

PIERRE DE BOUCHAUD

---

LES  
Successeurs de Donatello

---

*La Sculpture italienne*

DANS LA SECONDE MOITIÉ

DU XV<sup>e</sup> SIÈCLE



PRIX : 2 FR. 50

---

PARIS  
ALPHONSE LEMERRE, ÉDITEUR  
23-31, PASSAGE CHOISEUL, 23-31

---

M DCCCCHII

# **LES Successeurs de Donatello**

La Sculpture italienne  
DANS LA SECONDE MOITIÉ  
DU XV<sup>e</sup> SIÈCLE

Conférence prononcée en Sorbonne  
le 27 Février 1904.  
(Société d'Études italiennes).

## DU MÊME AUTEUR

(Chez Lemerre, éditeur)

|                                                    |               |
|----------------------------------------------------|---------------|
| CLAUDIUS POPELIN. Peintre, émailleur et poète. . . | 1 vol. in-8.  |
| LE RECUEIL DES SOUVENIRS. Poésies. . . . .         | 1 vol. in-8.  |
| LES HEURES DE LA MUSE. Poésies . . . . .           | 1 vol. in-8.  |
| RYTHMES ET NOMBRES. Poésies . . . . .              | 1 vol. in-18. |
| LES MIRAGES. Poésies . . . . .                     | 1 vol. in-18. |
| VIE MANQUÉE. Nouvelles . . . . .                   | 1 vol. in-18. |
| HISTOIRE D'UN BAISER. Nouvelles. . . . .           | 1 vol. in-18. |
| SUR LES CHEMINS DE LA VIE. . . . .                 | 1 vol. in-18. |
| LA PASTORALE DANS LE TASSE . . . . .               | 1 vol. in-18. |
| MICHEL-ANGE A ROME. . . . .                        | 1 vol. in-18. |
| LA SCULPTURE A SIENNE . . . . .                    | 1 vol. in-18. |
| LA SCULPTURE A ROME . . . . .                      | 1 vol. in-18. |
| RAPHAËL A ROME . . . . .                           | 1 vol. in-18. |
| BENVENUTO CELLINI . . . . .                        | 1 vol. in-18. |
| LES SUCCESSIONS DE DONATELLO. . . . .              | 1 vol. in-18. |

(Chez Bouillon, éditeur)

|                                                                                                                                                      |               |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------|
| PIERRE DE NOLHAC ET SES TRAVAUX. Essai de contribution aux publications de la Société d'Études italiennes . . . . .                                  | 1 vol. in-8.  |
| CONSIDÉRATIONS SUR QUELQUES ÉCOLES POÉTIQUES CONTEMPORAINES ET SUR LES TEMPÉRAMENTS A APPORTER A CERTAINES RÈGLES DE LA PROSODIE FRANÇAISE . . . . . | 1 vol. in-18. |

*Tous droits de reproduction et de traduction réservés pour tous les pays, y compris la Suède et la Norvège.*



PIERRE DE BOUCHAUD

---

LES  
Successeurs de Donatello

---

*La Sculpture italienne*

DANS LA SECONDE MOITIÉ

DU XV<sup>e</sup> SIÈCLE



PRIX : 2 FR. 50

---

PARIS  
ALPHONSE LEMERRE, ÉDITEUR  
23-31, PASSAGE CHOISEUL, 23-31

---

M DCCCIII



## **LES Successeurs de Donatello**

### **La Sculpture italienne DANS LA SECONDE MOITIE DU XV<sup>e</sup> SIÈCLE**



LA seconde moitié du XV<sup>e</sup> siècle vit naître en Italie une génération d'artistes des plus remarquables et dont les œuvres sont généralement appréciées d'une façon insuffisante. Trop souvent, quand il s'agit de l'art italien, on s'en tient à certaines citations et l'on croit, après avoir nommé un Michel-Ange ou un Raphaël, un Donatello ou un della Robbia, avoir fait preuve d'érudition avertie. La vérité, c'est qu'auprès des astres de première grandeur qui brillèrent au ciel de l'art italien, d'autres astres y

étincelèrent aussi qu'il importe absolument d'étudier, car leurs rayons projetèrent autant d'éclat ou presque autant d'éclat que les puissants soleils dont ils étaient les satellites. Et c'est pourquoi je veux m'occuper des successeurs de Donatello, de ces sculpteurs délicieux : Antonio Pollajuolo, Andrea, Verrocchio, Bernardo et Antonio Rossellino, Desiderio da Settignano, Benedetto da Majano et ce charmant Mino da Fiesole, qui fit éclore à Florence, à Fiesole et à Rome maintes fantaisies gracieuses, disciplinées par un impeccable instinct de décorateur et de dessinateur.

Toutefois, comme préparation à l'étude de chacun de ces artistes et de leurs travaux respectifs, il est nécessaire d'examiner soigneusement les années où ils vécurent et d'insister, avec quelques détails, sur une époque dont on ne peut jamais trop parler, car elle est des plus complexes : je veux dire la Renaissance.

# **CHAPITRE I<sup>er</sup>**

## **LA RENAISSANCE ET LES QUATROCENTISTES**

(Première Renaissance)

### **I**

Avant de chercher ce que fut la Renaissance, demandons-nous d'abord ce qu'on entend par ce mot. Oh ! sans doute, la chose n'est pas aisée, et depuis que M. Courajod, de regrettée mémoire, a étudié les origines de ce mouvement artistique et littéraire, la question est devenue peut-être plus obscure et difficile à résoudre encore. Pourtant à y regarder de près, il me semble que la Renaissance est un moment spécial, intermédiaire entre le moyen âge et l'âge moderne, entre la culture trop rudimentaire et la culture trop poussée des esprits, entre le règne des instincts primitifs et violents et celui des idées épanouies et mûres. A cette époque l'homme se dépouille de sa grossièreté animale. Il va penser à autre chose qu'à exercer ses membres dans la mêlée ou pour le triomphe de la force brutale.

Sans doute, il n'atteint pas encore aux élégances des courtisans de cabinet ou de salon, ne sachant qu'exercer leur raisonnement et leur langue. Il a en lui deux natures qui le sollicitent et triomphent tour à tour. Tantôt il fait des rêves de barbare, tantôt il accomplit des recherches et il a des curiosités de civilisé. Comme le premier son esprit est peuplé d'images ; comme le second, il ordonnance et règle

ses pensées. Comme le premier il aime le plaisir sensible ; comme le second il cherche, au delà de ce plaisir brut, l'oasis entrevue des sentiments délicats et des satisfactions intellectuelles raffinées. Il a des désirs violents, mais il les combat par une sorte d'élégance morale qui tempère leur trivialité. Il s'intéresse à l'extérieur des choses, mais exige que cet extérieur atteigne à la perfection. Les formes qu'il sait admirer dans les œuvres des grands artistes qui vont naître ne feront que dégager les conceptions vagues dont sa tête est remplie et contenter, comme on l'a dit avec raison, « les instincts sourds dont son cœur est pétri ».

A ces considérations générales, l'on doit ajouter des considérations d'ordre politique. L'Italie est morcelée en un nombre infini de petits États indépendants. Chaque ville est un centre précieux pour l'art. Et il faut citer les paroles judicieuses de Vasari : « L'air du pays fait les esprits libres

« par nature, qui ne peuvent se contenter  
« des ouvrages simplement médiocres et qui ont  
« égard au bon et au beau plutôt qu'au nom de  
« l'auteur. » Et encore : « Il faut travailler pour  
« vivre, c'est-à-dire faire incessamment œuvre  
« d'invention et de jugement, être avisé et  
« prompt dans ses besognes, bref savoir gagner sa  
« vie. » Et enfin : « On est aussi, dans la cité,  
« aiguillonné par une certaine avidité de gloire  
« et d'honneur, que l'air du pays engendre très  
« grande dans les hommes de toute profession et  
« qui les révolte contre la pensée d'être les égaux,  
« je ne dis pas les inférieurs, de ceux qu'ils recon-  
« naissent pour maîtres, mais qu'ils sentent  
« hommes comme eux. »

On le voit donc : au sortir de l'époque ardente et parfois brutale du moyen âge, voici s'épanouir la gerbe des talents avec la conscience que l'individu, artiste, citoyen ou lettré, prend de sa propre dignité. L'homme monte à l'indépendance comme l'oiseau à la lumière. L'excitation



mutuelle devient générale autant que forte. La température est excellente pour les arts. L'assemblage des circonstances est exceptionnel. Un peuple doué du sens rythmique à un étonnant degré, un peuple riche d'imagination créatrice, trouve à lui donner essor en atteignant la culture moderne, sans pour cela abandonner les mœurs féodales. Il unit peu à peu les énergies de l'instinct à la finesse des idées, pense par des formes sensibles, et, poussé au summum de son génie par l'élan irrésistible, magnifique et général des petits groupes qui le composent, invente le modèle virtuel, le modèle idéal dont la perfection organique et corporelle peut seule exprimer le noble paganisme qu'il revivifie pour un instant.

De cet ensemble de conditions dépend tout art qui représente les lignes du corps. De cet ensemble de conditions dépend le grand art qui est en train de naître. Qu'une seule manque et tout sera remis en question, se décomposera, s'annulera. Il est à remarquer que l'art, et particulièrement la sculpture, n'a fleuri qu'au moment de l'adéquation complète des circonstances aux œuvres à créer. Dès qu'il y eut inadéquation, on vit la sculpture s'altérer après avoir suivi, pas à pas, d'abord la formation, puis le démembrement et enfin la chute des circonstances qui l'avaient aidée à naître.

Elle est restée symbolique et mystique jusqu'à la fin du XIV<sup>e</sup> siècle sous l'empire des idées théologiques et chrétiennes. Elle s'est intéressée au corps réel et solide dès les premières années du XV<sup>e</sup> siècle. Elle a passé enfin de l'imitation exacte à la géniale et surhumaine invention quand, au temps de Michel-Ange, la culture définitive, élargissant l'esprit et mûrissant les idées, produisit la littérature nationale à côté de la restauration classique, et le paganisme in extenso par delà l'hellénisme ébauché. Ensuite, elle s'est refroidie sous les successeurs de Michel-Ange, lorsque les invasions et les misères accumulées

eurent émoussé, sinon anéanti, la volonté humaine ; que la monarchie civile, l'inquisition, la pédanterie des écoles eurent canalisé, et partant amoindri, la sève de l'invention native ; que les mœurs devinrent convenables et les esprits doucereux ; que le sculpteur qui était un artisan naïf devint un seigneur maniéré ; que l'atelier et les apprentis cédèrent la place à l'Académie ; et que le maître, libre et hardi qui prenait sa part de tous les jeux et de toutes les fêtes, se convertit en courtisan habile, important, sachant l'étiquette, défendant les règles, se faisant le flatteur vaniteux des prélats et des grands.

## II

Ces caractères généraux étant posés, voyons ce que l'art était devenu avant la Renaissance. Ce mouvement du Rinascimento s'était dessiné depuis longtemps. Un de ses protagonistes fut Giotto. Peintres et sculpteurs gravitent autour de lui « sortis de sa discipline, dit fièrement le vieux Landino, comme du cheval de Troie »<sup>1</sup>. Peu après les artistes renoncent aux exsangues et maigres figures byzantines. Ghiberti, l'immortel sculpteur des portes du Baptistère de Florence, loue en lui, avec l'habileté du dessin, une rare magnificence décomposition. Et quand-Andrea Pisano se rencontre avec le maître, qui travaillait au Dôme et au Campanile de Santa Maria del Fiore, comprenant soudain le renouvellement artistique des procédés de Giotto, il ne craint pas d'exécuter, sur les dessins du grand artiste, les sculptures du campanile et d'autres ouvrages qui devaient orner la façade de la cathédrale en construction<sup>2</sup>.

Ce qui reste encore des travaux giottesques nous montre la sculpture italienne prenant peu à peu son essor, s'émancipant de l'art que les disciples maladroits de

Niccolo Pisano et de son fils Giovanni avaient insensiblement ramené à sa grossièreté primitive, et guidée dans ces voies heureuses où, sans copier comme jadis, le paganisme, elle s'inspire de l'art grec modifié par le goût toscan. On y voit déjà la noblesse, l'élégance et le sentiment qui attireront des admirations inconnues sur les œuvres de Donatello, de Michel-Ange et de Raphaël. A l'art de sculpter des figures s'ajoute désormais l'art de les distribuer et de les composer. L'idée principale s'impose dans ses rapports avec les préparations et l'harmonie générale de la composition. Quelques années encore et le marbre exprimera sans vulgarité, la grâce, la tendresse, la force, tous les sentiments de l'âme humaine. Andrea Pisano égale presque Ghiberti, quand il façonne en terre glaise les portes du Baptistère qui font face au Bigallo et que les Vénitiens coulèrent en bronze, sous la surveillance de Calimala, gardienne de l'œuvre de San Giovanni, en 1330, presque un siècle avant les maîtres dont nous allons nous occuper. Et que dire du fils d'Andrea, ce Nino qui avait terminé les œuvres paternelles, notamment à la chapelle Minerbetti, en l'église de Santa Maria Novella et dépassé peut-être l'art dont il héritait, par le talent d'assouplir et d'amollir le marbre, de trouver le naturel dans son dessin précis aux contours un peu secs qui font déjà penser aux œuvres d'un Desiderio da Settignano ?

### III

On ne dure qu'à la condition de se transformer. Les héritiers de Giotto, si malmenés de temps à autre par M. Courajod, avaient, en suivant sa manière d'encourager l'art, assuré des bases solides à leurs œuvres. C'est pourquoi ils purent surélever l'édifice sans encourir le reproche d'infidélité. Tout l'honneur de cette révolution prudente revient à Florence. L'art florentin a ce grand, cet

immense mérite d'être lui-même, sans pourtant rester le même en architecture, en peinture tout comme en sculpture. Santa Maria del Fiore, son admirable campanile, les fresques de Santa Maria Novella et de Santa Croce, le David du Pollajuolo, le tombeau de l'évêque Salutati par Mino da Fiesole ne sont ni l'antique, ni le gothique. Et c'est ici le cas de redire la phrase de Cennino Cennini : « Giotto avait ramené l'art du grec au latin, du latin au moderne. » C'est par lui que Florence est et reste la grande initiatrice, puisque l'école romaine qui est l'honneur du XVI<sup>e</sup> siècle fut formée par des Florentins ou par des voisins de Florence, formés eux-mêmes à Florence : j'ai nommé Michel-Ange et Raphaël.

J'ajoute qu'au XVI<sup>e</sup> siècle les Lettres, en possession d'une langue que Dante put perfectionner, consacrer, mais qu'il ne fonda point, prirent tout leur essor. Seulement on ne put suivre les traces du Titan poète qu'en se partageant son lourd héritage.

Dans les Arts néanmoins, la langue n'existait pas. Giotto la créa. Après lui il fallut apprendre à la parler. Comment dès lors séparer la peinture, la sculpture, l'architecture ? Comment aussi n'adopter qu'une partie des doctrines de ce maître sans retomber, pour celles qu'on néglige, à la sombre, lourde et mal gracieuse manière byzantine ? Se figure-t-on unis dans une même œuvre le dessin de Giotto et la manière byzantine, le coloris lumineux et clair et les sombres couleurs, moins transparentes qu'opaques, des temps où la peinture était la simple servante de l'architecture et n'était employée qu'à une ornementation grossière ?

Mais au XV<sup>e</sup> siècle tout va se modifier. Les Beaux-Arts connaissant à fond leur langue s'en aideront pour réaliser les plus nobles conceptions. Seulement, chose étrange, pendant que les Lettres qui s'étaient écartées de l'antiquité s'y remettront avec ardeur, l'art, qui en a déjà depuis

longtemps adopté les idées, ne s'en inspirera qu'à peine. L'antiquité, il importe de le dire, dans le domaine artistique n'est qu'un point de départ. Le véritable progrès est ensuite dans la méthode proclamée et pratiquée, par Giotto d'abord, par ceux qui le suivent ensuite, c'est-à-dire dans l'observation de la nature, guide indispensable de l'inspiration personnelle et que rien ne saurait remplacer.

## IV

L'observation de la nature : tel est bien en effet la caractéristique de la Renaissance italienne et ce par quoi elle se distingue du mouvement qui l'a précédée. Il s'agira moins maintenant de recherche de la beauté idéale que de celle de la vérité jusqu'au point de produire l'illusion. Désormais le détail sera poussé de manière à donner à l'expression de l'ensemble un étonnant fini. Et le sculpteur va imposer à ses compositions une intensité de vie d'autant plus grande qu'elle ne s'appuiera pas sur la convention, sur l'à peu près, mais bien sur l'exigence du sujet sinon sur la grâce et la beauté.

C'est précisément ce mouvement intellectuel et artistique remplaçant, par des idées et des formes nouvelles, les idées et les formes du moyen âge, mouvement que nous avons vu s'élaborer insensiblement sous l'influence et presque à l'insu de Giotto, c'est ce mouvement qu'on appelle Renaissance. La cause en était tout entière à l'influence des chefs-d'œuvre et de l'art antique, à peu près oubliés pendant le moyen âge. Une fois dégagés des formes scolastiques et hiératiques qui figeaient la pensée et l'inspiration, les artistes retournèrent à la nature et à l'observation exacte. La méthode scientifique était découverte ; la philosophie platonicienne en honneur. La prospérité matérielle grandissante, la civilisation plus



raffinée, des mœurs élégantes et polies favorisèrent aussi ce mouvement.

La Renaissance artistique fut donc en Italie, comme dans les autres pays européens, la conséquence d'un mouvement réaliste et des progrès de la technique. A quel moment fixer le point de départ de ce mouvement naturaliste ? Un coup d'œil en arrière nous aidera à répondre à la question. Revenons en effet à l'art roman si abstrait, si éloigné de la nature. Rappelez-vous les figures informes et disproportionnées étalées sur les portes de bronze de la cathédrale de Pise, ou ornant la Porta Romana de Milan. Le goût de la précision se manifesta chez les sculpteurs pisans quand ils revinrent aux types de l'antiquité romaine. Ils y trouvèrent des modèles serrant de près la réalité et se mirent, eux aussi, à copier les êtres vivants. Si Jean de Pise est résolument gothique et s'inspire de la France septentrionale ou de l'Allemagne ; il n'en est pas moins, tout comme Giotto, conduit par le gothique à la nature.

Cependant, la représentation de la figure humaine, l'étude du corps humain sont encore bien insuffisantes. Les artistes siennois anonymes qui sculptent la façade du dôme d'Orvieto font un pas de plus. La Création, le Jugement dernier présentent des parties de nus parfaitement étudiés. Mais le naturalisme ne s'affirme alors que par la laideur ; on aime à représenter les infirmités et les plaies, et, comme jadis les ex-votos suspendus à l'autel du temple d'Esculape dans l'Insula Tiberina, les sculpteurs prodiguent à plaisir les vérités répugnantes de la nature humaine : plaies, déformations physiques, tares de mendiants et d'estropiés. Néanmoins, si l'on en excepte le cheval qu'on ne dessine jamais bien, les animaux sont assez, exactement reproduits. Malheureusement, en peinture, les disciples de Giotto se détournent de la nature, si bien que leurs fresques sont parfois aussi peu vivantes que la peinture byzantine elle-même.

Dès les premières années du XV<sup>e</sup> siècle s'accuse à Florence la tendance réaliste qui va transformer les arts. Je nomme Florence parce que l'histoire de la Renaissance est, surtout jusqu'à la fin de ce siècle, l'histoire de cette ville qui avait dû, on l'a vu plus haut, sa supériorité au génie particulier de la race dont le dialecte est devenu la langue littéraire de l'Italie. Les moyens d'expression sont très perfectionnés. L'anatomie artistique s'aide de vrais travaux scientifiques. Verrocchio, Pollajuolo dont nous allons nous occuper sont les premiers artistes qui aient disséqué dans la seconde moitié du XV<sup>e</sup> siècle. Tous les maîtres pratiquent d'ailleurs l'étude du modèle vivant. Cependant, d'une façon générale, les artistes du XV<sup>e</sup> siècle, les Quattrocentistes, s'attaquent rarement au nu. Ce sont moins les scrupules religieux, si violemment défendus par Savonarole, destructeur implacable des « académies », qui les arrêtent sur cette voie, que leur propre inexpérience. Malgré les règles qui leur avaient été tracées par Donatello et Ghiberti, les successeurs de ces deux maîtres hésitent encore dans l'application de leurs préceptes. L'art dont ils sont les servants n'a, du reste, rien de commun avec l'art antique. Ils se dégagent entièrement des traditions de l'antiquité, et à force de recherches, d'études sur nature, ils parviennent à une originalité complète de style.

D'ailleurs, à côté de la préoccupation naturaliste, tous ou presque tous doivent tenir compte de l'élément religieux. La tradition chrétienne occupe toujours une place importante. L'art religieux, par ses commandes, est le principal. En outre, les artistes ont en général conservé la foi. Aussi presque tous les sujets traités sont-ils des sujets pieux. Les emprunts à l'art antique sont rares ; c'est à peine si nous en remarquerons une dizaine chez les maîtres dont nous avons à nous occuper. C'est que la nouvelle école ne comprend pas grand'chose encore aux offres que lui fait l'antiquité. Elle semble, en outre, deviner que cet art se

prêterait mal à l'expression des idées chrétiennes et de la civilisation florentine. Et c'est pourquoi elle revient à la nature, à cette nature que les successeurs de Giotto avaient eu le tort de dédaigner. Et c'est pourquoi aussi, dans la première moitié du XV<sup>e</sup> siècle, Ghiberti et Donatello, résolument réalistes, préparent la révolution artistique connue sous le nom de première Renaissance, avant même que l'art antique se mette enfin de la partie et se voie compris de point en point.

Ces deux maîtres — Ghiberti et Donatello — crurent avoir trouvé dans la réalité un monde de motifs et d'inspirations inédits jusqu'alors. Désormais l'art n'a plus qu'une préoccupation : exprimer le caractère et le moment dans la forme, les gestes, la draperie. La sculpture, dans les groupes et les reliefs, se préoccupe de rendre, avec toutes les différences, le contraste des caractères et des formes, ce que Burckhardt appelle « la représentation en perspective du milieu ». On comprend sans peine dès lors que, grâce à l'individualisme des artistes, et eu égard à la liberté complète qui leur était laissée, puisqu'il n'y avait encore ni enseignement de l'État, ni école officielle, la tendance pittoresque des œuvres devait aboutir à une diversité infinie de styles dans le haut comme dans le bas-relief.

## V

Avant de passer à l'étude de ses successeurs il est bon de dire ici quelques mots de Donatello. Aussi bien est-ce essentiel, car ce maître fut vraiment le véritable fondateur, M. Courajod n'a même pas craint de dire « le principal coryphée » de la période italienne de la Renaissance. Son génie est sorti tout entier du naturalisme et de l'ardent amour de la vérité. La vérité, il l'aima passionnément.

Voyez comme il ne craint pas de manifester dans le marbre ou le bronze la douleur, la frayeur, l'amaigrissement, l'exténuation des membres, les cris, les contorsions, le désespoir, la laideur même rendue intéressante. Contemplez, par contre, le saint Georges placé, à Florence, dans une niche gothique, contre le mur de l'Or San Michele. Devant cette face si noble et si calme, si fière et si pudique, on sent qu'il est entré dans l'art quelque chose d'inconnu jusqu'alors chez tous les peuples et dans tous les temps, je veux dire ce sentiment vif et profond de la personnalité de l'homme, un certain caractère qui n'est ni divin par l'expression, ni générique par l'aspect, mais qui, bien au contraire, est tout humain et tout individuel. Oui, c'est une nouveauté en sculpture que ce saint Georges véritablement représentatif d'une époque, exprimant l'âme d'un chevalier du moyen âge, plein de hardiesse et beau de modestie. Debout, droit sur ses pieds, il tourne légèrement sa tête nue, aux cheveux courts, et jette au loin ses regards comme pour mesurer l'étendue des périls qui l'attendent. Sa main gauche appuyée sur son écu dont la pointe touche à terre, l'autre main à demi fermée indiquent un homme qui saura marcher résolument à la victoire ou à la mort. C'est là qu'est le triomphe de Donatello : l'individualité. Le premier de tous les artistes italiens, il a pu sculpter le portrait de pied en cap, avec les défauts ou les beautés de son caractère, avec l'expression morale ou plutôt esthétique de ses formes scrupuleusement imitées. Et l'on a ainsi une nouvelle preuve que la Renaissance ne fut pas autre chose que la revendication de la personnalité humaine et de la liberté. Ce fut cette indépendance qui permit à Donatello de se livrer à la recherche de la vérité avec un courage passionné. Et je me demande quel autre maître eût été capable de donner, comme le fit cet artiste, une statue de Marie-Madeleine émaciée par la pénitence et la macération, décharnée, à l'état de squelette, devenue

l'image de la laideur repoussante après avoir été l'objet des voluptueux désirs et la femme de toutes les séductions.

On le voit donc, Donatello s'est illustré par un génie tout à fait différent du génie grec. Il n'entra pas tout d'abord en commerce avec l'art antique. Son premier mouvement fut naturaliste et ce n'est que peu à peu qu'il parvint à se pénétrer du sentiment de l'antiquité, à se l'assimiler, à en faire non le principe mais le régulateur, le frein de sa fougue débordante et de son exubérante personnalité. Donatello n'a pas été un précurseur de Michel-Ange. Il n'a aucun point de commun avec lui. Il a précédé, mais non pas annoncé Buonarrotti. Il a inauguré le réalisme en sculpture avec un éclat magnifique. Seul, Michel-Ange devait se constituer une place à part entre la nature idéalisée par Praxitèle et la nature imitée par les Florentins. Il allait s'élever au surnaturel et créer un style qui par sa hauteur même ne devait ni ne pouvait avoir, hélas, de lendemain.

## VI

Résumons donc brièvement tout ce que je viens d'exposer ici. Après l'initiative de Giovanin Pisano en matière sculpturale, et les expressions à la fois grossières et brutales des disciples de l'école pisane qui ne connut, ni spontanément ni par l'étude, le beau style gothique du XIII<sup>e</sup> siècle, lequel eut en Italie quelques heureuses adaptations : le style italien du XIV<sup>e</sup> siècle, hésite entre la copie intelligente de l'antique, un idéalisme quelquefois agréable et un réalisme sans conviction et sans agrément. A part les œuvres d'Andréa Pisano, génie épuré, génie noblement châtié, et celles de Nino qui occupent la première place, je ne vois guère de chefs-d'œuvre irrécusables, j'entends par là de travaux absolument dignes de l'admiration des

connaisseurs. Peu de sculpteurs d'un talent net et novateur se présentent en effet à nous.

Mais dès que commence le siècle suivant, tout change pour ainsi dire à vue. L'Italie, jusqu'alors coupable d'indifférence pour la nature, apprend à la voir, à la comprendre, et cela parce qu'elle se met à la regarder. Elle s'est résolument décidée entre la copie byzantine de l'art du passé et la compréhension, je pourrais dire la scholie de l'art antique illuminé par le réalisme. Et ce naturalisme plein de raffinement, de délicatesse et d'élégance avec un Ghiberti, fougueux parfois et comme enfiévré de passion avec un Donatello, ce naturalisme va l'amener aux plus hauts sommets de la gloire esthétique et la conduire à la suprématie des arts entre toutes les nations de l'Europe.

Il est certain, d'ailleurs, et il serait injuste de le méconnaître, que dans les transformations indiquées ici, les Italiens ont été précédés par les artistes de la France et des Pays-Bas dont ils furent les élèves. Il n'est guère possible de contester que le réalisme italien procède du réalisme flamand. Son développement provient en ligne directe de l'influence que lui fit subir l'art septentrional. N'oublions pas que Ghiberti a débuté par le style gothique et s'est inspiré (et qui nous dit que Donatello ne l'a pas fait de son côté ?) des sculpteurs de l'école de Bourgogne : les Beauneveu, les Drouet, les Dammartin, les Jean de Marville, les Claux Sutler, les Jacques Morel qui peuplèrent de chefs-d'œuvre l'antique cité dijonnaise et ses environs. M. Courajod a eu raison de soutenir cette thèse que, du reste, les Italiens de la Renaissance eux-mêmes ne contestaient nullement. En voici une preuve irrécusable : Quand Roger van der Weyden vint les visiter en 1450, ils l'accueillirent avec un enthousiasme magnifique. Il faut donc le répéter. La Péninsule — et particulièrement Florence où, de par les circonstances et le moment, s'était confiné le mouvement artistique de la Première Renaissance — c'est-



à-dire du XV<sup>e</sup> siècle — le nom de Haute Renaissance étant communément réservé aux artistes du siècle suivant, aux Cinquecentistes, — la Péninsule, dis-je, n'est parvenue à bien comprendre les beautés de l'antique qu'après s'être débarrassée de ce qu'on a justement appelé les entraves de l'iconographie chrétienne et être revenue au naturalisme. L'architecture est proprement italienne, mais la sculpture florentine, inséparable de l'orfèvrerie, dut beaucoup aux Bourguignons et aux Flamands. Et il en est de même de la peinture. Seulement une fois entrée dans le courant d'idées que la Flandre et la France avaient fait naître, l'Italie ne s'arrêtera plus sur le chemin où elle s'est engagée et laissera bientôt fort en arrière des rivaux qui ne parviendront point à la dépasser.

## VII

Nous arrivons ainsi au milieu du XV<sup>e</sup> siècle. Mais, comme préface à l'étude des successeurs de Donatello proprement dits, tâchons de définir les principaux caractères de l'art italien vers 1450.

Depuis un demi-siècle déjà, abandon a été fait des principes qui avaient obstrué, par le raisonnement idéaliste et la dialectique à outrance, l'étude précise et vraie de la nature, l'examen sincère de la réalité. On s'est débarrassé des préjugés à courte vue et des méthodes restrictives de l'école gothique. L'artiste est libre d'exécuter son œuvre à sa guise. Nulle pression n'est exercée sur son esprit. Son individualisme ne subit aucune atteinte, n'est gêné d'aucune contrainte, ce qui, par parenthèse, n'aura plus lieu au XVI<sup>e</sup> siècle où l'art va commencer à devenir quelque peu officiel, à donner un enseignement, à créer des écoles. Au XV<sup>e</sup> siècle il n'en va pas ainsi. Il n'y a ni traditions d'école, ni théories dogmatiques. Le sculpteur, placé en

face de la seule nature, peut l'interpréter comme il l'entend, à condition toutefois — et le goût toscan le seconde à cet égard — de ne pas sacrifier la beauté à l'expression. Si Donatello a parfois l'air de ne pas se tenir à cette règle, au fond il y demeure fidèle quand même. Sa Madeleine repentie et vieille resplendit, sous ses haillons sordides et ses traits repoussants, d'ascétisme, de détachement mystique, de beauté morale, ce qui est la beauté de l'âme, mais encore la beauté. L'esthétique des maîtres du XV<sup>e</sup> siècle, des Quattrocentistes, s'appuie en partie sur le modèle antique dont la beauté a fini par se révéler à des esprits longtemps fermés, à des intelligences qu'un enseignement, entaché d'un excès de dogmatisme et de scolastique, avait obstinément aveuglées. Le moyen âge, sauf Niccolo Pisano, ne comprit rien à l'antique. Cela est facile à saisir quand on songe qu'à partir de Giovanni Pisano et après Giotto, l'Italie, tout en empruntant, de temps à autre, aux grandes lignes des compositions antiques, s'enfonce de plus en plus dans le style gothique qui va s'aiguissant, s'amenuisant et comme s'apointant toujours.

Au XV<sup>e</sup> siècle, et à plus forte raison en 1450, les lois de l'art sont retrouvées ; on les proclame. Tout s'anime et se précise dans les règles de l'éducation esthétique. Les inspirations d'un naturalisme judicieusement contenu dans les limites du goût par une discipline naturelle et le sens de l'harmonie générale du Beau universellement reconnu et consacré, permettent au dernier né de la Renaissance, c'est-à-dire à l'Italie, de distancer ses prédécesseurs, les autres pays d'Europe et de les réduire à l'obéissance.

Ajoutons à ces causes d'émancipation et de renouvellement de l'art, la protection qu'accorde à ses représentants les Podestats qui, dans chaque cité italienne, encouragent le plus qu'ils le peuvent les artistes et leurs efforts.

A Milan, les Visconti et les Sforza ; à Venise, les Doges de la Seigneurie ; à Mantoue, les Gonzague ; à Urbino, les Montefeltro ; les Este, à Ferrare ; à Naples, Alphonse le Magnanime et ses successeurs se distinguent par l'appui qu'ils donnent à l'art. Mais plus que tous les autres, les Médicis, à la tête du gouvernement florentin, contribuèrent à encourager ce mouvement et à accentuer cette magnifique floraison de talents et de génies. Le fondateur de la dynastie, Cosme (1389-1464), entre en scène au moment où éclate le Rinascimento. Il fit bâtir de magnifiques villas et de beaux palais, l'église Saint-Laurent, le couvent de Saint-Marc. Il vivait dans sa villa de Careggi, entouré d'artistes et d'humanistes au renom célèbre, comme Marsile Ficin, Léonardo Bruno, Le Pogge. Quand Gémisthe Pléthon vient à Florence pour enseigner le dogme platonicien, le duc figure parmi ses auditeurs. Dans sa maison de la Badià de Fiesole il réunit une bibliothèque immense et y entretient constamment des copistes capables de lui transcrire tous les ouvrages de l'antiquité.

Le fils de Cosme, Pierre (1416-1469), eut les mêmes goûts que son père. Il fonda dans ses jardins de Careggi une des premières Académies.

Mais le véritable successeur de Cosme fut Laurent le Magnifique (1469-1492), fils de Pierre et de Lucrezia Tornabuoni. Sa mère possédait une vaste érudition. Quoique pieuse, elle s'intéressait fort à la philosophie platonicienne, se mit à la tête du mouvement intellectuel de Florence et orienta son fils vers les Belles-Lettres. Laurent, parvenu au pouvoir à l'âge de vingt ans, fut un des plus grands hommes de la Renaissance. Ce n'était plus un amateur comme son grand-père, mais un véritable homme de métier dans toute la force du terme. Excellent poète, il fut de ceux qui rénouvèrent la langue italienne et la débarrassèrent des scories qui l'entachaient encore. Ses sonnets à la belle Lucrezia Donati qui lui méritèrent le prix du tournoi poétique de 1467 ne sont pas inférieurs à ceux

de Pétrarque. Esprit clair et subtil, plein de brillant et d'amabilité, fort courtois auprès des dames, disert et spirituel, homme d'action quand il le fallait, Laurent le Magnifique fut un des personnages les plus accomplis de cette heureuse époque par l'harmonieux développement de ses facultés, la largeur de ses idées, l'indépendance de son esprit. Sa cour est ornée des représentants de toutes les branches du savoir humain : mathématiciens, géographes, philosophes, érudits, historiens, littérateurs, architectes, peintres, sculpteurs. S'il aime la peinture et favorise Ghirlandajo, il favorise plus encore la sculpture, ne cesse de protéger son favori Pollajuolo gravant pour lui des médailles, rassemble une collection d'antiquités unique et, comme jadis son père Pierre, établit dans les jardins du palais des Médicis une école où Michel-Ange apprendra les premiers préceptes de son art.

Les autres familles de Florence, alliées ou ennemies des Médicis, les imitent dans la protection des Lettres et des Arts. C'est à qui des Strozzi, des Ruccellai, des Tornabuoni, des Martelli, des Pitti adressera des commandes aux architectes, aux sculpteurs et aux peintres. Le gouvernement de la Seigneurie agit de même en faisant reconstruire Santa Maria del Fiore, élever le Campanile sur les plans de Giotto, édifier le Baptistère et en commandant les statues d'Or San Michele, dans l'exécution desquelles Donatello, Verrocchio et d'autres artistes rivalisent à qui mieux mieux.

Il n'est pas jusqu'à la décoration du Palais-Vieux qui n'atteste le désir du pouvoir officiel de prendre sa part de ce tournoi de commandes. Les corporations des fabricants de lainages et de soieries font achever, de leur côté, les portes du Baptistère où Ghiberti donne libre cours à ses dons magnifiques. Les couvents eux-mêmes s'embellissent de tableaux et de fresques, et les commandes exécutées dans l'immortelle cité, sur l'ordre des bourgeois florentins, témoignent de la sûreté de leur goût. Nous ne touchons,

d'ailleurs, pas encore aux années où la violente réaction religieuse, dirigée par Savonarole contre les idées nouvelles, va mettre en péril un instant, à la fin du XV<sup>e</sup> siècle, la haute sculpture florentine.

## VIII

Si maintenant nous tournons nos regards vers Rome, nous y voyons une papauté à l'affût de tous les talents et désireuse d'appeler à elle les artistes de renom. C'est Martin V (1417-1431), dont l'élection mit fin au grand schisme d'Occident, et qui avant de réintégrer Rome, abandonnée pour Avignon depuis près d'un siècle par le Souverain Pontificat, s'arrête une année à Florence, comble de faveurs et d'éloges Ghiberti, travaille à la restauration de la ville éternelle si éprouvée au XV<sup>e</sup> siècle et appelle auprès de lui Masaccio et Gentile da Fabriano.

C'est Eugène IV (1431-1447) qui, ayant vécu longtemps à Florence, en apprécie les lettrés et les artistes, continue à Gentile da Fabriano la protection que lui avait témoignée Martin V, commande à Filarète les portes de bronze de Saint-Pierre, à Fra Angelico les fresques de la chapelle du Saint-Sacrement. Et cela, malgré les troubles avec lesquels ce pape se trouva sans cesse aux prises à Rome de par les factions qui divisaient alors la ville.

C'est Nicolas V (1447-1455), l'un des hommes les plus remarquables de son siècle, Nicolas V, né en 1398 à Pisé, du nom de Thomas Parentucelli. Rio raconte qu'on l'appelait dans sa jeunesse le pauvre étudiant de Sarzane. Fils d'un chirurgien, il fut tour à tour maître d'école, secrétaire, bibliothécaire, savant laborieux et besogneux. Entré dans les ordres, il suivit à Florence le cardinal Albergati, son protecteur, pénétra dans le cercle des Médicis et y fut apprécié pour sa rare culture d'esprit.

Nommé archevêque de Bologne en 1444, il fut revêtu de la pourpre cardinalice. Chargé par le Sacré Collège de prononcer l'éloge funèbre d'Eugène IV, il recueillit, peu après, les suffrages de ses collègues. Un semblable choix était un magnifique hommage à l'Humanisme puisqu'il tombait sur un homme ayant voué toute sa vie à l'étude. Nicolas V voulut restaurer complètement Rome. Il faut lire dans la vie de l'architecte Bernardo Rossellino par Vasari les projets véritablement surprenants de ce pontife. Il avait attaché à sa personne ce Rossellino dont je viens de parler, et s'il eût vécu, le Vatican aurait été, sans nul doute, réédifié sur des plans tellement grandioses que ce palais, s'exclame naïvement l'auteur des Vite, fût devenu la plus superbe chose qui eût jamais été vue depuis le jour de la création du monde jusqu'à aujourd'hui. « Questo (non so palazzo, castello o città debo nonimarlo) sarebbe stata la piu superba cosa che mai fusse stata fatta dalla creazione del mundo insino a oggi. »

Nicolas V ne put réaliser qu'une partie de son vaste programme. Il restaura Saint-Jean-de-Latran, Sainte-Marie Majeure, Saint-Étienne sur le Cœlius, les Saints-Apôtres, Saint-Paul, Saint-Laurent-hors-les-murs, ouvrit les rues du Borgo vecchio et du Borgo nuovo, commença la nouvelle église Saint-Pierre, fit de Rome le centre du mouvement esthétique et intellectuel. Reprenant la tradition des papes d'Avignon, il déploya un luxe magnifique, commanda des ornements précieux, appela pour décorer le Vatican des artistes comme Fra Angelico, Gozzoli, et ce Piero della Francesca dont Raphaël ne craignit pas de détruire plus tard les chefs-d'œuvre quand il peignit les Stanze. Il eut sans cesse recours aux conseils « de L.-B. Alberti, architecte et célèbre écrivain d'art, et réunit 9.000 manuscrits dont il forma la Bibliothèque Vaticane.

Calixte III, son successeur (1455-1458), un Espagnol, le premier des Borgia, interrompt la tradition des papes humanistes. Mais Pie II (1458-1464), Sylvius Æneas

Piccolomini, natif des environs de Sienne, la reprend. Cependant si ce pape est lettré et poète agréable, il ne se préoccupe qu'à peine du mouvement artistique. Il ne protège pas, ainsique Nicolas V, les écrivains et les artistes. Écrivain lui-même, tour à tour géographe, antiquaire passionné et même romancier — comme dans le récit intitulé : Euryale et Lucrèce, — désireux d'instruire et d'intéresser les autres, il témoigne peu de sollicitude à ses confrères et à ses émules. Il ne s'intéresse nullement aux œuvres de peinture, et quant à la sculpture, il n'en use guère que pour décorer sa ville de Pienza et son palais de famille à Sienne.

Paul II, Barbo (1464-1471), était Vénitien. Peu versé dans la langue latine, il ne parlait que l'italien. Il continua l'œuvre de ses illustres prédécesseurs, mais il protégea surtout, parmi les artistes, les corporations d'orfèvres et de bijoutiers. Il fut célèbre par sa collection de gemmes, de bronzes et de pierres gravées antiques. Restaurateur des arcs de Titus et de Septime Sévère, constructeur du palais de Venise, il témoigna beaucoup d'hostilité aux humanistes, champions des idées nouvelles. Il ne réorganisa l'Université romaine qu'au profit des études théologiques. Il persécuta les Platoniciens. Au carnaval de 1468, il en fit arrêter une vingtaine dans une Académie présidée par Pomponio Leto et copiée sur l'organisation du clergé chrétien. Un des membres de cette académie, Platina, se vengea en flétrissant ce Pontife du terme de barbare dans ses *Vite dei Pontefici*. Paul II montraquelque intérêtà l'architecture. La cour du pape Damase, au Vatican, avec ses trois étages si simplement décorés, fut son ouvrage.

Vasari prétend que Sixte IX, Riario (1471-1484), successeur de Paul II, avait la passion des œuvres d'art sans en avoir le goût. Il est possible. Et pourtant on ne peut oublier les restaurations des ponts, des aqueducs et même du grand égout du roi Tarquin qu'il entreprit et conduisit avec un plein succès. Il remit en lumière la statue équestre

de Marc-Aurèle qu'on admire aujourd'hui sur la place du Capitole. Il appela de Florence et de Pérouse des peintres éminents, comme Pérugin, Pinturicchio, Botticelli, Cosimo Rosselli, Ghirlandajo, et l'exquis maître florentin Mino da Fiesole, pour orner les parois de la chapelle Sixtine, construite en 1473 par Giovanni dei Dolci. Il fit édifier aussi à ses frais l'hôpital du Saint-Esprit et exécuter les travaux de décoration intérieure de l'église des Saints-Apôtres par le pinceau de Melozzo da Forli, auquel il commanda la décoration de la bibliothèque du Vatican qu'il avait accrue d'un grand nombre de manuscrits et dont il avait régularisé le service de façon à en rendre l'usage plus facile aux nationaux et aux étrangers. En même temps, il préposait à la direction de la Vaticane Platina, Bartolommeo Sacchi, qui en classa les archives. On dut aussi à ce Pontife la création de la Fontaine de Trevi dont les eaux égayaient la place tranquille où elles coulent depuis 400 ans.

Enfin le dernier des pontifes du XV<sup>e</sup> siècle, le génois Cibo, fut créé pape sous le nom d'Innocent VIII. Ce pontife, impliqué dans les démêlés sanglants entre les Colonna et les Orsini, engagé ensuite dans une lutte dispendieuse contre le roi de Naples, obligé de payer des subsides aux étrangers pour faire la guerre aux Florentins, eut un règne politique fort troublé. Pourtant il ne négligea pas les diverses branches de l'art. Par son amour pour la Renaissance païenne et l'antiquité, Innocent VIII fait déjà présager Léon X. Sans doute il est moins enthousiaste que l'illustre Médicis, mais néanmoins il s'intéresse aux travaux ayant pour but de remettre en honneur les monuments enfouis du génie grec ou romain. Et par ce côté il continue bien la tradition des papes humanistes affiliés de cœur sinon d'esprit au Rinascimento. Non content de garder auprès de lui Pinturicchio qui exécute, sur son ordre, un tableau malheureusement disparu, il ne craint pas d'appeler Mantegna pour orner une chapelle qui fut



détruite, sous Pie VI, quand on agrandit le Musée du Vatican. Il eut pour sculpteur favori cet Antonio Pollajuolo que nous allons étudier dans un instant et qui, avec le monument funéraire de Sixte IV dans la chapelle du Saint-Sacrement et celui d'Innocent VIII qu'on admire à Saint-Pierre, a laissé des œuvres d'un haut intérêt devant lesquelles touristes et voyageurs passent souvent sans s'arrêter faute d'avertissement ou d'études préalables, et sans se douter, au milieu des productions de toutes sortes qui distraient leur attention, qu'ils négligent celles-là mêmes qui méritent l'examen le plus attentif, la compréhension la plus exacte, l'information la plus précise des circonstances, du moment où elles furent créées : en un mot la connaissance la plus complète de la vie des maîtres qui leur donnèrent l'essor.

Les papes dont nous venons de parler ont exercé une influence considérable sur la Renaissance. Qu'on le veuille ou non, leur protection a maintenu jusqu'alors aux arts un caractère religieux. Ils ont, par leur rôle de Mécènes, donné l'exemple au haut clergé de l'Europe entière. Et ce n'est pas sans raison qu'on les considère comme les auteurs de l'époque dont nous venons d'étudier les origines et l'essor triomphal. Nicolas V, qui inaugura cette tradition, a fait autant pour la Renaissance que les Médicis.

A ces titres, il était bon d'examiner brièvement les règnes de pontifes qui, pour obvier au défaut d'art romain et d'école romaine proprement dits, attirèrent dans la ville éternelle des lettrés de tous pays, des peintres Florentins, Ombriens ou Lombards, et firent venir de Toscane plusieurs des sculpteurs qui vont faire l'objet de ce travail.

## CHAPITRE II

### L'ART A LA MORT DE DONATELLO

#### I

A sa mort Donatello laissa quelques élèves qui ne le valurent pas. Bertoldo di Giovanni, Giov. di Bartolo, dit Rosso, Andrea di Lazzaro Cavalcanti, dit Buggiano, Pagno di Lapo Portigiano ne font guère qu'imiter le style du maître sans arriver à son ampleur ni à son éclat. Ils ne paraissent guère, du reste, avoir médité la phrase si judicieuse d'Apollonius : « L'art d'imiter est double : il com-  
« prend d'une part l'acte de représenter matérielle-  
« ment ce que l'artiste conçoit dans sa pensée et  
« d'autre part la représentation de l'esprit des  
« choses. La faculté d'imiter est un don de nature,  
« mais la pratique dépend de l'art. »

Michelozzo, lui-même, ce précieux auxiliaire de Donatello en architecture, dès qu'il prend le ciseau, ne se manifeste que comme un praticien fort habile dont il semble que l'unique souci ait été d'exécuter les œuvres du maître ; les bronzes de Sienne et la chaire du Prato sont caractéristiques à cet égard. Quant au tombeau du pape Jean XXIII au Baptistère de Florence et au mausolée du cardinal Brancacci de l'église napolitaine San Angelo à Nilo (1427), le défaut de mouvement des parties plastiques, le peu de finesse et de liberté des personnages, la monotonie et la raideur du style, tout en procédant sans doute de l'influence de Donatello, témoignent, néanmoins, d'une

grande infériorité d'exécution et montrent combien l'élève est loin du modèle.

En ce qui concerne Agostino d'Antonio di Duccio, la façade de San Bernardino à Pérouse le montre comme un maître assez personnel, bien que les figures de ses personnages soient minces et maigres, les draperies aient des plis trop fastueux et trop parallèles. Mais les têtes des chérubins ont un réalisme naïf et témoignent de l'influence de Donato. Il y a dans toute cette oeuvre une ordonnance habile ; les hauts et les bas-reliefs sont heureusement distribués.

Cette façade de Saint-Bernardin, avec ses terres cuites et ses marbres de couleur, nous présente un des plus ravissants spécimens de l'architecture polychrome en Italie. Parmi les figures en relief qui décorent les pilastres d'une grande arcade, le caractère architectural le plus saillant de la façade, il faut citer un groupe de deux anges, dont l'un joue du luth, et une ravissante figure de la chasteté, un lys à la main, aux draperies disposées avec un soin délicat, et d'une exquise élégance. Les reliefs au-dessus de la porte représentent des scènes empruntées à la vie de saint Bernardin. Elles unissent un remarquable réalisme à une grande naïveté. Duccio n'arrondit pas ses surfaces comme Luca della Robbia ; il adopte des surfaces plates et se rapproche par là de Donatello, comme aussi il est voisin de ce maître par la recherche de la vérité sans préoccupation de la beauté. Quant à la plastique et à la faculté d'invention, il dépasse de beaucoup les terres cuites de Luca della Robbia et celles de ses élèves. A. di Duccio fut chargé de la construction de la façade de San Bernardino en 1457 <sup>3</sup>.

Ce Duccio est le même qu'Agostino de Florentia, l'auteur des bas-reliefs de la vie de San Gimignano, engagés dans le mur extérieur de la cathédrale de Modène.

Agostino di Duccio a, somme toute, des qualités d'originalité qui méritent mieux qu'une mention.

## II

Nous voici parvenus à la seconde moitié du XV<sup>e</sup> siècle. Ghiberti, qui avait ménagé la transition entre l'art gothique et les tendances nouvelles, vient de mourir. Donatello, ce sculpteur passionné, dont l'art fut le culte de tous les instants, touche lui-même à ses derniers moments. Nous savons qu'il a vu grand, qu'il a fait grand et qu'il n'a pas craint d'exprimer le laid quand la vérité dont il fut un servant rigide le lui demandait. Jamais, sauf Michel-Ange, un sculpteur n'exerça sur l'art de son époque une influence aussi grande. Malgré son amour ardent et son étude persévérante de l'art classique, toutes ses œuvres, quand elles ne sont pas des imitations cherchées de l'antique, sont empreintes d'un profond sentiment religieux. Comme Ghiberti, d'ailleurs, il a voué à l'antique ses plus éminentes qualités, et la statue équestre de Gattamelata, qu'il fonda à Padoue, peut supporter la comparaison avec le Marc-Aurèle équestre du Capitole. Il a exprimé avec une aisance magnifique l'ironie du Pogge, l'ascétisme de saint Jean-Baptiste, le cynisme de Zuccone, la noblesse si fière de saint Georges, la grâce de l'enfance et, avec son buste de N. da Uzzano, l'amère expérience et le désenchantement lassé de la vieillesse. Sa sculpture, pleine de nuances, si dramatique parfois, est expressive de l'âge nouveau. Mais celui-ci, barbare encore malgré la civilisation et les idées nouvelles, ne peut plus retrouver la sereine perfection d'un Phidias et d'un Praxitèle, et développe les côtés plus vivants, plus énergiques, plus individuels de la personnalité humaine.

C'est à ce moment, aux dernières années de Donatello, qu'une jeune génération de sculpteurs, puisant dans le naturalisme primitif du maître, dans sa manière ingénieuse et pittoresque, des motifs d'inspiration, va créer un art plein de grâce et riche en beauté souriante. Absolument maîtres des procédés de Donatello dont ils ont suivi avec passion les travaux et les diverses manières, ils ne vont plus poursuivre comme lui l'expression du caractère et de la force terrible, l'effroi et l'horreur, ce que Vasari appelait : « una vivacita fiera-mente terribile. » Mais ils vont se préoccuper surtout d'atteindre le sentiment de la grâce et de la beauté, un style aimable et pur, hautement élégant, doux sans mollesse, imposant et digne, sans aller jusqu'à l'ardeur d'un naturalisme intensif.

Parmi les artistes que nous allons étudier, Antonio Pollajuolo, Andrea Verrocchio, les Rosse-lino, Desiderio da Settignano, Benedetto da Majano, Mino da Fiesole, Matteo Civitali, les deux premiers ne se départiront pas d'un idéal farouche. Les frères Pollajuolo et Verrocchio travailleront sur le bronze. Ils déploieront dans la main-d'œuvre de cette matière ardue une énergie et une rudesse qui les rapproche parfois beaucoup de Donatello. En même temps par leur amour des difficultés techniques et leur habileté de la science anatomique, ils seront, non pas, comme on l'a dit à la légère, des artisans sans intelligence ne voyant au monde que des muscles et des os, mais bien des orfèvres et des peintres au moins autant que des sculpteurs.

Les artistes du marbre au contraire donneront à la matière malléable employée un caractère achevé de grâce et de perfection ; ils sauront faire passer, dans la forme et le mouvement de leurs modèles, une suavité charmante, quelque chose de tendre qui attire et qui plaît.

# CHAPITRE III

## LES ARTISTES DU BRONZE

Abordons de suite l'étude des deux artistes du bronze, génies primesautiers à la manière ressentie et violente, amis décidés des sentiments et des formes.

### A. — ANTONIO POLLAJUOLO (1429-1498).

Des deux frères Pollajuolo, l'aîné était orfèvre et se nommait Antonio. Jacopo, son père, appartenait, si l'on croit en Vasari, à une condition assez inférieure et aurait dû son nom à son métier d'éleveur de volailles. Mais ce détail n'a rien de certain <sup>4</sup>. Quoi qu'il en soit, Jacopo, appréciant les talents que son fils montrait, le plaça dans l'atelier de l'orfèvre Bartoluccio, le beau-père de Ghiberti, où il attira bientôt l'attention de celui-ci qui, en de nombreuses occasions, dit Cellini <sup>5</sup>, adopta ses dessins. Il l'employa aussi à modeler la frise qui entoure la porte de bronze d'Andrea Pisano, à l'entrée du Baptistère de Saint-Jean. Antonio y représenta une caille voletant au milieu d'un épais bouquet de feuillage et de chardon qui est d'une vérité si étonnante que de nos jours encore on signale ce travail à l'admiration de tous : fece

« una quaglia che dura ancora tanto bella e tanto per-  
« fetta, che non le manca se non il volo. »

Deux bas-reliefs, le Banquet d'Hérode et la Danse d'Hérode, qui font partie de l'œuvre du Dôme de Florence, lui furent commandés par l'Association des Marchands. Peu après il sculpa les exquises petites figures au pied de la

croix, sur l'autel d'argent de la cathédrale (1455). Ces travaux témoignent de sa grande habileté d'orfèvre. Mais on peut déjà distinguer dans le mouvement et l'expression de ses personnages quelque chose de heurté, de sec, qui est peu en accord avec l'élégance de l'art contemporain.

Il convient d'insister sur le travail du piédestal de cette croix qu'exécuta avec une grande richesse un orfèvre florentin, Betto di Francesco Betti. Autour de la figure du Christ, six médaillons, étincelants de gemmes, renferment des bas-reliefs, finement ciselés, représentant Dieu le Père, la Vierge, saint Jean, le pélican, un saint et une sainte.

Le piédestal composé par Pollajuolo pour cette croix est d'une véritable élégance. Deux volutes s'enroulent en remontant vers la croix et portent deux statuettes : la Vierge et saint Jean, drapées avec goût et d'une expression de visage très douloureuse. Les supports de ces figurines sont ornés de médaillons représentant les évangélistes recouverts, jadis, d'émaux translucides qui mettaient sur ces fines sculptures un voile doux et léger.

Le talent de nielliste de Pollajuolo égalait celui des maîtres de l'époque : Maso Finiguerra, Forzone Spinelli, Caradosso de Milan, et Turini de Sienne. Mais nous ne pouvons nous faire une idée de son habileté à cet égard que par une paix émaillée qui subsiste encore aux Uffizzi. La Descente de Croix et le Martyre de saint Laurent, mentionnés par Duchesne<sup>6</sup>, Cellini<sup>7</sup>, Cicognara<sup>8</sup>, furent détruits pendant le siège de Florence. Quant aux ornements et aux nielles que, d'après Cellini, il exécuta autour d'une paix de Maso Finiguerra, représentant le Crucifiement, ils n'existent plus.

Il faut remarquer, d'ailleurs, que chez Antonio Pollajuolo, l'habileté de l'orfèvre était heureusement secondée par la maîtrise du dessin. Benvenuto Cellini, qui s'y connaissait, s'exprimait sur son compte en ces termes : « Il fut si parfait dessinateur, « *sigran designatore* », que non seulement les

orfèvres de son temps, mais encore nombre de sculpteurs et de peintres (je parle des meilleurs), se servirent de ses dessins et en eurent beaucoup d'honneur. Cet artiste fit peu de chose, mais il s'appliqua dans sa vie entière à l'art du grand dessin : « *ma solo disegno mirabilmente, e a quel gran disegno sempre attese.* »

Peu satisfait des gains minimes que lui valaient l'art de l'orfèvrerie : « *cognosendo che quell' arte non dava molta vita aile fatiche de' suoi artifici*<sup>9</sup> », il se tourna du côté de la peinture et prit pour guide et collaborateur son jeune frère Piero dont le style sec et dur procédait directement d'Andrea del Castagno. Le tableau de saint Jacques, saint Eustache et saint Vincent, placé aux Uffizzi, est un exemple de cette collaboration. Dans la même galerie on trouve de petites toiles, les Travaux d'Hercule, pleins de la passion des gestes exagérés qui lui étaient propres, mais dessinés remarquablement, très poussés et où éclate son étonnante science anatomique.

Bien longtemps, en effet, avant Michel-Ange, Antonio Pollajuolo étudia l'anatomie, la mesure des os, le déploiement et la restriction musculaire, les attaches des tendons et leur transmission du mouvement. Sa science se manifeste dans les Travaux d'Hercule, dont je parlais il y a un instant. Le meurtre de l'hydre de Lerne, la mort d'Antée, la lutte du héros contre les Géants, le combat des centaures ou celui des gladiateurs nus se battant à la lisière d'un bois : tous ces sujets sont autant de prétextes à faire saillir les muscles, accentuer les contours des formes, et parfois même, par amour de la science anatomique, à exagérer les ressorts cachés que fait mouvoir la nature. Ces défauts s'accusent surtout dans la seule gravure qu'il ait laissée et dont on voit aux Uffizzi une épreuve. Elle représente dix hommes nus qui se battent dans un bois, avec un développement de muscles véritablement exagéré. Antonio étudia la gravure sous Tommaso, fils de Maso



Finiguerra. Il fut aussi un médailleur habile, à en juger par la médaille commémorative de la conspiration des Pazzi <sup>10</sup>.

Mais revenons aux travaux plastiques d'Antonio Pollajuolo. Florence possède de sa main deux belles œuvres, au Musée National : Le Buste d'un jeune guerrier au regard hardi dans une riche armure ; cette œuvre en terre cuite était vraisemblablement l'esquisse d'un bronze ; et le petit groupe également en bronze d'Hercule étranglant Cacus, d'une composition excellente, fort propre à faire valoir la science anatomique du maître. Il se dégage de cette œuvre quelque chose d'âpre et de sauvage. Relief sculptural, rendu des chairs, poli des surfaces, précision des détails combinés avec l'ensemble des formes, emploi des lignes droites un peu infléchies, précision des contours, sécheresse anguleuse et tranchante des angles : on sent que l'artiste n'a rien négligé, n'a rien traité à la légère et que dans son amour de l'accentuation des lignes, il a mis une fois de plus tout le savoir scientifique qu'il possédait au service de son ciseau. Rien d'intéressant comme l'examen de cette œuvre. Quelle force dans les doigts d'Hercule serrés autour du cou de l'ennemi ! Les muscles, les nerfs de la face héroïque sont tendus à outrance pour mettre à mort sa victime. On a l'impression d'entendre grincer les dents d'Hercule. En même temps ses pieds s'arcboutent sur le sol afin de prendre un point d'appui solide. Et l'on regarde avec épouvante Cacus perdant peu à peu ses forces avec le souffle, et, la bouche ouverte, sur le point de rendre l'esprit. Œuvre puissante, je le répète, qu'on connaît trop peu, et où se manifeste une personnalité singulièrement attachante, œuvre rarement ou trop sommairement mentionnée par les guides, mais qu'il faut savoir découvrir si l'on veut se faire une idée du génie de Pollajuolo.

Après avoir passé près d'un demi-siècle à Florence dans les occupations que nous venons d'indiquer, Antonio

Pollajuolo fut appelé à Rome par Innocent VIII, à la fin de 1489, pour y exécuter le tombeau que ce pape voulait ériger à son prédécesseur, Sixte IV, dans la chapelle du Saint-Sacrement, à Saint-Pierre. Ce tombeau est pour la patine et la minutie du travail un des bronzes les plus parfaits que l'on puisse voir <sup>11</sup>. Il date de 1493. Le pontife revêtu de son costume d'apparat est représenté étendu sur un lit de parade en bronze dont les parois concaves sont ornées des figures des sept Vertus et des dix Arts libéraux.

Le portrait de Sixte est dur et réaliste. Les figures sont étrangement contournées ; leur bizarrerie élégante porte l'empreinte d'un art relevant de l'orfèvrerie plus que de la sculpture. Les gestes sont parfois exagérés et les mouvements trop violents. Mais tout en faisant ces réserves sur l'inspiration de l'artiste dans cette œuvre, je ne puis m'empêcher d'être séduit par l'idée de Pollajuolo qui tenta, dans les bas-reliefs précités, d'exprimer les vertus du Pontife dont il était chargé de sculpter le mausolée. Ce pape, qui a mérité les sévérités de l'histoire pour avoir montré dans son administration plus d'habileté que de scrupule et pour avoir, sinon permis, tout au moins laissé commettre l'assassinat de Julien de Médicisen 1478, ne fut pas moins un véritable Mécène pour les artistes. Pollajuolo, en plaçant aux côtés de Sixte IV les arts libéraux, éternisait donc de la plus délicate manière l'influence esthétique d'un Pontife qui protégea Bessarion et le bon peintre Melozzo da Forli. Il est fâcheux que ce monument soit placé sur le pavé même de la chapelle, à une trop faible hauteur pour qu'on puisse admirer l'œuvre dans tous ses détails. L'obligation de se baisser pour examiner les Vertus cardinales et les Arts libéraux nuit fort à l'examen qu'on en peut faire. Car ces figures, bien que témoignant à peine des pures traditions de l'école toscane d'où sortait Pollajuolo, sont néanmoins fort aimables, bien drapées, et des plus gracieuses. Le monument est signé :

Opus Antonii Polaioli Florentini argento auro pictura ære clari.

Le tombeau d'Innocent VIII offre plus de qualités. Il n'a sans doute pas la même beauté de patine, mais il dépasse le mausolée de Sixte IV par le dessin architectural et les figures. Deux statues en bronze représentent le pape : l'une le montre étendu sur un sarcophage ; l'autre assis et donnant la bénédiction de la main droite, tandis que la main gauche tient une lance, image de celle qui perça le flanc du Christ, et que le sultan Bajazet offrit, dit-on, au grand maître de Rhodes, Pierre d'Aubusson, afin de le décider, par ce présent, à retenir captif son frère Zizim qu'il lui avait offert en otage. Pierre d'Aubusson envoya Zizim et la sainte lance à Innocent VIII qui, enchanté de posséder une relique aussi précieuse, députa au-devant d'elle jusqu'à Narni deux cardinaux et deux évêques pour l'escorter à Rome. Il s'avança en personne à la rencontre de cet objet vénéré, à quelques milles hors de la Porte du Peuple, pour la conduire avec toute la pompe possible dans la basilique de Saint-Pierre. Il fit construire un tabernacle somptueux pour abriter la relique de la Lance. C'est près de ce tabernacle qu'est placé son tombeau.

En représentant deux fois Innocent VIII, Pollajuolo n'innovait pas. Déjà Niccolo Pisano dans les bas-reliefs de l'Arca di San Domenico et Ghiberti dans sa seconde porte avaient usé du procédé de double représentation de la même personne comme prenant part à des événements successifs. D'autres monuments à doubles effigies existent, du reste, en Europe. A Vérone, les tombes de Martino della Scala, de Can grande I et de Can grande II (XIV<sup>e</sup> siècle) ; à Westminster, les tombeaux d'Edouard Crouchback, comte de Lancastre, mort en 1296, et celui d'Aymes de Valence, mort en 1326. Le tombeau du bienheureux Lanfranco Setalla (XIV<sup>e</sup> siècle), dans l'église milanaise de Saint-Marc,

fournit également une réplique double de la statue du personnage. Quant au tombeau du maréchal de Brézé (1531) dans la cathédrale de Rouen, il va jusqu'à présenter une triple effigie du mort.

De chaque côté de la colossale statue assise d'Innocent VIII, quatre niches séparées par des pilastres renferment les statuettes des quatre Vertus cardinales avec leurs symboles caractéristiques. Dans la lunette, au-dessus, apparaissent la Foi, l'Espérance et la Charité, pleines d'un beau mouvement et fort nobles d'expression.

Parmi les œuvres qui rappellent la manière de Pollajuolo et qui lui sont attribuées, il faut citer en premier lieu : le buste de Charles VIII. Ce buste actuellement à Florence, au Bargello, aurait été sculpté à Rome lors du séjour que fit le roi de France dans cette ville. On sait l'étrange expédition de Charles VIII en Italie et les motifs qui l'y poussèrent. Ludovic le More, régent de Milan, voulant usurper la tyrannie de son neveu Jean Galéas Sforza et prétendant à l'hégémonie de la Péninsule, expédia au roi de France une ambassade qui le persuada de faire valoir en Italie ses droits sur le royaume de Naples, en vertu du testament du dernier comte de Provence, Charles. L'Italie méridionale était une étape tout indiquée dans la Croisade contre le Turc. Le roi de France envoya sonder les intentions de ceux que Ludovic le More lui indiquait comme ses alliés éventuels : Innocent VIII, Florence et Venise. Cette dernière, redoutant pour ses possessions et son commerce du Levant, applaudit fort à la descente de Charles VIII. Sur ces entrefaites Innocent VIII étant mort en 1492, Borgia fut élu pape sous le nom d'Alexandre VI. Les scandales et les exactions du nouveau Pontife soulevèrent bientôt contre lui les haines des membres du Sacré Collège. Parmi ceux-ci, le cardinal Julien de la Rovère, poussé moins par l'ambition de la tiare, comme on l'a trop légèrement affirmé, que par le dégoût de l'autocratie et des mœurs de la famille Borgia,

supplia Charles VIII de se rendre à Rome avec son armée pour déposer Alexandre VI et sauver l'Église. Charles VIII, convaincu, se mit en route. Que ne puis-je retracer ici les péripéties de cette expédition ! Une partie des troupes françaises sous les ordres du duc d'Orléans battant à Rapallo, près de Gênes, l'armée de Ferdinand d'Aragon, roi de Sicile, soutenu par Alexandre VI, le duc d'Urbin et Pierre de Médicis comme le sera son successeur Alphonse ; Ludovic le More, devenu, par le décès de son neveu Jean Galéas, le maître de la Lombardie, jugeant dès lors inutile de seconder les troupes de Charles et se mettant à conjurer contre lui ; le passage du roi à Pise ; son entrée triomphale à Florence qui venait de bannir Pierre de Médicis considéré par la Seigneurie comme traître pour avoir livré à Charles VIII l'entrée des places toscanes (24 novembre 1495) ; sa marche sur Rome où il pénètre le 31 décembre 1495. Je ne puis m'étendre plus longuement sur cette expédition qui, après avoir donné un moment à Charles VIII la suprématie sur l'Italie presque entière, se termina par une retraite précipitée et par cette meurtrière bataille de Fornoue où il se mesura avec l'armée de la Ligue. Malgré le médiocre succès militaire qu'il remporta, le roi ne ramena en France que des troupes épuisées. Ains finit ce roman de la Table ronde.

Charles VIII resta un mois à Rome, sans songer, du reste, à détrôner le moins du monde Alexandre Borgia. Ce serait pendant ce temps que Pollajuolo aurait travaillé à son buste. Mais en matière d'attribution, comme il est aisé de se tromper ! J'accorde, du reste, bien volontiers que cette œuvre réaliste est empreinte d'une belle énergie.

J'en dirai de même de la remarquable figure de bronze, sur le monument du cardinal Pietro Foscari dans l'église romaine de Sainte-Marie-du-Peuple. Cette deuxième composition, de provenance toscane, est d'une belle patine ; ses raffinements techniques la rapprochent de la facture du monument d'Innocent VIII. Mais la parenté

qu'elle révèle avec la manière d'Antonio nous donne-t-elle le droit d'en affirmer l'authenticité ? A mon sens, je ne le crois pas.

Telle est l'œuvre de Pollajuolo. Si elle n'est pas abondante, elle a un mérite réel. On peut en juger aisément par ce qui précède. Ce mérite provient à la fois du dessin et de la science anatomique qu'Antonio possédait à un éminent degré.

Il mourut à Rome vers 1498 et fut enseveli ainsi que Piero, dans l'aile gauche de l'église de San Pietro in Vincoli, près de l'entrée. Le tombeau, surmonté du buste des deux frères, porte cette inscription : « Antoine Pollajuolo, Florentin, peintre éminent qui a sculpté les mausolées de bronze des deux papes Sixte et Innocent, après s'être fait construire son tombeau par testament voulut être enterré ici avec son frère Pierre. Il vécut 62 ans. Il mourut l'an du salut 1495<sup>12</sup>. »

## **B. — ANDREA DI MICHELE DI FRANCESCO CIONE, DIT VERROCCHIO (1435-1488).**

On a été injuste envers Verrocchio. Nombre d'écrivains d'art ont réédité à son sujet la phrase sévère de Vasari :  
« Ce maître eut dans l'art de la sculpture et de la peinture une manière dure et barbare, comme quelqu'un qui se l'est acquise au prix d'un travail obstiné, plutôt que par le bénéfice et la facilité du génie propre. Si sa facilité eût égalée son travail et son application, il aurait été un des maîtres les plus remarquables dans cet art où l'on ne peut briller qu'à la condition de réunir l'effort du labeur aux dons naturels. » Mais les détracteurs de Verrocchio qui se plaisent à reproduire ce jugement devraient continuer la citation. Vasari, en effet, poursuit de

la manière suivante : « Quand l'effort  
« n'est pas uni aux dons naturels, l'artiste parvient  
« rarement à briller au premier rang. Cependant l'é-  
« tude l'emporte de beaucoup, et c'est parce qu'An-  
« dréa fut très laborieux qu'il a été parmi les plus rares  
« et les plus excellents artistes de son temps. »

Cette excellence est pleinement justifiée.

Comme Léonard de Vinci son élève, Andrea Verrocchio fut tout à la fois orfèvre, professeur de perspective, sculpteur, graveur, peintre et musicien. Il l'emporte sur Pollajuolo par son influence qui fut très grande sur les artistes de son temps. N'oublions pas que Lorenzo di Credi et Pérugin se formèrent à son école. J'ajoute qu'il se recommande aussi par l'intimité grave de ses conceptions, la noblesse et son ardent amour de la Beauté.

A l'heure actuelle, l'examen des œuvres de Verrocchio, d'une si étonnante variété, et qui toutes laissent transparaître le sentiment de l'idéal qu'il eut à un si haut point, permet de réparer l'injustice des critiques d'art à son endroit. Ce maître occupe, je ne crains pas de le dire, une des premières places parmi les artistes de l'Italie, et plusieurs des œuvres que je vais mentionner sont tout simplement au nombre des plus charmantes et des plus importantes du Rinascimento. On ne retrouve pas, sans doute, dans ses compositions une influence de l'antique aussi accentuée que dans celles de Donatello et de Ghiberti. Mais il faut réagir contre les jugements qui le montrent d'un talent borné au service d'une manière sèche et froide. Andrea Cione aima le fini. Sa délicatesse de main, sa hardiesse toujours magistrale comme dessinateur, sa puissance imaginative ne sauraient échapper aux spectateurs de bonne foi. Le saint Thomas touchant des doigts la blessure du Christ unit à une simplicité et une pureté juvéniles un grand sentiment de sagesse et de majesté. Et je ne sais pas beaucoup de sculpteurs capables de mener à bien une statue équestre comparable à celle du

condottiere Bartolommeo Coleoni, qui se dresse à Venise sur la place de l'Ecole de Saint-Marc.

Andrea fut comme Pollajuolo l'élève d'un orfèvre, Giul' de Verrocchi, dont il tient son surnom. Il resta toujours fidèle à ce métier, puisque dans les dernières années de sa vie nous le voyons travailler aux reliefs de la Décollation de saint Jean, achevés en 1480, pour le devant d'autel de l'Œuvre du Dôme à Florence. En dehors de cette composition, nous ne pouvons malheureusement nous faire aucune idée de son talent d'orfèvre. On le comparait de son temps à Ghiberti et à Maso Finiguerra. En effet, des autres travaux d'orfèvrerie dont nous parle Vasari : autels et reliquaires ornés de métaux travaillés, agrafes de chape, vases couverts d'animaux et de feuillages en reliefs, coupes ornées de groupes d'enfants dansant, statuettes d'argent des douze apôtres qu'il fit pour le pape Sixte IV, de tout cela rien n'existe plus.

Quant à son talent de peintre, on ne peut en juger que par le seul de ses tableaux qui ait subsisté : le Baptême de Notre-Seigneur, aujourd'hui dans la galerie des Beaux-Arts à Florence. C'est à propos de cette peinture, dure de ligne et sèche de style, que Verrocchio, raconte Vasari, humilié d'être surpassé par son élève Léonard de Vinci, alors presque enfant, « giovannetto », qui avait peint, dans un coin de la toile, l'ange aux cheveux d'or, se décida à abandonner la peinture pour se consacrer uniquement désormais à la sculpture. *Se non e vero.....*

Fidèle à cette résolution, il modela, en 1466, un groupe représentant l'incrédulité de saint Thomas, qu'il n'acheva que dix-huit ans plus tard. Devenu par son apprentissage d'orfèvre, fort habile fondeur en bronze, il fonda l'année suivante pour Luca della Robbia les deux derniers reliefs de la porte de la sacristie de Sainte-Marie-de-la-Fleur.



Son maître en sculpture fut Donatello. Des documents authentiques l'établissent d'une façon irréfutable <sup>13</sup>.

Vers 1464, à la mort de Cosme de Médicis, il aurait fait la plaque de bronze pour son tombeau au-dessous de San Lorenzo. Sans parler d'une fontaine, derrière la sacristie de cette église et qu'on lui attribue à tort <sup>14</sup>, sa première œuvre vraiment importante est le beau monument de Piero e Giovanni de Medici, dans la sacristie de San Lorenzo. La décoration de ce tombeau montre une profusion d'ornements et une maîtrise absolue dans la technique du bronze. Le sarcophage de porphyre est supporté par quatre pieds de métal autour desquels s'enroulent des feuilles finement ciselées. Malheureusement le motif de grillage en cordes, adapté par Verrocchio pour tapisser le plein cintre surmontant le mausolée et pour lequel Vasari n'a pas assez d'éloges, nuit quelque peu à l'effet d'ensemble, malgré la souveraine beauté de la fonte. Cette œuvre aurait été commandée à Andrea par Laurent le Magnifique et par Julien de Médicis. On y déposa, en 1472, les restes de Pierre et de Jean, fils de Cosme l'Ancien. En 1559, ceux de Laurent le Magnifique et de Julien y furent aussi placés.

Ce tombeau terminé, Verrocchio se rendit à Rome pour exécuter les statuettes en argent des douze apôtres dont j'ai déjà parlé, et qui furent volées un siècle plus tard. Il mit à profit son séjour à Rome pour étudier les Antiques dont regorgeait la Cité éternelle. Vasari dit qu'il admira la statue équestre de Marc-Aurèle qui avait été transportée au Latran sur l'ordre de Sixte IV et que Paul III fit placer par Michel-Ange sur la piazza du Capitole où elle se voit aujourd'hui. Il passa beaucoup de temps à dessiner d'après les statues anciennes qu'il avait sous les yeux. Ce fut là peut-être qu'il apprit l'art de les restaurer, ainsi que le montre le Marsyas en marbre rouge des Uffizzi.

Verrocchio, depuis la commande du tombeau des Médicis, était resté en relations excellentes avec Laurent le

Magnifique. C'est grâce à la protection du duc qu'il fut, pendant son séjour à Rome, chargé par Giovanni Tornabuoni, proche parent de Laurent et son ambassadeur, de sculpter un tombeau pour sa femme, Francesca Pitti, morte en 1477. On ne sait pour quel motif ce monument fut enlevé de l'église de la Minerva et détruit, à l'exception cependant d'un bas-relief représentant la mort de la jeune femme. Ce bas-relief venu, on ignore dans quelles circonstances, à Florence, et placé au Bargello, est très intéressant. Autour de la couche sur laquelle repose la mourante soutenue par ses serviteurs, se tiennent des parents et des amis. Une femme, folle de douleur, s'arrache les cheveux. Une autre s'affaisse sur le sol dans un désespoir silencieux, la tête enveloppée aux plis d'un épais manteau. Verrocchio, dans la représentation de cette scène émouvante, s'élève à une véritable grandeur d'expression, bien que le style ait quelque dureté, que les mouvements soient trop anguleux et que le traitement, parfois heurté, des draperies trouble le regard par trop de plis brisés.

En 1476, Verrocchio avait modelé et coulé en bronze le fameux David, placé au Musée National de Florence et si plein de vie et d'animation. Exposé comme pendant au David de Donatello, il diffère profondément de cette dernière œuvre. Il n'a ni l'héroïsme ni le naturalisme de son rival. Au contraire, son visage reproduit le type des figures du Vinci. La tête est couverte d'une abondante chevelure bouclée. Un corselet léger protège le corps. La main gauche, étudiée avec beaucoup de soin, repose sur la hanche, tandis que la main droite tient une épée avec laquelle le jeune héros va trancher la tête de son adversaire terrassé. La maigreur élégante des contours, les formes minces reproduisant si bien l'adolescence dans sa fleur, sont rendues avec une magnifique maîtrise. Il se dégage de l'attitude une grâce si accomplie ; il y a tant de vie naturelle dans le mouvement et le jeu de la courte

draperie plaquant sur le corps gracile, une expression si vraie dans cette face fine et belle qu'anime un fier sourire, tant de triomphe naïf dans le regard présageant les victoires futures : que le spectateur est séduit et charmé sans retour par cette œuvre.

Verrocchio qui avait exécuté pour Laurent le Magnifique la statue de David, sculpta aussi pour lui l'Enfant ailé en bronze tenant dans ses bras un dauphin qui se débat. Cette statuette destinée à orner un bassin de la villa Médicis, à Careggi, décore aujourd'hui une fontaine, dans le cortile du Palais Vieux. Semblable à un rayon de soleil, elle illumine ces sombres murailles. Rien de plus gai et de plus vivant que l'expression du visage enfantin et le mouvement des bras pour retenir le poisson volumineux qui se débat avec force. Rumohr<sup>15</sup> constate judicieusement que l'artiste a donné à l'enfant une certaine rotondité de contours, et au poisson ainsi qu'aux ailes, qui sont les parties les plus relevées du groupe, une certaine acuité d'angle. D'ailleurs, le garçonnet et le dauphin, malgré les mouvements si vifs surpris dans le bronze, reposent on ne peut mieux sur leur centre de gravité.

Un buste de jeune femme tenant des fleurs à la main et un relief de Madone donnant un baiser à l'enfant debout devant elle méritent qu'on s'y arrête. La main de Verrocchio s'est faite ici douce et caressante pour toucher le marbre, car ces deux œuvres sont en marbre. Rien de délicat comme les draperies chastement disposées autour du sein de la Vierge. Quant au buste de femme, ses boucles frisées, le fin sourire qui écarte un peu les lèvres, les belles mains aux doigts effilés, l'attitude élégante, fière et si féminine de l'ensemble, en font, sans contredit, un des plus étonnants bijoux des collections italiennes.

Il en est ainsi de la Madone en terre cuite du Musée de l'Hôpital Santa Maria-Nuova, dont la conception et

l'exécution indiquent l'habileté de main du maître travaillant en cette circonstance — et c'est là l'intérêt — directement sur nature. Les larges plis de la draperie révèlent, d'ailleurs, une étroite parenté avec l'arrangement des étoffes autour des corps du Christ et de saint Thomas aux murs d'Or-San-Michele.

Avant de continuer l'examen de l'œuvre d'Andrea Verrocchio, disons avec Vasari qu'il sculpta un grand nombre de crucifix très estimés et vivement recherchés. Malheureusement il n'en reste plus trace, ce qui est fort dommage. Il modela aussi beaucoup de figures en cire qui, revêtues du costume du jour, servaient d'ex-voto dans les églises. Il mérite encore une mention toute spéciale comme modelleur en cire, car bien qu'il mit en œuvre des matériaux fragiles, et partant périssables, il n'épargnait rien pour rendre ces figurines dignes du goût cultivé de l'époque, très curieuse et passionnée de la recherche dans le travail. Il enseigna cette méthode à son ami Ursino, le célèbre modelleur en cire. Il introduisit l'habitude de mouler en plâtre les mains, les pieds et autres objets destinés à servir de modèle, et il eut un si grand nombre d'imitateurs qui moulèrent tant de masques de personnes décédées, et à si peu de frais, qu'on voyait ces moulages partout, sur les cheminées, les portes, les fenêtres de toutes les maisons de Florence.

Mais revenons au sculpteur. Ce fut encore grâce à ses relations avec Laurent de Médicis qu'Andrea reçut la commande du tombeau du cardinal Forteguerri dans la cathédrale de Pistoie. Verrocchio sortit vainqueur d'un concours où il avait pour rival Piero Pollajuolo, favori des parents du défunt ; heureusement Laurent, appelé comme arbitre, se prononça pour lui, en 1477. Mais il n'eut guère le loisir de se mettre à cette œuvre. Un petit modèle en terre cuite, à Londres, au Musée de South Kensington nous montre l'idée primitive du maître. Le cardinal prie à

genoux sur le sarcophage, tandis que la Foi l'invite à lever les yeux au ciel où trône le Christ dans un losange porté par quatre anges. A droite, l'Espérance regarde avec supplication le Juge du monde ; au centre, derrière le cardinal, plane l'Amour. Cette maquette, fort belle, ne fut pas, à beaucoup près, égalée par le travail définitif. Celui-ci a été modifié en effet. Et pas d'une manière heureuse, il faut le reconnaître. Tout a été haussé, resserré, étriqué. Vraisemblablement le maître n'a donné que peu de temps à cette composition. Lorenzo Lotti (Lorenzetti) et Mazzoni, qui avaient exécuté ce travail, ont trop rapproché les groupes des personnages ; de plus, les draperies trop chiffonnées, les figures peu naturelles et peu vraies ne permettent pas, sauf dans l'Amour, l'Espérance, peut-être la Foi, et à la rigueur le bas-relief du Père Éternel, de reconnaître la main d'Andrea.

Il nous reste à parler des deux œuvres maîtresses de Verrocchio : la statue équestre du célèbre condottiere Bartolommeo Coleoni, à Venise, et l'admirable bronze de l'Incrédulité de saint Thomas, placé dans une des niches extérieures de l'Or-San-Michele à Florence.

Voyons d'abord le monument de Bartolommeo Coleoni. Ce condottiere, capitaine général des forces vénitiennes, mourut à Bergame, laissant son argenterie, ses meubles, ses armes, ses chevaux et deux cent seize mille florins d'or à la République de Venise, à condition qu'on lui érigerait une statue équestre sur la place Saint-Marc <sup>16</sup>. La Seigneurie était fort embarrassée à cause d'une loi vénitienne exigeant que la Piazza fût toujours libre et dégagée. Alors on choisit la place de l'école de Saint-Marc, contiguë à l'église de Saint-Marc et de Saint-Paul, comme se rapprochant le plus de l'endroit désigné par le testateur.

L'homme illustre auquel était réservé un pareil honneur naquit à Sorza dans le district de Bergame. Son père,

quelque célèbre, avait été expulsé de Bergame par Galeas Visconti, seigneur de Milan, et s'était réfugié avec sa famille à la Rocca di Trezzo, château des bords de l'Adda, où, avec son fils aîné, Antonio, il fut égorgé par quatre de ses parents pauvres, comme lui exilés, auxquels il avait donné l'hospitalité. Quant à sa femme Ricardona et son second fils Bartolommeo, Spina, auteur de la Vie de Coleoni, à qui j'emprunte ces détails, dit qu'ils furent gardés prisonniers et ne réussirent à s'évader que pour tomber entre les mains de Benzoni, tyran de Crémone, qui les retint dans un cachot, exigeant de ces malheureux dénués de toutes ressources et hors d'état de les acquitter, le paiement des dettes de leur fils et frère Antonio.

Lorsque Bartolommeo fut rendu à la liberté, il prit du service auprès de Filippo d'Arcello, tyran de Plaisance. Dès l'âge de vingt ans il commença, sous le capitaine pérugin Braccio di Montone, son éducation militaire. Il l'acheva sous Jacopo Caldara, Carmagnola et Francesco Gonzaga. Son habileté dans la tactique le firent triompher du redoutable condottiere Piccinino, commandant les troupes milanaïses, dans une série d'opérations hardies, et lui valurent la réputation d'être toujours vainqueur. Le Sénat de Venise lui donna le commandement d'un corps de huit cents cavaliers. Il fut investi du gouvernement de Brescia après la mort de l'ancien généralissime de l'armée vénitienne, S. G. Gattamelata, auquel le Sénat fit élever un tombeau et une statue équestre dans la ville de Padoue, afin de perpétuer sa victoire mémorable sur le duc de Milan.

Fait prisonnier par Filippo Maria Visconti et enfermé à Monza, Bartolommeo parvint à s'enfuir et arriva à Landriano où ses soldats lui firent un accueil enthousiaste. Il entra au service de l'armée milanaise, commandée par Lodovico Sforza, jusqu'à la conclusion de la paix, époque à laquelle il fut rappelé à Venise. Il passa les dix-huit dernières années de sa vie — de 1457 à 1475 — à Bergame

et dans ses châteaux de Malpaga, de Romano et de Martinengo, avec une garde de six cents vétérans vieillis à son service, et entouré d'une foule de savants et d'artistes dans la société desquels il se plaisait. Un biographe, renchérissant encore sur les éloges de Cornazzaro et de Spina, fait même de ce condottiere idéal un type de toutes les vertus chrétiennes et chevaleresques. Il le montre plein de fidélité pour ses amis et d'un désintéressement complet. Quoique violent et passionné, il est toujours prêt à pardonner à ses ennemis. Il vante la piété de Coleoni se plaisant à élever des chapelles, des couvents et des églises : « Il transforma, ajoute-

« t-il, sa résidence favorite, Romano, près de Bergamo, en une espèce d'Escorial où il partageait son temps entre les exercices pieux et les exercices militaires, entouré de sa double milice de guerriers et de moines, qui lui représentaient ses souvenirs et ses espérances <sup>17</sup>. »

Tel était le héros dont Verrocchio fut chargé de sculpter la statue. En 1483 et 1484, il se rendit à Venise pour exécuter ce travail. Il venait à peine de modeler le cheval et d'en préparer la fonte quand il apprit que « grâce à certaines influences « mediante il favore d'alcuni gentiluomini », dit Vasari, la Seigneurie avait l'intention de confier l'exécution du cavalier à Vellano de Padoue. Indigné, mutilant aussitôt la tête et les jambes du cheval, il retourna à Florence où, en même temps, parvint un décret lui défendant, sous peine de mort, de revenir à Venise. Ce à quoi il répondit « qu'il s'en

« garderait bien, sachant de reste que si la Seigneurie lui faisait couper la tête, elle ne pourrait jamais la lui remettre sur les épaules ni même la remplacer, tandis qu'il pourrait toujours, et à sa guise, remplacer la tête de son cheval par une autre tête qui serait bien plus belle <sup>18</sup> ». Les Vénitiens

désarmés par cette spirituelle saillie rapportèrent leur édit ridicule, demandèrent à Verrocchio de reprendre son travail, doublèrent son salaire et s'engagèrent à laisser l'artiste œuvrer à sa guise.

Apaisé par cette amende honorable, Andrea retourna à Venise. Son travail était déjà en pleine exécution quand, en 1488, il mourut d'un refroidissement contracté pendant la fonte. Il eut, avant sa mort, le temps de faire son testament au terme duquel il suppliait la Seigneurie de permettre à son élève Lorenzo Credi de terminer le cheval. Cette demande fut repoussée et ce fut à un sculpteur vénitien, Alessandro Léopardi, qu'échut le soin de terminer le groupe. Cet-homme fut même, à cette occasion, rappelé de l'exil auquel il avait été condamné pour crime de faux en 1490 <sup>19</sup>.

Léopardi ne fit pas un nouveau modèle, mais se contenta d'exécuter ou même seulement d'achever le travail de la fonte. Verrocchio, sans aucun doute, avait laissé des maquettes du groupe entier. Elles durent lui être remises quand la Seigneurie le chargea de terminer ce travail. L'œuvre propre de Léopardi réside dans la ciselure et dans le magnifique piédestal auquel ses proportions pleines d'harmonie et ses élégantes ornementations ont valu des éloges justement mérités. Il est décoré d'une frise très travaillée, consistant en trophées d'animaux marins et de six colonnes corinthiennes dans les chapiteaux desquelles se jouent des dauphins, symbole de la cité marine qui a fait élever la statue. Mais la conception et l'exécution soit du cheval, soit du cavalier portent l'empreinte originale de Verrocchio. Cheval et cavalier sont merveilleux de force et de hardiesse. Il faudrait des expressions toutes spéciales pour louer comme il convient le profond sentiment de pittoresque se révélant avec un si bel éclat dans ce fier général au visage grave, au maintien orgueilleux qui, solidement campé sur son cheval, semble prêt à affronter le



choc d'une armée entière. Droit et ferme sur ses arçons, regardant par-dessus son épaule gauche, il montre un visage rude, fortement accusé, aux yeux profondément enfoncés et dont le regard intense trahit une volonté qui ne connut jamais de défaillance. La tête est travaillée avec une grande profondeur de ciseau. La richesse des détails prodigués à la selle, au pectoral, à la croupière et à la crinière tressée du coursier, donnent un heureux relief à la sévère simplicité du cavalier.

Cette magnifique statue équestre de Coleoni rappelle tout naturellement celle de Gattamelata, par Donatello, à Padoue. On peut également rapprocher de l'œuvre d'Andrea le monument équestre que Léonard de Vinci, son élève, avait modelé pour Francesco Sforza. Mais ici Verrocchio surpasse absolument Donatello et Vinci, sinon par le cheval, un peu trop lourd et tranquille, du moins par l'image du cavalier.

Une telle œuvre traduit admirablement la description que Bartolommeo Spina nous a laissée de Coleoni : « Démarche ferme ; regard hautain ; res-

« plendissant dans son armure et son heaume  
« magnifiques sur son riche coursier ; les yeux  
« noirs, au regard aigu et droit, perçants, péné-

« trants et terribles. » Et pourtant ce n'est pas seulement les traits de Coleoni que nous révèle cette statue, mais l'image par excellence du condottiere ; c'est-à-dire, le chef énergique et farouche, « coiffé de son heaume raide, anguleux, aux formes un peu rudes, hardiment campé sur sa selle, le dos touchant à peine le troussequin, le bras gauche fièrement ramené en arrière, le visage aquilin, au profil énergique et qui respire le défi et l'orgueil du commandement <sup>20</sup> ». En vérité, c'est bien l'homme, le général, l'aventurier qui joua un si grand rôle dans l'histoire des campagnes italiennes et des révolutions de la Péninsule, du XIV<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle <sup>21</sup>.

Dans l'intervalle de ses deux voyages à Venise, Verrocchio termina le groupe en bronze qu'il avait, on s'en souvient, commencé, dix-huit ans auparavant, pour une des niches extérieures destinées, par Donatello, à l'une des faces d'Or-San-Michele, à Florence. L'œuvre, mise en place en 1483, est impressionnante de grandeur et de simplicité. Elle représente le Christ et Saint Thomas qui, pour dissiper son doute, se penche en avant afin de toucher la divine blessure. Les physionomies sont expressives. Avec le sévère maintien du Maître contraste la juvénile beauté de l'Apôtre. La draperie, trop riche, par le désir de Verrocchio d'interpréter avec exactitude les tissus épais et lourds, nuit un peu à l'heureux développement des lignes <sup>22</sup>. Mais quelle grâce dans les moindres plis ! Quel fini dans l'ornementation des bordures de l'étoffe ! Quant au travail de technique du bronze, il est inimitable et ne saurait être dépassé.

Ici s'arrête l'œuvre d'Andrea Verrocchio, artiste excellent. Sans doute on peut lui attribuer d'autres travaux. Mais en matière d'attribution, il faut être d'une extrême prudence. Je l'écrivais à propos de Benvenuto Cellini, je le répète aujourd'hui. A la vérité certains bustes, certaines statues rappellent la manière de Verrocchio. Il est certain, par exemple, que nombre de sculpteurs imitèrent la Notre-Dame de marbre qui surmontait la sépulture de Leonardino Bruni Aretino : une Vierge entre deux anges et tenant son enfant sur les genoux. Mais c'est précisément parce que la copie était aisée qu'il faut se garder d'accorder, comme on l'a fait avec trop de facilité, la paternité de telle ou telle œuvre de ce genre à Verrocchio. La Renaissance vit se produire d'excellents praticiens qui, au dire de Vasari, imitaient à s'y méprendre des œuvres qu'ils n'auraient pas été capables de concevoir, d'imaginer, de créer mentalement <sup>23</sup>.



## CHAPITRE IV

### LES ARTISTES DU MARBRE

#### A. — BERNARDO DI MATTEO GAMBERELLI DIT ROSSELLINO (1409-1464),

Verrocchio, à proprement parler, ne laissa pas d'élèves. Sans doute, il eut le mérite d'initier à l'art Lorenzo di Credi, le Pérugin, Léonard de Vinci. Mais outre que ces artistes sont peintres, puisque rien n'est resté des œuvres plastiques de Léonard, entre autres la maquette des deux modèles de statue équestre qu'il voulait sculpter pour François Sforza, Andrea n'a pas su leur donner son style, sa manière, ses idées esthétiques. Seul, peut-être, Vinci s'est inspiré du David de son maître Verrocchio et a reproduit ce modèle d'adolescent charmant dont il a fait, en quelque sorte, le type idéal qu'on retrouve dans l'Annonciation des Uffizzi et même dans certains personnages de l'admirable Cène, qui achève, hélas ! de s'évanouir sur les murs du réfectoire, dans le cloître milanais de Santa-Maria-delle-Grazzie. Andrea Verrocchio n'a donc pas formé de sculpteurs, sauf ce G. F. Rustici (1474-1554), auteur d'un groupe en bronze de la Prédication du Baptiste, au-dessus de la porte nord du Baptistère, à Florence ; dans sa jeunesse, il aurait secondé son maître dans le travail de la fonte de la statue équestre de Coleoni, à Venise. Mais si Verrocchio n'a pas formé de sculpteurs, il a eu sur ses contemporains une influence considérable. Et parmi ses imitateurs en bronze il faut citer Francesco di Simone et Angelo di Polo, qui ont laissé, le premier, avec le tombeau

de Tartagni à Bologne (église San Domenico), le second, avec un buste de Christ, en terre peinte, conservé au Liceo Forteguerri, à Pistoie, des œuvres d'artistes où se révèle indubitablement le talent soumis à l'influence de Verrocchio.

Cette influence, elle se fait même sentir sur le groupe des artistes du marbre dont nous allons nous occuper. De ceux-ci, le chef et le modèle est incontestablement Desiderio da Settignano, mais le vrai maître est l'illustre architecte Bernardo di Matteo Gamberelli, dit Rossellino.

L'aîné des quatre frères, Bernardo Rossellino devait acquérir un renom immortel, grâce aux monuments qu'il construisit, aux restaurations qu'il fit à Rome sous le pontificat de Nicolas V, et aux palais qu'il édifia pour Pie II. Mais il ne se livra pas seulement à l'architecture, il cultiva aussi la sculpture, et bien qu'à cet égard ses œuvres soient peu nombreuses, encore doit-on les examiner.

Nicolas V l'employa comme architecte. « Ce pontife, dit Vasari, était d'un esprit grand et résolu, et il savait diriger et conseiller les artistes avec autant de science qu'ils en déployaient eux-mêmes à l'éclairer. C'est ainsi que les entreprises arrivent à bonne fin quand le maître en prend sa part et qu'il a les capacités voulues pour les conduire à bien. Au lieu qu'un irrésolu et un incapable, sans cesse hésitant entre le oui et le non, entre des opinions et des projets différents (fra varii disegni e opinioni), perd un temps précieux à ne pas savoir se décider. »

Nicolas V restaura les édifices ruinés de la Rome antique, confia à cet artiste la construction des palais qu'il fit élever à Orvieto, Spolète, Civita-Vecchia, Civita Castellana, Narni, ainsi que celle des magnifiques bains de Spolète. A Rome, il restaura les remparts de la Cité, le château Saint-Ange, les églises de Sainte-Marie-du-Transtevere, de Sainte-Praxède,

Saint-Théodore, Samt-Pierre-aux-Liens, Saint-Jean-de-Latran, Sainte-Marie-Majeure, Saint-Etienne, les Saints-Apôtres, Saint-Paul et Saint-Laurent-hors-les-murs. C'était à Bernardino Rossellino que Nicolas voulait donner encore la direction de ces projets géants que la mort l'empêcha d'accomplir : tels que la transformation du Vatican et ses dépendances en une cité séparée de Rome où, comme dans un grand monastère, tous les serviteurs de l'Église, du plus élevé au plus humble, auraient habité. Ce même pontife se piquait encore d'employer Bernardo Rossellino à la reconstruction de la basilique de Saint-Pierre pour laquelle il avait demandé à L. B. Alberti le plan d'une vaste tribune.

Bernardo rebâtit à Fabriano l'église de Saint-François tombée en ruines, restaura l'église de Saint-Benoît à Giraldo et un pont sur la rivière de Giano.

Après la mort de Nicolas V et celle de son successeur Calixte III, qui, pendant son court pontificat, ne s'occupa pour ainsi dire point de favoriser les arts, Rossellino trouva un patron des plus zélés dans Pie II Piccolomini. L'idée dominante de ce pape était l'embellissement de sa ville natale, Corsignano, à laquelle il donna le nom de Pienza. Cette charmante petite ville couronne le sommet d'une des collines dénudées de la chaîne volcanique du Siennois. Sylvius Æneas la dota d'une cathédrale,, d'un évêché, d'un palais municipal et d'un palais privé construits dans le style Renaissance, sur les plans de Bernardo, auquel il adjoignit vraisemblablement un architecte siennois du nom de Fr. di Giorgio. Pie II, dans ses Commentaires, a laissé une minutieuse description de ces édifices pour lesquels il dépensa des sommes énormes, tout en écrivant à Bernardo : « Tu as

« bien fait, mon ami, de dépasser tes devis, car si  
« tu m'avais dit la vérité, j'aurais reculé devant une  
« dépense aussi considérable, et ce superbe palais,  
« ce noble temple, l'orgueil et l'admiration de l'Italie  
« entière, n'auraient jamais existé ; c'est donc à ton

« manque de franchise que nous devons ces  
« superbes édifices que tous, sinon quelques en-  
« vieux, admirent. Nous t'en remercions de grand  
« cœur et nous te regardons comme digne d'être  
« honoré au-dessus de tous les architectes du siècle  
« actuel. En foi de quoi ordonnons qu'il te soit donné  
« cent ducats et un nouveau surtout écarlate. »

Rossellino construisit à Sienne, également pour Pie II, le palais Piccolomini, qui présente le style rustique combiné avec des pilastres d'un charmant effet, et la Loggia del Papa, que Promis attribue à Francesco di Giorgio.

Mais quoique constamment employé, Bernardo eut le temps de sculpter le fameux groupe en marbre de l'Annonciation pour l'église de la Miséricorde à Empoli. Cette œuvre, qui date de 1447, en dépit de la beauté de l'expression, de la gravité de l'attitude, manque un peu de sentiment. Les figures ont quelque gaucherie dans le mouvement, trop d'ampleur dans les formes, en un mot : pas assez de vie.

Au contraire, l'ordonnance de ses tombeaux unit à l'élégance dans les proportions autant de personnalité que de variété. Son oeuvre principale en ce genre est le tombeau de Léonard Bruni, dit l'Arétin, mort en 1444, et enterré à Florence, dans l'église Santa-Croce. C'est un des plus beaux monuments funéraires de la Toscane, en quelque sorte le mausolée type du Rinascimento. La Madone et les anges de la lunette, attribués à tort à Verrocchio ; les séraphins portant un cartouche et les aigles le drap mortuaire sont admirablement sculptés. La figure du mort est noblement conçue et de la plus rare beauté. On a prétendu avec raison que par la grandeur et l'élégance de la forme Bernardo mérite ici d'être considéré

comme un des maîtres les plus accomplis de la seconde moitié du XV<sup>e</sup> siècle.

On ne peut en dire autant du monument érigé, dans l'église Santa-Maria-Novella, à la bienheureuse Villana, sainte Florentine du XIV<sup>e</sup> siècle. La composition, bien qu'originale, est fort inférieure au mausolée de Leonardo Bruni. Bernardo a tiré cependant un assez bon parti du motif gothique. La sainte repose sous des draperies disposées en forme de tente que des anges écartent. Au centre, deux mains tiennent une couronne d'où sortent des rayons lumineux.

Le même motif se reproduit sur le tombeau du jurisconsulte Philippo Lazzari, dans l'église Saint-Dominique, à Pistoie, placé malheureusement à une hauteur trop considérable pour qu'on le puisse bien examiner. Un bas-relief sur le sarcophage représente le professeur instruisant ses élèves, tandis qu'au-dessus tombe un rideau que soulève un petit ange ailé. Bernardo fut aidé de son frère Antonio dans l'élaboration de cette œuvre.

Également à Saint-Dominique, le tombeau du moine Lor. Pisano († 1457) évoque la manière de Bernardo. La figure tombale du sarcophage et l'inscription que supportent les anges font penser au monument de Leonardo Bruni, comme les gracieuses figures angéliques de la draperie de pierre surmontant le petit tabernacle du Saint-Sacrement dans le chœur de Santa-Maria-Novella de Florence rappellent l'ange de l'Annonciation d'Empoli.

## **B. — ANTONIO ROSSELLINO (1427-1478).**



Le frère de Bernardo, Antonio, surnommé del Proconsolo, du nom du quartier de Florence où il était né, fut un des meilleurs sculpteurs du XV<sup>e</sup> siècle. Élève et successeur de Bernardo, il unit la manière de Ghiberti à la suavité de Desiderio da Settignano que nous allons étudier ci-après.

Tout ce qu'Antonio possédait de grâce, de délicatesse et de noblesse dans l'exécution, de rare sentiment esthétique et d'expressive suavité éclate d'une façon triomphale dans le tombeau du cardinal Jean de Portugal († 1459), à San-Miniato, aux portes de Florence. Vasari eut raison d'affirmer qu'il n'était pas possible de voir une œuvre surpassant celle-ci en beauté ou en grâce : « che di pulitezza o di grazia passare la possa in maniera alcuna ».

Des deux côtés du tombeau sur lequel repose la statue de marbre du jeune cardinal sont des génies en pleurs. A chaque extrémité de l'entablement, richement orné, deux anges agenouillés tiennent en leurs mains la couronne de la virginité et la palme de la victoire. Des rideaux un peu lourds descendent du sommet du plein cintre qui surmonte le tombeau et retombent de chaque côté d'un médaillon où l'on voit en ronde bosse une ravissante Vierge avec l'Enfant Jésus.

Le cardinal Jacques, de la maison de Bragance, ayant vécu dès la plus tendre enfance dans une fervente piété, fut envoyé, à l'âge de dix-neuf ans, à Pérouse pour y étudier la théologie. Bien qu'il soit mort à vingt-six ans, le pape Calixte III, frappé de ses rares qualités, l'avait revêtu de la pourpre, et la République Florentine l'avait envoyé près la cour d'Espagne en qualité d'ambassadeur.

« Il était de la nature la plus aimable, dit Ves-  
« pasiano Bisticci <sup>24</sup> ; un vrai modèle d'humilité  
« et rempli d'une charité inépuisable pour les  
« pauvres ; sage dans ses libéralités pour les  
« siens, doux en commandant à ses serviteurs,

« ennemi de tout faste et de tout appareil. » Il demanda dans son testament à être enterré dans la chapelle qu'il avait élevée à ses frais dans l'église de San-Miniato, autrefois attenante à un monastère de moines blancs.

Le duc d'Amalfi, Antonio Piccolomini, fut si enthousiasmé de ce monument qu'il ordonna à Rossellino d'en faire un semblable dans l'église de Monte Oliveto, à Naples, en mémoire de sa femme Marie d'Aragon, fille du roi Ferdinand, morte en 1470. Mais Antonio n'exécuta pas lui-même cette œuvre où l'on reconnaît la main de Benedetto da Majano, qui enrichit le monument d'un admirable bas-relief de la Résurrection, sur lequel nous reviendrons.

Dans la même église de Monte Oliveto, au-dessus d'un autel voisin de l'œuvre de Benedetto da Majano, est placé le bas-relief de la Nativité, si célèbre par son groupe d'anges dansant en bandesserrées, et chantant sur les nuages qui dominant la modeste chaumière dans laquelle une Vierge exquise adore le Sauveur enfant. En dehors de la chaumière on aperçoit deux bergers. L'un montre le ciel du doigt ; l'autre place sa main sur ses yeux afin de mieux distinguer l'étoile qui les guide. Des têtes de chérubins dominant la corniche, quatre enfantelets avec des rinceaux sur l'architrave, des statuette de saint Jean et de saint Luc en des niches, et deux demi-figures d'évangélistes dans des médaillons au-dessus,, complètent cette œuvre admirable qui, unissant la beauté expressive et la simplicité du sentiment à une grande maîtrise d'exécution, peut être regardée comme une des plus charmantes productions de la meilleure époque de l'art toscan.

Ce même fini se retrouve dans un grand médaillon, d'un style un peu rude peut-être, qu'on peut voir à Florence, au Musée National, et qui représente l'Adoration des bergers. La Vierge à genoux, les mains jointes et la tête inclinée, contemple l'Enfant Jésus étendu devant elle sur

l'encadrement saillant du relief orné de charmantes têtes de chérubins. A sa droite, sur un plan moyen indiqué par la saillie moins accentuée du relief et par la dimension des figures, est assis saint Joseph, derrière lequel s'élève un pays montueux. Dans le ciel, l'ange annonce la bonne nouvelle aux bergers. L'un d'eux conduit encore son troupeau pendant que deux autres descendent un sentier escarpé le long des collines. Cette œuvre offre une réelle parenté avec la manière de Ghiberti. L'aplatissement gradué du relief, le paysage du fond, le ciel, les figures diminuant en raison de la distance sont des habiletés de perspective empruntées aux portes du Baptistère. Ant. Rossellino exécuta en marbre ce que Ghiberti avait sculpté en bronze et il aurait pu, lui aussi, redire la phrase des Commentaires : « Je me suis

« adonné avec enthousiasme et persévérance à l'art  
« depuis mon enfance, et je préfère cela à la con-  
« quête de l'or. Dans cette seule intention, j'ai  
« toujours tâché d'épier les secrets de la nature, de  
« découvrir comment je pourrais me rapprocher  
« d'elle, aussi pourquoi les objets frappent les yeux,  
« et encore d'approfondir les lois de l'optique <sup>25</sup>. »

Une statue en marbre du petit saint Jean marchant, fait en 1477, et le buste plus important et plein de vérité de Matteo Palmieri daté de 1468, également au Musée National de Florence, donnent une idée très exacte de la délicatesse et du fini de cet artiste.

Il en est de même des trois bas-reliefs si délicats de la chaire du Dôme de Prato, représentant des scènes de la vie de saint Etienne, et l'Assomption de la Vierge, rendue avec une grâce aussi tendre que naïve.

La grâce ! Elle apparaît dans toutes les œuvres d'Antonio Rossellino : dans ce petit tabernacle de la Badia di Settimo, aux portes de Florence ; dans le saint Sébastien, de grandeur naturelle, de la Pieve, à Empoli, aux formes si délicates et si belles, à l'expression si pleine de noblesse, au regard tourné vers le ciel avec tant de serveurur ; Vasari disait de cette œuvre : « e tenuta cosa bellissima ». L'autel en bois sur lequel elle s'élève supporte au sommet de la corniche deux anges à genoux qui rappellent les chérubins ornant le mausolée du cardinal de Portugal.

Et que dire de la Madone aux fines mains, la Madona del latte, sculptée à Santa-Croce, sur le tombeau de Francesco Nori, assassiné à Santa-Maria-del-Fiore, par Bandini, un des chefs de la conspiration des Pazzi, avec le poignard même qui venait de frapper Julien de Médicis ? Son dévouement sauva la vie à Laurent, qui eut le temps de se réfugier dans la sacristie de la cathédrale. Cette Madone, incrustée dans un médaillon en amande, sur le pilier faisant face au monument de Michel-Ange, est entourée d'une guirlande de ravissants chérubins <sup>26</sup>.

Il faut citer encore le Sarcophage de saint Marcolin, au Musée de Forli. Cette œuvre de jeunesse, attribuée à tort à Benedetto da Majano, fut exécuté en 1458, sur commande de Niccolo d'Asti, évêque de Recanati. Les Vertus et quatre moines placés dans les niches entourent le sarcophage isolé. Le couvercle est surmonté d'enfants planant, avec inscription et armoiries. Les statuettes de l'Annonciation surmontent le tout.

Antonio collabora, nous l'avons dit, à l'exécution du tombeau de Lazzari, à San-Domenico de Pistoie. Le dessin en avait été fait en 1463, par Bernardo. Antonio termina cette œuvre l'année 1468. Le bas-relief du professeur

devant ses élèves, mentionné plus haut, est sans doute de lui.

Enfin, avec le beau buste en marbre de Giovanni di San-Miniato, docteur ès arts et en médecine, au South Kensington, si intense de vie, si fidèle dans l'observation et la reproduction des formes, on mentionne communément plusieurs Vierges d'Antonio Rossellino dans les Musées de Berlin, de Paris et de Lyon. La plupart d'entre elles reproduisent le type ordinaire des Madones de l'artiste. A Berlin, l'on trouve même la réplique de la Madone ronde du Bargello. Mais de toutes ces pieuses statues celle de Lyon, la plus importante, est une Annonciation.

J'ai vainement cherché dans cette ville le mausolée de marbre dont Antonio aurait reçu la commande, au dire de Vasari : « siccome a Lione di Francia una sepoltura di marmo ».

Quant à la fontaine de la Villa di Castello et à celle de la sacristie de San-Lorenzo attribuée par Vasari à Donatello ou à Verrocchio, par d'autres critiques d'art plus moderne à Antonio et même à Bernardo Rossellino, j'avoue que le problème est ardu à résoudre. Peut-être faut-il voir, surtout dans la seconde de ces œuvres, du reste très belles, la collaboration des deux frères, étant donné que le nombre des motifs ornementaux qu'on y remarque sont reproduits soit sur la tombe de Leonardo Bruni, soit sur le Mausolée du cardinal de Portugal, soit même dans les bas-reliefs de la chaire de Prato.

### **C. — DESIDERIO DA SETTIGNANO (1428-1464).**

Toutes les qualités d'Antonio Rossellino, et par exemple la grâce associée à la maîtrise esthétique la plus accomplie, existent à un égal degré chez Desiderio da Settignano, qui exerça sur l'art de Rossellino une incontestable et légitime influence.

Desiderio passe pour un élève de Donatello, non pas seulement parce qu'Alberti le mentionne dans son *Memoriale* et Vasari dans ses *Vite* comme tel, mais parce qu'en dépit de sa finesse et de son élégance il semble avoir gardé de son maître la science impeccable et le sentiment des riches décorations. Alberti prétend même que Donatello et Desiderio auraient travaillé ensemble à la frise de la chapelle Pazzi, à Santa-Croce. Et de fait quand on considère la magnifique série de têtes d'anges décorant cet oratoire, on est frappé de la fraîche beauté, de la suave douceur que dégagent ces visages enfantins accrochés, au nombre de cinquante-six, aux deux faces de la frise du portique.

Né en 1428 à Settignano, Desiderio était fils d'un tailleur de pierres, Bartolommeo di Francesco detto Ferro. On sait peu de choses sur lui sinon qu'il avait un frère nommé Gori qui suivit la carrière de son père, qu'en 1453 il fit partie de la corporation des *maestri di pietra* de Florence, et qu'il mourut à trente-cinq ans (Vasari dit à tort vingt-huit ans), laissant une femme et deux enfants <sup>27</sup>.

Malgré la rareté de ses travaux, il occupa, parmi les artistes du temps, un rang proéminent. Le père de Raphaël l'appelle « il bravo Desiderio si dolce e bello ». Quoique mort prématurément, il conquiert une réputation que justifient pleinement les quelques sculptures laissées par lui. Le tombeau de Carlo Marsuppini, dans l'église florentine de Santa-Croce, un des plus beaux monuments funéraires de Toscane, avec le mausolée de Leonardo Bruni par Bernardo et celui du cardinal de Portugal par Antonio Rossellino, sont les types du style délicat, doux et charmant de Desiderio.

Le père de Carlo Marsuppini, Gregorio, dont la pierre <sup>28</sup> tombale, également l'œuvre du maître qui nous occupe, se voit, malgré qu'à demi effacée, encadrée dans le pavé

Santa-Croce, au-dessous du tombeau de son fils, était un savant juriste. Il fut un moment gouverneur de Gênes et secrétaire du roi de France Charles VI. Afin de faire donner une instruction soignée à son fils Carlo, il confia la direction de ses études à l'illustre Giovanni de Ravenne pour le latin, et pour le grec à Emmanuel Chrysoloras. Ce dernier, noble hellène, employait les loisirs que lui laissaient les importantes ambassades dont le chargèrent successivement les monarques constantinopolitains, Jean et Manuel Paléologue, en France, en Allemagne ou en Italie, à initier à la connaissance de sa langue naturelle les jeunes gens de Florence et des autres villes de la Péninsule. Sous sa direction, Carlo Marsuppini posséda en peu de temps tous les secrets du grec.

Frappé de son intelligence, Cosme de Médicis l'attacha tout jeune à sa personne. Nommé professeur de belles-lettres à Florence, il eut au nombre de ses élèves les neveux du pape Eugène IV qui lui donna le titre de secrétaire apostolique. Plus tard, ses compatriotes l'appelèrent au Secrétariat de Florence.

En 1452, quand l'empereur d'Allemagne Frédéric III visita la ville, Carlo lui adressa un discours en latin travaillé avec soin, auquel le secrétaire de l'empereur, Æneas Silvius Piccolomini, plus tard Pie II, répondit par une improvisation du même genre. Marsuppini, au grand désappointement de ses amis et au dommage de sa réputation de latiniste, ne voulut pas. répliquer. Ses partisans l'excusèrent en disant que son enseignement prouvait assez son savoir. Il mourut en 1455, et lors des obsèques publiques dont l'honora Florence, son disciple Matteo Palmieri, qui devait devenir célèbre par sa continuation de la Chronique de saint Prosper jusqu'en 1449, et surtout par l'Histoire de la captivité des Pisans, posa sur sa tête une couronne de lauriers.

Desiderio. représenta Marsuppini en costume civil, avec un livre sur la poitrine, étendu sur un sarcophage dont le soubassement, aux extrémités duquel des anges debout soutiennent des écussons, est orné de sphinx, de rinceaux et de cartouches. La niche en plein cintre qui enveloppe le monument est couronnée par un vase d'où s'échappent des flammes et par deux gracieux chérubins tenant des rinceaux qui retombent de chaque côté du plein cintre. Dans la lunette est un groupe en haut relief de la Madone et de l'Enfant Jésus adoré par des anges. La figure sépulcrale, sur le magnifique lit de parade, est d'une fine personnalité. La longue guirlande de marbre tombante et soutenue par les sveltes adolescents de la corniche, forme dans sa chute les ondulations les plus charmantes. Et, bien que la surface entière soit recouverte d'ornements très travaillés, cependant, en raison de l'exquise délicatesse avec laquelle les détails sont traités, l'ensemble est de la plus grande richesse sans être en rien surchargé.

Nous admirons encore le même raffinement de goût dans le charmant tabernacle adossé à la chapelle du Saint-Sacrement à San-Lorenzo. Rien de plus tendre et de plus pénétrant que l'attitude du Christ juvénile et des deux anges tournés vers lui, en adoration sur la corniche du tabernacle. Et le même éloge s'adresse aux minces enfants de chœur d'une grâce si naïve, placés près des cierges dressés de chaque côté du tabernacle. Au-dessous s'aperçoit un groupe représentant le Christ soutenu par sa mère et une sainte femme. L'effet général de ce groupe est appauvri par un défaut de forme et de sérieux dans l'expression du sentiment. Mais, néanmoins, en cette œuvre comme dans le tombeau de Marsuppini, l'heureuse ordonnance du dessin, l'habileté des dispositions ornementales, plates, en haut relief, lisses ou découpées comme une dentelle, produisent un effet aussi élégant que pittoresque. Il faut étudier avec soin ces deux œuvres pour se persuader de ce que peuvent devenir, entre les mains du



génie, les détails des motifs qui, d'ordinaire, ne sont que les accessoires souvent négligés de l'ensemble, et qui, au contraire, se présentent, ici, traités avec autant de soin que le principal.

Une identique richesse ornementale devait sans nul doute éclater sur le socle, malheureusement perdu, que Desiderio avait exécuté pour le David de Donatello <sup>29</sup>. L'artiste y avait représenté, parmi des feuilles et des fruits enguirlandés, des corps de harpies d'une grande beauté.

Son goût se manifestait d'ailleurs dans toutes les œuvres dont il s'occupa : par exemple le beau buste de Marietta Palla Strozzi, la femme de Cœlio Calcagnini, le célèbre astronome ferrarais, auteur du *Quomodo cœlum stet, terra moveatur*, qui, bien avant Galilée, révolutionna la science.

Ce buste, longtemps conservé au palais Strozzi, a été récemment acquis par le Musée de Berlin. Il repose sur une large plaque de marbre où l'on voit, sculptées avec élégance, des figures couchées et de petits génies. Le visage de Marietta, quoique dépourvu de beauté, est d'un grand caractère. La richesse de la coiffure — Desiderio donne toujours beaucoup d'attention à la coiffure — est d'un effet neuf autant qu'original. Le vêtement broché est travaillé avec une grande délicatesse. Par la pureté du dessin, la délicatesse et l'habileté de l'exécution, le raffinement esthétique, ce buste réunit de la manière la plus heureuse les caractères particuliers des meilleurs travaux des Quattrocentisti.

En dehors de quelques autres compositions détruites, — comme cette Madone « *di leggiadra e graziata maniera* » qu'il avait sculptée pour les religieuses delle Murate et qui fut perdue dans une inondation de 1557 ; comme ce tabernacle de la chapelle du Saint-Sacrement, à Saint-

Pierre Majeur, disparu lors de l'écroulement de cette église en 1784<sup>30</sup> ; comme cet ange en bois sculpté qu'il avait fait pour la chapelle Brancacci, à Santa-Maria del Carminé, et qui fut sans doute brûlé lors de l'incendie qui détruisit cette église en 1771<sup>31</sup> ; comme les têtes du Christ et de saint Jean-Baptiste enfant, qui, avec plusieurs bas-reliefs du même artiste, se trouvaient placés dans les appartements du duc Cosme de Médicis : — Desiderio da Settignano n'a, somme toute, laissé qu'une œuvre assez restreinte.

Mais sa manière « douce et charmante » est assez caractéristique pour qu'elle permette de lui attribuer, avec toute vraisemblance, quelques bustes de femmes et d'enfants en marbre, ornements du Museo Nazionale de Florence. S'ils ne sont pas de sa main, ils montrent toutefois l'influence du maître sur l'école de son temps ; tels : ce buste de jeune fille inconnue, au front grave et à l'expression suave ; ce buste de Battista Sforza, épouse de Federigo d'Urbino, et ce buste d'enfant à la tunique serrée, à la figure rayonnante de tout le charme et de toutes les grâces du jeune âge, rappelant si bien les faces enfantines du monument Marsuppini. Il y a aussi une évidente parenté avec le talent de Desiderio dans le buste de femme du Musée du Louvre, de noble maintien et où la coiffure enveloppant et cachant les oreilles donne à la figure féminine une prestigieuse majesté.

Les deux bustes d'enfants de la petite église florentine de S. Francesco di Vanchetoni, via di Palazzuolo ; une belle tête de saint Jean pensif, et celle plus caractéristique d'un enfant qui sourit, ne semblent pas au premier abord devoir être attribués à Desiderio plutôt qu'à Antonio Rossellino, tant la facture, nerveuse et délicate à la fois, procède de ces maîtres. Pourtant en y réfléchissant, bustes et têtes ont une telle intensité expressive, le modèle du cou et des épaules se rapproche tellement de la perfection, qu'elles

répondent bien à l'idée que nous nous faisons du talent de Desiderio.

A mentionner aussi comme appartenant à l'école de Settignano le tombeau de la jeune Barbara Manfredi, morte en 1466 et enterrée à S. Girolamo de Forli : la figure de la morte, le relief de la Vierge, les enfants et les anges, tout rappelle la manière de Desiderio ; puis quelques Madones d'un relief peu accusé, entr'autres la Vierge du tabernacle de la Via Cavour, en face du palais Riccardi ; enfin quelques tombeaux en forme de niches dans les diverses églises de Santa-Croce, l'Annunziata, la Badia, à Florence et dans la cathédrale de Prato. Mais il s'agit là de travaux rappelant plutôt la manière du maître, exécutés peut-être sous ses yeux par ses élèves, et manquant parfois de cet art achevé qui a fait notre admiration devant les oeuvres maîtresses de Desiderio.

Il mourut en 1463 laissant inachevée une Madeleine pénitente, à la Santa-Trinita. Benedetto da Majano termina cette statue, maintenant défigurée par une robe en bois, et qu'on remarque à droite en pénétrant dans l'église.

Ainsi finit ce maître illustre à la fleur de l'âge, alors que son génie lui faisait déjà une glorieuse auréole. Son deuil fut porté par tous les amis de la beauté déplorant une perte irréparable. Il fut enseveli dans l'église de San-Piero Maggiore, à Florence. Un poète anonyme déclara, dans les vers déposés sur sa tombe, que « la nature, indignée de  
« rencontrer en lui un vainqueur, abrégea ses  
« jours ; inutile vengeance, car il avait donné  
« l'immortalité à des marbres qui, à leur tour,  
« l'immortalisèrent ».

« La natura...  
Tronco la vita a cosi bell' ingegno  
Ma in van ; perché costui  
Die vita eterna ai marmi, e i marmi a lui. »

## **D. — BENEDETTO DA MAJANO (1442-1497).**

La tendance gracieuse et charmante inaugurée par Desiderio da Settignano se continue excellemment dans Benedetto da Majano, sculpteur et architecte.

Benedetto appartenait à une race d'artistes. Cette tradition de l'art dans une même famille était loin d'être rare en Italie. Au XIII<sup>e</sup> et au XIV<sup>e</sup> siècle, nous trouvons les Campionesi, les Pisani, les Cosimati de Rome. Le XV<sup>e</sup> siècle en voit éclore un plus grand nombre. Ce sont les Turini à Sienne, les Civitali à Lucques, les Pollajuoli, les cinq Rossellino à Florence <sup>32</sup>.

Et comment oublier dans cette nomenclature les délia Robbia : Luca, Andréa, Giovanni, Girolamo, Ambrogio, Simone, qui fondèrent à eux seuls une école et répandirent sur toute l'Italie des trésors d'art, le goût des décorations sur majolique, l'industrie esthétique des terres vernissées ? Sculpteurs d'une grande élégance, d'une invention facile et abondante, ils surent combiner avec les marbres taillés les poteries peintes cuites au feu et recouvertes du célèbre émail blanc et bleu. Il ne faut pas oublier, d'ailleurs, qu'avant de s'occuper de majolique, le fondateur de la famille, Luca della Robbia, avait exécuté, pour l'intérieur de la cathédrale de Florence, une magnifique décoration

rappelant la manière de Donatello. Je veux dire les célèbres chœurs d'anges de la Cantoria.

Mais séduit par la découverte qu'il fit de l'application de l'émail sur la terre cuite, il abandonna le marbre. Et c'est pourquoi les productions auxquelles il se livra, lui et sa famille, forment, dans l'histoire de la sculpture italienne des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles, un chapitre à part qu'on pourrait intituler : Les Sculpteurs en terre cuite émaillée.

Mais revenons à Benedetto da Majano.

Son père, Antonio, tailleur de pierre florentin, eut trois fils. L'aîné, Giuliano, célèbre comme architecte, passa une grande partie de sa vie à Naples, au service du duc de Calabre. Comme son frère Benedetto il s'occupa beaucoup de marqueterie. Ses travaux en ce genre sont à la Badia de Fiesole. Il fit aussi en compagnie du même Benedetto les placages si remarquables des portes de la sacristie du Dôme de Florence. La chapelle de Santa-Fina à San Gimignano fut construite sur ses plans, ainsi que le palais du Capitano, à sarzalla, et le Dôme de Faenza. Il fit de 1475 à 1481 la porte de bois de la salle de l'audience, au Palais Vieux, ainsi que l'architrave et la frise de la même salle.

Il travailla à la Santa-Casa de Lorète, éleva le tabernacle de la Madona dell'Ulivo à Prato et à Naples, édifia le palais de Poggio Reale, celui de la duchesse Marie d'Aragon, comtesse de Terra-Nuova, morte en 1470, et enfin la Porta Capuana.

Le troisième frère, Giovanni, fut un sculpteur de moindre mérite. A un kilomètre et demi environ de Prato, sur le chemin de Florence, on trouve, au bord de la route, une petite chapelle élevée à la Madonna dell' Ulivo. L'autel, aujourd'hui transporté dans la cathédrale de Prato, était décoré d'une Vierge en terre cuite de Benedetto et d'une Pieta en relief.

Les figures en marbre blanc appliquées contre une plaque en pierre, d'une teinte vert foncé, représentent le

Christ soutenu par la Madone et saint Jean. Les jeux de physionomie, assez réalistes, rappellent quelque peu, par la mimique expressive et les lignes des draperies, la manière de Pollajuolo. Mais aucun artiste ne s'étant plus que Benedetto écarté du faire un peu dur de Pollajuolo, on est porté naturellement à attribuer ce morceau, sinon à Giuliano qui avait donné les plans du tabernacle de la petite chapelle, du moins à Giovanni. En effet, pour se rendre compte de la différence du talent de Benedetto, il n'est que de jeter un coup d'œil sur les formes arrondies et le suave visage de la Madone en terre cuite ornant l'autel placé au-dessus de la Pieta et qui reproduit les types si gracieux et d'un sentiment si vrai habituels à cet artiste.

Benedetto da Majano débuta comme intarsiatore, cette branche de l'art qui consiste à combiner divers bois colorés de façon à former des figures, des ornements et des effets de perspective. Elle acquit une grande réputation lorsque Brunelleschi et Paolo Uccello perfectionnèrent la perspective, et correspond en tout point, sauf dans l'emploi des matériaux, à l'opus sectile des anciens <sup>33</sup>.

Benedetto confectionna deux beaux coffrets incrustés qu'il porta en Hongrie, afin d'en faire hommage au roi Mathias Corvin qui était alors le grand protecteur des arts dans cette région et qui aimait à s'entourer d'hommes de lettres et d'artistes. Dès la fin du XIV<sup>e</sup> siècle, d'importantes relations commerciales unissaient la République de Florence à la Hongrie. A cette époque, un marchand du nom de Luca Pecchini, partant pour ce royaume, emmena avec lui un enfant de treize ans : Filippo Scolari, surnommé Pippo Spano. Ses heureuses aptitudes à dresser les comptes attirèrent l'attention du trésorier royal qui le présenta au roi Mathias. Anobli, élevé au rang de chevalier, nommé gespann ou gouverneur d'un district, il devint comte d'Ozora, grâce à sa femme qui possédait une terre de ce nom. Habile tacticien, il remporta sur les Turcs

d'importantes victoires, fut le second personnage du royaume et rendit de grands services à ceux de ses compatriotes qui visitaient la Hongrie. Après sa mort, les Florentins conservèrent les avantages particuliers que Mathias, protecteur des arts et de la littérature, étendit aux lettrés et aux savants <sup>34</sup> spécialement aux érudits florentins : « aveva nella sua corte molti Fiorentini » e si dilettava di lutte le cose rare » <sup>35</sup>.

A son arrivée à Bude, Benedetto da Majano s'empresse de déballer, en présence du roi qui lui en avait donné la commande, les deux précieuses cassettes. Quel ne fut pas son désappointement en voyant tomber en morceaux toute la marqueterie atteinte par l'humidité de la mer ! Il la rajusta tant bien que mal, mais cet accident lui montrant que c'était perdre son temps que d'employer des matériaux aussi délicats, l'artiste résolut de se consacrer dans l'avenir exclusivement à la sculpture.

Pendant son séjour en Hongrie, il exécuta plusieurs terres cuites et plusieurs sculptures en marbre dont nous ignorons le sujet et le sort, mais qui plurent beaucoup au roi Mathias : « che molto piacquero a quel re. » D'ailleurs, avant de se rendre à l'étranger, il avait déjà, pendant les travaux de son frère Giuliano à la Santa-Casa de Loreto, sculpté la fontaine de marbre entourée de deux anges exquis dans la cathédrale de cette ville. Ceci prouve qu'il n'était pas novice en cet art, à son arrivée auprès de Mathias Corvin.

Peu de temps après son retour à Florence, il sculpta quelques figures d'enfants portant des festons et une statue de saint Jean pour la porte de la salle d'audience du Palais Vieux, que son frère Giuliano et un artiste nommé Francione ornèrent de marqueterie. L'encadrement de marbre de cette porte est d'un admirable fini. Le travail de

marqueterie se recommande par une belle sûreté de dessin. Giuliano et Francione ont figuré Dante et Pétrarque. L'un tenant ouvert le livre de la Divine Comédie, et montrant, avec la main droite, le premier vers du cantique de l'Enfer ; le second désignant son Canzoniere. Sous chaque écrivain sont placés les divers ouvrages qu'ils composèrent.

La porte était surmontée, je viens de le dire, d'une statue de saint Jean jeune, actuellement aux Uffizzi, figure agréable, travaillée avec beaucoup de soin. Les mains, très élégantes de forme, sont d'une exécution remarquable. Benedetto s'occupa de cette porte à plusieurs intervalles, de 1475 à 1481.

Son œuvre la plus ancienne en date, après son retour de Hongrie, est le magnifique autel de San-Savino, dans la cathédrale de Faenza. L'œuvre, d'après les sources, fut exécutée pendant les années 1471 et 1472, aux termes du testament de Giovanna Manfredi, morte en 1468, un des membres de cette puissante famille gibeline qui régna plus d'un siècle sur la Romagne.

Dans une lunette au-dessus de l'autel, un sarcophage, agrémenté de statuettes, représente la Vierge entre deux anges. Le plein cintre s'appuie sur six pilastres enrichis d'une ornementation renaissance très soignée. La partie centrale, au-dessous du sarcophage, est couverte de six bas-reliefs à surfaces plates et nettement découpées, mis en perspective comme des tableaux et racontant divers traits de la vie de saint Savin.

Le premier tableau représente le saint en prière recevant d'un ange placé au milieu des nues l'ordre de se rendre à Assise pour y prêcher l'Evangile. Dans le second tableau, on aperçoit le saint prêchant à Assise. Dans le troisième, accompagné de ses diacres, il renverse une idole. Dans le quatrième, un bourreau lui coupe les mains sur le piédestal même de l'idole. Dans le cinquième, il guérit de la cécité



Priscien, qui, nu, agenouillé, attend l'attouchement miraculeux, tandis que divers spectateurs montrent, par leurs gestes et leur physionomie, l'intérêt qu'ils prennent à cette scène ; sur le premier plan, un soldat, extraordinairement vivant d'attitude, s'absorbe dans l'arrangement de son épée et de son bouclier. Enfin, le sixième tableau représente Savin, la face contre terre, lapidé par quatre hommes ; dans le fond, s'élèvent des montagnes ; à leur pied, un homme laboure avec une charrue que traînent deux bœufs.

L'intérêt de ces bas-reliefs provient de ce que les faits qu'ils représentent sont racontés par le minimum de personnages. J'ajoute qu'à cet égard, et grâce à l'emploi qu'a fait Benedetto des surfaces planes, ce travail se rapproche absolument des conceptions de Donatello.

Avant de quitter la Romagne, Benedetto, prétend Vasari, aurait sculpté le buste de Galeotto Malatesta de Rimini, né en 1411 et mort en 1432. Mais on n'en trouve pas de trace non plus que de l'effigie d'Henri VII, roi d'Angleterre, représenté, prétend-on, d'après une gravure que lui donnèrent des négociants florentins. A sa mort, les esquisses de ces deux œuvres auraient été retrouvées dans son atelier :

« la bozza de' quali due ritratti fu trovata in casa,  
« sua, con moite altre cose, dopo la sua morte ».

En 1475, Benedetto se rendit à San-Gimignano, la mieux conservée, la plus pittoresque des villes toscanes, et qu'il faut visiter si l'on veut comprendre ce que fut le passé d'une des petites Républiques dont l'histoire est intimement liée à celle de Florence, de Sienne et de Volterre. L'artiste venait y travailler à un rétable pour la chapelle de Santa-Fina, si magnifiquement décorée de fresques par Ghirlandajo.

Cette chapelle, composition architecturale de Giuliano da Majano, est une des plus belles œuvres de l'art italien avec ses pilastres cannelés, ses chapiteaux corinthiens, l'archivolte ornée d'une guirlande feuillée et la frise agrémentée de têtes d'anges. Elle fait partie de la Collegiata, ou cathédrale de San-Gimignano.

Le rétable que Benedetto sculpta pour cette chapelle consiste en une porte grillée fermant le tabernacle. De chaque côté, des niches avec des statuettes d'anges. Au-dessous, une predella dont les bas-reliefs représentent la sainte ressuscitant un mort, son décès et ses funérailles. Surmontant la porte grillée, un groupe de la Madone et l'Enfant Jésus entourés de chérubins et d'anges adorateurs. Cette œuvre charmante est malheureusement en partie défigurée, puisque le sarcophage n'a plus de couvercle et que la frise en bas-relief servant autrefois de prédelle à l'autel est actuellement placée au-dessus. Mais telle qu'elle est on y retrouve les qualités de finesse et d'élégance coutumières à Benedetto.

Quelques années plus tard, un peu avant 1480, un riche négociant florentin nommé Pietro Mellini, dont il avait, en 1474, sculpté le buste, lui confia l'exécution d'une chaire en marbre pour l'église de Santa-Croce. Benedetto montra ici sa grande science comme architecte, car il adossa cette chaire à l'un des piliers de la nef, et y pratiqua l'escalier sans compromettre en rien la solidité de l'édifice. Il retraça, dans les cinq reliefs des panneaux, les événements de la vie de saint François ; ces reliefs sont travaillés avec le même soin que ceux de San-Savino, à Faenza, et que les personnages de l'autel de marbre de l'Annonciation, à Naples. On y voit le pape Honorius III confirmer les statuts des Franciscains ; le fondateur de l'ordre traversant sous les yeux du sultan un immense brasier sans en éprouver le moindre mal ; François recevant les stigmates à la Verna ; sa dépouille mortelle exposée dans la basilique d'Assise ; le

martyre de cinq de ses disciples en Mauritanie. Mais de toutes ces compositions, la plus remarquable est celle de l'exposition des restes de saint François. Au centre, on aperçoit le cercueil autour duquel se pressent des moines agenouillés ou debout. De chaque côté, en spectateurs de cette triste scène, se groupent des prêtres, des laïques, des enfants armés d'encensoirs. Dans le fond se montre l'église dessinée en perspective avec ses colonnes massives reliées entre elles par de larges pleins cintres qui séparent la nef des bas côtés. On éprouve à considérer ce spectacle l'illusion de la réalité. Benedetto atteint ici tous les effets de la peinture.

On se rappelle que Giuliano, l'architecte, passa une grande partie de sa vie à Naples : la nomenclature que j'ai donnée de ses travaux est là pour en témoigner. La protection que le duc de Calabre, qui régna plus tard sous le nom d'Alphonse XI, accordait à Giuliano, rejaillit naturellement sur son frère Benedetto. Mais des œuvres auxquelles ce prince l'employa vraisemblablement, il n'est rien resté ; il faut croire, d'ailleurs, qu'elles furent sans importance, car Vasari en eût fait mention en s'occupant de cet artiste.

A Naples, Benedetto travailla aussi pour le duc d'Amalfi, comte de Terranuova. Il termina d'abord le tombeau de sa femme, la duchesse Marie d'Aragon, morte en 1470 et enterrée dans l'église de Monte Oliveto. Ce tombeau, on se le rappelle, avait été commandé à Antonio Rossellino sur le modèle du monument de Jean de Portugal à San-Miniato. A la mort d'Antonio, le monument n'étant pas achevé, Benedetto da Majano fut chargé de le terminer. Les figures de ce mausolée rappellent le caractère des types gracieux et consciencieusement fouillés de Benedetto. Il est même fort intéressant de voir ce qu'est devenue entre ses mains la conception plus nerveuse de Rossellino, à San-Miniato.

Mais le sculpteur a enrichi cette réplique d'un admirable bas-relief de la Résurrection : le Christ entouré d'anges sort d'un tombeau devant lequel reposent deux gardes, dont l'un, à peine réveillé, contemple avec stupeur le miracle frappant ses yeux. Ici encore les figures se recommandent par leur très petite dimension, ce qui est la caractéristique de Benedetto ; en même temps les surfaces se montrent très aplanies ; les contours offrent une précision extrême et une fort délicate netteté. Cette œuvre est postérieure à 1480.

Dans cette même église de Monte Oliveto, Benedetto, quelques années après, vers 1489, par ordre du comte de Terranuova, mit la main au bas-relief de l'Annonciation, placé contre l'autel de marbre de la chapelle Mastro-Giudici. La Madone est charmante et chaste ; mais l'attitude, pourtant gracieuse, de l'ange est obnubilée par des draperies trop lourdes. Dans le fond, au milieu d'un jardin, un palais somptueusement décoré s'élève en perspective. De chaque côté du relief de l'Annonciation, sont placées dans des niches les statuette de saint Jean Baptiste et de saint Jean l'Évangéliste. Au-dessus, quelques médaillons renferment des figures de saints à mi-corps. Les degrés sont ornés de sept bas-reliefs : la Nativité, l'Adoration, la Résurrection, la Mise au tombeau, la Transfiguration, la descente du Saint-Esprit et la mort de la Vierge.

Nous trouvons ici une nouvelle application à la sculpture des procédés de la peinture. On peut rapprocher ce travail des bas-reliefs d'Antonio Rossellino, dans la chapelle voisine Piccolomini. Donatello, et peut-être Ghiberti, admis à les contempler, loin de désavouer leurs auteurs les auraient tenus, à coup sûr, pour de fidèles disciples.

A Sienne, l'église San-Domenico contient peut-être le plus beau ciboire de l'Italie. Le socle est orné de médaillons

en relief des Évangélistes. Il est impossible de décrire ce vase hexagonal porté sur un pied aux arabesques délicatement ciselées. Je ne saurais trop recommander de l'examiner avec attention en visitant Sienne, car cette œuvre, unique dans son genre, échappe à toute explication. Dans l'ensemble des détails, on retrouvera peut-être quelque chose de l'art riche, puissant et compliqué de Donato. Aux côtés de ce ciborium destiné au maître autel de Saint-Dominique étaient placés deux anges à genoux, un cierge à la main, rappelant les anges porte-flambeaux de l'autel de Santa-Fina à San-Gimignano, mais d'une attitude plus souple et d'une expression plus suave encore. Malheureusement ni les anges ni le ciborium ne sont à leur place à San-Domenico, ce qui est fâcheux au point de vue de l'effet d'ensemble. Il est à regretter, du reste, que cette forme de décoration d'autel n'ait pas été respectée dans les églises où elle existait anciennement.

Les travaux de sculpture n'empêchaient point Benedetto da Majano de s'occuper d'architecture. Il trouva un protecteur puissant en Filippo Strozzi. En 1489, il commença pour lui le palais fameux, l'une des œuvres d'architecture les plus imposantes de Florence. Construit dans le style inventé par Brunelleschi et Michelozzo, le palais massif, solide comme un roc, évoque le souvenir d'une époque où la violence des factions se déchaînait journellement. La splendeur du plan de Benedetto, la crainte d'exciter l'envie de ses concitoyens firent longtemps hésiter Filippo Strozzi. Il se décida enfin et acquit à grands frais les terrains nécessaires. Les travaux, commencés en 1489, ne furent rapidement poussés que pendant fort peu de temps. A la mort de Filippo Strozzi ils se trouvèrent suspendus. Lorsque son fils Philippe reprit cette œuvre, il choisit comme architecte Simone Pollajuolo, surnommé Cronaca, qui fut chargé de la partie sur la cour intérieure, et qui couronna ces sombres murailles d'une magnifique corniche corinthienne, si admirablement

proportionnée qu'on n'a pu lui opposer que celle du palais Farnèse à Rome.

En 1491, l'année même de sa mort, Filippo Strozzi chargea Benedetto de l'exécution de son tombeau placé derrière l'autel de la chapelle Strozzi, à Santa Maria-Novella. C'est un sarcophage d'une grande simplicité enfermé dans un arc et dont la face antérieure est ornée de deux anges en relief soutenant une tablette commémorative. L'espace au-dessus est rempli par des anges en adoration et par des chérubins qui supportent un médaillon très orné. Ce médaillon renferme un groupe de la Madone et de l'Enfant Jésus qui ne diffère pas beaucoup, comme ligne de composition, des médaillons habituels aux tombeaux de Rossellino, de Desiderio, de Verrocchio, mais qui leur est supérieur, par une belle recherche du modelé et quelque chose de si exquis dans le charme, qu'on peut dire qu'une telle œuvre n'est pas seulement le chef-d'œuvre du maître, mais encore un des meilleurs morceaux de sculpture du XV<sup>e</sup> siècle.

Philippo Strozzi, surnommé le Vieux, pour le distinguer de son fils, qu'on appela le Suicidé, avait épousé Clarisse, fille de Pierre 1<sup>er</sup> de Médicis. Il devint suspect à sa patrie quand Pierre de Médicis dut s'enfuir précipitamment devant les menées des républicains Soderini et Acciajuoli. Strozzi, secrètement sympathique à ces derniers, réussit pourtant à ne pas se compromettre quand ils furent exilés à Venise.

Son fils eut une destinée tragique. Il avait été banni de Florence sous Alexandre de Médicis. Lorsque ce dernier tomba sous les coups de son cousin Lorenzaccio, en 1537, Filippo Strozzi reçut à Venise, où il se trouvait alors, la visite de l'assassin du duc de Florence qui l'excita à se mettre à la tête des exilés pour attaquer la ville et

s'emparer du pouvoir. Mais Cosme de Médicis, fils de Jean des Bandes Noires, venait d'être appelé par Charles-Quint à succéder à Alexandre. Il chargea Alessandro Vitelli de marcher au-devant des rebelles qui furent vaincus à la bataille de Montemurlo. Filippo Strozzi fait prisonnier, tandis que son fils, qu'il avait entraîné dans sa rébellion, réussissait à s'échapper, fut enfermé dans la Fortezza da Basso, où, lassé des mauvais traitements que lui faisait endurer Cosme, il se donna la mort, ainsi qu'en fait foi la lettre superbe publiée par Luciano Scarabelli, d'après le manuscrit trouvé, dit-on, à côté de lui, dans la prison <sup>36</sup>.

D'étroites relations unirent sans doute Benedetto da Majano et les Strozzi. Car non seulement il sculpta le buste en marbre du vieux Strozzi, un des joyaux du Louvre, mais il laissa aussi une médaille de Philippe reproduisant exactement les traits du buste. Ajoutons que le Musée de Berlin renferme la terre cuite originale de ce buste.

C'est vers la même date de 1490 que Benedetto da Majano sculpta les monuments de Giotto et de Squarcialupo, élevés à Santa Maria del Fiore par la bourgeoisie de Florence, à l'instigation de Laurent de Médicis.

Il n'est pas besoin d'insister sur Giotto (1267-1337) qui donna un magnifique essor à la peinture du XIII<sup>e</sup> siècle et l'éleva bien au-dessus des autres arts. Rien de plus juste que d'éterniser sa mémoire.

D'ailleurs, l'œuvre de Benedetto est purement imaginative. Il n'y a donc pas lieu de s'y arrêter.

Quant à cet Antonio Squarcialupo, il était né en 1440, fut protégé par Laurent de Médicis et se consacra à la musique avec un grand succès. Sa célébrité comme facteur d'orgues fut telle qu'on le surnomma Antonio degli Organi. Ses deux œuvres les plus remarquables se trouvent dans l'église de Saint-Paul à Londres. Un incendie les détruisit. Mahomet II

l'appela aussi à Constantinople afin de se faire construire un orgue. Fort satisfait du travail de l'artiste, le sultan le combla de cadeaux. Mais comme il revenait en Italie, Squarcialupo perdit toutes ses richesses dans un naufrage. Il n'évita même de se noyer qu'au prix des plus grandes peines. Il retrouva à la cour de Laurent de Médicis des protecteurs et des commandes. Sa réputation comme chanteur était si grande qu'on venait d'Angleterre et du nord de l'Europe afin de l'entendre.

Benedetto da Majano a laissé encore deux autres bustes.

D'abord, celui de Pietro Mellini, dont j'ai dit quelques mots en parlant de la belle chaire de Santa-Croce, et auquel il faut revenir. Le sculpteur a tenu, dans ce buste comme dans celui de Strozzi, à rendre la vie dans toute sa vérité. Cette œuvre, une des plus anciennes pourtant de l'artiste, puisqu'elle est datée de 1474, ne dissimule aucune des rides au vieillard. On a dit, non sans raison, que Benedetto en y travaillant avait dû être influencé par l'école flamande, qui venait de faire une entrée triomphale à Florence avec le rétable d'Ugo van der Goes. Le réalisme est ici poussé à l'extrême et l'on chercherait vainement dans ce travail la sobriété, le peu de développement de l'art florentin primitif. Bien au contraire, on a l'impression, en le contemplant, d'un talent ayant atteint la perfection, d'une maîtrise parvenue à son apogée et dont Benedetto da Majano emportera d'ailleurs le secret avec lui. En effet, les maîtres italiens postérieurs à 1480 ne feront plus de portrait. Seuls les artistes toscans du XIX<sup>e</sup> siècle imiteront de nouveau la nature jusqu'à en reproduire les plus petits accidents, mais sans retrouver hélas ! la technique, devenue trop parfaite chez ses imitateurs modernes, d'un Benedetto portraitiste.

Le buste de Pietro Mellini est placé au Musée National de Florence.



Le second buste dont j'ai à m'occuper est celui d'Onofrio Vanni, célèbre et pieux citoyen de San-Gimignano, appelé le Père des Pauvres. Placé dans la sacristie du Dôme de cette cité et exécuté aux frais de la commune, ce buste, malheureusement assez mutilé, présente, dans les parties encore intactes, une netteté de dessin et une expressive intensité qui le rapprochent également du portrait de Strozzi. L'œuvre, datée de 1493, fut exécutée pendant les travaux que Benedetto accomplit à San-Gimignano dans les dernières années de sa vie.

Dès la fin de 1490, en effet, le maître était revenu dans la petite ville. Il achevait dans la Collegiata l'exquise chapelle de S. Gimignano dont il avait donné les dessins, tracé le plan, et qui est aujourd'hui fort détériorée par des remaniements malheureux. Et dans ses promenades à travers les rues étroites de la pittoresque cité, il revivait avec émotion les enthousiasmes esthétiques qui, quinze ans auparavant, soulevaient son âme pendant qu'il sculptait le rétable de Santa-Fina. Que de chemin parcouru depuis lors ! Et que de gloire acquise ! D'ailleurs, cette cité de San-Gimignano était privilégiée. N'avait-elle pas reçu, en 1465, la visite de Benozzo Gozzoli et celle de Ghirlandajo ? Plus anciennement, en 1356, Bartolo di Fredi ; en 1393, Taddeo di Bartolo avaient été appelés pour peindre les parois de la Collegiata. San-Gimignano comptait au nombre de ses habitants des amateurs éclairés du Beau, qui ne craignaient pas d'adresser des commandes aux Maîtres les plus remarquables de leur époque, afin de laisser à leur ville natale le souvenir de leur piété, de leur amour de l'art. Tel cet Onofrio Vanni dont Benedetto sculpta le buste en 1493, et qui contribua de ses subsides aux embellissements de la cathédrale, à la fin du XV<sup>e</sup> siècle.

Bien que les documents n'en disent rien, on peut légitimement penser que c'est à l'instigation de ce même

Vanni ou tout au moins sur sa recommandation auprès du Conseil communal que Benedetto sculpta, en 1494, en l'église Saint-Augustin, à San-Gimignano, le tombeau de saint Bartoldo.

Ce travail, un véritable chef-d'œuvre, négligé le plus souvent des visiteurs, en général trop pressés, de la ville toscane, n'est mentionné ni par Vasari, ni par ses commentateurs. On peut se demander pourquoi ? Bartoldo était un habitant de San-Gimignano. Sa douceur et son amabilité lui valurent, dès sa jeunesse, le nom d'Angelo di Pace, et sa patience à endurer la lèpre qui l'affligea de longues années, le fit appeler, dans sa vieillesse, le Job de la Toscane. Enseveli, conformément à sa volonté expresse, dans l'église Saint-Augustin, il fut, après un nombre considérable de miracles opérés sur son tombeau, canonisé sous le pontificat d'Alexandre VI. En 1488, la commune de San-Gimignano mit de côté des sommes d'argent destinées à élever une chapelle en l'honneur de Bartoldo. Six ans plus tard, Benedetto da Majano fut chargé d'élever dans cette chapelle un monument à sa mémoire <sup>37</sup>.

A la face antérieure du sarcophage placé au-dessous d'un autel de marbre blanc, on lit sur une plaque de bronze l'inscription suivante : Ossa Divi Bartoli Gimignianensis, malorum geniorum fugatoris. De chaque côté, deux anges, les ailes ouvertes, portent une palme et une couronne. Au-dessous de cette plaque, sur le rétable, ou lambris de devant de l'autel, sont trois niches contenant des statuettes assises de la Foi, de l'Espérance et de la Charité, et une predella (ou gradin), ornée de trois sujets d'une grande simplicité de dessin et d'une composition remarquable, empruntés à la vie du saint. Dans l'un on voit Bartoldo debout sur les degrés d'un autel, la tête penchée avec respect sur le Livre saint et expulsant un démon du corps d'une femme possédée. Dans le second, un personnage baigne les pieds du saint. Le troisième bas-relief représente

Bartoldo étendu sur son lit de mort. Au-dessus du sarcophage, un médaillon, orné de têtes de chérubins et de rinceaux, présente un haut-relief de la Madone et du Gesu d'un mérite égal à celui du tombeau Strozzi à S. Maria-Novella.

Avant de quitter San-Gimignano, Benedetto laissa dans la cathédrale un ciboire rappelant en plus petit le ciboire de S. Domenico à Sienne. Cette œuvre se recommande par son fini, et, malgré sa réduction, par l'ampleur de ses formes et le luxe pompeux de sa décoration.

Benedetto da Majano s'est par deux fois attaqué à la sculpture sur bois. La première, pour achever la statue de sainte Madeleine pénitente commencée par Desiderio da Settignano, en l'église de la Trinita à Florence ; la seconde, pour donner un Crucifix peint par Credi. Mais placé sur le haut du maître autel de S. Maria del Fiore, ce crucifix est malheureusement à peine visible.

Benedetto mourut à Florence en 1497. Il fut enterré à San-Lorenzo où se voit encore la pierre tombale, avec l'inscription portant son nom et celui de son frère Giuliano. Il laissait sa fortune en fidéicommis pour qu'elle fût partagée entre ses descendants des deux sexes. En cas d'extinction de sa postérité, elle devait revenir à la compagnie du Bigallo, ce qui advint. Cette compagnie se trouva donc en possession d'un groupe inachevé de la Vierge avec l'Enfant et d'une petite statue de saint Sébastien. Elle les fit terminer et les offrit à la Misericordia, alors corporation séparée, et on les voit encore dans la chapelle de cette confrérie <sup>38</sup>.

L'œuvre de Benedetto da Majano se recommande par le charme et la suavité. Sa sculpture religieuse fut le chef-d'œuvre de la sculpture mystique et légendaire. Son ciseau

accomplit de véritables tours de force. Il donna la vie au marbre, une vie personnelle où ne se retrouve aucun souvenir de l'antiquité. Et il évita, dans les types et les poses de ses personnages, dans les plis de ses draperies, l'imitation des bas-reliefs antiques qu'il avait sans nul doute contemplés à Florence dans le jardin des Médicis, en traversant Rome, et surtout pendant ses séjours à Naples. C'est l'honneur d'un tel artiste comme c'est l'honneur d'un Desiderio da Settignano et d'un Antonio Rossellino de n'avoir demandé qu'à leurs idées personnelles des sujets d'inspiration, et d'être parvenus à la perfection esthétique par le fini du travail, la délicatesse des formes et surtout le sentiment de l'harmonie dans les grandes œuvres sculpturales comme dans les miniatures en marbre.

## **E. — MINO DI GIOVANNI DI MINO DA FIESOLE**

**(1431-1484).**

Les miniatures en marbre, combinées avec les progrès de la sculpture décorative, nous allons les retrouver prodiguées avec goût et parfois même un peu d'excès par un maître fécond et recherché : Mino da Fiesole<sup>39</sup>. Éminent comme ses prédécesseurs, plus prodigue d'œuvres que la plupart d'entre eux, il se voua plus spécialement à la décoration, et nous pouvons, grâce aux travaux qu'il a laissés, juger de son aptitude merveilleuse à sculpter la nature morte et vivante.

J'avais été tenté de consacrer à Mino da Fiesole une monographie. Mais en étudiant de près son œuvre, je changeai d'idée. Ce n'est pas que ce maître ne soit digne d'un minutieux examen esthétique justement dû à son consciencieux effort vers la perfection, et si on en doutait, son portrait de jeune femme, dans la galerie des Uffizzi, comparable à ce que le XV<sup>e</sup> siècle a produit de plus suave

en ce genre, suffirait à le démontrer surabondamment. Mais, il importe de le dire, les honneurs de la monographie, il ne les a pas mérités plus spécialement que les artistes ses contemporains dont nous venons de nous occuper. On a eu pendant longtemps le tort de considérer Mino comme le représentant d'une école amie de la délicatesse, quelquefois un peu maniérée, poussant l'amour de la décoration jusqu'à l'excès et se livrant à la culture du joli plutôt qu'à celle du vrai Beau.

Mino, j'insiste sur ce point, n'inaugure pas une manière. Il continue, en les exagérant de temps à autre, les tendances artistiques de Rossellino, de Benedetto, et surtout de Desiderio da Settignano, son aîné de quelques années. Sans doute sa personnalité lui a servi à créer des œuvres originales, seulement sa grâce un peu monotone l'a empêché de faire grand. Il est remarquable surtout par une tendresse, une douceur, une délicatesse achevées. Mais on a remarqué avec raison qu'à dix pas il disparaît. Il faut le tenir constamment dans le champ du regard qui ne doit pas s'écarter des miniatures marmoréennes composées par lui. Tout est nuances chez ce maître : les expressions, les plis charmants des broderies et des draperies, les intentions même d'une pensée toujours pure qui se reflète harmonieusement dans les yeux et sur les traits de ses bustes, de ses anges ou de ses madones.

Personne n'acquit comme lui le talent d'assouplir le marbre et de l'amollir d'une manière plus conforme à la tendresse des cœurs.

Ce simple tailleur de pierre, élevé jusqu'à l'art par son travail et par l'intérêt que ses efforts inspiraient à Desiderio, fut un incomparable praticien. Le marbre devint sous ses doigts malléable comme une molle cire. Rappelons-nous la phrase de Ciccognara : « maneggiando il marmo come se fosse una cera molle ». Il n'en est pas qui caractérise mieux le talent de ce sculpteur,

incontestablement l'un des plus habiles du XV<sup>e</sup> siècle. La délicatesse de son exécution l'aida d'une manière soutenue à faire entrer dans le carrare des sentiments tendres, et à exprimer moins les frissons, les palpitations et le mouvement de la chair que les plus doux sentiments de l'âme.

Il naquit en 1431, à Poppi, dans le Casentin. Et si Fiesole a donné son nom à cet aimable sculpteur — (l'épithète de Fiesolano provenait, sans nul doute, de l'habileté de Mino à manier le ciseau d'une façon aussi parfaite que les habitants de Fiesole, tous réputés, dès l'enfance, excellents praticiens) — on chercherait en vain dans son enceinte le lieu de sa sépulture. Néanmoins Mino partagea avec un grand peintre, Fra Angelico, et deux sculpteurs de mérite, les Andrea, florissant au début du XV<sup>e</sup> et au commencement du XVI<sup>e</sup> siècle, l'honneur de porter le nom de la ville qui, non loin de Florence, asseoit sur la colline aux courbes gracieuses, ses villas charmantes, ses chères églises et ses couvents à cloches argentines.

Étroitement lié avec Desiderio, il copia d'abord très fidèlement les modèles que son ami lui donnait à reproduire : « con una osservanza grandis» *sima* cercava di mantenere la bozza di sotto<sup>40</sup>. » Peu à peu, s'initiant lui-même aux pratiques de son art, il se mit à travailler sous la direction de ce maître qui lui enseigna à se garer des erreurs de métier.

Desiderio da Settignano lui rendit même, sans le vouloir, un mauvais service. Il empêcha peut-être le développement de la personnalité de Mino. Ce dernier, à son insu, reproduisit souvent les modèles de son ami. L'empreinte qu'il en reçut ne s'effaça presque jamais complètement. Vasari, à ce propos, se livre aux considérations les plus justes quand il s'exprime comme suit : « Celui qui étudie strictement la manière des artistes, en négligeant d'étudier les corps et les objets naturels, arrive

« à produire une œuvre doublement inférieure à  
« la nature et aux travaux du maître dont il emprunte  
« la manière. Beaucoup de nos artistes, pour s'en être  
« trop exclusivement tenus à l'examen des œuvres  
« de leur maître, et pour avoir par trop négligé la  
« nature, n'ont abouti à rien, sont restés fort au-  
« dessous du modèle, et ont nui grandement à leur  
« propre génie. Au lieu qu'étudiant leur maître et  
« la nature, ils en auraient retiré les meilleurs fruits...  
« C'est ce qui devait arriver à Mino. Celui-ci avait  
« un génie apte à faire ce qu'il aurait voulu, mais  
« imbu de l'enseignement et passionné pour le talent  
« de Desiderio, épris du charme que cet artiste savait  
« donner aux têtes de femmes, d'enfants, et « ogni  
« figura », considérant sa manière comme préférable  
« à la nature qu'il négligea d'observer, car il la  
« regardait comme chose inutile, il fut un sculpteur  
« plein de grâce, mais non un fondateur d'école. »

Il y a néanmoins quelque exagération dans ce jugement de Vasari. Mino ne procède pas autant de Desiderio qu'il veut bien le dire. S'il en était ainsi, ce sculpteur connaîtrait mieux les principes de son art, qu'il négligea parfois à l'extrême, faute d'une solide éducation première. Le don n'arrive à complète éclosion que servi par de solides études. Mino, tailleur de pierres au début de sa carrière, ne put, malgré son rare talent, suppléer aux connaissances techniques dont manqua sa jeunesse. Tout ce qu'on peut dire, c'est que, de la méthode de Desiderio — l'un des plus grands artistes du XV<sup>e</sup> siècle tout simplement — Mino n'a gardé que l'habitude de sculpter le bas-relief sans épaisseur. Mais il serait oiseux de chercher entre ces maîtres un point commun. Desiderio a sa place à part : il est noble, grave et complet. Mino a aussi la sienne : il est élégant, gracieux, passionné, et s'il manque de grandeur,

compense largement ce défaut par tout ce qu'il sait dire à notre âme de tendre et d'aimable.....

L'œuvre de Mino comprend des bustes, des tabernacles, des bas-reliefs, et surtout des tombeaux. Ces derniers n'ont rien de sinistre, ni même d'austère. Ils rendent l'image de la mort, plus aimable que redoutable. Aux sombres lendemains du moyen âge, ils semblent glorifier, par delà les bornes de la vie, la beauté, le charme et le bonheur de vivre.

La vie de Mino s'est partagée entre Florence et Rome, sauf une absence ou deux à Volterre, Prato et Pérouse. Mais c'est à Rome qu'il accomplit ses plus importants travaux.

Toutefois, pour plus de clarté dans l'exposé des œuvres de cet artiste, et pour ne pas jeter de confusion dans leur nomenclature, il est préférable d'étudier d'abord ses productions en Toscane et de terminer par ses travaux à Rome.

## **I. — TOSCANE**

### **a) Occupons-nous d'abord des bustes.**

Comme les artistes de son temps, Mino aima sculpter les bustes. Mais il donna aux figures qu'il avait à représenter un peu de cette douceur coutumière à sa nature. Ajoutons que sous sa main le ciseau ne se préoccupe pas seulement, comme celui de Benedetto da Majano, de fouiller les traits jusqu' à la limite permise (buste de Pietro Mellini), il tente aussi de reproduire sur le visage les sentiments intimes et la vie de l'âme. Je citais tout à l'heure le portrait de jeune femme de la galerie des Uffizzi comme un modèle de suavité ; le buste de Rinaldo della Luna, au Musée du



Bargello, l'une de ses œuvres les plus anciennes puisqu'elle date de 1463, est d'une haute et sobre élégance. La simplicité s'y allie à une véritable noblesse d'expression. C'est la représentation qu'on sent exacte du type par excellence de jeune seigneur florentin.

Le portrait de l'évêque Salutati décorant son mausolée dans la cathédrale de Fiesole est de 1466. Il est intéressant par le rendu de la vie : « simile al « vivo quanto sia possibile », a dit Vasari. C'est, en effet, une des plus exactes reproductions de la nature qu'on ait jamais sculptées dans le marbre. Les yeux perçants, les traits fortement accusés, la bouche à la fois amère et douce montrent que, d'un tempérament nerveux, froid, logicien, l'évêque pouvait parfois être sévère en paroles, mais que ses actes démentaient ses paroles. La face est creusée, pensive et grave. Une mitre ornée de pierres précieuses couvre la tête. Un riche vêtement dissimule les épaules. Cette œuvre est terminée avec tout le fini d'un joyau.

Mentionnons, pour être complet, un buste de Diotisalvi Neroni (1464), de la collection Dreyfus à Paris, remarquable par sa draperie à l'antique.

Une œuvre de jeunesse également, et peut-être antérieure au buste de della Luna, est le portrait de Pierre de Médicis, le goutteux, au Bargello. Le successeur de Cosme 1<sup>er</sup> est représenté comme un homme dans toute sa force. Les traits énergiques et durs, la bouche aux lèvres serrées, les regards autoritaires indiquent le gonfalonier investi du commandement suprême, le maître dominateur et absolu.

Quant au buste de la duchesse, femme de Pierre de Médicis, dont parle Vasari, ses annotateurs en constatent la disparition.

On peut considérer, non sans raison, comme également de Mino, le buste de Jean de Médicis (et non Julien), également au Bargello. Il était le frère de Pierre et mourut en 1463.

Ces portraits en ronde bosse sont rendus avec la précision la plus délicate. Ils respirent tous un air de vérité sans aucun excès. Parmi les trois ou quatre bustes, dont je vais encore m'occuper, on sent que la ressemblance des traits, attentivement poursuivie et soigneusement rendue, ne sert qu'à exprimer la physionomie morale du personnage figuré. Ainsi ce portrait de jeune fille signé opus Mini, au cabinet des médailles de la Bibliothèque Nationale de Paris ; ainsi l'admirable médaillon du Bargello, avec l'intéressante inscription : E io dal Mino o avuto el lume, d'une vérité intime et serrée de près ; ainsi l'effigie de jeune fille et le buste de Nicolas Strozzi vraisemblablement attribué à Mino (l'œuvre est signée opus Nini et datée de 1463, Musée de Berlin). On sent que l'auteur, en produisant ces œuvres, a eu pour but unique de ne rien mettre du sien, de faire vrai. Et il y est arrivé. Même observation à propos d'un portrait d'homme au Musée de Lyon.

## **b) Madones.**

Les Madones de Mino ont une grâce particulière. Si elles se ressemblent presque toutes et répètent le même type, elles n'en sont pas moins charmantes avec leur corsage collant qui gode çà et là, retenu par une ceinture et recouvert d'une écharpe croisée sur la poitrine.

Un modèle à cet égard est le rétable que Mino sculpta pour la cathédrale de Fiesole, d'après les ordres et aux frais de l'évêque Salutati. Ce rétable, qui fait face à la

tombe du prélat, est divisé en trois compartiments. Au milieu, un groupe de la Madone à genoux, avec l'Enfant Jésus et saint Jean ; de chaque côté, les statuettes de saint Laurent et de saint Remy. Un entablement, que domine le buste assez médiocre du Christ, surmonte le tout<sup>41</sup>. Le Gesu assis sur les degrés aux pieds de la Madone tient un globe sur son genou et tend la main droite au petit saint Jean qui s'agenouille devant lui avec une naïve simplicité. La Vierge, les mains jointes sur la poitrine et souriant avec douceur, contemple ces enfants dont la grâce et la candeur ne furent égalées que par certaines créations enfantines de Raphaël. La figure de la Madone est belle de pureté, de fraîcheur et de délicatesse. Elle est l'image même de la grâce (1466).

Une identique impression se dégage du devant d'autel de l'église florentine de la Badia. Cette œuvre reproduit d'ailleurs presque scrupuleusement le retable de la cathédrale de Fiesole. La Madone est avec le Bambino entre saint Laurent et saint Léonard. Même bouche fine, même impassible douceur chez la mère, même extase béatifique chez le Gesu.

Le type est encore semblable dans l'intéressant médaillon de la Madone avec l'Enfant, provenant de la Badia, et qui fut longtemps placé au-dessus de la porte d'entrée de cette église et dans un relief de marbre plus petit, représentant le même sujet, au Museo Nazionale. Mais ici, en plus de la douceur accoutumée, les visages sont empreints d'une grande dignité. Les regards, quelque peu hautains, expriment un sentiment de fierté.

Cette fierté aristocratique, on la retrouve dans l'attitude de la Vierge faisant face au palais Martelli, surnommée la Madona de la Via della Forca, du nom de la rue où elle est placée à Florence, comme aussi dans la Madone de la

Collegiale d'Empoli. Ces-deux sculptures, qu'on attribue à Mino, sont en somme les répliques exactes des types habituels de-ses vierges.

Le Musée du Louvre possède deux Madones de Mino ; la collection Dreyfus, ainsi que le Musée Royal de Berlin, une réplique de la Vierge d'Empoli.

### **c) Tabernacles.**

Parmi les oeuvres dans lesquelles Mino a déployé les inventions les plus heureuses, il faut citer ses tabernacles. A Florence, il en est deux qui font l'admiration des connaisseurs.

Le premier en date — il dut être terminé vers 1473 — est celui qui décore aujourd'hui la chapelle du Noviciat à Santa-Croce et que le maître exécuta sur commande des Dames delle Murate.. L'œuvre, malgré qu'éclipsée par une brillante composition en terre cuite émaillée de Luca della Robbia surmontant l'autel, est profondément émouvante. Elle représente la tombe du Christ gardée par des anges, rangés deux à deux, à droite et à gauche de la porte du sépulcre. La grâce mystique de ces quatre anges est attendrissante. Leur attitude à inclinaison répétée empêche la monotonie de l'aspect.

Les deux premiers, ceux les plus rapprochés du spectateur, sculptés en plein relief, tiennent un flambeau qui passe derrière la tête des deux autres anges. Les plis, aux cassures douces des tuniques, laissent deviner sans exagération la forme de leurs corps. Il n'est pas jusqu'à leurs silhouettes un peu lourdes qui ne contribuent à la naïveté du spectacle. Leurs faces féminines et tendres sont empreintes d'un vrai sentiment de piété. Et le cœur se sent pénétré de respect et d'attendrissement devant la foi sincère que révèle leur attitude.

Le second tabernacle est placé à S. Ambrogio. Il est de beaucoup postérieur à celui que je viens de décrire. Sa date est 1481 ou 1482. Ce fut la dernière œuvre de Mino. C'est elle aussi qui donne la meilleure idée de son talent. Quand il la composa, Mino venait de Rome où, des années durant, il avait prodigué de véritables trésors d'imagination créatrice. Il était donc suffisamment maître de son art pour réaliser excellemment l'espoir qu'avait mis en lui les religieuses de Saint-Ambroise en le chargeant de sculpter un monument destiné à commémorer le miracle du Saint-Sacrement. Quel était ce miracle ? Villani va nous le dire :

« A la fête de S. Firenze, en 1230,  
« Uguccone, vieux prêtre attaché au couvent de  
« S. Ambrogio, après avoir dit la messe et consacré  
« l'hostie, négligea de nettoyer les vases sacrés. Le  
« lendemain, il s'aperçut que le miracle de la tran-  
« substantiation s'était accompli et que le calice était  
« rempli de sang. Les religieuses du monastère,  
« l'évêque de Florence, le clergé et un grand nombre  
« de personnes ayant constaté le prodige, le bruit  
« s'en répandit. Une foule de fidèles accourut pour  
« voir ce miracle ; puis le sang fut ensuite transvasé  
« du calice dans une ampoule de cristal qui depuis a  
« toujours été montrée avec grande pompe et  
« respect à la multitude<sup>42</sup>. »

Le tabernacle où est conservée cette relique est d'un ornement plus riche que celui de Santa-Croce. Une petite porte de bronze doré ferme une armoire pratiquée au centre du rétable ; de chaque côté sont des statuette de saints ; au-dessus, sur un entablement incroyablement orné et fouillé, Dieu le Père avec des anges. Le gradino supporte un bas-relief des plus finement traités, dans lequel, pour représenter le miracle sous la forme littérale et mystique à

la fois, Mino a figuré le Gesu sortant d'un calice que soutiennent des anges au pur visage.

#### **d) Tombeaux.**

Ce doux sculpteur, si habile à faire sourire et palpiter le marbre, devait être employé principalement à des travaux funéraires. A Rome, ce sera presque son occupation exclusive. En Toscane, il ne sculpa pas moins de trois tombeaux.

Le premier, auquel nous avons déjà fait allusion en parlant du buste de Salutati, évêque de Fiesole, est placé dans la cathédrale de cette ville. Mino y travailla en 1462. Salutati, qui mourut en 1466, était très versé dans la jurisprudence civile et canonique, et très aimé du pape Eugène IV. Nicolas V l'avait, l'année 1450, nommé évêque de Fiesole. Son tombeau, que domine le portrait à mi-corps décrit plus haut, consiste en un sarcophage s'appuyant sur des consoles ornées. Il repose sur une architrave que supportent des pilastres décorés d'arabesques : œuvre vraiment originale que n'a pas répétée Mino et qui, malgré sa beauté, ne fut jamais imitée.

Les deux autres mausolées du maître en Toscane se voient à Florence, dans l'église de la Badia, non loin du beau retable que l'on sait.

L'un d'eux est le monument élevé au fondateur de cette église, le fameux comte ou marquis Ugo, vice-roi de Toscane pour l'empereur Othon II, pendant la moitié du X<sup>e</sup> siècle. Cet Ugo était le petit-fils d'Hubert de Magdebourg, lui-même fils naturel d'Ugo, roi d'Italie. Nombre d'historiens ont considéré à tort le comte Ugo qui nous

occupe comme un Magdebourg ou un Brandebourg. Son père Hubert et lui étaient tous deux parfaitement Italiens.

Ugo, vice-roi de Toscane, menait une vie fort dissipée. S'étant un jour égaré à la chasse, dans une épaisse forêt, il aperçut une forge dans laquelle, au milieu d'une ardente fournaise, des hommes noirs étaient battus et martelés ainsi que des barres de fer. Comme il s'informait de la cause d'un aussi cruel traitement, une voix lui répondit qu'il voyait de malheureux damnés et qu'il endurerait leur sort s'il ne changeait de vie. Puis la vision s'évanouit. De retour à Florence, Ugo vendit ses biens, en consacra le produit à bâtir les sept églises de Badia, d'Arezzo, de Buonsolazzo, de Poggibonsi, de Verrucchia di Pisa, de Castello, de Settimo, et employa le reste de ses jours aux exercices de la plus haute piété <sup>43</sup>.

Chaque année on célèbre à la Badia l'anniversaire de sa mort, survenue à Pistoie en 1066, le jour de la Saint-Thomas, tandis qu'il prononçait le panégyrique de ce saint. C'est à cet usage consacré par le temps que Dante fait allusion dans le Paradiso :

Del gran Barone, il cui nome, e'l cui pregio  
La festa di Tōmmaso riconforta <sup>44</sup>.

L'architecture du monument du comte Ugo peut soutenir la comparaison avec les plus beaux sépulcres toscans. Il consiste en un simple retraits à voûte et en un sarcophage sur lequel repose l'effigie du défunt. Une charmante Madone avec l'Enfant Jésus se voit dans la lunette. Au-dessous, une Charité un peu longue de forme, mais d'une jolie expression. Elle tient sur ses bras un enfant ; un autre s'accroche à ses vêtements avec espièglerie. Les petits corps nus sont rendus avec un ciseau doux et onctueux,

tant le marbre s'assouplit, se transforme et se pétrir avec facilité sous la main de Mino. La tablette commémorative est portée par deux anges qui prennent leur vol. Deux génies tiennent des écussons. L'architrave est sculptée de festons et de coquilles d'une extrême délicatesse de touche.

On ne peut s'empêcher de rapprocher le monument du comte Ugo de celui élevé par Desiderio da Settignano à Carlo Marsuppini, dans l'église de Santa-Croce. Néanmoins, le style diffère sans qu'on puisse bien préciser par quel côté ; cela se ressent, mais s'exprime difficilement. Il est certain, par exemple, que la Madone sculptée dans le médaillon circulaire, sur le tympan du fronton cintré, respire cette grâce naïve, tendre et légèrement affectée qui caractérise les vierges de Mino. Le tombeau du comte Ugo, commencé en 1466, interrompu pendant le séjour de l'artiste à Rome, ne fut terminé qu'en 1481.

Le second tombeau, élevé dans l'église de la Badia est de 1466. Il consacre la mémoire de Bernardo Giugni et ressemble à celui du comte Ugo dans sa disposition générale, quoique moins orné. Une figure en relief de la Justice, maigre de contours, mais, comme toutes les créations de Mino, d'une conception ingénieuse et d'un travail soigné, remplace la Charité. On sent, néanmoins, dans cette œuvre, une grande inexpérience encore. L'artiste n'est pas ici en possession de son talent. Il hésite. Il veut imiter Rossellino ou Desiderio. Seulement il introduit dans son œuvre si peu de modifications et d'additions ; il copie, en un mot, si mal ses modèles que ce monument paraît morne et pauvre, surtout en comparaison du mausolée si beau du comte Ugo.

Bernardo Giugni sut mener à bonne fin plusieurs ambassades importantes. Il fut élevé au rang de cavaliere



et de gonfalonier. Bisticci, son biographe, s'exprime ainsi sur son compte : « Beato alla città » di Firenze, se avesse avuto simili cittadini<sup>45</sup>. » Il naquit en 1396 et mourut à l'âge de 68 ans.

## II. — VOLTERRE — PRATO — PÉROUSE.

En 1471, Mino se rendit à Volterre pour y sculpter un ciborium destiné à la cathédrale de cette ville, mais qui se trouve actuellement placé dans le Baptistère. Cette œuvre, d'un travail assez grossier, était supportée par deux anges : « che la mettonevano in mezzo », dit Vasari. Pour l'architecture, les figures et la décoration elle est très inférieure aux productions habituelles de Mino.

Le tabernacle est ainsi composé : Dans la partie supérieure, un bas-relief avec deux anges en acte d'adoration. Au-dessus et occupant tout le médaillon, l'Enfant Jésus debout, levant la main dans un geste de bénédiction. Encastrées au pilier qui supporte le tabernacle, les trois vertus théologales. Au-devant d'elles, un petit ange à mi-corps tient en mains une tablette avec inscription. A la base, quatre bustes de saints, et sur la corniche de cette base, l'inscription : opus Mini de Florentia. M.CCCCLXXI.

Les anges qui maintenaient dans les airs ce tabernacle se voient encore dans la cathédrale de Volterre sur deux colonnes antiques, de chaque côté du maître-autel.

Même médiocrité de conception et d'exécution dans les bas-reliefs de la chaire de l'église de Prato. Mino y travailla en même temps qu'Antonio Rossellino qui sculpta les trois petits reliefs de l'Assomption de la Vierge, de la lapidation de saint Étienne et de la lamentation sur la mort de ce saint. A Mino appartiennent les deux autres bas-reliefs dont les sujets sont empruntés à la vie de saint Jean-Baptiste.

Cette œuvre médiocre ne semblerait pas digne du maître si les documents n'étaient là pour en attester l'authenticité<sup>46</sup>.

En 1473, Mino sculpta pour l'église Saint-Pierre à Pérouse un retable qui rappelle dans ses lignes générales le type des retables de Fiesole et de la Badia de Florence. Cette composition placée dans la chapelle du Saint-Sacrement comprend un tabernacle entre saint Jean et saint Jérôme. L'œuvre est déjà d'une grande élégance et fait présager les créations que Mino va bientôt accomplir à Rome. La table de marbre sur laquelle repose le tabernacle a des piliers, des corniches, des architraves et une base ornés des plus délicates ciselures. Elle se divise en trois compartiments : Les deux extrêmes contiennent en bas-reliefs Jean et Jérôme. Le tabernacle est au milieu, avec le Christ en croix. Sur les côtés quatre anges, deux par deux en acte d'adoration et qui rappellent ceux de la chapelle du Noviciat à Santa-Croce. Au-dessous, le Sauveur enfant, entouré d'anges à genoux et priant. Ce groupe des anges et de l'enfant a beaucoup de grâce. Les pilastres à arabesques, les feuillages en volutes, les guirlandes soutenues par des têtes de séraphins marquent un sensible progrès dans l'extension des œuvres décoratives.

### III. — ROME.

C'est à Rome que Mino da Fiesole a donné ses plus importants travaux. Il y fit de fréquents séjours. Bien que la chose soit quelque peu contestée, il ne serait pas impossible qu'il y eût été amené, sous Nicolas V, par Nicolas Strozzi, ce Florentin dont il fit le buste en 1454, ainsi qu'en témoigne l'inscription placée au-dessous du portrait (aujourd'hui au Musée de Berlin) : Nicolaus de Strozis in Urbe. A. MCCCCLIII opus Nini (pour Mini) <sup>47</sup>.

Le voyage de Rome était fructueux pour un artiste. Mino le savait à merveille.

Les pontificats des six papes sous lesquels il vécut dans la ville éternelle — Nicolas V (Thomas de Sarzane) (1447-1455), Calixte III (Borgia) (1455-1458), Pie II (Piccolomini) (1458-1464), Paul II (Barbo) (1464-1471), Sixte IV (la Rovère) (1471-1484) — furent heureux pour la marche en avant de la Renaissance. Comment en effet oublier l'essor donné aux créations artistiques par le pieux et savant Thomas de Sarzane (Nicolas V), par Pie II et surtout par Sixte IV, digne prédécesseur de Jules II, et dont

« le chêne rouvre poussant ses premières feuilles sur  
« l'écusson pontifical devait implanter des racines  
« si vigoureuses dans le vieux sol romain<sup>48</sup> » ? De 1471 à 1484, durée de ce pontificat, Rome fut vraiment le centre artistique du monde. L'enivrement du luxe, l'activité féconde, les créations esthétiques firent de la ville éternelle l'idéale Tempé où convergèrent peintres et sculpteurs, en un mot tous les artistes en quête de travail et désireux de faire fortune.

### **a) Chasses, Tabernacles, Statues, Œuvres diverses.**

Le second séjour de Mino à Rome eut lieu en 1463. Vasari nous dit qu'il reçut alors la commande d'une châsse pour le corps de saint Jérôme, du cardinal d'Estouteville, légat du Saint-Siège, et employé avec succès par Charles VII et Louis XI dans plusieurs négociations importantes. Cette châsse, placée dans l'église de Sainte-Marie Majeure, fut enlevée par Sixte V quand il construisit sa chapelle. Les bas-reliefs qui lui étaient adjoints se voient actuellement au Musée Municipal.

Ils se rapportent tous à la vie de saint Jérôme, et sont empreints d'une grande naïveté. Les figures sont trop plates ; elles se découpent sans perspective suffisante. Les

bras sont mal attachés. Quant aux rochers de la grotte, ils sont d'un travail grossier. On sent que la main de l'artiste n'était pas encore exercée quand il composa ces quatre reliefs représentant les motifs suivants : saint Jérôme ôtant une épine de la patte d'un lion ; le lion reconduisant au couvent un âne volé ; l'apparition de saint Paul à saint Jérôme ; saint Jérôme dans le désert ; saint Jérôme au milieu de ses disciples.

Cette œuvre est intéressante en ce qu'elle nous indique le style de Mino au début de sa carrière. C'est par son examen qu'il faut commencer l'étude de son œuvre, à Rome.

Après le travail de la châsse de saint Jérôme, Mino exécuta pour le cardinal Barbo, qui devait devenir le pape Paul II, un relief en marbre du Crucifié entre saint Jean et la Vierge, sur un autel de saint Pierre. Cette œuvre, qui est maintenant sur l'Aventin, dans la modeste et charmante église sainte Balbine, était datée de 1464. Quoique plus finement travaillée que les reliefs de saint Jérôme, elle frappe encore par ce naturalisme un peu accusé qui fut la première manière de Mino, et dont il se défera de plus en plus.

Ces travaux terminés, Mino quitta Rome. Il y revint en 1473 et y séjourna presque jusqu'à sa mort. C'est alors que son influence se fit sentir d'une manière très caractéristique sur les destinées de la décoration et de la plastique. On répéta, on imita partout sa minutieuse ordonnance ornementale, sa décoration si poussée et les allures quelquefois maniérées qu'il infligeait au marbre. Mino s'inspira aussi, il faut le dire, des travaux décoratifs de l'antiquité dont il avait les reliques sous les yeux. Elles contribuèrent à former ce style facile, séduisant, un peu compliqué parfois, et plus joli que beau. Mais il serait injuste d'oublier que nombre de monuments romains

doivent à ce même style des trésors de décoration aisée, plaisante et gracieuse, qui, malgré des surcharges et des redites trop fréquentes, est encore, sera toujours, une joie pour les yeux.

Mino n'eut pas de chance avec ses créations. Nous verrons dans un moment le sort que subit son tombeau de Paul II, déplacé et fragmenté lors de la reconstruction de Saint-Pierre. Il en fut ainsi du ciborium de l'autel de sainte Marie Majeure. Cette œuvre, datant de 1474, est très intéressante. Malheureusement l'étude n'en est pas aisée, les grands bas-reliefs qui la composent étant encastrés actuellement dans les parois du chœur de l'église et forcément séparés : de sorte qu'on ne peut juger de l'ensemble du travail. Ce ciborium fut démoli sous le pontificat de Benoît XIV. Les parties qui en subsistent valent qu'on s'y arrête. Elles comprennent les reliefs de la Nativité, un des joyaux du XV<sup>e</sup> siècle. Mino n'a peut-être pas de compositions qui soient supérieures à celle-ci. J'insiste pour qu'on n'oublie point dans une visite à Sainte-Marie-Majeure d'examiner le relief où, près de l'Enfant couché dans la crèche, entre la Vierge et saint Joseph, un cortège d'anges chantant et priant sont placés à la manière d'un Ghirlandajo ou d'un Filippo Lippi.

Le second relief digne d'attention est l'Adoration des Mages, si joli avec son groupement de pages tenant en mains les chevaux de leurs maîtres, et si curieux par l'habileté que Mino déploie dans la représentation des étoffes et la ciselure des gazes, des fourrures ou des broderies.

Dans les troisième et quatrième reliefs, représentant le Miracle de la Neige et l'Assomption, on retrouve des qualités décoratives d'un bel effet.

Une statue de la Vierge surmontait ces bas-reliefs. L'artiste s'est appliqué à rendre avec une minutie extrême

la cassure et la transparence de la draperie entourant le corps, La face souriante et douce est d'un grand charme. Les mains sont un peu trop longues.

D'autres fragments du ciborium, mais d'une moindre importance, sont placés dans la sacristie de Sainte-Marie-Majeure.

Un second tabernacle, parfaitement conservé celui-là, avec l'inscription *Opus Mini*, est placé dans l'église de Santa-Maria di Trastevere. Cette œuvre se rapporte à la même époque que le ciborium mutilé de Sainte-Marie-Majeure. Au centre, une petite porte en bronze entourée d'anges ferme le tabernacle destiné à recevoir les huiles saintes. Dominant cette porte, le Christ assis tient d'une main la croix et étend l'autre au-dessus d'un calice d'où s'élève une flamme, emblème de la grâce. Un plein cintre, orné de têtes de chérubins, encercle le tabernacle. Il est soutenu par deux pilastres à chapiteaux corinthiens. Les champs plats sont couverts de vases remplis de lys. Deux niches contenant des statuettes, une architrave décorée de chefs d'anges et de festons, et un pignon dans le tympan duquel se montre le Saint-Esprit, sous la forme d'une colombe, complètent cette œuvre compliquée.

Mino l'a reproduite à Sainte-Marie-Majeure et l'a répétée avec de légères modifications à Florence (église Santa-Croce, chapelle du Noviciat), dans le baptistère de Volterre et dans l'église de Saint-Marc, à Rome.

Mais le tabernacle n'est plus dans cette dernière église à sa place primitive. Il est placé actuellement dans la sacristie. Ce travail fut commandé à Mino par le futur Paul II, le créateur du gigantesque palais de Venise, cette résidence princière dont « les larges murs à deux étages de fenêtres

« cintrées ou rectangulaires, la cour dont les arcades

« reposent sur des demi-colonnes appuyées à des  
« pilastres, selon le style puissant et sévère du  
« Colisée, respirent toute l'énergie de la première  
« Renaissance<sup>49</sup> ». De chaque côté de ce tabernacle sont  
deux bas-reliefs : l'un représente Melchisédech bénissant  
l'huile et le pain : l'autre, Isaac donnant sa bénédiction à  
Esäü. Toutefois ce dernier bas-relief me paraît d'un travail  
trop moderne pour qu'on puisse l'attribuer à Mino.

Parmi les restes du tabernacle de la confession de Sixte  
IV conservés dans les Grotte Vaticane, deux apôtres, saint  
Mathieu et saint Jacques le Majeur, trahissent clairement la  
main de Mino.

Quant à l'enfant, à droite, au-dessus de la porte de Saint-  
Jacques des Espagnols, sur la place Navone, il est  
certainement une des oeuvres de jeunesse de Mino.  
L'inhabileté du dessin, les bras mal attachés, le raccourci  
trop accentué des jambes le prouvent surabondamment.

J'ai dit tout à l'heure que la présence de Mino da Fiesole  
à Rome avait exercé une grande influence sur les formes  
décoratives. Il n'est pour s'en convaincre que de  
contempler l'admirable barrière dressée dans la chapelle  
Sixtine devant le sanctuaire.

Cette chapelle, on le sait, fut élevée sous le pontificat et  
par les soins de Sixte IV. Les travaux commencés dès 1473  
furent terminés rapidement. L'année 1481 vit s'achever la  
décoration des parois latérales par des peintres d'un  
admirable talent.

Et je ne peux m'empêcher de regretter ici une  
indifférence coupable qu'on témoigne, en visitant la  
Sixtine, à ces œuvres moins célèbres que les œuvres de  
Michel-Ange, mais néanmoins d'une si grande beauté.  
Hypnotisés par les créations de la Genèse, des Prophètes et  
des Sybilles, fanatisés par la vue du Jugement dernier, au

plafond et sur les murs dominant l'autel, les visiteurs ne daignent pas même jeter un coup d'œil sur les parois de la chapelle. Là pourtant Cosimo Rosselli, Alessandro Botticelli, Domenico Ghirlandajo, Pietro Perugino, Bernardino Pinturicchio et Luca Signorelli ont peint des fresques exquises que le voisinage des œuvres du formidable Buonarroti, non seulement ne doit pas faire négliger, mais ne dépare en aucune façon.

Et combien peu de voyageurs pensent, avant de quitter la chapelle Sixtine, à donner un coup d'œil à l'iconostase, à la barrière destinée à séparer les officiants du culte de la foule des assistants ? Qui d'entre eux songe à admirer les détails de la tribune aux chanteurs ou à considérer les ornements sveltes et magnifiques dominant la porte d'entrée ? Ces sculptures, en admettant que Mino n'en soit pas l'auteur, procèdent si étroitement de sa manière qu'il est nécessaire de les mentionner.

Les dates des travaux de décoration de la chapelle coïncident d'ailleurs avec son séjour à Rome. Pourquoi Sixte IV, connaisseur comme il l'était en art, et informé à coup sûr du mérite de Mino, ne l'aurait-il pas chargé des ornements de marbre que nous voyons à la Sixtine ? On objectera : Mino n'a pas signé ces œuvres ; les registres pontificaux n'en font pas mention. Qu'importe ? S'il n'y a pas travaillé en personne, il a fort bien pu en surveiller l'exécution ? Ces sculptures atteignent à une si véritable perfection que je ne vois guère qu'un Mino, à défaut d'un Pollajuolo (qui, lui, ne travaillait que sur le bronze) et d'un Andrea Sansovino, auquel on puisse l'attribuer avec vraisemblance.

Dans cette décoration de marbre de la Sixtine, Mino n'a jamais déployé de fantaisie plus gracieuse ; il ne s'est jamais livré à des inspirations aussi délicates ; il n'a jamais été mieux servi par son goût d'artiste émérite.



Contemplant en effet les pilastres de l'iconostase élevé sur le pavement aux dessins archaïques. Des rameaux légers, des rinceaux élancés y montent avec une suave harmonie. Des guirlandes aux molles inclinaisons, des trophées à l'antique, des enfants nus au corps potelé et soutenant la targe armoriée de Sixte IV encadrent les plaques de la balustrade. Les lauriers, les acanthes classiques enserrent le chêne rouvre des della Rovere, figuré soit par un arbre héraldique aux rameaux finement fouillés, soit par une branche délicate couverte de feuilles et de glands. Mino a su reproduire dans toute la fraîcheur et la jeunesse de l'art décoratif toscan les motifs empruntés à l'antique : tels que l'aiguière d'un autel romain, le faisceau d'armes d'un arc triomphal, la Gorgone casquée de plumes et de reptiles.

Les pilastres sont surmontés par des candélabres semblables aux joyaux de marbre parant les églises toscanes. Ils s'élèvent, vêtus de leur richesse élégante, sous la voûte qu'ils égaient de fiers ornements.

La même magnificence de décoration et de composition se retrouve dans la tribune aux chanteurs et sur la porte d'entrée. L'artiste a reproduit, au milieu d'une profusion de détails sveltes et magnifiques, la tiare pontificale enlacée au chêne armorial. Il a répété sur les bords de la tribune les fines guirlandes courant le long de la cancellata et les putti, les petits anges aux figures naïvement étonnées qui « gardent dans leurs lignes et dans leur « sourire la signature de l'artiste personnel et char-  
« mant, celui qui fut, dans la famille des marbriers  
« florentins, l'enfant gâté, Mino de Fiesole<sup>50</sup> ».

## **b) Tombeaux.**

Comme à Fiesole et à Florence, Mino a sculpté de nombreux tombeaux, et comme en Toscane il y a fait sourire la mort.

Malheureusement le plus important de ses mausolées a été, comme le ciborium de Sainte-Marie-Majeure, déplacé et fragmenté. Je veux parler de la tombe du pape Paul II, faite en collaboration avec Giovanni Dalmata.

Ce travail fut confié à Mino, vers 1473 ou 1474, par le cardinal Barbo, qui voulait élever un tombeau à la mémoire de son oncle, Paul II, mort en 1471. Pietro Barbo, d'une famille noble de Venise, fut un collectionneur émérite. Il fit du palais de Venise un musée rempli de richesses incalculables. Il se plut à dépenser des sommes énormes pour l'ornement de sa mitre papale qui ruisselait de saphirs, de diamants, d'émeraudes et de rubis. Ses vêtements et ses objets du culte étaient à l'avenant.

Par malheur, loin de ressembler à son illustre prédécesseur l'humaniste Pie II, Paul II n'apprécia et ne favorisa pas plus les Arts que les Lettres. Non seulement, il fit cesser les innocentes réunions académiques se tenant chez le savant Pomponius Lætus, sous prétexte de conciliabules séditieux, comme je l'ai dit au commencement de cette étude<sup>51</sup>, mais il mit encore à la torture quelques-uns des principaux membres de l'Académie platonicienne, dans le vain espoir d'obtenir des révélations qui confirmassent ses soupçons. Cependant, s'il ne s'aventura pas dans une croisade contre les Musulmans, comme celle qu'allait tenter Piccolomini au moment où la mort vint le frapper, Paul II n'en fut pas moins un bon défenseur de la morale, malgré le jugement sévère des humanistes sur son compte. Il restaura un certain nombre d'églises et s'occupa de sauver la Rome antique en en défendant les ruines avec énergie.

Le monument exécuté par Mino pour Paul II, placé dans l'église Saint-Pierre, en fut enlevé lors de la démolition de la vieille basilique. Relevé vers le milieu du XIV<sup>e</sup> siècle, il finit par être démoli. Le petit nombre de fragments échappés à la destruction trouvèrent un asile dans la crypte même de l'église.

Par Ciacconius qui l'avait gravé, nous savons que ce monument consistait en une statue du pape étendue sur un sarcophage, reposant lui-même sur un double piédestal. Le plus élevé, divisé en cinq compartiments, contenait des reliefs représentant la Foi, l'Espérance, la Charité, la Création d'Ève et la Tentation. Au-dessous, un plein cintre soutenu par des colonnes et orné de statuette placées dans des niches et représentant les évangélistes. Deux bas-reliefs du Jugement dernier et de la Résurrection remplissaient la lunette et le champ plat au-dessous. Le piédestal inférieur s'agrémentait d'enfants ailés tenant des médaillons et des guirlandes. Ces champs plats étaient recouverts d'arabesques.

On voit encore à Saint-Pierre, dans les Grotte vaticane, le Jugement dernier où saint Jean-Baptiste attire l'attention du Rédempteur sur Paul II et l'empereur Frédéric III ; la Création d'Ève et la Tentation, très mutilées ; puis deux bas-reliefs, polis et terminés avec grand soin, et au nombre des meilleures créations de Mino : la Foi et la Charité qui tient un enfant dans ses bras. Ces deux figures joignent à la délicatesse des plus remarquables Madones de l'artiste un sentiment de noblesse et de fierté auquel on n'est pas habitué, Mino se préoccupant plus de grâce que de gravité dans la représentation des portraits de femmes. On trouve au Musée du Louvre les ornements qui décoraient la frise de ce tombeau : des enfants munis de guirlandes, et encadrés par des têtes de lion.

Le relief du Jugement dernier qui ornait le tombeau de Paul II est lourd et sans style ; au contraire, celui du

Jugement dernier dominant le tombeau du cardinal Giacomo Ammanati (mort en 1479) dans la cour du cloître de San-Agostino, le ministère de la marine actuel, a plus d'élégance et la conception en est plus vivante.

La tombe du cardinal Forteguerria (1475) (église Sainte-Cécile) a été mutilée aussi. Le sarcophage adossé au mur d'entrée est d'une jolie invention avec la figure tombale qui le surmonte. Quant à la Madone transportée sur un autel, à l'extrémité de la nef latérale droite, elle se recommande par la précision du dessin et l'expression mélancolique. Elle occupe un médaillon losangé. L'artiste, par l'emploi des surfaces plates à mince relief, s'est efforcé, avec succès du reste, de donner à la robe de la Vierge le plus de souplesse et de transparence possible.

Quant aux autres parties du tombeau placées sur l'autel avec la Madone, elles sont un peu lourdement traitées et l'on reconnaît, à les voir, la main d'un sculpteur romain dans la manière d'Andrea.

Le cardinal Forteguerria, né à Pistoie et mort en 1473, rendit de grands services aux papes Eugène IV, Nicolas V, Pie II et Paul II. Il obtint du roi d'Aragon, Ferdinand, la restitution de Terracine et de Bénévent. Fort versé dans les lettres il laissa une partie de ses biens pour fonder des collèges et des établissements d'instruction.

Le Monument Riario de l'église des Saints-Apôtres est un des plus beaux mausolées de l'époque. Mino n'est pas l'auteur principal de cette œuvre qui diffère, quelque peu, par l'emploi de pilastres décorés de saints dans les niches, des mausolées florentins du XV<sup>e</sup> siècle. Mais on peut à coup sûr attribuer à Mino les statues placées dans ces niches et la Madone. Cette dernière est si belle qu'il faut renoncer à la décrire. C'est devant des œuvres pareilles qu'on doit méditer la parole : « Guarda « e passa ! »

Le cardinal Riario est couché sur le sarcophage ; à côté de lui, des génies funèbres. L'inscription est sur le socle. L'encadrement est fourni par de gracieux pilastres. La niche en haut a un couronnement droit.

Le cardinal Riario était le neveu de Sixte IV, Patriarche de Constantinople et légat du Saint-Siège en Italie. Un luxe inouï, une vie parfois scandaleuse entachent sa mémoire.

Le Monument du cardinal Cristoforo della Rovere, également neveu de Sixte IV, à Sainte-Marie-du-Peuple, inaugure un type architectural sévère. Le demi-cercle qui couronne le monument est absorbé par la niche et orné d'un relief représentant la Madone entre deux anges. La niche plus plate fait saillir le sarcophage sur les consoles. Les pilastres simples et vigoureusement accentués descendent jusqu'à terre et encadrent le socle à inscription.

Il semble que dans cette composition, comme aussi dans le tombeau du cardinal Ferrici, au cloître de la Minerve, la part de collaboration de Mino soit réduite aux Madones, qui apparaissent comme de véritables reines assises sur leur trône avec une expression de noble majesté.

Enfin, une œuvre sans prétention mais originale et d'une décoration ravissante, est le tombeau de Francesco Tornabuoni, mort en 1480 et qu'on voit à la Minerva. Les deux pilastres encadrant le sarcophage qui supporte la figure du mort sont d'une extrême délicatesse. On ne peut en contemplant ce monument se défendre de penser, une fois de plus, au mausolée de Marsuppini de l'élégant Desiderio da Settignano <sup>52</sup>.

Quant au tombeau des Savelli dans l'église de l'Ara-Coeli ; à l'autel Borgia dans la sacristie de Sainte-Marie-du-Peuple ; à l'autel Pereira, église Saint-Laurent ; au beau monument des deux frères Bonsi ainsi qu'à l'autel avec des

dorures mal restaurées de Saint-Gregoire-le-Grand : ils peuvent s'attribuer à juste titre à des imitateurs de Mino.

On trouvera aussi dans d'autres églises nombre de monuments empruntant au style de Mino leurs motifs ornementaux. C'est une preuve de plus, je le répète, de son influence sur la décoration et la plastique du temps à Rome.

Vasari parle d'une Madone sculptée par Mino pour la Corporation florentine des Fabricants : « ch'è oggi nell' uedienza dell' Arte de' Fabricanti ». Mais cette corporation est depuis longtemps dissoute et l'on n'a pu retrouver l'œuvre sculptée pour elle.

Mino colorait souvent la pupille des yeux de ses statues et ses bas-reliefs, comme nous le voyons dans le tombeau de Salutati et dans le rétable de Fiesole. Il dorait aussi les cheveux et les bordures des vêtements de ses statuettes, ainsi qu'en témoignent le saint Jean et le saint Jérôme du rétable de l'église de Saint-Pierre à Pérouse.

Le tombeau de Francesco Tornabuoni fut le dernier travail de Mino à Rome. Il quitta cette ville vers la fin de 1480 pour revenir à Florence où il terminait, en 1481, le monument du comte Ugo, commencé quinze ans avant. Il sculpta ensuite le magnifique tabernacle de Saint-Ambroise que nous avons minutieusement décrit.

Dans l'année 1484, s'étant fatigué outre mesure en essayant de déplacer sans aide de pesants blocs de marbre, il tomba malade et mourut : « prese una « calda se ne mori » On sait aujourd'hui, par le nécrologe du monastère de San-Ambrogio, à Florence, que Mino, décédé le 11 juillet 1484, fut inhumé dans ce couvent, après avoir fait un testament par lequel il laissait à la fabrique de Santa-

Maria-del-Fiore le modèle sculpté et bois d'un projet de façade pour cette basilique.

L'examen minutieux de l'œuvre qu'accomplit Mino da Fiesole s'arrête ici. Cette œuvre est charmante dans son ensemble. Si, çà et là, elle semble parfois un peu monotone, cet inconvénient disparaît bien vite sous la grâce séduisante, l'extrême fini, la grande délicatesse du praticien. Il n'est que juste de rendre à celui-ci, sinon de lui donner, la place honorable à laquelle il a droit parmi les maîtres sculpteurs de la seconde moitié du XV<sup>e</sup> siècle.

## **F. — MATTEO CIVITALI**

**(1435-1501)**

Le dernier des maîtres dont nous avons à nous occuper est originaire de Lucques. On a remarqué avec raison qu'il est le seul des sculpteurs de Toscane ayant, hors de Florence, travaillé dans le style des maîtres florentins du temps. Lucques est à bon droit fière d'un tel artiste qui étudia consciencieusement la nature, sut donner à la forme un fini achevé et qui se recommande par la délicatesse du travail technique. On l'a rapproché de Mino, de Desiderio et de Rossellino.

Né à Lucques en 1435, il est fort probable qu'il sentit naître sa vocation en regardant travailler Jacopo della Quercia aux belles créations que ce sculpteur exécuta dans cette ville : le Mausolée d'Ilaria del Caretto, les pierres funéraires des Trenta et l'autel san-Frediano <sup>53</sup>. Et c'est peut-être à cette pénétration intime, à cet examen approfondi de l'art de Jacopo que Civitali doit quelques-unes des œuvres qui peuvent être considérées comme

admirables : certains reliefs de l'autel de saint Régulus et quelques-unes des statues de Gênes.

Matteo Civitali vint de bonne heure à Florence apprendre la technique de son métier. Il y entra en contact avec les artistes du temps. Il y connut Donatello, Ghiberti et Luca della Robbia et acquit rapidement une véritable maîtrise dans son art. De retour à Lucques, il enrichit sa ville natale d'un grand nombre d'ouvrages.

Pendant ses années d'études, il s'était pénétré des différents styles des maîtres auprès desquels il travaillait. Aussi le verrons-nous, sa vie durant, partagé et comme écartelé entre des sollicitations esthétiques opposées : tour à tour réaliste dans son Sébastien du tempietto de la cathédrale ; imitateur des monuments Bruni et Marsuppini dans son tombeau de Pietro Noceto ; libre et original dans les anges de la chapelle du Saint-Sacrement ; enfin d'un style extravagant dans quelques créations de l'autel de saint Régulus à Lucques, et de la chapelle Saint Jean-Baptiste (cathédrale San Lorenzo de Gênes).

Il débuta par une composition pour le réfectoire de San-Ponziano et diverses statues pour des villas aux portes de Lucques. Mais il n'est rien resté de ces travaux.

La première œuvre importante qui subsiste de lui est le tombeau de Pietro di Noceto (1472) dans le Dôme. On sent en voyant ce mausolée que Civitali s'était pénétré du style de Desiderio da Settignano. Mais il n'a pas copié son modèle ; il l'a comme adouci et rendu plus imposant. Noceto, secrétaire de Nicolas V, est figuré sur son tombeau comme un homme endormi pendant qu'il lit. Un mur forme par de simples tablettes de marbre, flanqué de beaux pilastres, forme le fond de la couche funéraire. L'entablement supérieur est surmonté d'un fronton cintré dont le tympan renferme une Vierge dans un médaillon, et les portraits en profil du fils de Noceto et de sa bru. Deux figures d'enfants sont placées sur les acrotères des



frontons. La frise du soubassement, celle qui court au-dessus du fronton sont enrichies d'ornements dans le goût de l'antique. Des lis marins alternent avec des palmettes. Des griffons tiennent leur patte sur un flambeau pendant que des guirlandes de fruits et de fleurs sont suspendues à leurs ailes. Les effigies du fils et de la belle-fille de Noceto sont sculptées aux angles du tympan en un relief aplati comme pour laisser saillir davantage celui de la Madone qu'ils encadrent.

En 1478, Civitali composa la balustrade en marbre de la cathédrale. Elle était ornée de nombreuses statuettes d'anges, de guirlandes, de fruits, de fleurs, de feuillages et d'arabesques. Cette balustrade n'existe plus. Léonardo Marti en avait exécuté les sculptures sur bois <sup>54</sup>.

Cette même année, le comte Bertini, noble Lucquois, président de la fabrique de l'église Saint-Martin, la cathédrale de Lucques, lui commanda un tabernacle pour la chapelle du Saint-Sacrement. Civitali l'entoura de deux anges en prières qui sont une merveille. Agenouillés dans une pieuse extase, couronnés de fleurs, ils paraissent attirés vers le sanctuaire par un élan d'amour divin. Vêtus d'une robe fendue des deux côtés depuis l'épaule, ils représentent la dévotion la plus fervente jointe à la plus juvénile beauté. Ce sont moins des corps que des âmes en adoration devant les Mystères sacrés.

Dans cette chapelle, également, Matteo Civitali sculpta l'année suivante « l'umile sepolcro », de Bertini. Le buste du comte, placé dans un médaillon et une tablette murale avec l'inscription : Brevi in sarcophago naviter tumulandus abibo, forment tout le monument.

Comme la plupart des sculpteurs de son temps, Matteo Civitali fut un excellent architecte. Il dessina, à la demande

de Bertini, le petit temple octogone, le tempietto où devait être conservé le Volto Santo, la sainte image, fort vénérée chez les Lucquois. Il en dirigea la construction, ensurveilla l'ornementation, et sculpta pour ce joli édicule la statue du Martyre de saint Sébastien qu'on peut rapprocher du saint Sébastien de Rossellino à Empoli. Cette statue, l'une des rares études de nu de l'époque, est d'une élégance simple. Elle a des proportions exquises. Son style pur et quelque peu sec, à la manière ombrienne, plut tellement au Pérugin qu'il la reproduisit dans le tableau placé aujourd'hui aux Uffizzi et représentant la Vierge entre saint Jean et saint Sébastien. Vasari raconte que Civitali s'engageait, par contrat passé en 1482, à terminer en trente mois le tempietto, la statue, y compris un jardin clos de mur et une maison à Lucques. Le saint Sébastien porte l'inscription : Matteo Civitali Lucensi Architecto M.CCCC.LXXXIV.

L'année 1484, Niccolo di Noceto, fils de Pietro, chargea Civitali d'élever un autel à saint Régulus, patron des Lucquois. Or, le maître, dans cette œuvre, ne montra plus le même talent ni la même pureté de goût.

La partie inférieure, divisée en trois niches, contient les statues très fermes, précises et nerveuses d'exécution, de saint Régulus, de saint Jean et de saint Sébastien. Ces statues sont dignes d'un Verrocchio. Au-dessus repose l'évêque étendu sur un sarcophage. Jusque là tout va bien. Par malheur le monument est flanqué de génies portant des candélabres, et d'une attitude lourde. En outre, les étages successifs s'élèvent jusqu'à la voûte même de l'église. Ils sont surmontés d'une niche renfermant un groupe de la Madone et du Gesu. Le style des statues est inégal et tourmenté.

Les bas-reliefs du gradin notamment, où l'artiste a représenté la décollation de saint Régulus, la décollation de saint Jean-Baptiste et le martyre de saint Sébastien, ont

quelque chose de barbare et de gauche contrastant, étrangement, avec le saint Sébastien du tempietto, les anges de la chapelle du Saint-Sacrement et la ravissante figure de la Foi dont c'est le moment de parler.

Cette figure en relief, acquise par la galerie des Uffizzi en 1830 et signée O. M. C. L., est une des meilleures œuvres de Civitali. On ignore l'année où elle fut créée. Assise elle tourne la tête et les yeux vers un calice que porte un chérubin.

« Les mains jointes, le visage épanoui, la lèvre pleine  
« d'amour, cette figure touchante et d'une grâce  
« involontaire personnifie à elle seule les trois  
« vertus du christianisme, car son mouvement  
« exprime aussi l'Espérance, et ce qu'il y a de  
« tendre dans sa physionomie annonce un cœur  
« tout grand ouvert à la Charité <sup>55</sup> ». Ce beau marbre se recommande en outre par la draperie aux plis disposés et arrangés avec une apparente simplicité, mais en réalité avec le talent esthétique le plus consommé.

Je néglige quelques créations secondaires de Civitali à Lucques : par exemple la Madone placée à l'angle de la cathédrale ; une Vierge de l'église de la Sainte-Trinité ; un relief en marbre de l'Annonciation ; un buste de Christ ; la figure tombale de S. Silao dans la pinacothèque.

Je me contente de signaler en passant les frises de marbre, « finissimi fregi », qu'il substitua dans le Dôme de Pise aux ornements en stuc des chapelles. Civitali, d'ailleurs, n'en modifia que deux (de 1487 à 1488), laissant à d'autres artistes le soin de poursuivre ce travail sur ses dessins <sup>56</sup>.

En 1490, les Génois, connaissant l'habileté de Matteo dont la réputation était parvenue jusqu'à eux, lui donnèrent

à décorer la chapelle de S. Jean-Baptiste, dans la cathédrale de S. Lorenzo. Il l'orna de six statues de grandeur naturelle représentant Zacharie et sa femme Elisabeth, Isaïe, Habacuc, Adam et Ève. Deux seulement de ces statues méritent, à mon sens, des éloges : sainte Elisabeth, dans ses longues draperies et qui montre, sur un visage de vieillard, une expression si doucement mélancolique, et Zacharie qui, en costume de grand prêtre, debout, les bras levés vers le ciel, semble officier devant le Seigneur. Les autres figures sont sans noblesse et sans dignité. L'expression en est quelconque, les gestes maniérés, la pose étudiée. Les courbes du corps d'Habacuc font penser notamment aux contorsions que Bernin imposera à ses personnages.

Quant aux bas-reliefs relatant les événements de la vie du Précurseur, dans la même chapelle, je ne sais s'il faut les attribuer à Matteo Civitali, bien qu'on y retrouve ce style extravagant et choquant des sculptures de l'autel de saint Regulus.

Civitali termina ces travaux l'année 1494. De retour à Lucques, il fit une Madone avec l'Enfant Jésus, plus grands que nature, ainsi qu'un autel de marbre blanc pour l'église San-Michele in Foro<sup>57</sup>.

En dépit de l'affaiblissement du talent de Matteo à la fin de sa vie, cet artiste n'en demeure pas moins un maître habile, plein de ferveur, toujours digne et qui, parmi les sculpteurs de son époque ayant traité le sujet religieux, reste un de ceux qui l'ont interprété avec le plus de profondeur, de sentiment, de chaleur et de piété.

Si Fiesole, Majano, Settignano se font suite sur la même chaîne de collines en vue du couvent florentin de Saint-Dominique d'où les chefs-d'oeuvre du Beato Angelico rayonnèrent sur le monde, Lucques, dans sa plaine fertile,

n'est pas éloignée de ces beaux lieux. Et son sculpteur eût pu, lui aussi, glorieusement porter le nom de Matteo di Lucca, puisque, comme ses grands confrères, il trouva dans l'air libre et pur de la Toscane natale tant de hautes et pures inspirations.

Civitali mourut en 1501, à 65 ans. Son fils Niccolo, peintre et sculpteur, éleva le palais dei Bernardini à Lucques, celui des Santini à Gattajola, et celui des Sinibaldi à Massa Pisana. Il travailla aux sculptures du Baptistère de Pietra-Santa. Un parent de Matteo, Vincenzo, a laissé une statue de saint Pierre dans la nef gauche de San-Frediano (1506). Cette œuvre se rapproche du style de Civitali, quoique avec plus de sécheresse et de raideur. Vincenzo Civitali occupe aussi au XVI<sup>e</sup> siècle un rang distingué comme architecte civil et militaire.

# CHAPITRE V

## **Fin de la première Renaissance.**

Avec Civitali s'éteint le dernier représentant de la première Renaissance toscane. J'entends parler seulement des représentants de première grandeur. Car si j'avais tenu à nommer auprès d'eux les artistes d'un ordre secondaire, il est clair que j'aurais dû indiquer ce Filarète, né à Florence en 1400, mort en 1468, qui fut architecte mais qui sculpta aussi. C'est à lui qu'Eugène IV eut la malencontreuse idée de confier, vers 1434 ou 1435, l'exécution des portes de Saint-Pierre à Rome, alors que Ghiberti et Donatello vivaient encore ! Filarète, aidé d'un sculpteur nommé Simone, qui exécuta la pierre tombale du pape Martin V, dans l'église du Latran, n'accomplit là qu'un travail médiocre malgré toute l'érudition déployée dans l'exécution des sujets <sup>58</sup>.

Je n'aurais eu garde, non plus, d'oublier ce Bernardo Ciuffagni (1381-1457), qui, malgré le voisinage des Ghiberti et des Donatello, non seulement ne marcha pas sur les traces de ces maîtres, mais laissa en diverses églises de Florence : à San-Zanobi, à Santa-Maria-del-Fiore, et dans l'église San-Francesco, à Rimini, où L. B. Alberti le fit travailler, des sculptures rappelant les œuvres du second ordre de l'école pisane.

Et quant à Andrea Ferrucci di Fiesole (1465-1526), intéressant comme décorateur, les reliefs des fonts baptismaux du Dôme de Pistoie, le tabernacle de la cathédrale de Fiesole sont bien de la même école que les œuvres ornementales des Mino et des Benedetto ; mais ses

compositions plastiques, entr'autres la statue de saint André qu'on peut voir à la cathédrale de Florence, ont quelque chose de trop mou et de trop incertain pour qu'il vaille la peine d'en étudier l'auteur.

Enfin, je ne ferai que mentionner Benedetto da Rovezzano, mort en 1550, en plein XVI<sup>e</sup> siècle, et je m'arrêterai en dernier lieu sur un sculpteur dont les travaux de bronze ne sont pas sans valeur : Baccio da Montelupo (1469-1533), l'auteur de la statue de saint Jean l'Évangéliste à Or-San-Michele, qui marque une parenté assez directe avec la manière de Donatello. Il subit, par la suite, l'influence classique de la Haute Renaissance, ainsi qu'en témoigne sa statue de Mars, ornant le tombeau de Pesaro, aux Frari de Venise. Mais il était hanté par le XV<sup>e</sup> siècle, à voir le style de San-Paolino (ville de Lucques), où il n'a fait que rééditer un siècle plus tard la Badia de Brunellesco, à Fiesole.

Je termine ici cette longue étude sur la sculpture florentine dans la seconde moitié du XV<sup>e</sup> siècle. On a pu constater son rayonnement dans toutes les parties de l'Italie : dans le Sud, à Naples, où travaillèrent les Rossellino et Benedetto da Majano ; dans le Centre, à Rome, où Pollajuolo et Mino da Fiesole laissèrent de belles œuvres ; dans le Nord enfin, à Venise et Gênes, où Verrocchio et Matteo Civitali sculptèrent la statue du Corleoni et les figures de la chapelle de saint Jean-Baptiste.

Je crois avoir aussi suffisamment montré combien l'esprit de cette sculpture, continuant les efforts d'un Ghiberti, d'un Brunelleschi et surtout d'un Donatello, se manifestait par la recherche de la réalité et de la vie interprétées tantôt suavement, tantôt avec une violente énergie, mais

toujours avec un soin minutieux des détails et une entière indépendance esthétique. Les maîtres que nous venons d'étudier n'empruntaient à l'antique qu'une sorte d'ornementation au sein de laquelle ils étoffaient, ils emmaillottaient leurs propres idées. La Haute Renaissance va rechercher maintenant les règles mêmes de l'ancienne plastique. Elle se préoccupera de donner à la réalité si jalousement poursuivie, serrée de si près par les Quattrocentistes, un but plus haut que celui de la seule figuration des traits ou des objets. Avec le XVI<sup>e</sup> siècle va s'ouvrir l'ère du rayonnement de la grandeur et de la beauté.

A la tête de la phalange sacrée, dont ils sont les chefs écrasants, voici venir Michel-Ange et Raphaël. Ces géants porteront la maîtrise de leur art à de telles hauteurs que, dans les tentatives qu'ils feront pour y atteindre aussi, leurs successeurs échoueront piteusement, tomberont bientôt à tous les excès, remplaceront le culte du Beau par l'amour de l'étrange ou du tour de force, qui est souvent celui du mauvais goût, prépareront enfin cette lamentable décadence qui devait, moins d'un siècle plus tard, engloutir le talent comme le génie, et rendre inutiles, à l'avenir, les efforts et les enseignements du plus grand passé d'art dont ait pu, à juste titre, s'enorgueillir un pays.



## DU MÊME AUTEUR

(Chez Lemerre, éditeur)

|                                                        |               |
|--------------------------------------------------------|---------------|
| CLAUDIUS POPELIN. Peintre, émailleur et poète. . . . . | 1 vol. in-8.  |
| LE RECUEIL DES SOUVENIRS. Poésies. . . . .             | 1 vol. in-8.  |
| LES HEURES DE LA MUSE. Poésies . . . . .               | 1 vol. in-8.  |
| RYTHMES ET NOMBRES. Poésies . . . . .                  | 1 vol. in-18. |
| LES MIRAGES. Poésies . . . . .                         | 1 vol. in-18. |
| VIE MANQUÉE. Nouvelles . . . . .                       | 1 vol. in-18. |
| HISTOIRE D'UN BAISER. Nouvelles. . . . .               | 1 vol. in-18. |
| SUR LES CHEMINS DE LA VIE. . . . .                     | 1 vol. in-18. |
| LA PASTORALE DANS LE TASSE . . . . .                   | 1 vol. in-18. |
| MICHEL-ANGE A ROME. . . . .                            | 1 vol. in-18. |
| LA SCULPTURE A SIENNE . . . . .                        | 1 vol. in-18. |
| LA SCULPTURE A ROME . . . . .                          | 1 vol. in-18. |
| RAPHAEL A ROME . . . . .                               | 1 vol. in-18. |
| BENVENUTO CELLINI . . . . .                            | 1 vol. in-18. |
| LES SUCCESSEURS DE DONATELLO. . . . .                  | 1 vol. in-18. |

(Chez Bouillon, éditeur)

|                                                                                                                                                      |               |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------|
| PIERRE DE NOLHAC ET SES TRAVAUX. Essai de contribution aux publications de la Société d'Études italiennes . . . . .                                  | 1 vol. in-8.  |
| CONSIDÉRATIONS SUR QUELQUES ÉCOLES POÉTIQUES CONTEMPORAINES ET SUR LES TEMPÉRAMENTS A APPORTER A CERTAINES RÈGLES DE LA PROSODIE FRANÇAISE . . . . . | 1 vol. in-18. |

*Tous droits de reproduction et de traduction réservés pour tous les pays, y compris la Suède et la Norvège.*

1 Commento alla Divina Comedia. Proemio.

2 Les restes mutilés sont au jardin Boboli et une statue en marbre sous verre, sur la façade de la Miséricorde, face à San Giovanni.

3 Cette date est consignée dans une supplica conservée aux archives de Pérouse et qu'Agostino adressa, le 6 mai 1461, aux prieurs de la commune.

4 Baldinucci et Gaye (t. I<sup>er</sup>) prétendent même qu'Antonio et Piero jouissaient du droit de cité à Florence.

5 Trattato dell'Oreficeria.

6 Essai sur les nielles.

7 Trattato dell'Oreficeria.

8 Mem. della Calcografia.

9 Vasari.

10 Aux Uffizzi. Citons encore le Martyre de saint Sébastien, qu'il avait fait pour la chapelle des Pucci à San Sébastiano de Servi, à Florence, et qui se voit à Londres, dans la National-Gallery. On trouve aussi dans la voûte et dans les lunettes de la chapelle du cardinal de Portugal à San Miniato, des Évangélistes, des Prophètes et des Docteurs, attribués par Vasari aux deux frères. L'Annonciation, dans la même chapelle, serait de Piero. Mais est-ce bien certain ?

11 Les Papes et les Arts.

12 Antonius Pullarius patria Florentinus, pictor insignis, qui duor. pont. Xisti et Innocentii ærea monument. miro opific. expressit. re famil, composita ex test, hic se cum Petro fratre condi voluit. Vixit an. LXXII. Obiit an. sal. M. II D.

13 Manuscrit de la bibliothèque Strozzi, cité par Baldinucci, t. I.

14 L'auteur en est Ant. Rossellino.

15 Ital. Forsch., II.

16 Journal de Sanuto. Script. Rer. Ital. de Muratori, t. XXII.

17 Rio, De l'art chrétien.

18 Vasari.

19 Cicognara. Reumont.

20 Cherbuliez.

21 Leopardi signa cette œuvre comme sienne. Le surfaix porte : A. Leopardi opus V. F. (fudit), et depuis on lui donna le nom de del Caballo.

22 Rumorh, Ital. Forseh., t. II.

23 En 1471, Verrocchio coula en bronze une boule pour le sommet de la coupole de Sainte-Marie-de-la-Fleur à Florence, selon l'ordre qu'avant de mourir avait donné Brunelleschi. Par un artifice ingénieux, il trouva le moyen de ménager une ouverture supérieure pour implanter la croix surmontant l'édifice, tout en réservant à la partie inférieure un espace vide permettant d'accéder à l'intérieur de la boule.

24 Vite di uomini illustri del secolo XV.

25 Perkins, Ghiberti et son école, p. 126.

26 Léon X n'oubliant pas que le dévouement de Nori avait sauvé son père auquel le coup fatal était destiné, accorda une indulgence à tous ceux qui prieraient pour son âme devant ce monument.

27 Giornale storico degli Archivi Toscani. Milanese

28 Cette plaque tombale, malgré son délabrement, est fort belle. Fort belles aussi deux autres placées dans la partie antérieure de la nef centrale et qui sont également de la main de Desiderio.

29 Vasari, IV, p. 226.

30 Au dire de certains critiques d'art, il aurait été transporté alors dans le magasin d'un marbrier, de la Piazza Madonna.

31 Elle fut reconstruite en dix ans.

32 Bernardo, Domenico, Maso, Giovanni, Antonio. Mais des cinq, Bernardo et Antonio, seuls, acquirent de la réputation.

33 Marchesi, II, p. 225.

34 Cf. Arch. Stor. Ital, IV.

35 Vasari, V, 129.

36 Voir dans mon étude sur Beuvenuto Cellini, p. 89, la haine implacable que voua aux Médicis le fils de Philippe-Pierre Strozzi. A cet effet, il prit du service dans les rangs de l'armée française, fut envoyé en Italie, en 1544, puis en 1551, échoua à La Mirandole, essaya de secourir Sienne assiégée par Cosme de Médicis (1554), et fit une incursion hardie à travers toute la Toscane. Vaincu à Lusignano, mais fort de sa haine contre le bourreau de son père, il n'en continua pas moins, pendant une année, une lutte inégale. Nommé maréchal de France en 1556, il débloqua Rome assiégée par les Espagnols, contribua à la prise de Calais et de Guines, et fut tué devant Thionville. Tacticien célèbre, il traduisit en grec les Commentaires de César, et publia un poème manuscrit sur la Rabbia di Maccone.

37 Storia di San-Gimignano, par L. Pecori, p. 544.

38 On conserve aux Archives du Bigallo un document concernant le testament de Benedetto da Majano. Les Archives du Bigallo donnent pour date de sa mort 1597 et non 1598, comme le prétend Vasari.

39 Cf. Le opere di Mino, par le comte Gnoli, Archivio storico dell'arte, 1889 et 1890.

40

Vasari.

41 Cette tête du Christ serait-elle la même qui, d'après Vasari, orna une pièce de l'Hôpital des Innocents à Fiesole ? « Una testa d'un Cristo, di marmo, grande quanto il vivo e molto

« ben lavorata, la quale fra l'altre cose dell' eredità, rimase allo

« spedale degl' Innocenti. »

42 G. Villani, VI, 8.

43 Malespina, Historia di Firenze et Ist. Fior. de Scip. Ammirato.

44 Chant XVI.

45 Bisticci, Arch. st. it., IV.

46 Elle fut terminée en 1473. Andrea Verrocchio et Pasquino di Matteo da Montepulciano furent chargés d'en faire l'estimation et d'en fixer le prix.

47 Les Arts à la cour des papes pendant les XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles, E. Müntz.

48 Pératé.

49 Pératé.

50

E. Bertaux.

51 Chapitre I, § VIII.

52 Les commentateurs de Vasari ont confondu à tort, pour nier que Mino ait fait le mausolée de la Minerva, ce jeune Tornabuoni avec un autre François Tornabuoni, l'un des gentilshommes florentins venus en 1513 à Rome pour assister au couronnement de Léon X et mort peu de temps après dans cette ville. Voyez Vasari, note 1, p. 234. Mino da Fiesole.

53 Voir mon étude : La Sculpture à Sienne (Lemerre).

54 Marchesi, Scritti Varii, t. II, p. 330.

55 Blanc.

56 Trenta, Memorie, Documenti per servire alla Storia del Ducato di Lucca, VII, 61.

57 Marchesi, Scritti Varii, II, 332.

58 On a remarqué, non sans raison, que les mauvaises sculptures de l'intérieur et de l'extérieur de la basilique de Saint-Pierre font paraître les œuvres de Filarète bien plus belles que si elles étaient placées auprès de travaux d'un mérite supérieur.

*Pierre de Bouchaud. Les Successeurs de  
Donatello, la sculpture italienne dans la seconde  
moitié du XVe siècle*

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6572262r>

## **À propos de cette édition numérique**

Cette édition numérique est issue d'un programme de numérisation du patrimoine mené par la Bibliothèque nationale de France pour enrichir Gallica, la bibliothèque numérique de la BnF et de ses partenaires. En ligne depuis 1997, Gallica s'enrichit chaque semaine de milliers de nouveautés et offre aujourd'hui accès à plusieurs millions de documents numérisés : imprimés (livres, revues et fascicules de presse), manuscrits, estampes et photographies, documents sonores, partitions, cartes et plans... Les imprimés sont d'abord numérisés en mode image (prise de vue photographique) puis le texte est extrait de manière automatique grâce aux techniques de reconnaissance optique de caractères (*optical character recognition* ou OCR). Les algorithmes informatiques utilisés définissent également de manière automatique la structure de l'ouvrage (en-têtes et pieds de page, illustrations, tableaux, etc.). L'état

du document imprimé (taches, pages déchirées) et les caractéristiques de la typographie employée peuvent entraîner des erreurs lors de l'OCR. Le texte ainsi produit est ensuite relu, corrigé, et converti au format ePub (*electronic publication* ou « publication électronique »), format ouvert standardisé pour les livres numériques. Malgré tous nos efforts pour respecter au mieux le format original du livre, il est possible que vous retrouviez des coquilles ou des problèmes de mise en page qui auraient échappé au relecteur. N'hésitez pas à nous signaler ces anomalies à l'adresse [gallica@bnf.fr](mailto:gallica@bnf.fr).

## Conditions d'utilisation

1/ Les contenus accessibles sur le site Gallica sont pour la plupart des reproductions numériques d'œuvres tombées dans le domaine public provenant des collections de la BnF. Leur réutilisation s'inscrit dans le cadre de la loi n°78-753 du 17 juillet 1978 :

- La réutilisation non commerciale de ces contenus est libre et gratuite dans le respect de la législation en vigueur et notamment du maintien de la mention de source.
- La réutilisation commerciale de ces contenus est payante et fait l'objet d'une licence. Est entendue par réutilisation commerciale la revente de contenus sous forme de produits élaborés ou de fourniture de service.

Cliquer ici [pour accéder aux tarifs et à la licence](#)



2/ Quelques contenus sont soumis à un régime de réutilisation particulier. Il s'agit :

- des reproductions de documents protégés par un droit d'auteur appartenant à un tiers. Ces documents ne peuvent être réutilisés, sauf dans le cadre de la copie privée, sans l'autorisation préalable du titulaire des droits.
- des reproductions de documents conservés dans les bibliothèques ou autres institutions partenaires. Ceux-ci sont signalés par la mention Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque municipale de ... (ou autre partenaire). L'utilisateur est invité à s'informer auprès de ces bibliothèques de leurs conditions de réutilisation.

3/ Gallica constitue une base de données, dont la BnF est producteur, protégée au sens des articles L341-1 et suivants du code de la propriété intellectuelle.

4/ Les présentes conditions d'utilisation des contenus de Gallica sont régies par la loi française. En cas de réutilisation prévue dans un autre pays, il appartient à chaque utilisateur de vérifier la conformité de son projet avec le droit de ce pays.

5/ L'utilisateur s'engage à respecter les présentes conditions d'utilisation ainsi que la législation en vigueur. En cas de non respect de ces dispositions, il est notamment passible d'une amende prévue par la loi du 17 juillet 1978.

6/ Pour obtenir la reproduction d'un document de Gallica en haute définition, contacter [reproduction@bnf.fr](mailto:reproduction@bnf.fr)

7/ Pour utiliser un document de Gallica sur un support de publication commercial, contacter [utilisation.commerciale@bnf.fr](mailto:utilisation.commerciale@bnf.fr)

mesura avec l'armée de la Ligue. Malgré le médiocre succès militaire qu'il remporta, le roi ne ramena en France que des troupes épuisées. Ainsi finit ce roman de la *Table ronde*.

Charles VIII resta un mois à Rome, sans songer, du reste, à détrôner le moins du monde Alexandre Borgia. Ce serait pendant ce temps que Pollajuolo aurait travaillé à son buste. Mais en matière d'attribution, comme il est aisé de se tromper ! J'accorde, du reste, bien volontiers que cette œuvre réaliste est empreinte d'une belle énergie.

J'en dirai de même de la remarquable figure de bronze, sur le monument du cardinal Pietro Foscari dans l'église romaine de *Sainte-Marie-du-Peuple*. Cette deuxième composition, de provenance toscane, est d'une belle patine ; ses raffinements techniques la rapprochent de la facture du monument d'Innocent VIII. Mais la parenté qu'elle révèle avec la manière d'Antonio nous donne-t-elle le droit d'en affirmer l'authenticité ? A mon sens, je ne le crois pas.

Telle est l'œuvre de Pollajuolo. Si elle n'est pas abondante, elle a un mérite réel. On peut en juger aisément par ce qui précède. Ce mérite provient à la fois du dessin et de la science anatomique qu'Antonio possédait à un éminent degré.

Retour