

CHAPITRE IV.

LA RENAISSANCE ET LES MÉDICIS.

Première période de la renaissance. — Influence des révolutions politiques sur l'art Florentin. — Brunelleschi et la coupole du Dôme. — Universalité de son génie. — Son élève Michelozzo. — Donatello, sculpteur naturaliste. — Ghiberti, sculpteur idéal. — Influence du concile de Florence sur les artistes contemporains. — Commentaires de Ghiberti. — Peintres et sculpteurs formés dans son atelier. — La vieille école représentée par la famille Bicci et par Chelini. — L'école naturaliste représentée par Paolo Uccello, Dello et Victor Pisanello. — Naturalisme classique de Masolino et de Masaccio.

Avec le xv^e siècle s'ouvre une ère nouvelle pour l'art en Italie, une ère riche en perfectionnements et en chefs-d'œuvre, mais qui ne nous offrira ni la même unité de but ni la même pureté d'éléments. Deux tendances diverses, dont l'antagonisme deviendra de plus en plus prononcé, se disputeront les imaginations des artistes et le domaine de l'art. Nous aurons à signaler la résurrection du Paganisme, et, parmi les peintres, un commencement de

défection non moins flagrante que parmi les sculpteurs, les architectes et les poètes. Ce germe de décadence se développera lentement et presque invisiblement, pendant que, sous d'autres rapports, la peinture marchera rapidement vers sa perfection. Il est donc important de ne pas perdre de vue ce double développement qui aura lieu simultanément, en sens inverse, et qui éclaircira mieux qu'aucune théorie les problèmes importants que nous aurons à résoudre plus tard.

La première période, celle qui commence par les œuvres de Giotto, a été inaugurée par le grand jubilé de Boniface VIII, et préparée par l'enthousiasme religieux du XIII^e siècle, enthousiasme dont les deux ordres mendiants, nouvellement fondés, furent à la fois les promoteurs et les organes. La seconde période, dans laquelle nous entrons maintenant, fut préparée par des événements d'un autre genre, du moins en ce qui concerne l'école Florentine. A dater de l'année 1381, qui vit cesser le régime de terreur sous lequel Florence avait courbé la tête pendant trois ans, il y eut près d'un demi-siècle de sage gouvernement, durant lequel la république fit les importantes acquisitions d'Arezzo, de Pise, de Cortone, de Livourne et de Montepulciano. L'influence des Médicis se faisait déjà sentir, mais sans trop alarmer ceux qui tenaient à la dignité de la patrie autant qu'à sa grandeur territoriale. Ce demi-siècle que Machiavel, dans son histoire, signale, d'une manière spéciale, à l'attention de ses

contemporains dégénérés, ne fut pas moins remarquable par la prospérité de toutes les branches de l'art que par celle de la fortune publique; mais cette prospérité, si éblouissante par ses résultats, ne doit pas nous faire perdre de vue les conditions spéciales dans lesquelles se trouvait l'art chrétien à cette époque, et qui diffèrent essentiellement de celles où il se trouvait pendant la plus grande partie du *xiv^e* siècle.

En étudiant l'histoire de l'art, il importe de se bien rendre compte de ses affinités naturelles avec la sainteté, avec l'héroïsme et avec le génie, c'est-à-dire avec les trois sortes de grandeurs qui dominent toutes les autres, aux yeux des peuples comme aux yeux des sages. Cette triple affinité s'est rarement démentie dans la première période, surtout en ce qui concerne la sainteté et le génie. Les légendes de saint Dominique et de saint François n'ont pas été plus populaires dans les couvents fondés par eux que dans les ateliers des peintres, et la Divine Comédie de Dante a maintenu son empire, sans interruption, sur les imaginations des artistes, depuis Giotto jusqu'à Spinello.

Cet empire se trouve plus fortement établi que jamais, au commencement de la seconde période, grâce à l'enthousiasme toujours croissant dont ce poète, à la fois national et universel, a été plus particulièrement l'objet vers la fin du *xiv^e* siècle. Depuis que Boccace, par un décret de 1373, avait été chargé d'expliquer la Divine Comédie à ses conci-

toyens, cette charge, devenue comme une magistrature sacrée, n'était plus restée vacante, et l'historien Philippe Villani la remplissait en 1401. Une chaire avait été fondée dans le même but à Pise, en 1386, à Plaisance en 1399, et ces deux villes avaient été devancées par la république de Venise, de sorte que ce grand poëme devenait peu à peu comme un second évangile pour ceux qui pouvaient le comprendre; et ce fut surtout parmi les artistes chrétiens que cette admiration se montra avec le plus de persévérance, je devrais peut-être dire avec le plus de compétence. Il suffit de citer, entre autres noms, ceux de Brunelleschi, de Botticelli, de Léonard de Vinci et de Michel-Ange.

Pour ce qui est des affinités de l'école Florentine avec l'héroïsme, elles allaient en s'affaiblissant de génération en génération, par l'effet naturel de l'ascendant de plus en plus prononcé que prirent les banquiers et les marchands dans les affaires de la république. Rien n'était moins héroïque que la dynastie des Médicis qui travailla de tout son pouvoir à rabaisser l'aristocratie militaire, dont les services pouvaient être un jour placés au-dessus des siens. Le succès surpassa ses espérances. En faisant appel à l'envie et à la cupidité, ces deux fléaux que Dante flétrissait déjà si énergiquement dans son poëme, on parvint à exclure de la constitution l'élément guerrier, et, en flattant les susceptibilités du peuple, on le rendit l'instrument et, pour ainsi dire, le surveillant de sa propre servitude. Il faut voir, dans

l'histoire de Machiavel, comment ce grand politique déplore les suites funestes qu'eut pour sa patrie cet aveuglement populaire. Il dit que Florence se dépouilla ainsi, non-seulement de vertus guerrières, mais de tous sentiments généreux, *lesquels étant bannis, avec la noblesse militaire, ne purent se rallumer dans le peuple où ils n'avaient jamais existé* (1). De cette prévention malheureuse, soigneusement entretenue par les Médicis, vint, d'un côté, l'habileté consommée des diplomates Florentins, de l'autre, la triste figure que firent leurs armées dans les guerres du xv^e siècle. On sait que, dans la prétendue bataille qu'ils perdirent contre les troupes du duc de Milan, en 1424, et où ils furent mis en complète déroute, leur perte s'élevait à trois hommes, noyés dans un fossé bourbeux, et leur fameuse victoire d'Anghiari (1440), à laquelle le carton de Michel-Ange a donné tant de célébrité, coûta aux vaincus un seul homme, qui ne fut pas tué par les vainqueurs, mais foulé aux pieds des chevaux. Ce fut encore pis en 1479, pendant la guerre honteuse et dispendieuse que les Florentins firent au pape et au duc de Calabre pour venger les Médicis. On les vit, malgré leur supériorité numérique, s'enfuir à l'approche de l'ennemi, en apercevant de loin la poussière. Heureux s'ils n'avaient expié que par ce genre d'humiliation leur déférence trop souvent ser-

(1) *Il che fu cagione, che Firenze non solamente di armi, ma di ogni generosita si spogliasse.* Ist., lib. 2.

vile pour la dynastie qui leur faisait payer si cher l'espèce de prospérité dont ils lui étaient redevables.

Nous ne devons donc pas nous attendre à trouver, à Florence, dans le cours du xv^e siècle, l'art monumental convenablement appliqué à perpétuer la mémoire des héros. Heureusement la piété publique continua d'être la même dans ses exigences et dans ses élans, et la sublimité des œuvres entreprises pour la cité de Dieu fut un ample dédommagement à ce qui manqua du côté de la cité du monde.

Celle de ces œuvres qui fait le plus d'honneur au peuple Florentin est, sans contredit, la coupole dont Brunelleschi couronna la cathédrale et qui commença une ère nouvelle dans l'architecture chrétienne. Sous le rapport de la hardiesse et des dimensions, ni l'antiquité, ni le moyen âge, n'avaient rien d'égal à cette construction gigantesque qui surpasse, dit-on, en hauteur et en circonférence la coupole dont le génie de Michel-Ange a surmonté la basilique de Saint-Pierre (1).

Les débats passionnés auxquels donnèrent lieu les difficultés énormes contre lesquelles il fallut lutter pour mener à bonne fin l'œuvre colossale de Brunelleschi, n'excitèrent pas alors moins d'intérêt que n'ont fait de nos jours la plupart des discussions

(1) *Essa opera eccede di quattro braccia l'altezza e la circonferenza della cupola Vaticana.* Voir la nouvelle édition de Vasari, vol. III, p. 224.

bruyantes dont nous avons été témoins. Le sentiment qui animait tous les acteurs de ce drame national, est exprimé dans le verset si connu du psaume 25 : *Domine, dilexi decorem domus tue, et locum habitationis glorie tue*. Mais dans l'âme du principal acteur, il y avait en outre une conviction intime et presque surnaturelle dont l'expression a quelque chose de naïf et d'attendrissant; c'est la confiance *dans le secours de Dieu et de la sainte Vierge, à la gloire desquels il s'agit d'élever ce sacré monument, et qui ne peuvent manquer de donner la force, la sagesse et le génie à celui qui sera chargé de ce grand ouvrage* (1). Ce sont les propres paroles de l'allocution à la fois pieuse et hardie que Brunelleschi adressait aux magistrats et aux architectes convoqués des villes principales de l'Italie et de l'Europe, pour aider à la solution de ce difficile problème (1420).

Après avoir triomphé successivement de l'envie des uns, des préventions et de la pusillanimité des autres; après avoir suivi avec une patience et un désintéressement inouïs (2) les moindres détails de son œuvre, qui fut comme la passion dominante du reste de sa vie, Brunelleschi eut la consolation de

(1) Vasari, *Vita di Brunelleschi*.

(2) Les honoraires de l'architecte furent souvent réduits à quatre et même à trois florins par mois, et n'excédèrent jamais cent florins par an. En évaluant le florin à un sequin, ou 42 francs de notre monnaie, on verra que s'il y avait beaucoup de gloire, il y avait peu de profit.

voir cette énorme voûte s'arrondir jusqu'à la lanterne (1), dont la construction donna lieu à de nouveaux débats dans lesquels son génie obtint un nouveau triomphe; car son modèle eut la préférence sur tous les autres, et il était si persuadé qu'il n'y avait pas d'autre moyen de résoudre le problème, que, pour être sûr de n'être pas désobéi, il en pressa l'exécution par une disposition testamentaire.

Mais, si la coupole du Dôme fut l'œuvre capitale de Brunelleschi, ce ne fut pas celle qui exerça l'influence la plus immédiate et la plus décisive sur le goût de son siècle en matière d'architecture. Les palais et les églises, qui furent construits sous sa direction ou d'après ses dessins, contribuèrent beaucoup plus à populariser les idées nouvelles, dont l'ensemble est désigné dans l'histoire de l'art sous le nom de *renaissance*. Vasari n'a pas eu tort de dire qu'il fut le restaurateur de l'architecture antique; mais il ne le fut pas à la manière de Vignole et de ses imitateurs, vers la fin du xvi^e siècle. Brunelleschi avait trop de grandeur dans l'imagination pour rester froid en présence des ruines de l'ancienne Rome, bien plus imposantes de son temps qu'elles ne l'étaient sous Léon X. Son biographe nous le représente examinant et mesurant, avec son ami Donatello, tous les débris qui avaient échappé aux ravages du temps et des hommes, et recons-

(1) D'après des calculs dont l'exactitude ne paraît pas douteuse, cette coupole coûta à la république environ 100 millions de francs.

truisant, par l'effet de son génie synthétique, la Rome impériale, telle qu'elle avait été avant sa décadence. C'était par cette étude opiniâtre, faite sur les lieux, qu'il était parvenu à retrouver, sans le secours de Vitruve, les règles des trois ordres, Dorique, Ionique et Corinthien, avec le style d'ornementation approprié à chacun d'eux. Mais, de cette étude même, et de l'enthousiasme qu'elle excitait en lui, naquit l'habitude de concevoir tous les genres de monuments sur une trop grande échelle; et cette habitude, renforcée par la construction de la coupole, dont les énormes dimensions dilataient à la fois son cœur et son imagination, il la transporta dans presque toutes les tâches qui lui furent confiées ensuite par la piété des uns, par la magnificence des autres. Aussi, n'eut-il la satisfaction de voir achever aucune des deux églises où il a laissé l'empreinte de son génie, non moins original que grandiose dans ses conceptions. L'église de San-Lorenzo, très-avancée de son vivant, ne fut terminée qu'après sa mort; celle de San-Spirito, qui offre, dans son ensemble et dans toutes ses lignes, une harmonie dont il n'y a peut-être pas un seul exemple dans les ouvrages de ses successeurs, dut également être terminée sur ses dessins, auxquels on eut l'impiété de ne pas se conformer en tout. On fit de même à l'égard de celui qu'il avait fourni pour l'église de Santa-Maria degli Angeli. C'était presque toujours la grandeur des dimensions qui effrayait ses patrons. Cet effroi fut éprouvé par Côme de Mé-

dicis lui-même, quand Brunelleschi lui apporta le dessin d'un palais ; non pas à cause des dépenses excessives qu'il prévoyait, mais pour ne pas exciter l'envie, en habitant une demeure qui, par sa grandeur et sa magnificence, donnerait presque l'idée d'une puissance impériale. Des obstacles d'un autre genre empêchèrent l'achèvement du palais de Luca Pitti (1).

Mais ce n'était pas seulement dans la construction ou dans le plan des édifices, que se montrait la supériorité de ce génie extraordinaire. On peut dire de lui qu'il fraya des voies nouvelles à l'art contemporain dans toutes les directions, mais en puisant toujours ses inspirations à la source la plus pure. Deux ou trois tentatives qu'il fit dans le domaine de la sculpture, prouvent que ses études sur les antiquités païennes n'avaient pas changé son idéal. On sait comment il répondit au défi de son ami Donatello, qu'il avait surpris en flagrant délit de naturalisme, dans un crucifix sculpté en bois. Au lieu des éloges que le sculpteur avait attendus, Brunelleschi avait dit, en souriant, qu'un campagnard, mis en croix, n'était pas un crucifix, attendu que l'Homme-Dieu avait été le plus beau parmi les enfants des hommes. Donatello, piqué du reproche, l'invita malicieusement à faire mieux ; et, quand Bru-

(1) Le seul palais qui fut complètement achevé par Brunelleschi est celui des capitaines du parti guelfe. Celui de Luca Pitti fut élevé jusqu'au premier étage seulement.

nelleschi eut achevé son œuvre, son émule, devenu alors son disciple, resta tout ébahi d'admiration, et s'avoua vaincu (1).

Cette hauteur de vues ne lui venait pas seulement de la pratique consciencieuse de son art et de la fermeté de ses croyances; à l'exemple de Giotto et d'Orgagna, il nourrissait son imagination, aussi bien que son âme, par l'étude du grand poète national et par celle de l'Écriture sainte, et ses commentaires improvisés faisaient une telle impression sur ses auditeurs, que son ami Paolo Toscanelli avait coutume de dire, après l'avoir entendu discourir sur cette matière, qu'il lui avait semblé entendre l'apôtre saint Paul lui-même. Aussi avait-il su faire marcher de front, avec la pratique de son art, celle des vertus les plus difficiles. Vasari nous dit qu'il s'était déclaré l'ennemi mortel des vices (*nemico capitale de' vizi*), et qu'il venait au secours de ses amis dans toutes les occasions. Vif et impétueux par nature, il était doux et même humble avec ses rivaux, pourvu qu'on ne mît pas d'entraves à ses grandes facultés, dont il avait pleine conscience. Quand il fut question d'exécuter les portes de bronze pour le baptistère, il alla lui-même proclamer la victoire de son jeune concurrent Ghiberti devant les juges du concours, plus étonnés peut-être de

(1) On peut voir dans Vasari les détails et l'issue vraiment édifiante de ce défi presque chevaleresque entre les deux rivaux. Le crucifix de Donatello se trouve encore dans l'église de Santa-Croce, et celui de Brunelleschi est dans celle de Santa-Maria-Novella.

la modestie du vaincu que du talent du vainqueur. Bien plus (si on en croit Vasari), Brunelleschi se fit l'auxiliaire, et même l'auxiliaire subalterne de Ghiberti, en l'aidant à ciseler les figures de ses bas-reliefs, à mesure qu'elles étaient coulées; et, en même temps, il l'initiait aux mystères de la perspective, dont la découverte et l'application, tant à la sculpture qu'à la peinture, lui appartenaient bien plus qu'à Paolo Uccello, autre collaborateur de Ghiberti, et qui dut faire alors son apprentissage dans cette science (1). Ainsi l'influence de Brunelleschi s'étendit à toutes les branches de l'art; il faut même ajouter qu'elle se fit sentir, par l'influence de ses disciples, bien au delà des limites de sa patrie. Michelozzo, le plus connu d'entre eux, porta la réforme dont son maître avait été le premier apôtre, dans l'Ombrie, dans la Lombardie, et jusqu'aux lagunes Vénitiennes, où il avait suivi son patron, Côme de Médicis, à l'époque de son exil, en 1433 (2). S'il est vrai que ce Schiavone, désigné par Vasari comme le condisciple de Michelozzo et comme le constructeur d'un assez grand nombre de palais à Venise, soit le même que le Dalmate Lauriana, architecte favori du duc d'Urbin, on peut dire que peu de maîtres en architecture ont

(1) Un document cité dans la nouvelle édition de Vasari prouve que Paolo Uccello fit son premier apprentissage chez Ghiberti, pendant qu'il travaillait aux portes de bronze.

(2) Une partie du palais bâti à Milan par Michelozzo se voit encore aujourd'hui. Il y est connu sous le nom de palais Vismara

eu lieu de se féliciter, autant que Brunelleschi, des fruits que leurs leçons ont portés.

Michelozzo, son continuateur dans la construction du Dôme, dut à la faveur dont le comblèrent les Médicis, une vogue qui se soutint, dans tout son éclat, pendant près d'un demi-siècle. Si son génie n'égalait pas celui de son maître, et s'il ne fut pas chargé de constructions grandioses comme la coupole du Dôme et l'église de San-Spirito, il eut, en revanche, la satisfaction de conduire à bonne fin presque tout ce qu'il entreprit, et il faut dire que ses entreprises furent innombrables, et tellement variées, que peu d'artistes ont eu un champ aussi vaste que lui pour montrer à la fois la grandeur, la souplesse et la fécondité de leur génie. Les deux palais qu'il construisit à Florence, l'un pour Côme de Médicis, l'autre pour la famille Tornabuoni (1), sont dignes l'un et l'autre d'un élève de Brunelleschi, et ils montrent à quel point les ouvrages et les dessins de son maître avaient subjugué son imagination. C'est à peine s'il a osé s'éloigner, dans quelques détails, des modèles qu'il lui a laissés. Dès lors le goût national se trouve fixé, au moins pour un temps, en matière d'architecture domestique, et parfaitement en rapport avec le caractère Florentin,

Che tiene ancor del monte e del macigno.

Seulement, au xv^e siècle, la rudesse Étrusque est

(1) Aujourd'hui palais Corsi.

adoucie par la superposition des ordres plus élégants de l'architecture grecque, et l'on doit avouer que cette combinaison a été admirablement rendue dans les lignes et dans l'ornementation des palais de Michelozzo.

Mais ce fut le plus souvent sur des combinaisons d'un autre genre qu'il exerça ses rares facultés. Par un bonheur qu'il ne partagea avec aucun autre artiste de son siècle ni des siècles suivants, il eut pour spécialité l'architecture des couvents, grâce à la prédilection de Côme de Médicis, dont la munificence, en ce genre, ne connaissait pas de bornes. Ce n'était pas tant la construction de pieux édifices que leur distribution intérieure, appropriée aux besoins de la vie ascétique, qui faisait de Michelozzo un architecte à part. On admire encore aujourd'hui la bibliothèque qu'il construisit à Venise, dans le monastère des Bénédictins de Saint-George, le noviciat du couvent de Santa-Croce, à Florence; et l'on n'admirait pas moins autrefois les travaux exécutés par lui dans le couvent de Santa-Maria degli Angeli, près d'Assise, pour la commodité des moines et des pèlerins. Son nom était connu jusqu'à Jérusalem, où un hospice fut élevé, d'après ses dessins, pour la réception des étrangers de tous pays, qui allaient visiter le saint sépulcre; et c'était Côme de Médicis, plus digne que Laurent d'être appelé le *Magnifique*, qui faisait les frais de toutes ces fondations lointaines, et de plusieurs autres du même genre, tant à Florence que dans son voisinage. Outre

le très-beau couvent de Franciscains qu'il fit bâtir près de sa villa de Cafaggiuolo, et le couvent de Saint-Jérôme à Fiesole, il voulut que les Dominicains qui habitaient cette colline, vissent occuper, dans l'intérieur de la ville, une demeure appropriée aux services que la sainteté de leur vie et leur haute culture intellectuelle les mettaient à même de rendre à l'élite de la population Florentine. Que cette détermination soit venue, dans Côme de Médicis, d'un élan de générosité patricienne, ou du besoin d'expier, par une fondation utile au salut des âmes, les iniquités et les meurtres par lesquels il venait de se frayer un chemin au souverain pouvoir (1), il est certain qu'il fit resplendir son nom d'un nouveau lustre; car la dépense ne s'éleva pas à moins de 36,000 florins d'or, sans compter l'entretien des religieux pendant tout le temps que dura la construction du couvent de Saint-Marc (2). Quant à Michelozzo, on ne saurait mesurer l'étendue du profit spirituel qu'il tira de l'accomplissement de cette tâche. En supposant que son âme fût ouverte, au même degré que celle de son maître, à un certain genre d'émotions, plus faciles à comprendre qu'à définir, que ne durent pas être les siennes, pendant ce long commerce avec des hommes qui se distinguaient par leurs aspirations idéales, et dont plusieurs devaient être ensuite

(1) On commença à construire le couvent en 1437, et les exécutions qui suivirent l'entrée de Côme de Médicis avaient eu lieu en 1435.

(2) Cette somme équivalait à 72,000 écus toscans d'aujourd'hui.

canonisés ou béatifiés ! A leur tête était frère Antonin Pierozzi, plus tard archevêque de Florence, et vénéré par l'Église sous le nom de saint Antonin, le plus humble de tous, le plus passionné pour la réforme et la pauvreté de son ordre, le plus effrayé de la magnificence que déployait Michelozzo dans la construction du couvent et de ses dépendances. Là se trouvaient aussi deux frères d'une célébrité très-inégale, et qui s'efforçaient de faire marcher de front l'idéal esthétique et l'idéal ascétique. L'un était Fra Benedetto, le miniaturiste, chargé de peindre les livres de l'église conventuelle ; l'autre était Fra Angelico, le peintre angélique par excellence, qui traçait dès lors, sur les murs des cellules, les peintures qu'on y admire aujourd'hui. On ne sait rien de positif sur les relations qui durent s'établir entre le grand peintre et le grand architecte ; mais il est impossible que ce dernier ait vu avec indifférence éclore sous ses yeux les merveilles de ce divin pinceau ; et la preuve qu'ils se comprirent, c'est que Fra Angelico a mis le portrait de Michelozzo dans plusieurs de ses tableaux.

C'était une belle récompense d'avoir attaché son nom, comme architecte, à une fondation qui devait jouer un si grand rôle dans l'histoire religieuse, politique et artistique de Florence. A cette gloire, Michelozzo en joignit une autre, que les biographes n'ont peut-être pas fait assez ressortir, c'est celle d'avoir modestement associé son ciseau à celui de Donatello, pour produire des chefs-d'œuvre de

sculpture, dans lesquels on n'a pas toujours fait équitablement la part de chacun des deux collaborateurs. On avait toujours cru, sur l'autorité de Vasari, que Michelozzo avait été l'élève de Donatello; mais un document, récemment découvert, prouve que ce fut dans l'atelier de Ghiberti qu'il fit son apprentissage comme sculpteur (1), et, pour peu que l'on compare les ouvrages du disciple avec ceux du maître, on trouvera que cette filiation est plus naturelle. Je doute fort que le xv^e siècle ait produit quelque chose de plus gracieux que la petite statue de saint Jean-Baptiste qui se trouve dans la galerie des Uffizj.

Compagnon de Brunelleschi dans son voyage de Rome en 1407, Donatello s'était associé à ses travaux et à son enthousiasme pour les débris encore subsistants de la grandeur Romaine; mais, pendant que l'un étudiait avec ardeur les monuments d'architecture, l'autre s'attachait de préférence, non pas aux statues, mais aux bas-reliefs qui décoraient les frises des temples, les sarcophages et les colonnes monumentales qu'on voit encore aujourd'hui debout; tous deux portaient, dans cette étude, une indépendance et une originalité dont les générations suivantes offrirent très-peu d'exemples. Ils avaient à se mettre en garde contre les illusions que produisent, au premier abord, certaines œuvres de décadence, par l'effet combiné des dimensions colossales

(1) Gaye, *Carteggio inedito*, vol. I, pag. 447 et suiv.

et des grands souvenirs historiques. Nous avons vu avec quel bonheur Brunelleschi avait échappé à ce danger. Donatello, doué de qualités presque aussi puissantes, mais beaucoup moins idéal dans ses tendances, ne fut pas si heureux ; et, s'il revint de Rome en conquérant, il prouva, aussi lui, à sa manière, qu'il est plus facile de conquérir que de bien administrer ses conquêtes.

Brunelleschi avait une fécondité de verve, qui donnait à sa conversation un charme et un entraînement irrésistibles. Rien n'y manquait, ni la profondeur, ni l'élévation des vues, ni même le côté plaisant des choses (1). Avoir été l'ami d'un pareil homme, et surtout son interlocuteur favori, dans les discussions esthétiques, comme le fut Donatello, c'était déjà un indice de supériorité intellectuelle (2).

Mais cette supériorité ne s'éleva jamais jusqu'à l'idéalisme. On peut même dire que, de tous les artistes de cette grande époque, Donatello fut celui dans lequel le Naturalisme s'incarna de la manière la plus forte et la plus séduisante, à cause de la surabondance de vie qu'il sut mettre dans la plupart de ses œuvres, comme s'il eût ignoré ou méprisé la loi suprême de l'art Grec, dans ses plus belles époques.

(1) *Fu facilissimo nel suo ragionamento.* Vasari, *Vie de Brunelleschi*.

(2) *Ibid.*

Le Naturalisme de Donatello embrasse, dans ses variétés, une foule de manifestations, exprimant, avec plus ou moins d'énergie, les sentiments qui ennobliissent ou dégradent la nature humaine. Quelquefois, on serait tenté de croire qu'il s'est complu dans des représentations ignobles, et que sa verve ne le servit jamais mieux qu'en traçant des figures de bourreaux (1); mais, pour peu qu'on suive son mouvement ascendant depuis cette région inférieure jusqu'à celle des conceptions héroïques, où son génie se montrait plus librement que dans aucune autre, on se trouve disposé, sinon à l'absoudre de l'empreinte dangereuse qu'il laissa sur son art, du moins à excuser l'abus presque inévitable qu'il fit de ses facultés prodigieuses.

On peut dire que Donatello n'atteignit jamais à l'idéal religieux, pris dans sa plus haute acception, bien qu'on soit forcé d'admettre qu'il fut le fondateur de la grande école de sculpture qui eut sa dernière et sa plus sublime expression dans Michel-Ange. Si parfois on l'a signalé comme le précurseur de ce dernier, cette qualification ne pouvait s'appliquer qu'au style et aux tendances. Donatello n'a laissé aucun type de Christ ou de Vierge qui ait subjugué l'imagination de ses successeurs; mais il a été plus heureusement inspiré en traitant certains sujets qui appartiennent à des régions un peu moins élevées dans le domaine de l'art chrétien. Son type

(1) Rumohr, vol. II, pag. 236.

de saint Jean-Baptiste, par exemple, est une création originale et sévère, qui suppose, dans son auteur, une intelligence profonde de ce caractère si mal compris par les artistes modernes. Ce n'est pas seulement le prophète de la Rédemption qu'il faut voir en lui, c'est aussi le prédicateur de la pénitence évangélique, dans ses macérations parfois incompatibles avec la beauté corporelle; tâche ingrate et presque effrayante pour un sculpteur qui n'aurait eu en lui-même que des ressources vulgaires; car ici il ne pouvait traiter son sujet, ni d'après l'antique, ni même d'après la nature vivante, qui n'aurait pu lui offrir que des modèles rebutants pour ses sens et pour son imagination; et cependant il l'a traité, non-seulement avec convenance, mais avec une si complète satisfaction pour lui-même, qu'il en a fait son sujet de prédilection, le reproduisant dans toutes les dimensions, soit en marbre, soit en bois, soit en bronze. On peut voir, dans l'exemplaire qui est à la galerie des Uffizj, et encore plus dans celui du palais Martelli, avec quel bonheur il a su exprimer, dans ce visage amaigri et presque défiguré par le jeûne, l'espèce de transfiguration que produisent dans les saints les habitudes ascétiques. La même remarque peut s'appliquer à la statue de saint Jean qu'il sculpta pour l'église des Frari, à Venise, ainsi qu'à la statue de la Madeleine dans le baptistère de Florence, ouvrage presque repoussant au premier abord, mais qui, étudié à son véritable point de vue, révèle, dans

l'artiste, une intelligence exquise des exigences de l'art chrétien, et un respect profond pour la donnée, tout exceptionnelle, qui lui était offerte (1).

L'Ancien et le Nouveau Testament lui fournirent la matière de bien d'autres triomphes, dont l'éclat fut toujours mesuré sur la convenance des sujets avec la nature de son talent. Les grandes statues d'apôtres et de prophètes qu'il fit pour la façade du Dôme et pour les niches du *Campanile*, étaient sculptées de manière à produire plus d'effet de loin que de près, c'est-à-dire bien plus en vue de la décoration que de l'édification. Aussi les deux statues assises qui ornèrent longtemps la façade, et qui se trouvent maintenant dans l'intérieur de la cathédrale, sont loin de remplir l'attente du spectateur.

Quant à celles qui décorent l'extérieur du *Campanile*, Donatello s'est si peu soucié d'y réaliser des types de patriarches ou de prophètes, qu'il a tout simplement pris les portraits de trois honnêtes bourgeois Florentins dont l'âge, la tournure et la physionomie se prêtaient le mieux à cette substitution peu poétique, ce qui n'empêcha pas le public et l'artiste lui-même de s'extasier devant la statue connue sous

(1) Outre les trois statues de saint Jean, dont nous venons de parler, il y a un buste du même saint au palais Martelli, une statue en bronze au baptistère de Sienne, une statue et un buste à Faenza, une statue en bois dans la sacristie de Saint-Jean-de-Latran, une en métal dans la cathédrale d'Orvieto, et il y en avait une en argent dans le baptistère de Florence, sans compter les bas-reliefs.

le nom de *Zuccone*, destinée à représenter le roi David (1).

Mais si David, dans sa vieillesse, n'eut pas de prise sur l'imagination de Donatello, comme roi et comme prophète, il en fut tout autrement quand il posa devant lui comme berger naïf et intrépide, vainqueur du géant Goliath. Ici l'artiste se trouvait dans son élément, c'est-à-dire dans le domaine de l'idéal héroïque, mieux approprié qu'aucun autre à la fougue de son génie; aussi a-t-on peine à se défendre d'un saisissement d'admiration en présence du chef-d'œuvre qu'on voit à la galerie des Uffizj, et qui réalise si bien l'idée qu'on se fait, d'après le récit biblique, du jeune berger transformé en triomphateur (2).

L'idée qui a produit la statue du jeune David ne diffère pas beaucoup de celle qui a produit le saint George. La seconde, à vrai dire, n'est autre chose que la première, portée à sa plus haute puissance. Dans l'une et dans l'autre, l'idéal héroïque est relevé par son accessoire le plus charmant, je veux dire par la naïveté de l'adolescence, qui paraît un peu moins dans la figure de saint George, dont la

(1) Les trois statues sont supposées être celles de David, de Jérémie et de saint Jean-Baptiste. Donatello, dit Vasari, jurait par son *Zuccone*, et l'apostrophait tout haut, comme pour se faire illusion à lui-même.

(2) Donatello fit une autre statue de David pour le palais Martelli; la pose et le caractère en sont moins héroïques. Ils le sont encore moins dans le David en bronze qui est aux Uffizj: c'est une figure gracieuse, peu idéale, et qui n'a pour tout costume qu'un chapeau de berger sur la tête.

fougue concentrée et le regard fixe et ferme exercent une sorte de fascination sur quiconque s'arrête pour la contempler. Saint George est le type chevaleresque par excellence, à la fois libérateur et missionnaire, administrant le baptême après la délivrance, et ne soupirant après d'autres gloires ni après d'autres couronnes que celle du martyr. De là, des différences essentielles entre les deux caractères. Le jeune David respire la jubilation de sa récente victoire; le saint George semble méditer ou comprimer un élan, et sa main délicate et ferme, si admirablement dessinée sur son bouclier, complète l'idée que ses formes sveltes et élancées donnent de son organisation exquise. Rien ne serait plus oiseux que la comparaison de ce chef-d'œuvre avec les statues antiques; Donatello, qui en avait vu un si grand nombre, a eu le mérite de ne se laisser inspirer ni dominer par aucune réminiscence, dans la production de cette œuvre incomparable. Il a fait preuve de la même indépendance, sinon du même talent, dans l'exécution des statues de saint Marc et de saint Pierre qui décorent également l'extérieur de l'Oratoire d'Or-San-Michele. L'artiste n'a voulu abdiquer en rien son originalité, pas plus dans les draperies que dans les types, qui du reste sont très-inférieurs à celui du saint George. Outre les prophètes et les apôtres dont nous venons de parler, l'Écriture sainte avait fourni à Donatello deux caractères merveilleusement appropriés à la hardiesse de ses conceptions, dans

Daniel (1) et dans Judith. Celui de cette héroïne, tel qu'il ressort du récit biblique, a rarement été compris par les artistes des siècles suivants, et si l'on excepte Botticelli et Mantegna, aucun ne s'est élevé à la hauteur de son sujet. Donatello y a réussi mieux qu'aucun autre sculpteur, et il faut lui savoir gré d'avoir été si sobre dans l'emploi des moyens dont disposait son imagination fougueuse. La figure est belle et calme, et rien dans le visage ni dans l'attitude ne trahit un mouvement intérieur, indigne de la grande et rude mission qu'elle remplit (2).

Les révolutions qui agitèrent Florence vers la fin du xv^e siècle, donnèrent à ce groupe une signification tout à fait inattendue. Tiré du palais des Médicis, après leur expulsion en 1494, il fut transporté sur la place du Palazzo Vecchio, en guise d'avertissement à quiconque voudrait usurper la tyrannie, et ce ne fut qu'après la ruine définitive de la liberté, qu'il fut relégué, comme emblème d'un pouvoir vaincu, sur le piédestal beaucoup trop élevé où on le voit si difficilement aujourd'hui.

Parmi les chefs-d'œuvre de sculpture monumentale que Donatello vit à Rome, se trouvait la statue équestre de Marc-Aurèle, que nul artiste du moyen âge n'avait entrepris d'imiter, soit par impuissance,

(1) Il avait fait une statue du prophète Daniel, mais on ne sait pas ce qu'elle est devenue.

(2) En 1495, le groupe de Judith fut placé à gauche de l'entrée du palais, avec cette inscription menaçante :

Exemplum salutis publicæ cives posuere.

soit par l'incompatibilité d'une pareille distinction avec les institutions républicaines. Florence, en proscrivant l'aristocratie militaire, et en se laissant gouverner par les hommes d'argent, ne pouvait pas attacher un grand prix aux monuments destinés à entretenir l'émulation guerrière; et cela fit que ses grands artistes ne purent trouver qu'au dehors les occasions d'immortaliser des héros. En cela, Donatello fut moins heureux que son successeur Verocchio; car Bartolomeo Coleone fut un personnage véritablement héroïque, tandis que Gattamelata de Narni, auquel les Vénitiens chargèrent Donatello d'élever une statue équestre sur la place la plus fréquentée de Padoue, ne fut guère qu'un brave et habile condottiere, capable d'inspirer de la reconnaissance et de la peur, mais point d'enthousiasme.

La preuve que l'artiste fut content de son œuvre, c'est qu'il y inscrivit son nom. Il y a dans la pose du cavalier une simplicité, qui prouve que l'étude des modèles antiques n'avait pas été perdue pour Donatello, bien qu'il ait paru souvent attacher trop peu de prix à cette qualité. Il est probable qu'il ne se sentit pas suffisamment inspiré par le caractère personnel du condottiere; car, pour peu qu'on examine de près les deux parties constituantes de ce monument vraiment grandiose, on ne peut s'empêcher de remarquer que c'est surtout le cheval qui mérite d'être appelé un chef-d'œuvre.

Il faut encore placer dans la catégorie des sculptures monumentales, les tombeaux qu'il fut chargé

d'ériger à des morts illustres, tant en Toscane que dans plusieurs autres villes d'Italie. Il est à remarquer que, pour l'exécution de ce genre d'ouvrages, il crut devoir prendre pour collaborateur, non pas un de ses élèves, ni même son frère Simone, qui jouissait cependant d'un certain renom, mais Michelozzo Michelozzi, dont l'imagination pure et calme pouvait contre-balancer la fougue qui emportait quelquefois celle de Donatello. Cette collaboration se réduit à peu de chose dans le monument funèbre, d'un style simple et grandiose, que Donatello érigea au pape Jean XXIII, dans le baptistère de Florence (1). Mais elle est déjà plus considérable dans la chaire extérieure du Dôme de Prato, et elle le devient bien davantage dans le tombeau du cardinal Rinaldo Brancacci, à Naples, et surtout dans celui de Bartolomeo Aragazzi, à Montepulciano (2). Quand ce dernier ouvrage existait dans son ensemble, il devait paraître une des créations les plus imposantes et les plus achevées qu'on eût vues dans le xv^e siècle. Aujourd'hui même qu'on est réduit à en chercher les divers fragments disséminés d'un bout à l'autre de l'église par un vandalisme brutal et capricieux, on ne se lasse pas d'admirer tous ces débris, et on s'étonne du silence presque absolu que

(1) Ce ne fut pas Côme de Médicis, comme le prétend Vasari, qui fit élever ce beau monument à Jean XXIII. Voir la nouvelle édition, vol. III, p. 247, note 2.

(2) Ils y travaillaient en 1427. Voir Gaye, *Carteggio inedito*, vol. I, p. 417-419. La chaire de Prato ne fut sculptée qu'en 1434.

les biographes et les historiens de l'art ont gardé sur cette production commune de deux artistes qui ne se montrèrent jamais si dignes l'un de l'autre et de leur tâche.

Il n'aurait dépendu que de Donatello d'entrer en lice avec Ghiberti, en coulant en bronze les portes de la sacristie du Dôme de Florence. Cette offre lui fut faite quand il était dans toute la force de l'âge et du talent (1417), et longtemps avant que la seconde porte du baptistère eût excité l'enthousiasme des Florentins et désespéré tous les artistes qui auraient été tentés d'aborder une pareille tâche ; mais elle ne se trouva pas du goût de Donatello et l'on ne peut pas lui savoir trop mauvais gré de l'avoir redoutée, ou dédaignée, quand on voit la manière dont Luca della Robbia s'en est acquitté à sa place. On se félicite encore plus de cette substitution quand on compare les anges dansants que Donatello a sculptés pour l'orgue, avec les anges musiciens que Luca della Robbia fit pour la même destination et qui font vivement regretter que ce grand artiste n'ait pas suivi sa vocation primitive, qui l'appelait peut-être à occuper, comme sculpteur chrétien, la place intermédiaire entre Ghiberti et Michel-Ange.

L'espèce d'ouvrage qui offrait le champ le plus vaste et le plus libre au génie de Donatello, était le bas-relief, surtout quand il s'agissait d'y tracer des scènes dramatiques tirées de la légende des Saints ou de l'histoire de la Passion. Bien que ses principales productions en ce genre appartiennent pres-

que toutes à une époque très-avancée de sa carrière, on y trouve une verve d'inspiration qui semble défier le progrès de l'âge, et qui prouve que Donatello ne cessa jamais d'être jeune par l'imagination. Malgré son admiration pour les bas-reliefs antiques, il crut sans doute qu'ils donnaient trop de saillie aux figures et que cet inconvénient rendait plus étroit et moins animé le champ dont l'artiste pouvait disposer pour la représentation des sujets compliqués. A force de travailler à corriger ce qui lui semblait un défaut, il parvint à dépasser ses modèles, et il s'efforça de donner à ses compositions le moins de relief possible, sans nuire soit à la précision des contours, soit à l'expression distincte des divers personnages. C'était, si l'on veut, un agrandissement du domaine de la sculpture ; mais aussi, c'était un empiétement sur celui de la peinture, surtout dans l'ordonnance des seconds plans. Le succès qu'obtint cette innovation, ou plutôt ce tour de force, devait naturellement pousser Donatello bien au delà des limites que lui prescrivait le bon goût. Les bas-reliefs qu'il exécuta pour l'église de Saint-Antoine de Padoue, conservaient encore un certain équilibre, et la scène où il a représenté le saint fouillant la poitrine de l'avare, pour montrer qu'il n'a pas de cœur, est assurément composée de main de maître. Mais il est difficile de ne pas mettre des restrictions bien fortes à son admiration, quand on examine de près les sculptures de la chaire de San-Lorenzo, à Florence. Il y a, comme à Saint-Antoine

de Padoue, toute la variété possible dans les attitudes, toute la vérité possible dans les mouvements, toute la vie possible concentrée dans un petit espace ; il y a surtout des groupes de bourreaux et de blasphémateurs qui sont rendus avec une vigueur et une justesse incomparables ; il n'y a pas jusqu'aux plis irréguliers et tourmentés des draperies, qui n'aident à renforcer l'expression des personnages. Mais l'artiste qui trace, sur la toile ou sur le métal, les scènes les plus pathétiques de la Passion, ne doit pas se contenter de bien rendre ce qu'on pourrait appeler le côté brutal de son sujet ; s'il ne rend pas avec la même perfection le personnage divin, qui joue le principal rôle, sa tâche n'est pas même à moitié remplie. Joignez à cela les contorsions et l'aspect échevelé de certaines figures de femmes, dont l'une semble saisir une touffe de cheveux qu'elle veut s'arracher, tandis que d'autres pourraient être regardées comme des réminiscences affaiblies de la tête de Méduse, sans parler des imitations païennes qui se trouvent dans les parties accessoires, et de l'inconvenance choquante dont l'artiste s'est rendu coupable, en plaçant une troupe de cavaliers nus au pied du Calvaire, sans doute pour imiter quelque bas-relief antique.

Donatello eut un goût assez prononcé pour ces imitations profanes. On lui a fait un singulier mérite d'avoir traité un des épisodes les plus émouvants de la Passion, en s'inspirant d'un sarcophage qui représentait la mort de Méléagre. Les études

qu'il faisait sur les marbres du jardin des Médicis, combinées avec une certaine érudition mythologique, le mettaient en état d'exécuter ces médaillons qui ornent encore aujourd'hui la cour intérieure du palais Ricardi, et qui sont empruntés ou à des camées, ou à des revers de médailles, ou aux *Métamorphoses* d'Ovide. D'autres fois, le complaisant artiste restaurait des statues antiques plus ou moins mutilées, et le Marsias qu'on voit à la galerie des Uffizj, est un des produits les plus vantés de cette restauration; de sorte qu'en vieillissant, Donatello se trouva de plus en plus engagé dans les voies du Paganisme et du Naturalisme.

On se souvient de l'impuissance dont il fit preuve quand il exposa aux yeux de Brunelleschi la figure vulgaire qu'il avait mise en croix au lieu de l'Homme-Dieu. On est frappé de la même vulgarité de type dans la plupart des bas-reliefs où se trouve l'image du Sauveur, particulièrement dans ceux de la chaire de San-Lorenzo. Il y avait là un obstacle que l'imagination de l'artiste ne pouvait pas franchir; même pour les statues d'apôtres et de prophètes, il était obligé de prendre ses types dans la bourgeoisie Florentine. Peut-être puisa-t-il ses inspirations à la même source, quand il sculpta sa belle statue de David; mais il était alors dans toute la force de son génie, et voilà pourquoi il en a fait un chef-d'œuvre. Le Naturalisme de ses vieux jours ne pouvait plus s'élever à cette hauteur. Je ne sache rien de plus triste dans l'histoire de l'art que l'anecdote relative

à la statue de saint Louis de Toulouse, qu'on voit au-dessus de la porte centrale de l'église de Santa-Croce et qui fut un des derniers produits du ciseau de Donatello. Quelqu'un lui demandant comment il avait pu exécuter une si sottise figure, il répondit qu'il l'avait fait exprès, attendu que ce saint Louis avait été un sot de renoncer à un royaume pour se faire moine (1). On comprend que l'auteur de cette réponse, après avoir, suivant Vasari, passé sa vieillesse dans une extrême gaité, ait eu besoin, dans ses derniers moments, qu'un ami vînt l'avertir de ce qu'il avait à faire avant de mourir (2).

Son biographe nous dit que le monde fut, pour ainsi dire, rempli de ses œuvres, aucun artiste n'ayant jamais travaillé autant que lui, et ne s'étant montré si peu difficile sur le genre ou la qualité des ouvrages qui lui étaient demandés (3). On ne sait pas le nombre de ceux qu'il fit pour son patron Côme de Médicis. C'étaient, pour la plupart, des bas-reliefs en forme de tableaux, représentant des sujets sacrés ou profanes, et travaillés avec toute la verve et toute la perfection dont l'artiste était capable; car il était aussi reconnaissant que gé-

(1) Vasari, *Vita di Donatello*.

(2) *Visse lieto e senza pensieri tutto il restante della sua vita*. Vasari dit, dans sa première édition, que Brunelleschi vint l'exhorter à se confesser; mais un document, cité dans la nouvelle édition des *Vies*, prouve que Brunelleschi était mort dès 1446, et Donatello mourait en 1468.

(3) *Dilettandosi d' ogni cosa, a tutte le cose mise le mani, senza guardare che elle fossero o vili o di pregio*.

néreux, et meilleur pour ses amis que pour lui-même (1). Sa popularité fut immense dans toute l'Italie, et l'enthousiasme fut quelquefois poussé si loin pour lui et pour ses œuvres, qu'il lui arriva de s'éloigner pour n'être pas gâté par ses succès (2).

On ne comprend pas qu'un maître qui exerça un tel ascendant sur ceux qui l'entouraient, n'ait pas laissé un seul élève vraiment digne de lui. La célébrité comparative de Bertoldo lui vient surtout du rôle qu'il joua, dans le mouvement de la renaissance classique, comme directeur de l'Académie, fondée par Côme de Médicis (3). Nanni di Banco, qui mourut avant Donatello, n'est connu que par les statues assez médiocres qu'il exécuta pour la façade d'Or-San-Michele, et son principal titre à notre intérêt est dans l'amitié que lui voua Fra Angelico da Fiesole.

Vellano de Padoue a été plus fécond; mais ses ouvrages, placés en regard de ceux de son maître, dans l'église de Saint-Antoine, prouvent que les artistes se succèdent et ne se ressemblent pas. Quant à Simone, propre frère de Donatello, on peut voir dans la tête du Christ en croix qui se trouve sur le grand autel de San-Lorenzo, combien

(1) *Era liberalissimo, amorevole e cortese e per gli amici migliore che per se medesimo : nè mai stimò danari.*

(2) Ce fut pour ce motif qu'il quitta Padoue, pour venir à Florence se retremper par la critique.

(3) Les deux meilleurs ouvrages de Bertoldo furent la médaille de Mahomet II et un bas-relief, représentant une bataille, conservé dans la salle des bronzes.

il se ressentit des leçons fraternelles, en traitant ce sujet mystique qui dépassait les facultés de l'un et de l'autre. Il ne fut pas beaucoup plus heureusement inspiré, en travaillant avec Antoine Philarète à la confection des portes de bronze de la basilique de Saint-Pierre au Vatican, et, s'il n'avait pas laissé le tombeau d'Orlando Medici dans l'église de l'Annonciation, et la grille en bronze de la chapelle où l'on conserve la ceinture de la Vierge dans le Dôme de Prato, on se souviendrait à peine de lui dans sa patrie, bien qu'elle soit décorée de tant de chefs-d'œuvre de son frère.

L'avenir de la sculpture Florentine et surtout de la sculpture religieuse, n'appartenait donc pas à l'école de Donatello. Dans un siècle où la peinture mystique devait prendre un si brillant essor, il était impossible que des tendances analogues ne se produisissent pas dans la sculpture, et la première place, dans cette branche de l'art chrétien, revient de droit à celui qui, sans avoir peut-être conscience de sa mission, luttait le plus efficacement contre les envahissements du Naturalisme. C'est là ce qui constitue le mérite incontestable de Ghiberti.

L'apprentissage qu'il fit chez son père Bartoluccio, l'un des orfèvres les plus habiles de Florence, lui avait donné, presque dès l'enfance, le goût de tous les ouvrages délicats qui se rattachaient à cette branche, alors importante, de l'art Florentin. Cette habitude, jointe à un sens exquis et à une pureté naturelle d'imagination, prépara de loin le succès

prodigieux qui couronna son coup d'essai dans Florence. Il n'avait pas encore vingt ans, quand il se présenta pour le concours auquel avait donné lieu le projet de couler en bronze les deux portes du baptistère. Le jeune candidat n'était pas moins dépourvu d'expérience que de patronage. Il fallait entrer en concurrence, non-seulement avec les artistes vivants, mais, en quelque sorte, avec les morts; car la première porte, exécutée dans le siècle précédent par André de Pise, offrait un terme de comparaison qui pouvait être inquiétant pour ses continuateurs. En dépit de tous ces désavantages, Ghiberti, proclamé vainqueur par les juges du concours, et même par ses rivaux, entreprit cette tâche aussi patriotique que religieuse, qui devait l'occuper depuis la fin de son adolescence jusqu'au delà de sa soixante-dixième année (1).

Tout le monde sait la formule poétique de Michel-Ange, qui disait que les deux portes coulées et sculptées par Ghiberti, étaient dignes d'être les portes du paradis; mais il est rare qu'on n'applique pas plus particulièrement cet éloge à la dernière, c'est-à-dire à celle qui est tournée vers la façade du Dôme. Or, il y a lieu de douter qu'un juge aussi sévère et aussi compétent que Michel-Ange ait méconnu tout ce qu'il y avait de simple, de grand, et de vraiment monumental dans l'ensemble et dans les détails des compositions réparties entre les dix

(1) Ghiberti, né en 1384, mourut en 1455.

compartiments de la première porte. L'école Byzantine et l'école Italienne avaient depuis longtemps posé des règles plus ou moins fixes pour les ouvrages de ce genre, et la première de ces lois était de supprimer les détails et de se borner à de claires indications qui pourraient à la fois satisfaire et exercer l'imagination du spectateur. Ces conditions de sobriété et de perspicuité sont admirablement remplies dans la première porte que fit André de Pise au baptistère de Florence, et il faut savoir gré à Ghiberti de l'avoir pris, à certains égards, pour modèle, dans la distribution des objets qu'il avait à traiter, tout en donnant à ses figures et à ses groupes les qualités nouvelles que le progrès des arts du dessin avait ajoutées à celles de son devancier.

Si l'on se place à ce point de vue, pour juger la première porte de Ghiberti, loin de la trouver inférieure à la seconde, on la trouvera, non pas assurément plus belle, mais peut-être plus conforme aux exigences du bon goût et aux traditions instinctives laissées par le moyen âge. Ayant à traiter les faits les plus saillants du Nouveau Testament, l'artiste a su ménager à la fois les moyens d'action et l'attention du spectateur, qu'il a concentrée sur un petit nombre de figures nettement détachées du fond. Jamais peut-être on n'a représenté, d'une manière plus saisissante, sur le marbre ou sur le métal, la résurrection de Lazare; et les yeux ne s'arrêtent pas avec moins d'admiration sur les com-

partiments où sont représentés, toujours avec la même sobriété de détails, la nativité et le baptême de Notre-Seigneur, les vendeurs chassés du temple, et l'adoration des Mages.

A peine cette première porte eut-elle été mise en place (1424), que l'artiste fut chargé d'exécuter la seconde. L'enthousiasme, ou plutôt l'idolâtrie dont il était devenu l'objet, n'était pas due seulement à l'immense succès de ce premier ouvrage. Depuis dix ans, il en avait achevé ou entrepris plusieurs autres, dont la destination était peut-être moins glorieuse, mais qui accrurent singulièrement sa popularité, en donnant à son rare talent l'occasion de se produire sous les formes les plus diverses. Il y eut un seul point sur lequel ses admirateurs se méprirent. Ce fut en le donnant pour collègue à Brunelleschi, dans la surintendance des travaux relatifs à la construction du Dôme (1); encore cette méprise fut-elle sans conséquence, et n'eut-elle d'autre inconvénient que de distraire Ghiberti des travaux, plus modestes en apparence, auxquels l'appelait son génie éminemment plastique.

Pendant qu'on travaillait avec ardeur à l'achèvement de la coupole et à la décoration du baptistère, les diverses corporations de métiers rivalisaient de zèle pour remplir les niches de l'oratoire d'Orsan-Michele, qui restaient encore vides. Déjà Do-

(1) Cette adjonction, qui fut très-désagréable à Brunelleschi, eut lieu en 1420.

natello avait été chargé de trois statues, dont l'une, c'est-à-dire celle de saint George, avait excité une admiration universelle. C'était une concurrence formidable à soutenir. Ghiberti fit le même nombre de statues que son rival. Celle de saint Jean-Baptiste fut son premier essai dans ce genre, tout nouveau pour lui, vu qu'il n'avait encore exécuté que des figures de petites dimensions. Aussi n'est-elle pas exempte d'une certaine roideur, qui trahit plutôt l'inexpérience que le défaut d'inspiration, bien qu'on soit obligé de reconnaître que Ghiberti ne caractérise pas aussi fortement que Donatello. Il y a déjà un progrès notable, sous ce rapport, dans la statue de saint Matthieu, qui lui fut allouée aussitôt après l'achèvement de la première (1419-1422); mais dans celle de saint Étienne, premier martyr, ce n'est plus ni par l'émulation, ni par l'amour de son art que l'artiste a été inspiré. Ses inspirations lui venaient évidemment de la même source à laquelle puisait Fra Angelico da Fiesole, son contemporain et même son collaborateur, pour un tabernacle, à l'exécution duquel concoururent le dessin de l'un et le pinceau de l'autre (1). Tout porte à croire que leurs relations réciproques ne se bornèrent pas à cette collaboration. Outre la fraternité que laisse entrevoir cette ravissante figure de saint Étienne, qui rappelle l'une des fresques de la cha-

(1) Ce tabernacle se trouve dans le grand corridor de la galerie des Uffizj.

pelle du pape Nicolas, au Vatican, il est impossible de n'être pas frappé du caractère profondément mystique de certaines compositions exécutées par Ghiberti, après l'achèvement de la première porte du baptistère, et qui semblaient indiquer, dans leur auteur, une aptitude spéciale pour la miniature, telle qu'on la pratiquait alors dans le couvent privilégié de Saint-Marc.

Les ouvrages dont je veux parler ici, sont les Reliquaires, branche intéressante de l'art chrétien, qui semble avoir échappé par miracle à la décadence dont furent successivement frappés la plupart des produits de l'école Byzantine. Les bas-reliefs dont ils étaient ornés, avaient conservé, malgré la grossièreté du dessin, une certaine noblesse de formes et d'attitudes, qui avait suffi pour satisfaire à la dévotion des fidèles; mais l'essor que venaient de prendre les arts du dessin, commençait à rendre les imaginations plus difficiles. On ne voulait plus séparer le beau du grand et du saint, et on tenait à honorer, par des chefs-d'œuvre, les objets de la vénération publique. Si Côme de Médicis avait eu à choisir l'artiste chargé de satisfaire ce nouveau besoin populaire, il aurait peut-être préféré Donatello (1), mais la piété publique désignait Ghiberti, qui, après un premier essai qui emporta tous les

(1) La seule chose que fit Ghiberti pour Côme de Médicis, fut d'enchaîner une pierre antique sur laquelle était gravé le supplice de Marsias.

suffrages (1), fut chargé, en 1428, de couler en bronze un reliquaire pour le corps de saint Zanobi, l'un des protecteurs de la ville de Florence.

On peut dire que jamais la mémoire d'un Saint n'avait été consacrée par un pareil monument. Sous le rapport de l'art proprement dit, toutes les perfections imaginables y sont atteintes ; et, sous le rapport du sentiment et de l'intérêt dramatique, l'artiste a dépassé Donatello dans son fameux bas-relief de saint Antoine de Padoue. Saint Zanobi est en présence d'une mère qui lui redemande son enfant mort, qu'elle avait confié à sa garde, pendant qu'elle allait en pèlerinage. Elle est à genoux et lui aussi ; mais quel contraste dans les attitudes ! Celle du Saint, levant les yeux et les mains vers le ciel, avec une intensité de foi qui tient tous les spectateurs en suspens, est la plus pathétique qui se puisse imaginer ; et quand on voit sa prière exaucée, et l'enfant debout, on ne peut pas s'empêcher de savoir gré au sculpteur d'avoir fait quelque violence aux lois du bas-relief, pour donner à cette manifestation de la puissance de la sainteté le plus de témoins possible. Cette même puissance avait été manifestée par la floraison subite d'un arbre planté devant la porte du chapitre, et dont la place est encore aujourd'hui marquée par une colonne sur-

(1) Ce premier essai était un reliquaire, de petites dimensions, qui se trouve à la galerie des Uffizj, dans la salle des bronzes, et sur lequel sont sculptés deux anges d'une beauté remarquable.

montée d'une croix, de sorte que l'enthousiasme pour le sculpteur dut se confondre avec l'enthousiasme pour le saint, dans le cœur et dans la mémoire des Florentins.

Au reste, il n'y eut jamais dans l'histoire de la république, ni même dans celle de l'Italie tout entière, une époque aussi favorable à l'essor du génie chrétien dans la production des œuvres d'art, et jamais, par conséquent, il ne fut plus nécessaire de tenir compte de l'influence exercée par les circonstances extérieures. D'antiques traditions populaires surgissaient avec une force nouvelle, et Ghiberti, plus que personne, devait avoir sa part de l'ébranlement qu'elles produisaient dans les âmes. D'autres spectacles, également propres à exalter et à affermir la foi, avaient passé successivement sous ses yeux. Dans l'intervalle qui s'écoula entre l'exécution de la première porte du baptistère et celle de la seconde, la ville de Florence, devenue pour un temps la capitale du monde chrétien, par le séjour prolongé qu'y firent les papes Martin V et Eugène IV, fut le théâtre d'événements dont la portée fut immense, et aurait pu l'être bien davantage, si le père commun des fidèles avait trouvé, dans les États chrétiens, des enfants plus généreux et plus dociles. Ce fut à Florence qu'on enregistra, pour ainsi dire, l'acte mortuaire du grand schisme d'Occident, quand l'ex-pape Jean XXIII vint se prosterner humblement aux pieds de son successeur, et se rendit ainsi digne du superbe monument que lui érigea Donatello

dans le baptistère. C'était à Florence qu'aboutissaient toutes les négociations relatives à la suppression de l'hérésie Bohémienne, c'était là surtout que se célébraient les triomphes remportés sur les Hussites, non-seulement au profit de la hiérarchie et du dogme, mais aussi au profit de l'art, puisque Jean Huss, dans ses libelles et dans ses prédications iconoclastes, disait que la vénération pour les statues des saints était une invention diabolique. C'était là que les députés Éthiopiens, Arméniens et autres venaient faire leur soumission au successeur du prince des apôtres. Enfin c'était à Florence que se tenait, en 1439, ce fameux concile qui fit palpiter, d'un bout du monde à l'autre, tant de cœurs chrétiens, et qui, après avoir fait couler tant de larmes d'espérance et de joie, se termina par une déception si amère et par le rejet insensé d'une réconciliation qui aurait infailliblement sauvé l'empire Byzantin.

Mais, pendant la tenue du concile, les âmes restèrent ouvertes aux émotions fraternelles entre les deux peuples, et, si l'on veut se transporter par la pensée dans le Dôme de Florence, le jour où les Grecs, ayant leur empereur à leur tête, confondaient leurs voix avec celles de leurs frères reconquis et entonnaient avec eux le *Te Deum*, ce chant triomphal des Occidentaux, sous cette énorme coupole (1) à laquelle Brunelleschi venait de mettre la

(1) Cet événement avait été célébré, au bruit de toutes les cloches, le 30 août 1436.

dernière main, on comprendra peut-être ce que devaient éprouver, à la vue d'un pareil spectacle, les enfants enthousiastes de la sainte Église, ravis de lui voir recouvrer enfin ceux qu'elle avait perdus depuis plusieurs siècles; et d'autant plus ravis que ce n'étaient pas des hommes d'État, ni des hommes d'affaires, ni des hommes de lettres, mais des hommes de Dieu, qui jouaient le principal rôle dans cette grande transaction à laquelle on était persuadé que la bénédiction du Ciel ne pouvait manquer (1).

Personne assurément ne refusera de croire que les artistes contemporains, mais plus particulièrement Brunelleschi et Ghiberti, avaient partagé, chacun à sa manière, l'exaltation générale. Le premier devait être fier d'avoir, pour ainsi dire, fourni le premier écho à ces joyeuses acclamations qui retentissaient sous sa coupole, la reine de toutes les coupoles, sans excepter Sainte-Sophie. Le second sentait sa tâche redoubler d'importance, comme décorateur du théâtre sur lequel se passaient de si grandes choses; et puis, il devait se complaire à étaler devant ces Orientaux ses reliquaires, ses statues et ses portes de bronze, si supérieures à tous les produits analogues de l'art Byzantin. La même émulation stimulait ceux qui sculptaient des ima-

(1) Ce concile fut présidé par Albercati, évêque de Bologne, qui fut ensuite béatifié. Saint Antonin y assista, ainsi que saint Laurent Giustiniani.

ges de saints pour la façade du Dôme (1), tandis que Victor Pisanello, qu'on peut appeler le restaurateur de la numismatique, coulait en bronze, avec une perfection qu'on n'avait pas vue depuis les beaux temps de la Grèce et de Rome, les médailles des grands personnages, Grecs ou Latins, qui défilaient sous ses yeux, et donnait une preuve de plus de la supériorité des chrétiens occidentaux.

Mais ni l'influence des circonstances extérieures, quelque favorables qu'elles fussent, ni l'émulation, ni le souffle d'une popularité toujours croissante, ne suffirent pour expliquer la différence qui existe entre la première porte du baptistère et la seconde, sous le rapport de l'ordonnance des groupes, de l'élégance des figures, du style des draperies, de la perspective et surtout de l'exécution technique. On voit que quelque chose d'étranger à l'art monumental, tel qu'il était compris et pratiqué dans le cours du XIV^e siècle, a fasciné l'imagination de Ghiberti et lui a ouvert des perspectives nouvelles. Évidemment, il n'a pas repoussé les inspirations de l'antiquité classique; mais son goût exquis lui a fait étudier de préférence les monuments les plus purs, et au lieu d'imiter, comme Donatello, les œuvres de décadence qui se trouvaient parmi les ruines de la Rome impériale, il a fait venir, à grands frais, de

(1) Un tiers de cette façade était alors achevé; et la construction en était si solide que les ouvriers chargés de l'abattre, en 1588, eurent quelque peine à accomplir leur œuvre.

la Grèce même, une multitude de fragments sur lesquels il reconstruisait les figures entières; des têtes en marbre et en bronze, des torses, des vases décorés de bas-reliefs (1), en un mot, tous les précieux débris qu'il put se procurer dans les villes délabrées du Péloponèse, et dont l'acquisition lui aurait été complètement impossible, s'il n'avait été puissamment aidé par les libéralités du pape Martin V et encore plus par celles d'Eugène IV qui, à force d'admirer la première porte du baptistère, conçut la pensée d'en faire exécuter une pareille pour la basilique de Saint-Pierre (2).

Quant à l'introduction de la perspective dans la composition de ses bas-reliefs, c'était une innovation hardie qui lui fut suggérée, bien moins par les fragments de sculpture Grecque qu'il avait sous les yeux, que par l'esprit d'enthousiasme qu'excitait cette découverte encore toute récente, dont le mérite n'appartient pas à Paolo Uccello, comme on est habitué à le croire, mais à ce génie universel de Brunelleschi, dont le regard d'aigle n'avait pas plu-

(1) Cette curieuse collection de Ghiberti fut dispersée ou vendue après sa mort. Parmi les objets achetés par Giovanni Gaddi se trouvaient un torse de satyre, deux torses de Vénus, un de Mercure, un autre de Narcisse, un fragment de génie ailé et un ouvrage qu'on appelait, je ne sais pourquoi, le lit de Polyclète.

(2) Ghiberti fit une très-belle mitre pour le pape Martin V, *e ne acquistò utilità grande della liberalità di quel pontefice* (Vasari). Il en fit une plus belle encore pour le pape Eugène IV, *della quale ricevette infinite grazie, e per se e per gli amici, da quel pontefice, oltre il primo pagamento.* (Ibid.)

tôt pénétré les mystères d'un art ou d'une science quelconques, qu'il en entrevoyait sur-le-champ les applications. Il en avait été ainsi de la mécanique, de la sculpture, de la marqueterie, de l'orfèvrerie, des mathématiques et particulièrement de la géométrie, qui le conduisit à la perspective, pour laquelle il se passionna, comme s'il y avait vu une conquête que le génie de l'homme venait de faire sur l'espace. Comme cette passion ne pouvait guère être satisfaite dans les travaux dont il était personnellement chargé, il se mit à prêcher la perspective avec le zèle et la verve d'un apôtre, et Vasari désigne le jeune Masaccio comme ayant plus particulièrement profité de cette prédication ; mais il est probable qu'elle avait lieu surtout dans l'atelier de Ghiberti, quand Brunelleschi venait l'aider à polir les compartiments de ses portes de bronze. Nous savons, par un document authentique, que Paolo Uccello travaillait alors sous Ghiberti (1), et nous pouvons ainsi remonter à la véritable source de cette découverte ingénieuse qui devait tant agrandir le domaine de la peinture.

A la rigueur, on pourrait reprocher à Ghiberti d'en avoir fait une trop large application à la seconde porte du baptistère ; et, en poussant le rigorisme encore plus loin, on pourrait le blâmer d'avoir trop sacrifié parfois à la grâce antique, et d'avoir

(1) Voir le commentaire sur la Vie de Ghiberti, dans la nouvelle édition de Vasari, vol. III, p. 428.

franchi les limites naturelles de son art, en accumulant, dans un petit espace, un si grand nombre de figures et même un si grand nombre d'actions, bien que, dans chaque compartiment, elles appartiennent toutes au même sujet. Mais quelle critique, excepté la critique pédantesque, ne serait désarmée en face d'un pareil chef-d'œuvre? Il est vrai que l'étude des modèles Grecs se fait sentir dans l'élégance des poses et surtout dans le style des draperies; mais on voit que cette ressemblance tient à cette même puissance d'assimilation par laquelle Dante a su s'approprier, sans ombre d'imitation servile, les beautés du grand poète sur les traces duquel il se faisait gloire de marcher. Quant à l'accumulation de plusieurs épisodes d'une même histoire dans les limites trop étroites de chaque compartiment, ce furent les ordonnateurs de l'ouvrage qui le voulurent ainsi et qui chargèrent Léonard l'Arétin de choisir, entre les divers récits de l'Ancien Testament, ceux qui étaient les plus significatifs et qui étaient en même temps les plus propres à réjouir l'œil par la variété du dessin (1). Lors même que l'artiste eût tenu à l'unité de ses compositions autant qu'à leur beauté, il lui eût été difficile de concilier son propre goût avec celui de ses admirateurs, qui le croyaient fait pour braver toutes les règles.

(1) *Le dieci storie della nuova porta vogliono avere due cose: l'una che siano illustri, per ben pascere l'occhio con varietà di disegno; l'altra che siano significanti.* Vasari, vol. II, p. 354.

Ghiberti avait dépassé sa soixante-dixième année, quand sa seconde porte, toute resplendissante de sa récente dorure, roula enfin sur ses gonds, le 16 juin 1452. Tout un demi-siècle s'était écoulé depuis qu'il avait entrepris cette grande tâche, exemple mémorable de persévérance, non-seulement dans l'artiste, mais dans ses concitoyens, qui le soutinrent jusqu'au bout par leur enthousiasme. Son œuvre n'avait peut-être pas cette grandeur imposante que Michel-Ange devait plus tard imprimer aux siennes. Les inspirations de son génie le portaient plutôt vers les créations pures et suaves que vers les créations grandioses, et les dimensions de la miniature étaient plus de son goût que celles de la grande sculpture, ce qui tenait sans doute aux habitudes qu'il avait contractées dans l'atelier de son père Bartoluccio. Aussi Benvenuto Cellini, juge assez compétent en cette matière, dit-il que la manière de Ghiberti et le fini de ses ouvrages annonçaient manifestement l'excellent orfèvre, et que, malgré les grandes figures qu'il lui arriva d'exécuter, on voit clairement que sa vocation était d'en faire de petites (1).

En admettant ce jugement d'un homme qui passe, peut-être à tort, pour avoir excellé dans tous les genres de sculpture, on pourra, si l'on veut, regarder la dernière porte du baptistère comme le frontispice illuminé d'une bible colossale, encadré, comme le sont souvent les manuscrits du xv^e siècle,

(1) Voir l'Introduction à son *Traité de l'orfèvrerie*.

dans une magnifique guirlande de métal, où la végétation la plus riche et la plus variée est représentée en feuilles métalliques, dont on ne sait s'il faut le plus admirer l'arrangement ou le tissu, et sur lesquelles sont distribués, de distance en distance, des oiseaux dont les formes et les attitudes sont rendues avec une vérité qui ne fut jamais égalée par aucun autre sculpteur.

Tous les titres de gloire de Laurent Ghiberti ne sont pas dans ses œuvres de sculpture. C'est à lui qu'il faut attribuer les dessins pour les peintures des vitraux qui sont autour de la coupole du Dôme (1); il fut aussi l'auteur d'un essai de l'histoire de l'art en Italie, noble et patriotique entreprise, pour l'exécution de laquelle il réunissait tous les avantages imaginables, puisque, d'une part, les matériaux abondaient partout, soit dans les archives, soit sur les monuments restés pour la plupart intacts, et que, de l'autre, il se trouvait exactement placé sur la limite qui séparait la vieille école de la nouvelle. Malheureusement, la fatale préoccupation de l'art antique lui fit attacher une telle importance à l'autorité de Pline et de Vitruve, que les extraits de ces deux auteurs remplissent la plus grande partie du manuscrit, tandis que l'histoire de la peinture moderne n'y occupe qu'un très-petit nombre de pages.

(1) Vasari se trompe en disant que Ghiberti peignit lui-même les vitraux, il en fit seulement les dessins.

Cet opuscule n'en est pas moins un supplément précieux à la biographie que nous a laissée Vasari, qui se montre beaucoup trop avare de détails sur le caractère personnel de Ghiberti, sur son éducation, sur ses études tant artistiques que littéraires, sur ses prédilections en matière d'art, soit antique, soit contemporain, en un mot, sur tout ce qui pourrait satisfaire la légitime curiosité de ses admirateurs.

Ce qui frappe avant tout, c'est, en fait d'antiquités, sa passion exclusive pour la sculpture Grecque. Il garde un silence dédaigneux sur les monuments de la Rome impériale, qu'il avait cependant vus de près, et il ne fait pas la plus légère allusion à la collection de statues qui se trouvait dès lors dans le jardin des Médicis. Son culte pour le génie Grec est poussé si loin, qu'il va jusqu'à substituer la supputation chronologique des olympiades à celle de l'ère vulgaire, et au lieu de dire qu'un certain artiste est mort sous le pontificat de Martin V, il dit qu'il est mort dans la 438^e olympiade. Il faut voir dans quelle extase le jette le souvenir de trois belles statues qui furent découvertes de son temps, et dont l'une le fut pour ainsi dire sous ses yeux. C'était à Rome, près de l'église de San-Celso. Telle était, selon lui, la perfection de l'ouvrage, que le langage humain serait impuissant à en exprimer la beauté (1). L'autre statue, qu'il vit à Padoue, laissait

(1) *Non è possibile con lingua potere dire la perfezione di essa. C'e-*

deviner, dans son état de mutilation, les merveilles qu'elle offrait aux yeux dans son état primitif; et, quand le regard avait tout mesuré et tout approfondi, le sens du tact, disait-il, y découvrait encore des beautés nouvelles (1). Enfin, la troisième de ces statues avait été trouvée à Sienne, auprès du palais Malavolti; mais Ghiberti ne la connaissait que par un dessin d'Ambrogio Lorenzetti, auquel il donne de bon cœur la qualification de très-grand peintre. Celle-là portait le nom du fameux statuaire Lysippe, et elle en était digne par le travail exquis du ciseau. Cet artiste était une des idoles de Ghiberti, et il ne mettait au-dessus de lui que Polyclète, dont il possédait lui-même, ou croyait posséder plusieurs fragments, et dans lequel il vénérât, en outre, l'auteur de ce fameux *canon* qui avait été jadis la règle suprême de l'art dans les écoles, et qui fut plus tard un sujet de méditations et presque de tourments pour Léonard de Vinci.

Cet enthousiasme, nourri par des études sérieuses, et entretenu par l'esprit du temps, inspira parfois à Ghiberti des espèces de lamentations, dans le genre de celles de Jérémie, sur la ruine de l'ancienne civilisation, dont la plus belle fleur était, à ses yeux, la statuaire antique; et jugeant, à son point de vue d'adorateur inconsolable, la guerre que

fait une statue d'Hermaphrodite. La tête y manquait; mais tout le reste était intact.

(1) *Ha moltissime dolcezze, le quali el viso non le comprende... solo la mano a toccarla le trova.*

les premiers chrétiens et surtout les premiers empereurs convertis firent au Polythéisme, dans les objets populaires de son culte, il s'écrie avec un chagrin voisin du désespoir, que *l'idolâtrie eut à souffrir, sous Constantin, les plus grandes persécutions, de manière que toutes les statues et les peintures, qui respiraient tant de noblesse et de parfaite dignité, furent renversées et mises en pièces, outre les châtimens sévères dont on menaça quiconque en ferait de nouvelles, ce qui amena l'extinction de l'art et des doctrines qui s'y rattachent* (1).

S'il fallait juger Ghiberti d'après cette étrange explosion d'humeur contre les iconoclastes chrétiens, il serait difficile de ne pas le ranger parmi les promoteurs les plus ardents du Paganisme, et il le serait encore plus d'expliquer le sentiment vraiment religieux qui respire dans presque toutes ses œuvres; mais il ne faut pas perdre de vue ce qu'il dit un peu plus loin de ses études littéraires et philosophiques, auxquelles il attribue lui-même une influence décisive sur son caractère, et qui ne durent pas en exercer une moindre sur ses idées; d'où l'on pourrait conclure que l'art Grec était, à ses yeux, une sublime manifestation du beau, et que, pour cette raison, il regardait comme un crime d'en anéantir les monuments. Ce qui rend cette expli-

(1) Il y a dans le texte beaucoup d'expressions vagues, difficiles à traduire, et beaucoup de phrases incomplètes qui restent comme en suspens.

cation plus plausible, c'est l'extrême pureté de ses types, dans les ouvrages si nombreux et si variés qu'il a laissés après lui.

Il y a plus, c'est que son appréciation des peintures et des sculptures chrétiennes ne se ressent en rien de son enthousiasme pour la belle antiquité. Ce qu'il dit des grands peintres Siennois et Florentins du *xiv^e* siècle n'est pas moins remarquable par la justesse que par la concision de ses jugements. Il y a une qualité qu'il semble apprécier par-dessus tout, c'est la noblesse; et, en rapprochant les uns des autres divers passages de son écrit, on trouve que cette qualité faisait le fond de son caractère personnel. Il y a quelque chose de vraiment touchant dans l'accent avec lequel il exprime sa reconnaissance pour ceux qui l'ont élevé sous une discipline sévère, et qui lui ont appris à mépriser les richesses (1). A travers les obscurités du texte, dans cette partie intéressante du manuscrit, on entrevoit un mélange de pieux désintéressement et de fierté chevaleresque, qui sied admirablement à un grand artiste comme lui.

Mais tout cela est effacé par la page, à la fois si simple et si pathétique, qu'il a consacrée à la mémoire d'un sculpteur de Cologne, dont il ne dit pas le nom, et qui était venu en Italie à la suite

(1) *Io, che non ho a ubbidire la pecunia, diedi lo studio per l'arte*, etc. Voir les extraits imprimés en tête de la nouvelle édition de Vasari.

du duc d'Anjou. Cet artiste, d'une habileté consommée, dit Ghiberti, avait exécuté, pour ce prince, un très-grand nombre d'ouvrages, entre autres un rétable en or, très-précieux pour le travail, et malheureusement aussi pour la quantité de métal qui y avait été employée. Il y avait mis tout le soin et toute l'application dont il était capable; il atteignait la perfection dans ses œuvres, et il égalait les anciens statuaires de la Grèce; il sculptait les têtes d'une manière merveilleuse, et il n'excellait pas moins dans le nu. Le seul défaut qu'on pût trouver en lui, c'est que les proportions de ses statues étaient un peu trop courtes.

« J'ai vu, continue Ghiberti, un très-grand nombre
« de figures dessinées d'après les siennes, elles
« avaient une grâce exquise dans les airs de tête.
« Celui qui les avait faites était en outre un homme
« plein de science. Un jour il fut mis à une cruelle
« épreuve. Le trésor du duc étant épuisé, il fallut
« battre monnaie avec l'or du rétable, auquel le
« pauvre sculpteur avait travaillé avec tant d'amour.
« Il vit briser son chef-d'œuvre, il vit s'évanouir
« tout le fruit de ses fatigues. Alors, se jetant à ge-
« noux par terre, et levant les yeux et les mains
« vers le ciel : *« Seigneur, s'écria-t-il, qui gouvernes
« le ciel et la terre, toi qui as ordonné souveraine-
« ment toutes choses, ne permets pas que mon igno-
« rance aille jusqu'à chercher autre chose que toi,
« et regarde-moi dans ta miséricorde. »* Aussitôt
« après cette prière, il se mit à distribuer aux pauvres

« tout ce qu'il avait, pour témoigner son amour à
 « celui qui a tout créé. Puis, il alla sur une mon-
 « tagne où se trouvait une grande cellule d'ermite.
 « Il y entra, et fit pénitence pendant le reste de
 « sa vie, qui se termina sous le pontificat du pape
 « Martin V. Certains jeunes gens, qui faisaient leur
 « apprentissage, me dirent que cet ermite ne s'en-
 « tendait pas moins à la peinture qu'à la sculp-
 « ture, et même qu'il avait peint l'intérieur de son
 « ermitage. . . . C'était un très-grand dessinateur,
 « et qui avait le don d'enseigner les autres. Ceux
 « qui voulaient apprendre allaient le visiter, et
 « l'abordaient avec des prières. Il les recevait tou-
 « jours très-humblement, leur donnait des leçons
 « savantes, leur montrait les mesures et les pro-
 « portions, et leur traçait une quantité de modèles.
 « Il atteignit la plus haute perfection, et après avoir
 « mené la vie la plus sainte dans cet ermitage, il
 « y mourut dans la plus grande humilité, laissant
 « après lui le renom d'un artiste de premier or-
 « dre (1). »

Le ton presque biblique de ce récit, où l'âme de l'écrivain se réfléchit dans toute sa pureté, suffit pour couper court à toute controverse sur ses vrais sentiments en matière de foi, et sur son aptitude à comprendre les élans de l'ascétisme religieux. Cette

(1) Il faut remarquer que ce délicieux épisode est à l'état d'ébauche dans le manuscrit de Ghiberti, ce qui explique les répétitions et les incorrections qu'on y trouve.

même naïveté se retrouve dans la justice qu'il rend à ses propres œuvres, et il est à remarquer qu'entre les trois grandes statues dont il décora l'extérieur de l'oratoire d'Or-San-Michele, la seule dont il fait mention avec une sorte de complaisance, est celle de saint Étienne, laquelle est en effet très-supérieure aux deux autres. Il parle brièvement et modestement de son adjonction à Brunelleschi pour la construction de la coupole, et des nombreux dessins qu'il avait exécutés, non-seulement pour des sculpteurs, mais aussi pour des peintres auxquels il enseignait, outre la perspective qui fut aussi une de ses passions, la science des ombres et de la lumière, et même la science du nu dans laquelle il comprenait, pour les sculpteurs, l'étude de la charpente osseuse du corps humain, étude qu'il jugeait indispensable pour bien rendre les formes viriles dans la statuaire (1).

D'après tout ce que nous venons de dire, on admettra sans peine que l'influence de Ghiberti, en matière d'art, s'étendit dans toutes les directions (2), et qu'il forma comme le point de départ d'une nouvelle école, bien que cette école manquât d'unité dans ses traditions, et fût sujette à des oscillations fréquentes, à cause des éléments hétérogènes qu'elle renfermait dans son sein. A vrai dire, c'était Donatello qui était l'apôtre accrédité et, pour ainsi dire,

(1) *Senza la quale non è possibile a poter comporre la forma della statua virile.*

(2) Il dit lui-même : *Poche cose si sono fatte d'importanza nella nostra terra, che non siano state diseguate e ordinate di mia mano.*

officiel du Naturalisme; mais, comme Paolo Uccello et Masolino, qui l'intronisèrent dans la peinture, étaient sortis l'un et l'autre de l'atelier de Ghiberti, on attribua trop souvent à ce dernier des tendances qui n'étaient pas les siennes; car, outre que rien de profane ou de païen ne sortit jamais de ses mains, presque toutes ses œuvres portent l'empreinte d'un idéalisme plus ou moins prononcé; et, si l'on examine de près les groupes d'anges qu'il a sculptés dans quelques-unes de ses compositions, par exemple, dans le reliquaire de saint Zanobi, on sera frappé du rapport qui existe entre ses inspirations et celles de Fra Angelico da Fiesole. A quoi il faut ajouter une particularité qui n'est pas sans importance, c'est que les Médicis, si prodigues de faveurs envers Donatello, Dello et Paolo Uccello, n'en laissèrent jamais tomber une seule sur l'artiste dont Florence s'enorgueillissait le plus (1), comme s'ils avaient trouvé ses tendances trop peu compati-

(1) Si l'on s'en rapporte à l'autorité de Vasari, l'atelier de Ghiberti aurait été une des plus fécondes pépinières d'artistes qui ait jamais existé; mais, dans l'énumération qu'il en donne, il néglige de faire la distinction entre les collaborateurs bénévoles, comme Brunelleschi, et les disciples proprement dits, comme Paolo Uccello qui y faisait un véritable apprentissage. Donatello lui-même figure parmi ceux dont la collaboration était rétribuée par un salaire annuel, quoique Ghiberti ne fût son aîné que de cinq ans. Quant aux deux peintres que Vasari joint à Paolo Uccello, et qui sont Masolino da Panicale et Parri Spinello, je ne vois aucune raison de mettre en doute la tradition recueillie par leur biographe, surtout en ce qui concerne Spinello, qui était d'Arezzo comme lui, et dont l'histoire devait lui être mieux connue.

bles avec la direction qu'ils voulaient imprimer aux arts aussi bien qu'aux lettres.

Pour bien comprendre l'essor que prit la peinture dans la première moitié du xv^e siècle, il faut désormais tracer bien distinctement le domaine parcouru et exploité par l'école Naturaliste, et le séparer du domaine plus restreint en apparence, mais en réalité plus étendu, que s'est réservé l'école Mystique, représentée, durant cette période, par trois artistes que nous aurons occasion de signaler et de caractériser plus tard, et qui sont, par ordre chronologique, don Lorenzo le Camaldule, Gentile da Fabriano et Fra Angelico da Fiesole.

A la tête de ceux qui ont levé l'étendard du Naturalisme, il faut placer d'abord Paolo Uccello et son ami Dello, le dernier moins peintre que décorateur ; et, dans une sphère plus élevée, mais toujours dans la même direction, nous signalerons Masolino, sorti aussi, lui, de l'atelier de Ghiberti ; et surtout Masaccio, qu'on a l'habitude de regarder comme le véritable fondateur de cette école.

Mais avant d'apprécier l'espèce de révolution que ses œuvres et les leçons de ses devanciers immédiats firent dans la peinture, il faut dire un dernier adieu aux traditions expirantes du xiv^e siècle, lesquelles se trouvaient alors représentées par Lorenzo Bicci. En se posant comme continuateur de la manière de Giotto, il ne laissa pas de trouver un très-grand nombre de partisans qui, malgré l'insignifiance de ses types et la négligence de son dessin, lui donnè-

rent la préférence sur les artistes contemporains, parmi lesquels il n'y en a pas un seul qui ait exécuté autant d'ouvrages que lui, soit dans les églises, soit dans les monastères. Les peintres de la nouvelle école, avec leurs innovations plus ou moins hardies dans la manière de traiter les sujets religieux et surtout les sujets légendaires, effarouchaient, pour ainsi dire, la dévotion des fidèles qui tenaient bien plus au maintien de leurs traditions immémoriales qu'aux progrès techniques dont on faisait tant de bruit. Aussi Lorenzo Bicci fut-il surtout chargé de peindre des histoires de saints, dans les couvents fondés par eux ou placés sous leur invocation, comme l'histoire de saint Jean Gualbert dans l'église de la Trinité, à Florence, le supplice de plusieurs martyrs dans celle des Camaldules, et la légende de saint Bernard ainsi que celle de saint Benoît pour les Olivétains d'Arezzo. Tant que le pinceau de Lorenzo Bicci ne sortait pas du cercle qui lui était pour ainsi dire tracé d'avance par la piété populaire, son rôle avait quelque chose de touchant, à cause de la sympathie qui s'établissait entre lui et les ennemis de toute nouveauté, non pas en matière d'art, mais en matière de culte. Il en était tout autrement quand on lui demandait de peindre, dans les chapelles du Dôme, des figures de grandes dimensions dont la majesté fût en harmonie avec celle du lieu. On peut voir encore aujourd'hui, dans ce qui reste de ses prosaïques productions, combien il était au-dessous de sa tâche. On dirait que cette cathédrale,

si magnifique à l'extérieur, ait été poursuivie par une sorte de fatalité en ce qui concerne sa décoration intérieure. Dans un siècle si riche en grands artistes, on donnait la préférence sur eux tous à un Lorenzo Bicci, en attendant que le vulgaire ciseau de Baccio Bandinelli fût chargé de décorer le chœur, et que le pinceau non moins vulgaire de Vasari vînt déshonorer la coupole par les peintures qu'on y voit encore aujourd'hui!

Lorenzo Bicci fut un peu mieux inspiré dans la fresque qu'il exécuta sur la façade de l'église de Santa-Maria-Nuova, et cet ouvrage est justement regardé comme le meilleur de ceux qu'il fit à Florence. Il est vrai que presque tous les autres ont été détruits, sans doute par suite du discrédit dans lequel ils tombèrent, après que la révolution produite par la nouvelle école se fut raffermie. Cependant les traditions dont il fut le médiocre, mais honnête représentant, subsistèrent encore dans sa famille pendant deux générations, et l'on peut voir dans la galerie des Uffizj et surtout à l'Académie des beaux-arts, à quel point son petit-fils Neri di Bicci était resté fidèle à la manière de son respectable aïeul (1).

Outre ces deux champions du vieux style, nous citerons encore Chelini, qui ne méritait pas le silence

(1) Vasari a commis une foule d'erreurs dans la biographie de Lorenzo Bicci. Né vers 1350, et non en 1400, il mourut non en 1450, mais en 1427; enfin Neri di Bicci ne fut pas son fils, mais son petit-fils, et il étudia sous Benozzo Gozzoli.

absolu que Vasari a cru devoir garder sur lui. Il est impossible que ses peintures ne fixent pas l'attention du voyageur, puisqu'elles sont sur la façade du Bigallo, à côté du baptistère et du Dôme. L'artiste y avait représenté un épisode important de l'histoire Florentine, la croisade de 1290 contre les Patérins, prêchée par saint Pierre martyr, qui est représenté remettant le gonfalon de la foi aux capitaines de Sainte-Marie, société de volontaires qui appartenaient presque tous à des familles nobles, et qui demandaient à marcher contre les hérétiques. Outre la bénédiction et la distribution des drapeaux pour la guerre sainte, il peignit un miracle de saint Pierre qui confond un démon sous la forme d'un cheval ailé, en présence d'un nombreux auditoire d'hommes et de femmes dont les airs de tête et les expressions animées contrastent admirablement avec le calme et la confiance du saint prédicateur. On n'admire pas moins l'humilité monacale de son jeune acolyte, ainsi que la gravité et la fermeté du groupe d'hommes revêtus de leur pesante armure (1).

A l'intérieur, on voit un autre tableau où il est

(1) C'est Rumohr qui a réhabilité la mémoire de Chelini, ainsi que ses ouvrages, dont il a du reste exagéré la valeur. La déposition de croix qui est dans la sacristie de Saint-Remi, et qu'il lui attribue, est d'une très-médiocre exécution. Les peintures du Bigallo sont un peu meilleures, mais c'est surtout par le sujet qu'elles sont intéressantes. Une bonne partie de cet ouvrage a été détruite; il fut terminé en 1444, un an après la mort de Masaccio. Ce rapprochement suffit pour mettre l'infériorité de Chelini dans tout son jour.

facile de reconnaître la même main, tableau de circonstance locale comme le précédent, mais se rapportant à une époque beaucoup plus rapprochée de celle où travaillait l'auteur. Après la destruction des hérétiques, les capitaines de Sainte-Marie s'étaient formés en une association nouvelle, sous le nom de confrérie de la Miséricorde, dans le but spécial de fonder et d'entretenir des hospices pour les pauvres pèlerins (1), et en 1425, cette société, changeant de destination, se chargea de recueillir les enfants égarés ou abandonnés dans Florence. C'est ce but pratique de la pieuse congrégation, que Chelini a représenté dans ce tableau plein de vie et d'expression. La joie des mères qui ont retrouvé leurs enfants est aussi vivement rendue que la tristesse et l'anxiété de celles qui les cherchent encore : c'est la reproduction aussi fidèle que touchante d'une des scènes pathétiques dont le peintre avait sans doute été plus d'une fois témoin sur le lieu même.

Pendant que l'école représentée par les trois artistes que nous venons de nommer, s'éteignait insensiblement à Florence, l'école Naturaliste, s'enrichissant de nouvelles conquêtes, étendait et affermissait son empire sur les imaginations. On peut dire que, vers le milieu du xv^e siècle, elle était

(1) La confrérie du Bigallo avait jusqu'à deux cent vingt hospices. On trouvera des détails, à la vérité un peu embrouillés, sur cette institution dans l'*Observateur Florentin*, vol. I, p. 405.

devenue l'école dominante, grâce à la supériorité des artistes qui la composaient, et grâce à la faveur marquée que lui montraient les Médicis ; mais cette faveur fut rarement mesurée sur le mérite de ceux qui aspiraient à l'exploiter, et la préférence accordée à certains peintres ne fut pas toujours déterminée par le bon goût.

Cela se vit surtout dans l'espèce d'engouement dont se prit Côme de Médicis pour Paolo Uccello et pour son ami Dello, qui furent, à proprement parler, les premiers champions du Naturalisme et du Paganisme dans le domaine de la peinture. Paolo Uccello, comme nous l'avons déjà dit, était sorti de l'atelier de Ghiberti ; mais il céda bientôt aux affinités impérieuses qui l'attiraient vers Donatello avec lequel il fit le voyage de Padoue (1), et dont il fut l'ami jusqu'à la fin de sa longue et triste carrière.

On semblait se défier de ses inspirations, toutes les fois qu'il s'agissait d'exécuter un tableau de dévotion. Si l'on excepte une petite Annonciation qu'on voyait jadis dans l'église de Sainte-Marie-Majeure, Vasari ne cite pas une seule image de la Vierge qui ait été tracée par son pinceau. Il en fut de même de l'image du Christ, et de toutes celles qui demandaient de la grandeur ou de la pureté dans les types. S'il obtint parfois la préférence pour

(1) Il n'y peignit aucun tableau d'église, mais seulement des géants dans un palais. Il n'en reste plus aucun vestige.

la représentation des sujets bibliques et légendaires, on a le droit de soupçonner qu'il la devait non pas à la satisfaction qu'y trouvaient les âmes pieuses, mais bien plutôt à la supériorité qu'il déployait dans les parties accessoires. Dans la légende de saint Benoît qu'il peignit pour les religieux de Santa-Maria degli Angeli à Florence, et qui paraît avoir été son chef-d'œuvre en ce genre, on admirait surtout les effets de perspective qui rendaient minutieusement jusqu'aux tuiles qui couvraient les toits, et l'on retrouvait des tours de force analogues dans l'histoire des Pères du désert qu'il peignit à San-Miniato, avec des paysages et des fabriques où les couleurs étaient combinées de la manière la plus bizarre (1); car Paolo Uccello, qui manquait de correction et d'élégance dans son dessin, ne possédait pas l'organe du coloris. Voilà pourquoi il employa presque toujours les grisailles, procédé qui avait en outre l'avantage de ne pas trop distraire le spectateur de l'admiration que devait exciter en lui l'illusion de la perspective linéaire.

Une seule de ses grandes peintures à fresque a échappé à une ruine totale, c'est celle du cloître de Santa-Maria-Novella; encore faut-il ajouter qu'elle n'a presque rien conservé de son caractère primitif. En se chargeant de peindre cette série de

(1) Les paysages étaient peints en bleu, les villes en rouge, et les fabriques en couleurs de fantaisie.

sujets bibliques, l'artiste songea beaucoup moins à tracer de grandes figures patriarcales, qu'à faire des raccourcis et des ménageries, et la partie de sa tâche, où il fut le mieux inspiré, dut être nécessairement la construction de l'arche, où il y avait, outre une procession d'animaux de toute espèce, des intersections de plans et de lignes qui lui fournissaient l'occasion de satisfaire son éternelle passion pour la perspective. Cette satisfaction fut bien plus complète, quand Côme de Médicis le chargea de peindre, pour l'intérieur de son palais, plusieurs sujets d'histoire naturelle, qui embrassaient le règne animal et le règne végétal dans ce qu'ils offraient de plus pittoresque. Jamais l'artiste ne s'était trouvé à pareille fête, et jamais peut-être il n'avait préludé à aucune de ses œuvres par tant d'études préliminaires. Aussi Vasari en parle-t-il avec l'accent de la plus vive admiration. On n'avait pas encore vu les oiseaux et les quadrupèdes rendus avec autant de vérité. Les arbres mêmes étaient traités avec un soin dont il n'y avait pas eu d'exemple jusqu'alors dans l'histoire de l'art. Ce chef-d'œuvre de Naturalisme n'en a pas moins été enveloppé, dans la même ruine que les autres grandes compositions dont nous avons parlé plus haut. Par un étrange caprice du sort, les seuls ouvrages de Paolo Uccello qui nous aient été conservés, sont précisément ceux pour lesquels il avait le moins d'aptitude. On eut l'idée de lui demander un monument pour immortaliser un grand capitaine, et ce monument devait

être exposé à tous les yeux, dans la première église de Florence; mais les ordonnateurs voulaient avant tout l'économie, de sorte que, pour concilier cette vertu avec la reconnaissance nationale, on eut recours au talent de Paolo Uccello qui, par une application grandiose des lois de la perspective, devait donner à une statue équestre peinte sur le mur, l'apparence d'une statue équestre posant sur un piédestal. Il paraît que l'illusion ne fut pas trouvée assez complète, puisque le malheureux artiste fut condamné à voir détruire son ouvrage, et à le remplacer par un autre (1); et cette humiliation coïncidait avec l'inauguration du Dôme, en 1436.

Paolo Uccello n'était pas seulement peintre de héros; il s'était fait aussi peintre de batailles, ou plutôt peintre de chevaux portant des guerriers armés de lances. On ne saurait nier qu'il n'y ait beaucoup de naïveté dans l'ordonnement de ses batailles, et des dispositions très-louables dans les combattants. Le peu d'impétuosité dans les mouvements s'explique par un rapprochement de dates. Les tableaux dont je veux parler sont à peu près contemporains de la grande victoire remportée en 1424 par le duc de Milan sur les Florentins, qui eurent à pleurer la perte de trois hommes noyés dans un fossé bourbeux. Voilà quel était alors le niveau de

(1) Voir Gaye, vol. I, p. 536, et la nouvelle édition de Vasari, vol. III, p. 94, note 2.

qualités guerrières dans cette république qui avait proscrit l'aristocratie militaire.

Cependant, il faut être juste envers ce premier essai dans un genre alors tout nouveau, qui demandait, pour être cultivé avec quelque succès, une connaissance assez avancée des lois de la perspective, à cause de la diversité des plans sur lesquels devaient se mouvoir les groupes de cavaliers. Il y a des détails admirablement rendus; la touche ne manque pas de vigueur, et il y a des portraits qui sont pleins de caractère. Que serait-ce si ces tableaux nous avaient été conservés dans leur état primitif (1)?

Malgré le peu de verve belliqueuse que mettait Paolo Uccello dans ce genre de compositions, elles convenaient mieux à son génie mécanique que les images de dévotion. Son malheur voulut qu'il n'en fût pas persuadé. Un jour il se mit en tête de peindre, en grandes dimensions, dans un tabernacle du Marché-Vieux, un groupe représentant saint Thomas touchant la plaie de Notre-Seigneur. Ce devait être un chef-d'œuvre qui ferait taire l'envie, et qui serait comme sa couronne d'immortalité. Il voulait y montrer, dit Vasari, *tout ce qu'il valait et tout ce qu'il savait*. Il se barricadait comme pour une opération mystérieuse, et à chaque question de son ami Donatello, il répondait : « *Attends, et tu ver-*

(1) Quatre tableaux de ce genre avaient été peints par Paolo Uccello. Déjà, du temps de Vasari, ils avaient dû être restaurés par Bugiardini. Celui qui a été acheté pour la galerie nationale de Londres est le mieux conservé des trois qui subsistent encore.

ras. » Après que cette attente eut duré quelque temps, il vit enfin luire le jour de son triomphe, et il se mit, plein de confiance, à la merci de son juge; mais à peine ce dernier eut-il jeté les yeux sur le fruit de ce pénible enfantement : « *Oh! mon ami, s'écria-t-il, tu découvres précisément quand tu devrais couvrir.* » Cet arrêt sorti d'une bouche si compétente plongea l'artiste dans un incurable découragement, et ne lui laissa plus, pour le reste de ses jours, d'autre consolation que la perspective. Je me trompe, il trouva moyen de s'en donner une autre, en plaçant devant ses yeux les portraits des quatre plus grands artistes que Florence eût produits, c'est-à-dire Giotto, Brunelleschi, Donatello et lui-même; et il y joignit celui du savant Manetti, qui lui avait donné des leçons de perspective, et qui, à ce titre, lui paraissait digne de passer à la postérité.

Dans ses vieux jours, cette passion de la perspective prit le caractère d'une véritable maladie, et son imagination, à la fois tendue et embrouillée par cette préoccupation exclusive, ne lui permit plus de voir, dans la peinture, autre chose que la perspective. Il s'enfermait pendant des semaines entières dans son atelier, supportant avec joie les inconvénients de la solitude et de la pauvreté, pourvu qu'il eût la satisfaction de vaincre les difficultés de son art. En vain Donatello lui répétait-il souvent : « *Mon pauvre Paolo, ta perspective te fait quitter le certain pour l'incertain.* » En vain, dans les longues nuits

d'hiver, sa femme, cédant à un mouvement de tendresse ou de pitié, l'invitait à remettre son travail au lendemain. Dans la naïveté de son enthousiasme il lui disait toujours : « *O ma chère ! si vous saviez combien la perspective est une douce chose !* » et jamais elle ne put tirer de lui d'autre réponse. Il était plus qu'octogénaire quand il mourut en 1479.

Son ami Dello, dont il a mis le portrait, sous la figure de Cham, dans la fresque où est représentée l'ivresse de Noë, avait aussi commencé sa carrière par la sculpture, probablement sous les auspices de Donatello, dont il reproduisit ou imita plusieurs fois les compositions. Le plus grand ouvrage qu'il exécuta, comme peintre, furent les fresques du premier cloître de Santa-Maria-Novella, qui n'ont pas été plus épargnées par le temps et par les hommes que celles de Paolo Uccello lui-même. Autant qu'on en peut juger par deux ou trois compartiments mieux conservés que les autres, Dello avait porté, dans l'accomplissement de sa tâche, des qualités supérieures à celles de son collègue, comme on peut le voir dans quelques fragments de l'histoire de Jacob et d'Esau, où l'on aperçoit un progrès très-marqué sur les douze compartiments que remplissent les principaux faits de la vie d'Abraham (1).

Mais ce travail, malgré son étendue, ne figure que

(1) Voir le Supplément à la *Vie de Dello*, dans la nouvelle édition de Vasari, vol. III, p. 51.

comme un hors-d'œuvre dans la carrière de Dello, qui aima mieux exploiter le goût de plus en plus prononcé de ses concitoyens et de ses patrons pour les représentations Païennes et Mythologiques, dans l'intérieur des palais, sur les murs et les plafonds, sur les corniches et sur les meubles de toute espèce. Ce genre de luxe était devenu une véritable fureur chez ceux qui se laissaient dominer par ce qu'il y avait d'impur dans les monuments de la littérature classique, et chez ceux qui, sans les avoir étudiés, voulaient se montrer dignes de partager l'enthousiasme général; de sorte que ce fut une mode reçue dans les riches maisons de Florence, de faire décorer de peintures élégantes, des coffres dans lesquels on conservait ce que la famille possédait de plus précieux. On en peignait ordinairement toutes les faces, et le plus souvent c'étaient des traits de l'histoire profane, des chasses, des joûtes, des aventures amoureuses, ou des métamorphoses d'Ovide qui y étaient représentées. A force de s'exercer à ce genre de décoration, Dello acquit une supériorité qui rendait toute concurrence impossible, dès qu'il s'agissait de peindre les petites choses avec grâce; et l'incurable engouement du public pour cette branche subalterne de l'art fut une tentation à laquelle les artistes de premier ordre ne résistèrent pas toujours.

On devine sans peine par quelle famille cette séduisante innovation fut le plus encouragée. Il se forma, pour l'embellissement de la demeure des

Médicis, une sorte de triumvirat composé des trois grandes notabilités de la nouvelle école, entre lesquelles la grande tâche, qu'il s'agissait d'accomplir, fut distribuée de manière à effacer tout ce qu'on avait vu de plus magnifique en ce genre. Le pinceau de Paolo Uccello devait couvrir les murs d'oiseaux et de quadrupèdes; et les peintures mythologiques de Dello, sur les plafonds, devaient être encadrées par les stucs dorés de Donatello, sans parler des amours des dieux et des autres amours tracés, en guise de miniature profane, sur toutes les surfaces qui se prêtaient à ce genre de décoration. Vasari, qui put encore admirer quelques beaux restes de cette magnificence, en parle de manière à nous faire presque regretter qu'il n'en reste aucun vestige, et que nous ne puissions pas avoir sous nos yeux quelque innocent débris de ces compositions gracieuses sur lesquelles se fondait la réputation de Dello parmi ses contemporains. Il fallait qu'il y eût un charme particulier, soit dans sa touche, soit dans l'expression et l'agencement de ses figures; car il était médiocre dessinateur, et le mérite qu'il eut d'être le premier à faire ressortir les saillies musculaires dans les membres nus, ne suffit pas pour expliquer la grande popularité dont il jouit, non-seulement à Florence, mais aussi dans les pays étrangers. Son plus grand admirateur, au dehors, fut le roi d'Espagne qui le fit venir à sa cour et le combla d'honneurs et de récompenses qui forment un singulier contraste avec la misère et l'a-

bandon dans lesquels Paolo Uccello termina sa carrière (1).

A ce premier groupe de peintres Naturalistes, se rattache un artiste bien plus intéressant qu'aucun d'eux, et qui, quoique étranger à la ville de Florence, ne fut pas sans influence sur l'école Florentine. Je veux parler de Victor Pisanello, de Vérone, que nous avons déjà signalé ailleurs comme le véritable restaurateur de la numismatique. De tous les tableaux, qu'il exécuta dans sa patrie ou ailleurs, c'est à peine si on peut en citer un seul aujourd'hui qui porte un caractère satisfaisant d'authenticité (2). La ruine de ses peintures à fresque a été encore plus complète, et l'on chercherait en vain, dans l'église de Sainte-Anastasia, à Vérone, ces deux belles figures de saint Georges et de saint Eustache, tant admirées par Vasari, et devant lesquelles le fameux architecte Vénitien San-Michele s'arrêtait comme en extase. L'histoire des deux saints remplissait toute une chapelle, et les parties accessoires étaient traitées avec une perfection qui nuisait presque au sujet principal; le chien de saint Eustache et le cheval de saint Georges étaient rendus avec une verve et une vérité dont nul n'avait approché jusqu'alors; car c'était

(1) Dello mourut vers 1455. On ne connaît aucun tableau de lui en Espagne, à moins qu'on ne veuille lui attribuer le rouleau de 150 pieds de long, découvert, sous Philippe II, dans la tour de Ségovie, et sur lequel le peintre a représenté une bataille gagnée sur les Maures en 1431.

(2) Ce tableau unique se trouve dans la galerie Costabili, à Ferrare.

surtout comme peintre d'animaux que Victor Pisanello se distinguait entre tous ses contemporains. Il en plaçait dans toutes ses compositions, même dans celles qui s'y prêtaient le moins, et l'on voyait encore, il y a cinquante ans, dans l'église de San-Fermo, à Vérone, les restes d'une Annonciation où il y avait une multitude d'oiseaux qui semblaient placés là pour accompagner de leur chant la Salutation angélique.

Si à cette prédilection pour ce qu'il y avait de plus noble et de plus gracieux dans la création animale, on joint la hardiesse des raccourcis, et, par conséquent, l'application plus ou moins savante des lois de la perspective, on ne pourra pas s'empêcher de croire à une certaine influence exercée par l'artiste Véronais sur l'artiste Florentin, c'est-à-dire sur Paolo Uccello (1), pendant le séjour prolongé que le premier fit à Florence, à l'époque du concile de 1439. Ce fut alors qu'il frappa la médaille de l'empereur Jean Paléologue et celles de plusieurs autres personnages qui assistèrent à cette réunion solennelle. La préférence qu'il donna dès lors à cette branche de l'art, pour ainsi dire ressuscitée par lui, fut une bonne fortune pour les peintres Naturalistes qui, en lui empruntant les profils de ses médailles, purent placer dans leurs ta-

(1) Il faut remarquer que Victor Pisanello s'était fait une réputation comme peintre longtemps avant Paolo Uccello, puisqu'il existait un tableau de lui portant la date de 1406, époque à laquelle Paolo Uccello n'avait pas encore dix ans.

bleaux historiques, et souvent même dans leurs tableaux religieux, les portraits des plus fameux personnages de leur temps. C'étaient ordinairement des hommes de guerre, les uns soldats de fortune, les autres appartenant à des dynasties anciennes ou fondateurs de dynasties nouvelles; mais presque tous présentant, à un certain degré, quelques-unes des qualités qui constituaient alors l'héroïsme militaire. Ceux d'entre ces héros qui brillèrent dans la première moitié du xv^e siècle, ont reçu de Victor Pisanello le genre d'immortalité le plus durable, puisqu'elle repose sur des monuments contre lesquels le temps ne peut rien (1). Paolo Uccello fut peut-être le premier qui donna l'exemple d'exploiter ces monuments, pour relever l'intérêt historique de ses compositions. Dans celles où il avait représenté des batailles ou plutôt des guerriers à cheval, on voyait figurer plusieurs Condottieri, dont les portraits n'étaient sûrement pas tracés d'après nature, mais copiés sur des dessins ou sur des médailles, comme cela fut pratiqué par d'autres artistes après lui (2). C'était encore du Naturalisme, mais un Naturalisme pour ainsi dire héroïque, dont l'introduction, dans une certaine mesure, était plutôt faite

(1) La plupart des médailles de Victor Pisanello ont été frappées dans les douze dernières années de sa vie, c'est-à-dire depuis le concile de Florence en 1438, jusqu'à sa mort, arrivée en 1431. Voir Gaye, *Carteggio inedito*, vol. I, p. 163.

(2) Par exemple, par Luca Signorelli, dans sa fameuse fresque de la cathédrale d'Orvieto.

pour relever l'art que pour l'abaisser, pourvu qu'on respectât la vraisemblance et le bon goût.

Pendant que Paolo Uccello et Victor Pisanello agrandissaient ainsi, chacun à sa manière, le domaine de l'art, deux artistes qui leur furent bien supérieurs et que la postérité s'est habituée à ne pas séparer l'un de l'autre, donnaient à la peinture une impulsion plus décisive, en y introduisant des perfectionnements jusqu'alors inconnus, qui devinrent comme le point de départ d'une ère nouvelle. Ces deux artistes sont Masolino et Masaccio qui travaillèrent ensemble à la fameuse chapelle Brancacci dans l'église des Carmes.

La renommée de Masolino a été jusqu'ici presque entièrement absorbée par celle de son collaborateur, d'abord parce que les peintures qu'il fit dans cette chapelle sont toutes placées à une trop grande distance de l'œil du spectateur, ensuite parce qu'elles n'ont réellement ni la même vigueur ni la même puissance de fascination que celles de Masaccio. Mais, outre qu'elles gagnent beaucoup à être regardées de plus près, nous ne sommes plus réduits, comme autrefois, à juger leur auteur sur cette production unique, depuis qu'on a découvert, dans le nord de l'Italie, un autre ouvrage de Masolino, bien plus important que celui de la chapelle des Carmes, sinon sous le rapport de l'exécution technique, du moins sous le rapport de l'invention poétique et de l'étendue.

L'association fortuite de ces deux génies pour

une œuvre commune, a fait qu'on les a regardés comme exactement contemporains, tandis qu'il est prouvé, par un document récemment découvert (1), que Masolino, né en 1383, avait plus de quarante ans, quand il se mit à peindre, dans la chapelle Brancacci, les premiers compartiments relatifs à l'histoire de saint Pierre. Or, nous verrons bientôt qu'à cette époque (1424), la tâche de Masaccio, plus jeune que lui de vingt ans, n'était pas même commencée. Vasari se trompe en disant que Masolino fut l'élève de Ghiberti et son plus habile auxiliaire dans la ciselure des portes de bronze; mais il rectifie lui-même cette erreur, sans le vouloir, en lui donnant pour maître Gherardo Starnina, son devancier dans la décoration de l'église des Carmes. A ce premier apprentissage Masolino joignit ensuite l'étude des monuments de l'ancienne Rome, et je crois qu'il fut le premier peintre moderne qui entreprit ce voyage dans un but purement artistique (2); mais à peine eut-il achevé quelques peintures à fresque dans le palais Orsini, que la maladie le contraignit à changer de séjour. Ceci dut avoir lieu après son voyage en Hongrie, où il paraît qu'il travailla beaucoup pour un célèbre condottiere connu sous le nom de Pippo Spano, qui avait fait construire, dans ce royaume à demi barbare, une quantité de chapelles et d'oratoires (3). Il ne reste plus aucun ves-

(1) Voir l'*Archivio storico italiano*, nouvelle série, t. XII, p. 492.

(2) *Andò a Roma per studiar l'arte*. Vasari, *Vita di Masolino*.

(3) Il est question, dans le document dont nous venons de parler,

tige de tous ces travaux du peintre florentin, pas plus que de ceux qu'il avait exécutés à Rome, dans le palais Orsini ; mais heureusement nous avons les peintures de l'église collégiale de Castiglione, dans la province de Côme, peintures bien autrement importantes que celles de Florence, sur lesquelles s'est fondée jusqu'aujourd'hui la réputation de Masolino, ce qui n'a pas empêché les premières d'être complètement oubliées par les historiens de l'art ; et le vandalisme du XVIII^e siècle, qui voulait ajouter la destruction à l'oubli, les avait fait entièrement disparaître sous une couche de chaux. Ce fut seulement en 1843 qu'elles reparurent au grand jour, et cette résurrection était d'autant plus intéressante qu'elle remplissait une lacune jusqu'alors inexplicable dans la carrière d'un artiste, qui semblait n'avoir brillé un instant dans sa patrie que pour s'éclipser sans retour.

Les peintures, dont il s'agit, ne sont pas toutes de la même époque. Celles du chœur sont certainement les premières dans l'ordre chronologique, comme le prouve la date de 1428 qu'on lit au-dessus de la porte principale, et comme le prouve plus manifestement encore l'infériorité de ces fresques comparées avec celles du baptistère qui furent achevées en 1435. Si ces

d'une somme de 360 florins dus à Masolino par les héritiers de Pippo Spano. Ce condottiere avait été au service de la république Florentine et l'on peut voir dans la galerie des Uffizj un portrait vigoureusement caractérisé de ce personnage tracé par le pinceau d'Andrea del Castagno.

dernières, au lieu d'être comme ensevelies dans un coin obscur de la province de Côme, avaient décoré une église ou un oratoire quelconque de la Toscane ou de l'Ombrie, le nom de Masolino n'aurait pas eu besoin d'être associé à celui de Masaccio pour figurer avec quelque gloire dans l'histoire de l'art; car il y a dans les compositions dont nous parlons une réunion de qualités techniques et poétiques qu'on ne trouve pas au même degré dans ses fresques si fameuses de la chapelle des Carmes à Florence. Il y a surtout un compartiment, d'une beauté incomparable, dans lequel est représenté le baptême du Christ, avec une multitude de personnages accessoires, disposés, dessinés et caractérisés avec une entente admirable de toutes les conditions les plus propres à leur donner du relief, du mouvement et de l'expression. Vient ensuite la prédication du précurseur dans le désert, puis sa comparution devant Hérode et enfin sa décapitation. Pour faire leur part légitime aux tendances dominantes du siècle, l'élément scientifique est introduit dans la mesure que comportaient la nature du sujet et le talent progressif de l'artiste. Au lieu des raccourcis disgracieux et presque rebutants que présentent les fresques de l'église, on trouve, dans celles du baptistère, de véritables chefs-d'œuvre en ce genre, avec des applications très-heureuses des lois de la perspective, et parfois une finesse de modelé qui ne fut jamais surpassée par Masaccio lui-même; et l'on remarque, dans les

ornements accessoires, le fruit des études faites à Rome sur les bas-reliefs et sur les débris de l'architecture antique. Mais ce qu'il y a de plus attrayant, dans cette série de représentations, c'est la grâce naïve qui, au moyen de contrastes habilement ménagés, ressort de certains groupes et de certaines physionomies dont les types ne sont pas toujours empruntés à la sphère du Naturalisme. Vasari lui-même avait observé, quoique le champ de ses observations fût très-restreint, que Masolino avait su donner plus de suavité aux airs de tête, surtout dans les figures de femmes. Il en eût été encore plus frappé, s'il avait connu les fresques de Castiglione. Il aurait pu y admirer à loisir ce tournoisement expressif des yeux qu'il signale lui-même comme un progrès (1), et qui n'est pas le seul indice des affinités secrètes qui existaient entre Masolino et Fra Angelico da Fiesole.

On comprend que l'âme tendre et mélancolique de Masolino n'ait pas pu et n'ait même pas voulu se soustraire à cette influence; mais on a peine à comprendre que l'énergique Masaccio, le peintre Naturaliste par excellence, en prenant ce mot dans son acception la plus élevée, se soit enrôlé, pendant la première période de sa carrière, sous les drapeaux de l'école mystique; et cependant ce fut ainsi qu'il commença, et les fresques de l'église de

(1) *Avendo egli trovato un poco meglio il girare degli occhi....*
Vasari.

Saint-Clément, à Rome, même dans l'état de délabrement où elles sont aujourd'hui, prouvent que, dans cette direction, l'artiste aurait pu aller aussi loin que dans celle qu'il préféra plus tard. J'avoue que le contraste entre le style de ces peintures et le style des fresques de la chapelle des Carmes, à Florence, est embarrassant pour ceux qui tiennent à l'unité d'inspiration, en matière d'art comme en matière de conduite; mais ce n'est pas résoudre la difficulté que d'attribuer gratuitement à une autre main l'ouvrage dont nous parlons, sans tenir compte du témoignage positif de Vasari. Le rapprochement de certaines dates et de certaines circonstances, qu'on n'a pas assez remarquées, fournit une solution plus simple. Masaccio ne fut pas l'élève de Masolino, qui était du même âge que lui (1), mais très-vraisemblablement de Gentile da Fabriano qui avait ouvert une école à Florence de 1421 à 1424, c'est-à-dire vers l'époque où Masaccio atteignait sa vingtième année (2). Cet apprentissage une fois reconnu, il faut admettre, comme conséquence nécessaire, une influence, au moins indirecte, par Fra Angelico, l'ami et le collaborateur de Gentile; il faut enfin renverser tout l'échafaudage chronologique de Vasari, et placer les fresques de la chapelle des Carmes, non pas au commencement, mais à la fin

(1) Masaccio naquit en 1402, et Masolino en 1403.

(2) Amico Ricci, dans son ouvrage sur les peintures de la Marche d'Ancone, parlant de l'influence que Gentile da Fabriano exerça sur Masaccio, s'appuie sur Lori : *Memorie manoscritte di Fabriano*.

de la carrière de Masaccio, quand, après avoir mûri et agrandi son talent pendant un assez long séjour à Rome, il revint à Florence, non pas pour exploiter les bonnes grâces de Côme de Médicis, comme le dit absurdement Vasari, mais pour se placer sous la discipline d'un maître, avec lequel il se sentait plus d'affinités qu'avec aucun autre. Ce maître, qui fut en même temps son ami et qui lui décerna, plus hautement que personne, la prééminence parmi les peintres contemporains, était l'immortel Brunelleschi.

Ici commence le rôle du peintre Naturaliste, mais d'un Naturalisme qui n'a rien de trivial, ni de profane, et qu'on pourrait appeler *Naturalisme classique*. Que Masaccio ait été épris, comme tant d'autres, et plus que beaucoup d'autres, des applications merveilleuses de la perspective linéaire, c'est ce qu'il est impossible de mettre en doute, quand on a lu, dans Vasari, l'énumération des tableaux qu'il exécuta pour les églises de Florence, et dont à peine un seul a échappé à la destruction (1). Les uns étaient remarquables par la hardiesse des raccourcis, les autres par des colonnades qui semblaient se perdre dans le lointain; et la savante combinaison

(1) Celui de l'Académie des beaux-arts. On vient de découvrir, dans Santa-Maria-Novella, une fresque assez bien conservée représentant le Christ en croix, avec la Vierge et saint Jean. Le Naturalisme y est encore plus prononcé que dans la chapelle Brancacci, et la tête du Père éternel est une réminiscence du type de saint Pierre de la même chapelle.

des lignes avec le jeu de la lumière, était particulièrement admirée dans une peinture à fresque qu'il fit à Santa-Maria-Novella, et dans laquelle il introduisit une voûte en plein cintre, revêtue de rosaces, qui faisaient la plus complète illusion. Mais un artiste, placé sous la direction vivifiante de Brunelleschi, ne pouvait pas se contenter de ces tours de force, ni s'emprisonner systématiquement dans cette région inférieure de l'art. Il faut donc chercher ailleurs la cause de cette sympathie réciproque qui s'établit entre ces deux rares génies.

Il est impossible de méconnaître, dans celui de Masaccio, un mélange de pureté et de grandeur qui se reflète, d'une manière frappante, dans les fresques de l'église des Carmes. C'était le goût exquis du dessin, bien plus que le jeu mécanique des ombres et de la lumière, qui attirait dans cette chapelle, pendant tout le siècle suivant, la plupart des artistes éminents cités par Vasari, qui venaient chercher, dans cet espèce de sanctuaire, leur première initiation.

Pour ceux d'entre eux qui étaient dignes de comprendre leur modèle, il y avait, dans cet ouvrage de Masaccio, quelque chose de plus que le mérite d'un grand peintre naturaliste. Le sujet est la glorification de saint Pierre et la représentation de ses principaux miracles. On le voit dans cinq compartiments successifs, baptisant, distribuant l'aumône aux pauvres, guérissant les infirmes, tirant la pièce de monnaie de la gueule du poisson et ressuscitant le fils du roi. Cette composition est la plus célèbre

de toutes, à cause de la perfection du style, de la finesse du modelé et de l'effet vraiment magique de la lumière, éclairant avec des nuances si bien graduées, toutes les figures dont se compose le groupe central.

Peut-être les admirateurs ont-ils été trop exclusivement absorbés par cet ensemble de qualités vraiment extraordinaires, et ont-ils trop oublié ce que j'appellerais le côté *idéal* des peintures de Masaccio. Certes, la figure du Christ ordonnant à saint Pierre de payer le tribut, n'est pas l'ouvrage d'un peintre naturaliste, et le type de saint Pierre annonce dans celui qui l'a conçu, une force d'imagination qui demandait autre chose que des études faites d'après nature. On peut dire qu'aucun peintre contemporain n'a si bien rendu l'autorité du geste et celle du regard, ce qui est d'un effet immense dans la représentation du Prince des Apôtres, dépositaire d'une puissance qui, sur la terre, ne peut avoir de rivale.

On sait que la mort de Masaccio, survenue à Rome en 1428, quand il n'avait guère que vingt-six ans (1), l'empêcha de venir achever son ouvrage. On sait aussi que Brunelleschi, qui lui avait enseigné la perspective, l'architecture et beaucoup

(1) Un document, tout récemment découvert, met hors de doute la date de la naissance de Masaccio et celle de sa mort; mais on aurait tort d'en conclure que les fresques de San Clemente sont postérieures à celles de la chapelle des Carmes, et rien n'empêche d'admettre un premier voyage de Rome. Voir l'*Archivio storico italiano*, t. XII de la nouvelle série, p. 495.

Cette correction s'applique à l'erreur de la page 14 du second volume, où j'ai supposé que Masaccio était mort en 1443.

d'autres choses, fut inconsolable de cette perte ; mais, ce qu'on ne savait pas jusqu'à présent, c'est l'hommage que lui a rendu l'un des plus beaux et des plus vastes génies du xv^e siècle, et dont la compétence était fondée sur son universalité même ; je veux parler de Léon-Baptiste Alberti qui, dans son *Traité de la peinture*, place Masaccio sur la même ligne que Brunelleschi, Donatello, Ghiberti et Luca della Robbia, et le proclame implicitement le premier peintre des temps modernes (1).

Comment concilier des suffrages aussi imposants que ceux de Brunelleschi et d'Alberti, avec cette indifférence dont parle Vasari, indifférence qui fut cause, selon lui, qu'on ne mit aucune inscription sur la tombe de Masaccio (2) ? Et cependant le goût public s'épurait tous les jours, on était en pleine jouissance des bienfaits de la renaissance, et l'on avait une dynastie qui faisait fleurir les arts et les lettres, mais qui, quoi qu'en dise le courtisan Vasari, était trop satisfaite des œuvres de Dello et de Paolo Uccello, pour jeter un regard sur celles de Masolino et de Masaccio (3).

(1) Il est à remarquer que Léon-Baptiste Alberti est le premier et même le seul qui ait assigné à Luca della Robbia la place éminente qui lui appartient, à côté des grands artistes de son siècle. Voir, dans la nouvelle édition de Vasari, le Supplément à la *Vie de Léon-Baptiste Alberti*.

(2) *Non fu posta sopra il sepolcro memoria alcuna, per essere stato poco stimato vivo.* Vasari, *Vita di Masaccio*.

(3) On ne cite pas un seul ouvrage de Masolino ou de Masaccio qui leur ait été commandé par les Médicis.

