¥¥; ‘ : ‘ Ke M ;
H = 2 j s ‘ 7 a, , . ad Cd

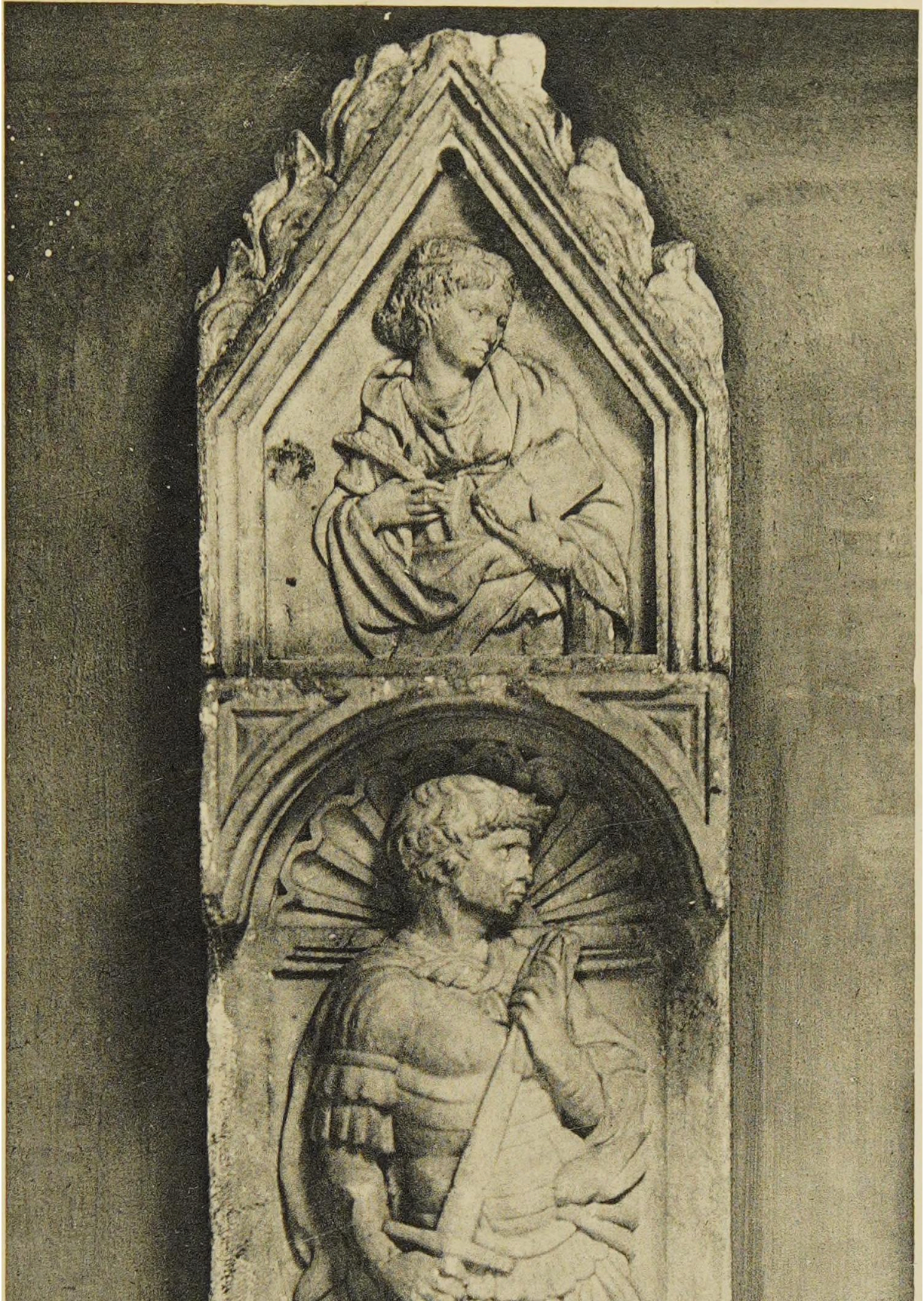


itt tp tein cretimmastnentorcvalhe df. LEC CEE RR. ' Photo
Allinari Marbre LA VIERGE ET L'ENFANT Bologne : Museo civico
Planche LXII





Marbre Photo Poppi SAINT GEORGE Bologne : Museo civico
Planche LXIII



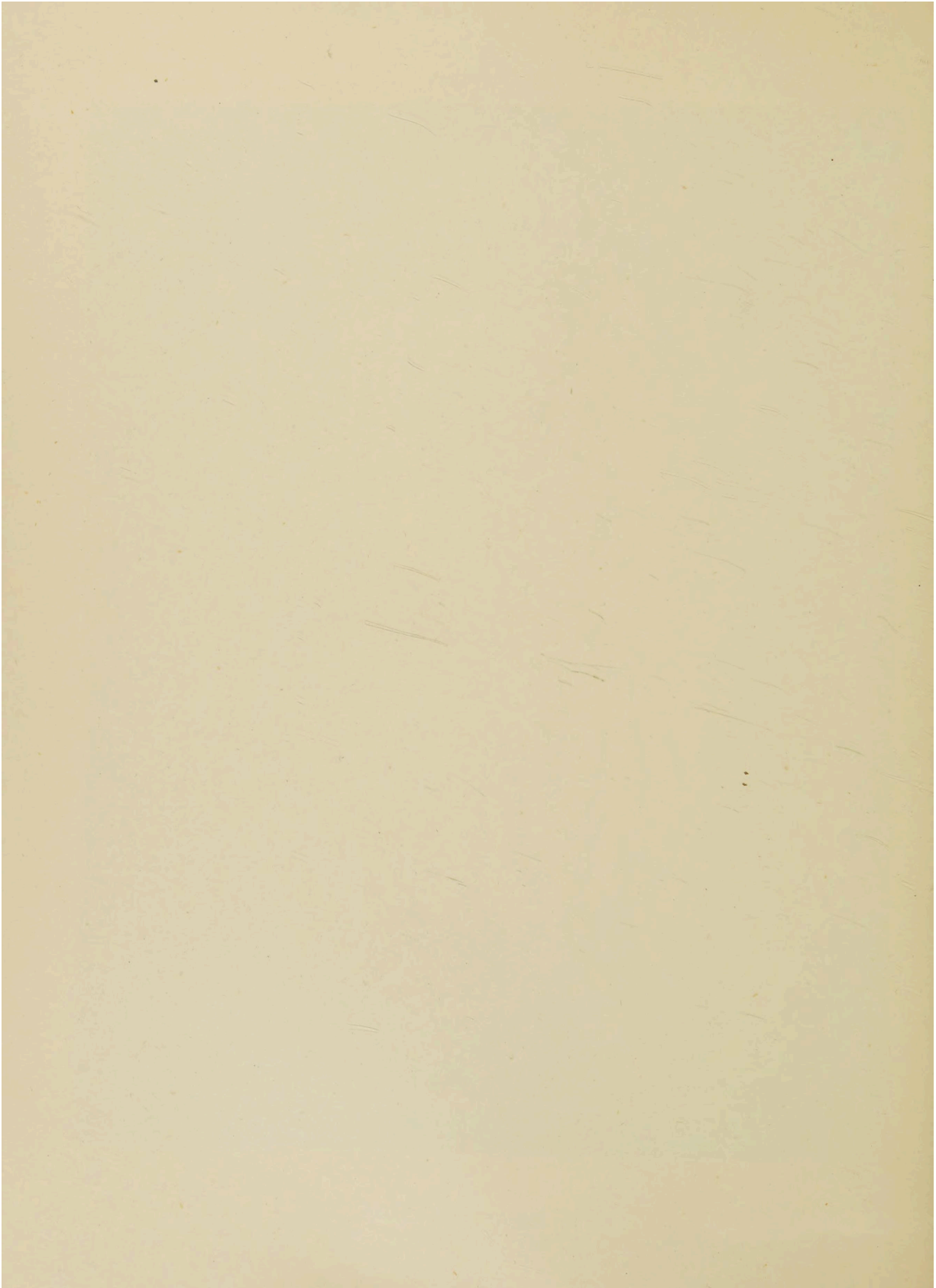
S Zz < q A a = = fq LA VIERGE Planche LXIV



Photo Alinari

Bois

LA VIERGE ET L'ENFANT
Paris : Musée du Louvre

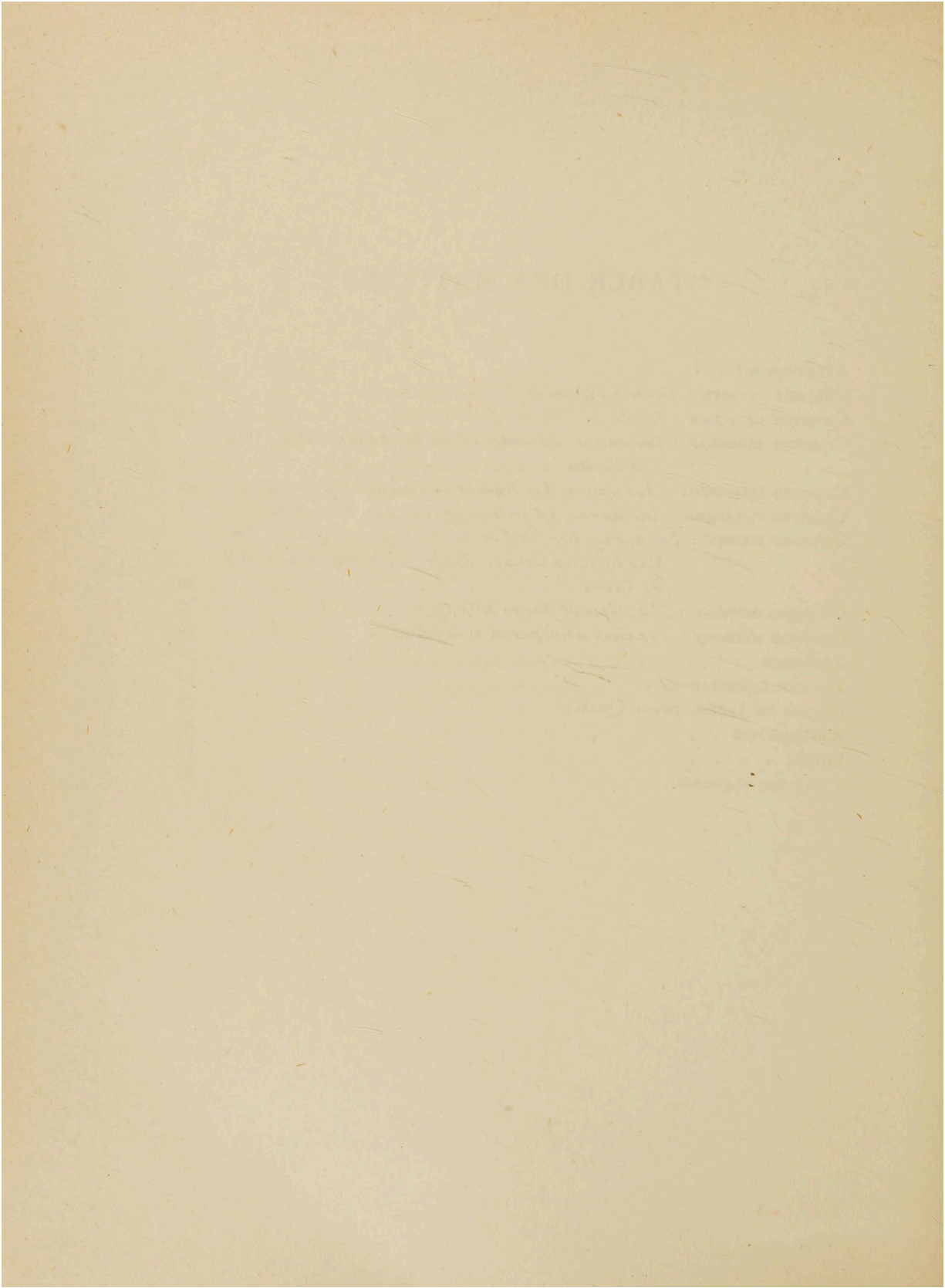


The text on this page is estimated to be only 43.44% accurate

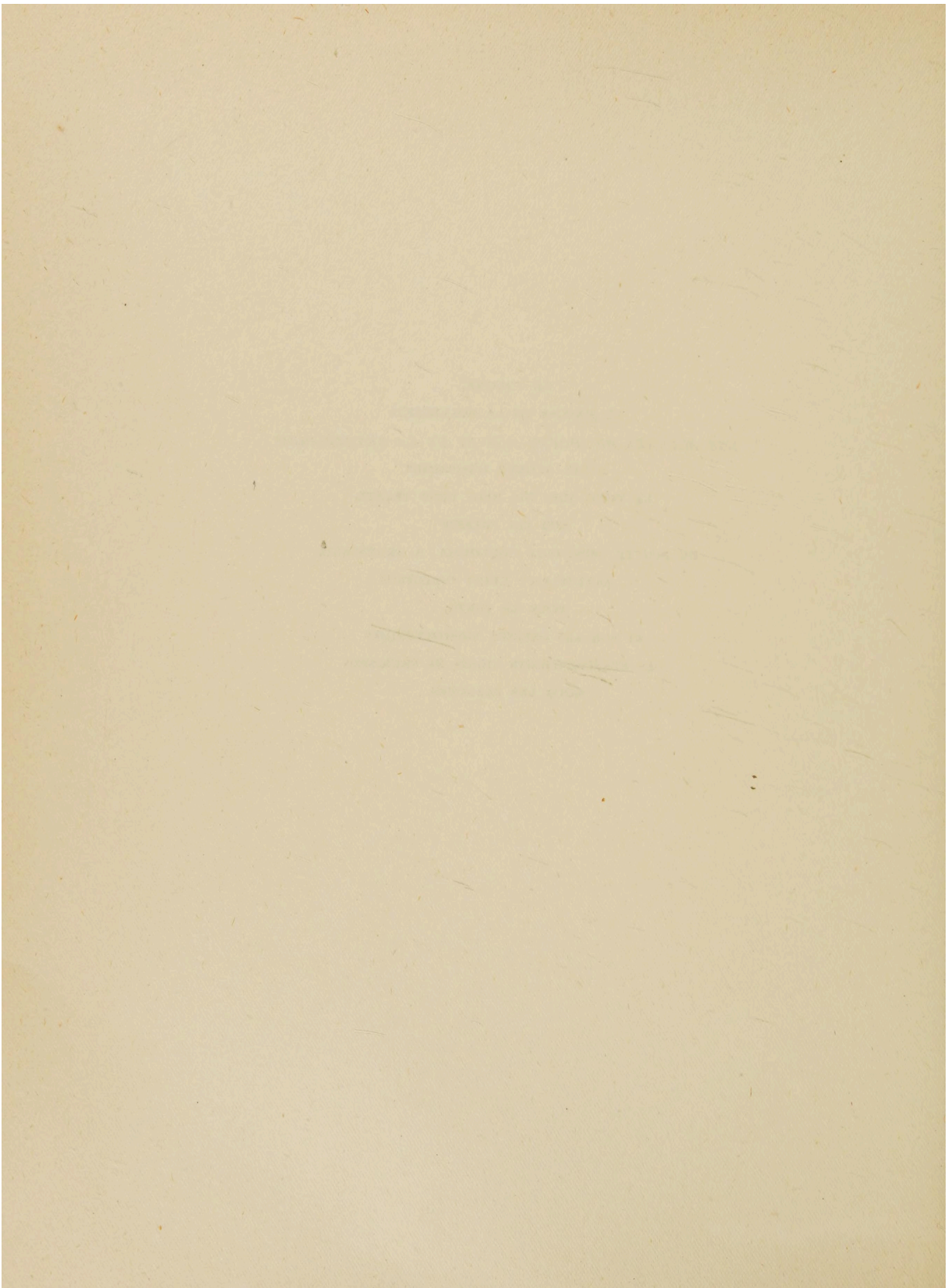
TABLE DES MATIERES Pages Pee eace Pee VER yO Wik) sy
iee@in Sew yak pte, CLR ba 1 CuapITRE PREMIER : Sienne a U'époque
de Jacopo della Quercia. 3 SEM GORIEM ERS Tid ple ee A eR ee ik
gc REL ay Cuapirre troisième : Les euvres. Le tombeau Ilaria del Caretto et
laV lerge Cer Uectipers o iy ime Wy pooh 5. Se ohare ea Cuapirre
Quatritme : Les euvres. Les travaux de Lucques el la Fontegaia . 29
Cuapirre cinquième : Les euvres. La porte mayeure de San Petronio . . . 37
Cuapitre sixième : Les euvres. Les fonts de San Giovanni & Sienne. Le
tombeau J Antonio Galeazzo Benlivoglio, a Bologne. La Vierge CASEBUP
Oe ty wap ed Olas ao eS, eh) bs ae te ee eed CuaPITRE SEPTIEME :
L'influence Je Jacopo della Quercia 57 CuapitRe HUITIEME : Les
idées artistiques et le caracttre 63 SI it Bel aes ONN et bah ayo
Was. ain Nl wR icaowey! tale eke Pear PeteurAGECHEONOLOGIONID.
To ss. Lag uy tiene) oe SIA tae eee Bee er De pacor ern. CUPRA oO Sd ee
ce ee ee BES I eS eel ee ea a a A dar nen ee PR eee Gar Ci. 3% oe ye eA
ells Sat ed es an FOP Fk Ooh A Gat' vel (ghia SERN PERE CHES te nhl ce
am Mer" Bae gy eran sa hy. Sgt ele ceca ok tape hee

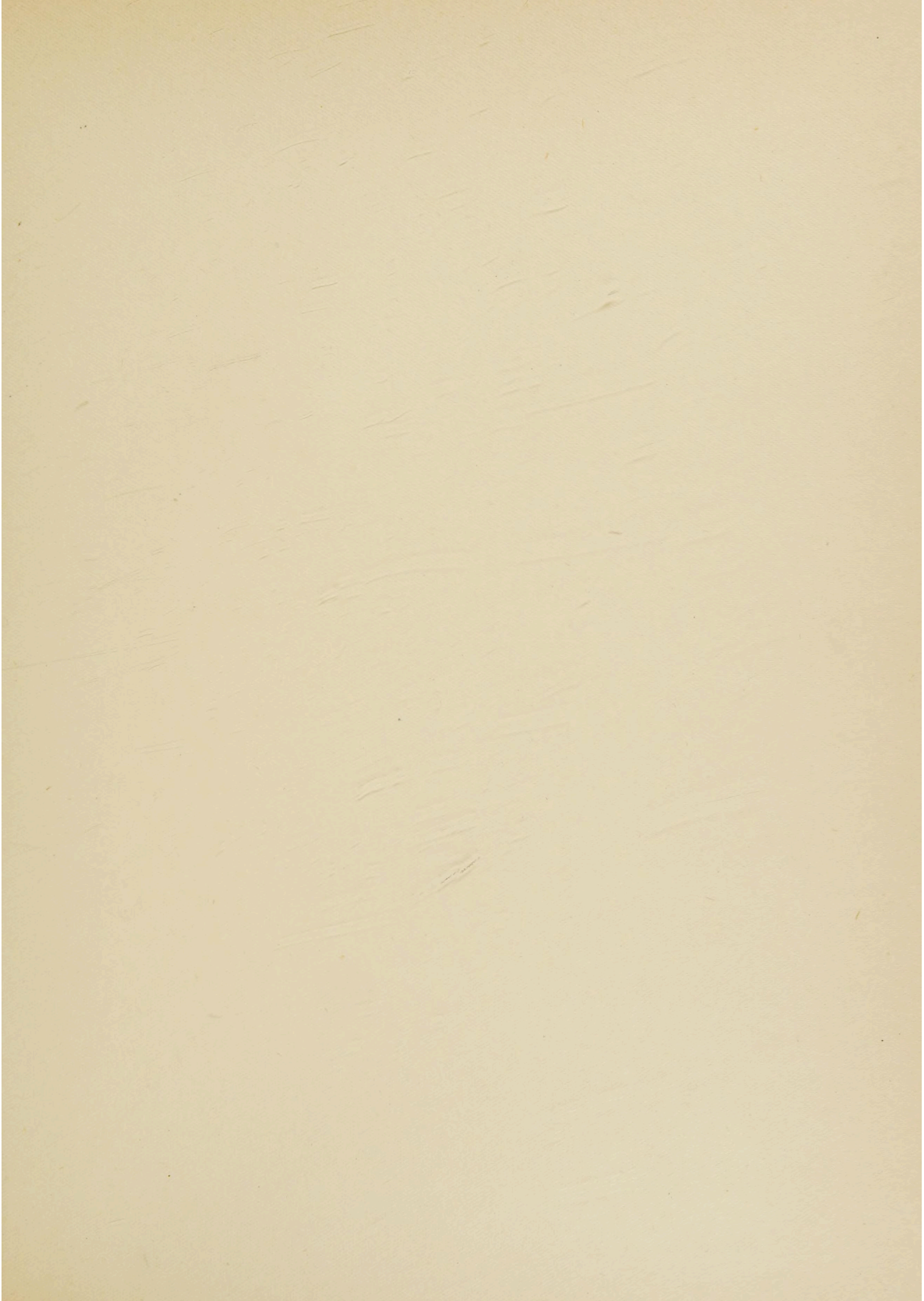
The text on this page is estimated to be only 29.78% accurate

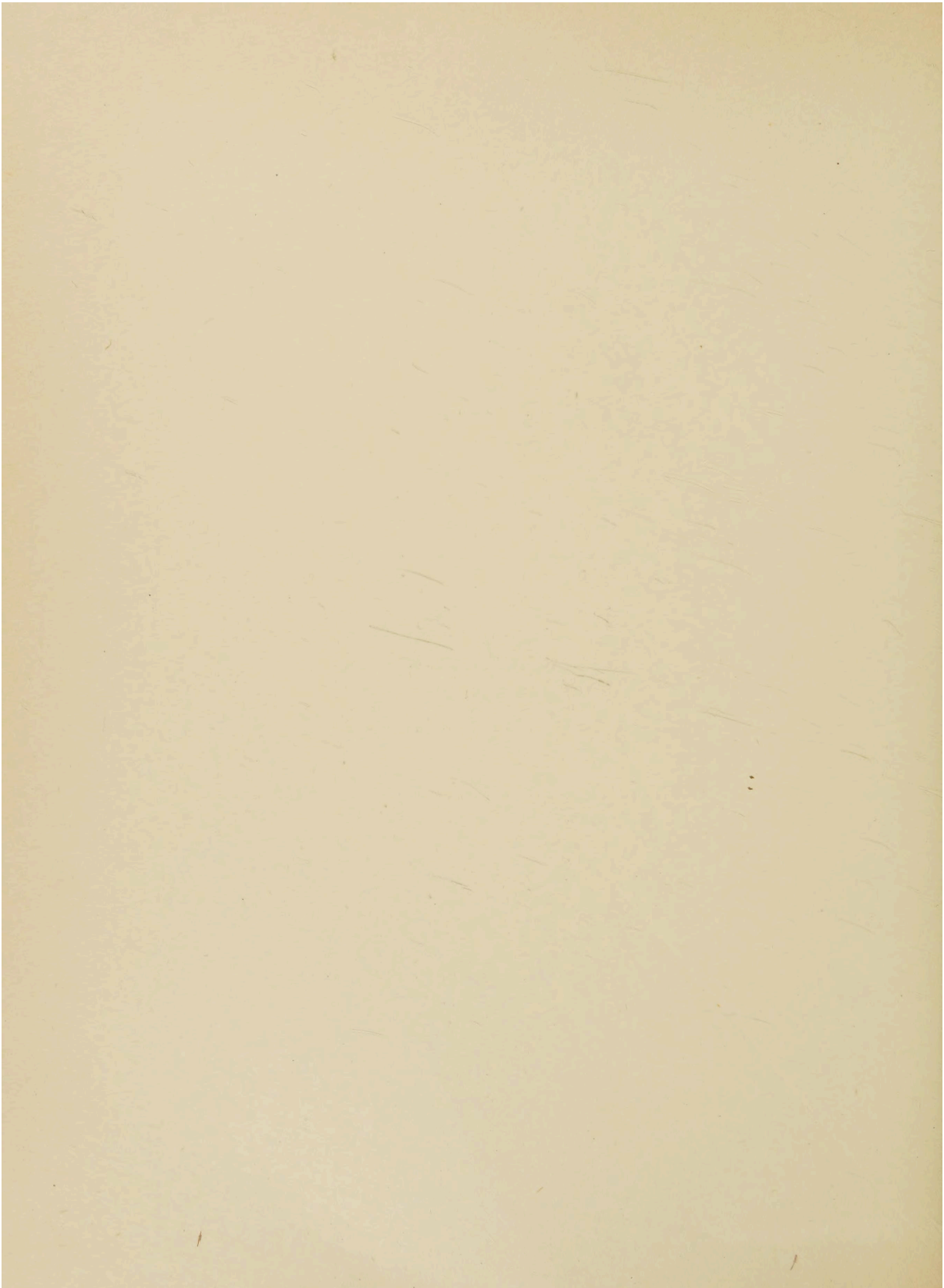
ke 3 esate rae tes | e - ; om ~. i . wy) = oa i ~ i os eek "th sti 4
sles rt ce | 4 7 a Se ae, Dud Lyena ys ‘cs . al & ~ ~ iy oe Jt 7 7 aa : _ bd 2°
io SP ed T; Bis ia iad a ' *

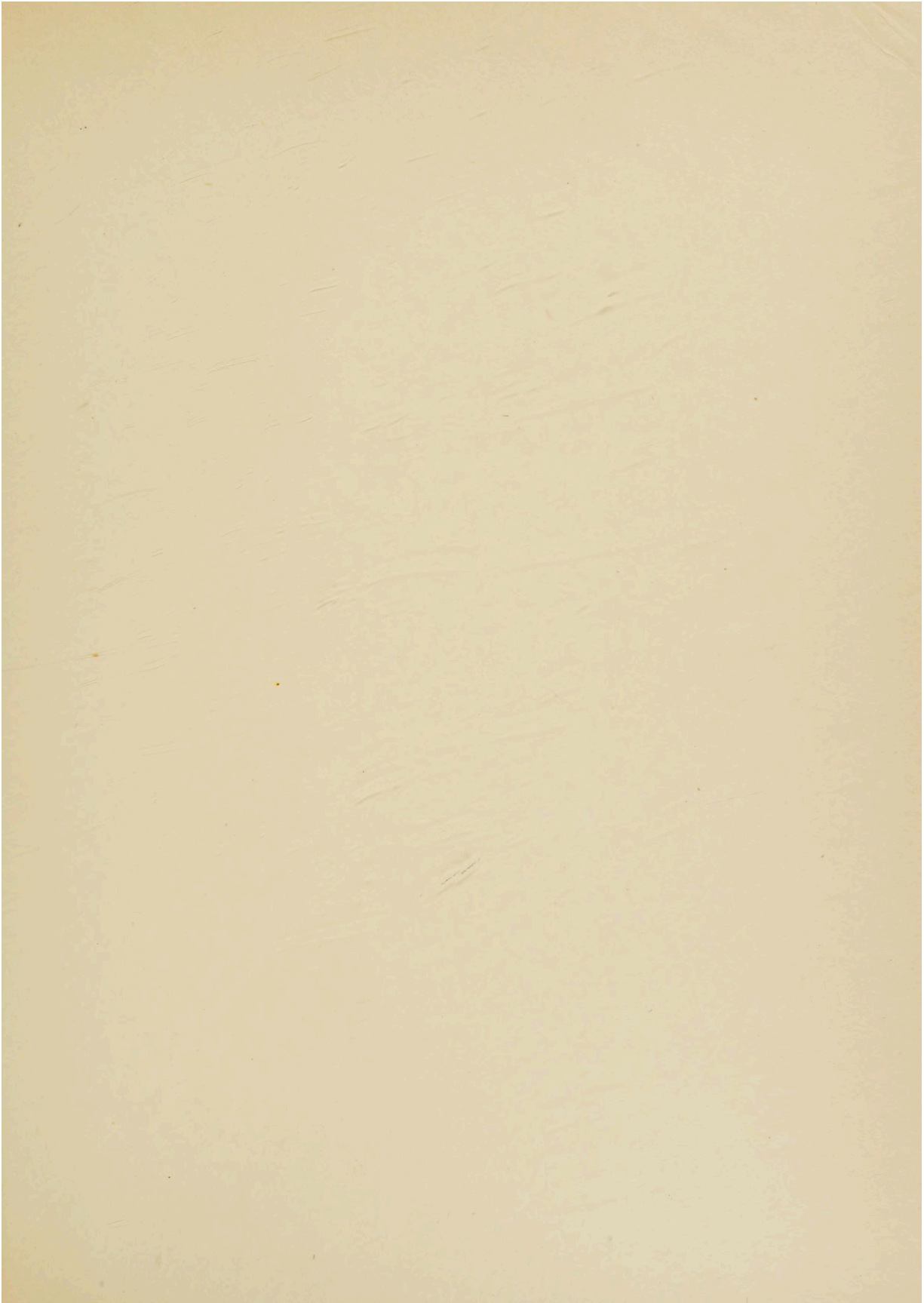


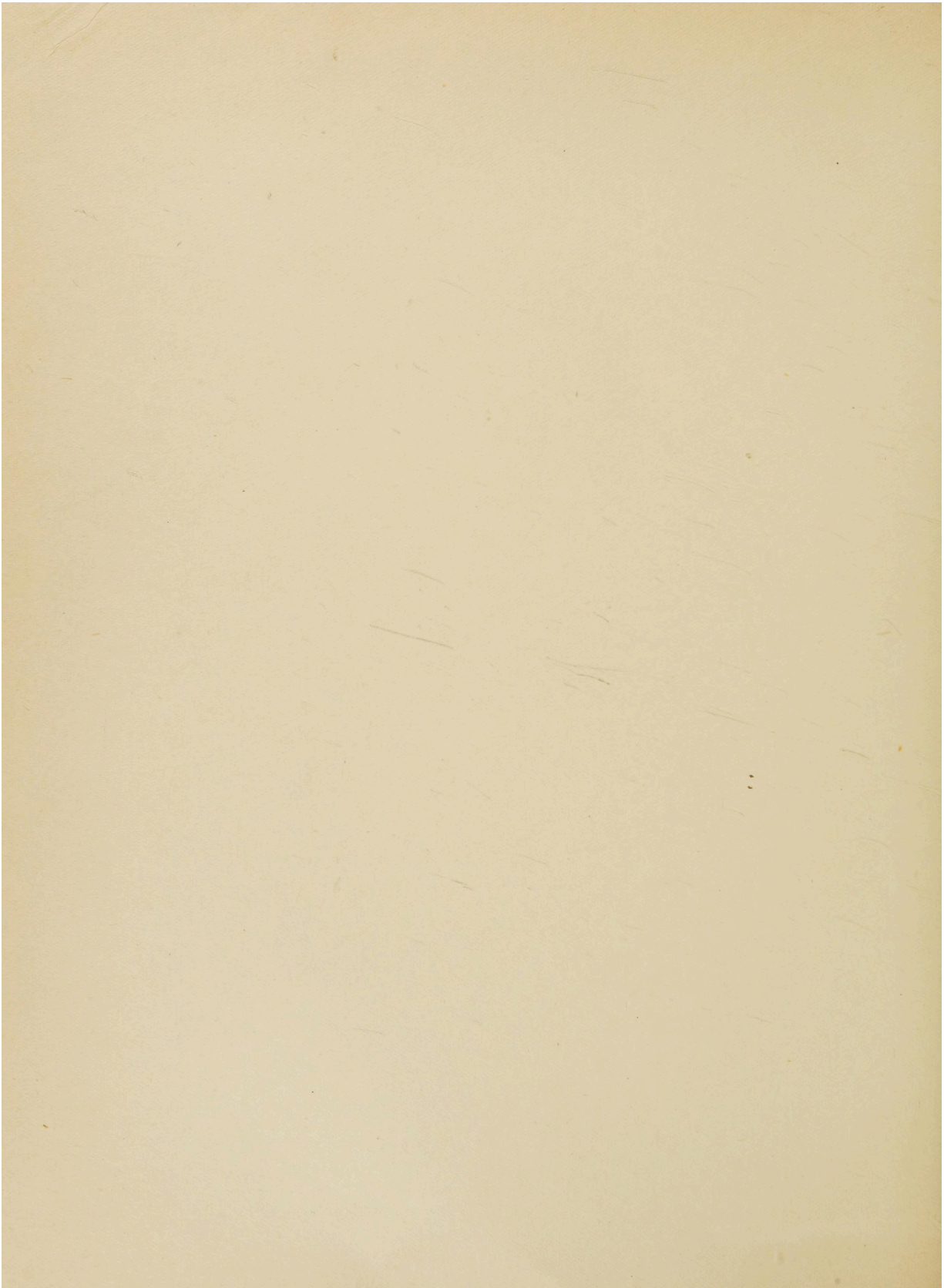
CE VOLUME, LE SIXIEME DE LA COLLECTION LES
MAITRES DU MOYEN AGE ET DE LA RENAISSANCE, A ETE
ACHEVE D'IMPRIMER LE VINGT JUIN MIL NEUF CENT TRENT
SUR LES PRESSES DU MAITRE IMPRIMEUR COULOUMA, A
ARGENTEUIL, H. BARTHELEMY ETANT DIRECTEUR, . POUR LE
TEXTE, ET SUR LES PRESSES PHOTOTYPIQUES DES
ETABLISSEMENTS VIGIER ET BRUNISSEN POUR LES PLANCHES

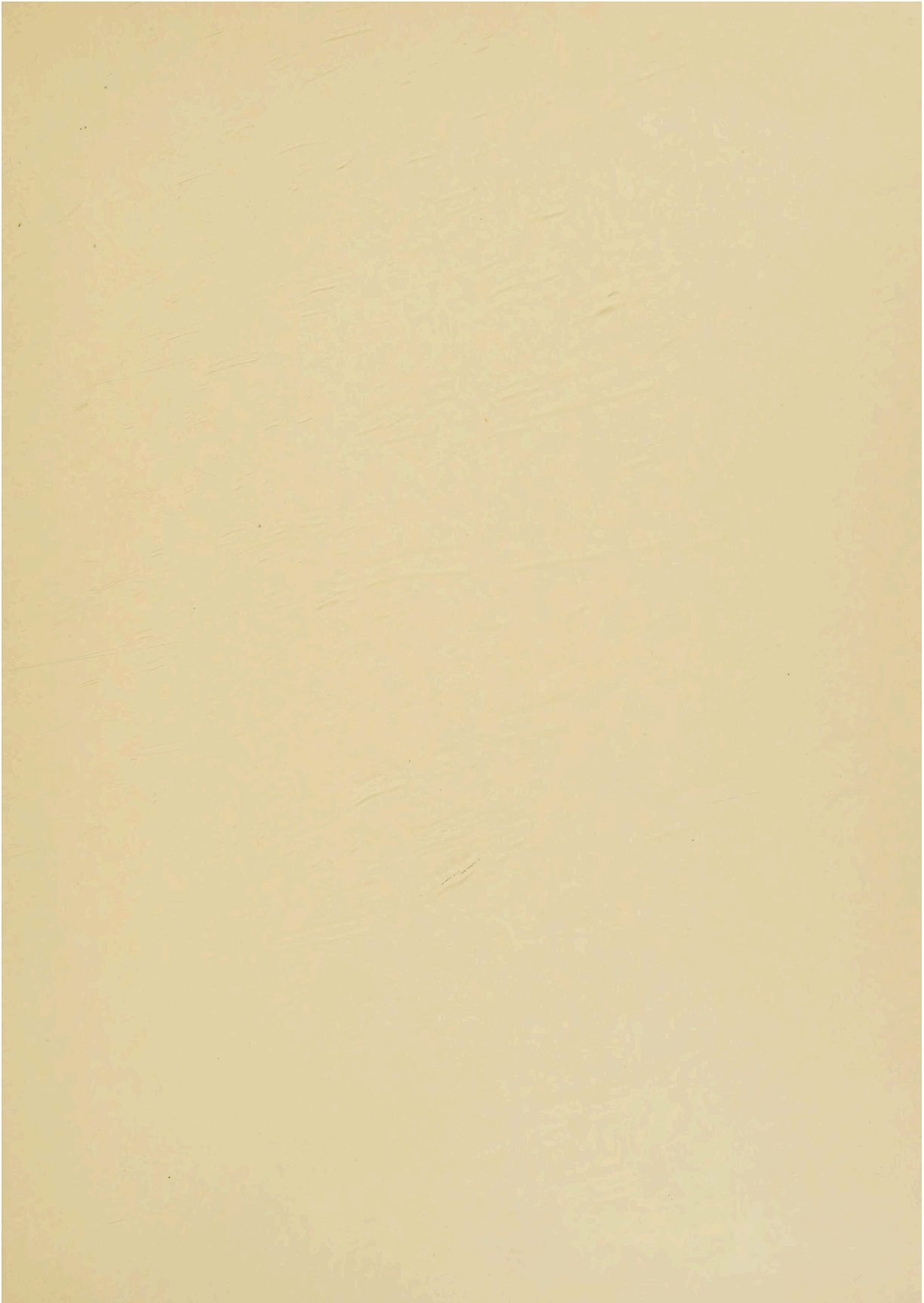




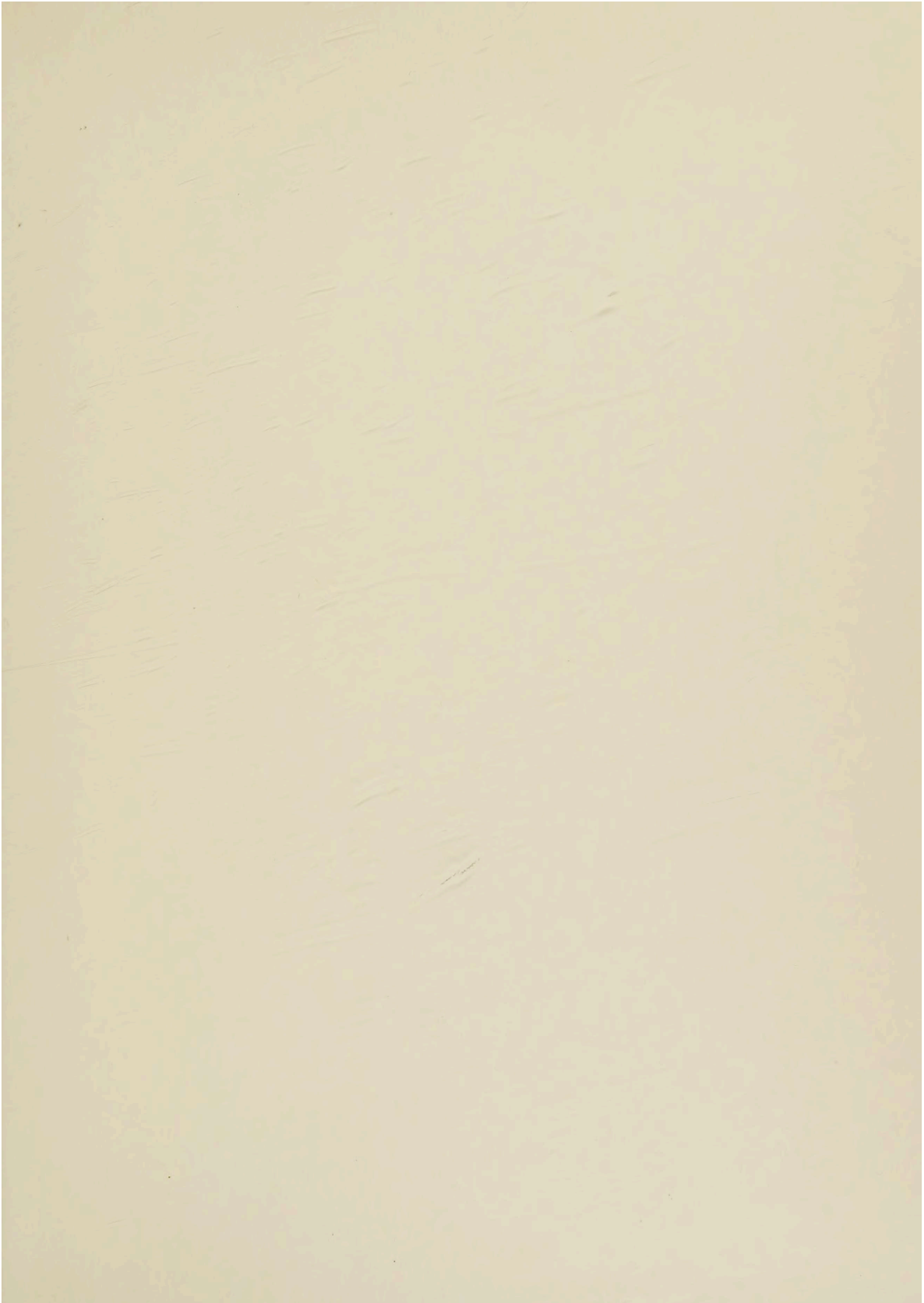


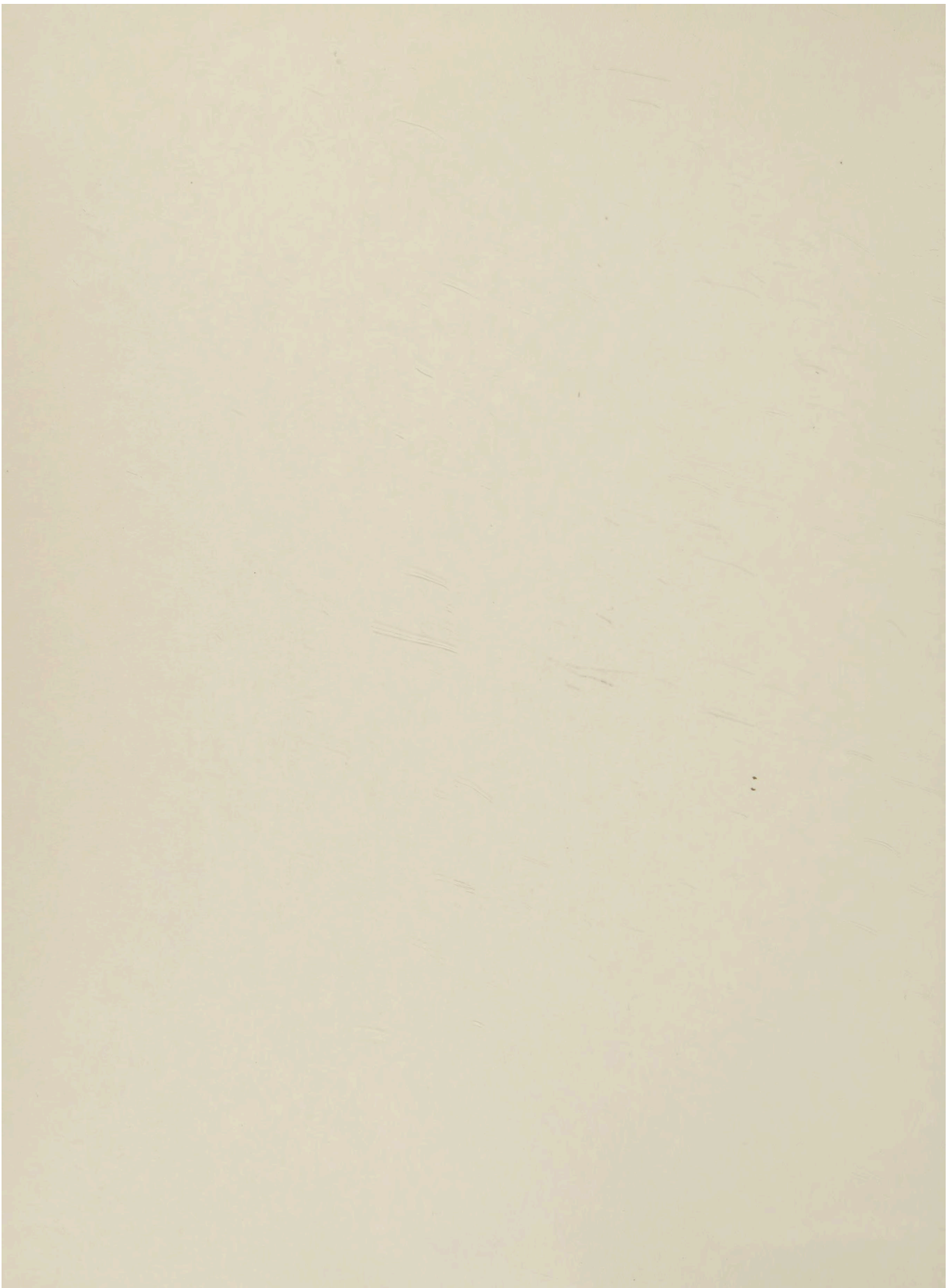


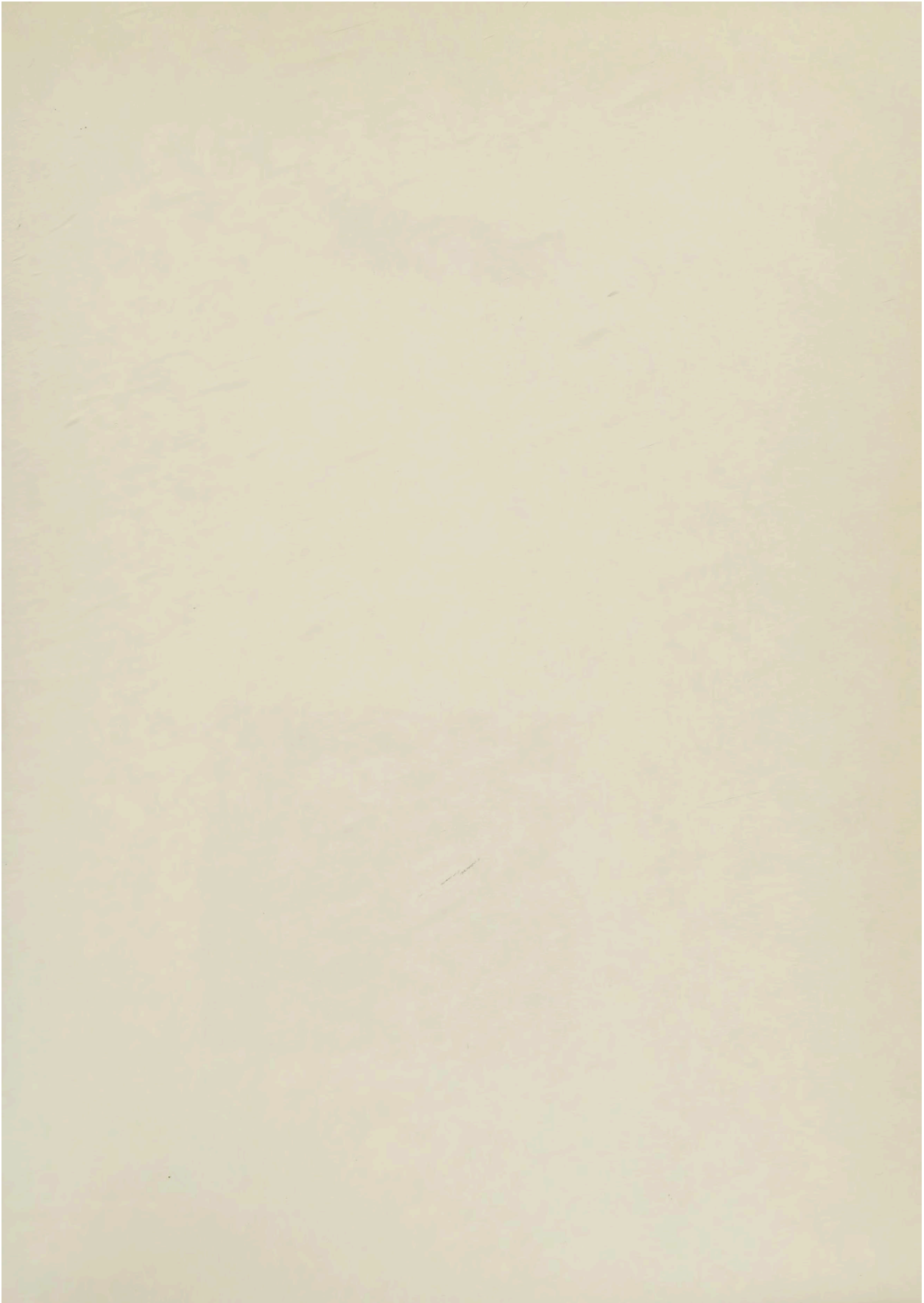




2812-17
58







The text on this page is estimated to be only 42.86% accurate

aol OIL. We" ROL O19 94b4 Sp a y ¥ a nl Trndexed ine ee
GIELLY» LOUIS JULES», lL&?bhwsesSACORO. DELLA: QUERCIA s P
AR. LOULS GIELLY Ss - PARIS. Ae MICHEL L598 CFAR O6599ebS
pubpod ou ae

The text on this page is estimated to be only 19.05% accurate

evry NPneko aca qmays be Phere wr DE ie iae ss 40 eh recat teca
nto eurareneen CAPA Hee PRayeicuca ee ueany mae ae Guana ho POC
Tone ee ae we Kaha Oo pee Me hi sth sees Ws Wy a te (Gy set a Nt ah fot
heim Pee ei st Bites Lite Pode: 14h



