



**Technè**

La science au service de l'histoire de l'art et de la  
préservation des biens culturels

**36 | 2012**

**Terres cuites de la Renaissance : matière et couleur**

---

## Autour de quelques exemples de reliefs de Donatello sur le thème de la Vierge et l'Enfant

*Focus on examples of Donatello's reliefs on the theme of the Madonna and Child*

**Marc Bormand**

---



### Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/techne/16302>

DOI : [10.4000/techne.16302](https://doi.org/10.4000/techne.16302)

ISSN : 2534-5168

### Éditeur

C2RMF

### Édition imprimée

Date de publication : 12 décembre 2012

Pagination : 42-46

ISBN : 978-2-7118-5949-8

ISSN : 1254-7867

### Référence électronique

Marc Bormand, « Autour de quelques exemples de reliefs de Donatello sur le thème de la Vierge et l'Enfant », *Technè* [En ligne], 36 | 2012, mis en ligne le 03 janvier 2023, consulté le 26 août 2023. URL : <http://journals.openedition.org/techne/16302> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/techne.16302>

---



Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International  
- CC BY-NC-ND 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>



Fig. 1. Donatello, *La Vierge et l'Enfant*, terre cuite polychromée, musée du Louvre, département des Sculptures. Après restauration.  
© 2012 Musée du Louvre, Dist. RMN-GP/Thierry Ollivier.



Marc Bormand

## Autour de quelques exemples de reliefs de Donatello sur le thème de la Vierge et l'Enfant

Focus on examples of Donatello's reliefs on the theme of the Madonna and Child

**Résumé.** Deux reliefs de Vierge et l'Enfant en terre cuite de Donatello des collections du Louvre ont fait l'objet d'études et de restaurations importantes. Cet essai tente de replacer ces œuvres au sein du travail de l'artiste, en fonction des apports sur les terres et sur les polychromies de ces différentes interventions.

**Mots-clés.** Donatello, terre cuite, polychromie, Renaissance italienne, relief, restauration.

**Abstract.** Two of Donatello's terracotta reliefs depicting the Madonna and Child, now in the Louvre, have been studied in depth and undergone major restoration. Based on what has been learnt from these investigations about the clay and polychromy, this essay attempts to situate the sculptures in the artist's working life.

**Keywords.** Donatello, terracotta, polychromy, Italian Renaissance, relief, restoration.

43

Grâce à Louis Courajod, véritable fondateur de la collection de sculptures italiennes de la Renaissance, le musée du Louvre a la chance de posséder deux importants reliefs en terre cuite de Donatello. C'est avec ces deux œuvres que nous essayerons d'embrasser plus largement le rôle qu'a eu, dans l'utilisation de ce matériau, le plus grand des sculpteurs du *Quattrocento*, si ce n'est le plus grand artiste italien de ce siècle. Depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, l'œuvre de Donatello a été l'objet, dans ce domaine spécifique, de travaux très importants de grands historiens d'art, depuis Wilhelm Bode jusqu'à John Pope-Hennessy, Charles Avery, Artur Rosenauer, Luciano Bellosi et Giancarlo Gentilini<sup>1</sup>.

Les études et restaurations récentes consacrées tant aux œuvres du musée du Louvre qu'à celles d'autres collections permettent d'apporter des précisions tant sur leur composition que sur les méthodes de travail liées à la pratique de la terre cuite dans l'Italie de la première Renaissance.

Avant le départ de l'artiste pour Padoue en 1444, la seule œuvre en terre cuite de Donatello, attestée et encore conservée, se rattache aux années 1430. Elle est constituée par les six *spiritelli* qui dominent le fronton surmontant l'*Annonciation Cavalcanti* à Santa Croce, véritables équivalents du *Quattrocento* florentin des acrotères des temples antiques<sup>2</sup>. Les deux *putti* allongés ont un fini égal sur l'ensemble de la sculpture, mais ne sont pas travaillés sur le dos. Les deux couples de *putti* latéraux ont plus l'apparence d'œuvres en haut relief. Comme pour l'ensemble du relief en pierre de l'*Annonciation*, les analyses ont montré que les *spiritelli* étaient polychromés en blanc avec des rehauts d'or.

Il est vrai cependant que les documents nous rappellent l'existence d'œuvres importantes de Donatello en terre cuite dès le tout début du *Quattrocento*. L'une des plus spectaculaires devait être le *Josué*, « figura di terra cotta », destinée aux contreforts de la cathédrale Santa Maria del Fiore : documentée en 1409-1410<sup>3</sup>, cette œuvre de dimensions gigantesques (probablement autour de cinq mètres de hauteur) était recouverte de *biacca* (blanc de plomb), autant pour la préserver que pour simuler l'effet du marbre. Depuis la fin des années 1970, plusieurs autres œuvres ont été mises en relation avec le jeune Donatello, en particulier par Luciano Bellosi et par Giancarlo Gentilini (*Vierge et l'Enfant*, Detroit Institute of Art, inv. 40.19).

Mais c'est dans le domaine du relief, et plus particulièrement sur le thème de la Vierge et l'Enfant, qu'à la suite de Lorenzo Ghiberti, Donatello exécute toute une série d'œuvres en marbre, en bronze et en terre cuite, souvent repris en stuc, qui forment l'un des fils directeurs de sa longue carrière. La *Vierge et l'Enfant*, dite *Madone Kress* (voir article Cristanetti, fig. 1), dont la restauration est ici présentée par Simona Cristanetti, constitue un bel exemple des questions posées par l'attribution de ce type de relief au début du *Quattrocento*. Depuis le début du XX<sup>e</sup> siècle, le rôle majeur joué par Lorenzo Ghiberti et son atelier a été étudié (Sirèn, 1909, Bode, 1914, 1921). En effet, grâce à sa victoire au concours de 1401 pour les secondes portes du baptistère, Lorenzo Ghiberti a la possibilité de développer un atelier important pour la conception et l'exécution de cette commande majeure de panneaux en relief. Or le bronze comme la terre cuite sont des matériaux qui procèdent

d'une technique similaire de modelage. Une grande série de Vierge et l'Enfant, connue à de multiples exemplaires, a été ainsi attribuée à l'artiste<sup>4</sup>.

Traditionnellement, la référence pour attribuer tel ou tel relief de Vierge et l'Enfant à Lorenzo Ghiberti est de se reporter aux reliefs de la seconde porte avec un intérêt particulier pour celui représentant l'Adoration des mages : nous voyons une Vierge avec un visage doux entouré d'une chevelure traitée avec fluidité, et une certaine simplification des volumes. Les plis du manteau, peu nombreux, sont traités avec une grande douceur et donnent une impression de grande élégance.

Une belle *Vierge et l'Enfant* en ronde-bosse (aujourd'hui au musée de Budapest, inv. 1187) de 0,90 m de hauteur, est probablement l'œuvre la plus proche de la Vierge du relief. Dans deux autres reliefs, des figures féminines nous donnent des exemples de visage traités en arrondi : dans la figure placée à l'extrême droite de *Jésus chassant les marchands du temple* et dans les figures des Saintes Femmes du *Portement de croix*.

Donatello apparaît comme membre de l'atelier de Ghiberti, avec dix autres personnes, de 1404 à 1407. Sa proximité avec le travail de ce dernier induit l'un des problèmes d'attribution pour cette période les plus difficiles à résoudre.

La grande *Vierge et l'Enfant* polychromée (inv. RF 353, fig. 1 et 2), entrée dans les collections du musée en 1881, est acquise par Louis Courajod auprès de l'antiquaire florentin Stefano Bardini, grand fournisseur d'œuvres italiennes aux musées et aux collectionneurs européens de la période. Le relief proviendrait de la chapelle d'une villa appartenant à la marquise Vettori, à San Lorenzo a Vigliano dans le Val d'Elsa, près de Florence. Nous voici donc au cœur du territoire florentin où se situe la plus grande partie de l'activité de Donatello. Cette œuvre, qui compte parmi les plus grands reliefs de Vierge et l'Enfant de la période (H. 102 cm ; L. 74 cm), est probablement la plus importante parmi les œuvres en terre cuite de Donatello ayant conservé leur polychromie originale.

Que nous apprennent la restauration et l'étude des composants de l'œuvre, en particulier sa très ambitieuse polychromie ?

L'étude et la restauration menée avec talent par Agnès Cascio en 1994<sup>5</sup> a montré qu'en dépit des deux fissures survenues au moment de la cuisson, le support en terre cuite présente un état de conservation tout à fait satisfaisant pour une œuvre polychromée de la Renaissance. L'étude et les analyses, menées par le C2RMF et la restauratrice, montrent que la polychromie actuellement visible est en grande partie celle qui recouvrait l'œuvre au moment de son exécution, soit la polychromie originale. Une préparation blanche de sulfate de calcium recouvre la terre cuite. Sur certaines parties, comme la robe ou le voile de la Vierge, deux couches de préparation, un *gesso grosso* (plâtre épais), constitué de sulfate de calcium à gros broyage mélangé à une colle protéinique, et un *gesso sottile* (plâtre finement broyé) ont été appli-



Fig. 2. Donatello, *La Vierge et l'Enfant*, terre cuite polychromée, musée du Louvre, département des Sculptures. Avant restauration. © C2RMF d'après une photo d'Agnès Cascio.



quées. Sur la robe de la Vierge, la polychromie est simplement posée en aplat (une seule couche bleue d'azurite). Mais dans de nombreuses autres parties du relief, la polychromie présente un traitement beaucoup plus élaboré qui vient, avec une grande subtilité, compléter et accentuer le modelé du relief, grâce à l'ajout d'ombres colorées translucides dans les creux ou de touches plus claires sur les arêtes.

Le voile de la Vierge présentait une polychromie particulièrement subtile composée d'une superposition de bleu (azurite) et de rose pâle (laque fuschia), parsemée de fleurettes dorées à la mixtion. Un glacis rouge translucide venait par endroit accentuer le relief, encore affiné par un glacis brun<sup>6</sup> (fig. 1 et 2). Sur la tenture, peinte sur une terre laissée pratiquement lisse et sans relief, le modelé est créé par les ombres brunes et rouges, formées par une laque rouge grenat posée sur la feuille d'or, qui donne l'illusion d'une épaisseur.

Cette riche polychromie se retrouve dans un autre relief de la *Vierge et l'Enfant*, de taille très proche (H. 102 cm ; L. 72 cm) réputé provenir de l'église florentine Santa Maria Maddalena dei Pazzi, aujourd'hui conservé au Bode Museum de Berlin. La polychromie très travaillée de cette dernière œuvre, dont l'incendie en 1945 a entraîné la perte complète et sa reconstitution à partir de fragments, n'est plus connue que par une rare photographie (fig. 3) publiée par Wilhelm Bode en 1923<sup>7</sup> et que, voici quelques années, mon collègue Michael Knuth m'avait signalée.

La robe de la Vierge semble présenter, autant que cela est visible sur une photographie, un traitement similaire avec un riche décor probablement également constitué de motifs de laque rouge et de glacis brun posés sur un fond d'or ; elle offrait sans doute également un contraste similaire entre le manteau de la Vierge orné d'un splendide bleu (azurite), les carnations et le reste du décor majoritairement doré.

Ces deux exemples nous démontrent l'importance capitale tenue par la polychromie dans l'appréhension finale de ces reliefs, œuvres qui n'ont jamais été conçues, dans ces premiers moments de la Renaissance, pour être vues avec la couleur de la terre cuite mise à nue.

L'analyse de la terre de la Vierge du Louvre pose une autre question. Nous avons vu que l'œuvre provenait du Val d'Elsa, dans la région de Florence. Cependant, la terre de cette sculpture s'inscrit, d'après les analyses et les tableaux comparatifs récemment construits par Anne Bouquillon au C2RMF, non dans le groupe des terres toscanes, mais dans celui des terres d'Italie du Nord. On sait que, de 1444 à 1453, Donatello est à Padoue, où il crée une imposante série de sculptures, principalement en bronze, pour le maître-autel de la basilique Saint Antoine.

Mais plusieurs documents nous apprennent que les œuvres de Donatello circulent à cette époque. Une lettre du 10 juin 1450, écrite par Ludovico Gonzaga à sa femme Barbara de Brandebourg, nous apprend que, cette même année, Donatello envoie de Padoue au marquis Ludovico

Gonzaga, à Mantoue, trois *Vierge et l'Enfant*, une en *tufo*, et « due imagine de Nostra Donna di terra cotta », œuvres non identifiées. Ce texte atteste la renommée de l'artiste et le fait que sa production de *Vierge et l'Enfant* en terre cuite circule en Italie. Une autre lettre de 1454 nous parle de deux *Vierge et l'Enfant* vendues aux Médicis<sup>8</sup> : pour Charles Avery, il s'agirait des œuvres probablement conçues, sinon exécutées à Padoue, ce qui permet à l'historien de conclure « qu'une provenance florentine n'est pas la garantie d'une origine toscane »<sup>9</sup>. Il semble que ce soit aussi le cas pour notre œuvre, jusque là plutôt placée dans la période florentine de création de Donatello.

La seconde œuvre importante du musée du Louvre (voir article Vatelot, fig. 1), qui a fait l'objet d'une étude et d'une restauration en 2009 et en 2010 par Jennifer Vatelot, est composée d'une terre que les analyses du C2RMF placent dans un groupe de terres toscanes. L'œuvre trouve probablement sa place dans les années 1430, moment où, comme l'a déjà bien mis en évidence Wilhelm Bode, l'artiste développe un type de relief plus profond, où les plis des drapés jouent un rôle important. La période est marquée par l'important travail en stuc, réalisé dans la vieille sacristie de la basilique



Fig. 3. Donatello, *La Vierge et l'Enfant*, Berlin, Bode Museum. État antérieur à 1945. Photo tirée du livre de Wilhelm von Bode, *Die Kunst der Frührenaissance in Italien*, Berlin, Im Propyläen, 1923. © Marc Bormand.



Fig. 4. Donatello (d'après), *Vierge et l'Enfant*, dite de Vérone, stuc polychromé, Vérone, via del Fogge. © Marc Bormand.

San Lorenzo de Florence, sur les dessus de porte ou sur les *oculi*. La préciosité de l'œuvre et l'usage de matériaux rares et quasiment expérimentaux, comme la cire sous verre, plaide raisonnablement pour l'autographie de cette version à laquelle la restauration récente, en retirant le badigeon d'homogénéisation de la précédente intervention, a redonné une belle qualité de surface<sup>10</sup>. La *Madone Piot*, probablement dorée pour tout ou partie à l'origine, a souvent été rapprochée d'un relief de *Vierge en prière* du Victoria & Albert Museum de Londres, acquise à Florence en 1867. Comme le rappelle Charles Avery, deux motifs réapparaissent dans de nombreuses autres œuvres de Donatello (plus tardives ?) : le coude droit fortement plié avec les deux mains doucement

pressées l'une contre l'autre en prière ; et l'enfant enserré dans les bandes de tissu d'un lange. On retrouve également dans ce relief un traitement très élaboré des plis serrés du voile de la Vierge.

D'autres œuvres en terre cuite se rattachent à cette période et nous montrent la diversité de création de Donatello, toujours sur ce thème si diffusé de la Vierge et l'Enfant.

L'un des modèles les plus répandus est constitué par le type de Vierge et l'Enfant, dit *Madone de Vérone*, d'après un exemplaire conservé Via del Fogge (fig. 4) à Vérone, dont le modèle original reste cependant inconnu. À côté de versions en stuc, avec une base ornée de feuillages, au moins quatre exemplaires en terre cuite, sans base, nous sont parvenus, comme celui du musée national du Bargello à Florence (inv. Sculture 363) avec les cheveux de la Vierge ondulés, dont la provenance vénitienne rappelle, elle aussi, la proximité de Padoue. Il s'agit là d'une version privée de sa polychromie. Il faut noter qu'à ce type appartiennent également deux versions en *cartapesta* (papier-mâché), dont celle du Louvre (inv. RF 589). Cette série nous montre bien comment la terre cuite est utilisée dans ce cas comme un matériau servant à produire des œuvres par moulage, au même titre que le stuc et la *cartapesta*. Une fois la polychromie posée, très peu de chose différencie, à l'œil nu, les œuvres réalisées dans ces différents matériaux. Néanmoins, les œuvres en *cartapesta* présentent sans doute un modelé moins net.

Autour de l'atelier de Padoue, des modèles se diffusent en Italie du Nord. De nombreux reliefs de Vierge et l'Enfant doivent probablement être rapprochés des différents sculpteurs qui assistent Donatello dans l'important atelier mis en place pour la réalisation des nombreuses sculptures en bronze, destinées à l'autel du Santo, tels Giovanni da Pisa, Urbano da Cortona ou Niccolò Pizzolo<sup>11</sup>. Ces élèves et suivants développent le motif avec d'infinies variantes iconographiques et stylistiques, donnant au style donatellien un retentissement encore plus éclatant dans toute l'Italie du Centre et du Nord.

#### Notes

1. Bode, en 1884, repris dans Bode, 1902; Pope-Hennessy, 1976; Avery, 1989; Rosenauer, 1993; Bellosi, 1989; Gentilini, 1980, 2007.

2. Vaccari, 2003.

3. Poggi, 1909, n° 190, pp. 414, 415, 416-420; Rosenauer, 1993, n° 10, p. 61; œuvre aujourd'hui disparue, mais qui fait l'objet de commentaires jusqu'à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, dans Bocchi, Cinelli, 2006 [1591-1677], p. 44, comme « oggi guasti dal tempo » (« aujourd'hui abimées par le temps »).

4. Sur cette série, voir Gentilini, 1981. Sur l'attribution, à partir de la Madone découverte au séminaire épiscopal de Fiesole, de l'ensemble des reliefs de ce modèle à Filippo Brunelleschi, voir Bellosi, 2002, et Bellosi, 2011.

5. Cascio, 1994.

6. Rapport d'analyses du C2RMF n° Z2085.

7. Bode, 1923.

8. Foster, 1980, (cité, Avery, 1989, note 38, p. 234).

9. Avery, 1989, p. 230.

10. Seule une restauration fondamentale permettra de porter un

jugement qualifié sur la version de la Pierpont Morgan Museum and Library de New York.

11. *La Vierge et l'Enfant* en terre cuite, dite *Borromée*, acquise récemment par le musée de Forth Worth, montre bien les questions posées par certains modèles de Vierge conçus autour de Padoue vers 1450. Il est vrai qu'il est toujours difficile de comparer le traitement d'une œuvre polychromée et le traitement d'une œuvre décapée. Mais la raideur du traitement du drapé, comme le visage assez doux de la Vierge, nous éloigne probablement du Maître.