

{ BnF

Le Cicerone : guide de  
l'art antique et de l'art  
moderne en Italie / par  
J. [...]



Burckhardt, Jacob (1818-1897), Bode, Wilhelm von (1845-1929). Le Cicerone : guide de l'art antique et de l'art moderne en Italie / par J. Burckhardt, ... ; traduit par Auguste Gérard, ... ; sur la 5e édition, revue et complétée par le docteur Wilhelm Bode, .... 1885-1892.

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

\*La réutilisation non commerciale de ces contenus est libre et gratuite dans le respect de la législation en vigueur et notamment du maintien de la mention de source.

\*La réutilisation commerciale de ces contenus est payante et fait l'objet d'une licence. Est entendue par réutilisation commerciale la revente de contenus sous forme de produits élaborés ou de fourniture de service.

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

2/ Les contenus de Gallica sont la propriété de la BnF au sens de l'article L.2112-1 du code général de la propriété des personnes publiques.

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

\*des reproductions de documents protégés par un droit d'auteur appartenant à un tiers. Ces documents ne peuvent être réutilisés, sauf dans le cadre de la copie privée, sans l'autorisation préalable du titulaire des droits.

\*des reproductions de documents conservés dans les bibliothèques ou autres institutions partenaires. Ceux-ci sont signalés par la mention Source gallica.BnF.fr / Bibliothèque municipale de ... (ou autre partenaire). L'utilisateur est invité à s'informer auprès de ces bibliothèques de leurs conditions de réutilisation.

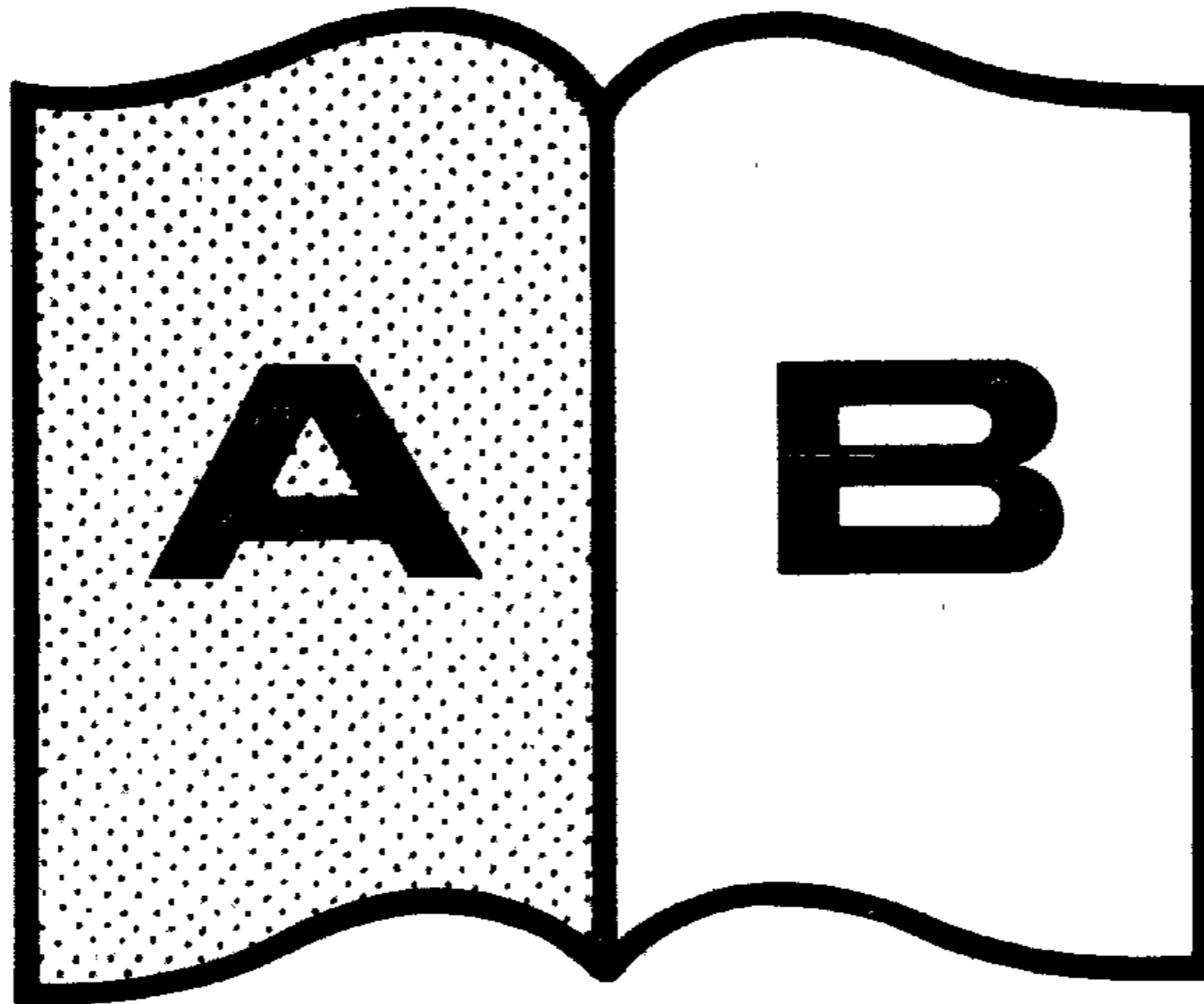
4/ Gallica constitue une base de données, dont la BnF est le producteur, protégée au sens des articles L341-1 et suivants du code de la propriété intellectuelle.

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

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

7/ Pour obtenir un document de Gallica en haute définition, contacter [reutilisation@bnf.fr](mailto:reutilisation@bnf.fr).





**Contraste insuffisant**

**NF Z 43-120-14**

*Cours de la ...*

**V**  
**7475.**

**J. BURCKHARDT**

PROFESSEUR A L'UNIVERSITE DE BALE.

*1878*  
*1878*

# LE CICERONE,

GUIDE DE L'ART ANTIQUE ET DE L'ART MODERNE  
EN ITALIE.



TRADUIT

PAR AUGUSTE GERARD,

ANCIEN ELEVE DE L'ECOLE NORMALE SUPERIEURE,  
MINISTRE PLENIPOTENTIAIRE DE FRANCE AU BRÉSIL,

SUR LA CINQUIÈME ÉDITION, REVUE ET COMPLÉTÉE

PAR

LE DOCTEUR WILHELM BODE,

DIRECTEUR AU MUSÉE DE BERLIN,

AVEC LA COLLABORATION DE PLUSIEURS SPECIALISTES

*373*

SECONDE PARTIE

ART MODERNE.

PARIS,

LIBRAIRIE DE FIRMIN-DIDOT ET C<sup>IE</sup>

IMPRIMEURS DE L'INSTITUT, RUE JACOB, 56.

8<sup>o</sup>V  
7475.

Couvert par la Bibliothèque

1878  
1878

J. BURCKHARDT

PROFESSEUR A L'UNIVERSITÉ DE BALE.

# LE CICERONE,

466

GUIDE DE L'ART ANTIQUE ET DE L'ART MODERNE



EN ITALIE.

TRADUIT

PAR AUGUSTE GÉRARD,

ANCIEN ÉLÈVE DE L'ÉCOLE NORMALE SUPÉRIEURE,  
MINISTRE PLÉNIPOTENTIAIRE DE FRANCE AU BRÉSIL,

SUR LA CINQUIÈME ÉDITION, REVUE ET COMPLÉTÉE

PAR

LE DOCTEUR WILHELM BODE,

DIRECTEUR AU MUSÉE DE BERLIN,

AVEC LA COLLABORATION DE PLUSIEURS SPÉCIALISTES.

~~3/3~~

SECONDE PARTIE.

ART MODERNE.

PARIS,

LIBRAIRIE DE FIRMIN-DIDOT ET C<sup>IE</sup>

IMPRIMEURS DE L'INSTITUT, RUE JACOB, 66.

# LE CICERONE,

GUIDE DE L'ART ANTIQUE ET DE L'ART MODERNE

EN ITALIE.

~~373~~

7475 (2)

—

---

**TYPOGRAPHIE FIRMIN-DIDOT ET C<sup>ie</sup>. — MESSIL (EURE).**

---

# LE CICERONE,

GUIDE DE L'ART ANTIQUE ET DE L'ART MODERNE

EN ITALIE,

PAR J. BURCKHARDT,

PROFESSEUR A L'UNIVERSITÉ DE BALE.



---

TRADUIT

PAR AUGUSTE GÉRARD,

ANCIEN ÉLÈVE DE L'ÉCOLE NORMALE SUPÉRIEURE,  
MINISTRE PLÉNIPOTENTIAIRE DE FRANCE AU BRÉSIL.

SUR LA CINQUIÈME ÉDITION, REVUE ET COMPLÉTÉE

PAR

LE DOCTEUR WILHELM BODE,

DIRECTEUR AU MUSÉE DE BERLIN,

AVEC LA COLLABORATION DE PLUSIEURS SPÉCIALISTES.

---

SECONDE PARTIE.

ART MODERNE.

---

PARIS,

LIBRAIRIE DE FIRMIN-DIDOT ET C<sup>IE</sup>,

IMPRIMEURS DE L'INSTITUT, RUE JACOB, 56.

1892.



# AVANT-PROPOS.

---

Le traducteur ne peut laisser paraître ce second et dernier volume du « Cicerone » de Burckhardt sans s'excuser du long retard qu'a subi cette publication. Ce délai a eu du moins l'avantage de lui prouver combien l'édition française de cet ouvrage répondait aux besoins et aux vœux du public. La Notice mise en tête du premier volume avait essayé d'expliquer aux lecteurs français, en même temps que le caractère de l'œuvre, l'utilité que présentait un répertoire si complet, si méthodique et si clair de l'art antique et moderne en Italie depuis l'époque gréco-romaine jusqu'au siècle dernier. Le traducteur n'a plus à compléter une démonstration que la bienveillance du public français s'est elle-même chargée d'achever.

Toutefois, il croirait manquer à son devoir s'il ne consignait ici l'expression de sa profonde et sincère reconnaissance, d'abord à M. Henri de Geymüller qui a bien voulu revoir et amender les chapitres consacrés à l'architecture, puis à M. Gustave Pawlowski, ancien secrétaire de M. Ambroise Firmin-Didot, et lauréat de l'Institut, qui, malgré de nombreux et attachants travaux, n'a jamais cessé d'apporter à l'achèvement de cet ouvrage le concours de son érudition, de son tact et de ses soins. Il a bien voulu, surtout, se charger de la rédaction des tables, qui jouent un rôle capital dans cette publication.

A. GÉRARD.

## INDICATION DES PLANS

PLACÉS A LA FIN DU VOLUME. <sup>1</sup>

---

PLAN I. — Florence, Galleria degli Uffizi.

PLAN II. — Naples, Museo Nazionale, *rez-de-chaussée*.

PLAN III. — Naples, Museo Nazionale, *premier étage*.

PLAN IV. — Rome, Palais du Vatican.



# TABLE GÉOGRAPHIQUE (1).

## Abbate Grasso.

Église principale.

Construct. de BRAMANTE, 113 K.

## Alba Fucese.

Église.

Chaire romane des COSMATES Jean et André, 316 F.

## Albano.

Catacombes, 490 L.

## Amalfi.

Cathédrale.

Constr. romane, 4 C, 12 C, 42 F. — Dallage, 43 F. — Porte niellée byzant., 310 J.

## Ancône.

Portes de ville de style baroque, 295 C.

Cathédrale (S. Ciriaco).

Constr. romane, 41 D. — Sarcophage paléo-chrétien, 307 F.

S. Agostino.

Portail par GIORGIO DA SEBENICO, 65 N  
Décoration plastique de la façade, 426 H.

S. Domenico.

TITIEN : Madone avec Saints, 732 E;  
Crucifixion, 737 F.

S. Francesco.

Portail par GIORGIO DA SEBENICO, 65 M.  
— Décoration plastique de la façade,  
par le même, 426 G.

C. CRIVELLI : petit Tableau, 608 H. —

L. LOTTO : Assomption de la Vierge,  
743 E.

Madonna della Misericordia.

Portail de la prem. Renaissance, 65 O.

S. Maria della Piazza.

Façade romane, 41 E.

L. LOTTO : Madone trônant, 743 G.

Pal. del Comune.

Constr. Renaiss., 97 E.

Loggia dei Mercanti.

Façade goth., 72 D.

Citadelle.

Constr. Renaiss. de ANTONIO DA SAN-  
GALLO, 231 B.

## Anghiari.

LES DELLA ROBBIA : Œuvres diverses,  
364 note.

## Aquila.

S. Bernardino.

Façade par COLA DELL' AMATRICI,  
107 C, 231 G.

## Arcevia.

S. Medardo.

Autel émaillé par P. P. AGABITI, 365 I.  
SIGNORELLI : Tableau d'autel et Bap-  
tême du Christ, 580 N.

## Arezzo.

Cathédrale.

Constr. gothique, 50 D.

Intérieur. Tombeau de Grégoire IX,  
79 B. — Tombeau des Tarlati par  
GIOTTO (?), 80 E, 331 E. — Maître-  
autel par GIOV. DI FRANCESCO et BIR-

(1) Cette table est beaucoup plus complète et plus exacte que celle de l'édition allemande.

TO DI FRANCESCO, 324 C. — Autels émaillés par ANDREA DELLA ROBBIA, 360 A. — SPINELLO : Peintures d'autel, 509 A. — PIERO DELLA FRANCESCA : S. Madeleine, fresque, 573 C. — SIGNORELLI : Prédelle (sacristie), 580 L. — B. DELLA GATTA (?) : S. Jérôme, fresque (sacristie), 582 D. — GUILLAUME DE MARSEILLE : Vitraux, 642 I, K.

### Abbadia de' Cassinensi (la Badia).

Constr. par VASARI, 250 E. Peinture de la coupole par POZZO, 286 E. — Tabernacle par B. DA MAJANO, 385 J.

### S. Agostino.

SPINELLO : Madone, 509 B.

### S. Annunziata.

Constr. par ANT. DA SANGALLO l'aîné, 100 G. — SPINELLO : Évangélistes 528 D. — Vitrail (XVII<sup>e</sup> s.), 642 G.

### S. Antonio.

NICCOLÒ D'AREZZO : Statue du saint, 341 H.

### S. Bernardo.

L. BICCI et M. DI MONTEPULCIANO : Fresques (dans le cloître), 509 D. — B. DELLA GATTA (?) : Vision de S. Bernard (au-dessus de la porte), 582 C.

### S. Domenico.

PARRI SPINELLO : Fresques, 509 C.

### S. Francesco.

Vitrail (rosace), 642 H. Tombeau d'Ant. Roizelli, école de N. D'AREZZO, 341 J. — PIERO DELLA FRANCESCA : Légende de la sainte croix, fresques (dans le chœur), 573 B. — BICCI DI LORENZO (?) : Fresques (plafond du chœur), 510 B. — SPINELLO : Fresques (chap. de S. Michel), 510 B.

### S. Margherita.

Constr. de GIOV. PISANO (?), 55 G.

### S. Maria delle Grazie (devant la Porta S. Spirito).

ANDREA DELLA ROBBIA : Maître-autel, 359 B.

### S. Maria (devant la Porta Romana).

Vestibule, constr. Renaissance, 103 A.

### S. Maria della Pieve.

Constr. romane tardive, 50 A, F. —

Sculptures du portail par MARCHIONNE (1216), 314 L. — Atelier de GIOTTO : SS. François et Dominique, 510 A. — P. LOBENZETTI : Madone avec saints, 532 K.

### La Misericordia (Fraternità dei lani).

Façade romane tardive, 60 C. — Lunette du portail (Mad. della Misericordia), faussement attribuée à NICCOLÒ D'AREZZO, 341 D.

### Musée.

GIOV. PISANO : Madone, statue, 324 H. — Collection de majoliques, 182 F.

### Casa Montanti.

Constr. de VASARI, 251 A. — VASARI : Tableaux, 774 J.

### Palais épiscopal (Palazzo Vescovile).

NICCOLÒ D'AREZZO : Madone, statue, 341 G.

### Hôtel de ville.

S. DEL PIOMBO : Portr. d'Arétin, 740 H.

### Pinacothèque.

SPINELLO : Trinité, et L. BICCI : La Vierge, 510 C. — B. DELLA GATTA (?) : Tableaux, 582 B. — SIGNORELLI : Deux Madones, 580 M. — VASARI : Festin d'Ahasvérus, 773 B.

### Hôpital.

NICCOLÒ D'AREZZO : Statue, 341 I.

## Ariccìa.

### Église.

Constr. de style baroque par BERNINI, 276 A.

## Arona.

### Église supérieure.

G. VINCI (?) : Tableaux d'autel, 724 G.

## Asciano.

### Sur la Place :

Fontaine Renaiss., 150 E.

### S. Francesco.

Bénitier Renaiss., 150 F.

### Cathédrale.

Peintures, école de Sienne (XV<sup>e</sup> s.), 534 K.

**Ascoli.****Cathédrale.**

Constr. Renaiss. par COLA DELL' AMATRICE, 231 H. — G. CRIVELLI : Madone trônant et Pietà, 608 G. — COLA DELL' AMATRICE : Peintures, 631 H.

**S. Francesco.**

TIENEN : Vision de S. François, 737 Q.

**Ascona.****Église du Séminaire.**

G. A. DE LAGAIA : Tableau du maître-autel, 726 A.

**Asinalunga.****Église principale.**

SODOMA : Madone, 705 I. — G. DEL PACCHIA : Descente de croix, 707 D.

**Asolo.****Église.**

L. LOTTO : Tableau d'autel, 741 I.

**Assise.****S. Francesco.**

Constr. goth. par JACOB L'ALLEMAND et PH. DE CAMPELLO, 49 B, 61 G. — Vitraux (XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> s.), 641 A. — CIMABUE et son école : Fresques, 506 C.

**Église supérieure.***Transept sud.*

GIUNTA PISANO : Crucifiement, 506 A.

*Transept nord.* École de CIMABUE : Scènes de l'Apocalypse, 506 B. — R. LORENZETTI (?) : Crucifiement, Descente de croix, Mise au tombeau, etc., 510 D.

*Chœur.* École de CIMABUE : Scènes de la Vie de la Vierge, 506 B. — Stalles Renaiss., 166 M.

**Église inférieure.**

École de CIMABUE : Vie du Christ et de S. François, 505 D.

*Transept sud.* CIMABUE : Madone avec quatre anges, 506 G. — GIOTTO : Pauvreté, Chasteté, Obéissance et Vie de S. François, 510 D, 524 D, 528 C. — École de GIOTTO : Scènes de la vie du Christ, de S. François et autres Saints, 510 D.

1<sup>re</sup> Chap. à droite. SPAGNA : Madone avec Saints, 591 J. — ADONE DONI : Cène, 592 O.

Chap. de S. Martin. SIMONE DI MARTINO : Hist. de S. Martin, 510 D, 532.

Chap. du S. Sacrement. GIOTTINO : Vie de S. Nicolas et des Apôtres; Couronnement de la Vierge, 510 D.

Chap. de S. Étienne. A. DONI : Fresques, 592 O.

Chap. de S<sup>te</sup> Madeleine (3<sup>e</sup> à g.). PUCCIO CAPANNA (?) : Vie de S<sup>te</sup> Madeleine et de S<sup>te</sup> Marie l'Égyptienne, 510 D.

**Cathédrale (S. Rufino).**

Façade romane, 41 F.

ALLENNO : Autel, 572 J.

**S. Andrea.**

FIOR. DI LORENZO (?) : Madone, 584 B.

**S. Chiara.**

Constr. goth., 49 C. — Incrustations de marbre, 61 B.

GIOTTINO (?) : Fresques de la voûte, 510 E.

**Chiesa nuova.**

Constr. de la haute Renaiss., 231 J.

**S. Damiano (devant la ville).**

EUS. DI SAN GIORGIO : Annonciation, S. François aux stigmates, 592 A.

**S. Giacomo.**

FIOR. DI LORENZO (?) : Madone, 584 F.

**S. Maria degli Angeli.**

Constr. de VIGNOLA, DANTI et ALESSI, 249 E.

ANDREA DELLA ROBBIA : Autel émaillé 365 note.

Chap. des Roses. TIB. D'ASSISI : Vie de S. François, 592 H.

**Hôtel de ville.**

FIOR. DI LORENZO : Madone, 584 B.

**Asti.****Cathédrale.**

Constr. Renaiss., 68 B.

**Baptistère.**

Constr. paléo-chrét., 14 B.

**S. Secondo.**

Façade goth. en briques 68 C.

**Bagnolo**

(Territoire de Vicence).

**Villa Pisani.**

Constr. de PALLADIO, 264 I.

**Barga (près Lueques).****Cathédrale.**

Chaire romane, 315 D. — Autels par les DELLA ROBBIA, 364 note.

**Bari.****S. Niccolò.**

Trône episcopal par ROMUALDUS, 316 B.

**Barletta.**

Statue colossale de l'emp. Héraclius, 305 C.

**Bassano.****Galerie.**D. DA TREVISO : Tableau d'autel, 619 J.  
FR. DA PONTE : Madone trônant, Lamentation sur le corps du Christ, 766 C.

J. BASSANO : Tableaux d'autel, 767 A.

**Bellinzona (Tessin).****SS. Pietro e Stefano.**

Const. de la première Renaiss., 116 D.

**Château.**

Constr. goth., 76 I.

**Bénévent.****Cathédrale.**

Portes byzant., 310 T.

**Bergame.****S. Alessandro.**

G. ROMANINO : Assomption, 751 H.

**S. Andrea.**

MORETTO : Tableaux, 752 O.

**S. Bartolommeo.**

LOR. LOTTO : Tableau d'autel, 741 L.

**S. Bernardino.**

LOR. LOTTO : Tableau d'autel, 741 N.

**S. Maria Maggiore.**

Tour à coupole, 38 C.

Chœur. Stalles Renaiss., par Fra DAMIANO et GIOV. BELLINI, 179 G.

Chap. Colleoni. Façade, en partie par OMODEO, 137 D, 164 E, 410 G, H. — Décoration intér., par OMODEO, 164 E. — OMODRO : Tombeaux, 410 I, J.

**S. Michele Arcangelo.**

LOR. LOTTO : Fresques, 742 C.

**S. Spirito.**

Décoration intér. de la prem. Renaiss., 137 B.

BORGOGNONE : Tableau d'autel avec Madone trônant, 628 D.

LOR. LOTTO : Tableau d'autel, 741 M.

A. PREVITALI : Tableau d'autel, 619 B.

**Hôpital.**

CARIANI : Tête de Femme, 753 M.

**Pal. Pubblico.**

Constr. goth., 69 C.

**Casa Roncallance.**

CARIANI : Portr. en buste, 753 N.

**Maison de la grande rue.**

Plafond voûte peint, 186 G.

**Maisons Renaissance.**Façades et Cours, 137 C, 203 H.  
Constr. de style baroque, 291 B.**Galerie de peinture.**

(Accademia Lochis-Carrara)

Salles I-III (Galeria Lochis).

I. 28. BASTIANI : Couronn. de la Vierge, 616 I.

2. CARIANI : Tête de Femme, 753 L.

II. 66. LOTTO : Fiançailles de S<sup>te</sup> Catherine, 742 A.

III. 128. MONTAGNA : Madone, 620 L.

138. GIOV. BELLINI : Pietà, 612 B.

233. TURA : Madone, 598 C.

147. ANTONELLO : Portr. d'Homme, 610 F.

89, etc. GUARDI : Vues de Venise, 821 L.

137. BOLTRAFFIO : Madone, 720 B.

222. ANTONELLO : S. Sébastien, 610 N.

188. BASATTI : Portr. d'Homme, 618 H.

136. SODOMA : Madone, 703 G.

236. SOLARIO : Ecce Homo, 719 H.

151. CATENA : Le doge Loredan, 618 K.

67. RUBENS : Martyre d'une sainte, esquisse, 795 B.

140. GIOV. BELLINI : Madone, 612 L.

134. B. DE' CONTI (?) : Madone et Mariage de S. Catherine, 627 B.

184. CARIANI : Savant, 758 L.



196. CARIANI : S<sup>te</sup> Catherine, 758 L.  
 176. PREVITALI : Madone, 619 C.  
 183. PALMA : Madone, 730 B.  
 207. SPAGNA (?) : S. Étienne, 668 F.  
 177. MORETTO : Tableau, 752 P.  
 225. FOPPA : S. Jérôme, 625 J.  
 229. BORGOGNONE : Madone, 628 C.  
 158. MARZIALE : Madone, 620 D.  
 127. BART. VENETO : Madone, 618 P.

*Salles IV-VII (Galeria Carrara, numérotée à part).*

128. PREVITALI : plusieurs Madones avec saints, 619 C.  
 165. BASAITI : Christ, 618 H.  
 153. MANTEGNA : Madone, 596 B.  
 154. FOPPA : Cruciflement, 625 J.  
 94, 96, etc. MORONI : Tableaux, 758 H.

#### Collection Frizzoni-Salis.

GIROLAMO DA TREVISO : Pietà, 619 H.

Dossena et Peghera, près Bergame.

PALMA : Deux Tableaux votifs, 729 G, H.

## Bologne.

### Cathédrale (S. Pietro).

Façade de style baroque, 275 D.  
 Intérieur par le P. MAGENTA, 281 A.

*Chœur*, Constr. Renaiss. par PELLEGRINO TIBALDI, 253 G. — L. CARRACHE : Fresque, 801 D.

*Sacristie*. L. CARRACHE : Plafond, 807 C. — RAMENGGI : Jésus en croix, 702 D.

*Couloir de la crypte*. Groupe en argile peinte de style roman primitif, 405 A.

*Crypte*. A. LOMBARDI. Lamentation sur le Christ, groupe en terre cuite, 437 E.

### S. Annunziata.

Constr. goth. tardive, 120 A.

### S. Bartolommeo a Porta Ravennana.

Galerie sur piliers par FORMIGINE, 119 N.  
 COLONNA : Fresques, 788 E.  
 ALBANI : Annonciation, 801 C.

### S. Bartolommeo di Reno.

L. et AUG. CARRACHE : Annonciation aux bergers, Circoucision, Présentation, 802 D.

### S. Cecilia.

Coupoles de la prem. Renaiss., 119 P.

L. COSTA : Fresques, 599 D. — ER. FRAN-  
 CIA : Fresques, 601 M.

### Chartreuse (Certosa).

Stalles Renaiss., 175 F. — Cloître, 122 H.

### Corpus Domini (La Santa).

Façade et porte de briques Renaiss., 119 L. — Intérieur par le P. MAGENTA, 281 C.

FRANCESCHINI : Fresques, 788 G; Mort de S. Joseph, 801 K.

### S. Cristina.

GIAC. FRANCA : Adoration de l'Enfant, 602 C.

CANUTI : S. Christine maltraitée par son père, 805 F.

L. CARRACHE : Ascension, 799 G.

ANN. CARRACHE : Madone dans une niche, 799 G.

### S. Domenico.

Constr. goth., 65 C.

FR. DI SIMONE : Tombeau de Tartaglia, 157 H, 377 A.

FILIPPINO LIPPI : Madone, 560 K.

LIPPO DI DALMASIO : Madone, 536 C.

*Chœur*. Fra DAMIANO DA BERGAMO : Stalles, 174 P. — FORMIGINE : Cadres de tableaux, 175 G.

CLEMENTI : Statue de S. Procole, 462 H.

B. CESI : Tableaux, 778 H.

COLONNA : Fresques, 788 F.

*Transept gauche*. LANFRANI : Tombeau de T. Pepoli, 335 B.

*Chap. de S. Dominique*. N. PISANO et Fra GUGLIELMO : Bas-reliefs de l'Arca di S. Domenico, 319 B, 320 C. — NICO. DALL ARCA : Statuettes, 404 H. — A. LOMBARDI : Bas-reliefs, 438 C. — MICHEL-ANGE : Ange et statuette de S. Petronio, 451 A.

*Côté droit*. TIARINI : S. Dominique ressuscitant un garçon, 804 K.

*Côté gauche*. LION. SPADA : S. Dominique brûlant des livres hérétiques, 804 K.

*Demi-coupoles*. GUIDO RENI : Gloire de S. Dominique, 789 D, 813 G.

*Chap. Ghisilardi*. Intérieur par PERUZZI (?), 228 J.

*Cloître*. Tombeau de Giac. Birro, 158 A.

### S. Francesco.

Constr. goth. et tour en briques, 65 B.

MASSEGNE : Autel de marbre, 336 F.

### S. Giacomo Maggiore.

Constr. goth., 65 F. — Portique par GASP. NADI 121 C. — Nef de la prem. Renaiss., 119 O.

4<sup>e</sup> autel à dr. — CAVEDONE : Christ apparaissant à Giov. da San Facundo, 812 E.

5<sup>e</sup> autel à dr. — BART. PASSEROTTI : Madone trônant avec Saints et donateur, 778 B.

6<sup>e</sup> autel à dr. — PROSP. FONTANA : Bienfaisance de S. Alexis, 778 E.

7<sup>e</sup> autel à dr. — INNOC. DA IMOLA : Mariage de S. Catherine, 702 I.

Chap. du transept dr. P. TIBALDI : Beaucoup d'appelés, peu d'élus, 778 L. Maître-autel. — J. DI PAOLO : Couronn. de la Vierge, 535 K. — LAURETI : Tableau d'autel, 741 C.

Pourtour du chœur. Tombeaux de professeurs, 157 G. — G. QUEBCLA : Tombeau d'Ant. Gal. Bentivoglio, 393 B. — Tombeau de N. Fava, 401 E.

1<sup>o</sup> autel à g. — B. CESI : Tableaux, 778 I. — SIM. DE' CROCEFISSI : Crucifixion, 535 F.

Chap. Bentivoglio. Constr. de la prem. Renaiss., 120 E. — Carrelage vernissé, 166 B.

N. DALL' ARCA : Bas-relief équestre d'Annib. Bentivoglio, 404 F. — FR. FRANZIA : Portrait en relief de Giov. Bentivoglio, 406 D. — LOR. COSTA : Triomphes, 599 A. — FR. FRANZIA : Madone trônant, 601 D.

### S. Giovanni in Monte.

Constr. goth., 65 G. — Chapelles de la prem. Renaiss., 120 F.

COSSA : Vitrail de la rosace (S. Jean à Pathmos), 642 A.

GUERCIANO : le Christ et S. Joseph, 803 A. COSTA : Madone trônant, 599 A.

Chœur. P. SACCA : Stalles Renaiss., 175 E. A. LOMBARDI : Bustes d'Apôtres, en terre-cuite, 439 A.

LOR. COSTA : Couronn. de la Vierge, 599 C.

Chap. Bentivoglio (pourtour du chœur).

FORMIGINE : Cadre Renaiss., 158 D.

Cloître. Constr. Renaiss. par TERRIBILLA, 122 K.

### S. Lucia.

CIGNANI : Madone avec l'Enfant, 802 K. Sacristie. L. FONTANA : Tableau, 776 F.

### Madonna di Baracano.

PR. DE' ROSSI : Encadrement de la niche du maître-autel, 157 D.

FR. COSSA : Madone trônant, 597 B.

### Madonna di Galliera.

Façade en briques de la prem. Renaiss., 119 J.

ALBANI : Pressentiment de la Passion, 802 L.

### S. Maria della Vita.

ALF. LOMBARDI : Mort de la Vierge, groupe en terre-cuite (oratoire), 436 I.

### S. Martino Maggiore.

Constr. goth., 65 D. — Chapelles de la prem. Renaiss., 120 B. — 1<sup>re</sup> niche d'autel à dr., décor. de la prem. Renaiss., 157 C.

ONOFRI : Buste de Beroaldo, 406 A.

FR. FRANZIA : Madone, 601 E.

LOR. COSTA : Assomption, 599 E.

ASPERTINI : Madone avec saints, 603 A.

Transept. ONOFRI (?) : Tombeau, 158 C, 406 C.

Cloître. Constr. Renaiss., 122 G.

A. DA FIESOLE : Tombeau de Saliceti, 334 G.

### Mezzaratta (de ant la ville).<sup>2</sup>

Peintures de la vieille école bolonaise, 535 L.

### S. Michele in Bosco.

Constr. de la prem. Renaiss., 119 M. — Portail attr. à PERUZZI, 228 G. — Décoration Renaiss., 157 B. — Confessionnaires Renaiss., 175 D.

ALF. LOMBARDI : Tombeau de Ramazzotti, 438 E.

CIGNANI : Les Putti au-dessus des portes, 788 D.

Sacristie. BART. RAMENGIHI : Figures des niches, 702 A.

Capp. del Coro notturno. INN. DA IMOLA : Fresques, 702 K.

Chambre du légat. CANUTI : Fresques, 788 H.

Salle de la cour. L. CARRACHE : Fresques, 788 I.

**Misericordia.**

Stalles Renaiss., 175 B.

*Dern. chap. à dr.* Constr. de la prem. Renaiss., 120 C.

**S. Paolo.**

Maitre-autel. — ALGARDI : Groupe de la Décollation de S. Jean-Bapt., 484 C.

L. CARRACHE : Paradis, 812 L.

CAVEDONE : Adoration des bergers et des rois, 801 G.

**S. Petronio.**

*Extérieur.* Constr. goth. par ANT. VIN-CENZI, 65 P. — Buste de saints sur socle, 335 A. — Portail principal par QUERCIA, 392 G.

Portail latéral dr. — Sculptures de TRIBOLO, 432 F; d'A. LOMBARDI, 438 B; d'A. ASPERTINI, 433 note.

Portail latéral g. — Sculptures de TRIBOLO, 432 F, et d'A. LOMBARDI, 438 B.

*Intérieur.* Stalles Renaiss., 175 C.

TRIBOLO : Tombeau de la fam. Cereoli (à g. du portail principal), 433 B.

ONOFRI : Mise au tombeau (près du chœur), 405 C.

1. *Chambre à l'extrém. de la nef latérale gauche.* Plans de la façade, 66. — Dessin d'une coupe longitudinale de l'église, 228 H.

1<sup>re</sup> chap. à g. Peintures du xv<sup>e</sup> s., 536, lig. 3.

2<sup>e</sup> chap. à g. Autel de style baroque, 482 D.

4<sup>e</sup> chap. à g. Clôtures de marbre goth., 157 A. — Dessus d'autel goth., 78 G. — Fresques du commeno. du xv<sup>e</sup> s., 535 M. — JACOB D'ULM : Vitraux, 641 K.

5<sup>e</sup> chap. à g. Carrelages vernissés, 166 C. — Stalles incrustées par GUA. DE MARCHIS, 175 C. — Vitraux d'après L. COSTA, 641 K. — Martyre de S. Sébastien par L. COSTA, et Apôtres, œuvre d'atelier de Fr. COSSA, 597 D.

7<sup>e</sup> chap. à g. (*Bacciocchi*). Clôtures de marbre Renaiss., 157 A. — Vitraux d'après L. COSTA, 641 K. — L. COSTA : Madone trônant, 599 B. — ONOFRI : Tombeau de Nacci, 158 B, 406 B.

11<sup>e</sup> chap. à dr. TRIBOLO : Assomption, grand relief, 433 A. — Fr. DE' ROSSI, Deux Anges, 439 B.

10<sup>e</sup> chap. à dr. Clôtures de marbre Renaiss., 157 A.

9<sup>e</sup> chap. à dr. J. SANSOVINO : Statue de S. Antoine, 440 D. — Vitraux d'après MICHEL-ANGE (?), 641 K.

8<sup>e</sup> chap. à dr. FORMIGINE : Clôtures de marbre Renaiss., 157 A. — Fra RAFFAELE : Stalles Renaiss., 175 C.

6<sup>e</sup> chap. à dr. Clôtures de marbre Renaiss., 157 A. — TRIBOLO : Statue de Madone, 433 B.

4<sup>e</sup> chap. à dr. Clôtures de marbre Renaiss., 157 A. — JACOB D'ULM : Vitraux, 641 K.

3<sup>e</sup> chap. à dr. COSTA : S. Jérôme, 599 B.

*Chap. de S. Antoine.* GIROL. DA UDINE : Fresques, 745 A.

**S. Pietro. Voy. Cathédrale.****S. Procolo.**

L. DI DALMASIO : Madone, 535 B.

**S. Salvatore.**

Façade de briques et intérieur par MARGENTA, 276 B, 281 B.

GAROFALO : Scène domestique chez Zacharie, 709 M.

INNOCENZO DA IMOLA : Jésus en croix, 702 H.

TIARINI : Nativité de J.-Chr., 801 F.

P. FONTANA : Tableau d'autel, 778 Q.

**Al Servi.**

Constr. goth., 65 A. — Portique par Fra Andrea MANFREDI, 65 E. — Stalles Renaiss., 166 Q.

INNOC. DA IMOLA : Annonciation, 702 J. G. ZACHIO : Tombeau de L. Gozzadini, 157 I.

MONTORSOLI : Maitre-autel, 460 B.

D. CALVAERT : Paradis, 778 G.

*Pourtour du chœur.* ONOFRI : Madone avec anges et saints, bas-relief polychrome, 405 D.

**S. Spirito.**

Constr. de la prem. Renaiss., 119 K.

**S. Stefano, avec ses sept églises.**

*S. Sepolcro.* Constr. romane, 39 B.

*SS. Pietra e Paolo (chœur).* SIMONE DE' CROCEFISSI : Jésus en croix, 535 D. — L. SABBATANI : Madone avec saints, 778 A.

*Atrio di Pilato.* Chap. de la prem. Renaiss., 120 D.

*S. Trinità.* Adoration des mages, groupe

d'argile peinte (3<sup>e</sup> chap. à dr.),  
405 B. — SIMONE DE' CROCFISSI :  
Sainte Ursule et ses Compagnes (sur  
un pilier), 535 E.

Dans les sept églises : Peintures de la  
vieille école bolonaise, 535 E.

### SS. Vitale ed Agricola.

Encadr. en stuc des fresques, 157 E.

**Tours penchées.** Constr. goth., 77 J.

### Putte di Baracano.

Portique de la prem. Renaiss., 122 A.

### Portico de' Banchi.

Constr. Renaiss. par VIGNOLA, 121 E,  
248 A.

**Arco del Meloncello** (devant la Porta  
Saragozza).

Constr. de style baroque, 206 D.

### Camposanto.

Tombeau du pape Alexandre III (xv<sup>e</sup> s.),  
341 K.

Tombeaux du P. Malvezzi et de Franc.  
Albergati, attribués à tort à FRAN-  
CESCO DI SIMONE, 377 B, C, 327 D.

### Université.

Constr. Renaiss., des TIBALDI, 253 H.

*Salle du bas.* PELLEGRINO TIBALDI :  
Fresques, 778 K.

### Bibliothèque (anc. Université).

Constr. de la prem. Renaiss. par FR.  
TERRIBILIA, 122 J.

### Museo civico.

Ornements Renaiss., 157 F. — Majoli-  
ques, 182 H. — Diptyques paléo-chrét.,  
309 E. — Antiquités paléo-chrét.,  
310 F. — Adoration des bergers, haut-  
relief goth., 334 H.

ANDR. DA FIEBOLE : Tombeau de B. Sa-  
liceti, 334 H.

MASSEONE : Tombeau de Giov. da Le-  
gnano, 334 H.

MANNI : Statue colossale du pape Boni-  
face VIII (xiv<sup>e</sup> s.), 334 H.

LANFRANI : Tomb. de Calderini, 335 C.

QUERCIA : Deux Bas-reliefs, 393 A.

M. ZOPPO : Crucifix, 596 G.

### Collegio di Spagna.

MARCO ZOPPO : Tableau d'autel, 596 F.

### Loggia de' Mercanti.

Constr. goth. en briques, 69 D.

### Pal. del Governo (autrefois Aposto- lico).

Constr. goth., 69 F.

NICQ. DALL' ARCA : Madone, bas-relief  
en terre sur la façade, 404 G.

*Intérieur.* Porte avec ornem. en relief,  
175 A.

ALF. LOMBARDI : Hercule assis, en terre-  
438 A.

*Place devant le palais.* Jean BOLOGNE :  
Fontaine, 465 A.

### Palais archiépiscopal.

Cour par les TIBALDI, 253 I.

### Pal. del Podestà.

Constr. de la prem. Renaiss. par FIORA-  
VANTI, 121 D.

### Pinacoteca.

Cadres de tableaux Renaiss., 178 E. —  
Plafond de style baroque, par Pozzo,  
286 E.

ALBANI : Baptême du Christ, 807 B.

ALUNNO : Madone ; Annonciation, 572 F.

A. ASPERTINI : Adoration de l'Enfant,  
602 G.

G. ASPERTINI : Adoration des mages,  
603 B.

JAC. DEGLI AVANZI : Tableau d'autel,  
535 I.

BUGIARDINI : Mariage de S. Catherine ;  
Décollation de S. Jean.-B., 657 B.

AUG. CARRACHE : Assomption, 812 H.  
— Dernière Communion de S. Jérôme,  
800 C.

ANN. CARRACHE : Assomption, 812 H.

LOUIS CARRACHE : Transfiguration,  
799 F. — Nativité de S. Jean.-B.,  
802 A. — S. Dominique et SS. Fran-  
çois et Thomas, 807 D. — La Vierge  
avec l'Enfant et S. Antoine de Padoue,  
807 E.

CAVEDONE : Vierge avec l'Enfant, 810 C.

CHIODAROLO : Adoration de l'Enfant,  
603 D.

CIMA DA CONEGLIANO : Madone, 617 J.

COSSA : Madone, 597 C.

COSTA : Mariage de la Vierge, 599 F.

SIM. DE' CROCFISSI : Couronnement de  
la Vierge, 535 G.

DOMENICHINO : Tableaux de Martyres,  
805 D.



ÉCOLE DE BOLOGNE : Tableaux d'autel, 536 A.

ÉCOLE FLAMANDE : Madone, 634 A.

PROSP. FONTANA : Mise au tombeau, 778 D.

FR. FRANZIA : Madone trônant, 601 A. — Adoration de l'Enfant ; Madone trônant, 601 C. — Annonciation, 601 F.

GIAO. FRANZIA : Madone assise, avec Saints, 602 B.

GENNARI : Double Vision, 811 M.

GIOTTO : Panneaux avec Saints, 510 F.

GUEBINO : Madone avec des Chartreux, 809 L. — Prise d'habit de S. Guillaume d'Aquitaine, 811 I.

ISNOC. DA IMOLA : la Vierge avec des Fidèles, 702 E. — Madone avec les Deux Enfants, 702 F. — Sainte Famille ; S. Michel et autres Saints, 702 G.

MENGS : Clément XIII, 788 A.

A. et B. MURANO : Tableau d'autel, 606 F.

JAC. DI PAOLO : Tableaux d'autel, 535 J.

PARMEGIANINO : Madone avec Saints, 718 O.

PÉRUGIN : Madone avec Saints, 587 F.

RAPHAEL : S. Cécile, 676 A.

B. RAMBRGHI : Madone avec Saints, 702 O.

GUIDO RENI : S. Andre Corsini, 789 B. — Mad. della Pietà, 799 B, 803 L.

Charité, 799 E. — Vœu contre la peste, 810 H, 811 I. — Massacre des Innocents, 804 G. — Ecce Homo, dessin au crayon, 808 B.

ELIS. SIRANI : S. Antoine de Padoue, 812 A.

TIARINI : Mariage de S. Catherine, 807 C.

VITALE : Madone trônant, 535 A.

TIM. DELLA VITE : S. Madeleine, 603 I.

ZOPPO (?) : S. Apollonie, 596 H.

### Pal. Albergati.

Façade de la haute Renaiss. par PERUZZI (?), 228 E.

### Pal. Baciocchi.

Double escalier ovale, 293 E.

### Pal. Bevilacqua.

Constr. de la prem. Renaiss., 121 B.

### Pal. Bolognetti.

Constr. de style baroque, 132 E.

### Pal. Bolognini.

Constr. Renaiss., avec chapiteaux de II.

FORMIGINE et médaillons de LOMBARDI, 122 B, 438 D.

### Pal. Buoncompagni.

Constr. du début du style baroque, 122 F

### Pal. Ercolani.

Escalier par VENTUROLI, 297 D.

### Pal. Fantuzzi.

Façade Renaiss., par FORMIGINE, 122 D

### Pal. Fava.

Constr. de la prem. Renaiss., 121 A.

CARRACHE : Frises des salles, 816 J.

### Pal. Fibbia.

Constr. de la prem. Renaiss., 121 H.

### Pal. Fioreni.

Constr. Renaiss., 228 F. — Escalier de style baroque, 292 L.

### Pal. Lambertino.

Constr. de B. PERUZZI, 228 I.

### Pal. Magnani.

Constr. Renaiss. tardive des TIBALDI, 253 J. — CARRACHE : Frises des salles, 788 O, 816 I.

### Pal. Malvezzi Campeggi.

Constr. Renaiss. de FORMIGINE, 122 C.

### Pal. Malvezzi-Medici.

Constr. Renaiss. de TRIACCHINI, 122 L.

### Pal. Pepoli.

Constr. goth. en briques, 69 E.

### Pal. Zucchini.

Escalier à double rampe, 292 K.

### Pal. dell' Arte degli Stracciaioli.

Constr. de la prem. Renaiss., 121 G.

### Casa Bocchi.

Constr. de VIGNOLA, 248 B.

### Palais et maisons de la première

Renaiss., 121 F.

### Cours de palais de la Renaiss. et de style baroque, 122, ligne 1 ; 291 F.

## Bolsena.

### S. Cristina.

Les DELLA ROBBIA : Deux Autels émaillés, 265 note.

**Borgo S. Jacopo.****Vieux Palais.**

DELLA ROBBIA : Travaux sur la tour,  
363 note.

(V. Aussi Florence [S. Jacopo].)

**Borgo San Sepolcro.****S. Agostino.**

GRIBINO DA PISTOJA : Bannière d'église,  
591 A.

**S. Chiara.**

SIGNORELLI (École de) : Assomption,  
582 H.

**Église de l'Hôpital.**

PIERO DELLA FRANCESCA : Madone de  
la Miséricorde, 573 E.

**Pal. del Comune.**

PIERO DELLA FRANCESCA : Résurrection ;  
S. Louis, 573 D. — SIGNORELLI : Ban-  
nière d'église, 580 D.

**Borgo Sesia.****S. Pietro-Paolo.**

B. LANINI : Madone tenant, 725 Q.

**Borromées (Iles).**

Jardins, 303 M. — Voy. Isola bella.

**Brescia.****Cathédrale (vieille).**

Constr. paléo-chrét., 13 E.

**Cathédrale (nouvelle).**

Façade de style baroque, 275 E, 278 G.  
— Coupole, 282 A, B. — Balustrade  
de marbre de S. Apollonie et de S. Fi-  
lastre (3<sup>e</sup> autel à dr.), 415 B. — RO-  
MANINO : Panneaux de l'orgue avec la  
Visitation et la Nativité de la Vierge,  
751 K.

**S. Afra.**

P. VÉRONÈSE : Martyre de S. Afre,  
765 D.

**S. Alessandro.**

VENC. CIVERCHIO : Pietà, 628 F.

**S. Clemente.**

MORETTO : Cinq Tableaux d'autel, 752 A.

**S. Francesco.**

Stalles semi-goth., 166 S, 179 E. —  
Armoires Renaiss. (dans la sacristie),  
166 S, 179 E. — Cadres Renaiss., 174  
H, 179 E. — ROMANINO : Madone trô-  
nant avec saints et chérubins, tabl.  
d'autel, 750 C. — MORETTO : Tableau  
d'autel, 752 B; Gloire de S. Margu-  
rite, 752 I.

**S. Giovanni Evangelista.**

Chap. Corpus Domini. G. ROMANINO et  
MORETTO : Fresques, 751 D, 752 D.  
— G. ROMANINO : Sposalizio, tabl.  
d'autel, 752 D.

**S. Maria di Calchera.**

MORETTO : Tableau d'autel, 752 E  
CAL. PIAZZA : Visitation, 751 M. —  
G. ROMANINO : Apollonius, tabl.  
d'autel, 751 E.

**S. Maria delle Grazie.**

Cour de la prem. Renaiss. et fontaine,  
137 A.  
MORETTO : Tabl. d'autel, 752 C; Gloire  
de S. Antoine de Padoue, 752 J.

**S. Maria de' Miracoli.**

Constr. de la prem. Renaiss., 136 E. —  
Sculptures Renaiss., 415 C. — MO-  
RETTO : Tableau d'autel, 752 F;  
S. Nicolas, 752 K.

**SS. Nazaro e Celso.**

TITEN : Tableau d'autel, 733 F. — MO-  
RETTO : Couronnement de la Vierge,  
752 G.

**Liceo.**

Vestibule de style baroque, 291 C.

**Pal. Comunale.**

Constr. de la prem. Renaiss., par FOR-  
MENTONE, 136 C.

**Pal. Longo.**

Constr. Renaiss., 136 E.

**Gal. Maffei.**

MORETTO : Portr. d'une Jeune Dame,  
753 A.  
SAVOLDO : S. Barbe, 750 A.

**Pal. Martinengo.**

Cour de style baroque, 269 C.  
MORETTO : Portr. equestre, 753 B.

**Priglione.**

Constr. de la prem. Renaiss. avec une galerie ouverte, 136 D.

**Contrada del Gambero.**

LATT, GAMBARA : Façades peintes, 203 G.

**Museo Civico, dit aussi Gall. Tosi.**  
(Galerie de peinture.)

Vestibule, — ROMANINO : Jésus-Chr. à Emmaüs, S. Madeleine, fresques, 751 C.

**1<sup>re</sup> Salle.**

- 5. CIVERCHIO : S. Nicolas, 628 E.
- 6. MORETTO : Portr. d'Homme, 752 V.
- 8. ROMANINO : Portr. d'Homme, 751 I.
- 10. S. ANGUISCIOLA : Portr. de sa sœur, 754 I.
- 17. SAVOLDO : Adoration des bergers, 749 A.
- 18. CAL. PIAZZA : Adoration, 754 N.

**2<sup>e</sup> salle.**

- 4 et 12. MORONI : Tableaux, 758 F.
- 6. ROMANINO : Descente de croix, 751 F.
- 16. MORETTO : Jésus à Emmaüs, 752 T.
- 20. ANDREA SOLARIO : Portement de croix, 719 J.

**3<sup>e</sup> salle.**

- 39. CIVERCHIO : Adoration de l'Enfant, 628 E, 828 I.
- 10. MORETTO : Malone avec Saints, 752 H.
- 22. RAPHAËL : Ecce Homo, 668 E.
- 41. ROMANINO : Portr. d'Homme, 751 I.
- 20. TIM. DELLA VITE : Ange, 603 F.
- RUBENS : Hercule terrassant le lion, esquisse, 795 A.

Magasin (dans la cour). MORETTO, ROMANINO : Tableaux d'autel, 751 G.

**Museo Patrio.**

Antiquités du moyen âge, 310 D.

**Museo Cristiano.**

Sculpture en ivoire du v<sup>e</sup> siècle, 310 E.  
— Latrin en marqueterie d'après les dessins de ROMANINO, 179 F.

**Brissago (Tessin).****Madonna di Ponte.**

Coupole de la prem. Renaiss., 117 G.

**Brozzi (près Florence).****S. Andrea.**

D. GHIRLANDAJO : Fresques, 562 B.

**Busto Arsizio.****Église principale.**

G. FERRARI : Assomption, 723 E.

**S. Maria.**

Constr. de BRAMANTE, 114 A.

**Cagli.****S. Domenico.**

G. SANTI : Fresques, 578 A.

**Confraternità di S. Michele.**

TIM. DELLA VITE : Noli me tangere, 604 B.

**Camerino.****S. Maria Annunziata.**

Constr. Renaiss. de COLA DELL' AMATRICE, 231 I.

**Campiglia.**

(Territoire de Vicence).

**Villa Repetta.**

Constr. de PALLADIO, 264 H.

**Canobbio (Lac Majeur).****Église principale.**

Cœur. Constr. de la prem. Renaiss., 117 C.  
G. FERRARI : Portement de croix, 723 B.

**Canosa.****S. Sabino.**

Chaire romane, 316 H. — Trône épiscopal par ROMUALDUS, 316 A.

**Monte S. Angelo (près Canosa).**

Portes de bronze romanes, 310 M. — Trône épiscopal par ROMUALDUS, 316 C.

**Capoue (Capua).****Cathédrale.**

Portique paléo-chrétien, 3 B, 12 B.  
Madonna della Rosa, tabl. du xv<sup>e</sup> s., 539 O.

S. DE' BUONI (?) : Madone avec saints, 631 D.

Crypte. Plaques de mosaïque, 43 J.  
BERNINI : Pietà, groupe, 484 B.

**Caprarola.****Château.**

Constr. de VIGNOLA, 249 C.  
F. et T. ZUCCARO : Fresques tirées de  
l'hist. domestique des Farnèse, 773 I.

**Musée.**

Bustes romains (attribués à tort au  
temps de Frédéric II), 316 N.

**Carpi.****Cathédrale.**

Constr. Renaiss. de PERUZZI (?), 228 K.  
GIROL. DA CARPI : Tableaux, 711 P.

**Cathédrale (l'ancienne).**

Façade Renaiss., 229 A.

**S. Niccolò.**

Nef de PERUZZI (?), 229 B.

**Castello.**

Constr. Renaiss., 229 C. — Portique Re-  
naiss. (en face du théâtre), 229 D.

**Casarsa.****Cathédrale.**

Chœur. G. A. PORDENONE : Fresques, 747 E.

**Caserta.****Château.**

Façade de style baroque et escalier par  
VANVITELLI, 292 E. — Jardins, 302 R.

**Caserta Vecchia.**

Chaire romane, 316 I.

**Casole (entre Sienne et  
Volterre).****Cathédrale.**

Tombeaux par GANO, 331 E.

**Castel Colalto (près Cone-  
gliano).****S. Salvatore.**

PORDENONE : Fresques, 745 C.  
G. DA UDINE : Madone trônant, 748 J.

**Castel Fiorentino.****S. Chiara.**

BEN. GOZZOLI : Fresques, 554 D.

**Castelfranco.****Église principale.**

GIORGIONE : Madone trônant, 727 B.

**S. Liberale.**

P. VÉRONÈSE et B. ZELOTI : Fresques  
prov. de la Villa Soranza, 763 B, 765 K.

**Villa Fanzolo.**

P. VÉRONÈSE : Fresques, 763 C.

**Villa Soranza.**

Constr. de la prem. Renaiss. par SAN-  
MICHELI, 238 G.

**Castel Rigone (près Cortona).****S. Maria de' Miracoli.**

Constr. goth., 96 C.

**Castiglione Fiorentino.****Collegiata.**

SIGNORELLI : Lamentation sur le Christ,  
580 K.

SEGNA : Tableau d'autel, 507 I.

**S. Francesco.**

B. DELLA GATTA : S. François recevant  
les stigmates, 582 E.

**S. Giuliano.**

B. DELLA GATTA : S. Michel et le grand  
tabl. d'autel, 582 F.

**Castiglione del Lago.****Église paroissiale.**

CAPORALE : Tableau d'autel, 583 D.

**Castiglione d'Olona.****Baptistère.**

MASOLINO : Vie de S. Jean-Bapt., 543 A.

**Collegiata.**

MASOLINO : Fresques de la Vie de la  
Vierge; SS. Étienne et Laurent, 543 A.

**Castro.**

Constructions fortifiées, d'ANT. DA SAN-  
GALLO, 231 D.

**Catane (Catania).****Cathédrale.**

Stalles Renaiss. dans le chœur, 417 J.

Autel de S. Agathe et tombeaux Renaissance, 404 C.

### Cefalù.

#### Cathédrale.

Constr. Renaissance, 42 D. — Mosaïques, 499 D.

### Ceneda.

#### Cathédrale.

A. PREVITALI : Annonciation, 619 E.

### Cerreto-Guidi.

#### S. Leonardo.

DELLA ROBBIA : Fonts baptismaux, 364 note.

### Cesena.

#### Cathédrale.

Autel Renaissance, 159 A.  
LOMBARDI : Groupes du 1<sup>er</sup> autel à gauche et du 3<sup>e</sup> à droite, 426 E.

#### S. Maria del Monte.

Constr. de BRAMANTE, 220 B.

#### Bibliothèque Malatesta.

Constr. de la prem. Renaissance, 123 B.  
FR. FRANCA : Présentation au temple, 601 L.

### Chiavenna.

#### Baptistère.

Constr. paléo-chrét., 14 C.

### Cicogna.

#### Villa Tiene

Constr. de PALLADIO, 264 E.

### Città di Castello.

#### Cathédrale.

Constr. Renaissance, 220 G.

#### S. Cecilia.

SIGNORELLI : Madone, 580 F.

#### S. Domenico.

SIGNORELLI : Martyre de S. Sébastien, 580 E.

#### S. Maria di Belvedere.

Constr. Renaissance, 220 E.

#### Pal. Mancini.

SIGNORELLI (École de) : Couronnement de la Vierge, 580 H.

#### Pinacothèque.

SIGNORELLI : Adoration des bergers, 580 G.

SIGNORELLI (École de) : Couronnement de la Vierge, 582 G.

RAPHAEL : Bannière, 668 C.

Dans différents endroits. Les DELLA ROBBIA : Œuvres diverses, 364 note.

### Città del Pieve.

#### Églises.

PÉRUGIN : Tableau d'autel, 588 D.

### Cividale.

#### Cathédrale.

Constr. Renaissance de P. LOMBARDI (?), 150 E.

#### S. Maria de' Battuti.

PELLEGRINO DA SAN-DANIELE : Madone trônant, 744 A.

### Cività Castellana.

#### Cathédrale.

Porche décoré par les COSMATES, 21 D.  
Buste du Sauveur, 508 C.

#### Forteresse.

Constr. Renaissance d'A. DA SANGALLO, 100 H, 138 D.

### Cività Vecchia.

#### Enceinte bastionnée.

Dessinées par A. DA SANGALLO, 231 E.

#### Fort de la rade.

Constr. de BRAMANTE et MICHEL-ANGE, 231 F.

### Colle di Val d'Elsa.

#### Pal. Ceccerelli.

Constr. Renaissance d'A. DA SANGALLO 230 G.

### Collogneso la Miga.

(Territoire de Vicence.)

#### Villa Sarego.

Constr. de PALLADIO, 264 C.



**Côme.****Cathédrale.**

Parties gothiques de la constr., 67 I. —

Reconstr. dans le style de la prem. Renaiss. par BRAMANTE et T. RODARI, 116 B. — Portail de BRAMANTE, 165 A.

T. et J. RODARI : Statues des deux Plin sur la façade, 164 L, 413 E.

RODARI (École de) : Pletà (4<sup>e</sup> autel à g.), 413 E.

T. RODARI : la Porta della Rana, 165 A.

G. FERRARI : Deux Peintures à la détrempe, 723 I.

Anonyme : Autel sculpté de S. Abondio, 165 B, 413 F.

Les Porteurs d'urnes, sous la corniche des arcs-boutants, 414 A.

Autel à dr. LUINI : Adoration des bergers, 722 F.

Autel à g. LUINI : Adoration des Rois, 722 F.

**S. Abondio (près de Côme).**

Constr. romane, 38 E.

**S. Fedele.**

Constr. romane, 38 D.

**Pal. Pubblico (Broletto).**

Constr. goth., 69 B.

**Villa Melzi.**

Jardins, 304 B.

**Villa Sommariva.**

Terrasses, 304 A.

**Conegliano.****Cathédrale.**

CLMA : Madone trônant, 617 C.

Maisons avec façades peintes, 203 L.

**Corneto.****S. Maria di Castello.**

Chaire des RANUCCI, 316 G.

**Pal. Soderini.**

Constr. goth., 76 F.

**Cortona.****Cathédrale.**

Constr. Renaiss. d'A. DA SANGALLO (?). 100 E.

P. LORENZETTI : Madone, 532 M.

Chœur. SIGNORELLI : Cène; Lamentation au pied de la croix; Madone, 579 F.

**S. Domenico.**

Fra ANGELICO : Madone trônant, 546 A.

BART. DELLA GATTA : Assomption, 582 A.

LOR. GERINI : Tableau d'autel, 530 B.

Peintres du XV<sup>e</sup> s. : Tableaux d'autel, 534 L.

SIGNORELLI : Madone, 580 B.

**Gesù.**

Fra ANGELICO : Scènes de la vie de S. Dominique; Annonciation; Vie de la Vierge, 546 B.

SIGNORELLI : Adoration des bergers; Conception de la Vierge, 580 A.

**Madonna del Calcinajo (hors la ville).**

Constr. de la prem. Renaiss. de FRANCO DI GIORGIO, 96 B. Maître-autel Renaiss., 151 C.

**S. Marco.**

P. LORENZETTI : Crucifix, 532 N.

**S. Margherita.**

Monument de sainte Margherite attribué à tort à GIOVANNI PISANO, 324 B.

**S. Maria Nuova (hors la ville).**

Constr. de la prem. Renaiss. attribuée à CRISTOFORO FANELLI, 100 F.

**S. Niccolò.**

SIGNORELLI : Tableau d'autel, 580 C.

**Pal. Sernini.**

Constr. de la Renaiss., 100 F.

Façades Renaiss., 103 B.

**Crema.****Santuario della Madonna.**

Constr. de briques, prem. Renaiss., 114 B. VINC. CIVERCHIO : Tableaux, 628 G.

**S. Maddalena.**

Façade de la prem. Renaiss., 114 G.

**Crémone.****Baptistère.**

Constr. romane, 14 E.

**Cathédrale.**

Constr. romane, 38 G.

Stalles en marquetterie, de PLATINA, 176 N. — Reliefs des chaires du XV<sup>e</sup> s., 410 F.

BERN. BRIOSCO : l'Arca des SS. Pierre et Marcellin, 411 C.

BOCCACCINO et son école : Fresques, 629 H.

FR. BONDANI : Fresques (5<sup>e</sup> chap. à dr.), 717 F.

PORDENONE : Fresques, 747 A.

G. ROMANINO : Fresques (chœur), 751 B.

G. F. BEMBO, AUTOBELLO MELONE et C. MORIETO : Fresques, 754, lig. 1 à 4.

B. GATTI : Tableaux d'autel, 754 G.

### S. Abbondio.

Armoires Renaiss., 176 O.

GALEAZZO CAMPI : Tableaux, 754 C.

GIULIO CAMPI : Madone avec saints (maître-autel), 754 D.

### S. Agata.

GALEAZZO CAMPI : Tableaux, 754 A.

### S. Agostino.

PÉRUGIN : Madone, 587 C.

GALEAZZO CAMPI : Tableaux d'autel, 754 B.

### Cappella di Cristo risorto.

Const. Renaiss., 138 A.

### S. Margherita.

Const. Renaiss. en briques, 226 E.

GIULIO CAMPI : Fresques, 754 E.

### S. Pietro.

B. GATTI : Tableaux d'autel, 754 F.

### Umiliati.

Cloître Renaiss., 138 B.

### Pal. Pubblico.

Const. goth., 68 E.

### Pal. Dati.

Dessin de cour et escalier de style baroque, 291 D, 292 H.

### Pal. de' Giureconsulti.

Const. goth., 68 F.

### Pal. Stanga.

Const. de la prem. Renaiss., 137 E.

### Pal. Trecchi.

Const. de la prem. Renaiss., 137 E.

### Casa Raimondi.

Const. en briques de la prem. Ren., 137 G.

### Torazzo (auprès de la cathédrale).

Const. romane, 38 H.

### Musée municipal.

HENRI DE BLES : 2 Paysages, 636 L.

ANC. ÉCOLE HOLLAND. : Deux Scènes de l'Histoire de Job, 635 F.

### Cricoli. Voy. Vicence.

### Diruta.

### S. Francesco.

ALUNNO : Tableau d'autel, 572 K.

FIOR. DI LORENZO : Dieu le Père, 584 A.

### Empoli.

### Pieve (Collegiata, Cathédrale).

Const. romane, 28 B.

LOB. MONACO : Madone, 519 E.

Baptistère. Fonts baptismaux Renaiss., 147 H. — La Pietà, fresque, 545 F.

Côlés. Cadres de tableaux Renaiss., 171 I.

A. ROSSELLINO : Statue de S. Sébastien, 382 B. — MINO DA FIESOLE :

Relief de la Madone, 387 E. —

Reliefs de l'école des della Robbia, 364 note.

### Madonna di fuori.

Const. Renaiss., 89 E.

### Misericordia.

BERN. ROSSELLINO : Annonciation, groupe en marbre, 378 A.

### Municipio (Préfecture).

ANDREA DELLA ROBBIA : Autel en terre-cuite, 364 note.

### Fabriano.

### S. Agostino.

O. NELLI : Fresques, 570 B.

### Faenza.

### Cathédrale.

Const. de la prem. Renaiss., 122 M.

P. BARIOTO : Tombeaux de Severoli et de Bosi, 426 F.

BENED. DA MAJANO : Autels et Monument funéraire de S. Savin, 145 I, 383 C.

### Chiesa della Commende.

GIROLAMO DA UDINE : Tableau d'autel, 744 J.

**S. Maglorio.**

GIROL. DA UDINE ; Tableau d'autel, 744 K.

**S. Michele.**

Constr. de la prem. Renaiss., 122 N.

**Bibliothèque (Musée).**DONATELLO : Bustes en marbre, 351 A ;  
S. Jérôme, statue de bois, 351 E.**Pal. Manfredi.**

Constr. de la prem. Renaiss., 123 A.

**Fano.****Santa Croce.**

GIOV. SANTI : Madone trônant, 577 M.

**S. Francesco.**Tombeau de Paola Bianca Malatesta  
(XV<sup>e</sup> s.), 335 E.**S. Maria Nuova.**GIOV. SANTI : Rencontre de la Vierge  
et de sainte Élisabeth, 577 L.  
PÉRUGIN : Madone trônant, 587 A.**Fanzola.**

(Territoire de Trévise.)

**Villa Emo.**

Constr. de PALLADIO, 264 G.

**Ferrare.****Cathédrale.**Parties romanes des façades des maîtres  
WILHELM et NICOLAUS, 39 C, 312 B.  
GIAC. DA SIENA : Madone, statue, 331  
G. — Parties supérieures du portail  
dans le style goth., 335 D. — Cam-  
panile Renaiss., 123 C.*Intérieur*, de style baroque, par MAZZA-  
RELLI, 281 D.GAROFALO : S. Pierre et S. Paul (des  
deux côtés du portail), 710 A.*Nef latérale g.* GAROFALO : Madone trônant  
(3<sup>e</sup> autel à gauche), 710 A.FRANCIA : Couronnement de la Vierge  
(6<sup>e</sup> autel à g.), 601 G.*Transept g.* ALF. LOMBARDI : Demi-figures,  
sculptées et peintes, du Christ et des  
Apôtres, 437 B.

GAROFALO : Annonciation, 710 A.

*Chœur*. Stalles Renaiss., 176 H.COSIMO TURA : Annonciation ; S. Georges,  
598 A.*Sacristie*. PANETTI : Madone trônant, 600 F.*Transept droit*. ALF. LOMBARDI : Deux  
figures, sculptées et peintes, du Christ  
et des Apôtres, 437 B. — Autel avec  
statues en bronze de NICC. et GIOV.  
BARONCELLI et de DOM. DI PARIS  
407 A.

GAROFALO : S. Pierre et S. Paul, 710 A

GUBRICHIN : Martyre de S. Laurent, 805 I

**S. Andrea.**Constr. Renaiss., avec façade goth.  
124 A. — Stalles Renaiss., 176 I.**S. Benedetto.**Constr. de la prem. Renaiss. de GIAMB.  
et ALB. TRISTANI, 123 F. — Pein-  
tures à l'intérieur, 187 J.

SCARSELLINO : Tableaux d'autel, 777 L.

BOXONE : Tableau de Gloire (3<sup>e</sup> autel à  
gauche), 812 H.

Cloîtres Renaiss., 124 E.

**Chartreuse (Certosa).**

Constr. de la prem. Renaiss., 123 G.

NIC. ROSELLI : Tableaux d'autel, 777 K.

BASTIANINO : le Christ sur la croix  
(transept gauche), 777 H.

Cloîtres Renaiss., 124 E.

**S. Cristoforo.**

Peintures des bases des piliers, 158 J.

**S. Domenico.**Stalles Renaiss., 166 P. — Buste de  
S. Hyacinthe, copie d'après A. LOM-  
BARDI (4<sup>e</sup> chap. à gauche), 437 D,  
827 H. —<sup>2</sup> Madone du XIV<sup>e</sup> s. (5<sup>e</sup> chap.  
à gauche), 536 J.**S. Francesco.**Constr. de la prem. Renaiss. de PIETRO  
BENVENUTI, 123 E. — Décoration in-  
térieure par GER. DA CARPI, 188 B.GAROFALO : Fresques (1<sup>re</sup> chap. à  
gauche), 710 B.ORTOLANO : Volets d'orgue peints (trans.  
gauche), 711 H.**Gesù.**BASTAROLO : Christ en croix (1<sup>er</sup>  
autel à gauche) ; Annonciation (1<sup>er</sup>  
autel à droite), 777 J.G.-M. CRESPI : Évanouissement de S. Sta-  
nislus (2<sup>e</sup> autel à droite), 810 A.**S. Giorgio.**Tour penchée en briques par B. ROS-  
SETTI, 124 B.



- A. Rosellino et A. da Milano :** Tombeau de Roverella, 382 F, 412 F.
- S. Giovanni.**  
ALE. LOMBARDI : Buste de Madone en relief, 437 C.
- La Madonnina.**  
Constr. de la prem. Renaiss. d'A. SCHIATTI, 124 D.
- S. Maria in Vado.**  
Constr. de la prem. Renaiss. de B. ROSSETTI et B. TRISTANI, 123 H.  
BONONE : Fresques (dans le chœur), 802 D. — Patriarches et prophètes en prière, 813 G.  
PANETTI : Sainte Famille traversant le Nil (Sacristie), 600 H.  
Cloître Renaiss., 124 F.
- S. Maria della Rosa.**  
Groupe de la Pietà dans le style de MAZZONI, 406 H, 439 F.
- S. Paolo.**  
Décoration intérieure, 188 C.  
SCARSELLINO : Fresques de voûtes, 777 M.
- S. Romano.**  
Constr. de la prem. Renaiss., 123 D.
- S. Spirito.**  
Constr. de la prem. Renaiss., 124 C.
- Alle Stimmate.**  
GUERCHIN : S. François, 809 K.
- Séminaire.**  
GAROFALO : Deux Plafonds peints en grisaille, au rez-de-chaussée, 187 L.
- 
- Château.**  
Constr. goth., 77 L.  
DOSSO DOSSI : Fresques, 711 E.
- Pal. Comunale.**  
Constr. de la prem. Renaiss., et galerie par GALBAZZO ALESSI, 124 G.
- Pal. Bentivoglio.**  
Constr. Renaiss., 125 G.
- Pal. Bevilacqua.**  
Constr. Renaiss., 125 E.
- Pal. Costabili.**  
Constr. Renaiss., 125 H.

- Pal. Crispo.**  
Constr. Renaiss. de GIROL. DA CARPI, 125 I.
- Pal. de' Leoni.**  
Constr. Renaiss., 125 D. — Décoration Renaiss., 158 H.
- La Palazzina.**  
Constr. Renaiss., 125 A.  
DOSSO DOSSI : Peintures des plafonds, 188 D.
- Pal. della Ragione.**  
Constr. goth. en briques, 69 G.
- Pal. Roverella.**  
Constr. Renaiss., 125 C.
- Pal. Schifanoja.**  
Constr. de la prem. Renaiss., 124 H.  
1<sup>re</sup> salle. COSSA, TURA, etc. : Fresques, 597 F.  
2<sup>e</sup> salle. DOM. DI PAUIS : Décoration en stuc de couleur, et plafonds (XV<sup>e</sup> s.), 158 I, 176 J, 407 B.
- Pal. Scrofa.**  
Constr. Renaiss., 125 B.  
ERCOLE GRANDI le jeune : Peintures des plafonds, 188 A.
- Pal. Strozzi.**  
ALE. LOMBARDI : Buste de S. Hyacinthe, 827 G.
- Pal. Zatti.**  
Constr. Renaiss., 125 F.
- Maison de l'Ariosta.**  
Constr. Renaiss., 125 J.
- Maisons du Corso Vittorio Emanuele.**  
Constr. Renaiss., 125.
- Cour Renaiss. au n° 1698, vis-à-vis du Séminaire, 125.**
- Musée (Ateneo).**  
Constr. Renaiss., 124 I.  
BASTIANINO : Madone avec saints; Annonciation, 777 I.  
BONONE : Noces de Cana, 803 B.  
CARPACCIO : Assomption, 616 A.  
CORTELLINI : Madone trônant, 600 I.  
COSTA : Madone, 600 A.  
DOSSO : Madone avec saints; Annonciation; S. Jean à Patmos, 710 E.

- GAROFALO** : Triomphe de la Religion; deux Adorations des Rois, etc., 709 N.  
**ERC. GRANDI** : S. Marie l'Égyptienne; Lamentation sur le corps du Christ; Martyre de S. Sébastien, 600 B.  
**MAZZOLINO** : Adoration de l'Enfant, 709 A.  
**ORTOLANO** : Adoration de l'Enfant, 711 K.  
**PANETTI** : Visitation; S. André, etc., 600 G.  
**TURA** : Deux Tableaux ovales, 598 B.  
**Coll. du Chev. Santini.**  
**CORRELLINI** : Mort de la Vierge, 600 J, 828 F.  
**COSSA, TURA, etc.** : Peintures, 828 F.

### Fiesole.

#### Cathédrale.

- Constr. romane, 22 D.  
**LES DELLA ROBBIA** : Statue de S. Romulus (au-dessus du portail), 363 note.  
**MINGO DA FIESOLE** : Autel de marbre; buste de Christ; tombeau de l'évêque Salutati, 145 B, 388 G, H, I.  
**ANDREA FERRUCCI** : Tabernacle, 146 D.

#### S. Alessandro.

- Constr. chrét. primitive, 11 E.

#### S. Ansano.

- LES DELLA ROBBIA** : Autel, 363 note.

#### Badia (entre Florence et Fiesole).

- Parties romanes de la façade, 28 E. — Parties de la prem. Renaiss. par **BRUNELLESKO**, 89 D. — Décoration intérieure par **DES. DA SETTIGNANO** (P), 142 note, 144 F.

- BRUNELLESKO** : Chaire de lecture (dans le réfectoire); fontaine (dans le vestibule) et les amortissements des deux portes du transept, 142 A.

- Sacristie**. Porte incrustée de la Renaiss., 168 C. — **GIOV. DA SAN GIOVANNI** : Tentation du Christ, 783 B, 807 A.

#### S. Domenico (non loin de la Badia).

- FRA ANGELICO** : Panneau d'autel, 547 B.

#### S. Maria Primerana.

- DELLA ROBBIA** : Autel, 363 note.  
**FR. DA SANGALLO** : Têtes en relief de S. Roch et de la Madone, 434 J.

#### Séminaire.

- DELLA ROBBIA** : Autel avec la Vierge

- entre deux saints (à l'Oratoire), 363 note.

#### Villa Mozzi.

- Constr. de la prem. Renaiss. par **MICHELOZZO**, 91 E.

#### Villa Ricasoli.

- Chapelle de S. Michel, constr. de la prem. Renaiss. par **MICHELOZZO**, 91 D.

#### Villa Salviati.

- Constr. de la prem. Renaiss., 92 F.

#### Couvent de Pian di Mugnone (près de Fiesole).

- FRA BARFOLOMMEO** : Fresques, 651 E.

### Florence.

#### Portes, 74 A.

- Arco San Gallo*, de style baroque, 295 E.

- Ponte S. Trinità*, constr. Renaiss. d'**AMMANATI**, 252 C. — Statue de l'Hiver, de **LANDINI**, 467 K.

- Ponte vecchio*. Statue de Bacchus dans la niche d'une fontaine de l'autre côté du pont, 434 E.

- Piazza del Granduca*. Fontaine de **B. AMMANATI**, 464 E.

- Via degli Strozzi*. Porte-torche de **JEAN BOULOGNE**, 467 B.

- Via della Chiesa*. Tabernacle en marbre, 380 C.

- Via Pietra Piaua*. Tabernacle avec relief de Madone, 371 C.

- Allée conduisant au Poggio Imperiale*. Statues gothiques, 326 C.

- Giardino Orloff*. Statue de Benoît VIII, 326 B.

- Piazza della Signoria*. **BANDINELLI** : Groupe d'Hercule et Cacus, 463 B. — **JEAN BOULOGNE** : Statue équestre de Cosme I<sup>er</sup>, 466 F. — Piédestal de cette statue et celui de l'Enlèvement des Sabines, 466 J.

#### Cathédrale (S. Maria del Fiore).

- Constr. goth., 56 A. — Coupole de **BRUNELLESKO**, 86 A, 233 A.

- 1<sup>re</sup> porte sud. Madone entre deux anges, groupe de **PÉCOLE** des **PISANO**, 328 L.

- 2<sup>o</sup> porte sud. Encadrement de **PIERO DI GIOVANNI TEDESCO**, 340 A.

2<sup>e</sup> porte nord. Décoration de GIOV. et NICC. D'AREZZO, 341 C. — NANNI DI BANCO : Madonna della Cintola, relief, 342 B. — DONATELLO : Deux statuettes et têtes des Prophètes, 346 A. — CIUFFAGNI : Figure de S. Étienne, au fronton, 342 K.

Intérieur. Pavé de la haute Renaiss. par BACCIO D'AGNOLO (?), 233 B.

Mur de la façade. G. GADDI : Couronnement de la Vierge (lunette au-dessus du portail principal), 507 B. — SANTI DI TITO : Chœur d'anges, 775 C. — BERN. DI FRANCESCO : Rosace du milieu de la façade, 641 C. — ANDREA DEL CASTAGNO : Portr. équestre de Nicc. da Tolentino, 550 A. — UCCELLO : Portr. équestre de John Hawkwood, 550 H. — FERRUCCI : Statue de S. André, 421 C. — ROVEZZANO : Statue de S. Jean, 431 C.

Nef latérale dr. BUGGIANO : Monument de Brunellesco, 369 A. — BEN. DA MAJANO : Bustes de Giotto et de Squarcialupo, 385 A. — DONATELLO : Statue de Josué, 347 D. — Bénitier, de l'École des PISANO, 328 L. — CIUFFAGNI : Statue de Jessias, 343 A. — TINO DI CAMAINO : Tombeau de l'évêque A. d'Orso (au-dessus de la 2<sup>e</sup> porte), 330 D. — ROSSI : Statue de S. Mathieu, 469 L. — Vitraux du XIV<sup>e</sup> s., 641 B.

Coupoles. F. et T. ZUCCARO : Peintures allégoriques, 773 K.

Chœur. BANDINELLI : Figures en relief sur les barrières, 463 A. — MICHELANGE : Groupe de la Descente de croix (sous la coupole), 459 A.

Transept droit. LOR. DI BICCI : Apôtre et Saints (sous les fenêtres des chapelles), 512 F. — BERN. DI FRANCESCO : Vitraux d'après Ghiberti (Présentation), Donatello (Couronnement de la Vierge) et Uccello (Adoration des mages), 641 C\*.

Sagrestia vecchia. LUCA DELLA ROBBIA : Ascension (lunette du portail) et deux Anges, reliefs, 358 E, 362 note. — BUGGIANO : Fontaine de marbre, 142 C, 369 B.

Tribune di S. Zanobi. BERN. DI FRANCESCO : Vitraux d'après Ghiberti, 641 C. — BEN. DA MAJANO : Crucifix (au

sommet du maître-autel), 385 I. — TRIBOLO : Statue de S. Jacques, 432 E. — Ghiberti : Reliquaire de bronze de S. Zanobio, 344 D.

1<sup>re</sup> chap. à dr. NICCOLÒ D'AREZZO : Statue de S. Marc, 341 B.

2<sup>e</sup> chap. à dr. NANNI DI BANCO : Statue de S. Luc, 342 A.

2<sup>e</sup> chap. à g. CIUFFAGNI : Statue de S. Mathieu, 342 F.

1<sup>re</sup> chap. à g. DONATELLO : Statue de S. Jean, 346 B.

Sagrestia nuova. LUCA DELLA ROBBIA : Porte de bronze et relief de la Résurrection en argile émaillé, 355 C, 358 E, 362 note. — BUGGIANO : Fontaine de marbre, 142 C, 376 B. — MINO DA FIORENTINO : Fontaine de marbre, 142 C. — G. DA MAJANO : Boiserie avec Enfants portant des festons, 168 E.

Transept gauche. BANDINELLI : Statue de S. Pierre, 464 B. — ROSSI : Statue de S. Thomas, 469 I. — J. SANSOVINO : Statue de S. Jacques Majeur, 440 A.

Nef latérale gauche. École des Giotto : S. Zenobio, 512 F. — CIUFFAGNI : Statue de David, 342 G. — DONATELLO : Statue de Poggio Bracciolini, 348 F. — Vitraux du XIV<sup>e</sup> s., 641 B.

Opera del Duomo. Statues gothiques, 325 G. — Modèles pour la coupole de la cathédrale, 87 B. — Statues de l'École des PISANO, 328 G. — Miniatures en mosaïques de cire, 501 B. — G. DA MAJANO : Boiseries Renaiss., 168 E. — NICC. D'AREZZO (?) : Statuettes de marbre, 340 F. — Atelier de LUCA DELLA ROBBIA : Lunette peinte, 362 note, 365 F. — ANDREA DELLA ROBBIA : Madone, 362 note. Atelier de DONATELLO : Reliefs d'anges musiciens, 349 E. — PORTIGIANI : Relief de Madone, 370 H. — LEON. DI SER. CRISTOFANO, etc. : Autel d'argent, 333 A, avec reliefs d'A. POLLAJUOLO (Nativité de S. Jean), 372 A; de VERROCCHIO (Decollation de S. Jean), 375 A; et de MICHELOZZO (S. Jean Baptiste), 367 F.

Battistero (S. Giovanni) Constr. romane, 29 A. — Ghiberti : Porte nord, 142 E, 343 C. (au-dessus : le groupe en bronze de la Prédication

du Baptiste, de RUSTICI, 431 G). —  
**GHIBERTI** : Porte est, 142 E, 344 C  
 (au-dessus : le groupe du Baptême du  
 Christ, de A. SANSOVINO, 430 A). —  
**A. PISANO** : Porte sud, 142 E, 326 A  
 (au-dessus : le groupe de la Décolla-  
 tion de S. Jean, de V. DANTI, 435 A).

*Intérieur.* Fontaine baptismale, de l'École  
 des PISANO, 328 K. — **DONATELLO** :  
 S<sup>te</sup> Madeleine, statue de bois, 551 F.  
 — **DONATELLO** et **MICHELOZZO** : Tom-  
 beau du pape Jean XXIII, 368 D. —  
**TICCIATI** : Groupe d'autel de style ba-  
 roque, 486 E. — Mosaïques romanes  
 des niches du chœur et de la cou-  
 pole, 504 F. — Broderies d'après les  
 dessins de A. POLLAJUOLO (au Trésor),  
 557 E.

*Campanile.* Constr. goth. de GIOTTO,  
 A. PISANO et FR. TALENTI, 56 A. —  
 Reliefs des étages inférieurs, de GIOTTO  
 et A. PISANO, 325 J, 524 C.

*Côté ouest.* **DONATELLO** : David, Jérémie  
 et S. Jean-Bapt., statues, 348, A, B, C.  
 — Rosso : Statue du prophète Oba-  
 dia, 367 C.

*Côté sud.* Statues de l'École des PISANO,  
 328 J.

*Côté est.* **NICC. D'AREZZO** : Statues des Pro-  
 phètes (1<sup>re</sup> et 4<sup>e</sup>), 341 A. — **DONA-  
 TELLO** : Abraham et Habacuc, 348 D,  
 E, 367 C.

*Côté nord.* Statues de l'École des PISANO,  
 328 H. — **ORCAGNA** (?) : Deux Pro-  
 phètes et deux Sibylles, statues, 329 E.  
 — **LUCA DELLA ROBBIÀ** : Reliefs,  
 355 B.

### S. Ambrogio.

**MINO DA FIESOLE** : Tabernacle, 387 H.  
**LIONARDO DEL TASSO** : Cadre en bois  
 Renaiss. autour de la niche de S. Sé-  
 bastien (repeint par **FILIPPINO**), 169 I.  
**COS. ROSSELLI** : Procession, 561 G ; As-  
 somption, 561 L.

### Agli Angeli. Voy. Camaldules.

#### S. Annunziata.

Chœur de L.-B. **ALBERTI**, 95 C.

*Vestibule.* Constr. de la prem. Renaiss., de  
 A. DA SANGALLO l'aîné, 92 K. — **AN-  
 DREA DEL SARTO** et ses élèves : Fres-  
 ques, 86, 654 E, 656 L. — **BALDOVI-  
 NISTI** : Adoration des bergers, fresque,

555 G. — **COS. ROSSELLI** : Prise d'habit  
 de S. Filippo Benizzi, 561 H.

*Intérieur.* Jubés d'orgues en marbre,  
 146 F. — **CIRO FERRI** : Plafond de  
 style baroque, 170 F.

*Chapelle de la Vierge* (à gauche de l'en-  
 trée). **MICHELOZZO** : Tabernacle, 143 Q  
 — Ornaments Renaiss. en relief, 181 R  
 — **NIGETTI** : Reliefs d'argent de l'au-  
 tel, 468 I.

*Chap. Feroni* (2<sup>e</sup> ch. à gauche). Décoration  
 de style baroque par **FOGGINI**, 483 R  
 — **LORRI** : Mort de S. Joseph, 801 J

*Chœur.* **FRANCAVILLA** : Statues, 468 D.  
**CACCINI** : Statues, 468 G.

*1<sup>re</sup> niche à gauche.* **ALLORI** : Nativité de la  
 Vierge, 781 C. — **JEAN BOULOGNE**  
 Reliefs en bronze, 244 C, 466 L.

*2<sup>e</sup> niche à droite.* **BILVERTI** : Mariage de  
 S<sup>te</sup> Catherine, 782 M. — **FR. DA SAN-  
 GALLO** : Tombeau de Maizi-Medici,  
 434 I.

*3<sup>e</sup> niche à droite.* **JAC. DA EMPOLI** : Tableau  
 d'autel, 782 K.

*Transept droit.* **BANDINELLI** : Groupe de la  
 Pietà, 463 H.

*1<sup>re</sup> chap. à droite.* **M. ROSSELLI** : Fresques,  
 782 Q.

*3<sup>e</sup> chap. à droite.* Tombeau d'Orlando Me-  
 dici, de l'atelier de **DONATELLO**, 143 M.

*Nef principale, à droite et à gauche.* Tables  
 d'autel de l'atelier de **DONATELLO**,  
 143 F. — Tombeaux en forme de  
 niche, École de **DESIDERIO**, 380 E.

*Couvent et Chap. de Pittori.* Constr. de la  
 prem. Renaiss. par **CRONACA** (?), 31,  
 101. — **MONTORSOLI** : Statues de  
 Moïse, de David et de S. Paul, 461  
 A. — **J. DA PONTORMO** : Madone avec  
 saints, fresque, 659 D.

*1<sup>re</sup> cour à gauche.* **B. POCCHETTI** et **M. ROS-  
 SELLI** : Fresques des lanettes, 781 F,  
 782 Q.

*Clôture.* **ANDREA DEL SARTO** : Madonna  
 del Sacco, 655 C.

*2<sup>e</sup> cour.* **MICHELOZZO** : Statue en terre de  
 S. Jean-Bapt., 367 G.

*Place devant l'église.* **JEAN BOULOGNE** : Sta-  
 tue équestre de Ferdinand I<sup>er</sup>, 466 G.  
 — **TACCA** : Figures de bronze de la  
 fontaine, 467 D.



**S Apollonia.**

MICHEL-ANGE (?) : Plafond doré, 170 D.  
— A. DEL CASTAGNO : Cène et Pietà,  
fresques, 550 E.

**SS. Apostoli.**

Const. romane, 28 C. — B. DA ROVEZZANO ; Porte de l'église, 146 A.

Nef gauche. B. DA ROVEZZANO ; Tombeau d'Oddo Altoviti, 145 O. — ANDREA DELLA ROBBIA : Cloître, 362 note.

**Badia ou Abbadia.**

Const. de la prem. Renaiss., 92 A. — Petite tour gothique, 51 B. — B. DA ROVEZZANO (?) : Porte, 146 B. — B. BUGLIONI : Lunette du portail, 362 note, 365 J. — MINO DA FIESOLE : Autel adossé, tombeaux de B. Giugni et du comte Hugo, 387 A, B, C. — Stalles Renaiss., 168 L. — SEGALONI : Plafond Renaiss., 176 E. — Tombeau Renaiss. de Gian. Paudolino, 143 K, 380 F. — FILIPPINO : S. Bernard, 560 D.

Cour avec galerie ionique, 92 A. — Vie de S. Benoît, fresques à l'étage supérieur, 630 G.

**Badia di Settimo (près de Florence).**

Tabernacle de l'atelier d'ANT. ROSSETTINO, 382 A. GHIRLANDAJO : Fresques, 562 A.

**S. Barnaba.**

DELLA ROBBIA : Lunette du portail, 362 note.

**S. Benedetto Bianco (Confraternità).**

Boiserie Renaiss. (sacristie), 169 A.

**Bigallo (maison de confrérie).**

Const. goth., 60 B. — ALBERTO DI ARNOLDO : Madone en relief et autel avec Madone entre deux anges, 328 M. — CAROTO : Encadrement de niche Renaiss. (chambre des archives), 169 J. — École de GIOTTO : Fresques (chambre du caissier), 512 E. — T. GADDI : Triptyque, 512 E.

**Camaldules (Agli Angeli).**

Const. polygonale de la prem. Renaiss., 29 B, 90 D.

ALESS. ALLORI : Couronnement de la Vierge, 907 F. — CASTAGNO : Mise en

croix, 550 B. — Cour à colonne, par MATTEO NIGETTI (devant, à gauche), 252 Q. — Frise avec génies, 200 B. — Cour à colonnes, par G. SILVANI (devant, à droite), 253 B. — B. POCCHETTI : Fresques des lunettes, 781 E. Cour à colonnes, par AMMANATI (derrière), 252 A.

**S. Carlo (en face Orsanmichele).**

Const. goth. de SIM. TALENTI, 59 B.

**Carmine.**

Voûte de style baroque, par STAGI, 286 H.

Chœur. BEN. DA ROVEZZANO : Cénotaphe de P. Soderini, 145 M.

Sacristie. École de GIOTTO : Vie de S<sup>te</sup> Cécile, 512 B.

Chap. Brancacci. MASACCIO et FILIPPINO : Fresques tirées de l'histoire de la Création et de celle de S. Pierre, 541 B, 560 H.

Chap. Silvani. Const. de style baroque, par SILVANI, 279 A. — FOGGINI : Trois Reliefs d'autel de style baroque, 488 C.

Cloître. Const. de la prem. Renaiss., 92 H. — GIOV. DA MILANO : Madone entre des saints, 512 C. — Style de MASACCIO : Procession, 545 A.

**Chartreuse (à une 1/2 h. de la Porta Romana).**

Vieille église latérale. Const. goth. par ORCAGNA (?), 60 A. — École de GIOTTO : plusieurs tableaux, 512 J. — École des DELLA ROBBIA : Relief de Madone avec S. Étienne, 365 E; Lunettes d'après BEN. DA MAJANO, 363 note.

Église principale. Stalles Renaiss., 169 D. — Pierres tombales de la famille des Acciajuoli, 329 C.

Réfectoire. Pupitre de lecture Renaiss., 145 L.

Salle capitulaire. M. ALBERTINELLI : Fresque d'autel du Crucifié, 652 J.

Cours de la prem. Renaiss., 92 B.

3<sup>e</sup> Cour. GIOV. DA UDINE : Arabesques des fenêtres, dans la galerie fermée, 195 B. — Fontaine Renaiss., 145 L.

Cloître du jardin. Ornements de la haute Renaiss., 245 B.

**S. Croce.**

Constr. goth. par A. DI CAMBIO, 55 J.

**Intérieur.** Tombeaux et statues de l'École des PISANO, 80, 328 E. — Tombeaux en forme de niche, de l'École de DESIDERIO DA SETTIGNANO, 380 D. — SANTI DI TRIO : Tableaux d'autel, 775 B.

**Mur de la façade.** Vitrail (Descente de croix) d'après Ghiberti (?), 641 D. — DONATELLO : Statue de bronze de S. Louis de Tolonss, 351 G.

**Nef centrale.** BEN. DA MAJANO : Chaire, 145 D, 383 B, et sa porte, 168 G.

**Nef latérale droite.** Tombeau de Michel-Ange par VASARI et GIOV. DELL'OPERA (figure de l'Architecture), 464 E. — ANT. ROSELLINO : Relief de Madone (1<sup>er</sup> pilier), 382 G. — DOM. VENEZIANO : S. Jean-Bapt. et S. François, fresques, 551 C. — DONATELLO : Tabernacle avec le relief de l'Annonciation, 143 A, 347 C. — BERN. ROSELLINO : Tombeau de l'Arétin, 143 U, 378 D. — L. CIGOLI : Entrée à Jérusalem, 782 L.

**Transept droit.**

**Capp. del Sagramento.** Tombeaux Renaiss., 143 L. — DELLA ROBBIA : Figures de S. François et de S. Bernard, 362 note. — École de GIOTTO : Fresques, 511 note. — VASARI : Cène, 773 C.

**Chap. Baroncelli.** BANDINELLI : Christ mort et S. Jean, 463 G. — GIOTTO : Tableau d'autel, 511 note. — T. GADDI : Vie de la Vierge, 511 note. — B. MAINARDI : Madonna della Cintola, 511 note, 564 C.

**Corridor près de la sacristie.** Constr. de la prem. Renaiss., de MICHELOZZO, 91 C. — École de GIOTTO : Crucifix, 511 note 530 G.

**Capp. de' Medici.** Constr. de la prem. Renaiss., de MICHELOZZO, 91 F. — MINO DA FIESOLE : Tabernacle, 145 C, 387 L. — École des DELLA ROBBIA : Autel avec Madone et Vierge avec Enfant, 362 note, 365 A. — École de DONATELLO : Relief de Madone, 143 I, 371 A. — École de GIOTTO : Tableaux, 511 note, 520 B.

**Sacristie.** Boiseries Renaiss. et porte, 168 H. — ANDREA DELLA ROBBIA : buste du

Christ, 362 note. — GERINI : Scènes de la Passion, 511 note. — GIOV. DA MILANO : Fresques, 511 note. — B. GIARDINI : Nativité du Christ, 657 I.

**Contre la paroi du chœur.** École de GIOTTO : S. François et S. Étienne, 511 note.

**Chapelles du chœur.**

1<sup>re</sup> ch. à droite (pet. ch. Bardi). CIVABUE (?) : S. François, 510 G. — GIOTTO : Vie de S. François, 82 A, 510 G.

2<sup>o</sup> ch. à droite (ch. Peruzzi) : GIOTTO : Hist. de S. Jean-Bapt. et de S. Jean l'Évang., 82 A, 510 G, 520 B. GIOV. DA SAN GIOVANNI : Hist. de S. André, 783 D.

3<sup>o</sup> chap. à droite. École de GIOTTO : Combat de S. Michel avec le dragon, 510 G.

**Chap. du chœur.** A. GADDI : Histoire de la vraie croix, 510 G.

4<sup>o</sup> chap. à gauche (chap. Pulci). GIOV. DELLA ROBBIA : Autel avec la Vierge trônant, 361 L, 362 note. — B. DADDI : Martyre de S. Étienne et de S. Laurent, 510 note.

5<sup>o</sup> chap. à gauche (chap. S. Sylvestre). MASSO : Miracles de S. Sylvestre, Jugement dernier, Mise au tombeau, 511 note.

**Transept gauche.** L. CIGOLI : Trinité, 782 I. — DONATELLO : Crucifix en bois, 351 G.

**Chap. Niccolini.** Constr. de la haute Renaiss., de DOSIO, 233 J. — FRANCAVILLA : Statues, 468 B.

**Chap. Salvati.** LIGOZZI : Martyre de S. Laurent, 782 E.

**Nef latérale gauche.** DES. DA SETTIGNANO : Tombeau de Marzuppini, 144 D, 379 B et F; — Plaque tombale de Greg. Marzuppini, 380 A.

1<sup>er</sup> Cloître. Tombeaux gothiques, 79 D. — BANDINELLI : Dieu le Père assis, 464 A.

**Chap. Puzzi.** Constr. de la prem. Renaiss., de BRUNELLESKO, 88 B, 142 B. — DES. DA SETTIGNANO et DONATELLO : Frise de chérubins, 378 F. — LUCA DELLA ROBBIA : Reliefs des Apôtres, plafond à caissons, 185 E, 358 A, 362 note. — BRUNELLESKO (?) : Voûte du plafond avec fig. en relief des Évangélistes, 345 E, 362 note. — Vitraux du xv<sup>e</sup> s., 641 H.

**Ancien Réfectoire.** T. GADDI : Cène, 511

note, 517. — GERINI (?): Crucifiement, 511 note. — FRANCO DA VOLTERRA: Légende de S. François et de S. Louis, 511 note.

2<sup>e</sup> Cloître. Constr. de la prem. Renaiss., de BRUNELLESKO, 89 C.

Noviciat. Constr. de MICHELLOZZO, 91 C.

### S. Domenico.

LOR. DI CREDI: Baptême du Christ, 565 C.

### S. Egidio. Voy. S. Maria Nuova.

### S. Felice.

Constr. de la prem. Renaiss., de MICHELLOZZO (?), 92 L. — Portes Renaiss., 168 K. — Groupe d'argile peinte, 266 C. — GIOTTO: Crucifix, 530 F. — DAV. et RID. GHIRLANDAJO: Madonna del Popolo, 658 H. — FILIPPINO: Quatre Saints, 561 A.

### S. Felicità.

Porche. R. DA MONTELUPO: Statue tombale du card. Rossi, 461 E.

Intérieur. Œuvre de FERD. RUGGIERI (XVIII<sup>e</sup> s.), 253 E. — B. POCCHETTI: Assomption (1<sup>er</sup> autel à gauche), 782 C. — PONFORMO: Descente de croix (1<sup>re</sup> chap. à droite), 69 F. — T. GADDI: Madone (5<sup>e</sup> autel à droite), 512 C.

Chœur et Sacristie. Constr. de la prem. Renaiss., 92 J.

Sacristie. GIOTTO (?): Crucifix, 512 C.

Annexes au fond à droite. GERINI (?): Christ en croix, 512 C. — École de GIOTTO: Annonciation, 512 C.

### S. Filippo Neri.

Chap. du Saint-Sacrement. STRADANUS: Exécution des 40 martyrs, 772 D.

### S. Francesco di Paola (au-dessous de Bellosguardo).

LUCA DELLA ROBBIA: Tombeau de Federighi, 356 A.

### S. Francesco al Monte. Voy. S. Salvatore.

### S. Frediano.

Constr. de style baroque, 296 D.

Chœur. CURRADO: Madone, 782 N.

Séminaire (auprès de l'église), par GERILVANI, 253 A.

### S. Gaetano.

ANDREA DELLA ROBBIA (?): Lunette du portail de l'église infér., 362 note.

### S. Giovanni. Voy. Baptistère de la Cathédrale.

### S. Giovanni della Calza.

PERUGINO: Christ en croix, 585 B. —

FRANCIABIGIO: Cène (fresque au réfectoire), 655 B.

### S. Giovannino.

Façade de la haute Renaiss. par AMMANATI, 244 B, 252 B.

FR. CURRADO: Prédication de S. François Xavier dans l'Inde, 782 O.

### S. Girolamo.

Cour de couvent de la prem. Renaiss., 92 E.

### S. Giuseppe.

Intérieur par BACCIO D'AGNOLO, 232 E.

### S. Jacopo (in Borgo).

Portique roman, 28 D.

SOGLIANI: Trinité, 657 N.

### S. Jacopo a Ripoli.

École des ROBBIA: Lunette du portail, S. Thomas, le Christ en jardinier, etc., 362 B et note, 364 A. — BOTTICELLI: Couronnement de la Vierge, 559 M. — R. GHIRLANDAJO: Mariage de S<sup>te</sup> Catherine et différents saints, 657 Q.

### Innocenti (Maison des enfants trouvés).

Porche. Constr. de la prem. Renaiss., 88 C. — Décoration Renaiss. par POCCHETTI, 196 A. — ANDREA DELLA ROBBIA: Médaillons avec les Enfants au maillot (frise) et lunette avec l'Annonciation (dans la cour), 360 C, 363 note. — D. GHIRLANDAJO: Adoration des mages, 563 F. — PIERO DI COSIMO: Madone, 565 K.

### S. Leonardo (devant la Porta S. Giorgio)

Chaire romane de marbre, 315 A.

### S. Lorenzo.

Constr. de la prem. Renaiss., de BRUNELLESKO, 87 A. — Revêtement du côté inférieur de la façade d'après le projet de MICHEL-ANGE, 242 F. — SOGLIANI: Apôtres attendant le martyre, 657 K. — DONATELLO et BERTOLDO: Chaires, 353 B, 367 A. —



**VERROCCHIO** : Plaque de bronze sur le tombeau de Cosme de Médicis, 373 B.

*Nef latérale droite.* **ROSSO DE' ROSSI** : Mariage de la Vierge (2<sup>e</sup> autel), 659 L.

*Transept droit.* **DES. DA SETTIGNANO** : Tabernacle adossé, 144 B, 379 A.

*Nef latérale gauche.* **DONATELLO** : Tribune des chanteurs, 143 D. — **BRONZINO** : Martyre de S. Laurent, 772 B.

*Transept gauche.* **FRA FILIPPO** : Annonciation, 553 A.

*Sugrestia vecchia.* Décoration plastique intérieure par **DONATELLO**, 353 A. — Boiserie Renaiss., 168 D. — **VERROCCHIO** : Tombeau des Médicis, 144 A, 373 D. — **DONATELLO** : Tombeau de Giov. d'Averardo de' Medici, 143 H, 353 C. — **ROSSELLINO** : Fontaine, 144 K, 373 C, 582 H.

*Sugrestia nuova* (chap. sépulcrale des Médicis). Constr. de **MICHEL-ANGE**, 243 A. — **MICHEL-ANGE** : Tombeaux de Jean et de Laurent de Médicis, et statue de Madone, 457 B, 458 A, B, C. — **MONTORSOLI** : Statue de S. Cosme, 460. — **R. DA MONTELUPO** : Statue de S. Damien, 461.

*Grande Chapelle des Médicis.* Constr. de la Renaiss. tardive, par **MATTEO NIGETTI**, 252 S. — Incrustations de style baroque, 283 B, 284 D.

*Grande Coupole annexée.* Armoiries, 181 D.

*Cloître.* **FR. DA SANGALLO** : Statue-portrait de Paolo Giovio, 434 H.

*Bibliothèque Laurentienne.* Constr. de la haute Renaiss., par **MICHEL-ANGE**, 244 A, D. — Plafond Renaiss. d'après les dessins de **MICHEL-ANGE** (?), 170 C, 244 D. — Vitraux par **GIOV. DA UDINE**, 195 A, 244 D. — **CIAPINO** et **DEL CINQUE** : Stalles Renaiss., 244 D. — Escalier, par **VASARI**, 244 A.

*Place devant l'église.* **BANDINELLI** : Statue de Jean de Médicis, 146 H, 463 E.

### **S. Lucia dei Magnoli.**

École des **DELLA ROBRIA** : Lunette du portail, 362 note. — **JAC. DA EMPOLI** : Madone (2<sup>e</sup> autel à gauche), 782 J.

### **S. Marco.**

*Église.* **GIOTTO** : Crucifix (au-dessus du portail), 530 E.

*1<sup>er</sup> autel à droite.* **SANTI DI TITO** : Tableau d'autel, 775 D.

*2<sup>e</sup> autel à droite.* **FRA BARTOLOMMEO** : Tableau d'autel, 650 H. — **SOGLIANI** : Miracle de S. Dominique, 657 O.

*Chap. S. Antoine.* Constr. Renaiss. par **JEAN BOULOGNE**, 252 J. — **POCETTI** : Fresques du plafond, 196 B. — **FRANCAVILLA** : Statues, 468 E.

*Capp. del Giovanato.* **FRA BARTOLOMMEO** : Madone, 650 J.

*Capp. del Sacramento.* **POCETTI** : Fresques du plafond, 196 B.

*Contenti* (auj. Museo di San Marco). **FRA ANGELICO** : Fresques dans différ. endroits, 547 I.

*Sacristie, allées en croix et escaliers.* Constr. de **MICHELLOZZO**, 91 G.

*Réfectoire.* **DOMEN. GHIRLANDAJO** : Cène, 562 D. — **FRA BARTOLOMMEO** : Christ et pèlerins d'Emmaüs, 650 I.

*Dortoir.* **FRA BARTOLOMMEO** : Cinq Portraits en buste, 650 J. — **POCETTI** : Fresques des lunettes, 781 E.

### **S. Maria Maddalena de' Pazzi.**

Jubé d'orgue Renaiss., 160 B. — Cadres Renaiss., 169 G. — **ROSSELLI** : Couronnement de la Vierge, 561 L. — **RAF. DEL GARBO** : Cène, 564 J. — **PERUGINO** : Christ en croix, 586 E.

*Chœur.* Incrustations de style baroque, 284 A. — **MONTANI** : Religion et Innocence, statues, 482 B. — **SPINAZZI** : Repentir et Foi, statues, 482 B. — Cloître Renaiss., par **GIUL. DA SANGALLO**, 98 I.

### **S. Maria Maggiore.**

Constr. goth. d'**ARNOLFO DI CAMBIO** (?), 55 H.

### **S. Maria Novella.**

Constr. goth. de **FRA SISTO** et **FRA RISTORO**, 50 E. — Façade incrustée de la prem. Renaiss., par **L.-B. ALBERTI**, 94 B, 95 D.

#### **Intérieur.**

*Mur de la façade.* **MASACCIO** : Trinité, 545 B. — Les **BOSCOLI** : Tombeau d'Ant. Strozzi, 451 D.

*Nef latérale droite.* **VASARI** : Tableaux



- d'autel, 773 D. — LIGOZZI : Résurrection d'un enfant (6<sup>e</sup> aut. à droite), 782 F.
- Transept droit.* Tombeaux et statues de l'École des PISANO, 328 D. — TINO DI CAMAINO : Tombeau de Tedice Aliotti 330 E. — Tombeau goth. d'Aldobrandini, 79 D, 328 D. — NINO PISANO : Madone, statue, 328 A.
- Chap. Rucellai.* CIMABUE : Madone, 505 C. — BUGIARDINI : Martyre de S<sup>te</sup> Catherine, 657 J. BERN. ROSSELLINO : Tombeau de la Beata Villana, 378 B.
- Chœur.**
- 2<sup>e</sup> chap. à droite (chap. Strozzi). Vitraux. d'après les dessins de FILIPPINO, 641 F. — BEN. DA MAJANO : Tombeau de Fil. Strozzi, 145 H, 384 F. — FILIPPINO : Scènes de la vie de S. Jean et de S. Philippe, fresques, 184 C, 560 J.
- Chap. du chœur.* BACCIO D'AGNOLO : Dessins des stalles, 168 M. — D. GHIRLANDAJO : Scènes de la vie de la Vierge, de S. Jean-Bapt., etc., fresques, 85, 563 B. — ALESS. FIORENTINO : Peintures du grand vitrail, 641 E. — GHIRBERTI : Dalle funéraire en bronze de L. Dati, 345 A. — PIERO DI GIOV. TEDESCO : Colonne de marbre torse du maître-autel, 340 D.
- 1<sup>re</sup> chap. à gauche (chap. Gondi). BRUNELLESKO : Crucifix, 345 D.
- 2<sup>e</sup> chap. à gauche (chap. Gaddi). Constr. de la haute Renaiss., de DOSIO, 233 I. — GIOV. DELL' OPERA : Reliefs de l'autel, 464 D.
- Transept gauche. Chap. Strozzi.* ORCAGNA : Jugement dernier, Paradis, Enfer et tableau d'autel, 511 A, 526 B, E, 527 B. — Encadrement des fresques, 184 C.
- Sacristie.* GIOV. DELLA ROBBIA : Fontaine, 146 I, 361 G, 362 note.
- Nef latérale gauche.* VASARI : Tableaux d'autel, 773 D. — BACCIO D'AGNOLO : Tribune d'orgue, 233 E.
- Nef centrale.* BUGGIANO : Chaire, 142 D, 369 C.
- Cloître.* ARETINO : Passion ; MASO : Crucifixion, etc., 511-512 note. — GIOV. DELLA ROBBIA : Autel émaillé, avec le Christ en jardinier, 362 note.
- Chloître vert de.* École de GIOTTO : Scènes

- de la Genèse, 511 B. — UCCELLO : Déluge et Ivresse de Noé, 550 G.
- Capp. degli Spagnuoli.* École de GIOTTO : Triomphe de S. Thomas d'Aquin, l'Église Militante et Triomphante, etc., fresques, 511 C, 521 C, 524 B, 525 A, 527 C, F.
- Chloître grande.* SANTI DI TITO et POCETTI : Fresques des lunettes, 775 E, 781 G.
- Trois petites Cours.* Constr. de la prem. Renaiss., 92 G.
- Loggia di S. Paolo* (en face S. Maria Nuova). Constr. de la prem. Renaiss., 89 A. — ANDREA DELLA ROBBIA : Médallions avec figures de Saints et Lunette, 360 D, 363 note.
- S. Maria Nuova (S. Egidio).**
- A l'extérieur.* BICCI DI LORENZO et GERARDO : Tableaux de cérémonie, 512 G. — LORENZO DI BUCI : Couronnement de la Vierge, terre cuite de la lunette au-dessus de la porte, 342 D.
- Église.* ANDREA DELLA ROBBIA : Tabernacle avec la Vierge et l'Enfant, 360 G, 362 note. — BERN. ROSSELLINO : Tabernacle du Saint Sacrement, 378 B. — Porte de bronze du même, par GHIRBERTI, 344 B.
- Hôpital.* Galerie de la façade, par BUONTALENTI, 252 L. — CASTAGNO : Mise en croix, 650 D.
- Musée.* VERROCCHIO : Relief en terre de Madone, 374 E. — RAF. DEL GARBO : Tableau d'autel, 564 G. — HUGO VAN DER GOES : Adoration de l'Enfant, 633 G. — FRA BARTOLOMMEO et ALBERTINELLI : Jugement dernier, 649 A. — BOTTICELLI : Madone avec anges, 552 E, 828 B.
- 1<sup>re</sup> Cour. GIOV. DA SAN GIOVANNI : Charité, fresque, 783 F.
- S. Martino.**
- RAF. DEL GARBO (?) : Œuvres de la Miséricorde, fresques, 564 K.
- S. Matteo.**
- CASTAGNO : Mise en croix, 550 C.
- SS. Michele e Gaetano.**
- Constr. de la Renaiss. tardive, de MARTINO NINOTTI, 252 R. — Portes et confessionnaux Renaiss., 169 E.

2<sup>e</sup> chap. à gauche. MATTEO ROSSELLI :  
Tableau latéral, 782 R.

Chœur. SUSINI : Crucifix de bronze, 467 I.

3<sup>e</sup> chap. à droite. M. ROSSELLI : Tableau  
d'autel, 782 B.

### S. Miniato al Monte.

Constr. romane, 28 A, F. Mosaïques  
byzantines de la tribune, 507 A. —  
Tour de la haute Renaiss., de BACCIO  
D'AGNOLO, 233 D.

#### Intérieur.

A droite de l'entrée. PAOLO DI STEFANO :  
Madone avec saints, 551 A. — Chaire  
du XII<sup>e</sup> s., 314 M.

Chœur. Stalles Renaiss., 168 B. — LUCA  
DELLA ROBBIA : Christ en croix, 358 D.

Capp. *del Crocifisso*. Constr. de MICHE-  
LOZZO, 143 P. — LUCA DELLA ROB-  
BIA : Plafond à caissons, 185 D, 358 B,  
362 note.

Capp. de S. Jacopo (chap. funéraire du  
card. de Portugal). Constr. de la  
prem. Renaiss., d'ANT. ROSSELLINO,  
93 N. — Pavé en marbre Renaiss.,  
165. — ANT. ROSSELLINO : Tombeau  
du card. de Portugal, 144 H, 381 A.  
— LUCA DELLA ROBBIA : Reliefs du  
plafond, 358 D, 362 note. — BALDO-  
VINETTI : Fresques du plafond et ta-  
bleau d'autel (Annonciation), 556 A.

Sacristie. SPINELLO : Scènes de la vie de  
S. Benoît, 512 A, 521 G.

### Misericordia.

BEN. DA MAJANO : Statuette de S. Sé-  
bastien et statue de la Vierge avec  
l'Enfant, 385 G. — ANDREA DELLA  
ROBBIA : Autel avec une Vierge en-  
tre des saints, 363 note.

### Monte Oliveto.

Constr. de la prem. Renaiss., 91 H.

### S. Niccolò.

A. ALLORI : Sacrifice d'Abraham, 781 D  
GENTILE DA FABRIANO : Vierge dans la  
gloire, 571 D.

Sacristie. BALDOVINETTI : Madonna della  
Cintola, 556 B.

### Ognissanti.

Constr. de la prem. Renaiss., 92 F. —  
École des DELLA ROBBIA : Lunette du  
portail avec le Couronnement de la

Vierge, 363 note. — Façade de style  
baroque par MATTEO NIGETTI, 252 P.  
— BOTTICELLI : S. Jérôme, 559 E  
— DOM. GHIRLANDAJO : S. Augustin  
562 C. — GIOV. DA SAN GIOVANNI .  
Fresques de la coupole, 783 E.

Sacristie. École de GIOTTO : Christ en  
croix, 512 D, 530 D.

Réfectoire. DOM. GHIRLANDAJO : Cène  
562 C. — AGOST. DI DUCCIO : Table  
nacle, 370 E.

Cours de la prem. Renaiss., 92 F. — JAC-  
LIGOZZI et GIOV. DA SAN GIOVANNI .  
Fresques des lunettes, 782 D, 783 E

### S. Onofrio.

École des DELLA ROBBIA : Christ en jar-  
dinier, en couleur, 363 note.

### Orsanmichele.

Constr. goth. de TADDEO GADDI (?) :  
59 A.

Extérieur. SIM. TALENTI : Statuettes  
des fenêtres, 329 A.

Côté est. Ghiberti : Statue de S. Jean  
Bapt., 345 B. — LUCA DELLA ROBBIA  
Armoiries peintes et émaillées (à l'e-  
tage supérieur), 358 I, 363 note. —  
VERROCCHIO : Groupe du Christ et de  
S. Thomas, 376 A (dans une niche  
de DONATELLO, 143 B). — JEAN  
BOULOGNE : S. Luc, statue de bronze,  
466 E.

Côté nord. DONATELLO : Statue de S. Pierre,  
346 C. — NANNI : Statue de S. Phi-  
lippe et groupe de quatre Saints.  
341 F, 342 G; au-dessus : Armoiries  
sculptées et peintes par LUCA DELLA  
ROBBIA, 358 I, 363 note.

Côté ouest. Ghiberti : Statue de S. Ma-  
thieu, 345 B (au-dessus : Statuette de  
l'Annonciation, par NICC. D'ARZZO  
341 E); statue de S. Étienne, 345 B  
— NANNI : Statue de S. Éloi, 341 F  
342 C.

Côté sud. DONATELLO : Statue de S. Marc  
346 D. — LUCA DELLA ROBBIA : Re-  
lief de Madone et Armoiries, 358 I  
363 note. — Ghiberti (?) : S. Jac-  
ques, et relief sur le socle de la niche  
341, note 2. — DONATELLO : Statue  
de S. Georges, 347 A. — BACCIO DA  
MONTELUPO : Statue de S. Jean l'É-  
vang., 431 E.

Intérieur. Galerie inférieure, constr. goth. d'ORBAGNA, 59 A. — SIMONE TALENTI : Statuettes des fenêtres, 59 note, 329 A. — ORBAGNA : Tabernacle, 59 A, 328 O. — B. DADDI : Madone, 512 H. — FR. DA SANGALLO : Groupe d'autel, 434 G.

### S. Pancrazio

Chapelle à colonnes murées et le Saint Sépulture, par L.-B. ALBERTI, 95 F. — BALDOVINETTI (?) : Résurrection, fresque, 556 D.

### S. Pierino.

LUCA DELLA ROBBIA : Vierge avec l'Enfant (lunette du portail), 358 H, 363 note.

### S. Pietro Martire (Confraternità).

Cour de la prem. Renaiss., 92 D. — B. POCCHETTI : Fresques, 781 H.

### S. Remigio.

Constr. goth., 55 L.

### S. Salvi (devant la Porta della Croce).

ANDREA DEL SARTO : Cène et figures des Saints (dans le réfectoire), 655 A.

### S. Salvatore (S. Francesco) al Monte.

Constr. de la prem. Renaiss., de ORONACA, 101 C. — École des DELLA ROBBIA : Groupes en terre cuite peinte, 366 D. — Vitraux du xv<sup>e</sup> s., 641 I.

### Scalzo (Lo).

Cour. Constr. de la prem. Renaiss., 92 C. — ANDREA DEL SARTO et FRANCIABIGIO : Fresques monochromes de la Vie de S. Jean-Bapt., 185 A, 655 D.

### S. Simone.

École des DELLA ROBBIA : Petit Tabernacle, 363 note.

### S. Spirito.

Constr. de la prem. Renaiss., 88 A, 112 A. — Tour de la haute Renaiss., 233 C. — Cadres Renaiss. des tableaux d'autel dans le transept et le chœur, 169 F. — Vitraux du xv<sup>e</sup> siècle, 641 G. — SIM. DI NICCOLO DE' BARDI : Tombeau de Neri Capponi, 143 N, 380 H.

Sous la coupole. CACCINI : Balustrade et tabernacle, 468 F.

Transept droit. FILIPPINO LIPPI : Madone avec la famille Tanai de' Nerli, 560 E.

Chœur. LOU. DI CREDI : Madone trônant, 565 B. — A. ALLORI : la Femme adultère, 781 B.

Transept gauche. A. SANSOVINO : Niche du S. Sacrement, 429 B.

Nef latérale gauche. ROSSELLI : Madone trônant, 561 J. — GRANACCI : Trinité, 564 F.

Sacristie et couloir y conduisant. Constr. de la prem. Renaiss., de GIOV. DA SANGALLO, 29 C, 101 D. — A. ALLORI : Saint guérissant les malades, 781 B.

Cloître. Constr. d'AMMANATI, 251 J.

### SS. Stefano e Cecilia.

Constr. de style baroque, de TACCA, 281 J. — TACCA : Relief de l'autel 468 H.

### S. Trinità.

Constr. goth. de NICC. PISANO (?), 55 A. — ROVEZZANO : Autel Renaiss., 146 C. — DES. DA SETTIGNANO et BEN DA MAJANO : Statue en bois de S<sup>e</sup> Madeleine, 379 C, 385 H. — DON LOU. MONACO : Annonciation, 549 A. — Tombeau de Giulio d'Avanzi, 143 note. — PIERO DI NICCOLO : Tombeau Renaiss. d'Onofrio Strozzi, 143 J.

Ch. p. Sassetti. GIUL. DA SANGALLO : Tombeaux des Sassetti, 145 K, 430 D. — DOM. GHIRLANDAJO : Scènes de la vie de S. François, fresques, 563 A.

### Vanchettoni (église de').

Deux Bustes d'Enfants (xv<sup>e</sup> s.), 379 E.

### Tours goth., 77 J.

### Accademia delle Belle Arti.

A l'entrée. Les DELLA ROBBIA : Lunettes avec la Madonna della Cintola, la Résurrection, etc., 363 note.

### Cour.

MICHEL-ANGE : Statue de S. Mathien, 453 A. — Les DELLA ROBBIA : Reliefs, 359 A, 360 I, 361 I, 363 note, 365 D.

### 1<sup>re</sup> Salle : Quadri antichi.

6. SIGNORELLI : Madeleine au pied de la croix, 581 A.

17. D. GHIRLANDAJO : Madone avec quatre Saints, 563 E.

19, 22. FRA ANGELICO : Vierge trônant, deux tabl. d'autel, 547 E.



31. BALDOVINETTI : Trinité, 556 E.

*Salle à coupole.*

MICHEL-ANGE : David, statue, 453 B ;  
moulages de ses sculptures hors de  
Florence, 452 A.

*II<sup>e</sup> Salle : Quadri grandi.*

2. CIMABUE : Madone, 505 B.
- 4 et suiv. École de GIOTTO : Portes des  
armoires peintes, 512 L, 520 A ; ta-  
bleaux d'autel, 529 A, 530 A.
15. GIOTTO : Madone trônant, 512 L.
16. GIOV. DA MILANO : Pietà, 512 L.
17. AMBR. LORENZETTI : Présentation  
au temple, 533 G.
24. VERROCCHIO : Tobie avec l'ange,  
558 A.
- 30 L. MONACO : Annonciation, 549 D.
31. GERINI : Mise au tombeau, 512 L.
32. GENTILE DA FABRIANO : Adoration  
des mages, 571 B.
33. A. GADDI : Madone trônant, 528 L.
34. FRA ANGELICO : Descente de croix,  
547 H.
36. MASACCIO : Conception, 545 G.
- 41, 42. FRA FILIPPO : Couronnement de  
la Vierge ; Annonciation, 552 C.
43. VERROCCHIO : Baptême du Christ,  
557 F.
45. ROSELLI : Apo théose de S<sup>te</sup> Barbe,  
561 K.
46. BOTTICELLI : Madone entre quatre  
Saints, 559 C.
- 47, 52. BOTTICELLI : Couronnement de  
la Vierge ; Vierge trônant, 559 L.
48. PISSELLINO : trois fragments de pré-  
delle, 555 B.
49. FRA FILIPPO : Madone avec quatre  
Saints, 552 C.
50. D. GHIRLANDAJO : Adoration des  
bergers, 563 E.
51. CREDI : Adoration des bergers,  
565 F.
- 53, 56. PERUGINO : Gethsemani ; Cruci-  
fiement, 586 D.
54. SIGNORELLI : Madone, 581 A.
- 55, 58. PERUGINO : Assomption ; Pietà,  
586 D.
57. FILIPPINO : Descente de croix,  
560 M.
- 59 et 63. ANDREA DEL SARTO : Tableau  
d'autel avec quatre Saints et pré-  
delle, 656 A.
64. FRA BARTOLOMMEO : Madone, 650 C.
65. 68. FRA PAOLINO : Mariage de  
S<sup>te</sup> Catherine ; Pietà, 652 D.

66. FRA BARTOLOMMEO : Madone ap-  
paraissant à S. Bernard, 650 K.
69. FRA BARTOLOMMEO : S. Vincent  
651 E.
- 70, 72, 73. ALBERTINELLI : Madone tro-  
nant ; Trinite ; Annonciation, 652 K.
75. GRANACCI : Assomption, 564 D.
- 78, 82. FRA BARTOLOMMEO : Têtes de  
Saints, 650 A.
80. SOGHIANI : Madone trônant, 657 I.
- 83, 84, 91. VASARI : Tableaux, 774 L.
90. M. DI RIDOLFO : Dix mille Martyrs,  
658 I.
- A. AELORI : Goûter, 803 F.

*III<sup>e</sup> Salle : Quadri piccoli.*

1. SIGNORELLI : Scènes de la vie du  
Christ (prédelle), 581 A.
- 6, 11, 24. FRA ANGELICO et BALDOVI-  
NETTI : Scènes de la vie du Christ,  
547 D, 555 H.
- P. LORENZETTI : Scènes de la vie  
de S<sup>te</sup> Umiltà, 532 L.
18. PERUGINO : Portraits de deux mo-  
nâs, 586 D.
38. FRA ANGELICO : Jugement dernier  
547 D.

*IV<sup>e</sup> Salle : Cartons.*

FRA BARTOLOMMEO, 650 K.

*V<sup>e</sup> Salle.*

26. BOTTICELLI : Printemps, 559 G.
21. PACCHIAROTTO : Visitation, 706 L.
- 10, 12. FRA FILIPPO : Adoration de  
l'Enfant, 552 C.

**Museo Nazionale (Bargello).**

(Ancien Pal. del Podestà)

Constr. goth. (L'AGN. GADDI, 73 D. —  
Ornementations murales Renaiss., 163  
*Rez-de-chaussée.* BENV. CELLINI : Heaume  
et bouclier de François I<sup>er</sup>, 181 L. —  
DONATELLO : Fontaine prov. du pa-  
lais Pazzi (dans la cour) et Lion-  
143 H. (Provisoirement ; parties dé-  
coratives des chaires de DONATELLO ;  
LUCA DELLA ROBBIA, et divers petits  
tabernacles, etc., de MINO DA FIESOLE  
143 C ; Cheminée, par ROVEZZANO  
145 N.)

**Premier étage.**

*1<sup>re</sup> Salle (Sala dei Marmi grandi).*

- BANDINELLI : Adam et Ève, 463 C.
- ROSSI : Combats d'Hercule, 469 A.
- LUCA DELLA ROBBIA : Dix Relief-  
l'orgue de la cathédrale, 143 C, 354 A

— DONATELLO : Quatre Reliefs de l'orgue de la cathédrale, 349 D.  
MICHEL-ANGE : Bacchus ivre, 451 E;  
Adonis mort, 452 B; Victoire, 456 B.  
— JEAN BOULOGNE : Vertu et Vice,  
465 G. — DONATELLO : David, 347 B.

*III<sup>e</sup> Salle.* Collection de majoliques, 182 E.

*Chapelle.* GIOTTO : Fresques, 512 L. —  
Pupitre incrusté, 168 J. — La Paix  
niellée de MASO FINIGUERRA (?),  
827 B.

*I<sup>re</sup> Salle des Bronzes.*

DONATELLO : David, 350 A; Buste de  
Giov. de' Narai, 350 C. — VEC-  
CHIETTA : Buste d'Annalena Mala-  
testa, 396 E. VERROCCHIO : David,  
374 B.

*II<sup>e</sup> Salle des Bronzes.*

École de DONATELLO : Bas-relief de la  
Crucifixion, 350 F. — BENV. CELLINI :  
Modèles du Persée, buste de Cosme I<sup>er</sup>,  
434 A. — DANTE : Relief de l'Adora-  
tion du Serpent, 435 D. — A. POLLA-  
JUOLO : Groupe d'Hercule étranglant  
Cacus, 372 B. — Ghiberti : Châsse  
de S. Hyacinthe, 344 E. — BERIO-  
LDO : Relief d'une Bataille, 367 B. —  
VECCHIETTA : Figure tombale de Ma-  
rino Soccino, 396 E. — BRUNELLES-  
CO : Relief du Sacrifice d'Abraham, 345 C.  
— Ghiberti : Même sujet, 343 D. —  
AGOST. DI DUCCIO : Reliefs du Cruci-  
fiement et de la Lamentation sur le  
corps du Christ, 370 E. — DONA-  
TELLO : Relief du Silène ivre traîné  
par des enfants, 350 E. — TACCA :  
Oiseaux, 467 F. — DONATELLO :  
Amours, 350 B, F. — JEAN BOULO-  
GNE : Mercure, 466 C.

*Second étage.*

*I<sup>re</sup> Salle.* CASTAGNO : Fresques, 550 F.

*II<sup>e</sup> Salle (Terres cuites émaillées).* GIOV.  
DELLA ROBBIA : Relief de l'Adoration  
de l'Enfant, 361 H; Déposition de  
croix, Pietà, Annonciation, 361 K. —  
École des DELLA ROBBIA : Christ en  
jardinier, 362 A, 363 note. — A. DELLA  
ROBBIA : Deux Tabernacles, etc.,  
360 H, 363 note. — A. POLLAJUOLO et  
BEN. DA MAJANO : Bustes, 372 B. —  
DONATELLO : Buste en terre peinte,  
350 D. — École des DELLA ROBBIA :  
Relief de Madone, 365 C.

*III<sup>e</sup> Salle (Salle des Petits Marbres).*

DONATELLO : Statue de S. Jean-Bapt.  
350 J; Bustes de grès en relief, 351.  
— École de DONATELLO : Bustes d'en-  
fants, 351 B. — ROVEZZANO : Reliefs,  
431 A. — VERROCCHIO : Relief du  
tombeau de Francesca Pitti, 375 A.  
— MINO DA FIESOLE : Buste du comte  
Riu. della Lupa, 386 C. — A. ROS-  
SELLINO : Buste de M. Palmieri, 381 E.  
— DONATELLO : Relief avec S. Jean-  
Bapt., 350 J. — MINO DA FIESOLE :  
Deux Reliefs de profil et deux Taber-  
nacles, 386 D, E, F; Relief de Madone,  
387 B. — BEN. DA MAJANO : Buste  
de P. Mellini, 383 A. — Deux Can-  
délabres avec génies (par BEN. DA  
MAJANO (?), 385 K. — Bustes de  
femmes et d'enfants dans le style de  
DESIDERIO DA SETTIGNANO, 379 D. —  
ORBAGNA (?) : Ange jouant, statue,  
329 D.

*IV<sup>e</sup> Salle.* MINO DA FIESOLE : Bustes de  
Piero et de Giov. de' Medici, 386 A, B.  
— VERROCCHIO : Relief de Madone,  
374 D; Buste de Jeune Femme, 374 C.  
— Relief de Madone, 388 N. — CIVI-  
TALI : Relief de la Foi, 389 A. —  
QUERCIA : Relief du tombeau d'Ilaria  
del Carretto, 392 C. — Devant du  
sarcophage, 147 K. — A. ROSSIG-  
LINO : Relief de l'Adoration des ber-  
gers, 381 C; Statue du petit S. Jean,  
381 D. — LUCA DELLA ROBBIA : Re-  
liefs du Crucifiement et de la Déli-  
vrance de S. Pierre, 355 A. — MI-  
CHEL-ANGE : Buste de Brutus, 459 B.  
— Couronnement de Charles IV,  
haut-relief de l'École des PISANO,  
328 N. — BEN. DA MAJANO : Statue  
de S. Jean, 384 A. — JAC. SANSOVINO :  
Bacchus, 440 B. — MICHEL-ANGE :  
Apollon, 457 A.

*Pal. Pitti.*

Constr. de la prem. Renaiss., de BRU-  
NELLESICO, 90 A.

*Grande Cour.* Constr. du début du style  
baroque, par AMMANATI, 251 G.

*Grotte au fond.* Statues de NOVELLI, PIE-  
RATTI, etc., 469 C. — SUSINI : Fou-  
taine au-dessus de la cour, 467 H.

*Cour latérale à gauche.* POCCHETTI : Fres-  
ques, avec mélange de stuc, dans la  
galerie, 196 O.



*Jardin Boboli.*

Créé sous la direction de TRIBOLO et de BUONTALENTI, 298 D. — *A l'entrée, à droite.* DANTE : Triomphe de la Droiture sur le Mensonge, groupe, 435 C. — *A l'entrée, à gauche, dans une grotte.* MICHEL-ANGE : Quatre Statues, 456 A. — Imitation de l'Hercule de MICHEL-ANGE, 451 C. — *Ile.* JEAN BOULOGNE : Groupes sur les fontaines, 465 B, C, 467 A. — V. DEL BOSSI : Groupe de Paris et Hélène, 469 B. JEAN BOULOGNE : Statue de l'Abondance, 466 A. — Sculptures de genre de style baroque, 469 E.

*Intérieur.*

PIETRO DA CORTONA : Corniches des salles et peintures des plafonds, 294 C, 791 C.

*Grande Salle inférieure.* GIOV. DA SAN GIOVANNI : Allegories, 783 A, 818 C.

*Vestibule du premier étage.* BANDINELLI : Bacchus, 463 F.

*Galerie.**I. Sala dell' Iliade.*

237. ROSSO : Madone avec Saints, 659 K.  
 235. RUBENS : Sainte-Famille 793 G.  
 230. PARMEGIANINO : Madone, 718 A.  
 229. RAPHAEL (?) : Portr. de Femme, 671 D.  
 228. TITIEN : Sauveur, en buste, 731 D.  
 225. A. DEL SARTO : Assomption, 654 A.  
 224. R. GHIRLANDAJO : Portr. de Femme, 658 C.  
 223. B. VAN ORLEY (?) : Portr. d'Homme, 637 A.  
 219. PERUGINO : Vierge adorant l'Enfant, 586 B.  
 218. SALV. ROSA : Guerrier, 798 A, 819 K.  
 208. FRA BARTOLOMMEO : Madone trépanant, 651 A.  
 207. RID. GHIRLANDAJO : Orfèvre, 646 note, 658 A.  
 201. TITIEN : Le card. Hippol. de Médicis, 735 A.  
 200. TITIEN (Copie) : Philippe II, 737 D.  
 195. GIAC. FRANCA : Portr. d'Homme, 602 E.  
 191. A. DEL SARTO : Assomption, 654 A.  
 190. SUSTERMANS : Prince de Danemark 797 H.  
 188. SALV. ROSA : Son portrait, 798 A.  
 185. GIORGIONE : Concert, 727 D.  
 184. A. DEL SARTO : Portr. d'Homme, 654 D.

*II. Sala di Saturno.*

182. PONTORMO : Quarante Martyrs 659 G.  
 181. SALV. ROSA : Portrait d'un Poète 819 K.  
 179. SEB. DEL PIOMBO : Martyre de Ste Agathe, 739 E.  
 178. RAPHAEL : Madonna del Granduca 670 A.  
 174. RAPHAEL : Vision d'Ezéchiel, 675 A.  
 172. A. DEL SARTO : Dispute sur la Trinité, 654 A.  
 171. RAPHAEL (Copie?) : Inghirami 678 E.  
 165. RAPHAEL : Mad. del Baldacchino 670 C.  
 164. PERUGINO : Mise au tombeau, 586 I.  
 163. A. DEL SARTO : Annonciation, 653 A.  
 161. BONIFAZIO : Invention de Moïse 757 A.  
 160. VAN DYCK : Madone, 795 D.  
 159. FRA BARTOLOMMEO : Christ ressuscité avec quatre Saints, 651 A.  
 158. RAPHAEL (Copie) : Card. Bibbiena 679 I.  
 157. LOTTO : Trois Ages, 741 K.  
 153. CORRÈGE (Copie) : Tête d'enfant 714 E.  
 151. RAPHAEL : Mad. della Sedia, 673 A.  
 149. PONTORMO : Hipp. de Médicis, 659 I.  
 148. DOSO : Bambocciana, 711.  
 145. PULIGO : Madone, 659 L.

*III. Sala di Giove.*

143. B. GENNARI : David (?). 808 K.  
 140. Manière de R. GHIRLANDAJO : « Le Monaca », 645 B.  
 138. FED. ZUCCARO : Portr. de Guido baldo di Montefeltro, 774 M.  
 137. GIOV. DA SAN GIOVANNI : Rendez-vous de chasseurs, 819 C.  
 135, 133. SALV. ROSA : Batailles, 820 L.  
 131. TINTORETTO : Portr. de V. Zenobio 760 A.  
 130. J. BASSANO : Portr. de Femme 767 L.  
 125. FRA BARTOLOMMEO : S. Marc 651 C.  
 124. A. DEL SARTO : Annonciation 653 A.  
 115. GIR. DA CARPI : Pietà, 711 L.  
 113. MICHEL-ANGE (?) : Parques, 666 B.  
 112. BOURGUIGNON : Bataille, 820 M.  
 111. SALV. ROSA : Conjuración de Cirtilina, 790 K, 817 R.  
 109. BORDONE : Nourrice des Médicis 758 B.

*IV. Sala di Marie.*

99. GUERCINO : S. Sébastien, 808 M.  
 97. A. DEL SARTO : Annonciation, 653 A.  
 96. CRISTOFANO ALLORI : Judith, 782 P,  
 815 O.  
 94. RAPHAEL : Mad. dell' Impannata,  
 673 C.  
 92. TITIEN : Portr. d'un Patricien anglais  
 (Howard, duc de Norfolk ?), 735 E.  
 93. RUBENS : S. François, 793 G.  
 91. DOLCI : Repentir de S. Pierre,  
 808 E, O.  
 89. BONIFAZIO le jeune : Repos en  
 Égypte, 757 I.  
 88, 87. A. DEL SARTO : Vie de S. Joseph,  
 656 B.  
 85. RUBENS : Les Quatre Philosophes,  
 793 G.  
 84. BONIFAZIO VERONESE : Madone,  
 756 E.  
 82. A. VAN DYCK : Card. Bentivoglio,  
 796 F.  
 81. A. DEL SARTO : Sainte Famille, 654 B.  
 79. RAPHAEL (Copie) : Jules II, 678 A.  
 78. GUIDO RENI : Repentir de S. Pierre,  
 808 C.

*V. Sala d'Apollo.*

67. TITIEN : Madeleine, 735 I.  
 66. A. DEL SARTO : Son portrait, 654 D.  
 65. TINTORETTO : Portr. de Vieillard,  
 760 A.  
 64. FRA BARTOLOMMEO : Descente de  
 croix, 650 D.  
 63. MURILLO : Madone, 798 K.  
 62. A. DEL SARTO : Sainte Famille, 654 B.  
 61, 59. RAPHAEL : Portr. d'Angelo et de  
 Maddalena Doni, 671 A.  
 60. REMBRANDT : Son portr., 797 C.  
 58. A. DEL SARTO : Descente de croix,  
 653 C.  
 57. JULES ROMAIN (?) : Madonna della  
 Lucertola, 673 J.  
 56. MURILLO : Madone, 798 K.  
 54. TITIEN : Pierre l'Arétin, 736 C.  
 46. CIGOLI : S. François, 809 D.  
 43. FR. BIGIO : Portr. d'Homme, 656 G.  
 42. PERUGINO : Madeleine, 586 B.  
 40. RAPHAEL : Le Pape Léon X, 678 B.  
 37. Manière de P. POLLAJUOLO : Portr.  
 de Femme, 557 H.  
 36. GIR. DA CARPI : L'archevêque Barto-  
 lini-Salimbeni, 711 O.

*VI. Sala di Venere.*

26. FETI : Ouvriers dans la vigne, para-  
 bole, 816 F.

- 20 et 1. ALBERT DURER : Adam ; Ève,  
 638 M.  
 18. TITIEN : La Bella, 735 G.  
 16. REMBRANDT : Rabbia, 797 O.  
 15 et 4. SALV. ROSA : Marines, 824 E.  
 14. RUBENS : Fenaison, 823 A.  
 13. M. ROSSELLI : Triomphe de David,  
 782 S.  
 12. MANETTI : Épousailles, 819 C.  
 11. FR. BASSANO : S<sup>te</sup> Catherine, 767 H.  
 9. RUBENS : Paysage avec Ulysse et  
 Nausicaa, 823 A.  
 6. MANFREDI : Bohémienne, 819 C.  
 3. TINTORETTO : Vénus, Amour et Vul-  
 cain, 760 E.

*VII. Stanza dell' Educazione di Giove.*

242. PULIGO : Sainte Famille, 659 L.  
 243. VELASQUEZ : Philippe IV à cheval,  
 798 M.  
 245. RAPHAEL (?) : La Donna velata,  
 679 L.  
 246. BOCCACCINO : La Zingarella, 629 G.  
 248. TINTORETTO : Descente de croix,  
 760 G.  
 255. MIEREVELT : Portr. d'Homme, 796 K.  
 256. FRA BARTOLOMMEO : Sainte Fa-  
 mille, 651 H.  
 257. BONIFAZIO le jeune : Auguste et  
 Sibylle, 757 L.  
 255. A. DEL SARTO : S. Jean Bapt., 653 A.  
 270. GUIDO RENI : Cléopâtre, 786 C.  
 275, 280, etc. C. DOLCI : Saints en buste,  
 808 E.

*VIII. Stanza d'Ulisse.*

297. TITIEN (copie) : Paul III, 736 E.  
 307. A. DEL SARTO : Madone avec Saints,  
 653 C.  
 316. C. DOLCI : Portr. de Jenne Homme,  
 798 F.  
 318. LANFRANCO : Extase de S<sup>te</sup> Mar-  
 guerite, 810 B.  
 320. AUG. CARRACHE : Paysage, 823 N.  
 324. RUBENS (copie) : Duc de Buckin-  
 gham, 794.

*IX. Stanza di Prometeo.*

338. FRA FILIPPO : Madone assise, 552 F.  
 345. PERUZZI : Sainte Famille, 707 L.  
 347. R. DEL GARBO : Madone avec des  
 anges, 564 H.  
 348. BOTTICELLI : Madone, 559 O.  
 350. ANN. CARRACHE : Repos en Égypte,  
 802 C.  
 353. BOTTICELLI : La Bella Simonetta (?),  
 560 B.

355. SIGNORELLI : Sainte Famille, 581 D.  
 358. D. GHIRLANDAJO : Adoration des images, 563 D.  
 362. BOATERI : Sainte Famille, 603 C.  
 366. ALBERTINELLI : Sainte Famille, 652 I.  
 372. CASTAGNO : Portr. d'Homme, 550 J.  
 374. SODOMA : Ecce Homo, 706 I.  
 376. L. COSTA : Portr. d'Homme, 599 I.  
 377. FRA BARTOLOMMEO : Ecce Homo, 650 B.  
 384. P. POLLAJUOLO : S. Sébastien, 557 B.

*Galleria Poccetti.*

495. TITIEN : Portr. de T. Mosti, 734 C.

*Corridore della Colonna.*

- Vases, etc., d'après les dessins de BENVENUTO CELLINI, 180 A.  
 SPAGNA (Lo) : Fiançailles de S<sup>te</sup> Catherine, 591 M; portraits en miniature, 774 P.

*X. Stanza della Giustizia.*

398. A. GENTILESCHI : Judith, 806 J.  
 405. BONIFAZIO le jeune : Christ parmi les docteurs, 757 I.  
 408. P. LELY : Cromwell, 796 K.  
 409. SER. DEL PIOMBO : Portr. d'Homme, 740 F.  
 411. JAN BOTH : Paysage, 825 Q.  
 412. SWANEVELT : Paysage, 825 K.

*XI. Stanza di Flora.*

- 410, 421, 436, 441. GASP. POUSSIN : Paysages, 824 M.  
 423. TITIEN : Adoration des bergers, 738 D.  
 426. EURINI : Création d'Ève, 792 F.  
 427. FR. BIGIO : Calomnie d'Apelles, 656 G.  
 431. TASSI : Paysage avec S. Jean-Bapt., 825 B.  
 434. BRONZINO : Ingénieur, 659 P.  
 440. CORN. DE VOS : Portr. de Femme, 796 K.

*XII. Stanza del Putti.*

- 449, 452. P. BRIL : Paysages, 822 D.  
 453. SALV. ROSA : Paysage (la Pace), 824 E.  
 461. DOMENICHINO : Paysage, 817 A, 823 P.  
 462. HUYSUM : Fleurs, 820 F.  
 464. BACKHUISEN : Mer houleuse, 823 I.  
 465. RUISDAEL : Paysage, 823 L.  
 470. SALV. ROSA : Paysage avec le Diogène, 824 H.

474. DOMENICHINO : Paysage, avec Diane surprise par Actéon, 817 A, 823 P, 483. POLIDORO VERRIZIANO : Madone adorant l'Enfant, 757 M.  
 484. MARCO VECHELLIO : Madone de la Miséricorde, 755 C.  
 487. DOSSO : Repos en Égypte, 710 D.

**Pal. Vecchio.**

Constr. goth. d'ARNOLFO DI CAMBIO, 73 C. — Intérieur par VASARI, 250 C. — Porte de marbre (au 1<sup>er</sup> étage), de TEDESCO, 340 C.

*Sala dell'Orologio.* DOM. GHIRLANDAJO : Majesté de S. Zenobio et Hommes d'état romains, fresques, 562 E.

*Sala d'Udienza.* BEN. DA MAJANO : Encadrement de marbre d'une porte en marqueterie, 145 G, 383 J. — SALVIATI : Fresques, 773 F.

*Grande Salle.* Constr. de VASARI, 250 C. — Peintures des plafonds, par le même, 285 C, 773 E. — BANDINELLI : Statues-portraits, 463 D.

*Sala de' Gigli (Salle des Lis).* Porte par BEN. et GIUL. DA MAJANO, 145 F, 168 E. — Plafond Renaiss., 170 A. — Dessins Renaiss. en guise de tapisserie sur les murs, 183 C. — RID. GHIRLANDAJO : Fresques et ornements peints, 185 B, 658 G.

*Trésor des Médicis.* POCCEITI : Balustrades sculptées, plafonds peints et stucqués, 196 D.

*Appartement de Léon X.* Pavé Renaiss., 166 G.

*Chapelle de S. Bernard.* RID. GHIRLANDAJO : Ornements peints, 185 B.

*Cour.* Constr. de la prem. Renaiss. par MICHELLOZZO, 91 B. — MARCO DA FAENZA : Arabesques Renaiss., 195 G. — VERROCCHIO : Enfant avec dauphin (sur la fontaine), 374 A.

**Offices (Pal. degli Uffizi).**

Constr. de VASARI, 250 D.

**Galerie.**

*Portique.* Portes Renaiss., 169 C.

*Corridor.* POCCEITI : Arabesques du plafond, 195 H.

6. T. GADDI (?) : Jesus au jardin des Oliviers, 512 K.

7. MASO : Pietà, 512 K.

9. SIMONE DI MARTINO et L. MEMMI : Annonciation, 532 E.  
 11. P. LORENZETTI : Madone avec quatre saints, 532 J.  
 20. L. MONACO : Adoration des Mages, 549 B.  
 21, 28, 38. PIERO DI COSIMO : Tableaux mythologiques, 565 L.  
 25. BALDOVINETTI : Annonciation, 556 C.  
 26. PESELLINO : Adoration des Mages, 555 A.  
 27. VECCHIETTA : Madone trônant, 568 A.  
 29. UCCELLO : Combat de cavalerie, 550 I.  
 30. et 30<sup>bis</sup>. P. POLLAJUOLO (?) : Portr. de Jeunes Hommes, 557 A.  
 31. BALDOVINETTI : Madone trônant, 556 C.  
 32. PIERO DI COSIMO (?) : Portr. de Jeune Homme, 566 C.  
 33. BOTTICELLI : Vierge assise, 558 B.  
 33 a. L. DI CREDI : Portr. de Jeune Homme, 565 G.  
 34. SIGNORELLI : Madone, 581 B.  
 41. GER. DA PISTOIA : Madone, 591 B.  
 68. GIMIGNANI : Léandre, 817 K.  
 110, 113. TASSI : Paysages, 825 H.

*Tribune.*

- Incrustation de nacre, par POCETTI, 195 H.  
 1131. RAPHAEL : Le pape Jules II, 678 A.  
 1132. CORRÈGE (?) : Tête de S. Jean-Bapt., 714 D.  
 1129. RAPHAEL : Mad. del Cardellino, 670 B.  
 1128. A. VAN DYCK : Charles-Quint, 796 G.  
 1123. SEB. DEL PIOMBO : Fornarina, 679 H, 686 A, 738 H.  
 1122. PERUGINO : Madone, 586 C.  
 1120. RAPHAEL : Madd.lena Doni, 671 B.  
 1121. COSTA : Isabelle d'Este, 599 H.  
 1119. BAROCCIO : Le duc d'Urbino, 776 H.  
 1118. CORRÈGE : Repos en Égypte, 713 E.  
 1117, 1116. TITIEN : Vénus au petit chien, 735 H; l'Archevêque de Raguse, 737 F.  
 1115. A. VAN DYCK : Jean de Montfort, 796 G.  
 1111. MANTEGNA : Tableau d'autel, 595 F.  
 1112. ANDREA DEL SARTEO : Madone avec saints, 653 B.  
 1109. DOMENICHINO : Le Card. Agucchio, 799 B.

1107. DAN. DA VOLTERRA : Massacre des Innocents, 667 B, 772 A.  
 1108. TITIEN : Vénus avec l'Amour, 736 O.  
 1104. RIBERA (SPAGNOLETTO) : S. Jérôme, 790 J.  
 1144. JULES ROMAIN : Madone, 698 G.  
 1141. DURER : Adoration des mages, 638 J.  
 1142, 1138. CRANACH : Adam et Ève, 640 A.  
 1139. MICHEL-ANGE : Sainte Famille, 665 B.  
 1135. LUINI : Décollation de S. Jean, 722 G.  
 1134. CORRÈGE : Madone à genoux devant l'Enfant, 714, lig. 5.

*Nouvelle Salle des Vieux Maîtres florentins.  
(Dite Sala di Lorenzo Monaco.)*

39. BOTTICELLI : Arrivée de Vénus à Cythère, 559 F.  
 1296. BACCHIAUCCA : Prédelle, 658 L.  
 17. FRA ANGELICO : Madone, 547 C.  
 1297. DOM. GHIRLANDAJO : Madonna del Pozzo, 658 D.  
 1286. BOTTICELLI : Adoration des rois, 559 D.  
 1305. DOM. VENEZIANO : Madone, 551 B.  
 1309. LOR. MONACO : Grand Triptyque et Couronnement de la Vierge, 549 C.  
 1310. GENTILE DA FABRIANO : Figures de Saints, 571 C.

*1<sup>re</sup> Salle Toscane.*

1148. PONTORMO : Leda, 659 C.  
 1149. CRISTOF. ALLOPI : Madeleine repentante, 809 A.  
 1152, 1161. FRA BARTOLOMMEO : Salvator mundi; Adoration de l'Enfant; Présentation au Temple, 651 B.  
 1153. A. POLLAJUOLO : Travaux d'Hercule, 557 D.  
 1154. BOTTICELLI : Portr. d'un médaillleur, 550 L, 828 D.  
 1157, 1159. LÉONARD DA VINCI (?) : Tête de Jeune Homme, 646 B; Tête de Méduse, 647 K.  
 1150, 1158. BOTTICELLI : Histoire de Judith, 559 K.  
 1160, 1163. CREDI : Annonciation; portr. de Verrocchio, 565 G.  
 1169. ANDREA DEL SARTEO : Son propre portrait, 654 C.  
 1172. CIGOLI : S. François, 809 E.  
 1178, 1184. FRA ANGELICO : Mariage et Mort de la Vierge, 547 F.  
 1182. BOTTICELLI : Calomnie d'Apelles, 559 H.



1204. Style de P. POLLAJUOLO : Portraits de Femmes, 755 G.  
 1217. CREDI : Portr. de Jeune Homme, 565 G.  
 1223. FRANZIA BIGIO : Temple d'Hercule, 656 F.  
 1238. VANNI : Prédelle, 564 L.  
 1246. PIERO DI COSIMO : Andromède, 565 L.

*II<sup>e</sup> Salle Toscane.*

1250. PIERO DI COSIMO : Madone trônant, 565 J.  
 1252. LÉONARD DA VINCI : Adoration des Rois, 647 A.  
 1257. FILIPPINO : Adoration des Rois, 560 N.  
 1259. ALBERTINELLI : Visitation, 652 H.  
 1264. F. BIGIO : Madone trônant, 656 F.  
 1265. FRA BARTOLOMMEO : S<sup>te</sup> Anne, la Vierge et Saints, 651 B.  
 1266. BRONZINO : Portr. de Jeune Sculpteur, 659 Q.  
 1267, 1270. PONTORMO : Cosme de Médicis, 659 B.  
 1267<sup>bis</sup>. BOTTICELLI : Madone, 559 N.  
 1268. FILIPPINO : Madone avec Saints, 560 N.  
 1271. BRONZINO : le Christ aux enfers, 772 A.  
 1274. BLIVERTI : Joseph et la femme de Putiphar, 815 M.  
 1275, 1277. R. GHIRLANDAJO : Scènes de la vie de S. Zanobio, 658 F.  
 1276. CIGOLI : Martyre de S. Étienne, 805 J.  
 1279. SODOMA : S. Sébastien, 706 E.  
 1280. GRANACCI : Madone à la ceinture, 564 E.  
 1281. VASARI : Al. Médicis, 774 K.  
 1282. PONTORMO : Histoire de Joseph, 659 H.  
 1283. VANNI : Descente de croix, 564 L.

*III<sup>e</sup> Salle Toscane.*

1287. CREDI : Madone, 565 G.  
 1288. LÉONARD DA VINCI : Annonciation, 646 A.  
 1290, 1294. FRA ANGELICO : Couronnement de la Vierge, 547 C; Prédelle, 547 F.  
 1291. SIGNORELLI : S<sup>te</sup> Famille, 581 B.  
 1293. G. DA MILANO : Tableau d'autel, 512 K.  
 1295, 1297. DOM. GHIRLANDAJO : Madone trônant; Adoration des Rois, 563 G.

1298. SIGNORELLI : Prédelle, 581 B.  
 1299. BOTTICELLI : Courage, 559 B.  
 1300. P. DELLA FRANCESCA : Portraits de Federigo d'Urbino et de sa femme, 574 C.  
 1301. P. POLLAJUOLO : SS. Eustache, Jacques et Vincent, 557 A.  
 1303. BOTTICELLI : Madone, 558 B.  
 1304. NEROCCIO DI LANDI : Scènes de la légende de S. Benoît, 568 F.  
 1306. P. POLLAJUOLO : Prudence, 557 A.  
 1307. FRA FILIPPO : Madone avec anges, 552 D.

*Salle des peintres italiens postérieurs.*

- 990, 1044, 1057, etc. ALBANO : Paysages, 817 E.  
 994. CARPI : Marie et Marthe aux pieds du Christ, 711 M.  
 995. DOSSO : Massacre des Innocents, 710 C.  
 1002. CORRÈGE : Madone avec anges, 739 A\*.  
 1005, etc. SALV. ROSA : Paysages, 824 D.  
 1014, 1024, etc. CASTIGLIONE : Anima IX, 820 D.  
 1025. MANTEGNA : Madone, 595 G.  
 1031. CARAVAGGIO : Meduse, 806 B.  
 1037. BONIFAZIO l'aîné : Pèlerins d'Emmalis, 757 D.  
 1030, 1032, 1034. MAZZOLINO : Nativité du Christ; Madone; Circoncision, 708 I.  
 1035. FETI : Artémise, 816 G.  
 1084. SCARSELLINO : Délivrance d'Élisabeth, 777 N.  
 1095. PALMEZZANO : Christ en croix, 577 D.  
     L. CAMBIASO : Madone avec l'Enfant, 776 L.  
 -- C. DOLCI : Tableaux, 808 F.  
 -- L. GIORDANO : Galathée, 818 D.  
     A. TASSI : Paysages, 825 C.  
 Miniatures, 774 O.

*I<sup>re</sup> Salle des peintres néerlandais.*

854. MIBRIS : Charlatan, 819 U.  
 877, 898, 900, 913, etc. POELENBURG, Paysages, 822 G.  
 882. J. VAN RUISDABL : Champ de blé, 823 J.  
 895. B. STRIGEL (?) : Ferdinand I<sup>er</sup>, 640 C.  
 918. MERTSU : Joueur de cithare, 819 U.  
 922. REMBRANDT (copié d'après) : S<sup>te</sup> Famille, 797 F.  
 926. G. DOU : Enfant allant à l'école, 819 U.



- 944, 967. BREENBERGH : Paysages, 822 G.  
 972. METSU : Visite du chasseur, 819 U.  
 977. STEEN : Souper, 819 U.  
 979. H. SEGHERS : Paysage de montagne, 823 K.  
 — Miniatures, 774 O.

*I<sup>re</sup> Salle des peintres néerlandais et allemands.*

765. HOLBEIN : Rich. Southwell, 640 F.  
 766. DÜRER : Portr. de son père, 638 L.  
 768, 777. DÜRER. Têtes d'Apôtres, 638 L.  
 769, 778. MEMLING : Portr. d'Homme et buste de son patron, 634 F.  
 771, 773. POELENBURG : Apôtre et Saints, 822 F.  
 772, 793. ELSHEIMER : Paysage avec Agar; Triomphe de Psyche, 822 F.  
 774. CLAUDE LORRAIN : Marine, 825 H.  
 788. AMBERGER : Portr. de G. Gross 639 E.  
 795. ROGER VAN DER WEYDEN : Mise au tombeau, 633 B.  
 812. RUBENS : Vénus et Adonis, 794 A.  
 842. RUBENS : Trois Grâces, 794 A.  
 846. G. DAVID : Descente de croix, 635 C.  
 848. CLAUDE LORRAIN : Paysage de soir, 825 H.  
 850. HOLBEIN : Petite Tête d'Homme, 840 F.  
 851. DÜRER : Madone, 638 N.  
 Miniatures, 774 O.

*III<sup>re</sup> Salle des peintres néerlandais et allemands.*

698. BLES : Madone, 636 H.  
 703. MEMLING : Madone trônant, 634 F.  
 708. G. DAVID : Adoration des Rois, 635 C.  
 710. STALBENT : Petit Château sur un étang, 823 G.  
 713, 724, 729, 740, 748, etc. KULMBACH : Légende de S. Pierre et de S. Paul, 639 A.  
 730. BLES : Paysage de montagnes, 636 H.  
 736, etc. BRIL : Paysages, 822 C.  
 744. FRUMENTI : Résurrection de Lazare (triptyque), 637 J.  
 749. CHRISTUS : Portr. d'Homme et de Femme (volets), 633 E.  
 758. ELSHEIMER : Berger jouant de la flûte, 822 F.  
 761. J. BRUGHEL : Paysage (reliure peinte) et (à l'intérieur) : DÜRER : Crucifixion, dessin, 638 J.  
 Miniatures, 774 O.

*Salle des peintres français.*

- 651, 654, etc. BOURGUIGNON : Batailles, 820 N.  
 667. CLOUET : Portr. équestre de François I<sup>er</sup>, 639 L.  
 668. G. POUSSIN : Paysage boisé, 824 N.  
 671. WATTEAU : Joueur de flûte, 820 H.  
 680. N. POUSSIN : Thésée à Trézène, 817 H.

*Cabinet des « Gemme ».*

- Travaux de B. CELLINI ou faits d'après lui, 179 H, 180 B.  
 Coffret de Clément VII, par VICENTINO, 180 C. Antiquités, 310. — Ex-Voto en relief de Cosme II, 181 B.

*II<sup>o</sup> Corridor.*

- MICHEL-ANGE : Bacchus et Satyre, 451 D.

*Couloir conduisant à la Direction.*

217. VELASQUEZ : Son portrait, 798 L.

*I<sup>re</sup> Salle des peintres vénitiens.*

583. GIOV. BELLINI (?) : Lamentation sur le corps du Christ, 612 I, 828 G.  
 586. MORONI : Portr. d'Homme, 753 C.  
 592. SER. DEL. PIOMBO : Mort d'Adonis, 740 M, 829 A.  
 595. J. BASSANO : Concert de famille, 767 C.  
 599, 605. TITIEN : Portr. de la duchesse et du duc d'Urbino, 735 F.  
 601. TINTORET : Portr. de l'amiral Venier, 760 B.  
 607. BORDONE : Portr. de Jeune Homme, 758 A.  
 596. P. VERONÈSE : Reine de Saba, 764 A.  
 626. TITIEN : Flora, 734 D.  
 — MARESCALCO (?) : Fragment de grand tableau, 616 E.

*II<sup>o</sup> Salle des peintres vénitiens.*

609. TIRREN (d'après) : Bataille de Cadore, 735 J.  
 614. TITIEN : Jean de Médicis, 736 M.  
 617. TINTORET : Noces de Cana, 760 N.  
 619. PALMA VECCHIO : Judith, 730 F.  
 621, 630. GIORGIONE : Épreuve du feu de Moïse; Jugement de Salomon, 727 A.  
 622. GIORGIONE : Chevalier de S. Jean, 727 H.  
 629. MORONI : Portr. de Savant, 753 C.  
 631. GIOV. BELLINI : Madone au bord de la mer, 828 G.  
 633. TITIEN : Madone avec S. Antoine, 732 A.

637. F. et L. BASSANO : Mise au tombeau, 767 D.

638. TINTORET : J. Sansovino, 760 B.

645. SAVOLDO : Transfiguration, 749 E.

*I<sup>e</sup> et II<sup>e</sup> Salle des Portraits d'artistes.*

400. S. ANGUISCIOLA : Son portr., 754 H.

354. GIOV. BELLINI : Portr. d'Homme, 613 E.

224. CRANACH : Son portr., 640 A.

262. DOLCI : Son portr., 798 G.

449. DOU : Son portr., 796 J.

434. DÜRER (d'après) : Son portr., 638 L.

439. ELSHEIMER : Son portr., 796 J.

396. GUERCINO : Son portr., 678 F.

453. B. VAN DER HELST : Son portr., 796 M.

232. HOLBEIN : Son portr., 640 F.

237. MAITRE DE LA MORT DE LA VIERGE : Portr. d'Homme et de Femme, 638 B.

316. — Portr. d'Homme, 638 B.

238. JORDAENS : Son portr., 796 N.

448. KONINCK : Son portr., 796 J.

234. LAER : Son portr., 796 J.

292. L. DA VINCI (d'après) : Son portr., 646 note.

306. PARMEGGIANINO : Son portr., 718 E.

290. ANONYME (XVII<sup>e</sup> s.) : Portr. de Michel-Ange, 668 I.

555. MENGES : Son portr., 787 M.

462. MOR : Son portr., 637 D.

436. PENCZ : Portr. de Jeune Homme, 639 J.

287. PÉRUGINO : Portr. de Lopez Peirego, 586 C.

445. FR. POURBUS, le Vieux : Son portr., 637 D.

288. RAPHAËL : Son portr., 671 C.

373. PORDENONE : Son portr., 748 C.

451, 452. REMBRANDT : Ses propres portraits, 797 D.

228, 233. RUBENS : Ses propres portr., 794 A.

282. SODOMA : Son portr. (?), 706 E.

— TITTIEN (?) : Son portr., 796 B.

217. VELASQUEZ (?) : Son portr., 798 L.

*Salle de l'Hermaphrodite.*

Ganymède, restauré par B. Cellini, 434 D.

*Salle de Baroccio.*

159, 154. BRONZINO : Portr. de B. Panciatichi et portr. de Femme, 659 Q.

156. SODOMA : Ecce Homo, 706 J.

163. SUSTERMANS : Portr. de Galilée, 797 L.

166. SOGLIANO : Madone, 657 M.

169. BAROCCIO : Madonna del Popolo, 776 B.

171. ANN. CARACCI : L'Homme au singe, 785 E.

180. C. DE VOS : Portr. de Femme, 794 A.

189. BECCAFUMI : Sainte Famille, 708 F.

191. SASSOFERRATO : Mater dolorosa, 811 E.

197. RUBENS : Portr. d'Isab. Brant, sa femme, 794 A.

208. GUIDO RENI : Bradamante et Floridospina, 817 N.

210. RUBENS (d'après) : Portr. équestre de Philippe IV, 798 S.

211. SALAINO : S<sup>e</sup> Anne et la Vierge, 648 A.

212. BAROCCIO : Noli me tangere, 776 D.

213. BUGIARDINI : Madone allaitant, 657 F.

220. SNYDERS : Chasse au sanglier, 796 N.

VELASQUEZ : Portr. équestre de la femme de Philippe IV, 789 N.

*Salle des Niobides.*

140, 147. RUBENS : Henri IV à la bataille d'Ivry et son Entrée à Paris, 794 A.

144. A. VAN DYCK : Portr. de Femme, 796 G.

148, 153. HONTHORST : Souper, 801 E., 819 B.

*I<sup>re</sup> Salle des Bronzes.*

Plédestal de l'Idolno, attribué à DESIDERIO DA SETIGNANO, 144 G.

*II<sup>e</sup> Salle des Bronzes.*

Diptyque en ivoire du consul Anicetus, 309 D. — Reliquaire d'ivoire, Ciboire avec le relief de l'Adoration des Mages, 309 K. — Antiquités de différents genres, 310 B.

*Salles de Dessins.*

Dessins d'architecture, 85 A. — Dessins de façades par GIUL. DA SANGALLO, 88 E. — Dessins des fresques de RAPHAËL, 590 J. — Dessins de L. DA VINCI, 644 B. — Dessins de FRA BARTOLOMMEO, 651 J.

Dans les différentes salles : Cadres Renaiss., 169 H.

*Loggia de' Lanzi.*

Constr. goth. d'ORCAGNA, 73 E. — SIMONE DI FR. TALENTI : Médailles des Vertus, 329 B. — BENV. CELLINI : Statue de Persée, 433 E. — Plédestal

de style baroque, 146 G. — DONATELLO : Judith sur le cadavre d'Holoferne, groupe de bronze, 351 H. — JEAN BOULOGNE : Enlèvement des Sabines; Hercule et Nessus, groupes, 465 E, F.

### Mercato nuovo.

Constr. de la haute Renaiss., par BERN. TASSO, 233 L.

### Liceo Militare.

FRANCIA BIGIO : Cène, 657 C.

### Pal. Archiépiscopal (Arcivescovato).

Cour de la haute Renaiss., par DOSIO, 233 K.

### Spedale degl' Innocenti. Voy. Innocenti.

### Accademia Filarmonica (Via Ghibellina).

GIOTTINO : Expulsion du duc d'Athènes, 513 A.

### Pal. Altoviti.

Bustes (Caricatures) des Florentins célèbres (XVI<sup>e</sup> s.), 467 J.

### Pal. Antinori.

Constr. de la prem. Renaiss., par GIUL. DA SANGALLO (?), 99 C.

### Pal. Bacciocchi.

Petite cour centrale, constr. de la Haute-Renaiss., 233 F.

### Pal. Conte Bardi.

Constr. Renaiss., 73 B. — Bossages rustiques peints, prem. Renaiss., 84 A.

### Pal. Bartolini.

Constr. de la haute Renaiss., par BACCIO D'AGNOLO, 232 A.

### Pal. del Borgo.

Peintures des façades, 199 T.

### Pal. Buonarroti.

JAC. DA EMPOLI : Fresques, 782 G.  
MICHEL-ANGE : Combat des Centaures, relief, et Madone allaitant, bas-relief, 450 A, et 451; Modèle en cire pour le David, 453 C; Esquisses pour l'église S. Lorenzo, 242 F; Dessins, 88 D, 665 C.

PESELLINO : Scènes de la vie de S. Nicolas, 555 E.

### Pal. Butarlin.

Constr. de la haute Renaiss., par DOM. DI B. D'AGNOLO, 233 G.

### Pal. Capponi (Borgo S. Spirito).

Façade de la haute Renaiss., 230 I.

### Pal. Capponi (Via de' Bardi, primit. PAL. UZZANO).

Constr. goth., 73 A. Linteau de porte, dans le style de P. DI GIOV. TEDESCO, 340 B. — B. POCCHETTI : Fresques d'une salle, 782 B. — FURINI : David et Abigaïl, 792 G.

### Pal. Casamurata.

Constr. de la prem. Renaiss., 93 C.

### Pal. Cepperello.

Constr. de la prem. Renaiss., 93 E.

### Pal. Cerchi.

Constr. de la prem. Renaiss., 93 B.

### Pal. Corsi (jadis TORNABUONI).

Cour de la prem. Renaiss., par MICHELOZZO, 91 C.

### Pal. Corsi (Via Teatina).

Façade de la prem. Renaiss., 93 L, 199 I

### Pal. Corsini.

Constr. de la prem. Renaiss., 93 H. — Façade de style baroque, 292 F.

### Galerie.

CRISTOF. ALLORI : Judith, 815 F.

BOTTICELLI : Madones, 559 A, P.

C. DOLCI : Nombreux tableaux, 783 H, 808 G.

FURINI : Académies et figures mythologiques, 792 H.

R. DEL GARBO : Madone avec saints, 564 I.

FILIPPINO : Madone avec l'Enfant, 560 C.

MEMLING : Portr. d'Homme, 634 H.

FRA PAOLINO : S<sup>te</sup> Famille, 652 B.

DOM. PULIGO : Tableaux, 659 J.

SALV. ROSA : Tableaux de batailles, 820 J. Paysages, 824 C.

SIGNORELLI : Madone, 581 E.

SUSTERMANS : Portraits, 797 J.

### Pal. Guccoli.

Fenêtres Renaiss. de la façade, 230 H.

### Pal. Davanzati.

Constr. goth., 72 F.

**Pal. Fenzi.**

Façade par GHERARDO SILVANI, 253 C.  
CURRADI : Harpyes du portail, 467 G.

**Pal. Gianfigliuzzi.**

DONATELLO : Armoiries au Lion, 350 H.

**Pal. Ginori.**

Constr. de la prem. Renaiss., 93 G.  
SIGNORBELLI : Madone dans un paysage,  
581 F.

**Pal. Giugni.**

Constr. de la prem. Renaiss., 93 A. —  
Portail et cour par AMMANATI, 251 F.

**Pal. Gondi.**

Constr. Renaiss. par GIUL. DA SANGALLO,  
98 J. — Cheminée, du même, 430 E.

**Pal. Guadagni.**

Constr. Renaiss., par CRONACA, 101 B.  
— Lanterne Renaiss., 147 B. — Portes  
Renaiss., 168 L. — Plafond Renaiss.  
du vestibule du premier étage, 170 B.  
SUSPERMANS : Portraits, 737 K.  
Collection de portraits en miniature,  
774 Q.

**Pal. Incontri.**

Constr. Renaiss., 93 F.

**Pal. Larderel.**

Constr. de la haute Renaiss., par DOSIO,  
233 H.

**Pal. Levi.**

Constr. de la haute Renaiss., par BAC-  
GIO D'AGNOLO, 232 C.

**Pal. Magnani (jadis FERRONI).**

Constr. Renaiss., 93 D.

**Pal. Martelli.**

DONATELLO : Écusson d'armoiries, sta-  
tue de David, buste et statue de  
S. Jean-Baptiste, 350 G, I.

SALV. ROSA : Conjurat. de Catilina,  
790 L, 817 Q.

PAUL VÉRONÈSE : Porte de Dame,  
765 G.

*En face du palais.* MINO DA BIESOLE : Ta-  
bernacle avec le relief de Madone,  
387 F.

**Pal. Non-finito.**

Rez-de-chaussées dans le style baroque  
commençant, par BUONTALENTI, 252 M.  
— Cour à colonnes, par CIGOLI, 252 T.

**Pal. Orsini.**

Constr. de la haute Renaiss., par B. D'AG-  
NOLO et SILVANI, 232 E. — POC-  
CETTI : Peintures des plafonds de  
voûte au rez-de-chaussée, 196 E.

**Pal. Panciatichi.**

C. CRIVELLI : Pietà, 608 K.  
ANGUINO (?) : Scenes de légendes, 596 L.  
C. TURA : Saints, 598 F.  
ANONYME : Madone, 558 C.

**Pal. Pandolfini.**

Constr. de la haute Renaiss. d'après les  
plans de RAPHAEL, 223 C.

**Pal. di Parte Quella.**

Partie supérieure par BRUNELLESKO,  
93 O.

**Pal. del Podestà. Voy. Museo nazio-  
nale.****Pal. Pucci.**

Fenêtres du rez-de-chaussée par AMMA-  
NATI, 251 E.

**Pal. Quaratesi.**

Constr. de la prem. Renaiss., par BRU-  
NELLESKO, 90 B. — Plafonds de la  
prem. Renaiss., 170 G. LUCA DELLA  
ROBBIA : Armoiries des Pazzi et des  
Quaratesi, au plafond, 358 C.

**Pal. Ramirez.**

Constr. de la Renaiss. tardive, par AM-  
MANATI, 251 B. — Peintures des fa-  
çades, 199 N.

**Pal. Riccardi.**

Constr. de la prem. Renaiss., par MI-  
CHELLOZZO, 90 C.

*Cour.* DONATELLO : Médallions en relief,  
349 E.

*Galerie.* L. GIORDANO : Plafonds, 818 B.

*Chapelle.* Décoration intérieure par MICHE-  
LLOZZO, 143 Q<sup>e</sup>. — Pavés en marbre,  
165. — Stalles Renaiss., 168 A. — B.  
GOZZOLI : Cortège des Mages vers  
Bethléem (fresques), 553 H.

*En face du palais.* Tabernacle dans le style  
de DESIDERIO, 380 I.

*En face de celui-ci (Via Martelli) :* Taber-  
nacle dans le style de DESIDERIO.  
380 J.

**Petit Pal. Riccardi**

Constr. de la Renaiss. tardive, par R.  
BUONTALENTI, 252 N.



**Pal. Rinuccini.**

Constr. Renaiss. de GHERARDO SILVANI,  
258 D.

**Pal. Roselli del Turco.**

Constr. de la haute Renaiss., par BACCIO D'AGNOLO, 232 D.

**Pal. Rucellai.**

Constr. Renaiss., de L.-B. ALBERTI,  
95 E.

**Pal. Serristori.**

Constr. de la haute Renaiss., par BACCIO D'AGNOLO, 232 B.

**Pal. Stiozzi-Ridolfi.**

*Dans le jardin.* Statue de Polyphème, École  
de JEAN BOULOGNE, 468 M.

**Pal. Strozzi.**

Constr. de la prem. Renaiss., de BEN. DA  
MAJANO et de CRONACA, 98 H, 101 A.  
— Lanternes des angles, par CA-  
PARRA, 147 A.

**Pal. Torrigiani.**

Façades peintes de la Renaiss., 199 H.  
BALDOVINETTI (?) : Porte d'Homme,  
550 K.

RID. GHIRLANDAJO : Portr. de Vieillard,  
658 B.

DOMENICHINO : Paysage avec Baigneurs,  
823 O.

FILIPPINO : Panneaux d'un balut de  
mariage, 560 G.

PESKELINO : Victoire et Triomphe du  
jeune David, 555 F.

RAPHAEL (Copie d'après) : Réveil de  
l'Enfant, 673 H.

SIGNORELLI : Tête de Vieillard, 581 C.

P. VÉRONÈSE : Portr. d'Homme avec son  
page, 763 E.

**Pal. Uguccioni.**

Constr. de la haute Renaiss., de ZANOBI  
FOLPI, 223 D.

**Pal. Vecchio. (V. plus haut.)****Pal. in Via dell' Anguillara, n° 23.**

Constr. d'AMMANATI, 251 F\*.

**Pal. Vitali.**

Constr. Renaiss., 93 K. — Façade par  
AMMANATI, 251 C.

**Collect. de M. Ch. Fairfax Murray.**

LORENZETTI : Mise en croix, 533 L.

**Casa Romanelli.**

Constr. Renaiss., 95 J. — Peintures des  
façades par AMMANATI, 199 O.

**Casino di Livia.**

Constr. Renaiss., de BUONTALENTI, 252 O.

**Villa Carreggi.**

Constr. de la prem. Renaiss., par MICHE-  
LOZZO (?), 92 O.

**Villa di Castello.**

Statuettes du moyen Âge, 326 D. —  
Travaux plastiques de TRIBOLO, 433 D.  
— Fontaine de marbre, par ROSSEL-  
LINO, 144 J, 382 G. — Jardins, 298 F.

**Villa Michelozzo (Bellosguardo).**

Galerie inférieure Renaiss., 92 L.

**Villa Petraja.**

Constr. de la prem. Renaiss., 92 N. —  
Fontaine avec la Baigneuse, par JEAN  
BOULOGNE, 465 D.

**Poggio a Cajano (hors la ville).**

Constr. de la prem. Renaiss., par GIUL-  
DA SANGALLO, 92 M.

ANDREA DEL SARTO : César recevant le  
tribut (fresque), 656 D.

FRANCA BIGIO : Fresques, 657 D.

**Poggio Imperiale.**

Relief en marbre du xv<sup>e</sup> s., 374 F.

**Villa Pratolino (di Castello).**

Jardins, par BUONTALENTI, 298 E. —  
Statue colossale de l'Apennin, attri-  
bues à JEAN BOULOGNE, 466 B.

**Maison à la Porta Romana.**

GIOV. DA SAN GIOVANNI : Allégorie,  
sur la façade, 783 C.

**Maison de la Via dell' Agnolo.**

LUCA DELLA ROBBIA : Vierge avec l'En-  
fant entre saints et anges, relief de la  
lunette, 358 G, 363 note.

**Maison de la Via de' Bardi.**

Constr. de la prem. Renaiss., 93 I.

**Maison de la Via S. Gallo, N° 9.**

Fenêtres du rez-de-chaussée par AMMA-  
NATI, 251 D.

**Maisons Renaissance.**

Peintures des façades, 199, G à Q.

**Galerie de la Dogana.**

Constr. Renaiss., 89 B.



**Cour à galeries de la Via de' Neri.**

Constr. de la prem. Renaiss., 93 M.

**Fojano.**

(Dans la Valdichiana.)

**Collegiata.**

LES DELLA ROBBIA : Autel avec la Madonna della Cintola, 364 note.

**S. Domenico.**

LES DELLA ROBBIA : Autel avec l'Ascension, 364 note.

**S. Francesco (devant la ville).**

LES DELLA ROBBIA : Grand Autel avec Dieu le Père et des Saints dans une gloire, et différentes statues, 364 note.

**Foligno.****Cathédrale.**

Façade latérale, style roman, 41 H.

Intérieur. Constr. Renaiss., 221 D. — Chapelle octogonale, par ANT. DA SANGALLO, 229 G.

**S. Maria infra Portas.**

ALUNNO : Fresques, 572 H.

**S. Maria in Campo (devant la ville).**

ALUNNO : Fresques, 572 G.

**S. Niccolò.**

ALUNNO : Grand Autel, 572 I.

**Pal. del Governo.**

Chapelle. OTTAV. NELLI : Fresques, 570 C.

**Fondi.****Cathédrale.**

Chaire en mosaïque romane, 43 L, 316 E.

SILV. DE' BUONI : Madone avec saints, 631 E.

**Forli.****Cathédrale.**

N. RONDINELLO : Tableaux, 620 G.

**S. Girolamo.**

Tombeau de Barbara Manfredi, dans le style de DESIDERIO, 380 B, 383 G.

PALMEZZANO : Fresques, 577 A.

**S. Mercuriale.**

Decoration Renaiss. de la Chap. della

Concezione, 159 B. — Stalles Renaiss., d'ALESS. DE' BIGNI, 176 K.

**Château fort.**

Constr. goth., 77 B.

**Musée.**

ANT. ROSSSELLINO : Sarcophage de S. Marcolin, 389 D.

Buste de P. Ordelaffi, 383 H.

PALMEZZANO : Son portrait, 576 A. — Cène, 576 B.

MOROLANI : Annonciation et Madone avec saints, 577 G.

LOR. DI CREDI : Jeune Fille, 565 H.

COTIGNOLA : Tableau, 620 J.

FR. FRANCA : Nativité de J.-Christ, 601 K.

**Frascati.****Villa Aldobrandini.**

Constr. du XVI<sup>e</sup> s. de GIACOMO DELLA PORTA, 300 B.

DOMENICHINO : Eresques, 816 M.

**Villa Conti.**

Constr. et jardins du XVI<sup>e</sup> s., 301 D.

**Villa Mondragone.**

Constr. du XVI<sup>e</sup> s., 801 A.

**Fratta ou La Fratta.**

(Dans la Polesine, près de Rovigo.)

**Villa Badoer.**

Constr. de PALLADIO, 264 J.

**Fratta.**

(Entre Città di Castello et Perouse.)

**S. Croce.**

SIGNORELLI : Descente de croix, 560 L.

**S. Maria della Reggia.**

Constr. de la haute Renaiss., 231 K.

**Gênes.****Porte conduisant au Molo Vecchio.**

Constr. du début du style baroque, 257 A.

**Porta della Vacca.**

Constr. goth., 74 C.

**Loggia de' Banchi.**

Constr. goth., 257 B.

**Cathédrale.**

Façade goth., 48 A. — Coupole par G. ALESSI, 256 B. — Portails romans des nefs latérales, 30 B.

*Chap. à g. du chœur.* LUCA CAMBIASO : Statue de la Foi et Tableaux, 470 H, 776 J. — Tombeau goth. d'un évêque, 334 F.

*2<sup>e</sup> chap. à g.* PAGGI : Annonciation, 784 C.

*Chap. de S. Jean-Bapt.* Constr. goth., 108 J, 155 N. — Décoration intérieure, Statues, etc., par M. CIVITALI, 390 B. — A. SANSOVINO : Statues de S. Jean-B. et de la Madone, 430 B. — GIAC. DELLA PORTA : Tabernacle, 156 H. — GIUGL. DELLA PORTA : Reliefs des Prophètes sur la base des colonnes du tabernacle, 461 G.

*Autel du transept g.* GIUGL. DELLA PORTA : Sept Statues, 461 G. — FR. ZABELLO : Stalles Renaiss., 174 N.

*Chap. à dr. du chœur.* FRANCAVILLA : Six Statues, 468 C. — F. BAROCCIO : Christ crucifié, 776 A.

*Autel du transept dr.* L. CAMBIASO : Madone avec saints, 776 J.

*3<sup>e</sup> autel à dr.* L. CAMBIASO : S. Gothard avec apôtres et donateurs, 776 J.

**S. Agostino.**

Constr. goth., 31 D.

**S. Ambrogio.**

Constr. de style baroque, 280 A. — Incrustation et décorations de style baroque, 283 C, 284 E, H, 287 B. — CARLONE : Sculptures, 470 D.

*4<sup>e</sup> autel à g.* A. SEMINO : Martyre de S. André, 628 P.

*Maître-autel.* RUBENS : Circoncision ; Miracles de S. Ignace, 793 C.

*Maître-autel à dr.* GUIDO RENI : Assomption, 812 E.

**S. Angelo custode.**

TRAVERSO : Sculptures du chœur, 488 F.

**S. Annunziata.**

Constr. de style baroque par GIAC. DELLA PORTA, 277 C. — Décoration de style baroque, en partie de CARLONE, 285 D, 286 G, 470 E. — MARAGLIANO : Groupe d'autel, 487 A.

**S. Bartolommeo degli Armeni.**

L. CAMBIASO : Transfiguration et Résurrection, 777 B.

**Capuccini.**

MARAGLIANO : Groupe d'autel, 487 E.

**S. Carlo.**

Groupes d'autel de style baroque, 485 D. — Incrustations de style baroque, 284 B. — ALGARDI : Têtes idéales, 473 G.

**S. Caterina.**

Constr. Renaiss., 109 C.

**S. Cosmo.**

Constr. romane, 30 D.

**S. Donato.**

Constr. romane, 30 E. — LE MAÎTRE DE LA MORT DE LA VIERGE : Adoration des Rois, 637 L.

**S. Giorgio.**

SANCHEZ COELLO : Pietà, 799 A. — L. CAMBIASO : Trois Tableaux, 777 A. *Église située auprès.* Constr. goth., 281 G.

**S. Giovanni di Prè.**

Constr. goth., 31 B.

**S. Maria di Carignano.**

Constr. Renaiss. et tours de G. ALESSI, 256 C. — PUGET : Statues de S. Sébastien et du bienh. Aless. Sauli, 474 H, 477 G, 478 A. — CLAUDE DAVID : Statue de S. Barthélemy, 478 B. — GUERCHIN : S. François aux stigmates, 809 L. L. CAMBIASO : Mise au tombeau, 776 M.

*Autel à dr. près du chœur.* FR. VANNI : Première Communion de Sainte Madeleine, 775 O.

*1<sup>er</sup> autel à dr.* MARATTA : Martyre de S. Blaise, 805 G.

**S. Maria di Castello.**

Constr. romane, 30 C. — Groupes d'autel de style baroque, 485 B.

*1<sup>re</sup> chap. à g.* Tableau du commenc. du XV<sup>e</sup> s., 538 I.

*2<sup>e</sup> chap. à g.* LOD. BREA : Tableau, 628 O. — Tableau du commenc. du XV<sup>e</sup> s., 538 I.

*5<sup>e</sup> autel à dr.* LOD. BREA : Tableau, 628 O.

*3<sup>e</sup> autel à dr.* Décoration Renaiss. de la

## GÈNES.

niche, 156 E. — PIERFRANC. SACCHI :  
Trois Saints dans un paysage, 628 M.

*Cloître.* JUSTUS DE ALLEMAGNA : Annon-  
ciation (fresque), 637 I.

### S. Maria della Consolazione.

Autel de style baroque par SCHIAFFINO,  
485 G.

### S. Maria della Pace.

Sculptures de style baroque par MARA-  
GLIANO, 487 C.

2<sup>e</sup> chap. à g. et transept gauche. NAVONE :  
Groupes d'autel, 487 C.

*Chœur.* NAVONE : Assomption, avec  
S. François et S. Bernardin, groupe,  
487 C.

*Transept droit.* C. BARATTA : Assomption  
de S<sup>te</sup> Anne, 814 I.

3<sup>e</sup> et 2<sup>e</sup> chap. à dr. NAVONE : S. François  
aux stigmates, groupe d'autel, 487 C.

### S. Maria in Via lata.

Constr. goth., 31 D.

### S. Maria delle Vigne.

Constr. en partie de style baroque,  
278 B. — Trois Statues goth. (au-des-  
sus du portail dr.), 334 E. — MARA-  
GLIANO : Crucifix et statues de la  
Vierge et de S. Jean, 487 D.

*Cloître.* Constr. romane, 31 E.

### S. Matteo.

Constr. goth., 31 C. — Décoration intè-  
rieure par CASTELLO et MONTORSOLI,  
194 B, 255 C, 460 A. — L. CAMBLA-  
SO : Peintures des voûtes, 777 C. —  
MONTORSOLI : Autels et tombeaux de  
Saints (dans le transept et dans le  
chœur), 156 F.

*Cloître.* Constr. goth., 31 F. — MONTOR-  
SOLI ; Statues des Doria, 460, note 2.

### S. Pancrazio.

Groupes d'autel de style baroque, 485 C.  
— TER. PIAGGIA : S. Pierre et S. Paul,  
628 N.

### S. Pietro in Banchi.

CARLONE : Sculptures de style baroque,  
470 G. — PAGGI : Adoration des ber-  
gers, 784 B.

### S. Siro.

Constr. de style baroque, 278 A. — CAR-

## GÈNES.

LORE : Sculptures et Fresques, 470 F.  
814 H.

### S. Stefano.

Constr. romane, 31 A. Jubé d'orgue  
Renaiss., en marbre, 156 D. — JULIEN  
ROMAIN : Lapidation de S. Étienne  
(maître-autel), 698 J.

*Annexe à g.* MARAGLIANO : Groupe  
d'autel, 487 B. — D. PIOLA : Cène,  
803 G.

### S. Teodoro.

Décoration Renaiss. à l'int., 109 B. —  
FILIPPINO : Madone, 560 L.

### S. Tommaso.

Constr. romane, 31 A. — GUGL. DELLA  
PORTA : Groupe du Christ et de  
s. Thomas (dans le porche), 461 H.

### Albergo de' Poveri.

*Église.* PUGET : Groupe d'autel, 485 A.

### Croce di Malta.

Peintures des façades, 199 E.

### Palais des Doges. (Palazzo ducale.)

Constr. de style baroque de R. PEN-  
NONE, 255 D. — Façade actuelle par  
S. CANTONI, 297 E.

### Municipio. V. Pal. Doria Tursi

### Accademia delle Belle Arti.

ANDREA DELLA ROBBIA : Autel avec  
Couronnement de la Vierge, 365, note.

### Palais de la Strada S. Caterina.

### Pal. Frasoni, N° 4.

Constr. Renaiss., 259 B.

### Pal. Pessagno, N° 3.

Constr. Renaiss.; décoration extér. par  
ANDREA SEMINI, 259 C.

### Pal. Spinola, N° 13.

Constr. Renaiss., 259 D. — Peintures  
des façades, 199 D. — Décoration  
int., 193 B.

### Piazza delle Fontane Morose.

### Pal. Pallavicini.

Constr. Renaiss., 193 C. — ANYBALD

CARACCI : S<sup>te</sup> Madeleine dans un paysage, 823 M. — GUERCINO : Marcus Scevola, 817 I. — SCHIDONE : Madone, 811 H.

via Garibaldi (anc. Nuova).

a. Côté gauche.

**Pal. Carega ou Cataldi.**

Constr. Renaiss., de CASTELLO, 255 B.  
— Arabesques Renaiss., 194 A.

**Pal. Giorgio Doria.**

BEN. CASTIGLIONE : Berger et bergère, 786 A. — VAN DYCK : Fiancé, 796 C.

**Pal. Adorno.**

Constr. Renaiss. de G. ALESSI, 257 G.  
BOTTICELLI : Triomphe de Judith;  
Triomphe sur Jugurtha; Amour en-  
chaîné par les nymphes; Amour con-  
duit en triomphe, 559 I.

LUCA CAMBIASO : Madone avec saints, 776 K.

CLOUET : 4 Portraits d'enfants, 639 H.

P. PIOLA : Frise d'Enfants, 785 O.

GUIDO RENI : Judith, 815 Q.

RUBENS : Hercule et Déjanire, 793 F.

PERIN DEL VAGA : Peintures de che-  
valet, 699 F.

**Pal. Serra.**

Constr. Renaiss. de G. ALESSI, 257 H.  
— Salle de style baroque par DE  
WAILLY, 294 A.

**Pal. Doria-Tursi (Municipio).**

Constr. de style baroque de R. LURAGO,  
258 K. — GÉRARD DAVID : Madone  
entre deux saints; Lamentation au  
pied de la croix, 635 A. — PAUL VE-  
RONÈSE : Suzanne au bain, 765 E.

**Pal. Brignole-Sale (Pal. Rosso,  
N° 18).**

Constr. de la haute Renaiss., 258 A.

FRANCHEVILLE : Statues de Jupiter et  
de Janus, 469 D.

JAC. BASSANO : Vieillard en fourrure,  
767 K.

P. BORDONE : Portraits d'Homme et de  
femme, 758 C. — Sainte Famille,  
758 G.

CAPUCCINO : Copie de la Charité de L.  
Cambiaso, 777 E. — Cuisinière avec  
volaille, 819 H. — Incrédulité de  
S. Thomas, 804 E.

CARAVAGGIO : Résurrection de Lazare,  
803 E.

DÜRER : Portrait d'Homme, 638 P.

A. VAN DYCK : Christ avec Phariséens,  
795 G. — Portraits, 795 M.

GUERCINO : Marchands chassés du tem-  
ple, 803 C. — Caton se poignardant,  
808 L. — Cléopâtre, 786 L. — Ma-  
done, 799 H.

MORETTO : Médecin, 752 U.

P. PIOLA : Tableaux, 785 B.

PROCACCINI : S. Charles, 800 F.

RUBENS : Mars, Vénus et l'Amour; Ecce  
Homo, 793 D.

P. VÉRONÈSE : Histoire de Judith, 764 D.  
— Portrait de Dame, 765 F.

b. Côté droit.

**Pal. Cambiaso.**

Constr. Renaiss. d'ALESSI, 257 D.

**Pal. Lercari ou Parodi.**

Constr. Renaiss. d'ALESSI, 257 E. —  
Arabesques Renaiss., 193 E.

**Pal. Spinola.**

Constr. Renaiss. d'ALESSI, 257 F. —  
Peintures des façades, 199 F.

L. CAMBIASO : Double Portrait, 777 F.

CAPUCCINO : Susanne, 815 N.

A. MOR : Portr. d'Homme, 637 E.

GUIDO RENI : Sainte Famille, 810 E.

C. SARACENI : Joueur de cithare, 819 F.

**Pal. Raggio.**

Constr. de la haute Renaiss., 259 F.

Via Nuovissima.

a. Côté droit.

**Pal. Odero (Mari).**

Constr. de la Renaiss. tardive, 255 E. —  
Peintures de la façade d'arrière, 199 B.

b. Côté gauche.

**Pal. Balbi.**

Constr. du XVIII<sup>e</sup> s. de G. PETRODI,  
269 B.

Piazza dell' Annunziata.

**Pal. Cattaneo.**

A. VAN DYCK : Onze Portraits, 796 D<sup>ts</sup>.

**Pal. Negrotto.**

Constr. de style baroque, 259 E.



**Via Balbi.***a. Côté gauche.***Pal. Balbi-Sanarega (N° 4).**

Constr. Renaiss. de BIANCO et CORRADI,  
259 G.

*Galerie.*

HANS VON CALCAR : Portr. d'Homme  
en buste, 637 G.

MAÎTRE DE LA MORT DE LA VIERGE :  
Sainte Famille; Adoration des Ber-  
gers, 638 A.

A. VAN DYCK : Jeune Femme, 796 B.

FILOPPINO : Communion de S. Jérôme,  
561 E.

TITIEN : Madone avec donateurs, 735 A.

**Pal. Balbi-Piovera.**

CARAVAGGIO : Conversion de S. Paul,  
790 C.

A. VAN DYCK : Deux Sainte Famille,  
795 E.

B. LA PORDENONE : Sainte Famille,  
748 J.

**Pal. Durazzo-Grappolo.**

Constr. de la haute Renaiss., 259 H.

**Pal. Durazzo (auj. Reale).**

Constr. de la haute Renaiss., 259 I. —  
Galerie, 293 I.

*b. Côté droit.***Pal. Marcello Durazzo (N° 1).**

Constr. de la haute Renaiss. de BIANCO  
(?), 258 B, 259 J. — Escalier du  
XVIII<sup>e</sup> s. par TAGLIAFICO, 259 J.

*Galerie Durazzo-Pallavicini.*

A. VAN DYCK : Quatre Portraits, 796 A.

RUBENS : Silène conduit par un Bac-  
chant et une Bacchante; Deux Por-  
traits, 793 E.

TINTORET : Portrait d'un jeune Durazzo,  
760 C.

TITIEN : S<sup>te</sup> Madeleine, 738 A.

**Université.**

Constr. de style baroque de BIANCO;  
escalier, 259 A, 293 B.

Palais dans les différentes parties de  
la ville.

**Pal. Altoviti (près du pont Saint-Ange).**

Décoration par RAFF. DA MONTELUPO,  
193, note 1.

**Pal. de Amicis (Piazza delle Vigne)**

Constr. Renaiss. d'ALESSI, 258 C.

**Pal. Brusco (à côté de S. Pancrazio).**

Constr. Renaiss., 109 E.

**Pal. Casanova (Via Luccoli).**

Constr. du XVIII<sup>e</sup> s., 260 F.

**Pal. Centurioni (Piazza Fossatello).**

Cour de la prem. Renaiss., 109 A. —  
Constr. d'ALESSI, 257 C. — POURBU-  
le Vieux : Portrait (tête), 637 H.

**Pal. Deferrari (Piazza San Domenico)**

Constr. du XVIII<sup>e</sup> s., 260 E.

**Pal. Doria.**

Constr. de MONTORSOLI, 254 H. — Dé-  
coration intér. et extér. par PERIN DEL  
VAGA, 193 A, 198 D, 700 A. — Che-  
minées Renaiss., 156 G. — HERRI DE  
BLES : Tableau, 636 J. — Jardin,  
298 C, 303 E.

**Pal. Imperiali (Piazza Campetto).**

Constr. Renaiss., de CASTELLO, 256 A  
— Peintures extérieures, 199 C. —  
Décoration intérieure, 193 D.

**Pal. Negrotto (Strada Giustiniani).**

Constr. de la haute Renaiss., 260 A.

**Pal. Penco (Piazza delle Cinque Lan-  
padi).**

Constr. du XVIII<sup>e</sup> s., 260 C.

**Pal. Pinelli (près de la Croce di Malta)**

Constr. du XVIII<sup>e</sup> s., 260 D.

**Pal. Ragio (Via Cassetta lunga).**

Constr. de la prem. Renaiss., 109 F.

**Pal. Sauli (Borgo San Vincenzo).**

Constr. Renaiss. d'ALESSI, 258 C\*.

**Casa Casaretto (Prince Cattaneo).**

A. VAN DYCK : Huit Portraits, 796 B.

**Marchese G. Spinola.**

JORDAENS : Copie de la Sainte Famille  
au berceau, de Rubens, 793 H.

**Marchese Franc. Spinola.**

ANTON. DA MESSINA : Portrait, 610 J.

**Villa Pallavicini (delle Peschiere)**

Constr. Renaiss., 258 D, 303 F.

**Villa Durazzo.**

Terrasses, 303 G.

**Villetta di Negro.**

Jardin, 303 E\*.

**Villa Pallavicini, à Pegli.**

Jardin, 303 G\*.

**Villas Cambiaso et Paradiso,  
à S. Martino d'Albaro.**

Constr. Renaiss., 258 F, G.

**Villa Cambiaso (jadis Giustiniani),  
à S. Francesco d'Albaro.**

Constr. Renaiss., 258 H, 303 L.

**Villa Imperiali, à S. Fruttuosa.**

Constr. Renaiss. de MONTORSOLI, 303 E.

**Maisons gothiques, 72 E.**

**Maisons Renaissance** : aux environs de la Madonna delle Vigne et de S. Giorgio, 109 D, E; Piazza Cambiaso et Strada della Porta Vecchia, 109; Vico dei Notari, N° 28, et Piazza S. Siro, 109, note 2. — Peintures des façades, 199 A, etc. — Peintures décoratives, 193 F. — Encadrements de portes en marbre, 156 A, B, C. — Lambris d'escalier, 166 K.

**Gradara.**

(ROCCA DI GRADARA, près de PESARO.)

**Château.**

ANDREA DELLA ROBBIA : Autel émaillé, 361 B, 364 note.

**Municipio.**

GIOV. SANTI : Madone avec quatre Saints, 577 K.

**Gravedona (lac de Côme).****Villa Tolomeo Galli.**

Constr. de style baroque, de PELL. TIBALDI, 254 D.

**Groppoli.****S. Michele.**

Chaire romane, 315 C.

**Grottaferrata.****Capella di S. Nilo.**

DOMENICHINO : Fresques, 786 E.

**Gualdo.****Cathédrale S. et Francesco.**

ALUNNO : Tableaux d'autel, 572 M.

**Gubbio.****Cathédrale.**ADONE DONI : Tableau d'autel, 592 P.  
— SINIBALDO IBI : Tableau d'autel, 592 J.

TIM. DELLA VITE : Madeleine entourée d'anges, 604 A.

**S. Maria Nuova.**

OTTAV. NELLI : Madone de Belvédère, 570 A.

**S. Pietro.**

Rangees de niches de la prem. Renaiss., 96 F.

**Palazzo Municipale.**

Constr. goth. de GIOVANELLO MAFFEI, 75 L.

**Palazzo Ducale.**

Constr. de la prem. Renaiss., de LAURANA, 96 E.

**Iesi.****Palazzo del Comune.**

Constr. de la prem. Renaiss., 97 A.

**Biblioteca et Municipio.**

LOTTO : Tableaux d'autel, 743 A, B.

**Imola.****Madonna del Piratello.**

Constr. de la prem. Renaiss., 122 L.

**Isola Bella.**

(V. aussi Borromées (Iles).)

**Chapelle.**

Tombeaux de la famille Borromeo par BAMBAJA et autres, 411 A, 413 D.

**Galerie.**BOLTRAFFIO : Deux Portraits, 720 D.  
BUTTINONE : Madons, 626 K.**La Bastia (près d'Assise).****Église.**

ALUNNO : Tableaux, 572 O.

**La Cava. Voy. Salerne.**  
**La Fratta. Voy. Fratta.**  
**La Motta.**

**Galerie Scarpa.**

SEB. DEL PIOMBO : Portrait de Jeune Homme, 739 B.

**Lamporrecchio.****S. Stefano.**

GIOVANNI DELLA ROBBIA : Autel avec la Rencontre de S<sup>te</sup> Élisabeth, 364 note.

**Legnano.****Église principale (S. Magno).**

Constr. de la prem. Renaiss., 114 D.  
 LUINI : Tableau d'autel, 722 A.

**Limine (près de Bergame).****S. Tommaso.**

Constr. circulaire du IX<sup>e</sup> s., 18 C.

**Lisiera.**

(Territoire de Vicence.)

**Villa Valmarana.**

Constr. de PALLADIO, 244 K.

**Livourne.**

P. TACCA : Statue équestre de Ferdinand I<sup>er</sup> (dans le port), 467 C.

**Locarno (Tessin).****Chiesa Nuova.**

Constr. de la prem. Renaiss., 117 F.

**Lodi.****Cathédrale.**

C. PIAZZA : Massacre des Innocents, 754 K.

**S. Agnese.**

A. et M. PIAZZA : Tableaux, 628 L.

**Incoronata.**

Constr. de la prem. Renaiss., 114 C. — Arabesques Renaiss. de BRAMANTE(?). 186 E.

A. et M. PIAZZA : Tableaux, 628 K.

1<sup>er</sup> autel à dr. C. PIAZZA : Conversion de S. Paul, 754 J.

2<sup>e</sup> autel à dr. C. PIAZZA : Décollation de S. Jean, 754 J.

2<sup>e</sup> autel à g. C. PIAZZA : Descente de croix avec des peintures de la Passion, 754 J.

**Casa Mutignani.**

Constr. de la prem. Renaiss., en briques 117 D.

**Loreto.****La Madonna (Cathédrale).**

BENED. DA MAJANO : Fontaine de marbre et reliefs en argile peinte des Évangélistes (sacristie), 383 D, E.

*Sagrestia della Cura* (à gauche). SIGNORELLI : Fresques, 578 D. — GIUL. DA MAJANO : Incrustations, 173 B.

*Chapelle du Trésor.* MELOZZO : Fresques, 575 F.

*Santa Casa.* Décoration Renaiss. de BRAMANTE, 159 C, 220 A. — Décoration plastique par A. SANSOVINO, avec le concours de TRIBOLO, etc., 430 C.

**Pal. Apostolico.**

Constr. Renaiss. de BRAMANTE, 220 A. — Collection des majoliques Renaiss., 182 D.

LOR. LOTRO : Sept Peintures, 743 F.

**Lovere (lac d'Iseo).****Galeria Tadini.**

JAC. BELLINI : Madone 609 C. — DA RIO DA TREVISO : Pieta, 619 L.

**Lucques.****Cathédrale (S. Martino).**

Constr. romane, 22 A. — Parties goth., 60 D. — Façade romane par GUIDO, 27 A, 314 J.

*Extérieur.* NIC. PISANO : Reliefs (Nativité, Adoration des Rois, Descente de croix), 319 A. — Portes de devant, 171 A.

*Intérieur.* Jubé d'orgue de la prem. Renaiss. (à dr.), 170 K. — Pavé Renaiss. de la grande nef (Jugement de Salomon), 165 F. — Vitraux du XV<sup>e</sup> s. 642 C. — QUERCIA : Tombeau d'Elaria del Carretto, 147 J, 392 B; Benitier, 147 L. — M. CIVITALI : Tombeau de Pietro da Noceto, 148 B, 389 D; Monument de Domenico Bel-

tni, 389 E; Autel de S. Régulus, 148 B, 389 F; Chaire, 148 B; Tempietto, 148 B; Statue de S. Sébastien (ibid.), 389 C; Tabernacle de la chapelle du S. Sacrement, 148 B, 389 B. — S. LANDUCCI : Jube d'orgue (à g.), 171 C. — JEAN BOULOGNE : Statues de l'autel à g. du chœur, 466 D.

*Chapelle du fond, à g.* FRA BARTOLOMMEO : Madone avec deux Saints, 650 E.

*Sacristie.* Cinq panneaux Renaiss. incrustés, 171 A. — D. GHIRLANDAJO : Madone, 563 G.

### S. Agostino.

Toiture romane, 28 H. Stalles Renaiss., 166 O. — ZACCHIA IL VECCHIO : Assomption, 702 M.

### S. Francesco.

Façade goth. primitive, 26 J. — LORENZETTO (?) : Madone assise sur le tombeau de Guidiccioni, 432 C.

### S. Frediano.

Intérieur du VII<sup>e</sup> s., 11 C. — Pavés en mosaïque christiano-rom., 29, ligne 13. — VINC. CIVITALI : Statue en marbre de S. Pierre, 390 C. — QUENCIA : Tombeaux de F. Trenta et de sa femme; Bénitier; Autel de marbre, 392 D, E, F. — MATTEO CIVITALI : Fontaine baptismale, 148 D. — NICC. CIVITALI : Autels Renaiss., 148 E. ROBERTUS : Reliefs des fonts baptismaux du XII<sup>e</sup> s., 314 K. GIOV. DELLA ROBBIA (?) : Annonciation, 364, note. — FR. FRANCA : Couronnement de la Vierge, 601 H.

*Chapelle à g.* A. ASPERTINI : Fresques, 602 H. — Encadrements Renaiss. des mêmes, 185 C.

### S. Giovanni.

Constr. romane, 26 E. — Sculptures de la porte, 314 I.

*Baptistère.* Vitraux (rosace avec la figure de S. Jean-Bapt.), 642 E.

### S. Maria foris portam.

Constr. romane, 26 F.

### S. Maria de' Servi.

NICC. CIVITALI : Autels Renaiss., 148 F.

### S. Michele.

Constr. romane, 26 H. — Colonnes et

chapiteaux paléo-chrétiens, 11 D. — R. DA MONTELUPO : Relief de Madone, 461 F. — FILIPPINO LIPPI : Quatre Saints, 560 E.

### S. Paolino.

Constr. de la haute Renaiss. de BACCIO DA MONTELUPO, 233 M. — Vitraux du XVI<sup>e</sup> s., 642 D.

### S. Pietro Somaldi.

Constr. romane, 26 G. — ZACCHIA IL VECCHIO : Assomption, 702 N.

### S. Romano.

MATTEO CIVITALI : Tombeau de S. Romain, 389 H.

### S. Salvatore.

Constr. romane, 26 I. — BIDUINUS : Sculptures romanes au portail, 314 D. — Cadre de marbre Renaiss., autour d'un tableau d'autel, 148 C. — ZACCHIA IL VECCHIO : Ascension, 702 L.

### S. Trinità.

MATTEO CIVITALI : la Vierge allaitant l'Enfant, 389 G.

**Petites églises de style roman (S. Giusto, S. Giulia, S. Vincenzo), 26 I.**

### Pal. Ducale (auj. Pal. Pubblico).

Constr. Renaiss. d'AMMANATI, 252 D.

### Galerie de peinture (Pinacoteca).

*I<sup>re</sup> salle.* FRA BARTOLOMMEO : Dieu le Père adoré par Marie-Madeleine et S<sup>te</sup> Catherine (N<sup>o</sup> 10); Madone Mère de grâce (N<sup>o</sup> 3), 650 F, G.

*VI<sup>e</sup> Salle.* MATTEO CIVITALI : Relief de l'Annonciation; buste de Christ; figure tombale de S. Silao, 390 A. — L. MARTI et M. CIVITALI : Stalles incrustées, 171 D.

### Palais archiépiscopal.

MATTEO CIVITALI : Portail et plafond Renaiss., 148 A, 171 B.

### Pal. Pretorio.

Constr. de la prem. Renaiss., avec une colonnade, 102 F.

### Pal. Bernardini.

Portail Renaiss., avec marteau, par AMMANATI, 252 G.



**Pal. Celanni.**

Constr. Renaiss. d'AMMANATI, 252 E.

**Pal. Coltroni.**

Cour et escalier Renaiss., 253 F.

**Pal. Giunigi.**

Constr. de la prem. époque goth., en briques, 75 F.

**Pal. Orsetti.**

Constr. Renaiss. d'AMMANATI, 252 H.

**Casa Lombardi.**

Constr. Renaiss. d'AMMANATI, 252 F.

**Galerie Girol. Mansi.**

L. DA PISTOJA : Tableaux de Madones, 658 K. — Collection de tableaux hollandais, 819 S.

**Galerie Gian Battista Mansi.**

QUINTEN MASSYS : *St<sup>e</sup> Madeleine*, 635 K. — LE MAÎTRE DE LA MORT DE LA VIERGE : *Madone*, 638 H. — L. DA PISTOJA : *Madones*, 658 K.

**Arco dell' Annunziata.**

Constr. goth, 74 B.

**Lugano.****S. Lorenzo (cathédrale).**

Façade de marbre Renaiss. de T. RODARI (?), 116 C. — Arabesques des trois portes principales, 165 C. — T. RODARI : Demi-figures de Prophètes en relief et médaillons (sur la façade), 414 B.

**S. Maria degli Angeli.**

LEINI : *Passion et Cène*, 721 C.

**Macerata.****Église.**

ALLEGRETTO NUZI : *Tableau d'autel*, 570 E.

**Tempio della Madonna ou Madonna della Vergine (hors la ville).**

Constr. Renaiss. de BATTISTA LUCANO, 220 D.

**Majori.****Abbaye.**

Peintures du XI<sup>e</sup> s., 503 E.

**Maniago.****Collection du Comte Maniago.**

TIRIEN : *Portraits d'Irène et d'Émilie Spilimbergo*, 737 H.

**Mantoue.****Cathédrale.**

Vieux clocher, chapelle baptismale goth., façade de style baroque, 226 B. Intérieur par JULES ROMAIN, 226 B. Voy. aussi 138 C.

**S. Andrea.**

Constr. de la prem. Renaiss. de L. B. ALBERTI, 95 B. — LOR. COSTA : *Madone trépanée*, 599 G. — SPERANDIO : *Buste en bronze d'André Mantegna*, 416 F. — FRANCO MANFROTTO : *Peintures (dans la chap. funér. d'A. Mantegna)*, 596 B.

**S. Barbara.**

Constr. de la haute Renaiss. de BERTANNO, 226 D. BENV. CELLINI : *Bassin (dans la sacristie)*, 181 G.

**S. Benedetto.**

Constr. de la haute Renaiss. de JULES ROMAIN, 226 C. — ANT. BEGARELLI : *Statues*, 436 E.

**S. Maria delle Grazie.**

JULES ROMAIN : *Tombeau de Balth. Castiglione*, 432 D.

**S. Sebastiano.**

Constr. de la prem. Renaiss., 95 A.

**Bibliothèque.**

ROBENS : *Trinité, avec portraits des Gonzague*, 792 I.

**Pal. Colloredo (Pal. della Giustizia).**

Constr. de style baroque, par BERTANNO, 226 A.

**Pal. Ducale ou Pal. di Corte.**

Constr. Renaiss. de JULES ROMAIN, 225 E. — *Décoration intér.* par JULES ROMAIN, 192 A.

**Sala del Zodiaco.**

JULES ROMAIN : *Peintures mythol.*, 698 K.

**Sala di Troja.**

JULES ROMAIN : *Scènes de la guerre de Troie*, 698 K.

*Scuteheria.*

JULES ROMAIN : Chasses de Diane, 698 K.

*Castello di Corte.*

MANTEGNA : Scènes de la vie de L. Gonzague, 596 A.

**Pal. Fochesatti.**

DOM. MORONE : Meurtre de Rin. Buonacolsi, 624 G.

**Pal. del Te** (aux portes de la ville).

Constr. Renaiss. et décoration intér. par JULES ROMAIN, 192 B, 225 F, 698 L.

*Camera di Psiche.*

JULES ROMAIN : Hist. de Psyché, 638 L.

*Sala dei Giganti.*

JULES ROMAIN et RIN. MANTOVANO : Chute des Géants, 698 L.

**Maison de Jules Romain**, 225 G.**Maisons de la prem. Renaiss.**, 138 C.**Maser.**

(Territoire de Trévise.)

**Villa Barbaro.**

Constr. Renaiss. tardive de PALLADIO, 264 F. — P. VÉRONÈSE : Fresques, 765 M.

**Massa Maritima.****Cathédrale.**

GORO DI GREGORIO : l'Arca de S. Cerbone, 331 C. — Couvercle de la fontaine baptismale (XV<sup>e</sup> s.), 304 H.

**S. Cerbone.**

Fonts baptismaux de style roman, 315 F.

**S. Silvestro.**

C. CRIVELLI : Tableau, 608 F.

**Matelica.****S. Francesco de' Zoccolanti.**

EUS. DI SAN GIORGIO : Tableau d'autel, 592 G. — PALMEZZANO : Tableau d'autel, 577 B.

**Medole.****Église paroissiale.**

TITIEN : Christ apparaissant à la Vierge Marie, 737 K.

**Meledo.**

(Territoire de Vicence.)

**Villa Trissino.**

Constr. de PALLADIO, 264 N.

**Mensano** (près de Sienne).**Église paroissiale.**

Frise romane par BUONUSANICTUS, 314 G.

**Messine.**

**Fontaine** sur la place de la cathédrale, par MONTORSOLI, 461 C.

Fontaine du port, avec la statue de Neptune entre Charybde et Scylla, par MONTORSOLI, 461 D.

**Cathédrale.**

Mosaïques, 499 H. — Marqueteries Renaiss. dans le chœur, 174 K.

**Pinacoteca.**

ANTON. DE MESSINE : Madone trônant entre deux Saints, 610 A.

**Milan.**

*Porta Romana.* Sculptures romanes par ANSELMUS, 312 D.

**Cathédrale.**

Constr. goth., 46 A, 67 A. — Façade de style baroque de P. TIBALDI, 253 K. — Statues du XV<sup>e</sup> s., 415 A. — SOLARI : Adam, et autres statues, 412 C. — MARCO AGRATE et autres : S. Barthélemy et autres statues, 439 E. — Vitraux, 641 J.

*Transept gauche.* Candélabre de bronze du XIV<sup>e</sup> s., 311 F.

*Pourtour du chœur.* BAMBAJA : Tombeaux du card. M. Caracciolo et de Giov. A. Vimercati, 413 C. — L. LEONI : Tombeau de Giov. Giac. Medici, 434 F.

*Sacristie.* SOLARI : Statue du Christ, 412 C.

**S. Alessandro in Zebedia.**

Intérieur de style baroque, 278 F.

**S. Ambrogio.**

*Portique.* Constr. du IX<sup>e</sup> s., 3 E, 37 C. — Peintures murales, 503 C. — BERN. BUTTINONE et ZENALE : Madone entre deux Saints, 626 I. — Sarcophage supportant la chaire, 308 B.

*Chap. de la nef droite.* LANINI : Fresques, 725 M.

*Maitre-autel.* Tabernacle, 20 V. — Revêtement mosaïque par VOLFINUS, 308 C. — Mosaïques du chœur (de 832), 497 E.

*Chap. S. Satiro.* Mosaïques du v<sup>e</sup> s., 496 E. — Buste de S. Satyre sur fond d'or, 497 J.

*Canonica.* Chapiteaux de la prem. Renaiss., 164 I.

### S. Babila.

Constr. romane, 37 note, 38 A.

### S. Caterina.

LANINI : Fresques, 725 N.

### S. Celso.

Constr. romane, 38 A. — CAL. PIAZZA : Tableaux, 754 L. — PARIS BORDONE, Sainte Famille, 758 L.

### S. Eufemia.

Constr. romane, 37 note. — MARCO D'OGGIONO : Tableau d'autel, 724 I.

### S. Eustorgio.

Constr. goth., 67 E. — Reliefs de la Vie des trois Rois, tombeau de S. Visconti, bas-reliefs de la Passion (sur le maître-autel), le tout de l'école de BALDUCCIO, 333 I.

*Chap. Brivio.* COZZANIGO : Tombeau de S. Brivio, 164 G, 411 H.

*Chap. Portinari.* Constr. et décoration de la prem. Renaiss. par MICHELOZZO, 110 C, 143 T, 368 C, 408 G. — BALDUCCIO : Sarcophage de Pierre Martyr, 333 G. FOPPA : Fresques, 626 F.

### S. Fedele.

Constr. de style baroque de P. FIBALDI, 263 L.

### S. Francesco.

BAMBAJA : Tombeau Biraghi, 413 B.

### S. Giorgio.

VITTORE PISANO : Fresques (4<sup>e</sup> chap. à dr.), 622 J.

### S. Gottardo.

Tour goth., 67 G.

### S. Lorenzo.

Constr. paléo-chrét., 16 A.

*Chap. S. Aquilino.* Mosaïques des demi-coupoles à niches, 496 E.

### S. Marco.

BALDUCCIO : Tombeau de Salvarinus de Aliprandis, 334 A.

### S. Maria presso S. Celso.

Constr. Renaiss. de DOLCEBUONO, 115 C. — Façade de style baroque par GAIALESSI, 256 E. Atrium, par B. ZENALE (?), 115 D. — A. APPIANI Fresques, 815 J.

*Pourtour du chœur.* G. FERRARI : Baptême du Christ, 722 H.

### S. Maria presso S. Satiro.

Constr. de la prem. Renaiss., de BRAMANTE, 111 B.

*Chap. baptismale.* Rinceaux en stuc des pilastres, par BRAMANTE, 164 F. — Frise, par CARADOSSO, 411 D.

*Cap. della Pietà.* CARADOSSO : Groupe de la Lamentation sur le corps du Christ, 411 E.

### S. Satiro.

Constr. centrale du ix<sup>e</sup> s., 111 B.

### S. Maria delle Grazie.

Façade et nef goth., 67 D, 110 A. — Chœur, coupole et transept de la prem. Renaiss., de BRAMANTE, 112 B, 113 E. — Ornementation des pilastres de la porte, 164 H. — COZZANIGO : Tombeau de la famille della Torre, 411 G. — Plaque funéraire de Lelio Valle (vers 1500), 411 L.

*Chap. de la nef droite.* GAUD. FERRARI. Fresque, 724 G.

*Sacristie.* Armoires Renaiss., avec peintures imitant la marqueterie, 176 L.

*Réfectoire.* L. DA VINCI : Cène, 647 C. BUGIARDINI : S. Jean-Bapt., 657 H.

### S. Maria della Passione.

Constr. de la haute Renaiss. par SOLARI 117 A, 239. — BERGOGNONI : Fresques du plafond, 627 I. — LUINI Pietà, 720 H. — A. FUSINA : Tombeau de l'archevêque Birago, 411 J.

### S. Maurizio (Monastero Maggiore)

Intérieur dans le style de la prem. Renaiss. par DOLCEBUONO, 115 E. Peintures des piliers, 186 F. — LUINI Fresques, 720 L.

**S. Michele.**

Anc. galerie du cimetière, dans le style baroque, par FR. CROCE, 274, note 2.

**S. Nazaro.**

Constr. de la prem. Renaiss., de BRAMANTINO, 116 A.

**S. Pietro in Gessate.**

Deux Cloîtres à colonnes de la prem. Renaiss., 111 A.

*Chap. Griff.* BUTTINONE et ZENALE : Fresques, 626 G.

**S. Satiro. V. S. Maria presso S. S.****S. Sebastiano.**

Constr. ronde de style baroque, par P. TIBALDI, 254 B. — BRAMANTINO : S. Sebastien, 627 F.

**S. Sepolcro.**

Constr. goth., 58 A.

*Au-dessus du portail.* BRAMANTINO : Lunette avec une Pietà, 627 E.

*Sacristie.* G. PEDRINI : Madone, 725 F.

**S. Simpliciano.**

Constr. goth., 67 F.

*Abside du chœur.* BORGOGNONE : Couronnement de la Vierge, 627 H.

*Cloître.* Constr. Renaiss., par BRAMANTE (?), 113 F.

**S. Vittore.**

Constr. du début du style baroque par G. ALESSI, 256 D.

**Municipio. Voy. Pal. Marini.****Ospedale Maggiore.**

Façade goth. en briques par A. FILARINETTE, 69 A, 110 B. — TITIEN : Portr. de M. A. Rezzonico, 737 G.

*Grande Cour.* Constr. de style baroque par RICCHINI, 291 A.

*Cour à dr. de la grande.* Constr. Renaiss. de BRAMANTE, 110 B, 113 A.

**Ospedale militare.**

Constr. Renaiss. de BRAMANTE, 113 B.

**Seminario.**

Cour de la haute Renaiss., par MEDA, 254 E.

**Collegio de' Nobili.**

Constr. du début du style baroque, par SBRIGNO, 254 G.

**Collegio Elvetico. Voy. Pal. del Senato.****Arcovescovado.**

Grande Cour de la prem. Renaiss., 113 H.  
*Cour de devant.* Constr. Renaiss. tardive par P. TIBALDI, 254 C.

**Ambrosiana. (Bibliothèque.)****Rez-de-chaussée.**

Objets d'art du moyen âge, 310 C. — Fragments du monument de Gaston de Foix par BAMBAJA, 412 H. — LÉONARD DA VINCI : Codex Atlanticus (recueil de dessins), 644 A. — LUINI : Christ conspué, 721 A.

**Galerie.**

J. BASSANO : Repos en Égypte, 767 B.  
BOLTRAFFIO : Portr. d'Homme, 720 C.  
BONIFAZIO l'aîné : Sainte Famille avec archange et Tobie, 756 C.  
BORGOGNONE : Madone, 628 A.  
BRAMANTINO : Autel en trois parties, avec Madone, etc.; S. Jérôme, en buste; Adoration du Christ, 626 C.  
J. BRUEGHEL : Paysages et Fleurs, 823 B.  
CARIANI : Portement de croix, 753 K.  
DOSSO DOSSI : Lavement de pieds, 711 B.  
ÉCOLE FRANÇAISE : Portrait, 689 G.  
LÉONARD DA VINCI : Dessins, 644 A; portr. d'Isabelle d'Aragon, 645 A.  
Copie de la Cène de Léonard, 647 D.  
LUCAS DE LEY DE (École de) : Adoration des Rois, 635 L.  
LUINI : Tableaux, 722 B.  
J. MABUSE (?) : Madone à la fontaine, 636, ligne 1.  
MAITRE DES DEMI-FIGURES FÉMININES : S<sup>te</sup> Madeleine, 636 C.  
MORONI : Portrait d'Homme, 753 E.  
RAPHAËL : Carton de l'École d'Athènes, 682 A.  
SAVOLDO : Transfiguration (copie), 749 F.  
TITIEN (d'après le) : Mise au tombeau et Adoration des Rois (copies des originaux de Madrid), 737 N.

**Brera.**

Escalier et cour de style baroque par RICCHINI, 289 B, 293 C.

**Museo lapidario (au rez-de-chaussée).**

Diptyque paléo-chrétien, 309 F.



*I<sup>re</sup> Salle.*

- Cadres Renaiss. en terre cuite, 164 K.  
 Tombeau de Barnabò Visconti avec statue équestre (XIV<sup>e</sup> s.), 334 B.  
 FUSINA : Monument de Bagaroto, 412 A.  
 BAMBAJA : Monument de Gaston de Foix (fragments et moulage complet), 412 G.  
 FOPPA : Madone avec Saints (fresque), 625 L.  
 BAMBAJA : Tombeau de Curzio, 413 A.  
 MICHELLOZZO : Portail de la Banque des Médicis, 143 R, 368 A.  
 CARADOSSO : Médaillons avec têtes et Madone, 411 F.

*II<sup>e</sup> Salle.*

- AGOSTINO DI DUCCIO : Relief avec cavaliers, 370 C.  
 Tête de bronze de Michel-Ange, par un de ses élèves, 459 D.  
 BALDUCCIO (?) : Statues, 333 H.  
 MICHELLOZZO : Chaire, 143 S, 164 K, 368 B.

*Galerie de peintures (1<sup>er</sup> étage).**Salle des Fresques (École milanaise).*

3. BRAMANTINO : Madone avec deux Anges, 627 D.  
 15, 20. MARCO D'OGGIONO : Assomption, Noces de Cana, 724 H.  
 19. LUINI : Sposalizio, 720 J.  
 27-32. G. FERRARI : Vie de la Vierge, 724 B.  
 13. MARCO D'OGGIONO : Adam et Ève, 724 H.  
 41-43, 47, 52, 61-67. LUINI : Vie de la Vierge, Vierge trônant, Anges portant le corps de S<sup>te</sup> Catherine, Vierge tendant Jésus à S<sup>te</sup> Élisabeth, Saintes, 720 J.  
 71. FOPPA : Martyre de S. Sébastien, 625 K.  
 67, 72. LUINI : Sacrifice à Pan, Naisance d'Adonis, 720 J.

*Galleria d'Oggioni.*

- C. CRIVELLI : Couronnement de la Vierge, 608 L. — SOLARIO : la Vierge à l'œillet, 719 A.

*I<sup>re</sup> Salle (Peintres milanais).*

75. BORGOGNONE : Assomption, 627 J.  
 76-81. FOPPA : Parties d'un tableau d'autel, 626 D.  
 87. BERS. DE' CONTI : Madone adorée par Ludovic le More et sa famille, 626 M.

- 69 9.9. MARCO D'OGGIONO : Chute de Lucifer, Madone avec Saints, 724 H.  
 106. A. SOLARIO : Sainte Famille avec S. Jérôme, 719 A.  
 107. G. FERRARI : Martyre de S<sup>te</sup> Catherine, 723 A.  
 109. LANINI : Madone avec Saints, 725 L.  
 115. CERANO CRESPI : Madone du Rosaire, 800 E.

*II<sup>e</sup> Salle (Peintres Italiens du XV<sup>e</sup> siècle)*

- 159, 190, 194, 279, 281. GENTILE DA FABRIANO : Couronnement de la Vierge, etc., 571 A.  
 162. ANTONIO DA MURANO : Madone, 606 E.  
 165. C. CRIVELLI : S. Jérôme et S. Augustin, 608 L.  
 168. GENT. BELLINI : Prédication de S. Marc, 611 G.  
 169, 171, 317. VITT. CRIVELLI : Fragments d'un tableau d'autel, 609 A.  
 170. BONSIGNORI : S. Bernardin, 623 B.  
 172. PALMA : Adoration des Rois, 729 I.  
 173. GIOV. DA UDINE : Gloire de S<sup>te</sup> Ursule, 743 I.  
 175. GIACOMO FRANCA : Madone trônant, 602 F.  
 177. RONDINELLI : Tableau d'autel, 620 F.  
 178. PALMEZZANO : Couronnement de la Vierge, 577 C.  
 179. STEFANO DA FERRARA : Madone avec quatre Saints, 598 G.  
 180 (et 180, 161, 183, etc.). N. ALUNNO : Madone avec Saints, 572 D.  
 182. FR. MAZZUOLA : Portr. d'Homme, 605 B.  
 185. PALMEZZANO : Madone avec Saints, 577 C.  
 186. GAROFALO : Pietà, 709 J.  
 187. PIERO DELLA FRANCESCA (FR. CARNEVALE?) : Madone avec Saints, 574 E.  
 188. GIOVANNI SANTI : Annociation, 578 B.  
 191. CIMA : S. Pierre, S. Nicolas, S. Augustin, 617 H.  
 192. B. MONTAGNA : Madone avec Saints, 621 B.  
 193. C. CRIVELLI : Madone trônant, 608 L.  
 195. TIM. DELLE VITE : Madone entre deux Saints et Annociation, 603 G.  
 197. PALMEZZANO : Nativité de J.-Chr., 577 C.  
 202. G. GENGA : Madone avec Saints, 581 K.

*III<sup>e</sup> Salle (Peintres Vénitiens).*

206. MORETTO : Vierge dans les nuages, 752 L.  
 209. BONIFAZIO l'aîné : Invention de Moïse, 728 B, 756 H.  
 210. CARIANI : Madone avec Saints, 753 J.  
 212. BORDONE : Baptême du Christ, 758 K.  
 213. PAUL VÉRONÈSE : Christ chez le pharisien, 764 F.  
 214. MORONI : Portr. d'Ant. Navagiero, 753 D.  
 215. BONIFAZIO : Pèlerins d'Emmatis, 757 C.  
 216. BORDONE : Descente du Saint-Esprit, 758 K.  
 218. MORONI : Assomption, 753 I.  
 225. C. PIAZZA : Madone avec Saints, 754 O.  
 227. PAUL VÉRONÈSE : Trois Saints, 763 H.  
 232. MORONI : Madone avec saints, 753 I.  
 234. SAVOLDO : Madone avec Saints, 749 C.

*I<sup>er</sup> Cabinet (Peintres Vénitiens).*

235. MORETTO : S. François, 752 L.  
 241, 242. BORDONE : Madone avec Saints, 758 K.  
 251, 259. MORETTO : Saints, isolés, 752 L.  
 253, 255, 374. LOTTO : Tableaux, 742 F.  
 256. MORONI : Madone avec Saints, 753 I.

*IV<sup>e</sup> Salle (Chefs-d'œuvre).*

- 259 (?). MONTAGNA : Madone avec Saints, 621 K.  
 261. GIOV. BELLINI : Madone, 612 K.  
 262, 281. SIGNORELLI : Flagellation, Madone allaitant, 581 H.  
 263. C. DA SESTO : Madone, 725 E.  
 264. MANTEGNA : Tableau d'autel, 595 D.  
 265. LUINI : Madone devant une haie de roses, 722 G.  
 266. MICHEL-ANGE : Le Tir des dieux (dessin), 665 D.  
 267. LÉONARD DA VINCI : Tête de Christ (dessin), 647 F.  
 270. RAPHAËL : Sposalizio, 668 B.  
 272. GIOTTO : Madone avec anges, 513 B.  
 273. MANTEGNA : Pietà, 595 I.  
 275. BUTTINONE : Madone avec Saints, 626 L.  
 280. A. SOLARVO : Portr. d'Homme, 719 D.

*III<sup>e</sup> Cabinet (Peintres Vénitiens).*

307. CARPACCIO : Présentation au temple, 616 C.  
 308. MANSUETI : Baptême d'Anianus, 616 L.  
 315. LIBERALE DA VERONA : S. Sébastien, 623 S.  
 317. CARPACCIO : Sposalizio, 616 C.

*IV<sup>e</sup> Cabinet (Vieux Peintres Vénitiens).*

283. C. CRIVELLI : Madone avec Saints, 608 L.  
 284. GIOV. BELLINI : Pietà, 612 G.  
 286, 289, 293, etc. CIMA : Saints, 617 H.  
 287. ST. DA ZEVIO : Adoration des Rois, 623 C.  
 288. CARPACCIO : Dispute de S. Étienne, 616 C.  
 290. PALMA : S. Constantin et S<sup>te</sup> Hélène, 729 I.  
 297. GIOV. BELLINI : Madone, 612 K, 613 K.  
 302. BASAITI : S. Jérôme, 618 C.

*V<sup>e</sup> Cabinet (Peintres Italiens postérieurs).*

331. GURRCINO : Agar, 786 G.  
 333. DOSSO : S. Sébastien, 710 F.  
 334. FR. FRANCA : Annonciation, 601 B.  
 340. GAROFALO : Christ en croix, 709 J.  
 — Les COTIGNOLA : Tableau daté 1504, 620 L.

*VI<sup>e</sup> Cabinet (Peintres Néerlandais).*

- 352, 353. BELLOTTO : Paysages avec villas, 768 B, 821 D.  
 367. J. BRUEGHEL : Paysage, 823 C

*V<sup>e</sup> Salle (Écoles des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> s.).*

391. SALVATOR ROSA : Paysage, 824 F.  
 395. GIOBDANO : Madone avec Saints, 811 L.  
 415. SASSOFERRATO : Madone, 811 B.  
 432. MENGES : Portr. d'Annibali, 787 N.  
 436. VIEILLE ÉCOLE HOLLAND. : Adoration des Rois, 635 E.  
 442. VAN DYCK : Vierge avec S. Antoine, 795 H.  
 446. — Jeune Anglaise, 796 E.  
 447. RUBENS : Cène, 793 A.  
 449. REMBRANDT : Portr. de Femme, 797 E.  
 453. MAÎTRE DES DEMI-FIGURES FÉMININES : S<sup>te</sup> Catherine, 636 D.

*VI<sup>e</sup> Salle (Peintres Bolognais).*

456. DOMENICHINO : Madone avec Saints, 786 F.

487, 489. **TALPINO** : Descente de croix ;  
Madone avec Saints, 777 G.

*VIII<sup>e</sup> Salle.*

566. **AUR. LUINI** : Martyre de S. Vincent (fresque), 721 D.

**Museo civico.**

**ANTONELLO** : Portr. de Jeune Homme, 610 H.

**CORREGGIO** : Madone avec Saints, 713 C.

**FOPPA** : Madone, 625 M.

**Coll. de M. Henri Andreossi.**

**BONIFAZIO l'aîné** : Madone avec Saints, 756 A.

**Coll. du Comte Belgiojoso.**

Tableaux de l'École hollandaise, 819 T.

**Casa Bonomi-Cereda.**

**MARCO D'OGGIONO** : Madone, 724 J.

**Casa Borromeo.**

**BORGOGNONE** : Madone sur un trône doré, 628 B.

**BUTRINONE** : Portrait, 626 J.

**FOPPA** : Chemin de croix, 626 C.

**LUINI** : Tableaux, 722 E.

**PINTURICCHIO** : Portement de croix, 590 L.

**Pal Briyo.**

**G. PADRINI** : Demi figures, 725 L.

**Casa Silvestri.**

Cour Renaiss. et peinture des façades par **BRAMANTE** (?), 113 G.

**Casa Cereda-Rovelli.**

**MAITRE DE LA MORT DE LA VIERGE** :  
Portr. de Femme ; S. Jérôme, 638 F.

**Galleria G. Frizzoni.**

**BOLTRAFFIO** : Portr. d'Homme, 720 F.

**CORREGGIO** : Sainte Anne avec la Vierge et l'Enfant, 713 B.

**FOPPA** : Madone, 626 B.

**PREVITALI** : Madone avec Donateurs, 619 A.

**ZOPPO** : S. Jérôme, 597 A.

**Casino de' Nobili.**

Cour par **BRAMANTE**, 113 C.

**Pal. Litta.**

Constr. du XVIII<sup>e</sup> s., 292 G.

**Pal. Marini (Municipio).**

Constr. du début du style baroque par  
**GAL. ALESSI**, 256 A.

**Pal. Melzi.**

**CESARE DA SESTO** : Madone avec S. Jean ;  
Madone entre les deux SS. Jean,  
725 D. — **B. VIVARINI** : Petit Autel,  
607 G.

**Galleria Giov. Morelli.**

**BASAITI** : Portr. de Femme, 618 J.

**GIOV. BELLINI** : Deux Madones, 612 O.

**PESELLINO** : Piedelle, 555 D.

**VITT. PISANO** : Lionello d'Este, 623 A.

**TIMOT. DELLA VITE** : S. Marguerite,  
603 H.

**Casa Perégo.**

**A. SOLARIO** : Portr. d'Homme en buste,  
719 C.

**Museo Poldi-Pezzoli.**

**ALBERTINELLI** (N<sup>o</sup> 139 du Cat.) : Ta-  
bleau d'autel avec volets, 652 L.

**GIOV. BELLINI** (N<sup>o</sup> 149) : Pietà, 612 E.

**BOLTRAFFIO** (N<sup>o</sup> 109), Madone, 720 A.

**CARNEVALE**. Voy. **PIERO DELLA FRAN-  
CESCA**.

**CARPACCIO** (N<sup>o</sup> 146) : Samson et  
Dalila, 616 D.

**BERN. DE' CONTI** (N<sup>o</sup> 112) : Madone,  
627 A.

**FOPPA** : Madone (N<sup>o</sup> 31) ; Portr.  
d'Homme (N<sup>o</sup> 19), 626 A.

**PIERO DELLA FRANCESCA** : Moine (N<sup>o</sup> 21),  
574 G. — Portr. de Femme (attrib.).  
557 I.

**GUARDI** (N<sup>os</sup> 87, 116) : Paysages, 768 C,  
821 G.

**B. LUINI** : Frauçailles de S<sup>te</sup> Catherine  
(N<sup>o</sup> 16) ; Portement de croix (N<sup>o</sup> 125),  
722 D.

**ROMANINO** (N<sup>o</sup> 143) : Tableau d'autel.  
751 A.

**SIGNORELLI** (N<sup>o</sup> 24) : S<sup>te</sup> Barbe, 581 L.

**A. SOLARIO** : S<sup>te</sup> Catherine (N<sup>o</sup> 26)  
S. Jean-Bapt. (N<sup>o</sup> 29) ; Ecce Homo  
(N<sup>o</sup> 106) ; Madone (N<sup>o</sup> 128) ; Repo-  
en Égypte (N<sup>o</sup> 130), 719 F.

**Albergo del Ponzzone.**

Constr. de la prem. Renaiss., 113 I.

**Pal. Portinari.**

Portail par **MICHELOZZO**, 164 J, 408 F.

**Casa Puntì.**

**LUINI** (?) : Peintures de la cour, 203 I.

**Pal. Scotti.**

**SOLARIO** : Portr. d'Homme, 719 I.

CESARE DA SESTO : Baptême du Christ, 725 C.

**Pal. del Senato.**

Deux Cours, constr. de la haute Renaissance, par MANGONE, 254 F.

**Pal. Trivulzi.**

Tombeau d'Azzo Visconti (xiv<sup>e</sup> s.), 334 C.

CR. SOLARI : Portrait en relief, 412 D.

ANTONELLO DE MESSINE : Portrait, 610 G.

MANTEGNA : Madone trônant, 596 A.

**Pal. Vismara.**

Portail Renaissance et galerie de la première cour par MICHELOZZO, 91 A, 164 J.

**Château fort. (Castello)**

Constr. goth. Intérieur de la première Renaissance. Loggia par BRAMANTE, 77 A.  
— Cour de la Rocchetta, 110 D.

**Casa Zucchi.**

Porte de la première Renaissance, 113 J.

*Aux environs.*

**Église du Couvent de Chiaravalle.**

Constr. goth., 38 B.

**Villa Busca.**

Fragments du Monument de Gaston de Foix par BAMBÀJA, 412 I.

**Minerbio (près de Bologne).**

**Pal. Isolani.**

Constr. de VIGNOLA, 248 C.

**Modène.**

**Cathédrale.**

Constr. romane, 38 F.

*Façade.* Sculptures romanes des Maîtres WILHELM et NICOLAUS, 312 A. — AGOSTINO DI DUCCIO : Reliefs, 370 A.

4<sup>e</sup> autel à g. DOSSO DOSSI : Madone dans les nuages, 710 G. — BEGARELLI : Prosepio (sous l'autel), 437 A.

*Chap. à g. du chœur.* Tombeau en forme de niche, 158 K.

*Chœur.* Stalles Renaissance, par LENDENARI, 176 G.

*Nefs latérales et 1<sup>er</sup> autel à dr. DOSSO*

DOSSI : Chapelles-niches d'autels, 158 K.

*Crypte.* G. MAZZONI : Groupe de Madone avec deux Saints, 506 G.

**S. Agostino (Panteon Estense).**

Constr. de style baroque par BIBBIENA, 282 C.

**S. Bartolommeo.**

Décoration du plafond dans le style baroque par Pozzo, 286 D.

**Carminie.**

3<sup>e</sup> autel à dr. DOSSO DOSSI : Un Saint dominicain, 710 I.

*Chœur et coupole.* CALABRESE : Fresques, 792 A.

**S. Domenico.**

BEGARELLI : Groupe de Marthe et de Marie (dans le passage de l'église à l'Académie), 436 F.

**S. Francesco.**

Constr. goth., 65 H. BEGARELLI : Descente de croix, groupe (chap. à g. du chœur), 435 F.

**S. Giovanni Decollato.**

MAZZONI : Pietà, groupe, 406 F.

**S. Maria Pomposa.**

BEGARELLI : Lamentation sur le corps du Christ, groupe, 435 E.

**S. Pietro.**

Façade en briques de la première Renaissance, 118 C. — DOSSO DOSSI : Assomption, 710 J. — BIANCHI : Tableau d'autel, 604 D.

2<sup>e</sup> autel à g. G. B. DOSSI : Madone dans les nuages avec des Saints, 710 J.

7<sup>e</sup> autel à g. G. B. DOSSI : Vierge sur les nuages avec deux Saints, 710 J.

*Nef centrale.* BEGARELLI : Six Statues, 436 C.

*Chap. à dr. du chœur.* BEGARELLI : Lamentation sur le corps du Christ, groupe, 436 A.

*Transept dr.* BEGARELLI : Groupe de l'autel, quatre Saints et Madone, 436 B.

5<sup>e</sup> autel à dr. G. B. DOSSI : Prédelle, 710 J.

2<sup>e</sup> Cloître. Constr. Renaissance, 118 C.

**S. Vincenzo.**

GUERCINO : Tableau d'autel, 799 I.



**Pal. Coccapano.**

Constr. Renaiss. en briques, 118 D.

**Pal. del Comune.**

NICC. DELL' ABBATE : Fresques, 699 D.

**Pal. Ducale.**

Façade par AVANZINI, 262 A. — P. CLEMENZI : Statues de Léopold et d'Hercule au portail, 462 F. — Cour de style baroque par AVANZINI, 262 A, 291 E.

**Galerie.**

NICC. DELL' ABBATE : Scènes de l'Énéide (neuf fresques) et tableau octogone avec Anges musiciens, 699 E.

BARNABA DE MUTINA : Madone, 536 G.

BARTOLOTTI : Petit Tableau, 713 A.

BLANCHI : Annonciation, 604 C.

BONASIA : Pietà, 604 C.

BONIFAZIO Le Jeune : Adoration des Rois, 757 K.

BOUTS (DIRCK) : S. Christophe, 634 D.

CARAVAGGIO : Deux Buveurs, 818 H.

CAROTO : Madone cousant, 624 J.

CIMA : Lamentation sur le corps du Christ, 617 I.

CORREGGIO (?) : Ganymède, 717 B.

DOSSO : Adoration des Bergers (deux tableaux), Vierges planantes, 711 H. — Tableaux de genre, 711 D. — Judith, 711 G.

ÉCOLE FRANÇAISE : Portrait, 639 F.

E. GRANDI l'aîné : Lucrece, 600 E.

FONTANA : Fresques, 712 B.

FRANCIA : Tableau, 602 A.

GAROFALO : Deux Madones trônant, 709 L.

GENNARI : Tableaux, 780 A.

GUERCINO : Martyre de S. Pierre, 805 H.

— Mariage de S<sup>te</sup> Catherine, 786 H.

— Portraits, 798 D.

LENDINARA : Madone trônant, 604 C.

B. LOSCO : Madone trônant, 604 C.

MAÎTRE DE LA MORT DE LA VIERGE : Madone, 638 G.

MBLONI DI CARPI : Madone trônant, 604 C.

MOCETO : Portrait, 625 H.

PAGANO : Mariage de S<sup>te</sup> Catherine, 712 A.

PARENTINO : Crucifiement de S. Jérôme, 604 C.

PERUGINO (École de) : Tableau, 679 P.

GUIDO RENI : Christ en croix, 799 C.

SCARSELLINO : Tableaux, 777 O.

L. SPADA : Tableaux, 780 C. — Bohémiens, 819 D.

TOMASO DE MUTINA : Tableau d'autel, 536 C.

TINTORETTO : Plafond avec des Scènes des Métamorphoses d'Ovide, 760 H.

VELASQUEZ : Portr. d'un Duc de Modène, 798 Q.

**Collection du général Fabrizi.**

CORREGGIO : Mariage de S<sup>te</sup> Catherine, 714 B.

**Pal. Rangoni.**

Cour Renaiss., 118 E.

BLANCHI : Madone trônant, 604 E.

**Monreale.****Cathédrale.**

Constr. romane, 42 E. — Porte de bronze nord sculptée par BARISANUS (XII<sup>e</sup> s.), 310 R. — Porte ouest de style roman par BONNANUS, 311 A. — Mosaïques, 499 G.

**Montagnana.****Cathédrale.**

MARESCALCO : Madone entre deux Saints et S<sup>te</sup> Catherine entre deux Saints, 622 F.

**Hôtel de ville.**

MARESCALCO : Madone trônant entre six Saints, 622 F.

**Villa Pisani.**

Constr. de la Renaiss. tardive par PALLADIO, 264 D.

**Monte Baroccio.****Cloître des Zoccolanti.**

Constr. Renaiss. de GIROL. GENGA, 224 B.

**Monte Cassino.****Cathédrale.**

Portes byzantines, 310 L. — Stalles Renaiss. par COLICCIO, 174 H.

**Montefalco.****S. Fortunato.**

TIBERIO D'ASSISI : Fresques de la Vie de S. François, 592 I.

**S. Francesco.**

B. GOZZOLI : Fresques de la Vie de S. François, 553 D, F.

**Montefiascone.****Cathédrale.**

Basilique romane, 9 F.

**S. Flaviano.**

Constr. romane, 41 G.

**Madonna delle Grazie.**

Constr. de la haute Renaiss. par SANMICHELI, 236 D.

**Monteluce. Voy. Pérouse.****Montepulciano.****Cathédrales.**

DONATELLO et MICHELLOZZO : Tombeau de B. Aragazzi, 349 B, 368 F.

TADDEO DI BARTOLO : Tableau d'autel, 534 G.

**Madonna di S. Biagio.**

Constr. Renaiss. d'ANT. DA SANGALLO, 99 D, 103 G.

A proximité. Maison d'A. DA SANGALLO avec cour, par lui-même, 99 E.

**Misericordia.**

DELLA ROBBIA : Autel émaillé, 364 note.

**Pal. Bellarmini.**

Constr. Renaiss. par ANT. DA SANGALLO l'aîné, 100 A.

**Pal. Cervini.**

Constr. Renaiss. par ANT. DA SANGALLO l'aîné, 99 E.

**Pal. del Monte.**

Constr. Renaiss. par PERUZZI, 238 D.

**Pal. Tarugi.**

Constr. Renaiss. par ANT. DA SANGALLO l'aîné, 99 F.

**Pal. Comunale.**

DELLA ROBBIA : Autel émaillé, 364 note.

**Préfecture.**

DELLA ROBBIA : Autel émaillé, 364 note.

**Porte de la ville.**

Au-dessus. Autel émaillé des DELLA ROBBIA, 364 note.

**Monte S. Angelo. Voy. Canosa.****Monte S. Giusto (près d'Ancone).****Église.**

LOTIO : Crucifiement, 743 D.

**Monte S. Savino.****Église principale (S. Chiara).**

Autel émaillé avec la Vierge trônant, de l'École des DELLA ROBBIA, 364 note, 365 H. — GIOV. DELLA ROBBIA : Statue de S. Antoine de Padoue, 364 note. — ANDREA SANSOVINO : Autel en terre cuite peinte avec trois statues de saints, 429 A.

**Pal. Comunale.**

Constr. Renaiss. par ANT. DA SANGALLO l'aîné, 100 C.

**Loggia de' Mercanti.**

Constr. Renaiss. par ANT. DA SANGALLO l'aîné, 100 D.

Palais et autres constructions par le même, 100 B.

**Montoliveto Maggiore.****Couvent des Bénédictins.**

Cour. SIGNORELLI : Huit fresques de la Vie de S. Benoît, 579 B. — SODOMA : Vingt-quatre fresques de la Légende de S. Benoît, 703 I.

Bibliothèque. FRA GIOVANNI DA VERONA : Porte, armoire et candélabre, 171 M.

**Église.**

FRA GIOVANNI DA VERONA : Panneaux incrustés, 171 L. — RAFFAELLO DA BRESCIA : Stalles incrustées du chœur et Jubé d'orgue, 171 N. — Statues émaillées de S. Bernard et de Vierge assise, de l'École des DELLA ROBBIA, 364 note.

**Monza.****Cathédrale.**

Constr. Renaiss. par MARCO DI CAMPIONE, 67 B. — Diptyques paléo-chrétiens, 309 C. — Couronne de fer et autres ouvrages de métal du moyen âge, 310 A.

**S. Maria in Strada.**

Moitié supérieure de la façade : constr. goth. en briques, 67 C.

**Parc.**

Agencement du siècle dernier, 303 L.

**Moscuso.****S. Maria del Lago.**

Chaire romane par NICODEMUS, 316 D.

**Murano. Voy. Venise.****Naples.**

Murailles et tours du xv<sup>e</sup> s., 77 G.

**Porta Capuana.** Constr. de la prem. Renaiss. par G. DA MAJANO, 107 D.

**Fontaine** Renaiss. près de S. Lucia, par DOM. DI AURIA, 155 J.

**Cathédrale (S. Gennaro).**

Constr. goth., 44 D, 54 A. — Sculptures du portail par BAMBOCCIO DE PIPERNO, 339 A. — IMPARATO : Tableaux 774 E. — SANTAFEDE : Plafonds, 774 C. — Trône archiepiscopal de style goth., 78 E.

**1<sup>re</sup> chap. à g.** MARCO DA SIENA : Incrédulité de S. Thomas, 774 H.

**Transept gauche.** Statue tombale d'Innocent IV, 339 C.

**Dern. chap. à dr.** Tombeau du card. F. Carbone, 338 G.

**Chap. Minutoli.** Tombeaux goth., 338 D. — TOMMASO DEGLI STEFANI : Peintures murales, 508 K.

**Trésor.** DOMENICHINO : Pendentifs, 813 D.

**Crypte.** Décoration Renaiss., 154 E. — Portes Renaiss. en bronze, 174 F\*. — Statue d'Olivieri Caraffa, 403 J.

**Anneze. Voy. S. Restituta.**

**S. Agnello.**

PIETRO NEGRONI : Tableau, 701 J.

**S. Angelo a Nilo.**

Portail du xv<sup>e</sup> s., 155 L. — NIC. TOMMASI : Peintures de la lunette de la porte, 539 N. — DONATELLO et MICHELOZZO : Tombeau de Brancacci, 154 A, 349 A, 368 E. — Stalles Renaiss. du chœur, 174 A.

**S. Annunziata.**

Portail Renaiss. près de l'église, 155 K\*. — Armoires de la sacristie et peintures murales du trésor, par GIOV. DA NOLA, 174 G.

**SS. Apostoli.**

LANERANCO : Peintures du plafond, etc., 814 B.

**S. Arpino.**

Portail Renaiss., 155 M, 174 D.

**S. Caterina a Formello.**

Constr. de la prem. Renaiss., par A. FIORENTINO, 108 E. — LUIGI GARZI : Fresques du plafond et de la façade, 791 J.

**Carmine.**

Décoration Renaiss. du cloître, 197 G.

**S. Chiara.**

Constr. goth., 45 B. — Tour du xvii<sup>e</sup> s. (?), 108 I. — Autels goth. et Renaiss. des deux côtés du portail, 154 F. — CONCA : Peinture centrale du plafond, 791 K. — BONITO : Petite peinture du plafond, 791 M. — Tombeaux goth. de la dynastie d'Anjou, 80 C, 338 C. — Tombeau du roi Robert, par SANCUS et JOHANNES, 338 B. — Maître-autel de style baroque, 288 C.

**Chœur de l'orgue.** Reliefs goth. de la Vie de S<sup>te</sup> Catherine, 338 H.

**Réfectoire.** École de GIOTTO : Christ trépanant, 513 E.

**Corpus Domini.**

TINO DI CAMAINO : Tombeau de Mathilde d'Achaja; Monument du duc Charles de Calabre et de sa femme, 331 A.

**S. Domenico Maggiore.**

Constr. goth., 44 B. — Tombeaux goth., 338 F. — Porte-cierge de Pâques, 338 I. — GIOV. DA NOLA : Médaille et Madone, 449 F. — Bustes de style baroque, 473 B.

**1<sup>re</sup> chap. à g.** GIOV. DA NOLA : Autel avec une Madone entre deux saints, 449 F. — Adoration des Rois, tableau du xv<sup>e</sup> s., 629 J.

**3<sup>e</sup> chap. à g.** École de NOLA : Tombeau de Rota, 449 H.

**7<sup>e</sup> chap. à g.** GIOV. DA NOLA : Autel Renaiss., 155 B.

*Chap. postér., sur la Strada della Trinità :*  
Deux Tableaux du XV<sup>e</sup> s., 539 L.

*Transept droit.* Tombeau Renaiss. de Galeazzo Pandono, 155 E.

*1<sup>re</sup> chap. à dr.* Madone (XV<sup>e</sup> s.), 539 L.

*6<sup>e</sup> chap. à dr. (del Crocifisso).* Tombeaux Renaiss., 155 D. — Portement de croix et Madone allaitant, tableaux du XV<sup>e</sup> s., 539 L, 629 J.

*4<sup>e</sup> chap. à dr.* MARCO DA SIENA : Baptême du Christ, 774 I.

*2<sup>e</sup> chap. à dr.* Fresques de la dernière époque de l'École de GIOTTO, 539 L.

*1<sup>re</sup> chap. à dr. (Caraffa).* Tombeau Renaiss., 449 A.

*Capp. S. Stefano.* Tombeau du XVII<sup>e</sup> s., 155 F.

*Sacristie.* SOLIMENA : Fresques, 791 H.

### S. Filippo (Gerolomini).

Constr. de style baroque par CAVAGNI, 277 B. — Façade, 273 M.

*Au-dessus du portail.* LUCA GIORDANO : Marchands chassés du temple, 803 D.

### S. Gennaro de' Poveri.

SABBATINI : Vie de S. Janvier (fresques du vestibule de la cour intérieure), 700 H. — Peintures des catacombes, 505 M.

### Gesù Nuovo.

Façade de style baroque, 273 L. — Portail Renaiss., 155 K. — SOLIMENA : Histoire d'Héliodore (au-dessus du portail intérieur), 791 L. — Peintures des voûtes dans le style baroque 285 B. — LANFRANCO : Pendentifs de la coupole, 814 A.

### S. Giacomo degli Spagnuoli.

GIOV. DA NOLA : Tombeau de Pietro di Toledo, 155 I, 449 D. — G. B. LAMA : Descente de croix, 701 A.

### S. Giovanni a Carbonara.

Tombeaux goth. de la dynastie d'Anjou, 80 D. — CICCIONE : Tombeaux de Ladislas, de Jeanne II et de Caracciolo, 338 J. — Niche d'autel avec décoration Renaiss., 154 H. — Statue de la Madone, 449 B. — L. DA BISUCCIO : Fresques, 538 G.

*Chap. des Caraccioli di Vico.* Statues et reliefs de l'École de NOLA, 449 C.

*Congrégation.* Pavé en carrelages vernissés, École des DELLA ROBBIA, 166 H.

### S. Giovanni Maggiore.

Portail goth., 45 A.

### S. Giovanni dei Pappacoda.

BAMBOCCIO DE PIPERNO : Sculptures goth. du portail, 339 B.

### S. Lorenzo.

Tour de la prem. Renaiss., 108 H.

*Transept gauche.* SIMONE NAPOLETANO (?) : S. Antoine de Padoue, 539 K. — Autel Renaiss. Rocchi (4<sup>e</sup> chap. à dr.), 155 A. — SIMONE DI MARTINO : S. Louis de Toulouse (7<sup>e</sup> chap. à dr.), 532 D.

*Pourtour du chœur.* Constr. goth., 44 A. — Tombeaux goth. de la famille Durazzo, 338 E.

*Chœur.* Sarcophage Renaiss. de Pudéricus (9<sup>e</sup> chap.), 155 G.

### S. Maria delle Grazie.

Constr. Renaiss. de GIACOMO DE' SANTI, 108 G. — SABBATINI : Tableaux, 700 F. — GIOV. DA NOLA : Mise au tombeau, relief, 449 G.

### S. Maria dell' Incoronata.

École de GIOTTO : Peintures sur la voûte d'arête, 513 C, 522 B.

### S. Maria Donna Regina.

TINO DI CAMAINO et GALLARDUS : Tombeau goth. de la reine Marie, 330 F, 338 A.

### S. Maria la Nuova.

Constr. Renaiss., 108 F. — IMPARATO : Tableaux, 774 F. — SANTAFEDÈ : Plafond, 774 B. — Tombeau Renaiss. de Galeazzo Sanseverino, 155 C.

*Chœur.* SIMONE PAPA le jeune : Fresques, 774 A.

*Réfectoire.* École des DELLA ROBBIA : Revêtement des murailles en carreaux émaillés, 166 J. — DONZELLI (?) : Fresques, 631 A\*.

### S. Maria del Parto.

MONTORSOLI et SANTACROCE : Tombeau de Sannazaro, 461 B.

### S. Maria della Pietà de' Sangri.

SAN MARTINO : Le Christ mort ; CORRA-



DISI : Pudicitia ; QUEIROLO : Il Disinganno ; trois statues, 475 D.

### S Martino.

STANZIONI : Pietà (au-dessus du portail), 804 A. — Les fils de P. VÉRONÈSE : Festin chez le Pharisien, 766 B. — SPAGNOLETTO et LANFRANCO : Peintures des voûtes, 284 I, 814 C. — Incrustation, de style baroque, des barrières des chapelles, 284 F.

*Cap. di S. Brunone* (2<sup>e</sup> à g.). STANZIONI : Vie et apothéose de S. Bruno, 809 F, 813 H.

*Chœur.* GUIDO RENI : Nativité du Christ ; RIBERA : Communion des apôtres ; CARACCILOLO : Lavement des pieds ; STANZIONI : Cène ; les héritiers de P. VÉRONÈSE : Fondation de l'Eucharistie, 803 H.

*Tesoro.* LUCA GIORDANO : Hist. de Judith et le Serpent de bronze, 791 E. — SPAGNOLETTO : Descente de croix, 801 B.

*Cour du jardin.* Constr. de la Renaiss. tardive, 269 E. — Ornaments Renaiss., 245 B, ligne 11.

### Montoliveto ou Monte Oliveto.

Constr. Renaiss., 107 H. — Portes Renaiss., 174 B. — Autels des deux côtés de la porte, par NOLA et SANTACROCE, 154 G, 449 I.

*Cap. Piccolomini* (1<sup>re</sup> chap. à g.). A. ROSSELLINO et B. DA MAJANO : Tombeau de Marie d'Aragon, 154 B, 381, 384 C. — A. ROSSELLINO et GIULIO MAZZONI : Autels, 144 I, 154 C, 381 B, 827 E. — SILVESTRO DE' BUONI : Ascension, 630 F.

1<sup>re</sup> *Chap. à dr.* École des DELLA ROBBIA : Pavés émaillés, 166 L. — BEN. DA MAJANO : Autel de marbre avec l'Annonciation, 154 C, 384 D.

*Chœur.* Tombeau de l'évêque Vaxallus d'Aversa, 155 H. — Stalles Renaiss., 173 Q. — MAZZONI : Groupe bronze, 406 E.

*Congrégation.* Décoration Renaiss., 197 H.

*Cloîtres.* Constr. Renaiss. par CICCIONE, 107 F.

### Monte di Pietà (Chapelle).

I. BORGHESE : Assomption de la Vierge,

701 L. — SANTA FEDE : Résurrection, 774 D.

### Oratoire de Pontanus.

Constr. de la prem. Renaiss. par CICCIONE, 107 L.

### S. Paolo.

Copie de la Vierge au Poisson d'après RAPHAEL, 674 B. — SOLIMENA : Fresques (dans la sacristie), 791 G.

### S. Pietro a Majella.

Constr. goth., 44 C. — CALABRESE : Peintures du plafond, 813 I. — Stalles du chœur Renaiss., 173 S.

### S. Pietro Martire.

Tombeau Renaiss., 403 K. — ÉCOLE NAPOLITAINE du xv<sup>e</sup> s. : S. Vincent Ferrier, 630 A.

### S. Restituta (annexe de la cathédrale).

Constr. romane, 42 G. — Colonnes antiques, 12 D. — Barrières d'autel sculptées, avec l'histoire de Samson et du Christ, xi<sup>e</sup>-xii<sup>e</sup> s., 308 A. — Madone avec deux Saints, mosaïque du xiii<sup>e</sup> s., 508 J. — SILV. DE' BUONI : Madone avec Saints, 631 B.

### S. Severino.

Façade gauche Renaiss., 108 C. — FR. DE MURA : Peinture du plafond, 791 L. — NOLA : Tombeau de l'enfant A. Cicara, 449 E. — Stalles du chœur et porte, 173 R, 174 C.

*Église inférieure.* ANT. D'AMATO : Tableau, 631 F. — SABBATINI : Tableau, 700 G. — Madone, et S. Séverin, tableaux du maître-autel (École napolit. du xv<sup>e</sup> s.), 630 B.

*Cloître.* Constr. Renaiss. par CICCIONE, 107 G. — ZINGARO : Vingt fresques de la Vie de S. Benoît, 630 D.

### S. Severo.

Copie de la Madone Sixtine de RAPHAEL, 674 D.

### S. Teresa.

GIAC. DEL PO : Repos en Égypte, 802 I.

### Trinità de' Pellegrini.

A. VACCARO : le Crucifié avec ses disciples, 808 I. — STANZIONI : Intercession de S. Emidio, 809 G.

**Castello Nuovo.**

Constr. goth. de GIOV. PISANO (?), 77 F.  
Arc de triomphe d'Alphonse 1<sup>er</sup>. Constr.  
de la prem. Renaiss. par PIETRO DI  
MARTINO, 107 E, 154 D.

Église S. Barbara (dans la cour du châ-  
teau). Porte Renaiss., 107 K. —  
ÉCOLE NAPOLITAINE : Adoration des  
Rois, 632 O.

**Assises** (derrière S. Maria Donna Re-  
gina).

École de GIOTTO : Fresques de la Pas-  
sion et du Jugement dernier, 513 F.

**Municipio.**

NIC. TOMASI : Gloire de S. Antoine  
abbé, 539 M.

**Pal. Alice (Calviati).**

Constr. Renaiss., 108 D.

**Pal. S. Angelo.**

FILIPPINO LIPPI : Madone, 561 F. —  
P. NEGRONI : Tableau, 701 M.  
SEBAST. DEL PIOMBO : Ferrante d'Ava-  
los, 740 G.

**Pal. Borromeo.**

MICHELINO : Restes des peintures mu-  
rales, 538 H.

**Pal. Colobrano-Carafa.**

Constr. Renaiss., 107 J. — Portes Re-  
naiss., 174 E.

**Pal. Gravina (Poste).**

Constr. Renaiss. de GABR. D'AGNOLO,  
108 A.

**Pal. della Pianura.**

Porte Renaiss., 174 F.

**Pal. Reale.**

Façade de style baroque par D. FON-  
TANA, 290 E. — TITIEN : Pier Luigi  
Farnese, 736 K.

**Villa Reale.**

Constr. moderne et parc, 303 D.

**Pal. della Rocca.**

Constr. Renaiss. de G. MORMANDI, 108 B.

**Pal. Vicario (Tribunal).**

Cour avec portique de la Renaiss. tar-  
dive, 269 D.

Villas sur le Vomero et jardins, 302 N-Q,  
303 A-C.

**Museo Nazionale.**

Façade par D. FONTANA, 290 D.

Entresol. Coffret Farnèse par JOANNES  
DE BERNARDI, 181 A. — Antiquités  
chrétiennes, 310 I.

1<sup>re</sup> Salle des Terres-Cuites. Bustes en bronze  
de Dante et du roi Ferdinand 1<sup>er</sup>  
(XV<sup>e</sup> s.), 403 L.

2<sup>e</sup> Salle des Terres-Cuites. Majoliques,  
182 B. — Service du card. Alex. Far-  
nèse, 183 A. — Argenterie Renaiss.,  
180 B.

Bibliothèque. Reliure d'un livre de messe  
attribuée à BENVENUTO CELLINI, 181 F.

**Galerie.**

Tableaux byzantins, 500 C.

A. D'AMATO : Vierge avec Anges, 701 C.  
G. DI BARTOLO : Massacre des Inno-  
cents, 569 J.

FRA BARTOLOMMEO : Assomption, 651 I.  
GIOV. BELLINI : Transfiguration, 612 A.  
HERRI DE BLES : Paysages, 636 G.

BOCCACCINO : Adoration des Mages, 828 J.  
— Du même (?) : Madone entre deux  
Fondatrices, 828 L.

H. BOSCH : Sainte Famille, 636 L.  
BOTTICELLI : Madone avec Anges, 828 C.  
BRONZINO : Deux Géomètres, 659 Q.

P. BRUEGHEL : Parabole des Aveugles ;  
Hérésie, 636 N.

BUECKLAAR : Scènes de marché, 636 O.  
SILV. DE' BUONI : Tableaux, 631 C.

CALABRESE : Judith, 806 L ; Retour de  
l'Enfant prodigue, 816 E.

ANN. CARRACCI : Pietà, 803 K ; Frag-  
ments de la copie du Couronnement  
de la Vierge, d'après le Corrège, 716 O.

CARDISCO : Combat de S. Augustin  
contre les hérétiques, 701 H.

POL DA CARAVAGGIO : Portement de  
croix, 701 G.

ÉCOLE DE P. DA CARAVAGGIO : Ta-  
bleaux, 701 K.

HENDR. VAN CLEEF (?) : Deux Tableaux,  
636 P.

CLAUDE LORRAIN : Coucher de soleil  
au bord de la mer ; Grotte d'Égérie,  
828 G.

CORRÈGE : Mariage de S<sup>te</sup> Catherine  
(copie anc.), 714 A, 828 N ; — La Zin-  
garella, 714 A.

LOR. DI CREDI : Adoration des Bergers,  
565 L.

DONZELLI (Les) (?) : Plusieurs Ta-  
bleaux, 631 A.

ÉCOLE ALLEMANDE : Charles Quint, 640 E.  
 ÉCOLE DE LA HAUTE ALLEMAGNE : Charles-Quint, 637 K.  
 ÉCOLE HOLLANDAISE : Portraits, 796 L.  
 ELISHEMIER : Paysages de forêts avec l'histoire de Dédale, 822 L.  
 VAN EYCK (?) : S. Jérôme, 630 C, 632 B.  
 A. FALCONE : Tableaux de bataille, 820 H.  
 FINOGLIA : S. Bruno, recevant les règles de l'Ordre, 809 H.  
 RAF. DEL GARBO : Annonciation et Madone, 828 E.  
 L. GIORDANO : S. François-Xavier baptisant les sauvages, 791 F. — Pietà, 804 B. — Madonna del Rosario, 811 K.  
 GUERCINO : Repentir de S. Pierre, 808 N.  
 LAMA : Tableaux, 701 B.  
 LANFRANCO : S. Jérôme avec l'Ange, 814 E.  
 L. LOTTO : Madone avec Saints, 741 O.  
 MANTEGNA : S<sup>te</sup> Euphémie, 595 C.  
 MARCO DA SIENA : Tableaux, 774 G.  
 MASACCIO : Madone; Fondation de S. Maria della Neve, 545 D.  
 FIL. MAZZUOLA : Misé au tombeau, 604 G.  
 MAITRE DE LA MORT DE LA VIERGE : Crucifiement; Adoration des Rois, 638 C.  
 MICHEL-ANGE (?) : Carton de la Vénus embrassée par l'Amour, 666 G, 828 M. — Carton avec Deux Soldats, 828 M.  
 MORO (il) : Portrait, 762 E.  
 P. NEGRONI : Vierge avec Anges, 701 L.  
 OOSTMANEN : Adoration des Bergers, 635 H.  
 ORTOLANO : Descente de croix, 711 J.  
 PALMA VECCHIO : Madone avec Saints, 730 A.  
 S. PAPA : Archange Michel, 629 I.  
 PARMEGIANINO : Portraits, 718 D.  
 PINTURICCHIO : Assomption, 590 H.  
 SER. DEL PIOMBO : Madone avec l'Enfant endormi, 739 D. — Adrien VI, 740 E. — Tête de Clément VI, 740 J.  
 PONTORMO (?) : Portraits de Cav. Tibaldi et du card. Passerini, 679 J.  
 RAPHAEL : Madonna del divino amore, 673 D. — Carton, 828 M.  
 RAPHAEL (d'après) : Copies de la Madonna di Loreto et du Réveil de l'Enfant, 673 B et G.  
 REMBRANDT : Son portrait, 797 E.  
 G. RENI : Nausicaa, 817 L.

RIBERA : Bacchus; S. Sébastien, 790 I. — Prophètes et Saints, 808 D.  
 JULES ROMAÏN : Madonna della Gatta, 673 I.  
 SALV. ROSA : Jésus parmi les Docteurs, 803 A.  
 SABBATINI : Adoration des Rois; Sept Pères de l'Église; S. Nicolas etc., 700 E.  
 A. DEL SARTO : Copie du portr. de Léon X d'après Raphaël, 678 O.  
 SASSOFERRATO : Adoration des Bergers, 801 H. — Atelier de charpentier de S. Joseph, 802 H.  
 SCHIDONE : S. Sébastien, 800 I.  
 C. DA SESTO : Adoration des Rois, 725 A.  
 SODOMA : Résurrection du Christ, 706 B.  
 SOLARIO : Portr. d'un Cardinal, 719 B.  
 SPADA : Meurtre d'Abel, 806 E.  
 SPADARO : Tableaux de bataille, 820 H.  
 TITIEN : Paul III, 736 D. — Le card. Aless. Farnese, 736 L. — P. L. Farnese, 736 L. — Charles-Quint, Philippe II, 737 C. — Danaé, 736 N. — Paul III avec son fils et son petit-fils, 736 H. — S<sup>te</sup> Madeleine, 737 U.  
 VACCARO : Massacre des Innocents, etc., 808 H.  
 VELASQUEZ : Borrachos (copie), 798 R.  
 VENUSTI : Copie du Jugement dernier de Michel-Ange, 665 D.  
 B. VIVARINI : Madone avec Saints, 607 A.  
 L. VIVARINI : Madone avec deux Cordeliers, 608 B.  
 ZINGARO (?) : Madone avec Saints, 630 E.

## Narni.

### Cathédrale.

Constr. du XI<sup>e</sup> s., 2 H, 9 H. — Portique du XV<sup>e</sup> s., 103 G. Niche d'autel Renaiss., 151 A.

### S Maria de la Pensola.

Vestibule du XI<sup>e</sup> s., 2 H, 9 H.

### Édifices profanes.

Constructions goth., 76 B.

### Hôtel de ville.

D. GHIRLANDAJO : Couronnement de la Vierge, 563 K.

## Nepi.

Fortifications. Constr. de la haute Renaiss., d'ANT. DA SANGALLO, 231 C.

**Nocera.****S. Maria Maggiore** (hors la ville).

Constr. paléo-chrét., 13 B.

ALUNNO : Tableau d'autel, 572 B.

**Novare.****Cathédrale.**

Constr. romane, 41 A.

G. FERRARI : Mariage de S<sup>te</sup> Catherine, 723 D. — B. LANINI : Vie de la Vierge, 725 R, T.**Baptistère.**

Constr. romane primitive, 14 A, 41 B. — Groupes en argile peinte attribués à G. FERRARI, 437 G.

**S. Gaudenzio.**

Constr. du début du style baroque, 254 A. — Façade par PELLEGRINI, 276 C. — G. FERRARI : Tableaux d'autel, 723 C, G.

**Orvieto.****Cathédrale.**

Façade goth. par MAITANI, 9 G, 53 B. — Reliefs goth. de la façade par MAITANI et autres, 325 H, 331 H. — Voir aussi NINO PISANO, 326.

1<sup>er</sup> pilier du côté gauche. Statue de jeune Sibylle, dans la manière de QUERCIA 393 C.**Intérieur.**

UGOLINO DI MAESTRO VIERI : Autel émaillé, 333 C. — GENTILE DA FABRIANO : Madone (fresque), 571 F. — Stalles du chœur de la prem. Renaiss., 166 U. — Bénédictier Renaiss., 150 G.

Chapelle de la Vierge. S. MOSCA : Adoration des Rois, groupe, 468 K. — SIGNORELLI : Cycle de fresques du Jugement dernier, 184 L, 579 C. — FRA ANGELICO : Prophètes et Patriarches, 548 A.

Cappella del Corporale. UGOLINO DI PRETE ILARIO : 534 N.

Opera (en face la cathédrale). Dessins pour la façade, la chaire, etc., 332. — SIMONE DI MARTINO : Madone avec Saints, 532 C. — SIGNORELLI : Son portrait; S<sup>te</sup> Madeleine, 581 M. —

UGOLINO DI MAESTRO VIERI : Madone statuette en métal, 333 D.

**S. Andrea.**

Constr. romane, 9 G.

**S. Domenico.**

ARNOLFO DI CAMBIO : Tombeau du card. de Braye, 80 J, 320 A.

Église inférieure. Constr. de la haute Renaiss., par SANMICHELI, 236 E.

**S. Giovenale.**

Constr. romane, 9 G.

**Pal. Buonsignori.**

Constr. de la haute Renaiss., par SANMICHELI, 236 F.

**Osope (dans le Frioul).****Église.**

PELLEGRINO DA SAN DANIELE : Tableau d'autel, 743 M.

**Ostie.****Cathédrale.**

Constr. de la prem. Renaiss., 106 D.

**Forteresse.**

Constr. de la prem. Renaiss., par GIULIANO DA SANGALLO, 138 E.

**Padoue.****Portes de la ville.**

Constr. de la haute Renaiss., par GIOV. MARIA FALCONETTO, 235 D, E. — Autres portes Renaiss., 235 F, G, H.

**Cathédrale.**

Constr. de la haute Renaiss. par ANDREA DELLA VALLE et A. RIGHETTO, 235 H. — Tombeaux goth. (transept dr.), 79 G. — SEMITECOLO : Tableaux, 539 F.

**S. Antonio (Il Santo).**Constr. goth., 62 B. — Sarcophage dit d'Antenor, 79 A. — Deux Bénédictiers Renaiss., dont l'un de T. ASPETTI, 162 M, 446 P. — Tombeau de Contareno, avec plusieurs fig. par A. VITTORIA (1<sup>er</sup> pilier à g.), 446 K. — Portraits en buste de style baroque, 473 A. — TIEPOLO : Fresques, 815 H. — Tombeau Renaiss. d'Ant. de Roycellis (nef latérale gauche), 162 N.



*Chap. S. Felice (à dr.).* ANDRIOLO : Cinq Statues, 336 D. — ALTICHERI DA ZEVIO et JAC. D'AVANZO : Légende de S. Jacques (fresques), 536 K.

*Chap. S. Luca.* GIUSTO PADOVANO : Histoire des apôtres S. Philippe et S. Jacques, 537 C.

*Chœur.* Parois de marbre, d'après le dessin de DONATELLO, 163, ligne 2, 352 A, 408 B. — A. RICCIO : Candelabre de bronze, 162 F, 163 A, 352 A, 408 B. — DONATELLO : Statues en bronze et reliefs du maître-autel (dispersés dans le chœur et dans l'église). 352 A. — VELLANO et RICCIO : Reliefs en bronze des parois et des barrières 407, 408 B. — F. MINIO : Statues d'évêques (derrière le maître-autel), 443 C.

*Sacristie.* Panneaux de marqueterie Renaiss., 178 I.

*Galerie voisine de la sacristie.* GIOTTO : Fresques, 513 H.

*Chap. S. Antonio (Cappella del Santo)*  
Constr. Renaiss., par MINELLO, JAC. SANSOVINO, etc., 163 B, 194 F. — Neuf Reliefs en marbre par M. et T. LOMBARDI, MINELLO, SANSOVINO, etc., 424 C, 425 H, 447 D. — Candelabre d'argent Renaiss., 162 J. — Tombeau de Raf. Fulgoso, xv<sup>e</sup> s. (derrière la chapelle), 827 F.

*Passage vers le premier cloître.*

Tombeaux goth., 79 F.

*Cloîtres.* Constr. Renaiss., 63, ligne 14.

*Place devant l'église.* DONATELLO : Statue équestre de Gattamelata, 351 I, 827 O.

*Chap. S. Giorgio (sur la place devant l'église).*

ALTICHERI et AVANZO : Fresques, 537 A.

### Battistero.

Constr. paléo chrét., 14 D. — MOSCA : Sacrifice d'Abraham, relief (au-dessus du portail), 448 B. — G. et A. PADOVANO (?) : Fresques, 537 B.

### Eremitani.

Tombeaux goth. de la famille Carrara (à dr. et à g. de la porte), 79 E. — Tabernacles de pierre (à dr. et à g. de la porte), 408 E. — AMMANATI : Tombeau de M. M. Benavides, 464 J. — Encadrements d'autel en terre cuite (xv<sup>e</sup> s.), 163 C.

*Chœur.* GUARIENTO (?) : Fresques, 538 A.

*Chap. SS. Jacopo e Cristoforo.* Constr. goth., 185. — GIOVANNI DA PISA : Madone avec six saints, relief d'autel en argile, 407 C. — École de SQUACIONE (A. MANTEGNA, BONO, ANSUINO, PIZZOLO, ZOPPO) : Légende de S. Christophe et de S. Jacques (fresques), 594 B.

*Cimetière.* École de GIOTTO ; Madone. 513 I.

### S. Francesco.

Constr. de SANSOVINO (?), 240 F. — VELLANO : Reliefs en bronze du tombeau du prof. P. Roccahonella (achevé par RICCIO) (a dr.), et de Madone trônant (à g.), 407 E.

### S. Giustina.

Constr. de la haute Renaiss., par RICCIO LEOPARDO et MORONE, 234 A, 827 A. — Stalles du chœur Renaiss., 178 G. — PAUL VERONÈSE : Martyre de S<sup>te</sup> Justine, 763 J. Stalles Renaiss. avec marqueteries (dans la maison capitulaire), 178 G.

*Cloîtres.* Le 4<sup>e</sup>, constr. Renaiss., 236 G.

Cloître Renaiss. par PALLADIO, 267 D

### Madonna dell' Arena.

Tombeau goth. de Scrovegno, 324 D.

GIOV. PISANO : Statue de Scrovegno et Madone au-dessus du tombeau 324 E, F. — GIOTTO : Fresques, 513 G. 519 A, 524 A, 526 A.

### S. Maria delle Grazie.

Constr. de style baroque, 235, au bas.

### S. Maria del Toresino.

Constr. de style baroque, 235 I.

### S. Maria in Vanzo.

MONTAGNA : Madone trônant, 620 M.

### Scuola del Carmine.

TITIEN : S. Joachim et S<sup>te</sup> Anne, 732 D

### Scuola del Santo.

Plafond en bois à caissons, 178 J. — TITIEN (I, XI, XII), CONTARINI, DON CAMPAGNOLA et autres maîtres padouans : Fresques, 732 E.

### Séminaire.

Cours Renaiss., 236 C\*.

**Université.**

Cour Renaiss. par SANSOVINO, 241 H.

**Loggia del Consiglio.**

Constr. Renaiss. par B. ROSSETTI, 134 F.

**Pal. Arenberg.**

AMMANATI : Géant (dans la cour), 464 I.

**Pal. del Capitano.**

Constr. Renaiss. par FALCONETTO, 235 C.

**Pal. Cicogna.**

Constr. de la prem. Renaiss., 134 G.

**Pal. Giustiniani.**

Cour Renaiss. et pavillons par FALCONETTO, 194 G, 236 A.

**Pal. del Podestà.**

Cour Renaiss., 236 B.

**Pal. della Ragione.**

Constr. goth., 70 A. — Cheval de bois, étude pour la statue équestre de Gattamelata de DONATELLO, 351 J. — MURTIQ : Fresques, 537 D.

**Édifices goth., 71 P.****Maison Renaissance (près de la Loggia del Consiglio).**

CAMPAGNOLA (?) : Frise d'enfants, 200 E.

**Galerie municipale.**

Cadre Renaiss., 178.

BASAITI : Madone entre Saints, 618 I.  
JAC. BELLINI : Christ dans le vestibule de l'enfer, 609 E.

BOCCACCINO : Madones, 629 F.

CATEVA : Tableau d'autel, 618 M.

ROMANINO : Madone trônant entre deux Anges, 750 D. — Cène ; Madone trônant entre deux Saints, 750 E.

SQUARCIONE : S. Jérôme, 594 A.

A. et B. VIVARINI (da Murano) : Tableau d'autel, 606 G.

**Collection du Comte Maldura.**

CAROTO : Madone cousant une chemise, 624 K.

**Palerme.****Cathédrale (S. Rosalia).**

Constr. romane, 42 B\*. — Statues des apôtres et deux bénitiers (XVI<sup>e</sup> s.), 404 A. — CRESCENZIO : S<sup>te</sup> Cécile, 631 K.

**S. Cita.**

Autel sculpté Renaiss. (dans le chœur), 404 B.

**S. Domenico.**

Relief Renaiss., 403 O. — Statue de S<sup>te</sup> Barbe (XVI<sup>e</sup> s.), 403 Q.

**S. Giovanni degli Eremiti.**

Constr. byzantine, 42 A.

**S. Maria dell' Ammiraglio.**

Constr. romane, 42 B. — Mosaïques, 499 F.

**S. Maria della Catena.**

Relief de Madone, 403 N.

**S. Maria del Gesù.**

Scènes de la légende de S. Mathieu, (XV<sup>e</sup> s.), 631 M.

**Cappella Palatina.**

Constr. romane, 42 C. — Mosaïques, 499 E.

**Musée.**

Statues polychromes de la Madone (XV<sup>e</sup> s.), 405 M. — S. Georges, Madone, statues (XVI<sup>e</sup> s.), 403 P. — Tableaux d'autel (XIV<sup>e</sup> s.), 631 I. — CRESCENZIO (?) : Madone avec Saints, 631 L. — AINEMOLO : Tableaux, 632 A. — JEAN MABUSE (?) : Madone, 635 N.

**Hôpital (Ospedale).**

Trionfo della Morte, peinture du XV<sup>e</sup> s., 631 J.

**Palo.**

(Entre Cività Vecchia et Rome.)

**Château.**

Constr. Renaiss., 138 F.

**Parme.****Cathédrale.**

Constr. romane, 39 A. — Porte Renaiss., 176 E. — GRADO : Tombeaux Renaiss., 158 E.

Transept droit. Tombeau en marbre de Barth. Montinus (1507), 158 F. — Niche en mosaïque Renaiss., 187 C.

Nef centrale. MAZZOLA : Peintures de la voûte, 187 E. — CORRÈDE : Fresques de la coupole, 716 D.

Chœur. Stalles par LENDENARI, 176 H. —

Les GONZATA : Quatre Statues d'Apôtres en bronze, 439 D.

3<sup>e</sup> chap. à dr. ANTELAMI : Descente de croix, relief, 312 E.

4<sup>e</sup> et 5<sup>e</sup> chap. à dr. Clôtures de marbre Renaiss., 158 F. — Fresques du XV<sup>e</sup> s., 536 I.

Sacristie. L. BIANCO : Boiserie sculptée, 175 H.

Crypte. G. E. DA GRADÒ (?) : Statue de S. Agapit au-dessus de l'autel, 439 G. — CLEMENTI : Tombeau avec deux Vertus assises, 462 G. — Fresques du XV<sup>e</sup> s., 536 I.

### Baptistère.

Constr. romane, 14 E. — ANTELAMI : Sculptures des trois portails et de la base, 312 E. — Sculptures intérieures du XIII<sup>e</sup> s., 312 E. — Portes Renaiss., 176 F. — Stalles Renaiss., 176 E. — MAZZOLA : Tableau d'autel, 604 H. — Fresques de style roman, 502 F.

### S. Annunziata.

CORRÈGE : Annonciation, lunette à fresque, 717 A.

### S. Antonio.

Constr. de style baroque par BIBBIENA, 286 I.

### S. Giovanni Evangelista.

Constr. de la prem. Renaiss. par ZACCAGNI, 118 A. — Ornementation Renaiss. des pilastres et des nervures des voûtes, 187 B. — Peintures décoratives plus récentes, 187 F. — CORRÈGE : S. Jean l'Évang. (lunette de la porte du transept gauche), et fresques de la coupole, 715 C. — BEGARELLI : Quatre Statues (transept), 436 D.

Chapelles à dr. GIAC. FRANZIA : Adoration des Bergers, 602 D. — CASELLI : Tableau, 606 F. — Cadres Renaiss., 176 C.

Chœur. Stalles Renaiss. par ZUCCHI et TESTA, 176 A.

### S. Paolo.

CORRÈGE : Fresques, 715 B. — ARALDI : Voûte peinte (dans le cloître), 187 A; Copie de la Cène de Léonard da Vinci (dans le cloître), 647 E.

### S. Quintino.

Cloître Renaiss., 119 D.

### S. Sepolcro (auj. Hôpital).

Constr. Renaiss., 119 I. — Pilastres Renaiss. de la façade, 158 E. — Tour de style baroque, 227 A. Plafond de style baroque, 176 D. — GIR. MAZZOLA : Sainte Famille (avec cadre Renaiss.), 176 D.

### La Steccata.

Constr. de la prem. Renaiss. par ZACCAGNI, 117, 118 B. — Ornements Renaiss. des pilastres, 187 G. G. E. DA GRADÒ : Tombeaux de capitaines, 439 C.

### Séminaire épiscopal.

Constr. Renaiss., 119 H.

### Consorzio.

C. CASELLI : Madone trônant, 605 E.

### Pal. del Giardino.

AUG. CARRACHE : Fresques, 816 K.

### Pal. Farnèse.

Escalier de style baroque, 292 D.

Teatro Farnese. Constr. du début du style baroque, par ALEOTTI, 261 B.

### Galerie.

ANN. CARRACHE : Mise au tombeau, 804 C. — Six Fragments de la copie du Couronnement de la Vierge du CORRÈGE, 716 B.

L. CARRACHE : Mise au tombeau de la Vierge, 800 A.

CIMA : Deux Madones avec Saints, 617 E. CORRÈGE : Madone; Descente de croix; Martyre de S. Placide et de S<sup>te</sup> Flavie, 714 D. — Madonna della Scodella; Madonna di S. Girolamo, 715 A. — Peintement de croix (attribué à tort à Corrège), 714 F.

FR. FRANZIA : Madone trônant, 601 J.

GERINI : Mort de la Vierge, 513 J.

HOLBEIN : Portrait d'Erasmus, 640 G.

BERN. LOSCHI : Madone avec deux Saints, 604 E.

JAC. D'ILARIO LOSCHI : Madone, 604 F.

FR. MAZZUOLA : Madone trônant, 605 A.

P. MAZZUOLA : Madone avec Saints, 604 F.

A. MOR : Portrait de prince, 637 F.

SER. DEL PIOMBO : Clément VII avec un Chambellan, 740 K.

RIBERA : Prophètes et Saints, 808 D.

JULES ROMAÏN : Jésus glorifié avec la Vierge, d'après Raphaël, 679 O.

B. SCHIDONE : Tableaux, 780 D.

S. SPADA : Tableaux, 780 B.

*Bibliothèque.*

CORRÈGE : Groupe principal du Couronnement de la Vierge, provenant de S. Giovanni, 716 A.

## Pavie.

### Cathédrale.

Constr. de la prem. Renaiss. par C. ROCCHI, 115 B. — B. GATTI : Madone avec les fondateurs, 717 B. — CAMPIGNONE (?) : Arca di S. Agostino, 334 D.

### Église des Augustins.

Constr. romane, 37 B.

### Canepanova.

Constr. Renaiss. de BRAMANTE, 113 L.

### Chartreuse (Certosa).

Constr. goth. par CAMPIONE, 68 A. — Façade de la prem. Renaiss. par AMADEO et autres, 114 F. — Sculptures de la façade par MANTEGAZZA et autres, 410 A, 414 C. — Portail principal par B. BRIOSCO, 411 B. — Peintures décoratives de l'intérieur, d'après les dessins de BORGOGNONE, 186 D. — PELLEGRINI et AMADEO : Tombeau de Galeazzo Visconti, 165 D. — SOLARI : Figures tombales de Béatrix d'Este et de Ludovic le Moine (nef gauche), 412 B. — MONTAGNA : Madone trônant, 621 C. — BORGOGNONE : Fresques et tableaux d'autel, 627 G. — MACRINO D'ALBA : Tableau d'autel (2<sup>e</sup> aut. à dr.), 628 J. — A. SOLARIO : Assomption, 719 K. — DANIELE CRESPI : Tableaux, 781 A.

*Sala capitolare.* MANTEGAZZA : Adoration, relief, 410 B. — Stalles du chœur par POLLI, 176 M. — Candélabres de bronze Renaiss., 165 D.

*Petit cloître (Chiostro piccolo).* Les MANTEGAZZA et G. A. AMADEO : Sculptures de la porte, 410 C, D.

### S. Francesco.

Constr. goth., 67 H.

### S. Lanfranco.

G. A. AMADEO : Monument de S. Lanfranc, 410 E.

### S. Marino.

G. PEDRINI : Tableau d'autel (dans le chœur), 725 G.

### S. Michele.

Constr. romane, 37 A.

### Château fort.

Constr. goth., 76 J.

### Pinacoteca.

CORRÈGE : Madone, 713 D.

### Stabilimento Malaspina.

ANTONELLO DE MESSINA : Portrait, 610 I.

### Tours goth., 77 H.

Cour de palais (vis-à-vis du Carmine), 115 A.

## Peretola (près de Florence).

### Église.

LUCA DELLA ROBBIA : Tabernacle, 356 B.

## Pérouse.

### Porta S. Pietro.

Constr. Renaiss. par POLIDORO DI STEFANO, 103 E.

### Cathédrale (S. Lorenzo.)

Constr. goth., 61 C.

Stalles Renaiss. (à dr. et à g. du portail) par G. DA MAJANO et D. TASSO, 172 I. — Tombeau goth. d'Innocent III, 80 F. — AGOSTINO DI DUCCIO : Tombeau de l'évêque Baglione; Corps du Christ entre deux Saintes Femmes, relief en marbre, 370 D. — SIENORELLI : Madone trônant, 579 D. — G. MANNI : Saints isolés, 592 F. — LONDI ANGELO : Tableau, 583 A. — F. BAROCCIO : Descente de croix, 776 E.

*Devant la cathédrale.* DANTI : Statue de Jules III, 435 B. — Fontaine gothique par NICCOLÒ et GIOV. PISANO et ARNOLFO DI CAMBIO, 76 E, 320, 1<sup>re</sup> lig., 322 B.

### S. Agostino.

Stalles Renaiss. du chœur, peut-être de P. DA NICOLA, 172 H.

### S. Angelo.

Constr. paléo-chrét., 18 D.

### S. Bernardino (Confraternità).

Façade Renaiss. sculptée par AGOSTINO DI DUCCIO, 103 D, 369 F.



**Chiesa nuova (Oratorio).**

Constr. Renaiss., 220 F.

**S. Domenico.**

Constr. goth. par GIOV. PISANO (?), 55 F.

GIOV. PISANO : Tombeau goth. de Benoît XI, 80 G, 323 C. — AGOSTINO DI DUCCIO : Autel en terre cuite (4<sup>e</sup> à dr.), 150 I, 369 G. — POLIMANTE DA NICOLA (?) : Stalles Renaiss. du chœur, 172 G. — FRA BARTOLOMMEO : Peintures des Vitraux du chœur, 642 F.

**S. Ercolano.**

Sarcophage, de Patelier de GIOV. PISANO, 322 F.

**S. Francesco de' Conventuali.**

Sarcophage paléo-chrétien (IV<sup>e</sup> s.), 307 G. — RAPHAEL (?) : Dieu le Père avec Anges, 672 E.

**S. Pietro de' Cassinensi.**

Constr. paléo-chrétienne avec des colonnes antiques, 11 G. — ANGELO DI BALDASSARE : Pietà, 582 L. — Stalles du chœur, achevées par STEFANO DA BERGAMO, 172 F. — MINO DA FIORE : Tabernacle, 387 G. — ADONE DONI : Adoration des Rois, 592 N. — L'ALIENSE : Dix Scènes de la vie du Christ, 761 F.

**S. Severo.**

RAPHAEL : Fresque, 669 A; — au-dessous, les Saints du PÉRUGIN, 588 B.

**Citadelle.**

Constr. de la haute Renaiss. par A. SANGALLO le jeune, 231 A.

**Pal. Antinori.**

Constr. de style baroque par ALESSI, 258 J.

**Casa Baldeschi.**

RAPHAEL (?) : Dessin pour l'une des fresques de la « Libreria » de Sienne, 590 K.

**Il Cambio.**

Stalles Renaiss. par MERCATELLO, 172 E. — PÉRUGIN : Fresques, 184 I, 587 H. — G. MANNI : Fresques, 592 E.

**Pal. del Comune.**

Constr. goth., 75 H. — FIOR. DI LOREN-

zo : Madone trônant (fresque), 583 G. — BONFIGLI : Scènes de la vie de S. Ercolano et de S. Louis de Toulouse (fresques de la chapelle), 583 E.

**Pinacothèque.**

D. DI PARIS ALFANI : Madone avec Saints, 592 L.

ADUANO : Annonciation, 572 E.

FRA ANGELICO : Tableau d'autel, 546 C.

BARTOLO : Tableaux de piété, 534 B.

BOCCATI : Tableaux d'autel (Salle G 16-20), 583 B.

BONFIGLI : Annonciation (G. 7, 9)

Adoration des Mages (G. 10); Madone avec Saints (G. 11-15, H. 4); Gloire de S. Bernardin (H. 10), 583 F.

CAPORALE : Annonciation (H. 14); Ascension (H. 12), 583 C.

GENT. DA FABRIANO : Madone (F. 39) 571 E.

PIERO DELLA FRANCESCA : Tableau d'autel, 573 F.

BERTO DI GIOVANNI : Tableaux de piété (Q. 16-21), 592 M.

B. GOZZOLI : Tableaux de légende avec représentations idéales d'édifices 85 fin. — Madone trônant (F. 34) 553 G.

FIOR. DI LORENZO : Tableaux (salles I et L), 583 G, 584 D.

MANNI : Conversion de S. Thomas (O), 592 D. — Autres Tableaux (O), 592 G.

B. DI MARIOTTO : Tableaux d'autel (H. 1-3, 20, 21), 592 Q.

PÉRUGIN : Pietà; Madone trônant 587 E; Transfiguration; Baptême du Christ; Couronnement de la Vierge, etc. (Salles M et N), 588 A.

PINTURICCHIO : Madone trônant (N. 10) 590 B.

E. DI SAN GIORGIO : Adoration des Rois, 592 B.

SIGNORELLI : Madone avec Saints (H. 27) 579 E.

LO SPAGNA : Madone trônant (N. 7) 591 E.

**Université.****Musée.**

Résurrection, dans le style de GIOV. PISANO, 322 E. — AGOSTINO DI DUCCIO : Fragments de la Maestà della Volte, 369 H.

**Pal. de' Tribunali.**

Constr. de la prem. Renaiss., 103 F.

**Maison**, Borgo S. Pietro, N° 82.

Constr. de la prem. Renaiss., 103 F.

**Château de Castiglione** (sur le lac de Pérouse).

Constr. de G. ALESSI, 258 I.

**Chiesa di Monteluca** (devant la ville).

Tabernacle, œuvre d'atelier de VERROCCHIO, 144 C, 375 C.

## Pesaro.

**S. Domenico.**

Portail gothique, 65 L.

**S. Francesco.**

Portail goth., 65 L. — GIOV. BELLINI : Couronnement de la Vierge, 612 P.

**S. Giovanni Evangelista.**

M. ZOPPO : Pietà et Tête de S. Jean-Bapt., 596 I.

**S. Giovanni Battista.**

Constr. Renaiss. par G. GENGA, 224 A.

**Municipio** (Hôtel de ville).

Collection de Majoliques Renaiss., 182 G.

**Château fort.**

Constr. goth., 77 D.

**Pal. Prefettizio.**

Constr. Renaiss. par G. et B. GENGA, 224 E.

**Villa Imperiale** (près de Pesaro).

Constr. Renaiss. des GENGA, 224 D. — Pavé Renaiss., 166 L.

## Pescaro.

**S. Clemente.**

Scènes de la vie de Jacob et d'Abraham, relief byzant. (au portail), 315 I.

## Pescia.

**Cathédrale.**

Travaux décoratifs de BUGGIANO, 369 D.

**Piacenza Voy. Plaisance.**

## Pianella.

**S. Angelo.**

Chaire romane par RANUCCI, 316 J.

## Pienza.

**Cathédrale.**

Fontaine baptismale, 150 H. — BARTOLO DI FREDI : Tableau d'autel, 534 E. — TADDEO DI BARTOLO : Fresques, 534 E. — VECCHIETTA : Ascension, 568 C.

**S. Anna in Creta** (près de Pienza).

SODOMA : Fresques, 703 H.

**Pal. Piccolomini, Pal. Vescovile.**

**Fontaine** (sur la place).

Constr. de la prem. Renaiss. par BERN. ROSELLINO et FRANC. DI GIORGIO, 94 C, 96 A.

## Pieve di Cadore.

**Église.**

TITIEN : Tableau d'autel, 737 O. — École du TITIEN : Fresques, 738 D.

**Casa Valenzasco.**

Fresque de la Madone, attribuée à TITIEN, 731 L.

## Pise.

**Statues** de Ferdinand I<sup>er</sup> (Langarno) et de Cosme I<sup>er</sup> (Piazza de' Cavalieri) par FRANCAVILLA, 466 H, I.

**Cathédrale.**

Constr. romane par RAINALDUS et BUSKETUS, 22 E. — Sculptures gothiques de la façade, 325 A. — Porte par BONNANUS, 311 B. — Relief de la porte principale par JEAN BOULOGNE, 466 K.

**Intérieur.**

Plafond sculpté Renaiss., 170 L. — Pavé roman en mosaïque, 29, fig. 12. — Lampe Renaiss., 468 A. — SOGLIANI : Tableaux d'autel, 657 F. — Mosaïques des tribunes du transept, 507 C. — MOSCA : Reliefs des niches (aux deux extrémités du transept), 468 J. — PERIN DEL VAGA : Madone avec Saints (transept dr.), 699 G. — STAGIO STAGI : Niche avec S. Blaise (transept dr.) ; tombeau de Gamaliel, Nicodème et Abdias (bas-côté dr.), 147 D. — Bénitier Renaiss., 147 C. — G. PISANO : Sculptures de la chaire, 322 D.

**Chœur.** Balustrade Renaiss., 181 E. — Pupitre de lecture Renaiss., 147 C. — GIUL. DA MAJANO (?) : Stalles Renaiss., 170 H. — CERVELLESI : Siège épiscopal, 170 H. — Trônes au-dessus des degrés du chœur, dans le style baroque, 170 H. — SFAGI et FOGGINI : Chapiteaux à figures du cierge pascal, 147 F. — CIMABUE : le Christ entre la Vierge et S. Jean, mosaïque, 505 A.

ANDREA DEL SARNO : Figures de Saints, 656 C. — SODOMA : Sacrifice d'Abraham, 706 C. — JAC. DA EMPOLI : Tableaux, 782 I.

**Sacristie.** GIOV. PISANO : Vierge avec l'Enfant, statuette en ivoire; Châsse d'ivoire, 324 K.

### Battistero.

Constr. romane par DIOTISALVI, 24 A. — Sculptures romanes, 325 B. — Sculptures romanes du portail est, 314 H. — GIOV. PISANO : Madone (au-dessus de la porte), 324 L. — Pavé roman en mosaïque, 29, lig. 12. — NIC. PISANO : Chaire, 318 A. — TINO DI CAMAINO : Fonts baptismaux, 330 A.

### Camposanto.

Constr. goth. de G. PISANO, 55 C. — École de G. PISANO : Demi-figure de Madone, 324 J; Madone entre Saints, 325 C.

### Intérieur.

SFAGI : Tombeau de Decio, 147 E. — Sarcophages paléo-chrétiens, 307 C. — Frise par BONSAMICUS, 314 F. — Parties de la Chaire de GIOV. PISANO, 322 D. — TOM. PISANO : Tabernacle, 327 A. — TINO DI CAMAINO : Sarcophage de l'empereur Henri VII, 330 C. — Buste d'Isotta Malatesta, 383 I. — ÉCOLE FLORENTINE : Trois Vertus du Sarcophage de Ricci (N° 49); Statuettes en relief de la Charité, de la Miséricorde, etc. (Nos 90, 94, etc.), 390 E. — BART. AMMANATI : Mausolée des parents de Grégoire XIII, 464 H.

**Paroi nord.** Benozzo Gozzoli : Histoire de l'Ancien Testament, 184 B, 554 E; au-dessous : demi-figure de Vierge avec l'Enfant, par GIOV. PISANO, 324 J. — PIETRO DI PUC-

cio : Scènes de la Genèse et Couronnement de la Vierge, 514 A, 528 A.

**Paroi est.** BUFFALMACO (?) : Ascension, Résurrection et Passion, 514 A, 521 B, 522 A.

**Paroi sud.** École de GIOTTO : Assomption (au-dessus de l'entrée est) 523 A; Triomphe de la Mort, Jugement dernier, Enfer, 514 A, 521 F, 522 C, 526 C, D, 527 A, D. — LORENZETTI (?) : Vie des anachorètes en Thebaïde, 514 A. — ANDREA DA FIRENZE et ANTONIO VENEZIANO : Vie de S. Ranieri, 514 A, 521 A. — SPINELLO ARETINO : Vie des SS. Ephesus et Petrus, 514 A. — FRANCESCO DA VOLTEERRA : Histoire de Job, 514 A, 521 E.

### Campanile.

Constr. romane de WILHELM VON INNSBRUCK et BONANNUS, 24 B.

### S. Andrea.

Constr. romane, 25 D.

### S. Anna.

Constr. romane, 25 C.

### S. Caterina.

Constr. romane, 26 C. — NINO PISANO : Tombeau de Sim. Saltarello; la Vierge et l'archange Gabriel (autel de la chap. à dr. du chœur), 328 C. — FR. TRAINI : Gloire de S. Thomas, 514 C, 528 B.

### S. Casciano (près de Pise).

Sculptures romanes du portail par BLDUENUS, 314 E.

### S. Francesco.

Constr. goth., 50 B. Campanile goth. en briques, 50 C. TADDEO DI BARTOLO : Fresques, 534 E. BARNABA : Tableau du maître-autel 536 F. — TADDEO GABDI : Fresques (voûte du chœur), 514 B. — GERINI : Scènes de la Passion (salle capitulaire), 514 B, 521 D. — Cloîtres Renaiss., 102 D.

### S. Frediano.

Constr. romane, 25 A.

### S. Maria della Spina.

Constr. goth., 55 D. — Statues goth. de l'extérieur, 325 D. — NINO PISANO :

Madone allaitant (demi-figure dans une niche); Vierge avec l'Enfant entourée de saints (sur l'autel), 328 B. — BUGGLIANO : Décoration Renaiss. du chœur, 369 E. — Reliefs Renaiss. des Sept Vertus (près du maître-autel), 390 D.

**S. Martino.**

Fresques du XIV<sup>e</sup> s., 514 D.

**S. Michele in Borgo.**

Constr. romane de FRA GUGLIELMO (?), 26 B.

**S. Nicola.**

Constr. romane de NICC. PISANO (?), 26 A.

**S. Paolo in Ripa d'Arno.**

Constr. romane, 25 H.

**S. Paolo all'Orto**

Constr. romane, 25 F.

**S. Pierino.**

Constr. romane, 25 E. — Pavé roman en mosaïque, 29, ligne 12.

**S. Piero in Grado (près de Pise).**

Constr. romane, 26 D. — Portraits des Papes en mosaïque, 497 I. — GIOV. PISANO : Fonts baptismaux, 323 B. — GIUNTA : Peintures, 504 E.

**S. Ranieri.**

TINO DI CAMAINO : Vierge apparaissant à S. Ranieri, relief goth., 330 B. — Autel Renaiss., 390 F. — GIUNTA : Christ en croix, 504 D.

**S. Sepolcro.**

Constr. romane, 25 G.

**S. Silvestro.**

GIOV. DELLA ROBBIA : Vierge dans la gloire, relief, 361 J, 364 note.

**S. Sisto.**

Constr. romane, 25 B. — Deux Bénitiers Renaiss., 147 G.

**S. Stefano.**

Plafond sculpté Renaiss., 170 J.

**Université.**

Cour de la prem. Renaiss., 102 A.

**Palais archiépiscopal**

Cour Renaiss., 102 C.

**Dogana.**

Constr. goth., 74 D.

**Seminario.**

TRAINI : Tableaux d'autel, 514 F. — SIMONE DI MARTINO : Tableaux d'autel (six panneaux), 532 A.

**Hôpital.**

GENTILE DA FABRIANO : Madone, 571 G.

**Casa Toscanelli.**

Constr. Renaiss., 102 B.

**Casa Trovatelli.**

Constr. Renaiss., 102 B.

**Palais de la Piazza S. Stefano.**

Constr. Renaiss., 199 R, 200 A, 250 B.

**Académie.**

BARNABA : Tableaux, 536 E.  
DOM. GHIRLANDAJO : Deux Madones, 563 H.  
BENOZZO GOZZOLI : Tableaux d'autel, 554 F.  
SIMONE DI MARTINO : Panneau d'un tableau d'autel, 532 B.  
SODOMA : Vierge trônant avec des Saints, 706 D.  
TRAINI : S. Dominique, 514 E.

**Pistoie (Pistoja).****Cathédrale (S. Jacopo).**

Constr. romane, 22 B, 27 F.

*Porche.* ANDREA DELLA ROBBIA : Lunette au-dessus du portail, 360 E, 363 note. — Caissons de voûte, de l'atelier des ROBBIA, 185 F, 363 note.

*Intérieur.* FERRUCCI : Fonts baptismaux, 146 E, 431 B. — CELLINO DI NESE : Monument de Cino de' Sinibaldi, 331 D. — VERROCCHIO : Tombeau du card. Forteguerri, 375 D.

*Chapelle du chœur.* Stalles Renaiss., 171 H. — OGNABENE, P. et L. DI SER GIOVANNI : Devant d'autel en argent, 333 B. — LORENZO DI CREDI : Madone trônant, 565 A. — A. ROSSILINO : Portr. en relief de Donato de' Medici, 382 I.

**Battistero.**

Constr. du XIV<sup>e</sup> s., 15 A. — Porte Renaiss., 171 F, 340 E.



**S. Andrea.**

Constr. romane, 22 C, 27 D. — GRUAMONS : Sculptures du portail latéral, 314 B. — GIOV. PISANO : Chaire et Crucifix, 322 C.

**S. Bartolommeo.**

Constr. romane, 27 E. RUDOLFINUS : Sculptures de la porte principale, 314 C. — GUIBO DI COMO : Chaire et Crucifix, 315 E.

**S. Domenico.**

BERN. et ANT. ROSSELLINO : Tombeau de F. Lazzari, 378 C, 382 E. — Tombeau du moine Lorenzo Pisano, 378 G. JACOPO DA EMPOLI : S. Charles Borromée (transept dr.), 782 H. — FRA PAOLINO : Tableaux, 652 G.

**S. Francesco al Prato.**

École de Giotto : Quatre Saints (sacristie); Vie de la Vierge, fresques (chapelle près du chœur); Légende de S. François (dans le chœur), 514 G. — P. CAPANNA et autres : Fresques de la salle capitulaire, 514 G.

**S. Giovanni fuorcivitas.**

Constr. romane, 27 C. — GRUAMONS : Sculptures du portail principal, 314 A. — FRA PAOLINO (?) : Rencontre, groupe en terre émaillée, 366 A. — FRA GUGLIELMO (?) : Fonts baptismaux, 323 A; Chaire, 321 A. — ANDREA (?) DELLA ROBBIA : Groupe de la Rencontre, 364 note.

**S. Giovanni delle Monache ou Madonna delle Monache.**

Constr. de la prem. Renaiss. par VITONI, 100 K. — Portes Renaiss., 171 E.

**Madonna dell' Umiltà.**

Constr. Renaiss. par VITONI, 100 J.

**Ospedale del Ceppo.**

GIOV. DELLA ROBBIA (?) : Frise émaillée, 365 K, 366 B. — PALADINI : Relief (1585), 366 note.

**Pal. del Comune.**

Constr. goth., de SIMONE DI SER MEMMO, 75 D. — Porte et Stalles Renaiss., 171 G. — Armes de la ville en marbre, 376 C.

**Pal. de' Tribunali.**

Constr. goth., 75 E.

**Liceo Forteguerri.**

ANGELO DI POLO : Buste de Christ en terre peinte, 377 D.

**Plaisance (Piacenza).****Grande Place.**

MOCCHI : Monuments de bronze d'É. et de R. Farnèse, 475 C.

**Cathédrale.**

Constr. romane, 38 I. — Dessus d'autel goth. (au-dessus du portail principal), 78 F. — L. CARRACHE : Fresques, 813 A. — GUERCHIN : Prophètes et Sibylles de la coupole et Allégories des pendentifs, 789 G.

**S. Antonio.**

Constr. goth., 65 J.

**Carmine.**

Constr. goth., 65 K.

**S. Croce.**

GUERCHIN : Salomon et la reine Saba, 815 K.

**S. Francesco.**

Constr. goth., 65 L.

**Madonna della Campagna.**

Constr. de la prem. Renaiss., 119 E. — PORDENONE : Scènes de la vie de la Vierge et Légende de S<sup>te</sup> Catherine, 747 F.

**S. Sepolcro.**

Constr. de la prem. Renaiss., 119 F. 235 A.

**S. Sisto.**

Constr. de la prem. Renaiss., 117 E. — Ornementation peinte, 187 D, H. — AVANZINI : Copie de la Madone Sixtine de Raphaël, 674 C.

**Monastero.**

Constr. de BRAMANTE (?) et de TRAMELLI, 119 G.

**Pal. Comunale.**

Constr. goth., 68 D.

**Pal. Farnese.**

Constr. Renaiss. par VIGNOLA, 248 D

**Pal. de' Tribunali.**

Constr. Renaiss., 118 F.

**Maisons de la Via S. Antonio.**

Constr. Renaiss., 119 C.

**Poggibonsi.****S. Lucchese (près de la ville).**

Autel émaillé, de l'École de Sienne (?), 364 note, 365 G. — GERINO DA PISTOJA : Noli me tangere, 591 C.

**Pordenone.****Cathédrale.**

A. DA PORDENONE : Vierge trônant entre Saints; S. Érasme et S. Roch, fresque; Gloire de S. Marc, 746 C, D, E.

**Hôtel de ville.**

A. DA PORDENONE : S. Gottardo entre S. Sébastien et S. Roch, 747 C.

**Prato.****Cathédrale (Pieve).**

Constr. romane, 27 B. — Achèvement dans le style goth. par GIOV. PISANO, 55 B. — DONATELLO et MICHELOZZO : Chaire encadrée à l'extérieur, 349 C. — ANDREA DELLA ROBBIA : Lunette au-dessus du portail, 360 F, 363 note.

*Intérieur.* Tombeaux Renaiss., 143 Q. — Les frères DA MAJANO : Madonna dell'Ulivo, statue en terre, 384 B. — DONATELLO : Chapiteau de bronze de la chaire, 143 G. — A. ROSELLINO et MINO DA FIESOLE : Chaire, 381 F, 387 M. — Tombeaux en forme de niche, 380 G.

*Chœur.* FRA FILIPPO LIPPI : Scènes de la vie de S. Jean-Bapt. et de S. Étienne, fresques, 551 D. — Cadres Renaiss. de ces fresques, 184 A. — Légendes, fresques du XIV<sup>e</sup> s. (chap. à g. près du chœur), 515 A. — STAININA et ANT. VITE : Scènes de la vie de la Vierge et de S. Étienne, fresques (chap. à dr. près du chœur), 515 A.

*Capella della Cintola.* Grille de bronze Renaiss. par LAPO, 147 I. — GIOV. PISANO : Vierge avec l'Enfant, statue, 324 G. — AGNOLO GADDI : Vie de la Vierge et Histoire de la Ceinture, 515 A, 518, 519. — RID. GHIRLAN-

LE CICERONE, II.

DAJO : Vierge remettant sa ceinture à S. Thomas, 658 E.

**S. Domenico.**

Constr. goth., 55 E.

**S. Francesco.**

GERINI : Passion et Légendes de S. Mathieu et de S. Antoine de Padoue (Salle capitulaire), 515 B. — LORENZO DI NICCOLÒ (?) : Mise en croix et plafond, 515 B.

**Madonna del Buonconsiglio.**

ANDREA DELLA ROBBIA : Autel et Statues de S. Paul et de S<sup>te</sup> Lucie, 361 A, 363 note.

**Madonna delle Carceri.**

Constr. de la prem. Renaiss. par GIULDA SANGALLO, 99 A, B. — ANDREA DELLA ROBBIA : Médallions des Évangélistes (à la voûte), 363 note.

**S. Niccolò da Tolentino.**

DELLA ROBBIA : Fontaine (sacristie) et Adoration de l'Enfant, 363 note.

**Pal. Novellucci.**

TACCA : Dragons des fenêtres grillées, 467 E.

**Municipio.**

Fresque de la Madone et de la Justice, dans la manière d'ANT. VITE, 515 D.

**Pal. del Comune (Galerie).**

École des DELLA ROBBIA : Vierge avec l'Enfant, tabernacle d'après Verrocchio, 365 B. — FRA FILIPPO LIPPI : Nativité du Christ; Madonna della Cintola, etc., 552 B. — GIOV. DA MILANO : Madone trônant, 515 C. — AGNOLO GADDI : Tableau d'autel, 515 C.

*Strada Margherita.* FILIPPINO LIPPI : Tabernacle, 561 B.

**Quinto. Voy. Vicence.****Ravello (près d'Amalfi).****Cathédrale (S. Pantaleone).**

Constr. romane, 43 B. — Portes par BARISANUS, 310 S. — Chaire romane, 316 M, O. — Ambon incrusté de mosaïques par NICC. DI BARTOLOMEO, 43 G.

**S. Giovanni del Toro.**

Constr. romane, 43 C. — Papitre d'évangile roman, 43 H.

**S. Maria Immacolata.**

Constr. romane, 43 D.

**Ravenne.**

Basiliques en général, 2 B, C. — N. RONDISSELLO : Tableaux, 620 H.

**Cathédrale.**

Tour ronde romane, 10 H. — Sarcophages paléo-chrétiens, 307 E. Trône de l'évêque Maximien (sacristie), 20 B, 308 H.

**Baptistère des Orthodoxes.** Voy. **S. Giovanni in Fonte.**

**Baptistère des Ariens.** V. **S. Maria in Cosmedin.**

**S. Agata.**

Constr. paléo-chrét., 10 E. — Ambon circulaire de la fin de l'époque romaine, 20 Q.

**S. Apollinare in Classe.**

Constr. paléo-chrét., 4 D, 10 C. — Autel paléo-chrétien, 5 B. — Sculptures, 20 P. — Sarcophages, 307 E. — Mosaïque de l'abside (VII<sup>e</sup> s.), 496 H.

**S. Apollinare Nuovo.**

Constr. paléo-chrét., 11 A, B. — Ambon paléo-chrét., 20 T. — Frise en mosaïque avec figures de Saints, 496 A. — Siège de pierre antique (chap. Sancta Sanctorum), 309 B.

**Camaldules.**

LUCA LONGHI : Noces de Cana (dans le réfectoire), 778 N.

**S. Francesco.**

Constr. paléo-chrét., 10 G. — Sarcophages et autel (abside latérale droite) paléo-chrétiens, 307 E, H. — T. FLAMBERTO : Tombeau en forme de niche, 426 C.

**S. Giovanni Evangelista.**

Constr. paléo-chrét., 10 F. — GIOTTO : Évangélistes et Pères de l'Église, 515 E.

**S. Giovanni in Fonte.** (Baptistère des Orthodoxes.)

Constr. paléo-chrét. (IV<sup>e</sup> s.), 13 C. —

Reliefs paléo-chrétiens, 307 I. — Mosaïques, 495 D, I.

**S. Maria in Cosmedin.** (Baptistère des Ariens.)

Constr. paléo-chrét., 13 D. — Mosaïques 495 H.

**S. Maria Maggiore.**

Constr. paléo-chrét., 10 I.

**S. Maria in Porto.**

Relief paléo chrétien de Madone, 307 K.

**S. Maria della Rotonda.** (Ancien Mausolée de Théodore le Grand.)

Constr. paléo-chrét., 15 C.

**SS. Nazario e Celso.**

(Ancien Mausolée de Galla Placidia.)

Constr. paléo-chrét., 15 D. — Table d'autel, 20 S. — Mosaïques, 495 D.

**S. Teodoro (ou S. Spirito).**

Constr. paléo-chrét., 10 J.

**S. Vitale.**

Constr. paléo-chrét., 17 A. — Pavé en mosaïque de pierre, 20 A. — Sarcophages, 307 E. — Mosaïques de la niche du chœur, 495 J.

**Basilique d'Hercule**

Colonnes paléo-chrét., 10 D.

**Palazzo del Re Teodorico.**

Sarcophage de porphyre, 15 F.

**Palais archiépiscopal.**

Mosaïques de la chapelle, 496 B.

**Mausolée de Dante.**

P. LOMBARDI : Dante, bas-relief, 420 J

**Bibliothèque.**

Diptyques paléo chrétiens, 309 G. Reliures en ivoire, 309 I.

**Musée.**

École des LOMBARDI : Figure tombale du chev. Guidarelli, 426 D.

**Recanati.****S. Domenico.**

LOTTO : Tableau d'autel, 742 M.

**Reggio.****Cathédrale.**

P. CLEMENTI : Adam et Ève, statues

de la façade, 462 E; Tombeau de l'évêque Ugo Rangoni, 462 C. CLEMENTI (?); Statuettes du tombeau de Sforzianno, 462 D. — BACCHIONE: Buste de Clementi sur son tombeau, 462 I. — Fresques du moyen âge, 503 A. — B. SPANUS: Tombeau d'évêque, en forme de niche (chap. à g. du chœur), 158 G. — Stalles Renaiss., 166 T.

### Madonna della Ghiara.

Constr. de style baroque, 278 C.

### Pal. Ferrari.

Constr. Renaiss., 119 B.

### Pal. Vezzani.

Constr. Renaiss. en briques, 119 A.

## Rimini.

### S. Francesco.

Constr. Renaiss. de L.-B. ALBERTI, 94 F.

*Intérieur.* Decoration sculpturale par CIUFFAGNI, AGOSTINO DI DUCCIO, etc., 343 B, 370 B. — CIUFFAGNI: Statue de S. Sigismond (1<sup>re</sup> chap. à dr.), sarcophage d'Isotta, statue de S. Michel (2<sup>e</sup> chap. à g.), etc., 343 B. — DUCCIO: Tabernacle (1<sup>re</sup> chap. à dr.), sarcophage de Sig. Malatesta (1<sup>re</sup> chap. à g.), etc., 85 B, 370 B. — B DA MAJANO (?): Tombeau de Sig. Malatesta (près de la porte), 383 F. — PIERO DELLA FRANCESCA: Sigismond Malatesta à genoux devant S. Sigismond (dans la chap. fermée des Reliques), 573 A.

### Château fort.

Constr. goth., 77 C.

### Hôtel de ville.

GIOV. BELLINI: Pietà, 612 D.

DOM. GHIRLANDAJO: Trois Saints, 563 J.

### Riva (sur le lac de Garde).

### S. Croce.

Constr. de la prem. Renaiss. par SOLARI, 117 B, 239 B.

### Rocca di Gradara. V. Gradara.

## Rome.

### Portes.

*Porta Pia*, par MICHEL-ANGE, 245 A.

*Porta del Popolo*, par MICHEL-ANGE (?), 249 B.

### Ponts.

*Ponte S. Angelo.* LORENZETTI: Statue de S. Pierre, 432 B. — PAOLO TACCONE: Statue de S. Paul (vis-à-vis), 399 E. BERNINI: Ange, 477 C.

*Ponte Sisto.* Constr. Renaiss., 105 G.

### Fontaines.

*Fontana Barberini.* BERNINI: Triton, 474 G.

*Baruccia.* BERNINI: Vasque, 295 A.

*Aque Paolina*, par GIOV. FONTANA, 294 G.

*Fontana di S. Pietro*, par MADERNA, 295 B.

*Fontana di Piazza Navona.* BERNINI: Statues des divinités fluviales, 474 F, 479 D.

*Fontana delle Tartarughe*, par T. LANDINI, 467 L.

*Fontana di Trevi*, par N. SALVI, 294 F.

### Escaliers.

*Ripetta.* Constr. de style baroque, 294 B, 296 C.

*Escalier espagnol.* Constr. de style baroque, par SPRENGHI et SANFIS, 294 D.

### S. Agnese fuori.

Constr. paléo-chrét. (VII<sup>e</sup> s.), 2 A, 7 F.

— Plafond Renaiss., 173 O. — Mosaïque de la tribune, 497 A. — Revêtement mural paléo-chrét., stalle (dans le chœur), et autel (dans une chap. latérale), 20 D. — Autel Renaiss. de Giul. de' Pereris, 402 I. — Fresques des catacombes (*Ceneterium Ostrivianum*), 505 E. Peintures paléo-chrét., 501 D.

### S. Agnese in Piazza Navona.

Tour de style baroque par BORROMINI, 276 E. — Intérieur par CARLO RINALDI, 278 E.

### S. Agostino.

Constr. de la prem. Renaiss. de GIACOMO DA PIETRASANTA, 105 A. — Encadrement de porte, 151 D. — J. SANSOVINO: Madone assise, statue (près du portail principal), 440 C. — A. SANSOVINO: S<sup>te</sup> Anne et la Vierge avec l'Enfant, groupe, 429 G. — GAFFA: Bienfaisance de S. Augustin, groupe



(autel du transept gauche), 486 A. — ISAIA DI PISA : Tombeau de S<sup>te</sup> Monique (chap. a g. du chœur), 399 B. — COTTIGNOLA : Remise des clefs à S. Pierre, groupe (4<sup>e</sup> chap. à dr.), 469 G. — RAPHAEL : Jésaïe (grande nef), 694 A.

*Vestibule nord.* G. DALMATA : Madone et Pietà, statues, 400 F.

*Cloître* (auj. Ministère de la marine). MINO DA FIESOLE : Tombeau de l'évêque J. Piccolomini, 388 C. — AGOSTINO DI DUCCIO : Tabernacle, 401 I. — Tombeaux Renaiss., 153 L.

### S. Alessio.

Dallage en pierres dures du moyen âge, 19 A.

**Alle tre Fontane.** Voy. S. Vincenzo.

### S. Anastasia.

Autel paléo-chrét., 5 C.

### S. Andrea delle Fratte.

Tour de style baroque par BORROMINI, 276 H.

### S. Andrea hors la Porta del Popolo.

P. ROMANO : S. André, statue, 399 F.

### Oratoire de S. Andrea.

Constr. Renaiss. de VIGNOLA, 249 D.

### S. Andrea, Via del Quirinale.

Constr. de style baroque par BERNINI, 281 H. — LEGROS : S. Stanislas Kostka, statue, 487 F.

### S. Andrea della Valle.

Façade de style baroque, par RINALDI, 273 O. — Intérieur par MADERNA, 280 D. — DOMENICHINO et LANFRANCO : Peintures des pendentifs et de la coupole, 813 B, 814 D. — Tombeaux de Pie II et de Pie III, 152 J, N, 402 D, E. — DOMENICHINO : Fresques du chœur, 286 A, 789 A.

### SS. Apostoli.

Façade de la prem. Renaiss., 105 F. — Intérieur, de style baroque, par FONTANA, 280 E. — Tombeau, de la prem. Renaiss., de Raffa della Rovere (dans la crypte), 153 E. — Tombeau du chev. Anselmo Giraud (1505), 153 L. — MINO DA FIESOLE : Tom-

beau de Pietro Riario, 152 K, 388 J, 401 L. — Bustes du xv<sup>e</sup> s. (dans le vestibule), 403 B. — CANOVA : Monument de Clément XIV (nef gauche), 489 A. — LUTI et autres : Tableaux d'autel, 787 E.

**Araceli.** Voy. S. Maria in Araceli.

### S. Atanasio.

Constr. de style baroque par M. LUNGI, 273 F.

### S. Balbina.

MINO DA FIESOLE et G. DALMATA : Jesus en croix entre S. Jean et la Vierge, groupe, 388 A. — Ornaments de pierre paléo-chrét., 20 M.

### S. Bartolommeo.

Constr. paléo-chrét. (x<sup>e</sup> s.), 8 J.

### S. Bernardo.

Décoration Renaiss. en stuc du fond de l'église, côte droit, 196 K.

### S. Bibiana.

BERNINI : S<sup>te</sup> Bibiana, statue, 478 F.

### S. Calisto.

Fresques des catacombes, 490 B.

### S. Carlo ai Catinari.

Constr. de style baroque par SORIA, 273 J. — Intérieur par ROSATI, 278 D. — DOMENICHINO : Fresques des pendentifs, 813 C. — SACCHI : Mort de S<sup>te</sup> Anne, tableau d'autel, 792 C, 801 I.

### S. Carlo al Corso.

Façade de style baroque par OMODEI, 272 A.

### S. Carlo alle quattro fontane.

Constr. de style baroque et intérieur par BORROMINI, 274 B, 281 E.

### S. Caterina de' Funari.

Constr. de style baroque par GIAC. DELLA PORTA, 273 C.

### S. Cecilia.

Abside paléo-chrét., 2 D. — Entablement mosaïqué du portique, 4 A. — Mosaïques, 498 C. — Dallage en pierres dures, moyen âge, 19 A. — Table d'autel paléo-chrét., 20 E. — ARNOLFO DI CAMBIO : Tabernacle goth., 78 B. — STEFANO MADERNA : S<sup>te</sup> Cécile.

statue (sous le maître-autel), 479 C.  
— MINO DA FIESOLE : Tombeau du  
card. Forteguerri, 388 I. — Tombeau  
du card. Adam, attribué au maître  
PAULUS, 397 K.

*Annexe à droite.* P. BRIL : Paysages à la  
fresque, 822 E.

### S. Cesareo.

Siège épiscopal paléo-chrét., ambou,  
barrières du chœur et autels, 20 F. —  
Plafond Renaiss., 173 L.

### Chiesa Nuova. V. S. Maria Nuova.

### S. Clemente.

Vestibule avec portiques (XII<sup>e</sup> s.), 3 A,  
D, 4 G, 8 K. — Chœur paléo-chrét.,  
5 E. — Autel paléo-chrét., 5 A, 20 G.  
— Mosaïques du chœur, 502 C. —  
Peintures romanes de l'église infé-  
rieure, 501 H. — A. BREGNO et G.  
DALMATA : Monument de Roverella,  
400 D, 401 B. — MASACCIO : Crucifiè-  
ment et Scènes de la vie de plusieurs  
Saints, fresques, 544 A.

### Concezione. Voy. S. Maria della Concezione.

### S. Cosimato.

Vestibule avec portiques (XII<sup>e</sup> s.), 3 A.  
— Encadrement du portail de la prem.  
Renaiss., 151 D. — Monument de Cibo  
(XV<sup>e</sup> s.), 398 F.

### SS. Cosma e Damiano.

Mosaïques (VI<sup>e</sup> s.), 495 G.

### S. Costanza (près de Rome).

Constr. paléo-chrét., 15 B. — Mosaïques  
(IV<sup>e</sup> s.), 495 A.

### S. Crisogono.

Constr. paléo-chrét. (XII<sup>e</sup> s.), 2 G, 8 M.  
— Entablement mosaïque du porti-  
que, 4 A. — Dallage moyen âge, 19 A.  
— Plafond Renaiss., 173 L. — Mosaï-  
que de l'abside, 508 H.

### S. Croce in Gerusalemme.

Façade de style baroque et porche par  
GREGORINI, 275 I. — FIORENZO DI  
LORENZO (?) : Légende de la Sainte  
Croix, 584 G. — B. PERUZZI : Mosaï-  
ques de la Crypte, 707 K.

### S. Croce (près du Pantheon).

Façade de style baroque, 275 B.

### SS. Domenico e Sisto.

Constr. de style baroque par VINCENZO  
DELLA GRECA, 273 G.

### S. Eligio degli Orefici.

Constr. Renaiss. de RAPHAEL, 222 A.

### S. Ermete.

Fresques des catacombes, 490 I.

### S. Eusebio.

Stalles Renaiss., 173 D. — RAPHAEL  
MENGS : Fresque du plafond, 787 J.

### S. Francesca Romana.

Façade de style baroque par MADERNA,  
272 B. — OLIVIERI : Tombeau de Gré-  
goire XI, 470 B. — Relief équestre du  
condottiere Rido, 401 J. — S. IMI :  
Fresques, 502 K. — Mosaïque de la  
niche, 502 D.

### S. Francesco a Ripa.

BERNINI : Statue de Lodovica Albertoni,  
479 A.

### S. Generosa.

Fresques des catacombes, 490 K.

### Gesù.

Constr. de VIGNOLA, 249 F, 279 B, 280 B\*.  
— Façade de style baroque par GIAC.  
DELLA PORTA, 273 A. — Incrustation  
de style baroque, 283 A. — GAULI :  
Fresques du plafond et de la nef cen-  
trale, 787 F, 814 F. — Pozzo : Autel  
adossé de S. Ignace (transept gauche),  
288 G; dessus : une imitation en cui-  
vre argenté de la statue d'argent de  
S. Ignace par LEGROS, 477 J; sur les  
côtés : groupes allégoriques par LE-  
GROS et TEUDON, 481 A.

### S. Giacomo degli Incurabili.

Façade de style baroque par MADERNA,  
273 I.

*Hôpital.* Bas-relief de Madone (XV<sup>e</sup> s.),  
401 E.

### S. Giacomo degli Spagnuoli.

Constr. Renaiss., 105 K, 229 F. — Por-  
tail Renaiss., 151 E. — Caissons par  
A. DA SANGALLO, 196 G. — Décora-  
tion Renaiss. de la Tribune, 152 C. —  
MINO DA FIESOLE : Enfant (au-des-  
sus de la porte, à dr. des armes),  
388 H. — PAOLO ROMANO : Enfant  
(à g. des armes), 399 G.

**S. Giorgio in Velabro.**

Constr. paléo-chrét. (VII<sup>e</sup> s.), 7 G. — Entablement mosaïqué du portique, 4 A. — Autel paléo-chrét., 5 A, 20 H.

**S. Giovanni de' Fiorentini.**

Façade de style baroque par GALILEI, 275 F.

**S. Giovanni de' Genovesi (Hôpital).**

Cour de la prem. Renaiss., 106 G.

**S. Giovanni in Laterano.**

Façade de style baroque par GALILEI, 275 G. — Plafond, 173 K, 246 C. — MONNOT, LEGROS, etc. : Apôtres, série de statues dans les niches des piliers, 477 A. — ALGARDI, etc. : Reliefs au-dessus des statues précitées, 488 E. — GIOTTO : Boniface VIII avec la bulle d'indulgences, fresque, 515 G. — Tabernacle goth., 78 D. — Autel de style baroque (transept gauche), 288 B. — TORRISI : Mosaïques des absides, 508 A. — SIM. GHINI : Plaque tombale en bronze du pape Martin V, 398 A. — Tombeau du card. A. de Portugal (XV<sup>e</sup> s.), 397 M. — Modération et Sagesse, statuettes (XV<sup>e</sup> s.), 401 F. — Bustes de style baroque, 473 C.

*Sagrestia de' Canonici.* Plafond Renaiss., 197 D.

*Chap. Corsini.* Constr. de style baroque, 278 J. — BERNINI : Statues-portraits, 475 B. — Tombeau de Clément XII, de style baroque, 480 C. — BERNINI (?) : Pietà (dans la crypte), 484 A.

*Chap. Sancta Sanctorum.* Décoration intér. goth. par ADEODATUS, 61 D. — Mosaïques du Triclinium de Léon III, 497 F.

*Baptistère.* Partie paléo-chrét. de la contr., 13 A. — Mosaïques (VII<sup>e</sup> s.), 497 B.

*Cloître.* Constr. romane, 21 C. — Tabernacle goth. par ADEODATUS, 78 note.

**SS. Giovanni e Paolo.**

Campanile goth., 10 A. — Entablement paléo-chrét. mosaïqué du portique, 4 A. — Intérieur de style baroque, 282 F. — Dallage moyen âge, 19 A.

*Jardin des Passionistes sur le Caelius,* 302 H.

**S. Giovanni a Porta Latina.**

Constr. paléo-chrét. (VIII<sup>e</sup> s.), 7 I.

**S. Girolamo degli Schiavoni.**

Façade de style baroque par M. LUNGI, 273 E.

**S. Gregorio (Camaldules).**

Porche de style baroque par SORIA, 273 K. — Intérieur de style baroque, 282 E. — Dallage moyen âge, 19 A. — Tombeau et Bustes des frères Bansi (XV<sup>e</sup> s.), 158 P, 402 L, 403 D. — A. BREGNO : Autel Renaiss., 152 D, 402 C. — LUZZI et autres : Tableaux d'autel, 787 D. — COSTANZI : Fresques du plafond, 787 G.

*Chapelles près de l'église.* DOMENICHERINO : Martyre de S. André, et GUIDO RENI : S. André marchant au supplice (chap. du milieu), 805 C. — GUIDO RENI : Concert d'anges (chap. de dr.), 813 E.

**S. Ignazio.**

Façade de style baroque par ALGARDI, 273 N, 296 A. — Intérieur par DOMENICHERINO, 280 C. — POZZO : Peintures des voûtes, 286 C. — LEGROS : S. Louis de Gonzague, statue (transept dr.), 477 I.

*Collegio Romano.*

Cour à piliers par AMMANATI, 261 H.

**Laterano (le Latran). V. S. Giovanni in Laterano.****S. Lorenzo in Borgo Vecchio.**

Constr. paléo-chrét., 8 B.

**S. Lorenzo in Damaso.**

Constr. Renaiss. de BRAMANTE, 207 B, 208 A. — Portes Renaiss. par VIGNOLA, 207 note.

**S. Lorenzo fuori.**

Fresques du porche, 501 E.

*Église nouvelle.*

Constr. du XIII<sup>e</sup> s., 2 G, 9 A. — Monument funèbre de Lavagna (à dr. de la porte principale), 5, note. — Dallage moyen âge, 19 E.

*Vieille église (servant de chœur).*

Constr. paléo-chrét. (VI<sup>e</sup> s.), 2 A et F, 4 A, 7 E. — Peintures Renaiss. décoratives de l'abside, 184 K. — Plafond Renaiss., 173 N. — Autels romans, ambon et siège épiscopal, 5 C, 20 L. — Mosaïques du VI<sup>e</sup> s., 496 G.

*Cloître.* Constr. romane, 21 A.

**S. Lorenzo in Lucina.**

Entablement mosaïque du portique, 4 A.

**S. Lorenzo in Panisperna.**

P. CATTI : Fresque, 775 F.

**S. Luca.**

Façade de style baroque par PIETRO DA CORTONA, 275 A.

**S. Lucia.**

P. LORENZETTI : Madone, 533 A.

**S. Luigi de' Francesi.**

Façade de style baroque par GIAC. DELLA PORTA, 273 D. — DOMENICHINO : Fresques (2<sup>e</sup> chap. à dr.), 786 D; Mort de S<sup>te</sup> Cécile, 800 B. — PELLEGRINO TIBALDI : Fresques (4<sup>e</sup> chap. à dr.), 778 M. — SERMONETA : Baptême de Clovis, Armée de Clovis en marche (4<sup>e</sup> chap. à dr.), 775 H, 778 M. — GIAC. DEL CONTE : Prestation du Serment à Clovis, 778 M. — BASSANO frères : Assomption (maître-autel), 767 L. CARAVAGGIO : Scènes de la vie de S. Mathieu (dern. chap. à g.), 790 F, 806 C.

**S. Marcello.**

Façade de style baroque par C. FONTANA, 274 C. — Intérieur par JACOPO SANSOVINO, 239 C. — PERIN DEL VAGA : Fresques (6<sup>e</sup> chap. à dr.), 700 B.

**S. Marco.**

Constr. paléo-chrét. (IX<sup>e</sup> s.), 8 D. Portique inférieur et encadrement de porte, 8 D, 104 B, 151 D. — FILARETE : S. Marc (au-dessus du portail), 398 C. — Plafond de bois Renaiss., 8 D, 173 F. — Mosaïques, 498 E.

*Sacristie.* MINO DA FIESOLE et G. DALMATA : Autel Renaiss. avec tabernacle, 388 D, 400 E. — Siège épiscopal, 309 B<sup>+</sup>.

*Palazzetto.* Constr. Renaiss., 104 C.

**S. Maria degli Angeli. (Thermes de Dioclétien.)**

Constr. de la haute Renaiss. par MICHEL-ANGE, 245 B. — MUZIANO : Consécration de l'office des clefs, 754 P. — HOUDON : S. Bruno, statue, 478 E. — P. BATTONI : Chute de Simon le Magicien, 787 I. — DOMENICHINO : Martyre de S. Sebastien (dans le chœur), 805 D.

*Cloître.* Constr. Renaiss., 245 B.

**S. Maria dell' Anima.**

Constr. de la prem. Renaiss., 106 H. — Tombeau Renaiss. de deux prélats allemands, 153 N. — DUQUESNOY : Plaque tombale avec deux Têtes d'enfants, 473 F. — GUILLAUME DE MARSEILLE (?) : Vitrail de la fenêtre centrale de la façade, 642 M. — SARACENI : Scènes de la vie de S. Benno (1<sup>re</sup> chap. à dr. et à g.), 790 E.

*Chœur.* JULES ROMAÏN : Tableau du maître-autel, 698 H. — TRIBOLO : Tombeau du pape Adrien VI, 433 C. — EGIDIO DI RIVIERE : Tombeau d'un duc de Clèves, 470 C.

**S. Maria in Araceli.**

Constr. du XIII<sup>e</sup> s., 8 A. — Plafond Renaiss., 173 J. — Buste du chev. Giov. Battista (chap. voisine du chœur), 403 C. — PINTURICCHIO : Miracles et Gloire de S. Bernardin (1<sup>re</sup> chap. à dr.), 588 G. — Ambons et Ara par les COSMATES LAURENT et JACQUES, 20 J. — Monument funéraire goth. des Savelli et tombeau du pape Honorius IV, 79 J. — Tombeau Renaiss. de Fil. della Valle, 153 G. — Tombeau Renaiss. de Lebreto, 152 O, 402 A. — DONATELLO : Dalle funéraire de Giov. Crivelli, 348 H. — A. SANSOVINO : Tombeau de Pietro de' Vincenti, 429 E.

*Cloître.* Constr. goth., 61 E.

**S. Maria in Campitelli.**

Façade de style baroque et intérieur par RINALDI, 272 C, 273 P, 281 I.

**S. Maria della Concezione.**

GUIDO RENI : S. Michel (1<sup>er</sup> aut. à dr.), 786 B.

**S. Maria in Cosmedin.**

Constr. paléo-chrét. (VIII<sup>e</sup> s.), 7 J. — Campanile, 10 B. — Tombeau du card. Alphanus (dans le vestibule), 20 K. — Dallage, trône épiscopal et ambon (XII<sup>e</sup> s.), 19 B, 20 K. — ADLONATUS : Tabernacle goth., 78 C.

**S. Maria di Loreto.**

Constr. Renaiss. d'ANT. DA SANGALLO, 229 I. — DUQUESNOY : S<sup>te</sup> Suzanne, statue, 478 D.



**S. Maria Maggiore.**

Constr. paléo-chrét. (IV s.), 2 E, 7 A. — Façade de style baroque par FUGA, 275 H. — Restes des mosaïques de l'ancienne façade, de FIL. RUSUTTI, 4 E, 508 I. — Dallage du moyen âge, 19 C. — Mosaïques murales (Scènes de la Bible), 495 E. — Plafond Renaiss. par GIUL. DA SANGALLO, 106 J, 173 G. — J. TERRI : Mosaïques des absides, 508 B. — MINO DA FIESOLE : Restes d'un Tabernacle, 388 F. — Tombeau goth. du card. Consalvo (à dr. du maître-autel), 80 A. — JOHANNES COSMATUS : Madone en mosaïque, sur le tombeau précéd., 508 F. — Statue de S. Jérôme, sur un autel (XV<sup>e</sup> s.), 400 L.

**Chapelles de Sixte-Quint et de Paul V.**

Constr. de style baroque, 278 I. — Autels adossés du même style, 288 A. — Madone (peinture du IX<sup>e</sup> s.), 500 A. — CAVAL. D'ARPINO : Peintures des pendentifs, 773 M. — Monuments de Pie V, de Sixte-Quint, de Clément VIII et de Paul V, 470 A.

*Partie postérieure de l'église, dans le style baroque, 276 D, 296 B.*

*Chap. Sforza (2<sup>e</sup> annexe à g.). Constr. Renaiss. de GIAC. DELLA PORTA, 246 B.*

**S. Maria sopra Minerva.**

Constr. goth. de FRA SISTO et FRA RISTORO, 61 C. — Tombeau goth. de l'évêque Durandus, 80 B. JOH. COSMATUS : Madone en mosaïque sur le tombeau précédent, 508 E.

**Intérieur.**

Bustes portraits du XVII<sup>e</sup> s., 473 D.

*Côté gauche.* MINO DA FIESOLE : Tombeau de Cecco Tornabuoni, 153 J, 388 M. — MAINI : S. Sébastien, statue, 403 A. — Madone, bas-relief, 403 A. — BRACCI : Tombeau de Benoît XIII (dans le transept), 480 B. — Tombeau de B. Sopranzi (prem. Renaiss.), 153 C.

*Chœur.* MICHEL-ANGE : Statue du Christ, 456 C. — Tombeaux Renaiss. de Giov. di Coca, avec fresque de MELOZZO, 152 Q, 402 B, 575 D. — Tombeau Renaiss. de D. Capranica, 152 Q. — A. BREGNO et DALMAIA : Tombeau du card. Tebaldi, 400 G, 401 C. —

BANDINELLI : Figures latérales des tombeaux de Léon X et de Clément VII, 464 C.

*Chap. Caraffa.* Balustrade Renaiss., 152 A. — Enfants, sur les volutes, près de l'arc (sculpt. du XV<sup>e</sup> s.), 398 D. — CASIGNOLA : Statue de Paul IV, 469 H. — FILIPPINO LIPPI : Légende de S. Thomas d'Aquin, 560 I. — Cadres de ces fresques, 184 D.

*Chap. Aldobrandini (6<sup>e</sup> à dr.).* Plafond Renaiss. par CH. et D. ALBERTI, 197 C. — GIAC. DELLA PORTA : Tombeaux, 462 B.

*Cour.* MINO DA FIESOLE : Relief de la Madone sur le tombeau de Ferrici, 153 D, 388 L. — Tombeau d'Astorgio Agnese (XV<sup>e</sup> s.), 152 I, 401 G.

**S. Maria di Monserrato.**

Intérieur par ANT. DA SANGALLO, 230 B.

*Portique derrière l'église.* Autel Renaiss., 400 A. — Tombeau de Fern. de Cordova (XV<sup>e</sup> s.), 398 E. — Autres Tombeaux Renaiss., 152 P, 153 B. — Buste tombal de P. Montoya, de style baroque, 473 E. — Table d'inscription avec un beau cadre, 151 G, 153 B.

*Cour.* Constr. Renaiss. d'ANT. DA SANGALLO (?), 230 B.

**S. Maria ai Monti.**

Constr. de style baroque par GIAC. DELLA PORTA, 273 B, 279 C. — Voûte en stuc, 196 J.

**S. Maria della Navicella.**

Constr. paléo-chrét. (IX s.), 8 E. — Mosaïques, 498 B. — Porche, constr. Renaiss., 222 D.

**S. Maria Nuova.**

Constr. de style baroque par LUNGI, 280 B. — Tour de style baroque par BORROMINI, 276 F. — PIETRO DA CORTONA : Peintures du plafond et Anges avec les instruments du martyr (sacristie), 791 A. — RUBENS : Trois Tableaux d'autel, 794 B.

**S. Maria dell' Orto.**

Constr. Renaiss. de JULES ROMAÏN 225 D. — Ornementation des voûtes dans le style baroque, 285 A.

**S. Maria della Pace.**

Petite nef et coupole, constr. de la prem. Renaiss., 105 I. — Parties de style baroque par PIETRO DA CORTONA, 275 K. — PASQUALE DA CARAVAGGIO (?) : Autel Renaiss. d'Innocent VIII, 152 G, 402 K. — Tombeaux Renaiss., 153 H, M, 402 F. — S. MOSCA : Sculptures de la 2<sup>e</sup> chap. à dr., 468 L. — TIM. DELLA VITE : Prophètes, 603 L. — RAPHAËL : Fresque, 694 B. — BART. RAMENGGHI : Deux Saints, 702 B. — B. PERUZZI : Madone avec Saints et Donateur, 707 G. — SERMONETA : Nativité du Christ (1<sup>re</sup> chap. à g.), 775 G. — ALBANI : Chérubins sur la voûte de la niche du chœur, 817 F.

*Cloître.* Tombeau Renaiss. de G. A. Boccacino, 153 H.

*Cour du Cloître.* Constr. Renaiss. d'après le dessin de BRAMANTE, 209 B.

*Clocher et fenêtres* de la façade sur la petite rue en face, par BRAMANTE, 106.

**S. Maria del Popolo.**

Constr. et décoration de la prem. Renaiss., 105 B, 151 D, 152 B.

**Intérieur.***Nef latérale droite.*

1<sup>re</sup> chap. (Rovere). MINO DA FIESOLE : Monument de Crist. della Rovere, et relief de Madone, 152 S, 388 K. — Tombeau de Castro, 403 I. — PINTURICCHIO : Fresques, 184 E, 589 A.

2<sup>e</sup> chap. (Cibo), constr. par C. FONTANA. — O. MARATTA : Assomption, 787 B.

3<sup>e</sup> chap. A. POLLAJUOLO : Figure de bronze du card. P. Foscari, 373 A. — PINTURICCHIO : Fresques, 184 E, 589 A.

4<sup>e</sup> chap. (Costa). Autel Renaiss., 403 G. — Monuments du card. Costa et d'Albertoni, 153 A, E. — PINTURICCHIO : Fresques, 184 E, 589 A.

*Transept droit.* Tombeaux de Podocatharo et de Lonati, 152 M, 403 H.

*Sacristie.* ANDREA BREGNO : Autel d'Alexandre VI, 152 F, 400 H. — Tombeau Renaiss. de Rocca, 153 A, 402 G. — Autel Renaiss. de Giul. de' Pereris (couloir), 402 J. — Tombeau de Malvezzi (couloir), 152 R.

*Chœur.* Reconstr. par BRAMANTE, 210 A. — GUILLAUME DE MARVILLE : Vitraux avec la Vie du Christ et de la Vierge, 642 J. — PINTURICCHIO : Fresques, 184 E, 539 A. — A. SANSOVINO : Tombeau de Ugo Basso et de Sforza Visconti, 429 D. — CARAVAGGIO : Conversion de S. Paul (1<sup>re</sup> chap. à g. du chœur), 801 A.

*Transept gauche.* Caissons Renaiss. en stuc, 196 H.

*Nef latérale gauche.*

2<sup>e</sup> chap. (Chigi). Constr. Renaiss. d'après le plan de RAPHAËL, 222 C. — RAPHAËL : Fresques, 694 C. — SEB. DEL PIOMBO : Nativité de la Vierge (tableau d'autel) et Fresque (Gloire de Dieu le Père), 740 D. — LUIGI DELLA PACE : Mosaïques de la coupole, 191 A, 694 C. — LORENZETTO : Statues de Jonas et d'Élias et relief en bronze du maître-autel, 431 H, I. — BERNINI : Statues, 477 D.

1<sup>re</sup> chap. à gauche. ANDREA BREGNO : Deux Autels sculptés, 401 A.

**S. Maria Rotonda (Panthéon).**

LORENZETTO : Statue de la Madone, 432 A.

**S. Maria della Scala.**

SARACENI : Mort de la Vierge, 790 F. — HONTHORST : Décollation de S. Jean-Baptiste, 806 E.

**S. Maria in Trastevere.**

Constr. du VII<sup>e</sup> s., 2 G, 8 L. — Mosaïque romane de la façade, 502 B. — Dallage roman, 19 D. — Plafond Renaiss., 173 H. — Mosaïques de la demi-coupole de l'abside, 502 B. — P. CAVALLINI : Mosaïques inférieures de l'abside, 508 G. — MINO DA FIESOLE : Tabernacle Renaiss., 387 J, 388 E. — Maître PAULUS : Figure tombale du card. Stefaneschi, 397 I. — Tombeau de Ph. d'Alençon (XV<sup>e</sup> s.), 397 L. — École d'ANDREA SANSOVINO : Tombeau Renaiss. d'Armellini, 429 F.

**S. Maria in Via lata.**

PIETRO DA CORTONA : Façade de style baroque, 275 J. — Consoles du plafond de style baroque, 271 A.

**S. Maria della Vittoria.**

BERNINI : Évanouissement de Ste Thérèse, groupe, 486 B.

**S. Martino ai Monti.**

Constr. paléo-chrét. (IX<sup>e</sup> s.), 8 F. — Plafond Renaiss., 173 M. — G. POUSSIN : Paysages à fresques, 824 H.

**La Minerva. Voy. S. Maria Sopra Minerva.****SS. Nereo ed Achilleo.**

Constr. paléo-chrét. (VIII<sup>e</sup> s.), 8 C. — Mosaïques de l'abside, 498 A. — Ambon, clôtures, candelabres, siège épiscopal et pavé (le tout en pierre, moyen âge), 20 L. — Fresques des catacombes, 490 C.

**S. Niccolò in Carcere.**

Constr. paléo-chrét., 8 I.

**S. Omobuono.**

Tombeau Renaiss. de la famille Satri, 153 O.

**S. Onofrio.**

DOMENICHINO : Trois Lunettes (galerie extér.), 782 A. — B. PERUZZI : Peintures du chœur, 707 J. — BOLTRAFFIO : Madone avec le fondateur (couloir), 646 D, 720 G.

**S. Pancrazio.**

Décoration romane en pierre, 20 N.

**S. Paolo fuori le mure.**

Constr. paléo-chrét. (IV<sup>e</sup> s.), 6 A. — Porte romane par SPAURAKIOS, 310 O. — Mosaïques de l'arc triomphal, 495 F. — ARNULFUS (ARNOLFO DI CAMBIO) : Tabernacle, 78 A, 320 B. — Portraits en mosaïque modernes, 497 G, 502 note. — Cloître roman, 21 C.

**SS. Pietro e Marcellino.**

Fresques des Catacombes, 490 F.

**S. Pietro in Montorio.**

Constr. de la prem. Renaiss., 105 C, 106 C. — AMMANATI : Tombeaux et figures dans les niches, 464 G. — SEB. DEL PIVBO : Flagellation, fresque (1<sup>re</sup> chap. à dr.), 740 A. — BABURN : Scènes de martyre (4<sup>e</sup> chap. à g.), 806 M.

*Cour du cloître.* Tempietto, par BRAMANTE, 209 A.

**S. Pierre (S. Pietro in Vaticano).**

Constr. de la haute Renaiss. par BRAMANTE, MICHEL-ANGE, etc., 212 B et suiv. Façade de style baroque par MADERNA, 218, 273. — Encadrements Renaiss. des portes principales, 151 F. — Battants de la porte de bronze par FILARETE, 398 B.

*Porche.* GIOTTO : la Navicella, 515 F, 520 C. — Voûte stucquée par MADERNA, 196 M.

**Intérieur.**

Caissons en stuc par BRAMANTE, 196. — Mosaïques des pieds-droits des arcades, 284 C, G. — CRISTOFANI : Tableaux d'autel en mosaïque, 182 A, 787 H.

*Nef centrale.* Statue en bronze de S. Pierre, du V<sup>e</sup> s. (dern. pilier à dr.), 305 B. RUSCONI : Statue de S. Ignace (à g.), 477 F.

*Rotonde de la coupole.* BERNINI : Tabernacle de bronze, 288 D. — Trône de S. Pierre, œuvre paléo-chrét. (enclavé dans le tabernacle), 309 A. — DUQUESNOY : Statue de S. André, 477 K. MOCCHI : Ste Véronique, statue, 477 B. — BERNINI : Longin, statue, 477 F.

**Nef latérale droite.**

1<sup>re</sup> chap. MICHEL-ANGE : Groupe de la Pietà, 452 C.

2<sup>e</sup> chap. BERNINI : Tombeau de la comtesse Mathilde, 473 H.

*Capp. del Sacramento.* A. POLLAJUOLO : Tombeau de bronze de Sixte IV, 144 B, 372 D.

*Chœur.* BERNINI : Monument d'Urbain VIII, 475 A, 480 A. — GUGLIELMO DELLA PORTA : Tombeau de Paul III, 461 I. — BERNINI : La « Cattedra », 486 C. — ALGARDI : Attila, statue (chap. de Léon le Grand), 488 A. — BERNINI : Monument d'Alexandre VII, 475 A, 480 A.

*Sacristie.* PAOLO ROMANO : S. Pierre et S. Paul, statues (dans le couloir) 399 D. — JULES ROMAIN : Madone, 698 F. — GIOTTO : Tableaux d'autel 515 F. — MELOZZO : Anges, Apôtre-fragments de fresques (Stanza Capitolare), 575 B.

*Tesoro.* Candélabres Renaiss., 181 H. — Dalmatique de Charlemagne, 501 A.

*Sagre Grotte Vaticane (Crypte).* Sarcophages paleo chret., 307 B. — MINO DA FIESOLE et GIOV. DALMATA : Parties du Monument de Paul II, 388 B, 400 B. GIOV. DALMATA : Tombeau d'Eroli, 400 C. — MINO DA FIESOLE et autres : Restes du Tabernacle de la confession de Sixte IV, 388 G, 402 F. — PAOLO ROMANO et ISAIA DI PISA : Restes du Tabernacle de S. André, 399 C.

*Nef latérale gauche.* Stalles Renaiss. (dans la Capp. del Coro), 173 E. — A. POLLAJUOLO : Tombeau de bronze d'Innocent VIII (pilier gauche), 144 B, 372 D. — P. BRACCI : Monument de Marie Sobieska (en face), 488 A.

*Colonnades devant l'église.* Constr. de style baroque par BERNINI, et 162 statues de Saints, 218 fin, 476 B.

### S. Pietro in Vincoli.

Constr. paléo-chrét. (v<sup>e</sup> s.), 7 C. — Façade de la prem. Renaiss., 105 E. — Image votive en mosaïque (vii<sup>e</sup> s.), 497 D. — MICHEL-ANGE : Monument de Jules II, 455 A. — Petite Porte de bronze (xv<sup>e</sup> s.), 372 C. — Tombeaux des frères Pollajuolo (xvi<sup>e</sup> s.), 372 E, 403 E. — Relief de S. Pierre avec le card. Cusa, 401 K.

*Cloître* Renaiss. par GIUL. DA SANGALLO, 106 I.

### S. Ponziano.

Fresques des catacombes, 490 J.

### S. Prassede.

Constr. du ix<sup>e</sup> s., 8 H, 28 G. — Portique du xii<sup>e</sup> s., 3 A. — Dallage du moyen âge, 19 A. — Tombeau goth. du card. Anchera (chap. lat. à dr.), 79 C. Mosaïques, 498 D. — CAVALIERE D'ARPINO : Fresque (chap. Olgiati), 773 L. — JULES ROMAIN : Flagellation (sacristie), 698 I.

### S. Pretestato.

Fresques des Catacombes, 490 G.

### S. Prisca.

Constr. paléo-chrét. (v<sup>e</sup> s.), 7 D.

### S. Priscilla.

Fresques des catacombes, 490 D.

### S. Pudenziana.

Campanile, 10 A. — Décoration en stuc par FRANC. DA VOLTEBERRA, avec Mosaïques d'après FED. ZUCCHERO (chap. à g.), 196 L. — GIOV. BATT. DELLA PORTA : Remise des Clefs, groupe (au fond, à g.), 469 F. — Mosaïques, 495 B.

### SS. Quattro Coronati.

Constr. paléo-chrét. (vii<sup>e</sup> s.), 2 A, 7 H. Portique avec entablement orné de mosaïques, 4 A. — Tabernacle (xv<sup>e</sup> s.), 402 H. — Peintures murales (xiii<sup>e</sup> s.), 501 G. — GIOV. DA SAN GIOVANNI : Peintures de la demi-coupoles, 783 G.

### S. Saba.

Constr. du ix s., 4 A, 8 G. — Encadrement de porte du COSMATE JACOBUS, 20 O.

### S. Sabina.

Constr. paléo-chrét. (v<sup>e</sup> s.), 7 B. — Portes en bois sculpté (v<sup>e</sup> s.), 311 E. — SASSOFERRATO : Madonna del Rosario (chap. à dr. du cheeu), 800 H, 811 D. — Mosaïques, 495 G. *Cloître.* Constr. romane, 21 A. — Tombeau du card. Val. d'Ausio, de la prem. Renaiss., 152 L.

### S. Salvatore in Lauro.

Tombeaux Renaiss., 152 H, 153 K. *Cloître.* Constr. Renaiss., 105 L. — ISAIA DI PISA : Monument d'Eugène IV, 152 H, 399 A.

### S. Sebastiano.

GIORGINI : Statue de S. Sébastien, 479 B.

### S. Silvestro in Capite.

Autel Renaiss., 152 F.

### S. Silvestro a Monte Cavallo.

POLIDORO et MATURENO : Deux Paysages à fresque (chap. à g.), 821 B. — GAETANO : Assomption (transept g.), 775 M. — DOMENICHINO : Fresques (transept g.), 816 A. — BARBALUNGA : Dieu le Pere dans une Gloire (transept dr.), 816 A.

### S. Sisto.

*Hôpital.* Encadrement de porte Renaiss., 151 D.



**S. Spirito.**

Campanile, 10 B. — Intérieur par ANT. DA SANGALLO, 230 A.

Hôpital. Constr. de la prem. Renaiss., 105 H.

Porte (à proximité), par ANT. DA SANGALLO, 230 A.

**S. Stefano Rotondo.**

Constr. paléo-chrét. (v<sup>e</sup> s.), 15 E. — Mosaïques, 497 C. — TEMPESTA l'ancien et RONCALLI DALLE POMARANCE : Tableaux de Martyres, 773 N.

**S. Susanna.**

Façade de style baroque par MADERNA, 273 H. — BALD. CROCE : Deux grandes Peintures latérales, 773 O.

**S. Teodoro.**

Mosaïques (vii<sup>e</sup> s.), 496 F.

**SS. Trasone e Marcellino.**

Fresques des Catacombes, 490 H.

**S. Trinità de' Monti.**

Escalier, 294 D. — DANIELE DA VOLTERRA : Descente de croix (1<sup>re</sup> chap. à g.), 667 A. — École de RAPHAËL : Adoration des Bergers ; Adoration des Rois ; Circumcision, etc. (5<sup>e</sup> chap. à dr.), 700 D. — DANIELE DA VOLTERRA : Scènes de la Vie de la Vierge 3<sup>e</sup> chap. à dr.), 700 D.

**S. Trinità de' Pellegrini.**

GUIDO RENI : Trinité (maître-autel), 799 D.

**S. Urbano alla Caffarella.**

Peintures murales (xi<sup>e</sup> s.), 501 C.

**SS. Vincenzo ed Anastasio (alle tre Fontane).**

Constr. paléo-chrét., 9 B. — Douze Apôtres peints sur les piliers d'après les gravures de Marc-Antoine, 697 C.

Clôture. Constr. romane, 21 A.

**SS. Vincenzo ed Anastasio (près de la fontaine Trevi).**

Façade de style baroque par MART. LUNGI le jeune, 274 A.

**Accademia di San Luca.**

GÉRARD DAVID : Madone entre les Saintes Femmes, 635 B. — A. VAN

DYCK : Sainte Famille, 795 I. — G. POUSSIN : Paysages, 824 L. — TITIEN : Callisto (copie d'après l'original de Londres), 737 T. — TIMOTEO DELLA VITE : Madone de S. Luc, 679 M.

**Pal. Altemps.**

Cour Renaiss., par PERUZZI, 228 C.

**Pal. Altoviti (près du pont Saint-Ange).**

Peintures décoratives Renaiss., 193, note 1. — CELLINI : Buste en bronze de Bindo-Altoviti, 434 B.

**Pal. Barberini.**

Façade de style baroque par MADERNA et BERNINI, 290 B. — Jardin, 302 A. — PIETRO DA CORTONA : Peintures de la voûte (dans la grande salle), 791 B.

**Galerie.**

BILIVERTI : Suzanne, 815 L.

CARAVAGGIO : Trois Tableaux, 701 F.

DOMENICHINO : Pêché originel, 816 C.

DURER : Christ parmi les docteurs, 638 K.

CLAUDE LORRAIN : Petit Paysage, 825 F.

PALMA (?): La Schiava, 730 H, 738 K.

RAPHAËL : Fornarina, 679 C.

GUIDO RENI : La soi-disant Bénédictine Cenci, 798 E.

TITIEN : Cardinal Bembo, 735 B.

**Chambres supérieures.**

MARATTA : Figures d'Apôtres, 787 A.

**Appartements privés.**

MELOZZO : Le duc Federigo avec Guidobaldo, 575 E.

JUSTUS VAN GENT : Portrait idéal, 634 C.

**Casa Bartholdy.**

T. et F. ZUCCARO : Allégories, 773 J. — Portraits, 774 N.

**Pal. Borghese.**

Cour à colonnes de style baroque, par MART. LUNGI l'ancien, 290 F.

**Galerie.****1<sup>re</sup> Salle.**

1. BOTTICELLI : Madone, 560 A.

2. LORENZO DI CREDI : Madone, 565 F.

3. FRANÇA BIGIO : Madone, 656 H.

5, 6, 15, 16. BACCHIACCA : Tableaux, 658 N.

10, 11. PATENIR : Paysages, 636 E.

- 19, 20. H. DE BLES : Paysages, 636 F.  
 33. MARCO D'OGGIO : Christ bénissant, 647 H.  
 44. PINTURICCHIO : Christ en croix, 590 G.  
 54. LORENZO DI CREDI : Sainte Famille, 565 D.  
 60. PIERO DI COSIMO : Jugement de Salomon, 566 A.  
 65. PEDRINI (?) : Madone, 647 G, 725 H.

*I<sup>e</sup> Salle.*

- 1, 2, 14, etc. GAROFALO : Petits Tableaux bibliques, 709 B.  
 6. FRANCA BIGIO : Madone, 656 H.  
 7. JULES ROMAIN : Madone, 698 D.  
 9. ORTOLANO : Descente de croix, 711 I.  
 26. PARMEGLIANINO (?) : César Borgia (?), 679 K, 718 E. [Vendu en 1891 à Paris.]  
 28. PERUZZI : Vénus, 707 M.  
 38. RAPHAËL : Mise au tombeau, 671 B.  
 39. RAPHAËL (copie) : Madonna di Casa d'Alba, 673 E.  
 40. FRA PAOLINO : Adoration de l'Enfant, 652 C.  
 41. BUGLIARDINI : Madone, 657 I.  
 44. SODOMA : Sainte Famille, 706 F.  
 51. FR. FRANCA : S. Étienne, 600 K.  
 56. SODOMA : Leda, 703 F.  
 59. MAZZOLINO : Adoration des Rois, 708 G.  
 65. SASSOFERRATO : Copie de la Fornarina, de Raphaël, 679 E.

*III<sup>e</sup> Salle.*

1. SOLARIO : Portement de croix, 719 G.  
 11. DOSSO : Circe dans une forêt, 711 F.  
 21. PARMEGLIANINO : S<sup>te</sup> Catherine, 718 B.  
 40. CORREGGIO : Danaé, 717 C.  
 43. SASSOFERRATO : Madone, 811 A.  
 48. SEB. DEL PIOMBO (copie) : Flagellation, 740 C.

*V<sup>e</sup> Salle.*

5. GAETANO : Sainte Famille, 775 K.  
 11-14. ALBANI : Quatre Éléments, 817 D.  
 15. DOMENICHINO : Diane avec ses Nymphes, 816 L.  
 25. FR. ZUCCARO : Christ mort, 775 A.  
 26. CARAVAGGIO : Sainte Famille, 811 G.

*VI<sup>e</sup> Salle.*

1. A. SACCHI : Portrait de Prêtre, 798 H.  
 10. RIBERA : S. Stanislas Kostka, 812 D.  
 12. VALENTIN : Joseph expliquant les songes, 790 G.  
 13. SASSOFERRATO : Copie des Trois Âges, du Titien, 731 G.

*VII<sup>e</sup> Salle.*

Peinture de fleurs décorative, par MARIO DE' FIORI, 820 E.

*VIII<sup>e</sup> Salle.*

90. LÉONARD DE VINCI : Tête de Femme, dessin à la mine d'argent, 644 D.

*IX<sup>e</sup> Salle.*

JULES ROMAIN : Fresques provenant de la Villa Lante, 698 A.  
 RAPHAËL (d'après) : Noces de Roxane, 697 B.  
 MICHEL-ANGE (d'après) : Tir des dieux, 666 A.

*X<sup>e</sup> Salle (Vénitiens).*

2. TITIEN : Éducation de Cupidon, 737 S.  
 9. LOTTO : Portr. d'Homme, 742 G.  
 10. L. CAMBIASO : Vénus et Adonis, 777 D.  
 14. PAUL VÉRONÈSE : Prédication de S. Jean-Baptiste, 765 H.  
 21. TITIEN : Amour sacré et Amour profane, 731 E.

*XI<sup>e</sup> Salle (Vénitiens).*

1. LOTTO : Madone avec Saints, 741 J.  
 2. PAUL VÉRONÈSE : S. Antoine prêchant aux poissons, 765 H.  
 15, 16, 18. BONIFAZIO le Jeune : Fils de Zébédée ; Retour de l'Enfant prodigue ; Femme adultère, 757 J.  
 27. ANTONELLO : Portr. d'Homme, 610 E.  
 32. PALMA : Madone avec Saints, 730 D.  
 42. BERN. LICINIO : Sainte Famille, 748 E.

*XII<sup>e</sup> Salle (Néerlandais et Allemands).*

7. A. VAN DYCK : Mise au tombeau, 795 C.  
 20. M<sup>tre</sup> DE LA MORT DE LA VIERGE : Portrait de Jeune Homme, 638 E.  
 27. A. VAN DYCK : Marie de Médicis, 796 H.  
 35. PERUGIN : Son portrait, 587 G.  
 36. ÉCOLE DE LA HAUTE-ALLEMAGNE : Charles-Quint, 640 D.  
 44. CRANACH : Vénus et Amour, 639 K.

**Palazzetto di Bramante.**

Constr. Renaiss., 210 B.

**Pal. Braschi.**

Constr. de style baroque, de MORELLI, 297 C. — Escalier de style baroque, 292 J.

**Pal. del Bufalo.**

CARAVAGGIO : Peintures des façades du Casino, 701 D.

**Pal. della Cancelleria.**

Constr. Renaiss., de BRAMANTE, 207 A.  
— Portes de style baroque, par D. FONTANA, 207, note 2.

**Capitole (Pal. del Campidoglio).**

Les deux escaliers de devant, par MICHEL-ANGE, 245 C. — Les deux portiques postérieurs, par VIGNOLA, 246.

Palais des Sénateurs. Plan et escalier par MICHEL-ANGE, 246.

Palais du Musée. Constr. d'après un plan de MICHEL-ANGE, 246.

**Galerie.**

GENT. BELLINI : Portr. de Pétrarque, 611 E.

GIOV. BELLINI : Portrait, 613 F.

BORDONE : Baptême du Christ, 738 I.

CARAVAGGIO : Dispute de bonne aventure, 818 G.

GIROLAMO DA CARPI : Sainte Famille, 711 N.

A. VAN DYCK : Double portrait de Thomas Killegrew et de Henry Carew ; double portrait de deux Peintres, 796 I.

GAROFALO : Petits Tableaux, 709 D.

GUERCINO : Ensevelissement de S<sup>te</sup> Petronille, 789 E, 811 J.

PALMA : Femme adultère (N<sup>o</sup> 80), 729 A.

RUBENS : Vision de S. François ; Invention de Romulus et de Rémus, 794 E.

VENUSTI : Portr. de Michel-Ange, 666 H.

SPAGNA : Apollon et Muses, fresques, 591 P.

**Pal. Chigi.**

VECCHIETTA : Résurrection du Christ, relief en bronze, 396 D.

ERC. GRANDI : Scènes du Vieux Testament, 690 D.

SODOMA : Fiançailles de S<sup>te</sup> Catherine, 706 G.

GAROFALO : Ascension ; Trois Saints, 709 I.

DOSSO DOSSI : S. Jean et S. Paul, 711 A.

PERUZZI : Enlèvement des Sabines, 707 N.

SALV. ROSA : Poète poursuivi par des Satyres, 790 M.

BONIFAZIO l'aîné : Invention de Moïse, 757 B.

**Pal. Cicciporci.**

Constr. Renaiss., de JULES ROMAIN, 225 B.

**Pal. Colonna.**

Galerie, constr. d'ANT. DEL GRANDE, 293 K. — PÉRUGIN : Fresques dans les chambres inférieures, 184 J.

Jardin, 298 B.

**Galerie.**

ALUSNO : Tableaux, 572 A.

JAC. DEGLI AVANZI : Mise en croix, 535 H.

BONIFAZIO l'aîné : Madone avec Saint, 756 D.

H. BOSCH (Manière de) : Tentation de S. Antoine, 636 M.

BORDONE : Deux Sainte Famille, 758 M.

M. BRIL : Paysage, 822 A.

A. CARACCI : Mangeur de lentilles, 785 D.

CASTIGLIONE : Tableaux d'animaux, 820 O.

GASTANO : Portraits, 775 J.

GAROFALO : Cortège de cavaliers, 709 G.

LOTTO : Portr. dit de P. Colonna, 742 H.

LUTI : Plafonds, 818 E.

J. MABUSE (?) : Les Sept Joies et les Sept Douleurs de la Vierge, 635 O.

P. NOVELLI : Dame et Page, 784 A.

PALMA : Madone avec S. Pierre et le Fondateur, 730 E.

SM. DA PESARO : S. Sebastien pansé par les Saintes Femmes, 789 C.

PIERO DI COSIMO : Massacre des Innocents ; Enlèvement des Sabines, 566 B.

GASP. POUSSIN : Treize Paysages, 824 I.

NIC. POUSSIN : Scène romanesque, 817 G.

JULES ROMAIN : Madone, 698 E.

SALV. ROSA : Paysages, 824 A.

RUBENS (fausse attribution) : Assomption de la Vierge, 794 I.

SPAGNA (?) : S. Jérôme, 591 L.

TINTORET : Buste d'Homme et bustes de Femmes ; Vieillard assis ; Narcisse à la fontaine, 760 F.

TITIEN : Portrait de Moïse (Onof. Panvino?), 735 D.

GIROL. DA UDINE : Portrait d'Homme (Poggio Bracciolini ?), 745 B.

STEFANO DA ZEVIO : Madone, 623 B.

**Pal. des Conservateurs (au Capitole).**

Revêtement Itenaiss. en stuc de la voûte de l'escalier, 197 A. — Portr. de Michel-Ange, tête de bronze, 459 C. — FIORENZO DI LORENZO (?) : Madone, 584 C. — COLA DELL' AMATRICE : Tableaux, 631 G. — T. LAURETTI : Fresques, 741 A.

**Pal. della Consulta.**

Cour de style baroque, par FUGA, 291 G.

**Pal. Corsini.**

Constr. de style baroque, par FUGA, 292 F. — Jardin du XVIII<sup>e</sup> s., 302 B.

*Galerie.*

FRA ANGELICO : Jugement dernier (VII<sup>e</sup> Salle, N<sup>o</sup> 23), 547 E.

FRA BARTOLOMMEO : Sainte Famille, 651 G.

EED. BAROCCIO : Noli me tangere, 776 C.

LOD. CARACCI : Pietà, 803 I.

POLID. CARAVAGGIO : Dessin de la frise de Niobé, 701 E.

M. A. CARAVAGGIO : Sevrage de l'Enfant Jésus, 801 M.

PIERRO DA CORTONA : Naissance de la Vierge, 791 D.

G. DOLCI : S<sup>te</sup> Apollonie, 806 A. — Ecce Homo, 808 A.

GHEZZI : Tableaux, 787 C.

GIORGIO (École de) : Tableaux, 515 I.

ERC. GRANDI : S. Georges, 600 C.

GUERCINO : Ecce Homo, 808 A.

LUTI : Tableaux, 787 C.

MATRE DE LA MORT DE LA VIERGE : Portr. du card. Albert de Brandebourg (VI, 43), 638 D.

MARATTA : Madone avec l'Enfant, 810 J. — La Peinture, 792 D.

MICHEL-ANGE : Sainte Famille, 666 D.

MOLO : Repentir de S. Pierre, 808 P.

MURATORI : Tableaux, 787 C.

MURILLO : Madone, 798 J.

PANNINI : Tableaux d'architecture, 825 M.

FRA PAOLINO : Saintes Familles, 652 A.

GASP. POUSSIN : Orage; Chute d'eau, 824 K.

GUIDO RENI : Herodiade, 815 R. — Ecce Homo, 808 A.

RUBENS : S. Sebastien, 794 D.

E. SIRANI : Copie libre de la Madone de GUIDO RENI, 810 H.

TASSI : Paysages, 825 A.

TITIEN : Le card. Alex. Farnèse, 736 J.

— Copie du portr. de Philippe II, de Titien (Musée de Naples), 737 E

ZOBOLI : Tableaux, 787 C.

**Pal. Costaguti.**

Salles de style baroque, 293 F. — DOMENICHINO : Fresques du plafond de la grande salle, 816 N.

**Maison de Crescentius (Casa di Pilato).**

Constr. du X<sup>e</sup> siècle, 18 E.

**Pal. Doria.**

Constr. de style baroque, 293 J.

*Galerie.*

ANSUINO (?) : Scènes de légendes, 596 K.

SOE. ANGIUSCIOLA : Portr. dit de Titien et de sa femme, 738 L.

P. BORDONI : Mars avec Vénus et l'Amour, 758 N.

J. BOTH : Tableaux, 825 O.

A. BRONZINO : Gianettino Doria, 659 M.

JAN BRUEGHEL : Paysage, 823 E.

CALABRESE : Concert, 819 J.

ANN. CARACCI : Pietà, 803 J. — Scènes de la Vie de la Vierge, dans des paysages (III<sup>e</sup> gal., N<sup>os</sup> 1, 16, 18, 24); S<sup>te</sup> Madeleine (I<sup>re</sup> gal., N<sup>o</sup> 3), 823 L.

CLAUDE LORRAIN : Le Moulin (III, 13); Temple d'Apollon (III, 24); Repos en Égypte (I, 25), 825 D.

CORREGGIO : Allégorie de la Vertu, 717 D.

FRA FILIPPO : Annonciation, 553 C.

GASTANO : Mariage de S<sup>te</sup> Catherine, 775 L.

GAROFALO : Visitation (I, 26); Adoration de l'Enfant (II, 61), 709 H. — Autres tableaux, 709 C.

GIORDANO : Cuisinière avec volaille, 819 I.

HONTHORST : Tableaux de genre, 819 A.

LIVENS : Sacrifice d'Abraham (II, 26), 738 L, 797 G.

LOTTO : Portrait d'Homme, 742 I.

MARATTA : La Vierge avec l'Enfant endormi, 792 E.

MAZZOLINO : Tableau (VII, 19), 708 H.

FR. MAZZUOLA : Portr. d'Homme, 605 C.

MEMLING : Lamentation sur le Christ, 634 J.

MICHEL-ANGE (D'après) : Christ au jardin des oliviers, 666 F.



FR. MOLA : S. Bruno dans un paysage de montagnes, 823 R.  
 PESELLINO : Deux Prédelles, 555 C.  
 SER. DEL PIOMBO : Andrea Doria, 740 I.  
 POLIDORO (?) : Bartolus et Baldus, 679 G.  
 LIC. DA PORDENONE : Sainte Famille (V, 22), 748 I.  
 GASP. POUSSIN : Treize Paysages, 824 J.  
 RAPHAËL (D'après) : Jeanne d'Aragon, 679 B.  
 RONDINELLO : Deux Madones, 620 E.  
 RUBENS : Portrait de Moine, 794 F. — Tableaux faussement attribués à Rubens, 794 G.  
 SARACENI : Junon et Argus, 818 A. — Repos en Égypte (I, 32), 802 E.  
 SASSOFERRATO : Sainte Famille, 802 G. — Vierge en prière (III, 9), 811 F.  
 SCOREEL : Portr. de Femme, 637 C.  
 SWANEVELT : Tableaux, 825 J.  
 TITIEN : Deux Portraits (Marco Polo et Jansenius ?), 735 C. — Allégorie, 736 P. — Salomé avec la tête du Baptiste (II, 40), 731 H. — Trois Ages de l'Homme (copie), 731 F.  
 TORREGIANI : Paysages, 824 G.  
 VELASQUEZ : Innocent X, 798 O.

#### Pal. Farnese.

Constr. Renaiss., d'ANT. DA SANGALLO, et de MICHEL-ANGE, 230 D, 244 E.

Grande Salle. Plafond Renaiss., 173 P. — GUGLIELMO DELLA PORTA : Deux Statues, 462 A.

Autres Salles. F. et T. ZUCCARO : Scènes d'histoire contemporaine, 773 G.

Gallerie. Peintures d'ANN. CARRACHE, 286 B, 293 G. — Fresques du même, 785 F, 788 B, 816 H.

#### Pal. Giraud (Torlonia).

Constr. Renaiss., de BRAMANTE, 208 B.

#### Pal. del Governo vecchio.

Cour Renaiss., 106 E.

#### Pal. de Latran (Pal. del Laterano).

Façade de style baroque, de D. FONTANA, 290 C. — Portes romanes, fondées par UBERTUS et PETRUS, 311 C. — Plafond Renaiss. de MICHEL-ANGE (?), 246 C.

Sagrestia de' Canonici. Plafond par CHERUBINO et DURANTE ALBERTI, 197 D. — M. VENUZI : Annonciation, d'après une composition de Michel-Ange, 666 E.

#### Museo Cristiano.

Statues du Bon Berger, 305 A. — Sarcophages paléo-chrét., 307 A. — Terres cuites et reliefs de bronze paléo-chrét., 491 A. — Bustes de style baroque, 473 C. — Copies des fresques des Catacombes, 490 A.

#### Galerie.

G. CRIVELLI : Deux Madones, 608 I.

BEN. GOZZOLI : Madonna della Cintola, 553 E.

FRA FILIPPO : Couronnement de la Vierge, 553 B.

ANT. DA MURANO : Tableau, 606 H.

PALMEZZANO : Madone trônant, 577 E.

GIOV. SANTI : S. Jérôme trônant, 578 C.

#### Pal. della Linotta.

Constr. Renaiss. de PERUZZI (?), 228 A.

#### Pal. Maccarani.

Constr. Renaiss. de JULES ROMAIN, 225 C.

#### Pal. Massimi.

Constr. Renaiss. de PERUZZI, 227 N. — Décorations de stuc des portiques inférieurs par GIOV. DA UDINE, 191 D.

#### Pal. Mattei.

Cour de style baroque par MADERNA, 290 H.

#### Pal. Niccolini.

Constr. Renaiss. d'A. SANSOVINO, 239 D.

#### Pal. Ossoli.

Constr. Renaiss. de PERUZZI, 228 B.

#### Pal. del Quirinale (Pal. Reggio).

Façade de style baroque par PONZIO, 290 B. — Grande cour par MASCHERINO, 290 L. — Jardin par C. MADERNA (?), 300 E.

MELOZZO DA FORLI : Christ benissant (au-dessus de l'escalier), 575 A.

Galerie (transférée probablement au Vatican depuis 1870).

FRA BARTOLOMEO : SS. Pierre et Paul, 651 D.

LOR. LOTTO : Fiançailles de S<sup>te</sup> Catherine, 742 B.

SER. DEL PIOMBO : S. Bernard, 740 I.  
 PORDENONE : S. Georges à cheval, 748 D.

GUIDO RENI : Vierge avec l'Enfant endormi, 810 D.

#### Pal. Ricci.

Peintures des façades Renaiss., 198 C.

**Pal. Rondanini.**

MICHEL-ANGE : Pieta (dans la cour), 458 D.

**Pal. Rospigliosi.***Casino.*

CLAUDE LORRAIN : Temple de Vénus, 825 E.

DOMENICHINO : Paradis; Triomphe de David, 816 B.

LOTTO : Victoire de la Chasteté, 742 J.

PERUGINI : Madone, 725 K.

POUSSIN : Son Portrait, 798 L.

GUIDO RENI : Aurore, 786 A.

RUBENS : Le Christ et les douze Apôtres, 794 C.

SIGNORELLI : Sainte Famille, 581 G.

**Pal. Ruspoli.**

Façade par AMMANATI, 251 I.

**Pal. Sacchetti.**

Constr. Renaiss. d'ANT. DA SANGALLO, 230 O.

**La Sapienza.**

Constr. Renaiss., en partie par GIAC. DELLA PORTA, 246 A. — Tours de style baroque par BORROMINI, 276 G.

**Église.** Décoration intérieure de style baroque par BORROMINI, 281 E.

**Pal. Sciarra.**

Façade de style baroque, par FLAMINIO PONZIO, 290 A. Portraits sculptés en buste, 473, ligne I.

*Galerie (visible seulement partiellement).*

J. BOTH : Paysages, 825 P.

P. BRIL : Paysage, 822 B.

A. BRONZINO : Portr. d'un Colonna, 659 N.

\* CARAVAGGIO : Joueurs, 790 A, 818 F.

GAROFALO : Chasse au sanglier, 709 F.

ARTEM. GENTILESCHI : Judith, 806 K.

HUGO VAN DER GOES (Copie) : Mort de la Vierge, 633 I.

HONTHORST : Sacrifice d'Isaac, 806 H.

\* LUINI : Vanité et Modestie, 647 I.

MICHEL-ANGE (d'après une composition de) : Sainte Famille, 666 C.

\* PALMA : La « Bella » dite de Titien, 730 G, 738 J.

LIC. DA PORDENONE : Salomé, 748 H.

N. POUSSIN : Martyre de S. Érasme, 806 O.

\* RAPHAËL : Joueur de violon, 679 A.  
— Copie de sa Fornarina, 679 D.

EMIS. SIRANI : Charité, 817 P.

VALENTIN : Décollation de S. Jean-Bapt., 790 H, 806 D.

(*Nota.* Les quatre tableaux précédés d'un astérisque ont été transportés en cachette et vendus à Paris en 1892 à un riche financier, ainsi que les six chefs-d'œuvre suivants de la même galerie. FRA BARTOLOMMEO : Madone avec Saints; FRANCA : S<sup>te</sup> Famille; MANTEGNA : Louis de Gonzague; PERUGIN : S. Sébastien; GUIDO RENI : Madeleine; TITIEN : Groupe de quatre Portraits.)

**Pal. Sforza-Cesarini.**

Cour de la prem. Renaiss., 106 F.

**Pal. Sora.**

Constr. Renaiss., 210 B\*.

**Pal. Spada.**

Constr. de la haute Renaiss., 229 E. — Décoration en stuc de la façade, par G. MAZZONI, 196 I. — Colonnade de BORROMINI, 291 H. — JULES ROMAÏN : Peintures du plafond de la grande salle, 196 I.

*Galerie.*

CARAVAGGIO : Éducation de la Vierge, 801 L.

DOMENICHINO : Portrait, 798 C.

GAULI : Esquisse de la fresque du Gesù, 814 G.

GUERCINO : Mort de Didon, 789 F, 817 J. — Judith, 808 J.

LUINI (Copie) : Christ parmi les docteurs, 647 J.

PALMEZZANO : Deux Christ portant la croix, 577 F.

GUIDO RENI : Enlèvement d'Hélène, 817 M.

TITIEN (Copie) : Paul III (d'après l'original du Musée de Naples), 736 F.

**Pal. Strozzi.**

Cour de la prem. Renaiss., 107 A.

**Maison de Turinus. Voy. Palazzetto di Bramante.****Pal. della Valle.**

Cour Renaiss. par LORENZETTO, 223 B.

**Pal. du Vatican.**

Reconstr. interrompue d'ALBERTI et de ROSSELLINO, 94 E. — Remaniement par BRAMANTE, 210 C. — Bâtiments qui entourent la grande cour de derrière et le Giardino della Pigna, par BRAMANTE, 211, 297.

*Belvédère.*

Constr. de PIETRASANTA, 105 J. — Escalier à double rampe par BRAMANTE, 211.

*Bibliothèque vaticane.*

Peintures Renaiss., 197 B. — M. BRIL : Paysages, 321 C. — GAETANO : Portraits, 775 I. — R. MENGES : Peintures des voûtes de la Stanza de' Papiri, 787 K.

*Grand Jardin.*

Arrangement du XVI<sup>e</sup> s., 298, ligne 1.

*Villa Pii.*

Constr. de PIRRO LIGORIO, 231 L.

*Loges.*

*Cortile di S. Damaso* (Cour antérieure à colonnes). Constr. de BRAMANTE et de RAPHAEL, 210-211. — Carrelages vernissés par LUCA DELLA ROBBIA, le jeune, 166, ligne 1, 361 E. — RAPHAEL et son école : Fresques, 188 F, 690 et suiv.

*Scala Regia.* Constr. de BERNINI, 292 C, 474 A.

*Sala Regia.* Décoration d'après ANT. DA SANGALLO, 196 F, 230 E. — VASARI : Fresques, 773 A. T. et F. ZUCCARRO : Scènes de l'histoire contemporaine, 773 H.

*Sala Ducale.* Peintures décoratives, 197 B. — M. BRIL : Paysages, 321 C.

*Couloir au-dessous des Loges.* Peintures de la voûte par GIOV. DA UDINE, 190 A.

*Cappella Paolina.*

Constr. Renaiss., par ANT. DA SANGALLO, 230 F. — MICHEL-ANGE : Conversion de S. Paul et Crucifixion de S. Pierre, fresques, 665 A.

*Chapelle Sixtine.*

Constr. de la prem. Renaiss., de GIOV. DEL DOLCI, 105 D. — La Tribune des chanteurs et les clôtures de marbre Renaiss., 151 H. — Pavé en marbre, 165. — Dessins en guise de tapisserie et arabesques, 183 B, 190 B. — Fresques des murs, 562 H, 566 D, 579 A, 585 A, et en particulier :

*Muraille gauche.*

1. PINTURICCHIO : Voyage de Moïse.
2. BOTTICELLI : Moïse en Égypte.
- 3 et 4. ROSSELLI : Défaite de Pharaon et Destruction du veau d'or.

5. BOTTICELLI : Chute du parti de Korah.

6. SIGNORELLI : Mort de Moïse.

*Muraille droite.*

1. PINTURICCHIO : Baptême du Christ.
2. BOTTICELLI : Tentation.
3. GHIRLANDAJO : Vocation des Apôtres Paul et André.
4. ROSSELLI : Sermon sur la Montagne.
5. PERUGINO : Investiture de S. Pierre.
6. ROSSELLI : Cène.

MICHEL-ANGE : Fresques des voûtes, 661 A et suiv. Jugement dernier, 664.

*Appartement Borgui* (6 salles). Constr. Renaiss., 210 C. — Ornaments de stuc des voûtes, 184 F. — Décoration du grand plafond voûté de la salle antérieure, par GIOV. DA UDINE, PERIN DEL VAGA, etc., 190 C, 697 note. — PINTURICCHIO : Fresques, 589 C.

*Museo Cristiano.* Triptyque byzantin de la dernière époque, 308 G. — Reliure en ivoire, 309 H. Antiquités chrét., 491 A. Tableaux byzantins, 500 B, 515 H. — SIMONE DI MARTINO : Christ béniissant, 531 C. — ALLEGRETTO NUZI : Tableau d'autel, 570 D.

*Braccio Nuovo.*

Constr. du XIX<sup>e</sup> s. de R. STERNI, 297 B.

*Museo Pio-Clementino.*

PINTURICCHIO : Peintures du plafond, 589 B.

*Sala delle Muse, Sala Rotonda, Sala a Croce Greca.*

Constr. de style baroque de SIMONETTI, 297 B.

*Galleria Geografica et Galerie des Tapisseries.*

Peintures décoratives Renaiss., 197 B. RAPHAEL : Tapisseries, 190 B, 692. — TEMPESTA : Peintures, 197 F.

*Chapelle de Nicolas V.*

FRA ANGELICO : Fresques de la Vie de S. Laurent et de S. Étienne, 548 B.

*Chambre de bains du cardinal Bibbiena.*

École de RAPHAEL : Fresques murales, 697 A.

*Stances.*

Portes Renaiss. de G. BARILE et F. A. GIOVANNI DA VERONA, 173 C.

*Stanza dell' Incendio.* PERUGINO : Peintures des plafonds, 184 M, 588 E. — RAPHAEL : Fresques, 679 F, 686-688.

*Camera della Segnatura.* SODOMA et MELOZZO (?) : Décoration des plafonds, 184 N, 575 G. — RAPHAEL : Fresques, 680 A.

*Stanza d'Eliodoro.* B. PERUZZI : Petites Peintures et Décoration des plafonds, 184 O, 190 D, 707 F. — RAPHAEL : Fresques, 684-686.

*Sala di Costantino.* RAPHAEL et son école : Fresques, 688-689.

#### Galerie de peintures.

##### *I<sup>re</sup> Salle (Vieux Peintres Italiens).*

LEONARD DE VINCI : S. Jérôme, 647 B.  
GUERCINO : Incrédulité de S. Thomas, 804 D.

RAPHAEL : Prédelle avec l'Annonciation, l'Adoration des Rois et la Présentation au Temple, 668 A.

GIOV. BELLINI (?) : Pietà, 612 H.

C. CRIVELLI : Pietà, 608 J.

COSSA : Légende de S. Hyacinthe, 597 E.

RAPHAEL : Prédelle avec la Foi, la Charité et l'Espérance, 672 A.

##### *II<sup>e</sup> Salle.*

FRA ANGELICO : Prédelle avec deux scènes de la Vie de S. Nicolas de Bari, 547 A.

DOMENICHINO : Communion de S. Jérôme, 800 D.

RAPHAEL : Madonna di Foligno, 674 A.

RAPHAEL : Transfiguration, 676 B.

##### *III<sup>e</sup> Salle.*

TITIEN : Madone avec Saints, 733 G.

GUERCINO : Madeleine repentante, 809 C.

PINTURICCHIO : Couronnement de la Vierge, 590 F.

JULES ROMAIN et FR. PENNI : Couronnement de la Vierge, 679 N.

PERUGINO et RAPHAEL : Résurrection, 668 D.

SPAGNA (LO) : Madonna della Spineta, 591 F.

RAPHAEL : Couronnement de la Vierge, 668 A.

PERUGINO : Madone avec Saints, 587 D.

CARAVAGGIO : Mise au tombeau, 800 J.

TITIEN : Le Doge Niccolò Marcello, 732 B.

MELOZZO : Platina devant Sixte IV, 575 C.

ALUNNO : Tableau d'autel, 572 B.

##### *IV<sup>e</sup> Salle.*

GUIDO RENI : Crucifiement de S. Pierre, 805 B.

N. POUSSIN : Martyre de S. Érasme, 806 N.

BAROCCIO : Annonciation; S<sup>te</sup> Micheline, 776 F.

SACCHI : Messe de S. Grégoire, 792 B.

MORETTO : Madone avec Saints, 752 S.

CARRACHE (d'après Corrège) : Christ sur arc-en-ciel, 714 H.

CESARE DA SESTO : Madonna della Cintura, 725 B.

SACCHI : S. Romuald, 792 B, 809 J.

#### Pal. di Venezia.

Constr. Renaiss. et Décoration, 104 A, 151 D. — VELLANO : Buste de Paul II (au-dessus de l'escalier), 407 D.

#### Pal. Verospì (auj. Torlonia).

ALBANI : Fresques mythologiques, 785 G, 817 B.

#### Pal. Vidoni-Caffarelli.

Constr. Renaiss. d'après un plan de RAPHAEL, 223 A.

#### Édifice des Padri Penitenzieri.

Peintures des plafonds par PINTURICCHIO, 184 H.

#### Palais de la Via delle Cappelle, N<sup>o</sup> 35.

Constr. Renaiss. d'ANT. DA SANGALLO, 229 H.

#### Maison de la Via della Maschera d'oro, N<sup>o</sup> 7.

POL. DA CARAVAGGIO : Frise avec l'histoire de Niobé, 198 B.

#### Villa Albani.

Constr. et jardin par C. MARCHIONNE, 302 C. — Collection de majoliques (Salle du Billard), 182 C. — ALUNNO : Madone trônant, 572 C. — MENGES : Parnasse, plafond du grand salon, 787 L. — PEDRINI : Madone, 725 J. — PERUGINO : Adoration de l'Enfant, 586 A. — JULES ROMAIN : Dessins de l'histoire de Psyché pour le Pal. del Te, 699 A.

#### Villa Altieri.

Escalier de style baroque, 292 I. — Jardin, 302 J.

#### Vigna Barberini.

Villa en ruine, 302 E.



**Villa Borghese.**

Parties plus anciennes de la constr. et Casino par VASANZIO, 301 B, 302 L. — Incrustation de style baroque du Casino, 293 H. — BERNINI : Apollon et Daphne, 474 D; David lançant la fronde, 476 A. — LUCAS DE LEYDE : Moïse frappant le rocher, 635 G. — ORIZZONTE : Paysages, 825 L.

**Villa Cesi.**

Jardin, 302 M.

**Orti Farnesiani (sur le Palatin).**

Constr. Renaiss. de VIGNOLA, 249 A.

**Villa Farnesina.**

Constr. Renaiss. de RAPHAEL et de PERUZZI, 222 B, 695 A. — Peintures des façades, 198 A.

*Grande Loggia inférieure.* RAPHAEL : Histoire de Psyche, fresques, 695-696. — GIOV. DA UDINE : Festons, 191 B.

*Salle de la Galatée.* RAPHAEL : Galatée, 695 A. — PERUZZI : Fresques du plafond, 184 P, 707 E. — SER. DEL PIOMBO : Scènes des Métamorphoses d'Ovide et Polyphème, 739 A.

*Salles du premier étage.* JULES RÔMAIN : Frise, 698 C. — B. PERUZZI : Peintures décoratives, 86, ligne 6. — SODOMA : Mariage d'Alexandre et de Roxane; Famille de Darius, 704 B.

**Villa Lante (sur le Janicule).**

Constr. de JULES RÔMAIN, 225 A.

**Villa Ludovisi.**

Constr. d'après LE NOTRE, 301 E. — BERNINI : Pluton, 474 B, C, E.

*Casino.* DOMENICHINO : Paysages à la fresque, 823 Q. — GUERCINO : Aurore (rez-de-chaussée); Renommée (étage supér.), 789 F\*.

**Villa Madama.**

Constr. Renaiss. d'après un plan de RAPHAEL, 223 E. — Portique par JULES RÔMAIN, décoration par GIOV. DA UDINE, 191 C. — Frise d'enfants, etc., par JULES RÔMAIN, 698 B.

**Priorato di Malta.**

Église de style baroque et place par PIRANESI, 297 A. — MAÎTRE PAULUS : Monument du card. Caraffa, 297 J. — Jardin, 302 D.

**Villa Massimi.**

Constr. de style baroque, 302 I.

**Villa Mattei.**

Constr. de style baroque, 300 C. — JACOBUS COSMATUS : Image du Christ, 508 D.

**Villa Medici.**

Constr. d'ANNIB. LIPPI, 300 D.

**Villa Negrone-Massimi.**

Constr. de style baroque, en partie par DOMENICHINO, 300 A.

**Villa Pamfili.**

Jardin, par ALGARDI, 299, 301 C.

**Villa Spada (sur le Palatin).**

Situation, 302 G.

**Villa Spada (sur le Janicule).**

Situation, 302 F.

**Villa Wolkonsky.**

Situation, 302 K.

**Vigna di Papa Giulio III.**

Constr. de VIGNOLA et autres, 248 E. — Peintures des ZUCCHERI et de P. FONTANA, 197 E.

**La Magliana (Pavillon de chasse).**

Constr. Renaiss., 107 B.

**Rovigo.****Pal. Roncali.**

Constr. de la haute Renaiss. par SANMICHELI, 238 H.

**Galerie.**

80. MARCO BELLI : Présentation, 619 S. 119. GIOV. BELLINI : Vierge avec l'Enfant, 612 N.

— DOSSO DOSSI : Tableaux, 711 C.

110. ÉCOLE DE LA HAUTE ALLEMAGNE : Ferdinand I<sup>er</sup>, 640 B.

11. GIORGIONE : Portr. d'Homme, 727 G.

113. MABUSE : Vénus, 635 M.

39. PALMA : Madone avec Saints, 730 B.

156. LIC. PORDENONE : Madone avec Saints, 748 K.

— QUIRICO : Tableau, 606 I.

**Salerno.****Cathédrale.**

Constr. romane (XI<sup>e</sup> s.), 43 A. — Por-

tique paléo-chrét., 3 C. — Colonnes antiques dans l'avant-cour, 12 E. — Portes niellées, 310 K. — Mosaiques byzantines (abside droite), 499 I. — Ambons romans, tribune des chœurs, colonnette du cierge pascal, barrières du chœur, dallage du chœur, 43 E. — BAMBÓCCIO : Tombeau de la reine Marguerite, 339 D. — Sarcophages paléo chrét., 307 D. — Chaire moyen âge, 316 K. — Devant d'autel en ivoire (XII<sup>e</sup> s.), 308 E.

**S Lorenzo** (Chartreuse, près de la ville).

Stalles Renaiss. avec marqueterie, 174 I.

**La Cava** (près de Salerne).

Reliquaire sculpté (V<sup>e</sup> s.), 309 J.

## San Casciano (près de Florence).

**Église.**

Chaire par GIOV. DI BALDUCCIO, 393 E.

## San Daniele.

**S. Antonio.**

PELLEGRINO DA SAN DANIELE : Fresques, 743 L, O.

**S Trinità**

FORDENONE : Trinité, 747 G.

**San Donino** (près de Parme).

**Cathédrale.**

Reliefs romans, 313 A.

## San Gimignano.

**Cathédrale (Collegiata).**

*Nefs latérales.* BARNA : Suite de la Passion, fresques, 532 H. — DOMENICO DI BARTOLO : Création, fresques, 534 D. — MAINARDI : Fresques, 564 A.

*Chœur.* BENOZZO GOZZOLI : Tableau d'autel, 554 B. — POLLAJUOLO : Couronnement de la Vierge, 556 F.

*Oratoire S. Jean.* GHIRLANDAJO : Annonciation, 562 F.

*Sacristie.* Ciboire par BENED. DA MAJANO, 145 E, 385 C. — Autel de marbre, 145 J. — Buste de P. Onofrio, atelier de BEN. DA MAJANO, 385 D.

*Chap. de S<sup>te</sup> Fina.* Constr. de la prem. Renaiss., 94 A. — D. GHIRLANDAJO : Fresques, 562 G. — BENED. DA MAJANO : Autel de S<sup>te</sup> Fina, 385 E.

*Chap. S. Gimignano.* D'après les dessins de BENED. DA MAJANO, 385 B.

**S. Agostino.**

BENED. DA MAJANO : Autel de S. Bartoldo, 385 F. — BEN. GOZZOLI : Vie de S. Augustin, fresques, 554 A. — MAINARDI : Fresques, 564 B. — FRA PAOLINO : Tableaux d'autel, 652 F.

**Chiesa di Montoliveto** (devant la ville).

LIPPO VANNI : Ascension, 533 T.

BEN. GOZZOLI : Crucifiement, 554 C.

**Pal. Pubblico ou Comunale.**

Constr. goth. (XIII<sup>e</sup> s.), 75 G. — LIPPO MEMMI : Majestas, 532 F. — FILIPPINO LIPPI : Annonciation, 561 D. — PINTURICCHIO : Madone dans la gloire, 590 D.

**Tours goth.,** 77 K.

## San Giuliano (île du lac d'Orta).

**S. Giulio.**

Peintures murales et chaire de style roman, 41 C. — G. FERRARI : Figures de Saints, 724 D.

## San Miniato al Tedesco.

**S. Jacopo.**

DELLA ROBBIA : Lunette avec l'Annonciation, 364 note. — PORTIGIANI : Tombeau de Giov. Chellini, 370 G.

**S. Pier d'Arena ou Sampierdarena** (près de Gênes).

**Villas Doria, Grimaldi, Imperiali, Lercari, Spinola.**

Constr. Renaiss. tardive de GALEAZZO ALESSI, 258 E.

**San Quirico** (près de Pienza).

**Église principale.**

École de GIOV. PISANO : Deux Géants supportant le portail, 325 L.

**San Savino. Voy. Monte S. S.  
Sanseverino.**

**Cathédrale.**

PINTURICCHIO : Madone, 590 C. —  
ALUNNO : Tableau d'autel, 572 L.

**San Vito (dans le Frioul).****Église de l'Hôpital.**

AMALTEO : Fresques, 748 L. — FRANC.  
VECELLIO : Madone avec Saints, 755 B.

**Santa Fiora (près de Monte  
Amiata).**

**Église.**

ANDREA DELLA ROBBIA : Grand autel  
avec Madonna della Cintola, Couronnement de la Vierge, etc., 364 note.

**Santa Maria di Capua.****S. Angelo in Formis.**

Peintures murales de style byzantin,  
499 J.

**Santa Maria a Ripa.****S. Francesco.**

GIOV. DELLA ROBBIA : Maître-autel,  
364 note.

**Santa Sofia (près de Vérone).****Villa Sarego.**

Constr. Renaiss. tardive de PALLADIO,  
264 L.

**Sarego.****Église.**

LIC. PORDENONE : Madone trônant,  
748 G.

**Saronno.****Église de pèlerinage.**

Constr. en partie de la prem. Renaiss.,  
en partie de style baroque, 114 H. —  
LUINI : Fresques, 721 B. — G. FER-  
NARI : Concert d'anges (coupole),  
724 A. — LANINI : Tableaux, 725 P.

**Sarzana.****S. Francesco.**

GIOV. DI BALDUCCIO : Tombeau de  
Castruccio, 333 F.

**Savona.****S. Maria di Castello.**

Stalles Renaiss. avec incrustations, et  
chaire sculptée, 174 O. — FOPPA et  
BREA : Tableau d'autel, 626 E.

**Scala (près d'Amalfi).****Église.**

Chaire romane, 43 L. — Peintures du  
XI<sup>e</sup> s., 503 F.

**Serinalta.****Cathédrale.**

PALMA : Vierge se rendant au Temple,  
729 E.

**Serravalle.****Cathédrale.**

TRIEN : Madone avec Saints, 736 Q.

**Sessa.****Cathédrale.**

Constr. paléo-chrét., 12 A. — Chaire  
romane, plaques de mosaïque des  
parois du choeur, colonnette du cierge  
pascal, 43 K, 316 L.

**Sienna.****Porta Pispini.**

SODOMA : Nativité du Christ, fresque,  
705 E.

**Arco alle due porte.**

Constr. Renaiss. de PERUZZI, 227 D.

**Fontaines.**

Constr. goth. : Fonte Branda, Fonte  
Nuova, 75 B, C. — Fonte Gaja, par  
QUERCIA, 391 A.

**Cathédrale.**

Constr. goth.; façade par GIOV. PISANO,  
51 A. — Décorations goth. de la fa-  
çade, 325 E.

*Entrée latérale.* École de DONATELLO :  
Relief de Madone, 371 B.

**Intérieur.**

Pavé de marbre avec graffiti, 165 E.  
533 M. — Têtes de Papes en terre  
cuite en guise de consoles (v. 1400),  
51,497 H. — P. MICHELI (d'après Perin  
del Vaga) : Cène, vitrail de la grande

rosace antérieure, 642 L. — FEDERIGHI : Deux Benitiers (aux premiers piliers), 149 A, 394 D.

*Nef latérale gauche.* A. FUSINA et A. BREGNO : Autel Piccolomini, 150 D, 401 D. — MICHEL-ANGE : Cinq Statuettes de Saints (même autel), 452 D.

*Libreria* (Bibliothèque). Portail par MARINNA, 149 F. — Carrelage vernissé, 166 F, 569 O. — Reproduction du bas-relief de QUERCIA : Expulsion du Paradis (au-dessus de la porte), 391 B. — PINTURICCHIO : Fresques de la vie de Pie II, 184 G, 589 F.

*Capp. S. Giovanni* (chap. baptismale). Portail Renaiss. par MARINNA, 149 G. — Décoration murale par PERUZZI, 149 L. — Caisson par FRANÇ. D'ANTONIO, 394 B. — DONATELLO : Statue en bronze de S. Jean Bapt., 351 C. — NEROCIO : S<sup>te</sup> Catherine, statue de marbre, 395 A. — GIOV. DI STEFANO : S. Ansano guérissant un estropié, statue, 395 E. — PINTURICCHIO : Fresques, 590 A.

*Capp. del Volò.* BERNINI : Statues de style baroque, 477 E, 478 C.

*Rotonde de la coupole.* A. LORENZETTI : Justice (sur le pavé), 533 M. — Chaire, par NICC. et GIOV. PISANO, etc., 319 C, 322 A. — Escalier de la chaire, par BERNARDINO DI GIACOMO, 150 A.

*Transept gauche.* DONATELLO : Dalle funéraire en bronze de l'évêque Pecci, 348 G. — DUCCIO : Tableau d'autel, 507 E.

*Chœur.* Décoration murale et maître-autel par PERUZZI, 149 L. — Stalles Renaiss. et Jubé d'orgue par RAFFAELLO DA BRESCIA, 171 N. — Parties goth. des stalles, 166 N. — Incrustations Renaiss. par FRA GIOVANNI DA VERONA, 171 K. — Stalles et pupitre, par RICCIO, 171 P. — Tabernacle, par VECCHIETTA, 148 J, 396 A. — Anges de bronze porte-cièrges près du tabernacle, par GIOVANNI DI STEFANO, 395 G. — Anges de bronze (au-dessous), par FRANCESCO DI GIORGIO, 396 F. — Anges porte-cièrges (des deux côtés de l'autel, sur les piliers), par le même, 396 C. — Socles portant des Anges de Beccafumi, par GIAC. COZZARELLI, 397 A. — V. SA-

LIMBENI : Vie de S<sup>te</sup> Catherine et celle d'un saint évêque, fresques, 775 P.

*Sicristie.* Jubé d'orgue (au-dessus), par BARILI, 172 B. — Benitier de bronze, par GIOVANNI DI TURINO, 148 H, 393 G.

*Transept droit.* Tableau d'autel, 507 E. — Cinq petits Reliefs de marbre au-dessous du tableau précéd., par GIOVANNI DI TURINO et FRANCESCO DA IMOLA, 507 E. — NEROCIO : Tombeau de Tommaso Piccolomini, 395 C.

*Nef latérale droite.* FEDERIGHI et autres : Tombeau de l'évêque C. Bartoli, 394 F.

#### Opéra.

QUERCIA : Sculptures, 391 B. — DUC-  
CIO : Petits Tableaux, 507 G. — SO-  
DOMA : Tabernacle, 705 H. — P. LO-  
RENZETTI : Nativité de la Vierge,  
533 B. A. LORENZETTI : Quatre  
Saints, 533 I.

#### Église inférieure de S. Giovanni.

Façade goth., 53 A. — École de Siègne : Pavés, 569 P. — VECCHIETTA et BEN-  
VENUTO DI GIOVANNI : Fresques,  
560 N. — BRESCIANINO : Baptême du  
Christ, tableau d'autel, 706 N. —  
QUERCIA : Fonts baptismaux; sta-  
tuettes de S. Jean (dessus), reliefs de  
Prophètes et de Zacharie, 391 C. —  
GHIBERTI : S. Jean devant Hérode et  
Baptême du Christ, reliefs des fonts  
baptismaux, 344 A. — DONATELLO :  
Présentation de la tête de S. Jean,  
relief en bronze des fonts baptismaux;  
trois Chérubins et statuettes de l'Es-  
pérance et de la Foi, 348 I. — Les  
TURINO : Naissance et Prédication de  
S. Jean, reliefs en bronze des fonts  
baptismaux, 393 D. — GIOVANNI DI  
TURINO : Vertus, trois statuettes en  
bronze, 393 D. — NEROCIO : le Con-  
rage, statuette des fonts baptismaux,  
394 C.

#### S. Agostino.

G. COZZARELLI : S. Nicolas, statue,  
397 D. — SIMONE DI MARTINO : Beato  
Agostino Novello, et plusieurs scè-  
nes de sa vie, 531 B. — PERUGINO :  
Cruoifement, 588 C. — GIOVANNI DI  
BAROLO : Massacre des Innocents,  
569 H. — SODOMA : Adoration des  
Rois, 706 A.



*Maisonnette contre l'église.* Constr. Renaiss. en briques, 97 I.

### S. Bernardino.

D. BECCAFUMI : Mariage et Mort de la Vierge, et tableau d'autel, 708 B.

*Oratoire supérieur.* Décoration Renaiss., 98 F. — Relief par GIOVANNI DI AGOSTINO, 331 F. — ANDREA DELLA ROBBIA : Autel émaillé, avec la Vierge trônant entre des saints, 361 C. — SODOMA : Quatre Saints isolés, Présentation de la Vierge, Visitation, Assomption, Couronnement, 705 A. — GIROLAMO DEL PACCHIA : Nativité de la Vierge et Visitation, 707 A.

### Carmine (Convento del).

Constr. Renaiss. par FERUZZI, 227 D. — COZZARELLI : S. Sigismund, statue d'argile peinte, 397 C. — BERN. FUNGAI : Vierge avec Saints, 703 D. — PACCIIAROTTO : Ascension, 706 M.

*Sacristie.* Constr. Renaiss., 97 O.

### S. Caterina.

Constr. Renaiss., et cour par FERUZZI, 227 J, K. — Façade Renaiss., 97 M. — G. COZZARELLI : S<sup>te</sup> Catherine, demi-figure, 397 F. — NEROCCIO : S<sup>te</sup> Catherine, statue en bois, 395 B. — Décoration Renaiss. de la partie inférieure, 98 G. — Carrelage vernissé, 166 E. — GIROL. DEL PACCHIA : Scènes de la vie de S<sup>te</sup> Catherine (oratoire inférieur), 707 B. — V. SALIMBENI : Deux Tableaux (chap. infér.), 775 Q.

*Cour.* COZZARELLI : Deux Reliefs, 397 G.

### SS. Chiodi.

A. VANNI : Madone, 533 O.

### Concezione (S. Maria de' Servi).

Intérieur par FERUZZI (?), 227 L. — L. MEMMI : Madone, fresque (transept gauche), 532 G. — GIOVANNI DI BARTOLO : Massacre des Innocents, 569 I. — B. FUNGAI : Couronnement de la Vierge, 703 E.

### S. Cristofano.

GIROL. DEL PACCHIA : Madone avec Saints, 706 Q.

### S. Doménico.

Constr. goth., 50 A. — BENEDETTO DA MAJANO : Ciboire de marbre, 145 E, 384 E. — Encadrements d'autels, 149 M.

— GUIDO DA SIENA : Madone (2<sup>e</sup> chap. à g. du chœur), 504. A. — BENVENUTO DI GIOVANNI : Madone avec Saints, 568 L. — GIOVANNI DI BARTOLO : S<sup>te</sup> Barbe trônant, tableau d'autel, 569 E. — GIROLAMO DI BENVENUTO : Madonna della Neve, tableau d'autel, 569 B. — CECCO DI GIORGIO : Nativité du Christ, 568 E.

*Chap. S<sup>te</sup> Catherine.* GIOVANNI DI STEFANO : Tabernacle en forme d'autel, 149 F, 395 F. — SODOMA : Vie de S<sup>te</sup> Catherine, fresques, 704 C ; autres œuvres, 705 F. — FRANC. VANNI : Fresques, 775 N.

*Cloître.* LIPO VANNI : Annonciation, 533 R.

### Fontegiusta.

Constr. de la prem. Renaiss. par FRANC. FEDELI, 98 D. — NEROCCIO : Madone, relief (au-dessus d'une porte), 395 D. — GIOVANNI DELLE BOMBARDE : Bénitier de bronze (2<sup>e</sup> col. à g.), 148 I. — L. MARINNA : Maître-autel, 149 H ; Ciboire de bronze, 148 K. FUNGAI : Assomption, Couronnement de la Vierge, 703 C. — B. FERUZZI : Auguste et la Sibylle Tiburtine, 707 H.

### Fortebranda.

GIROLAMO DI BENVENUTO : Ascension, 569 C.

### S. Francesco.

Constr. goth., 50 A. — L. MARINNA : Autel Marsili et décoration de la chapelle Piccolomini, 149 J, K. — A. LORENZETTI : Confirmation de Pordre par le pape, fresque, 533 D ; Madone, 533 J.

*Cloîtres* Renaiss., 97 K. — FEDERIGHI : Relief de Madone, 394 G.

### S. Giovanni. Voy. Cathédrale.

### S. Giuseppe.

Constr. Renaiss. par FERUZZI, 227 I.

### Innocenti

Constr. Renaiss., 98 A.

### Madonna delle Nevi.

Façade Renaiss., 97 N. — GIOVANNI DI BARTOLO : Madone trônant, 569 D.

### Madonna di Provenzano.

Constr. de style baroque, 296 E.

**S. Maria dei Servi.** Voy. **Concezione.****S. Marta.**

Façade Renaiss., par PERUZZI, 227 H.

**S. Martino.**

Revêtement de marbre d'un autel par L. MARINNA, 149 I. — QUERCIA : Statues en bois doré de la Madone et de quatre Saints (dans le chœur), 392 A.

**S. Niccolò.**

École des DELLA ROBBIA : Quatre Reliefs, 361 note, 365.

**Oratoire.** Voy. **S. Bernardino.****Osservanza** (hors la ville).

Constr. Renaiss., en partie par COZZARELLI, 98 E; en partie par PERUZZI (?), 227 E. — FRANCESCO DI GIORGIO : Médallions en reliefs des voûtes, 396 G. — ANDREA DELLA ROBBIA : Grand autel avec le Couronnement de la Vierge, 361 D, 364 note. — Atelier d'ANDREA : Annonciation, avec figures en ronde bosse, 364 note. — GIOVANNI DI TURINO : Caisson, 394 A. — GIAC. COZZARELLI : Lamentation sur le corps du Christ, groupe en terre, 397 H.

**S. Pietro di Castelvecchio.**

R. MANETTI : Repos en Égypte, 783 I.

**S. Pietro alla Magione.**

Façade Renaiss., 98 B.

**S. Pietro a Ovile.**

VECCHietta : Vierge et S. Jean au pied de la croix, 396 C.

**S. Sebastiano.**

Constr. Renaiss. par PERUZZI, 227 F.

**Servi (S. Maria de').** Voy. **Concezione.****S. Spirito.**

AMBROGIO DELLA ROBBIA : Autel avec le groupe de l'Adoration des bergers, 361 F, 364 note. — G. COZZARELLI : Statues de S<sup>te</sup> Catherine et de S. Vincent, 397 E. — SODOMA : S. Jacques, S. Antoine, S. Sébastien, etc. (1<sup>re</sup> chap. à dr.), 705 C. — GIBOL. DEL PACCHIA : Couronnement de la Vierge, 706 P. — FRA PAOLINO : Crucifixion, fresque, 652 E.

**S. Stefano.**

A. VANNI : Tableau d'autel, 533 N.

**Ospedale della Scala.**

Stalles Renaiss. du chœur de l'église, par VENTURA DI GIULIANO, 171 O. — Orgue Renaiss., d'après le dessin de PERUZZI, 172 A. — VECCHietta : le Christ, statue de bronze, 396 A. — DICCIO : Madone avec quatre Saints, 507 H. — BENVENUTO DI GIOVANNI : Civière décorée de scènes à figures, 568 I. — DOMENICO DI BARTOLO : Fresques, 85, 534 I, 569 M. — Histoire de l'étang de Bethesda, 791 N.

**Pal. Pubblico.**

Constr. goth., 74 E. — GIOVANNI DI TURINO : Louve de bronze devant le palais, 393 E. — SODOMA : Petites Œuvres, 705 G. — L. VANNI : Annonciation, 533 S. — A. LORENZETTI : Madone entre Saints (dans la loggia), 533 F.

*Stanza del Gonfaloniere.* SODOMA : Résurrection : Vierge avec l'Enfant, 705 B.

*Sala di Balia.* SPINELLO : Fresques, 515 J.

*Sala del Concistoro.* D. BECCAFUMI : Fresques, 708 C.

*Sala della Pace.* A. LORENZETTI : Fresques, 533 C.

*Sala del gran Consiglio (ou delle Balestre).* SIMONE DI MARTINO : Madone avec Saints; portr. équestre de Fogliani, 531 A. — A. LORENZETTI : Tableaux guerriers, 527 E. — SODOMA : Trois Saints, avec des Enfants, 705 B.

*Chapelle supérieure.* GIOVANNI DI TURINO : Deux petits Bénitiers, 148 G, 393 F. — Stalles Renaiss. par DOMENICO DI NICCOLÒ, 171 J. — Orgue par PIERRE-RIO, 172 C. — TADDEO DI BARTOLO : Fresques, 525 B, 534 C.

*Chapelle antérieure.* FEDERIGHI : Frise, 149 C.

**Académie.**

Dessin original du ciboire de bronze du maître-autel de la cathédrale (dans la grande salle), 148 J. — Huit pilastres en bois par ANT. BARILE, 172 D. — Devant d'autel moyen âge, 308 F. Peintures de style roman (XIII<sup>e</sup> s.), 504 B.

Reliures peintes (XIII<sup>e</sup> s.), 504 C.

**ALTDORFER** : Deux Tableaux, 639 B.  
**AMBERGER (Copie)** : Charles-Quint, 639 D.  
**GIOV. DI BARTOLO** : Madones, 569 G.  
**T. et D. DI BARTOLO** : Tableaux d'autel, 534 A.  
**BECCAFUMI** : Saints (n° 63); Christ dans les limbes (n° 337), 708 A, D. — Cartons pour le pave de marbre de la cathédrale, 708 E.  
**BRESCIANINO** : Madone avec saints, 706 O.  
**COZZARELLI** : Madone, 569 K.  
**DIOTISALVI (?)** : Deux petits Tableaux (n°s 16 et 17), 507 D.  
**DUCCIO** : Trois tableaux de Madone (n° 20, 23, 24), 507 F.  
**A. DURER (?)** : Tête d'Apôtre, 638 O.  
**BART. DI FREDI et son École** : Tableaux de piété, 534 A.  
**B. FUNGAI** : Tableaux, 703 A.  
**T. GADDI** : Madone trônant, 516 A.  
**École de GIOTTO** : Crucifié, 530 C.  
**CECCO DI GIORGIO** : Nativité du Christ; Couronnement de la Vierge; plusieurs Madones, 568 D.  
**BRUNO DI GIOVANNI** : Ascension, 569 A.  
**KENIG** : Paysages, 622 H.  
**A. LORENZETTI** : Madone entre Saintes, (N° 46), Piété; Annonciation; Madone avec Saints (N°s 52); demi-figures de Saints (N° 47 et 48), 533 E, F, H.  
**P. LORENZETTI** : Madone trônant, et autres tableaux, 532 L.  
**MAÎTRES DU XV<sup>e</sup> s.** : Tableaux (3<sup>e</sup> salle), 534 J, 569 L.  
**NEROCIO** : Madones, 568 G.  
**PACCHIA** : Annonciation, 707 C.  
**PACCHIAROTTO** : Ascension (N° 395); Vierge trônant (N° 344), Visitation (N° 296), 706 K.  
**PINTURICCHIO** : S<sup>te</sup> Famille, 590 E.  
**SASSETTA** : Tableaux, 534 M.  
**BARTOLO DA SIENA** : Évangélistes, 528 E.  
**SIGNORELLI** : Énée fuyant de Troie; Délivrance de prisonniers, 581 J.  
**SODOMA** : Descente de croix, 704 A. — Ecce Homo, 705 D.  
**SPINELLO** : Mort de la Vierge, 516 A.  
**LUCA DI TOMMÈ** : Tableaux, 534 H.  
**A. VANSI** : Mise en croix, 533 P.  
**L. VECCHIETTA** : Madone trônant, 568 B.

**Casino de' Nobili (Loggia degli Uffiziali).**  
 Constr. goth., 75 A. — FEDERIGHI :

Statues de S. Ansano, S. Savino et S. Vittore, 394 E. — **VECCHIETTA** : Statues de SS. Pierre et Paul, 396 B. — **MARINNA et FEDERIGHI** : Bancs de pierre Renaiss., 149 B, E.

### Loggia del Papa.

Constr. Renaiss., de FEDERIGHI, 97 J 149 D.

### Pal. Bandini-Piccolomini.

Constr. de la prem. Renaiss., 97 G.

### Pal. Buonsignori.

Constr. goth., 74 H.

### Pal. della Ciaja (auj. Constantini).

Constr. Renaiss., 97 E. — Lanternes de bronze Renaiss., 150 G.

### Pal. dei Diavoli (ou dei Turchi).

Chapelle, constr. de la prem. Renaiss., par FEDERIGHI, 98 C. — Frise, par le même, 149 F. — Autel en terre cuite peinte par CECCO DI GIORGIO, 396 H.

### Pal. Finetti.

Constr. de la prem. Renaiss., 97 H.

### Pal. del Magnifico.

Constr. Renaiss., de COZZARELLI, 97 L. — Lanternes de bronze et porte-étendard par COZZARELLI, 150 B, 397 B.

### Pal. Mocenni.

Constr. Renaiss., de PERUZZI, 227 B.

### Pal. Nerucci.

Constr. de la prem. Renaiss., 97 C.

### Pal. Piccolomini (auj. del Governo).

Constr. de la prem. Renaiss., 97 D.

### Pal. Pollini.

Constr. Renaiss., de PERUZZI, 227 A.

### Pal. Reale.

Constr. Renaiss., de BUONTALENTI, 252 K.

### Pal. Saracini.

Constr. goth., 74 G. — Peintures dans la cour, par PERUZZI (?), 195 F.  
 A. VANNI : Annonciation, 533 Q. — NEROCIO : Deux Madones, 568 H.

### Pal. Spannocchi.

Constr. de la prem. Renaiss., 97 E.

**Pal. Tolomei.**

Constr. goth., 74 F.

**Pal. dei Turchi. Voy. Pal. dei Diavoli.****Villa Belcaro (auj. Camaiori).**

Constr. Renaiss. d'après les dessins de PERUZZI, 227 M. — PERUZZI : Peintures de voûte, 195 E. — Peinture de plafond (Jugement de Paris), 707 I.

**Villa Santa Colomba.**

Escalier à vis de PERUZZI, 227 O.

**Villa Saracini.**

Intérieur par PERUZZI, 227.

**Bastion devant la Porta Pispiri.**

Constr. de PERUZZI (?), 226 F.

**Monastero ou Monistero (devant Sienne).**

A. LORENZETTI : Madone, 533 K. — GIOVANNI DI BARTOLO : Ascension, 569 F.

**Sinigaglia.****Palais épiscopal.**

Constr. Renaiss., de G. GENGA, 224 C.

**Château fort.**

Constr. goth., 77 E.

**S. Maria delle Grazie (devant la ville).**

PIERO DELLA FRANCESCA : Madone, 574 F. — PERUGINO : Madone entre Saints, 587 B.

**Spello.****Cathédrale.**

Tabernacle Renaiss. du maître-autel, et coupole sur quatre colonnes, 150 J. — PERUGINO : Pietà, 588 F. — PINTURICCHIO : Annonciation, etc. (chap. à g.), 589 D.

**Collegiata di S. Maria Maggiore.**

Constr. Renaiss., de ROCCO DA VICENZA, 221 A.

**S. Andrea.**

PINTURICCHIO : Madone trônant, 589 E.

**Spilimbergo (dans le Frioul).****Cathédrale.**

PORDENONE : Peintures de l'orgue, 747 B.

**Spoletto.****Cathédrale.**

Façade romane, 41 L. — Porche de la prem. Renaiss., 103 H. — Constr. de style baroque, 282 D. — Mosaïques romanes de la façade, 502 E. — FILIPPO LIPI : Vie de la Vierge, fresques, 552 A.

**Chiesa della Manna d'Oro.**

Constr. Renaiss., 221 B.

**S. Maria di Loreto.**

Constr. Renaiss., 221 C.

**Hôtel de ville.**

LO SPAGNA : Madone, 591 D.

**S. Agostino del Crocifisso (devant la ville).**

Basilique paléo-chrét., 9 I.

**S. Jacopo (entre Spoleto et Foligno).**

LO SPAGNA : Fresques, 591 K.

**Subiaco.****Sacro Speco.**

Peintures murales (XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> s.), 503 D.

**S. Scolastica.**

Cour de cloître romane, 21 B.

**Sulmona.****Hôpital (Ospedale).**

Constr. Renaiss., 221 E.

**Susigana (près de Conegliano).****Église.**

PORDENONE : Madone trônant, 746 B.

**Syracuse.****Catacombes.**

Peintures, 490 N.

**Cathédrale.**

Marqueteries Renaiss. (dans la sacristie), 174 L. — Christ et Apôtres, relief Renaiss., 404 D.



**S. Lucia.**

Marqueteries Renaiss. (sacristie),  
174 M.

**Pal. Montalto.**

Fenêtre goth. à trois arcs, 76 G.

**Taormina (Sicile).****Badia Vecchia.**

Constr. goth., 76 H.

**Terni.****S. Francesco.**

La Fin du monde, fresques du XIV<sup>e</sup> s.  
(chap. à dr. du chœur), 516 B.

**Terracina.****Cathédrale (S. Cesareo).**

Constr. du XII<sup>e</sup> (?) s., 11 H. — Portique  
avec entablement mosaïqué, 4 B. —  
Deux Autels latéraux du XII<sup>e</sup> s., 5 D.  
— Chaire avec colonnes; Colonnnette  
du cierge pascal, 43 M.

**Tirano (dans la Valteline).****Madonna di Tirano.**

Constr. de la prem. Renaiss., 114 E.

**Tivoli.****Villa d'Este.**

Jardin (XVI<sup>e</sup> s.), 298 A.

**Todi.****Cathédrale.**

Constr. romane, 41 J.

**S. Maria della Consolazione.**

Constr. Renaiss., de CAPRAROLA, 220 C.

**Église des Reformati.**

LO SPAGNA : Couronnement de la  
Vierge, tableau d'autel, 591 N.

**Palazzo Comunale.**

Constr. romano-goth., 76 A.

**Tolentino.****S. Niccolò.**

Portail sculpté Renaiss., par Rosso,  
367 E.

**Torcello (près de Venise).****Cathédrale (S. Maria).**

Constr. du XI<sup>e</sup> s., 14 A. — Mosaïques,  
499 L.

**S. Fosca.**

Constr. centrale byzantine, 17 B.

**Torre (près de Pordenone).****Église.**

PORDENONE : Madone trônant, 746 F.

**Toscanello.****S. Maria.**

Constr. du XIII<sup>e</sup> s., 9 D.

**Trani.****Cathédrale.**

Portes de bronze par BARISANUS, 310 Q  
— Scènes de la vie de Jacob et  
d'Abraham, sculptures du XII<sup>e</sup> s. (au  
portail principal), 315 H.

**Travesio (dans le Frioul).****S. Pietro.**

PORDENONE : Fresques du chœur, 747 D.

**Trevi.****Madonna delle Lagrime.**

LO SPAGNA : Mise au tombeau, 591 G.

**S. Martino.**

LO SPAGNA : Madone dans la gloire,  
591 I.

**Municipio.**

LO SPAGNA : S<sup>te</sup> Catherine et S<sup>te</sup> Cécile,  
591 H. — Couronnement de la Vierge,  
591 O.

**Treviglio.****S. Martino.**

BUTTIGNONE et ZENALE : Tableau d'autel  
626 H.

**Trévise.****Cathédrale (S. Pietro).**

Constr. et décor. par P. LOMBARDO.  
130 A. — Cappella del Sacramento par  
T. LOMBARDO, 130 B. — Tombeau de  
l'évêque Zanetti par le même, 162 K.  
— GIROLAMO DA TREVISO : Madone

trônant, 619 G. — BISSOLO : Gloire de S<sup>te</sup> Euphémie, 619 M. — PENNACCHI : Assomption de la Vierge, 744 E. — PORDENONE : Fresques de la chapelle Malchiostro, 746 G. — P. BORDONE : Adoration des Bergers, 758 H. — FRANC. DE DOMINICIS : Procession (sacristie), 758 P.

### Madonna delle Grazie.

Couloir en croix (*la Crociera*) Renaiss., par T. LOMBARDO, 130 C.

### S. Niccolò.

École des LOMBARDI : Tombeau Renaiss. d'Onigo, 421 C. — GIOV. BELLINI : Peintures à la fresque du même tombeau, 614 B. — ANT. LOMBARDI : La Rencontre de la Vierge et de S<sup>te</sup> Elisabeth (sur l'un des piliers), 425 A. — Cadre Renaiss. autour du grand tableau d'autel : Incrédulité de S. Thomas, 162 L. — THOMAS DE MUTINA : Fresques, 536 D. — SAYOLDO : Madone avec Saints, tableau d'autel, 749 J. — TITIEN : Annonciation, 733 C.

### S. Paolo.

Trois Chapelles et Orgue, par T. LOMBARDO, 130 D.

### Hôpital.

BORDONE : Sainte Famille, 758 I.

### Galerie.

GIOV. BELLINI : Madone avec l'Enfant, 612 M.

### Monte di Pietà.

GIORGIONE (?) : Pietà, 728 C.

Maisons Renaiss. avec façades peintes (XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> s.), 203 M.

## Trente (Autriche).

### S. Maria Maggiore.

MORETTO : Tableau, 752 B.

### Château épiscopal.

G. ROMANINO : Fresques, 751 J.

### Collection Salvadori.

TITIEN : Le Cardinal Madruzzi, 737 B.

Maisons Renaiss. avec façades peintes, 203 N.

## Trieste (Autriche).

### Cathédrale (S. Giusto).

Constr. paléo-chrét., 11 E. — Mosaïques (figures d'Apôtres, etc.), 496 C.

## Troja.

### Église.

Portes romanes de bronze, 310 N.

## Turin.

### Cathédrale (S. Giovanni Battista).

Façade de la prem. Renaiss. par MEO DEL CAPRINO, 106 A. — Cf. p. 277 note.

### Monte Capuccino (près de la ville).

Église claustrale, constr. Renaiss. par MEO DEL CAPRINO, 106 B.

### Pal. Pozzo della Cisterna.

Cour de style baroque, 290 G.

### Pal. Davolo.

Escalier de style baroque, à trois rampes, 292 B.

### Pal. Madama.

Double escalier de style baroque par JUVARA, 293 A.

### Pal. della Società filarmonica.

Salles de fêtes de style baroque, 294 B.

### Pal. Sonnaz.

Constr. de style baroque, 292 A.

### Palais de la Via Lagrange, n° 30.

Constr. de style baroque, 291 I.

### Musée des Antiques.

MICHEL-ANGE (?) : Cupidon endormi 451 B.

### Museo Civico.

BAMBAJA : Fragments de son monument de Gaston de Foix, 412 J. — Antiquités chrétiennes, 310 G.

### Pinacoteca (Galerie de peinture).

#### 1<sup>re</sup> Salle.

1. TEMPESTA : Tournoi, 820 fin.
- 2, 3-6, etc. HUHTENBURG : Tableaux de batailles, 821 A.
- VAN DER MEULEN : Tableaux militaires, 821 A.

#### 2<sup>e</sup> Salle (*Peintres Piémontais*).

43, 47 bis. GIOVENONE : Tableaux, 628 H.

49. G. FERRARI : S. Pierre avec un Donateur, 723 J.  
 54. — Mise au tombeau, 723 J.  
 56. LANINI : Mise au tombeau, 725 O.  
 50. SODOMA : Madone, 706 H.  
 50 bis MACRINO d'ALBA : Vierge avec Saints, 628 I.

*III<sup>e</sup> Salle (Peintres Piémontais).*

60. GIOVENONE : Résurrection, 628 H.  
 55. SODOMA : Madone avec Saints, 706 H.

*V<sup>e</sup> Salle (Vieux Maîtres Italiens).*

- BARNABA : Madone, 536 H.  
 94, 96. FRA ANGELICO : Anges, 547 G.  
 97. POLLAJUOLO : Tobie avec l'Ange, 557 C.  
 101. FR. FRANZIA : Mise au tombeau, 601 I.  
 118, 119. SAYOLDO : Sainte Famille; Adoration des Bergers, 749 G.  
 121. FRANZIA BIGIO : Annonce, 656 E.  
 122. FR. PENNI : Mise au tombeau, copie d'après Raphaël, 700 C.  
 129. TITIEN (copie) : Paul III, 736 G.

*VI<sup>e</sup> Salle.*

- 133, 152. RINALDO MANTOVANO : Assomption, Dieu le Père, 699 C.  
 140. A. BADILE : Présentation au temple, 762 P.  
 157. PAUL VÉRONÈSE : Reine de Saba, 764 B.  
 161. CARAVAGGIO : Guitariste, 790 B.

*VII<sup>e</sup> Salle.*

170. C. PROCACCINO : Statue de la Vierge adorée par S. François et S. Charles, 800 G.  
 209. TITIEN (Copie) : Christ à Emmaüs, 737 A.

*IX<sup>e</sup> Salle (Natures mortes).*

220. SNYDERS : Fruits, 796 O, 820 G.  
 223, 228. J. DE HEEM : Fleurs, 820 G.  
 225. J. FYT : Fruits, 820 G.

*X<sup>e</sup> Salle.*

234. PAUL VÉRONÈSE : Festin chez Siméon, 764 G.  
 236. GUIDO RENI : Génies luttant, 817 O.  
 237, 238. POUSSIN : Paysages, 824 O.  
 240. GUERCINO : Dieu le Père bénissant, 799 J.  
 242. — Ecce Homo, 808 C.  
 241. ELISA SIRANI : Meurtre d'Abel, 806 G.

254. GUERCINO : La S<sup>te</sup> Nonne avec l'Enfant de chœur, 786 J.  
 257. SASSOFERRATO : Madone, 811 C.  
 258. RIBERA : Homère, 819 G.  
 260, 263, 264, 271. ALBANI : Les Quatre Éléments, 817 C.

283, 288. BELLOTTO : Vues de Turin, 768 A.

287. GIOV. CRISPI : S. Népomucène écoutant la confession de la reine, 819 L.

294, 289, 294. PANNINI : Tableaux d'architectures, 825 N.

— GUIDO RENI : Madone, 810 F.

— GREG. SCHIAVONE : Madone, 596 D.

*XII<sup>e</sup> Salle (Peintres allemands et néerlandais).*

312, 320. ROGER VAN DER WEYDEN : Visitation; portrait du Donateur, 633 C.

313. JEAN VAN EYCK : Stigmates de S. François, 633 A.

318. BERNARD VAN ORLEY : Scènes de Miracles, 637 B.

338. A. VAN DYCK : Enfants de Charles I<sup>er</sup>, 795 L.

340. RUBENS : Apothéose d'Henri IV, 793 B.

351. A. VAN DYCK : Infante Eugénie, 795 L.

*XIII<sup>e</sup> Salle (Chefs-d'œuvre).*

305. MANTEGNA : Madone avec Saints, 596 C.

356, 357. L. DI CREDI : Deux Madones, 565 E.

358. MEMLING : Scènes de la Vie du Christ, 634 E.

359. P. CRISTUS (?) : Madone, 633 F.

361. SAENREDAM et OSTADE : Intérieur d'église, 820 A.

363. A. VAN DYCK : Portr. équestre du prince Thomas de Savoie, 795 L.

366. WOUWERMAN : Bataille, 821 A.

364, 368. TENIERS : Taverne; Sa femme et son fils faisant de la musique, 820 A.

369. BOTTICELLI (?) : Triomphe de la Chasteté, 559 J.

373. RAPHAEL (Copie) : Madonna della Tenda, 673 F.

376. SODOMA : Lucrece, 706 H.

377. P. POTTER : Quatre Bœufs, 820 G.

377 bis. REMBRANDT : Vieillard endormi, 797 A.

378. J. BRUGHEL : Paysage, 823 I.

379. FR. MIERIS : Son portrait, 820 A.

384. A. VAN DYCK : Sainte Famille, 795 F.  
 386. HOLBEIN (Copie) : Érasme, 640 H.  
 391. GÉRARD DOU : Femme cueillant des raisins, 820 A.  
 392. VELASQUEZ : Philippe IV, 798 P.  
 394. NETSCHER : Repasseur de oiseaux, 820 A.

*XV<sup>e</sup> Salle (Peintres français).*

- 478, 483. CLAUDE LORRAIN : Paysages, 825 I,  
 481. BOURGUIGNON : Bataille de Saint-Quentin, 820 K.

**Accademia Albertina.**

- G. FERRARI : Cartons, 723 K. — MARTIN VAN HEEMSKERCK : Lamentation sur le corps du Christ; Jugement dernier, 635 J.

**La Veneria** (château près de Turin), Parc, 303 J.

**Udine.**

**Cathédrale.**

- GIOV. DA UDINE : Tableaux d'autel, 743 G. — PELLEGRINO DA SAN DANIELE : Tableau, 743 N.

**Chiesa alla Purità.**

- B. et D. TIEPOLO : Fresques, 815 G.

**Palazzo pubblico (Hôtel de ville).**

- Constr. goth., 72 C. — PORDENONE : Madone, 746 E\*. — TIEPOLO : Séance de l'ordre de Malte, 815 E. — GIOV. DA UDINE : Couronnement de la Vierge, 743 K.

**Pal. Arcivescovile.**

- Plafond peint Renaiss., 195 D. — Plafond de style baroque, 287 A. — TIEPOLO : Fresques, 815 F.

**Maisons Renaissance.**

- Peintures des façades, 203 K.

**Urbania.**

**Couvent de Montefiorentino.**

- GIOV. SANTI : Madone trônant, 577 J.

**Urbino.**

**Cathédrale.**

- TIM. DELLA VITE : S. Martin et S. Tho-

- mas (sacristie), 603 K. — PIRRO DELLA FRANCESCA : Flagellation du Christ (sacristie), 574 A. — BAROC-CIO : Cène (chap. à g. du chœur), 776 E.

**S. Domenico.**

- LUCA DELLA ROBBIA : Madone avec saints (lunette du portail), 358 F.

**S. Spirito.**

- SIGNORELLI : Bannière d'église avec Lamentation au pied de la croix et Diffusion du Saint-Esprit, 580 J.

**Pal. Ducale.**

- Constr. de la prem. Renaiss. de LUCIANO DA LAURANA, 96 D. — Tête de S. Jean, par un imitateur de Mino da Fiesole, 388 P. — Décoration de la prem. Renaiss., 151 B, 412 E. — Marqueteries, 173 A.

**Pal. Albani.**

- SAVOLDO : Repos en Égypte, 749 H.

**Pinacoteca.**

- Relief en marbre de Madone par un imitateur de Mino da Fiesole, 388 O. — JUSTUS VAN GENT : Cène, 634 B. — PIERO DELLA FRANCESCA : Vue de place publique, 574 B. — GIOV. SANTI : Madone trônant, Pietà; Martyre de S. Sébastien, 577 H. — TRIEN : Cène et Resurrection, 738 E. — TIMOTEO DELLA VITE : S. Sébastien; S. Roch; Tobie avec l'auge, 603 E; S<sup>te</sup> Apollonie, etc., 603 J.

**Maison natale de Raphaël.**

- GIOV. SANTI : Madone, 577 L.

**Vaprio (près de Milan).**

**Villa Melzi.**

- LÉONARD DA VINCI (?) : Madone avec l'Enfant, fresque, 646 C.

**Varallo (près de Novare).**

**Collegiata.**

- G. FERRARI : Fiançailles de S<sup>te</sup> Catherine, 723 F.

**S. Maria di Loreto (aux portes de la ville).**

- G. FERRARI : Fresques, 723 L.



**S. Marco** (aux portes de la ville).

G. FERRARI : Fresques, 723 M.

**Sacro Monte** (lieu de pèlerinage).

G. FERRARI : Fresques (dans les quarante chapelles), 437 E, 723 N.

**S. Maria delle Grazie** (au pied du Sacro Monte).

G. FERRARI : Fresques, 723 N.

**Velletri.****Pal. Lancellotti.**

Escalier de style baroque par M. LUNGI, 292 M.

**Venise.****Pont du Rialto.**

Constr. Renaiss. par A. VITTORIA, 242 C.

**Pont des Soupirs.**

Constr. Renaiss. par A. CONTINO, 242 D.

**Place S. Marc.**

Piédestaux de bronze pour les porte-étendard, par A. LEOPARDO, 161 A, 425 B.

**Piazza Vittorio Emanuela.**

P. LOMBARDO : Petits Reliefs des bases des colonnes, 420 C.

**Campanile ou Tour de S. Marc.**

Étage supérieur de la prem. Renaiss. par BART. BUON, 130 H.

**Loggetta** (au pied du Campanile).

Constr. Renaiss. de J. SANSOVINO, 240 G. — J. SANSOVINO : Statues de bronze et reliefs, 441 B; statue de Madone, en terre dorée (à l'intérieur), 442 C.

**Torre dell' Orologio.**

Constr. de la prem. Renaiss. par P. LOMBARDO, 130 L. — Statue dorée de Madone, de l'École des LOMBARDI, 421 J.

**S. Marc.**

Constr. romane, 31 G. — Décoration plastique de l'extérieur, 337 D. — Sarcophages paléo-chrétiens, 307 J. — Deux Portes de bronze romanes, 310 P.

Vestibule. Monument de M. Morosini, 313 C. — Mosaïques byzantines, 498 F, et au bas de la page.

**Intérieur.**

Pavé en mosaïques de pierre, 20 B. — Décoration mosaïque des voûtes, 498 F, 499. — Mosaïque du Christ entre la Vierge et S. Jean, x<sup>e</sup> s. (au-dessus de la porte), 498 G. — Ambons et le Sacellum moyen âge, 20 U. — Sarcophages paléo-chrétiens, 307 J. — Sculptures moyen âge, 313 C. — Deux Autels Renaiss., de P. LOMBARDO, (transept), 161 G, 420 D. — Deux Candélabres Renaiss., avec figures, par BRESCLANO (?) (transept), 162 H. Mosaïques de la chapelle baptismale (XIII<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> s.), 499 A. — Convercle en bronze des fonts baptismaux, par MINIO et DESIDERIO, 443 B.

*Chap. Zeno.* Ornementation Renaiss., 161 B. — Tombeau du card. Zeno, et Madone trônant entre Saints, par les LOMBARDI et A. LEOPARDO, 424 A. — Quatre Statuettes romanes, 313 E. — Mosaïques byzantines, 498 H.

*Chap. de' Mascoti et de S. Isidoro.* Mosaïques byzantines, 499 B, C.

*Chœur.* Statues des Apôtres, de la Vierge et de S. Marc par les frères DELLE MASSEGNE (sur la balustrade qui sépare le chœur du transept), 336 G. — J. SANSOVINO : Miracles de S. Marc, six bas-reliefs de bronze, 441 D; Quatre Évangélistes, statuettes de bronze (sur la balustrade qui précède le maître-autel), 442 A. — Colonnes romanes du tabernacle du maître-autel, 313 E. — Devant d'autel (Pala d'oro), 308 D, 500 D. — J. SANSOVINO : Petite tourelle du Saint-Sacrement sur l'autel (au fond), 441 E. — Boiseries Renaiss., 177 F. — Dix Figures sur les barrières précédant les niches latérales, dans le style des DELLE MASSEGNE, 336 H. — Autel goth. avec statuettes aux piliers, 336, note 2.

*Crypte sous le chœur,* 35 C.

*Transept gauche.* Autel de marbre, de l'École des DELLE MASSEGNE (1<sup>re</sup> chap.), 337 B.

*Sacristie.* J. SANSOVINO : Porte de bronze donnant accès du chœur à la sacristie 441 C. — Décoration Renaiss. de la voûte, 194 E. — Boiseries et armoires Renaiss., par A. et P. DA MANTOVA et autres, 177 E.

*Nef latérales.* Statues goth. sur la balustrade, 336, note 2.

*Trésor.* Reliquaires moyen âge, 309 L. — Antiquités chrétiennes, 310 H. — Vases byzantins et orientaux en cristal et pierres précieuses, 309 L. — Siège sculpté Renaiss. du doge, 177 B.

*Passage conduisant au Palais des Doges.*

GENT. BELLINI : Panneaux d'orgue, avec les figures de S. Marc, S. Jérôme, S. François, S. Théodore, 611 A.

### Abbazia.

DENTONE : Demi-figure de Sainte, 422 B.  
CAMPAGNA (?) : Statue de Madone, 444 F. — BONIFAZIO le jeune : Deux figures d'Apôtres, 757 G. — PALMA GIOVANE : Resurrection de Lazare, 767 M. — A. VITTORIA : Deux Statues d'Apôtres, 446 H.

### S. Agostino.

NICCOLO DEL PARADISO : Tableau d'autel, 539 J.

### S. Aluise.

TIEPOLO : Tableau d'autel, 815 C.

### S. Angelo Raffaello.

BONIFAZIO le jeune : Cène (près de l'orgue), 757 E.

### S. Antonio.

LAZZ. BASTIANI : Pietà, 616 G.

### S. Apollinare.

Constr. goth., 64 F.

### SS. Apostoli.

*Chap. Cornaro.* Constr. Renaiss., de G. BERGAMASCO, 129 L.

### Carmine. Voy. S. Maria del Carmine.

### S. Cassione.

PALMA VECCHIO : S. Jean-Bapt. trônant, 729 D.

### S. Caterina.

ORAZIO VECCELLIO : Tobie avec l'ange, tableau d'autel, 755 E. — PAUL VÉRONÈSE : Mariage de S<sup>te</sup> Catherine, 765 A.

### S. Fantino.

Constr. de la prem. Renaiss., 129 G. — Pavé Renaiss. de dalles tombales, 162 E.

LE CICERONE, II.

### Chiesa della Fava.

TIEPOLO : Tableau d'autel, 815 B.

### S. Felice.

Constr. Renaiss., 129 B.

### S. Francesco della Vigna.

Façade Renaiss. de PALLADIO, 266 B. — T. ASPETTI : Statues de bronze de Moïse et de S. Paul (sur la façade), 446 M. — Intérieur par J. SANSOVINO et FR. DI GIORGIO, 240 B. — Peintures de la voûte par B. FRANCO (1<sup>re</sup> chap. à g.), 194 D. — T. ASPETTI : Deux Anges (autel de la 1<sup>re</sup> chap. à g.), 446 M. — A. VITTORIA : Sculptures (2<sup>o</sup> chap. à g.), 446 J. — École des LOMBARDI : Sculptures (chap. GIUSTINIANI), 421 G, 425 G. — PAUL VÉRONÈSE : Madone entre Saints (5<sup>o</sup> chap. à g.), 763 G. NEGROPONTE : Madone (transept dr.), 605 J. — GIOV. BELLINI : Madone trônant entre quatre Saints (Cap. Santa), 613 B. — PENNACCHI : Annonciation, 744 D.

### Frari. Voy. S. Maria gloriosa.

### A' Gesuiti.

Constr. de style baroque par Pozzo, 288 E. — CAMPAGNA : Figure tombale du doge Cicogna (à g. du chœur), 445 E. — Groupes d'autel de style baroque (maître-autel), 485 F. — TITIEN : Martyre de S. Laurent, 737 M.

### S. Giacometto di Rialto.

Constr. paléo-chrét. (VI<sup>e</sup> s. ?), 18 A.

### S. Giacomo dall' Orio.

Constr. goth., 64 I. — Voûte en bois Renaiss. (trans. dr.), 178 D. — MARESCALCO : S. Sébastien entre S. Roch et S. Laurent, 622 C. — LOTTO : Tableau d'autel, 742 K. — L. et FR. BASSANO : Prédication de S. Jean-Bapt. (trans. dr.), et Madone entre Saints (1<sup>er</sup> aut. à g.), 767 G.

### S. Giobbe.

Portail Renaiss., 160 I. — École des DELLE ROBBIA : Quatre Reliefs de Madone, 365 note. — MARCO MARZIALE : Présentation au temple, 620 C. — SAVOLDO : Adoration des Bergers (vestibule de la sacristie), 749 B. — A. PREVITALI : Fiançailles de S<sup>te</sup> Catherine (sacristie), 619 D.

**S. Giorgio de' Greci.**

Tour Renaiss., 130 J. — Constr. Renaiss. de J. SANSOVINO, 239 E.

**S. Giorgio Maggiore.**

Constr. Renaiss. de PALLADIO, 266 A, 296 F. — Escalier de style baroque, par LONGHENA, 289 A, 293 D. — Stalles Renaiss. par A. DI BRULLE, 177 G. — CAMPAGNA : Statue de Madone (2<sup>e</sup> autel à g.), 444 E; Groupe en bronze du maître-autel, 443 E. — A. VIFFORIA : Sculptures, 446 I. — TINTORET : Tableaux d'autel, 761 E.

**S. Giovanni in Bragora.**

Constr. goth., 64 G. — BARE VIVARINI : Madone trônant (près de la 1<sup>re</sup> chap. à g.), 607 D. — P. BORDONE : Cène (après la 1<sup>re</sup> chap. à dr.), 758 D.

*Chœur.* L. VIVARINI : Résurrection, 608 C. — CRIVA : Baptême du Christ; Empereur Constantin et S<sup>te</sup> Hélène, 617 D.

**S. Giovanni Crisostomo.**

Constr. Renaiss. de T. LOMBARDO, 129 A. — T. LOMBARDO : Couronnement de la Vierge au milieu des Apôtres, grand relief, 425 E. — GIOV. BELLETTI : S. Christophe et S. Jérôme, 614 A. — SEB. DEL PIOMBO : S. Jean trônant, tableau du maître-autel, 738 G.

**S. Giovanni Elemosinario.**

Constr. Renaiss. de SCARPAGNINO, 129 C. — TITIEN : S. Jean l'Aumônier, 734 H. — PORDENONE : S<sup>te</sup> Catherine avec S. Sébastien et S. Roch (à dr. du chœur), 747 I. — MARCO VECELLIO : S. Jean avec S. Marc et un fondateur (à g. du chœur), 755 D.

**S. Giovanni Evangelista.**

*Avant-cour.* Constr. et décoration de la prem. Renaiss., 131 A, 160 D.

**S. Giovanni e Paolo.**

Constr. goth., 62 B. — Portail goth. tardif, 126 D. — Monument du doge G. Tiepolo, 313 D.

**Intérieur.**

*Pari de l'entrée.* P. LOMBARDO : Tombeau du doge P. Mocenigo (à dr.), 420 E. — A. et T. LOMBARDO : Tombeau du doge Giov. Mocenigo (à g.), 425 C.

*Nef latérale droite.* BARATTA : Mausolée de Venier de style baroque, 483 C. — MAZZA : Vie de S. Dominique, six grands reliefs de bronze, 488 B.

**Transept droit.**

B. VIVARINI : S. Augustin, 607 C. — L. LOTTO : Gloire de S. Antoine, 742 E. — LOR. BREGNO : Tombeau de Naldo, 419 F. — ROCCO MARCONI : Christ entre deux apôtres, 741 H. — B. VIVARINI (?) et G. MOCETTO : Peintures du grand vitrail, 612 B.

1<sup>re</sup> chap. (*Capp. del Crocifisso*). VIFFORIA : Autel et tombeau d'Édouard Windsor, 446 G. — TIEPOLO : Gloire de S. Dominique, 814 K. — PIAZZETTA : Même sujet, 815 I.

**Chapelles du chœur.**

2<sup>e</sup> chap. BERGAMASCO : Statue de S<sup>te</sup> Madeleine, 443 A.

3<sup>e</sup> chap. Tombeaux Renaiss. des doges, 161 I. — CAMPAGNA : Tombeau de L. Loredan, et autres, 445 D. — Autel goth., 336 C. — LEOPARDI : Tombeau de Vendramin, 161 I, 423 A.

4<sup>e</sup> chap. CARPACCIO : Couronnement de la Vierge, 616 B.

**Transept gauche.**

DENTONE : Tombeau de Vitt. Capello, 421 K. — DELLE MASSEGNE : Tombeau du doge A. Venier, 336 I.

*Nef latérale. Capp. del Rosario.* Candélabres Renaiss., 162 J. — Boiserie Renaiss., 177 H. — CAMPAGNA : Deux Statues de marbre près du tabernacle, 445 B. — VITTORIA : Statues de S<sup>te</sup> Justine, S. Dominique et S. Jérôme, 446 G. — A. LOMBARDO (?) : Statue de S. Thomas d'Aquin, 421 D. — PAOLO DA MILANO (?) : Statue de Pierre Martyr, 424, note 2. — PIERO DI NICCOLO et GIOVANNI DI MALPINO : Tombeau du doge T. Mocenigo : 417 D. — A. RIZZO : Tombeau de Nic. Marcello et de P. Malpiero, 419 A.

*Devant l'église.* Statue équestre du condottiere Bart. Colleoni par VERROCCHIO (terminée par LEOPARDI), 376 B, 424 B. — Piedestal de la statue par LEOPARDI, 160 K.

**S. Giuliano.**

Constr. Renaiss. de J. SANSOVINO, 210 D. — J. SANSOVINO : Statue de S. Thomas de Ravenne (au-dessus du pu

tail), 442 E. — **CAMPAGNA** : Christ mort, avec deux anges, haut relief (chap. à g. du chœur), 443 D. — **A. VITTORIA** : Statue de S<sup>te</sup> Catherine et de Daniel sur le lion, 446 D. — **BOCCACCINO** : Madone trônante avec Saints (1<sup>er</sup> aut. à g.), 629 A.

**S. Lio.**

**T. LOMBARDI** : Autel avec une Pietà (à dr. du chœur), 425 I. — **TITIEN** : S. Jacques de Compostelle, 738 B.

**S. Lorenzo.**

**CAMPAGNA** : Statue de S. Sébastien, 444 H.

**S. Lucia.**

Constr. d'après les dessins de **PALLADIO**, 267 B.

**S. Marciliano.**

**TITIEN** : Tobie avec l'Ange, 735 L.

**S. Marcuolo.**

**TITIEN** : Christ enfant entre S<sup>te</sup> Catherine et S. André, 731 C.

**S. Maria del Carmine.**

Constr. goth., 64 H. — **ARDUINUS** : Madone, sculpture du XIV<sup>e</sup> s. (dans l'avant-cour), 336 A. — Boiseries Renaiss. du chœur, 177 J. — **CIMA** : Adoration de l'Enfant, 617 F. — **LORRO** : S. Nicolas entre S<sup>te</sup> Lucie et S. Jean-Bapt. (2<sup>e</sup> autel à g.), 742 D.

**S. Maria Formosa.**

Constr. Renaiss., 129 E. — **PALMA VECCHIO** : S<sup>te</sup> Barbe (1<sup>er</sup> autel à dr.), 729 J. — **BART. VIVARINI** : Madone (2<sup>e</sup> autel à dr.), 607 F. — **PIETRO DA MESSINA** : Madone, 610 K. — **L. et F. BASSANO** : Cène (transept dr.), 767 E.

**S. Maria gloriosa de' Frari.**

Constr. goth., 62 A. — **N. PISANO** (?) : Statues de Madone (portail antérieur), 335 E.

**Intérieur.**

*Nef centrale.* Barrières de marbre du chœur, 160 J. — Statues dessus, par **CAMELIO**, 421 I. — Stalles par **MARCO DA VICENZA**, 177 A. — **DELLE MASSEGNE** : Tombeau de S. Dandolo, 336 J.

*Nef latérale droite.* **VITTORIA** : Statue de S. Jérôme (3<sup>e</sup> autel), 446 C.

*Transept droit.* **BACCIO DA MONTELUPO** : Statue de Mars sur le tombeau de l'amiral Pesaro, 431 F, 448 A. — **L. BRIGNO** (?) : Statue de Neptune du même tombeau, 419 E. — **BART. BUON** : Tombeau de S. Beato Pacifico Buon (au-dessus de la porte de la sacristie), 417 B. — École des **LOMBARDI** : Tombeau de Jac. Marcello, 421 A. — **B. VIVARINI** : Tableau d'autel, 607 E.

*Sacristie.* Frise de marbre Renaiss. de la fontaine, 161 E. — **GIOV. BRILLINI** : Vierge trônante, tableau d'autel, 613 C. — Cadre Renaiss. de ce tableau, 178 F.

*Chapelle du chœur.*

4<sup>e</sup> Chap. (haut du chœur). Tombeaux Renaiss. des doges, 161 J. — **Les Rizzi** : Tombeau goth. du doge Fr. Foscarini, 126 C, 418 B; Tombeau du doge Tron, 161 J, 418 C.

5<sup>e</sup> Chap. **LUCINIO DA PORDENONE** : Madone trônante avec Saints, 748 F.

6<sup>e</sup> Chap. **DONATELLO** : S. Jean-Bapt., statue en bois, 351 D. — **DENTONE** : Tombeau de Melchior Trevisan, 422 A.

7<sup>e</sup> Chap. **L. VIVARINI** : S. Ambroise trônant entre Saints, 608 D.

*Transept gauche.* **LES DELLE MASSIGNE** : Lunette avec Madone et deux Anges, 337 A. — **B. VIVARINI** : S. Marc trônant avec quatre Saints, 607 F.

*Nef latérale gauche. Chap. baptismale.* **LES DELLE MASSEGNE** : Cinq statues adossées et cinq demi-figures, 336 I. — **SANSOVINO** : S. Jean assis. petite statue, 442 F. — **TITIEN** : Madone avec la famille Pesaro, 734 E. — **M. BARTHEL et LONGHENA** : Tombeau de style baroque du doge Giov. Pesaro, 483 D. — Tombeau, de la haute Renaiss., de P. Bernardo, 162 C. — **LEOPARDI** (?) : Groupe de S. Thomas (au-dessus du tombeau préc.), 423 C.

**S. Maria Mater Domini.**

Constr. Renaiss., terminée par **J. SANSOVINO**, 129 D. — **CATENA** : Martyre de S<sup>te</sup> Christine, 618 N. — **BONIFAZIO le jeune** : Cène (transept gauche), 757 F. — **TINTORETTO** : Histoire de la vraie croix (transept dr.), 760 L.

**S. Maria de' Miracoli.**

Constr. de la prem. Renaiss., en partie



par P. LOMBARDI, 128 D. — Sculptures extérieures, de l'École des LOMBARDI, 421 F. — Plafond sculpté Renaiss. en bois, 178 C. — PENNACCHI : Peintures du plafond, 744 F. — Décoration plastique de l'intérieur par T. LOMBARDI et autres, 160 B, 425 B. — CAMPAGNA : Statues de S. François et de S<sup>te</sup> Claire (devant la balustrade), 444 C.

#### S. Maria della Misericordia.

PENNACCHI : Peintures du plafond, 744 G.

#### S. Maria dell' Orto.

Façade goth., 64 D. — Figures peintes sur la façade par B. BUON, 417 A. — Tour de la prem. Renaiss., 130 G. — CIMA : S. Jean-Bapt. entre quatre Saints, tableau d'autel, 617 B. — TINTORETTO : Adoration du veau d'or; Jugement dernier (dans le chœur); Miracle de S<sup>te</sup> Agnès, 761 C. — A. VAN DYCK : Martyre de S. Laurent, 795 J.

#### S. Maria della Pietà.

MORETTO : Christ chez le Pharisien, 752 M. — TIEPOLO : Victoire de la Foi, peinture du plafond, 814 J.

#### S. Maria del Rosario.

TIEPOLO : Gloire de S. Dominique, 814 L.

#### S. Maria della Salute.

Constr. de style baroque, par LONGHENA, 296 H. — TITIEN : Diffusion de l'Esprit-Saint (4<sup>e</sup> chap. à g.), 736, lig. 11. — T. LOMBARDI : Médailles des Évangélistes sur la coupole, 426 B.

*Chœur.* Stalles Renaiss. tardive, 177 K. — JUSTUS LE COURT : Maître-autel, 482 A. — Candélabre placé auprès, par A. BRESCIANO, 162 G. — TITIEN : Évangélistes et Pères de l'Église (derrière le maître autel), 736, lig. 12.

*Sacristie.* CRIST. CASELLI : Madone trônante, 605 D. — TITIEN : S. Marc trônant entre quatre saints, 732 G; Mort d'Abel, Sacrifice d'Abraham, Mort de Goliath (plafond), 735 M. — GIROLAMO DA UDINE : S. Roch entre S. Jérôme et S. Sébastien, 744 I. — TINTORETTO : Noces de Cana, 760 M. — T. LOMBARDI (?) : Relief de la Pietà, 426 A.

*Séminaire (Pinacoteca Manfredini).*

FILIPPINO : Christ avec Madeleine; la Samaritaine, 561 C. — GIORGIONE (?) : Apollon et Daphné, 727 E.

#### S. Maria Zobenigo.

Constr. Renaiss. par SARDI, 241 K. — Façade de style baroque, 275 C.

#### S. Martino.

Constr. Renaiss. de J. SANSOVINO, 240 C. — T. LOMBARDI : Autel adossé supporté par quatre Auges, 425 D. — GIR. DA SANTA CROCE : Cène, 619 Q.

#### S. Maurizio.

Constr. style Renaiss. (imitation moderne), 129 F.

#### S. Michele.

Constr. Renaiss. de MORO LOMBARDI, 128 G. — Pilastres Renaiss. du portail, 160 H. — Plafond Renaiss. en bois, 178 B.

*Chapelle hexagonale auprès de l'église.*

Constr. Renaiss. de BERGAMASCO, 129 J. — École d'ANDREA SANSOVINO : Annonciation, Adoration des Bergers, Adoration des Rois, trois reliefs, 442 G.

#### S. Moise.

Façade de style baroque, 275 C.

#### S. Pantaleone.

Autel de marbre (de 1450 env.) (chap à g. du chœur), 418 A. — FUMIANI : Vie et gloire de S. Pantaleone (plafond), 767 Q. — CAMPAGNA (2) : Tête de Christ, sculpt. (2<sup>e</sup> chap. à dr.), 445 F. — R. MARCONI : Femme adultère devant le Christ (chap. à g. du chœur), 741 E. — JOHANNES ALMANNUS et ANTONIO DA MURANO : Couronnement de la Vierge (chœur), 606 B.

#### S. Paolo.

TIEPOLO : Tableau d'autel, 815 D.

#### S. Pietro di Castello.

Constr. Renaiss. de SMERALDI, 265 A. — Tour Renaiss., 130 F. — BASALTI : S. Pierre trônant et S. Georges à cheval, 618 G. — M. ONGARO : Statues de style baroque de la chapelle Vendramin, 482 C.

#### Il Redentore.

Constr. Renaiss. de PALLADIO, 266 C. —

CAMPAGNA : Statues en bronze de S. Marc et de S. François (maître-autel), 444 A. — TERILLI : Statuettes du Christ et de S. Jean sur le bénitier, 446 L. — PREVITALI : Nativité et Crucifiement (seconde sacristie), 619 F.

### Chiesa del Ricovero.

Façade de style baroque, 275 C.

### S. Rocco.

Façade Renaiss., 131 B\*. — TITIEN : Portement de croix, 731 B. — PORDENONE : S. Marc et S. Christophe, 747 H.

### Salute. Voy. S. Maria della Salute.

### S. Salvatore.

Constr. Renaiss. de SPAVENTO et de T. LOMBARDO, 242 E. — Jubé d'orgue par J. SANSOVINO, 162 A. — FR. VECCELIO : Panneaux d'orgue, 755 A.

#### Nef latérale droite.

1<sup>re</sup> Chap. GIULIO DAL MORO : Statue de la Résurrection, 447 C.

2<sup>e</sup> Chap. CAMPAGNA : Statue de Madone avec l'Enfant, 444 D. — J. SANSOVINO : Statues de l'Espérance et de la Charité (sur le tombeau du doge Venier), 162 A, 441 A.

Chœur. Maître-autel, par BERGAMASCO, 162 A.

#### Nef latérale gauche.

5<sup>e</sup> Chap. TOMM. LOMBARDO : Statue de S. Jérôme, 445 H.

3<sup>e</sup> Chap. VITTORIA : Statue de S. Sébastien, 446 B.

2<sup>e</sup> Chap. Décoration de l'autel par BERGAMASCO, 162 A.

1<sup>re</sup> Chap. GIULIO DAL MORO : Statues de S. Laurent et de S. Jérôme, 447 C. — TITIEN : Transfiguration; Annonciation, 738 C.

### I Scalzi.

Façade de style baroque, 275 C. — Maître-autel par Pozzo, 288 F.

### S. Sebastiano.

Façade Renaiss. par J. SANSOVINO (?), 240 E. — Pavé Renaiss. de la chap. à g. du chœur, 166 D. — TOMM. LOMBARDO : Statue de Madone avec l'Enfant (3<sup>e</sup> aut. à dr.), 445 I. — TITIEN :

S. Nicolas en chaire, 737 R. — PAUL VÉRONÈSE : Fresques, 763 I.

### S. Silvestro.

GIR. DA SANTA-CROCE : Tableau de Saints, 619 P.

### S. Spirito.

MARESCALCO : Christ tenant le globe du monde, 622 D.

### S. Stefano.

Façade goth., 64 E.

#### Intérieur.

Plafond de bois goth., 64 J. Tombeau Renaiss. de Soriano (à g. en entrant), 161 H. — P. LOMBARDO : Statues de S. Jérôme et de S. Paul, 420 A. — Plaque de bronze Renaiss. de Suriano, 408 A. — SANMICHELI (?) : Tombeau Renaiss. (chap. à g. du chœur), 162 B. — GIULIO DAL MORO : Statues d'autel (chap. à dr. du chœur), 447 B.

Chœur. Barrières Renaiss. par CAMELIO, 421 H. — Stalles Renaiss., 177 C. — CAMPAGNA (?) : Statues de bronze du maître-autel, 445 A. — Candélabres de style baroque, 162 I.

Cloître. PORDENONE : Fresques, 200 D, 748 B.

### S. Tommaso.

CAMPAGNA : Statues de S. Pierre et de S. Thomas (près du maître-autel), 444 B.

### S. Trovaso.

Devant d'autel Renaiss., 418 D. — TINTORETTO : Cène (transept g.), 761 D.

### S. Vitale.

CARFACCIO : S. Vitale, tableau d'autel, 615 D.

### S. Zaccaria.

Constr. de la prem. Renaiss., 128 B. — Pilastres du portail, 160 A. — VITTORIA : Statue du Prophète (au-dessus de la porte principale), 446 A. — Les DELLE MASSEGNE : Madone avec S. Jean-Bapt. et S. Marc, relief de la lunette (au-dessus de l'entrée de l'avant-cour), 336 K. — Stalles Renaiss. (grande chap. latérale à dr.), 177 B. — JOHANNES ALEMANNUS et ANTONIO DA MURANO : Trois Tableaux d'autel (Cap. d'Oro), 606 C. — A. VITTORIA : Son propre Tombeau, 446 A.

*Capp. di S. Tarasio.*

JAC. BELLINI : Fresques, 609 F. — GIOV. BELLINI : Madone trônant, 613 A. — Cadre Renaiss. autour de ce tableau, 178 E.

*Chœur.* Constr. goth. tardive, 126 A.

*Pourtour du chœur.* Dalles tombales Renaiss., 162 D.

**Alle Zitelle** (Couvent des nonnes).

Constr. Renaiss. tardive d'après les des-  
sins de PALLADIO, 267 A.

**Scuola del Carmine.**

Constr. de style baroque, 132 B. — TIE-  
POLÒ : Peintures du plafond, 814 M.

**Scuola di S. Marco.**

Façade Renaiss., des LOMBARDI, 130 K.  
— Décoration plastique Renaiss. à  
l'intérieur, 160 C. — École des LOM-  
BARDI : Statues du haut, 421 D. — T.  
LOMBARDI : Sculptures inférieures,  
425 F. — BART. BUON (?) : Lunette  
au-dessus de la porte, 417 C.

**Scuola di S. Rocco.**

Constr. Renaiss. de BART. BUON le  
jeune (?) et autres, 131 B. — Orne-  
ments Renaiss., 160 E. — Plafonds  
Renaiss., 197 J. CAMPAGNA : Sta-  
tue de S. Roch (galerie inf.), 444 K.  
— TITIEN : Homme de douleurs,  
731 A. — TINTORETTO : Cinquante-six  
Fresques, 760 O. — TITIEN : Annon-  
ciation (escalier conduisant à l'étage  
supérieur), 733 D. — Boiseries des salles  
supérieures, 177 L. — CAMPAGNA :  
Statues de S. Jean-Bapt. et de S. Se-  
bastien (salle supérieure), 444 K. —  
TINTORETTO : Crucifixion (Sala dell'  
Albergo), 760 O.

**Scuola di S. Giorgio degli Schia-  
voni.**

Constr. Renaiss. de J. SANSOVINO,  
131 D, 240 A. — CARPACCIO : Scènes  
de la Vie de S. Georges et de S. Jérôme,  
615 C.

**Scuola di S. Girolamo, Scuola di  
S. Spirito, Scuola di S. Teodoro,  
etc.**

Constr. Renaiss. et de style baroque,  
131 C, E, 132 A.

**Palais des Doges.**

Constr. goth. par des BUON, 70 B. —

Décoration plastique des façades,  
337 C. — Porta della Carta par les  
BUON, 126 B, 416 G. — A. RIZZO :  
Statues d'Adam et d'Ève, sur le re-  
vers, 419 C; Statue du porte-écusson,  
419 D. — TINTORETTO : Peintures dé-  
coratives, 761 B.

*Grande Cour.* Constr. de la prem. Renaiss.  
par A. RIZZO et A. SCARPAGNINO  
132 I, 160 E. Fontaines Renaiss.  
par CONTI et ALBERGHERTI, 161 D.

*Façades sur la cour,* 160. — Figures des  
tours, 421 E.

*Escalier des Géants (Scala de' Giganti).*  
Ornementation en relief, 160 E,  
418 F. — J. SANSOVINO : Statues  
colossales de Mars et de Neptune,  
442 B. — TITIEN : Madone avec l'En-  
fant et deux anges, 732 F.

*Escalier d'Or (Scala d'Oro).*

Constr. Renaiss. par J. SANSOVINO,  
194 C.

*Camera a letto.* Cheminée de marbre de  
la prem. Renaiss., 161 C. — Plafond  
Renaiss., 177 L. — Deux Saints re-  
commandant à la Vierge trônant un  
doge à genoux, relief du XV<sup>e</sup> s., 418 E.

*Sala dello Scudo et Sala de' Rilievi.* Pila-  
stres des fenêtres Renaiss., 160 E.

*Sala de' Busti.*

Cheminée de marbre de la prem. Re-  
naiss., 161 C. — Plafond Renaiss.,  
177 L.

*Bibliothèque de Saint-Marc.* Manuscrit  
Grimani avec miniatures par JEAN-  
MABUSE et GÉRARD DAVID, 636 A.  
— PAUL VÉRONÈSE : Adoration des  
Rois (salle des catalogues), 765 B.

*Galerie.*

GIOV. BELLINI : Pietà, 612 C.  
HERRI DE BLES : Enfer, 636 K.  
BOCCACCINO : Madone, 629 E.  
BONIFAZIO Païné : Madone, 756 F.  
CATENA : Le doge Loredan devant la  
Madone, 618 L.  
PELLEGRINO DA SAN DANIELE : Visita-  
tion; Passage de la mer Rouge, 731 J.  
TITIEN : La Sagesse (peinture du pla-  
fond), 737 J.

*Salles diverses.* Peintures Renaiss., 197 I.

*Vestibule de la chapelle.* BONIFAZIO et  
TINTORETTO : Tableaux, 770.

*Chapelle.* J. SANSOVINO : Statue de M :

done, 412 D. — TITIEN : Fresques, 732 F.

*Escalier près de la chapelle.* TITIEN : S. Christophe, 732 F.

*Attrio quadrato.* TINTORETTO : Tableau votif (plafond), 768 D.

*Sala delle quattro Porte.* GIULIO DAL MORO : Sculptures d'une porte, 447 A. — Trois Statues au-dessus d'une porte, 444 J. — TITIEN : La Fede (le Doge Ant. Grimani à genoux devant la Foi), 737 I, 768 E. — G. CALIARI : Reception des envoyés persans, 769 A. — A. VICENTINO : Réception d'Henri III, 769 B. — TINTORETTO : Jupiter faisant descendre Venise du divin Olympe vers la mer Adriatique (plafond), 769 C.

*Anticollegio.* A. VITTORIA : Fronton sculpté, de la porte, 446 E. — T. ASPETTI : Cariatides de la cheminée 446 O. — TINTORETTO : Quatre Panneaux mythologiques, 769 D. — JAC. BASSANO : Retour de Jacob de Chanaan, 769 E. — PAUL VERONESE : Enlèvement d'Europe; Venise trônant (fresque du plafond), 764 C, 769 F, G.

*Collegio.* CAMPAGNA : Statuettes de Mercure et d'Hercule (sur la cheminée), 444 J. — TINTORETTO : Quatre Tableaux votifs (Doges à genoux), 769 H. — PAUL VERONESE : Le doge Seb. Venier, vainqueur de Lépante, devant le Christ, etc. (paroi postérieure), 769 I; peintures du plafond (Venise trônant, etc.), 764 C, 769 J.

*Sala del Senato.* TINTORETTO : Pietà sur les nuages adorée par deux Doges, 770 A; Peintures du plafond, 770 C. — PALMA GIOVANE : Ligne de Cambrai, 770 B. — DOLABELLA : Doges et Procurateurs adorant l'hostie, 770 C.

*Sala del Consiglio de' Dieci.* L. BASSANO, MARCO VECHELLIO, ALIENSE : Tableaux de cérémonie, 770 D. — PAUL VERONESE et autres : Peintures du plafond, 770 D.

*Sala della Bussola.* ALIENSE : Prise de Brescia et celle de Bergame, 770 E.

*Sala de' Capi.* Peintures allégoriques, 770 E.

*Sala del Maggior Consiglio.* TINTORETTO : Paradis, 770 F. — Le même, PALMA

GIOVANE et PAUL VERONESE : Peintures du plafond, 771 A.

*Sala dello Scrutinio.* PALMA GIOVANE : Jugement dernier, 771 B.

### Carceri.

Constr. Renaiss. de GIOVANNI DA PONTE, 242 B.

### Biblioteca (Libreria vecchia).

Constr. Renaiss. de J. SANSOVINO et de son École, 240 I. — A. VITTORIA : Cariatides de la porte, 448 F. — ASPETTI : Atlas, 446 N.

### Zecca.

Constr. Renaiss. de J. SANSOVINO, 241 G. CAMPAGNA : Atlas, 444 L.

### Procurazie vecchie.

Constr. Renaiss. de P. LOMBARDO, BERGAMASCO et B. BEON, 132 D.

### Procurazie nuove.

Constr. Renaiss. de SCAMOZZI, 241 A, 268 C.

### Arsenal.

Porte de la prem. Renaiss., 132 C. — CAMPAGNA : Statue de S<sup>te</sup> Justine (au-dessus du fronton de la porte), 445 C.

### Dogana di Mare.

Constr. de style baroque, 296 G.

### Fabbricche vecchie et nuove.

Constr. Renaiss. de SCARPAGNINO et J. SANSOVINO, 132 G, H.

### Fondaco de' Tedeschi (Douane).

Constr. Renaiss. attribuée à FRA GIACONDO DA VERONA, 132 F. — TITIEN et GIORGHIONE : Restes des Fresques, 200 C, 727 I, 732 C.

### Museo Correr (anc. Fondaco de' Turchi).

Constr. romane, 35 B. — Collection de Majoliques, 182 L. — A. RIZZO : Buste en bronze de Jeune Homme, 419 B. GENT. BELLINI : Portr. d'un Doge, 611 D. GIOV. BELLINI : Transfiguration du Christ (N<sup>o</sup> 27); Christ en croix, 612, ligne 3. — Pietà (N<sup>os</sup> 46 et 18), 612 F. — Portr. du doge Giov. Mocenigo (N<sup>o</sup> 16), 613 G. CARPACCIO : Tableau, 616 E.



**JACOBELLO DEL FIORE** : Vierge allaitant l'Enfant (N° 7), 605 H.

**ANSUINO DA FORLÌ (?)** : Jeune Homme de profil, 596 J.

**HUGO VAN DER GOES** : Crucifiement, 633 H.

**LORENZO** : Remise des clefs, 539 B.

**MICHELE DI MATTEO** : Tableau d'autel, 536 B.

**PASQUALINO** : Madone avec S<sup>te</sup> Madeleine, 619 R.

**PENNACCHI** : Pietà (N° 39), 744 C.

**STEFANO PIEVAN** : Madone, 639 D.

**SEMITECOLO** : Tableau, 539 G.

**COS. TURA** : Pietà (VII, 44), 598 D.

**GIOV. MARTINI DA UDINE** : Madone, 743 H.

**L. VIVARINI** : Tableau d'autel (N° 34) 607 H.

**Académie (anc. Scuola di S. Maria della Carità).**

Constr. de **PALLADIO**, 267 C. — Porte Renaiss. (côté ouest), 160 G. — Plafond Renaiss. sculpté, 178 A. — Relief goth. de Madone (au-dessus du portail), 336 B. — Fontaine Renaiss. (encastrée dans le portique), 161 F.

**Galerie.**

*Premier étage (Peintures).*

**J. ALEMANNUS**, Voy. A. DA MURANO.

**ANTONELLO DE MESSINE** : Portrait, 610 B. — Ecce Homo; Madone, 610 M.

**M. BASAITI** : S. Jérôme, 618 A. — Gethsemani (Salle VII, 24); Vocation de S. Jacques et de S. Jean (XIII, 11), etc., 618 F.

**L. et F. BASSANO** : Résurrection de Lazare (VII, 28), 767 B.

**BASTIANI** : Remise des Reliques de la sainte croix (VIII, 24), 616 J.

**GENL. BELLINI** : S. Justinien (corridor, N° 13), 611 B. — Scènes de l'histoire de la sainte croix (VIII, 5, 29; XIII, 7), 611 F.

**GIOV. BELLINI** : Madone avec l'Enfant (trois tableaux), 612 J. — Madone trônante entre six Saints (XIII, 10), 612 Q. — Cinq panneaux avec Allégories (III, 47-51), 613 H. — Madone entre S<sup>te</sup> Madeleine et S<sup>te</sup> Catherine (VI, 33); Madone entre S. Georges et S. Paul (VI, 44); Madone (anc. N° 94), 613 J.

**JAC. BELLINI** : Madone, 639 B.

**BISSOLO** : Présentation au Temple, 619 L.

**BOCCACCINO** : Madone avec quatre Saints (II, 55), 629 B. — Lavement des pieds, 629 D.

**BONIFAZIO I et II** : Madone avec Saints, 756 B. — Festin du Riche (VII, 35), Adoration des Bergers, (IX, 38); Sauveur trônant entre Saints, (VII, 40); Massacre des Innocents (VII, 59); Adoration des Bergers; Jugement de Salomon (IX, 6); Sainte Famille avec Saints, 756 G.

**BONIFAZIO VENEZIANO** : Figures des Saints; Madone avec des Saints 757 H.

**BORDONE** : Paradis, 758 E. — Pêcheur remettant au Doge l'anneau de S. Marc (VII, 27), 758 F. — Tempête (XIV, 2), 728 A, 758 O.

**BUSATI** : S. Marc trônant avec S. André et S. François (VI, 21), 619 T.

**C. et G. CALIARI** : Festin chez le Pharisien, 766 A.

**CARAVAGGIO (École de)** : Joueur de cithare; Trois Joueurs, 819 E.

**CARPACCIO** : Histoire de S<sup>te</sup> Ursule (neuf tabl., Salle VIII), 615 A. — Présentation au Temple (XIII, 8); le Christ à Emmaüs; Martyre de Dix Mille (VII, 54); S. Joachim et S<sup>te</sup> Anne (VIII, 34), 615 E.

**CATENA** : Flagellation du Christ, 618 O.

**CIMA** : Pietà; Incrédulité de S. Thomas; Madone trônant entre six Saints; Madone, 617 G.

**BEN. DIANA** : Distribution des aumônes, 616 J. — Madone trônant avec quatre Saints, 616 O.

**ELSHEIMER** : Deux Paysages, 822 J.

**FETI** : Madeleine repentante, 809 B.

**JACOBELLO DEL FIORE** : Madone avec deux Saints, 605 G. — Couronnement de la Vierge, 605 I.

**PIERO DELLA FRANCESCA** : Un Gentilhomme à genoux devant S. Jérôme, 574 D.

**GAROFALO** : Madone avec quatre Saints (VI, 61), 709 K.

**GIAMBONO** : Christ trônant entre quatre Saints, 605 I.

**LAMBERTINI** : Tableau d'autel, 536 B.

**LORENZO** : Deux Tableaux, 539 C.

**MAÎTRE DES DEMI-FIGURES FÉMININES** : S<sup>te</sup> Madeleine lisant (attribué à Holbein), 636 B.

**MANSUETI** : Miracles opérés par les

saintes reliques (VIII, 22, 23), 616 J. — Scenes de la Légende de S. Marc, etc., 616 K, M.

**MANTEGNA** : S. Georges, 595 H.

**MARCONI** : Descente de croix (VII, 30), 741 D. — Femme adultère devant e Christ, 241 F. — Christ entre deux Apôtres (IX, 37), 741 C.

**MARESCALCO** : Madone avec Saints, 622 B.

**MARZIALE** : Pèlerins d'Emmaüs (II, 19) 620 B.

**MEMLING** : Portraits d'Hommes, 634 G.

**MONTAGNA** : Madone trônant entre Saints (VI, 10); Christ entre Saints 621 J.

**MORETTO** : S. Pierre et S. Jean, 752 N.

**MORONI** : Portrait, 763 G.

**ANTONIO DA MURANO** et **JOHANNES ALEMANNUS** : Couronnement de la Vierge (I, 29), 606 A. — Madone trônant, 606 D.

**PADOVANO** : Noces de Cana (XIV, 25), 767 N.

**PALMA VECCHIO** : S. Pierre trônant (IX, 8); Assomption de la Vierge (IX, 33), 729 C.

**STEFANO PIEVAN** : Tableaux d'autel, 539 E.

**PORDENONE** : S. Lorenzo Giustiniani (VII, 25), 747 K. — Madone avec Saints et Donateurs (VII, 22), 748 A.

**FR. DA SANTA-CROCE** : Noli me tangere, 619 O.

**PELLEGRINO DA SAN DANIELE** : Annonciation, 744 B.

**SAVOLDI** : Deux Saints anachorètes, 750 B.

**SEMITECOLO** : Tableaux, 539 H, J.

**TINTORETTO** : Miracle de S. Marc (XIII, 4), 760 I. — Femme adultère, 760 J. — Adam et Ève; Meurtre d'Abel, 760 K.

**TITIEN** : Assomption de la Vierge, (XIII, 1), 733 B. — Portraits de J. de Soranzo et d'A. Capello, 734 E. — Vierge allant au Temple (VII, 21), 735 K. — S. Jean-Bapt. (IX, 16), 737 L. — Pieta, 738 F.

**DABIO DA TREVISO** : Annonciation, 619 K.

**POLIDORO VENEZIANO** : Cène, 757 L.

**PAUL VÉRONÈSE** : Madone avec Saints (IX, 32), 763 F. — Festin chez Lévi (VIII, 21), 764 E. — Saints, isolés, 765 C.

**BART. VIVARINI** : Tableaux d'autel (I, 1, etc.), 607 B.

**L. VIVARINI** : Madone trônant entre Saints (IX, 11), 608 A.

**C. DE WAEL** : Tableaux de siège et de batailles, 819 M.

**ROGER VAN DER WEYDEN** : Portrait d'Homme (V, 48), 633 D.

*Étage supérieur (Dessins et Sculptures).*

Cadres goth. des tableaux des **VIVARINI**, 178, fig. 10.

**BIOSCO** : Assomption, Invention de la croix, etc., bas-reliefs en bronze, 408 C. — **CAVINO** : S. Martin et le Mendiant, relief en bronze, 408 D. — **CAMELIO** : Lutteurs, 408 D.

**LEONARD DA VINCI** : Dessins, 644 C.

**RAPHAËL** : Livre d'Esquisses, 668.

### Collection Gugenheim.

Tableaux, 596 E.

### Pal. Balbi.

Constr. Renaiss. d'A. VITTORIA, 242 A.

### Pal. Barbaro.

Constr. goth., 71 D.

### Pal. Bembo.

Constr. goth., 71 J.

### Pal. Bernardo.

Constr. goth., 71 I.

### Pal. Cà Doro.

Constr. goth., 71 A.

### Pal. de' Camerlinghi.

Constr. Renaiss. de **BERGAMASCO**, 132 E.

### Pal. Cavalli.

Constr. goth., 71 E.

### Pal. Cicogna.

Constr. goth., 71 O.

### Pal. Contarini — Fasan.

Constr. goth., 71 C.

### Pal. Contarini delle Figure.

Constr. Renaiss., 134 A.

### Pal. Contarini degli Scignif.

Constr. Renaiss. de **SCAMOZZI**, 241 D.

### Pal. Cornaro.

Constr. Renaiss. de **SCAMOZZI**, 268 D.

**Pal. Cornaro della Cà grande.**

Constr. Renaiss. de J. SANSOVINO,  
240 H.

**Pal. Corner-Mocenigo.**

Constr. Renaiss. de SANMICHELI, 238 F.

**Pal. Corner-Spinelli.**

Constr. Renaiss., 134 B.

**Pal. Dario.**

Constr. Renaiss., 133 B.

**Pal. Farsetti.**

Constr. romané, 36 A.

**Pal. Foscari.**

Constr. goth., 71 G.

**Pal. Giovanelli.***Galerie.*

ANTONELLO DE MESSINE : Portrait  
610 C.

PACCHIACCA : Moïse frappant l'eau du  
rocher, 658 M.

BASATI : S. Jérôme, 618 B.

BORDONÉ : Sainte Famille, 758 J.

GIORGIONE : Tableau dit Famille de  
Giorgione, 727 C.

LOTTO : S. Roch, 742 L.

**Pal. Giustiniani.**

Constr. goth., 71 F. — Pavillons Re-  
naiss. par FALCONETTO, et décoration  
par CAMPAGNOLA, 194 G.

**Pal. Grimani (Cour d'appel).**

Constr. Renaiss. de SANMICHELI, 238 E.

**Pal. Grimani (près S. Maria Formosa)**

Plafond peint par GIOVANNI DA UDINE  
195 C.

**Pal. Grimani a S Paolo**

Constr. Renaiss., 134 C.

**Pal. Labbia.**

TIEPOLO : Fresques, 815 A.

**Pal. Layard.***Galerie.*

ANTONELLO DE MESSINE : Portrait  
d'Homme, 610 D.

JACOPO DE' BARBARI (?) : Faucon,  
620 A.

GENT. BELLINI : Mahomet II, 611 C.

BOCCACCINO : Madone avec Anges,  
629 C.

CARPACCIO : Légende de Ste Ursule,  
615 B.

GÉRARD VAN HAARLEM : Crucifiement,  
635 D.

SAVOLDI : S. Jérôme, 749 I.

C. TURA : Printemps, 598 E.

**Pal. Loredan.**

Constr. romane, 36 B.

**Pal. Malipiero.**

Constr. Renaiss. de SANTE LOMBAUDI,  
134 E.

**Pal. Manfrin.**

FETI : David assis sur la tête de Goliath,  
816 D. — Copie de la Mise au tom-  
beau du TITELIX, 734 A.

**Pal. Manin.**

Constr. Renaiss. de J. SANSOVINO,  
241 F.

**Pal. Manzoni-Angarani.**

Constr. Renaiss., 133 C.

**Pal. Minelli.**

Tour Renaiss. avec escalier tournant,  
128 A.

**Pal. Mocenigo.**

NIC. DA BARBARIS : Tableau, 619 U.

**Pal. Persico.**

P. LOMBARDI (?) : Deux figures de  
Jeunes Guerriers, 421 B.

**Pal. Pesaro.**

Constr. Renaiss. de LONGHENA, 241 B.

**Pal. Pisani a S. Polo.**

Constr. goth., 71 H.

**Pal. Pisani a S. Stefano.**

Constr. de style baroque, 127 A.

**Pal. Rezzonico.**

Constr. Renaiss. de LONGHENA, 241 C.

**Pal. Sagredo.**

Constr. goth., 71 K.

**Pal. Trevisan.**

Constr. Renaiss., 134 D.

**Pal. Vendramin-Calergi.**

Constr. Renaiss. de P. LOMBARDO, 133 A.

Palais de style roman, 36 B \*.

Palais de style goth., 71 L, M.

**Albergo dell' Europa.**

Constr. goth., 71 B.

**Albergo Danieli.**

Constr. goth., 71 N.

**Lido.**

Fortifications par SANMICHELI 237 A.

Murano (près de Venise).

**Cathédrale (S Donato).**Constr. du XII<sup>e</sup> s., 35 A. — Pavé en mosaïques, 20 C, 499 K. — L. BASTIANI : Madone trônant avec Donateur et S. Donat, 616 H.**S. Maria degli Angeli.**

PENNACCHI : Peintures du plafond, 744 H. — PORDENONE : Tableau du maître-autel, 747 J.

**S. Pietro Martire.**

Constr. Renaiss., 129 H. — BASATTI : Assomption de la Vierge, 618 E. — FR. DA SANTA CROCE : Madone trônant, 619 N. — GIOV. BELLINI : Madone trônant avec S. Marc et le doge Barbuzigo 613 D.

Zerman (près de Venise).

**Église.**

J. PALMA : Madone tenant l'Enfant qui bénit les quatre Patrons (tableau d'autel), 729 B.

**Venere.****S. Giovanni.**Reliefs romans (XIII<sup>e</sup> s.), 315 J.**Vercelli.****Cathédrale.**

Constr. de style baroque, 278 H.

**S. Andrea.**

Extérieur roman, intérieur goth., 49 A.

**S. Cristoforo.**

G. FERRARI : Madone avec Saintes et Fondatrices, 723 H; Fresques, 724 E. — BERN. LANINI : Fresques, 725 S.

**S. Paolo.**

G. FERRARI : Fresques, 724 F.

**Verna (au-dessus d'Arezzo).****Église.**

ANDREA DELLA ROBBIA : Autels sculp-

tés avec l'Annonciation, la Madonna della Cintola, l'Adoration de l'Enfant, la Crucifixion, l'Ascension, 360 B, 364 note.

**Vérone.****Portes de la ville.***Porta S. Giorgio, Porta Nuova, Porta Stuppa, Porta S. Zeno* : constr. Renaiss. de SANMICHELI, 237 B-f.**Tombeaux des Scaliger. Voy. S. Maria antica.****Cathédrale.**

Façade romane, 40 G. — Intérieur de style goth., 64 A. — Statues sur les autels, 416 B. — Tabernacles Renaiss., 164 B. — TORBIDO : Scènes de la Vie de la Vierge, d'après les cartons de JULES ROMAIN (fresques de la coupole et du chœur), 762 A. — TITTIEN : Assomption, 736 A.

*Chap. S. Biagio.* FALCONETTO : Fresques, 623 Q. — LIBERALE DA VERONA : Adoration des Rois, 623 Q.**S. Anastasia.**Constr. goth., 49 D, 63 C. — Statues sur les autels, 416 C et suite. — Tabernacles Renaiss., 164 C. — Fresques du XV<sup>e</sup> s., 538 E. — CATTANEO : Statues (1<sup>er</sup> autel à dr.), 445 J. — LIBERALE DA VERONA : Mise au tombeau (lunette du 3<sup>e</sup> autel à dr.), 623 R. — VITTORE PISANO : S. Georges tuant le dragon, fresque (transept dr.), 622 H. — GIOLFINO : Tableau (4<sup>e</sup> autel à g.), 625 E. — D. MORONE : Tableau d'autel (transept gauche), 624 B. — CAVAZZOLA : S. Paul avec d'autres Saints et Religieux (transept dr.); S<sup>te</sup> Madeleine (sacristie), 625 B. — Décoration plastique en argile de la chapelle à dr. du chœur, 416 A.*Chœur.* Stalles Renaiss., 178 K. — Monument équestre, goth., de Sarego, 81 A, 415 E.**S. Bernardino.**

F. BENAGLIO : Madone avec Saints, 623 L. — BONSIGNORI : Tableau d'autel, 623 H.

*Chap. circulaire de S. Antonio.* Constr. Renaiss. de SANMICHELI, 238 K. — Arabesques de pilastres Renaiss.



164 D. — DOM. MORONE : Fresques (et aussi au réfectoire), 624 A.

### S. Eufemia.

Constr. goth., 64 C. — Monument Renaissance adossé au mur extér., 162 B<sup>2</sup>. — Fresques du XV<sup>e</sup> s., 538 B. — IL. MONO : Tableau d'autel, 762 B. — CAROTO : Fresques de la chap. Spolverini, 624 O. — BONSIGNORI : Tableau d'autel, 623 F.

### S. Fermo.

Constr. goth., 64 B. — RICCIO : Tombeau Renaissance de Torriani (chap. près du transept g.), 163 F. — Tabernacle Renaissance, 164 A. — G. ROSSO (RUSSI) : Tombeau des Brenzoni, 367 D, 415 D. — BRUSASORCI : Décapitation d'un saint Evêque (lunette du 1<sup>er</sup> autel à dr.), 762 K. — MARTINUS : Têtes de Saints et de Prophètes, 538 C. — Crucifiement, peinture du XV<sup>e</sup> s. (lunette intérieure du portail), 538 C. — VITTORE PISANO : Annonciation, fresque (à g. du grand portail), 622 G. — BONSIGNORI : Madone avec Saints (chap. près du transept g.), 623 I. — CAROTO : Tableau d'autel, 624 M. — IL. MONO : Tableau d'autel, 762 C.

### S. Giorgio in Braida.

Constr. Renaissance de SANMICHELI (?), 238 K. — GIROLAMO DAI LIBRI : Madone, tableau d'autel, 624 G. — CAROTO : Annonciation; petit Tableau d'autel, 624 P. — BRUSASORCI : La Manne (dans le chœur), 762 J. — PAUL VÉRONÈSE : Martyre de S. Georges (maître-autel), 763 K.

### S. Giorgio Maggiore.

MORETTO : Tableau, 752 Q.

### S. Giovanni in Fonte.

Constr. romane, 40 E. — Fonts Baptismaux romans, 313 B.

### S. Girolamo.

CAROTO : Annonciation, 624 L.

### S. Lorenzo.

Constr. romane, 40 B.

### Madonna di Campagna.

Constr. Renaissance de SANMICHELI, 238 J.

### S. Maria Antica.

Constr. romane, 40 D. — Monuments goth. des Scaliger, 80 I.

### S. Maria in Organo.

Constr. Renaissance, 136 B. — Façade d'après les plans de SANMICHELI, 239 A. — GIROLAMO DAI LIBRI : Madone avec Saints (à dr. du portail), 624 F. — GIOLEFINO : Fresques, 625 F. — SAVOLDO : Madone avec quatre Saints, 749 D.

Chœur. FRA GIOVANNI DA VERONA : Stalles et sièges adossés, 179 C, D; Candélabre de bois (chap. à dr. du chœur), 179 A; Tempietto, 179 B. — BRUSASORCI : Fresques (chap. à g. du chœur), 762 I.

Sacristie. Boiseries, 179 C<sup>2</sup>. — CAVAZZOLA et BRUSASORCI : Paysages, 625 A. — MARONE : Fresques de la voûte, 186 B, 624 E.

### S. Maria della Scala.

Portail Renaissance de FRA GIOCONDO, 135 E. — STEFANO DA ZEVIO : Fresques, 622 I, 828 H.

### SS. Nazaro e Celso.

Constr. goth. tardive, 136 A. — Panneaux des piliers Renaissance entre les autels, 186 C. — GIAMBATTISTA DEL MORO : Peintures des lunettes des autels, 762 F. — B. MONTAGNA : Panneaux d'un tableau d'autel, 621 A. — CAVAZZOLA : Baptême du Christ, fresque (chap. latérale à g.), 625 C. — G. MOGATO : Tableau d'autel, 625 G. — A. BADILE : Tableau, 762 O. — FABINATO : Fresques du chœur, 762 M.

#### Chap. S. Biagio.

Décoration Renaissance par FALCONETTO, 186 A. — B. MONTAGNA : Fresques, 621 A. — F. BONSIGNORI : Tableau d'autel, 623 J.

### S. Paolo.

BONSIGNORI : Tableau, 623 G.

### S. Pietro Martire.

FALCONETTO : Madone avec les armes de familles allemandes, 623 P.

### S. Sebastiano.

Constr. Renaissance tardive, 269 B.

### S. Stefano.

Constr. romane, 40 F. — BRUSASORCI : Peintures de la coupole et fresque au-dessus de la porte latérale dr., 762 H.

— GIAMBATTISTA DEL MORO : Légende de S. Étienne, fresques monochromes, 762 G.

### S. Zeno.

Constr. goth., 40 A. — Sculptures romanes de la façade par les maîtres WILHELM et NICOLAUS, 312 C. — Porte de bronze Renaiss., 311 D. Peintures murales de style roman, 503 B. — Peintures murales du XIV<sup>e</sup> s., 538 D. — MANTEGNA : Tableau d'autel, 595 E. Stalles du chœur goth., 166 B.

### S. Zeno in Oratorio.

Constr. romane, 40 C.

### Museo Lapidario.

Constr. Renaiss. tardive, 268 H.

### Dogana.

Constr. de la haute Renaiss. par POMPEI, 268 G.

### Gran Guardia.

Const. Renaiss. de CORTONI, 238 C.

### Police et Tribunal.

Portes Renaiss. par SANMICHELI, 238 I.

### Teatro Filarmonico.

Portique de cour. Constr. de la haute Renaiss. par POMPEI, 269 A.

### Municipio.

Cour romano-goth., 72 B.

### Pal. del Consiglio.

Constr. Renaiss. de FRA GIOCONDO, 135 D. — Ornaments peints de la façade, 202 H. — Statues sur la balustrade du toit, 416 E. — CAMPAGNA (?) : Deux Figures de bronze (Annunziata), 445 G.

### Pal. Pompei alla Vittoria. (Pina-coteca.)

Constr. Renaiss. de SANMICHELI, 238 A. ALTDORFER : Portr. du vicaire Kolb, 639 C.

BADILE : Deux Anges mettant le Christ au tombeau; Madone avec saints; Résurrection de Lazare, 762 N.

JAC. BELLINI : Le Crucifié, 609 D.

FR. BENAGLIO : Deux demi-figures de Saints, 623 M.

GIR. BENAGLIO : Tableaux, 623 N.

BONIFAZIO (?) : Hommage des habitants de Vérone à Venise, 738 M.

BONSIGNORI : Madone avec Saints et autres tableaux, 623 E.

CAROTO : Sainte Famille, 624 N.

CAVAZZOLA : Passion; petits tableaux de la Passion; demi-figures d'Apôtres et de Saints; le Christ et S. Thomas; Madone avec Saints, 624 Q.

C. CRIVELLI : Madone, 608 E.

GIOLFINO : Tableaux, 625 D.

GIROLAMO DAI LIBRI : Adoration de l'Enfant; deux Madones trônant avec Saints, 624 I.

MANSUETI : Tableau, 616 N.

IL MORO : Tableaux, 762 D.

FR. MORONE : Christ transfiguré, avec la Vierge et S. Jean-Bapt.; Christ en croix, 624 D.

OOSTSANEN (?) : Adoration des Rois, 635 L.

STEFANO DA ZEVIO : Deux Madones dans une roseraie, 623 D.

TURONE : Tableau d'autel, 538 F.

PAUL VERONÈSE : Deux Madones, 763 A. — Portr. de Pasio Guarienti, 763 D.

### Arcivescovado.

Statues Renaiss. (au-dessus du portail), 416 D. — GIROLAMO DAI LIBRI : Trois Tableaux d'autel, 624 H.

### Pal. Bevilacqua.

Constr. Renaiss. de SANMICHELI, 237 G.

### Pal. Canossa.

Constr. Renaiss. de SANMICHELI, 237 H.

### Pal. Murari della Corte.

Peintures Renaiss. de l'extérieur par BRUSASORCI, 203 A.

### Pal. Ridolfo.

BRUSASORCI : Grande Cavalcade de Charles-Quint et de Clément VII à Bologne, 762 L.

### Pal. Tedeschi.

Peintures des façades par FALCONETTO, 201 D.

### Pal. Tresa.

Constr. Renaiss., 238 D.

### Pal. Verzi.

Constr. Renaiss. de SANMICHELI, 238 B.

### Casa Borella.

Peintures murales, 201 C.

**Villa Giusti.**

Jardin, 303 K.

**Casa de' Mercanti.**

CAMPAGNA : Statue de Madone, 444 G.

**Casa Sacchetti.**

Frise monochrome par BATTISTA DEL MORO, 203 F.

**Corticella di S. Marco** (pres de S. Eufemia).

FALCONETTO : Bataille et frise d'enfants, 202 A.

**Maisons de la Piazza delle Erbe, Via Leoni, etc.**

Peintures Renaiss. des façades, 201 A, 202 B — G et note.

**Maisons de la Via di Mezzo.**

Peintures Renaiss. des façades par STEFANO DA ZEVIO, 201 B.

**Maisons de la Piazza de' Signori.**

Portails Renaiss. par SANMICHELI, 238 I.

**Vicence.****Arc de triomphe.**

Constr. Renaiss. d'après les dessins de PALLADIO, 263 K.

**Cathédrale.**

Constr. goth., 63 D. — BART. MONTAGNA : Tableau d'autel, 621 G. — BENEDE. MONTAGNA : Trinité, tableau d'autel, 621 L. — LORENZO : Tableau d'autel, 539 A.

**S. Bartolommeo.**

BART. MONTAGNA : Tableau d'autel, 621 E.

**S. Chiara.**

G. SPERANZA : Tableau, 621 P.

**S. Corona.**

Constr. goth., 63 B. — Tombeau goth., 79 H. — Encadrements Renaiss. des tableaux d'autel, 163 E.

**Côté gauche.**

GIOV. BELLINI : Baptême du Christ, 613 I.

BART. MONTAGNA : Tableau d'autel, 621 F.

G. SPERANZA : Tableaux, 621 O.

**S. Giovanni Ilarione** (devant la ville).

BART. MONTAGNA : Tableau d'autel, 621 L.

**S. Lorenzo.**

Constr. goth., 63 A. — ANTONIO DA VENEZIA : Autel avec statues de Saints, 336 E. — Encadrements Renaiss. des tableaux d'autel, 163 D.

**Monte Berico** (devant la ville).

BART. MONTAGNA : Lamentation sur le corps du Christ, 621 H. — PAUL VERONÈSE : Festin de S. Grégoire le Grand, 764 H.

**S. Rocco.**

MARESCALCO : Tableau d'autel, 622 E.

**S. Stefano.**

J. PALMA : Madone trônant avec Saints, 729 E.

**Basilica.**

Constr. Renaiss. tardive de PALLADIO, 261 A.

**Teatro Olimpico.**

Constr. Renaiss. tardive d'après les plans de PALLADIO, 263 L.

**Loggia del Delegato** (Pal. Prefettizio).

Constr. Renaiss. tardive de PALLADIO, 263 J.

**Vieux Séminaire** (Cà del Diavolo).

Constr. Renaiss. tardive de PALLADIO, 263 I.

**Palais épiscopal** (Vescovado).

Constr. de la haute Renaiss., 262 C. — Cour avec galerie de la prem. Renaiss., 134 H.

**Pal. Barbarano.**

Constr. Renaiss. tardive de PALLADIO, 262 E.

**Pal. Caldogni.**

Constr. Renaiss. tardive, 263 E.

**Pal. Ghiergati** (Pinacoteca).

Constr. Renaiss. tardive de PALLADIO, 262 F.

**Galerie.**

JAC. BASSANO : Madone avec Saints, 767 J.

CIMA : Madone sous une treille, 617 A.

**A. VAN DYCK** : Les Ages de la vie, 795 K.

**M. FOGOLINO** : Adoration des Rois, 621 M.

**MARSCALCO** : Lamentation sur le corps du Christ, 622 A.

**MEMLING** : Crucifiement, 634 I.

**PIETRO DA MESSINA (?)** : Ecce Homo, 610 L.

**MOCETO** : Madone, 625 I.

**BART. MONTAGNA** : Deux Madones (Nos 8 et 19), 620 K. — Présentation au Temple; Madone trônant entre Saints, 621 D.

**G. SPERANZA** : Assomption de la Vierge, 621 N.

**PAULUS DE VENETIIS** : Madone avec Saints; Mort de la Vierge, 538 J.

### Pal. Cordellina.

Constr. Renaiss. tardive de CALDERARI, 268 E.

### Pal. Gusano (Hôtel de ville).

Constr. Renaiss. tardive, 263 G.

### Pal. Loschi.

Constr. Renaiss. tardive, 268 F. — **GIORGIONE** : Portement de croix, 727 F.

### Pal. Porto.

Constr. Renaiss. tardive de PALLADIO, 263 A.

### Pal. Schio.

Constr. goth., 263 C. — Peintures Renaiss., 203 J.

### Pal. A. Tiene (auj. Bonini).

Constr. de MARCANT. TIENE, 262 D.

### Pal. Ercole Tiene.

Constr. Renaiss., 263 F.

### Pal. Marcantonio Tiene.

Constr. Renaiss. tardive de PALLADIO, 262 G.

### Pal. Trento.

Constr. Renaiss. de SCAMOZZI, 268 B.

### Pal. Trissino à Cricoli.

Constr. Renaiss. de G. G. TRISSINO (?), 264 O.

### Pal. Trissino au Corso.

Constr. Renaiss. tardive de SCAMOZZI, 268 A.

### Pal. Trissino dal Vello d'oro

Constr. Renaiss., 262 B.

### Pal. Valmarana.

Constr. Renaiss. tardive de PALLADIO, 263 B.

### Giardino Valmarana.

Loggia. Constr. Renaiss. tardive de PALLADIO, 263 D.

### Villa Capra (La Rotonda).

Constr. Renaiss. tardive de PALLADIO, 264 A.

### Villa Tiene à Quinto (près Vicence).

Constr. Renaiss. tardive de PALLADIO, 264 M. — **PAUL. VERONÈSE** : Fresques, 765 L.

### Maison de Palladio.

Constr. Renaiss., 263 H.

### Villa Tornieri.

Constr. Renaiss. tardive de PALLADIO, 264 B.

### Palais et Maisons goth., 71 Q, 72 A.

Maisons Renaiss., 135 A-C. — Peintures murales, 203 J.

## Vigevano.

### Château.

Constr. goth. avec une Loggia de BRAMANTE, 76 K, 113 D.

## Villa Nuova (près Pordenone).

### Église.

PORDENONE : Fresques, 746 A.

## Viterbe.

Fontaines goth., 76 D.

### Cathédrale (S. Lorenzo).

Constr. du XII<sup>e</sup> s., 9 C.

### S. Francesco.

Constr. goth., 50 F. — Tombeau goth. du pape Adrien V, 80 H. — **SEB. DEL PIOMBO** : Pietà (transept. g.), 739 C.

### Osservanza.

Copie de la Flagellation de **SEB. DEL PIOMBO**, 740 B.

### Chiesa della Quercia (devant la ville).

Constr. Renaiss., 103 L. — École des



DELLA ROBBIA : Autels émaillés,  
365 note.

**Madonna della Salute.**

Constr. goth., 61 A.

**Pal. Vescovato.**

Constr. goth., 76 C.

**Volterra.**

**Cathédrale.**

Constr. romane de N. PISANO (?), 27 G.  
— Chaire romane, 315 B. — MINO DA  
FIESOLE : Deux Anges tenant des  
cierges, 387 L. — LIONELLO DA PIS-  
TOJA : Madone trônant avec Saints,  
658 J. — PONTORMO : Descente de  
croix, 659 E. — BENVENUTO DI GIO-  
VANNI : Nativité du Christ, 568 K.  
— SIGNORELLI : Annonciation ; Ma-  
done (sacristie), 580 O.

**Baptistère.**

MINO DA FIESOLE : Ciboire, 387 K. —  
A. SANSOVINO : Fonts baptismaux.  
429 C.

**Badia de' Monaci.**

Constr. Renaiss. par AMMANATI, 252 L.

**Compagnia di S. Croce.**

CENNINI : Légende de la Sainte Croix,  
516 C.

**S. Girolamo (devant la ville).**

École des DELLA ROBBIA : Deux Autels,  
364 note. — BENVENUTO DI GIOVANNI :  
Annonciation, 568 J.

**Municipio.**

FRANC. DA VOLTERRA (?) : Annoncia-  
tion, 516 D.

**Hôtel de ville (Galerie).**

D. GHIRLANDAJO : Christ dans une  
gloire, 563 I. — SIGNORELLI : Madone  
trônant, 580 P.

**Pal. Inghirami.**

RAPHAEL (?) : Portr. de F. Inghirami,  
678 D.

**Pal. Maffei-Guarnacci.**

Constr. Renaiss. d'ANE. DA SAN-  
GALLO (?), 100 I.

**Voltri.**

**Villa Brignole-Sale.**

GIOV. PISANO : Tombeau de Margue-  
rite, femme de l'empereur Henri VII,  
324 A.

**Zerman. Voy. Venise.**

**Zoppé (dans le Frioul).**

**Église.**

TITTIEN : Madone avec Saints, 734 I.

**Avis.** — Le numérotage et le placement des tableaux de certaines galeries ayant été plus ou moins changés depuis la publication de la dernière édition allemande de cet ouvrage, les corrections nécessaires à cet égard ont été introduites dans la présente table, d'où il résulte que celle-ci ne concorde pas toujours avec les indications données dans le texte. — Les renvois ou l'initiale qui suit le chiffre est accompagnée d'un astérisque se rapportent à des passages du texte qui suivent immédiatement ceux marqués par l'initiale correspondante placée entre crochets.

# TABLE DES NOMS D'ARTISTES.

A. Architecte. — D. Décorateur. — P. Peintre. — S. Sculpteur.

- |   |  |   |
|---|--|---|
| <p>Abbate, Nicc. dell', P., 699.<br/>         Adeodatus, A., 61, 78.<br/>         Agnolo, Baccio d', A. et S., 169, 232.<br/>         — Domenico di Baccio d', A., 233.<br/>         — Gabriele d', A., 108.<br/>         — de Sienne, A. et S., 53 note, 334, 336, note 1.<br/>         — Guglielmo d'. <i>Voy.</i> Guglielmo.<br/>         Agostino de Sienne, A. et S., 53 note, 334, 336, note 1.<br/>         — di Giovanni, S., 331.<br/>         Agrate, Marco, S., 439.<br/>         Aimo, Domenico, S., 430.<br/>         Ainemolo, Vinc., P., 631.<br/>         Alamannus, Johannes, P., 606, 637.<br/>         Alba, Macrino d', P., 628.<br/>         Albani, Franc., P., 780, 785, 801, 802, 807, 817.<br/>         Alberghetti, S., 161.<br/>         Alberti, Antonio, P., 535.<br/>         — Cherubino et Durante, P., 197.<br/>         — Leon-Batt., A., 94 95, 159.</p> | <p>Albertinelli, Mariotto, P., 649, 652.<br/>         Alemanno, Pietro, P., 609.<br/>         — <i>Voy.</i> Alamannus.<br/>         Aleotti, Giambatt., A., 261.<br/>         Alessi, Galeazzo, A., 124, 215, 249, 254, 256, 278.<br/>         Alfani, Domenico di Paris, P., 592.<br/>         — Orazio, P., 592, 672 note.<br/>         Algardi, Aless., A. et S., 270, 273, 301, 472, 473, 480, 484, 488.<br/>         Aliense, L'. <i>Voy.</i> Vassilacchi.<br/>         Aliprandi, P., 202.<br/>         Allegri, Ant. <i>Voy.</i> Correggio.<br/>         — Pomponio, P., 717.<br/>         Allemagna, Justus de, P., 538, 637.<br/>         Allio, Matteo et Tommaso, S., 163.<br/>         Allori, Aless., P., 781, 803, 807.<br/>         — Cristof., P., 782, 809, 815.<br/>         Altdorfer, Albr., P., 639.<br/>         Altichieri da Zevio, P., 536.</p> | <p>Altovigi. <i>Voy.</i> Ingegno (L').<br/>         Alunno, Niccolò, P., 571-572, 608.<br/>         Amadeo. <i>Voy.</i> Omodeo.<br/>         Amalteo, Pomp., P., 748.<br/>         Amato, Ant. d'. P., 631.<br/>         Amatrice, Cola dell' (ou della Matrice), A. et P., 107, 231, 631.<br/>         Amberger, Christ., P., 639.<br/>         Ambrogio, Giov. d', S., 329.<br/>         Amerighi. <i>Voy.</i> Caravaggio.<br/>         Ammanati ou Ammanato, Bartolommeo, A. et S., 90, 93, 199, 244, 248, 251-252, 445, 464-465.<br/>         Andrea, Giusto d', P., 400, 554.<br/>         — Pietro d', P., 589.<br/>         Andriolo, S., 336.<br/>         Angeli, P., 767.<br/>         Angelico da Fiesole (Fra Giov. Guido, dit Fra), P., 545-549.<br/>         Angelo, Ludov. di, P., 583.<br/>         Anguisciola, Sofonisbe, P., 738, 754.</p> |
|---|--|---|

- Anguisciola, Lucia, P., 754.
- Anselmi, Michelangelo, P., 717.
- Anselmus, S., 312.
- Ansuino da Forlì, P., 594, 596.
- Antelami, Ben., S., 312, 314.
- Antonio, Franc. d', S., 394.
- Pippo d', Fiorentino, A., 103.
- Ambrogio d', Milanese, A., 103.
- Padovano. *Voy. Padovano.*
- Apollonius, P., 505.
- Appiani, Andrea, P., 815.
- Araldi, Aless., P., 187, 605, 647.
- Arca, Nicc. dell', S., 404-405.
- Arduinus, S., 336.
- Aretino. *Voy. Spinello.*
- Aretusi, Cesare, P., 716.
- Arezzo, Nicc. di Piero d', S., 340-342.
- Arnoldo, Alberto di, A. et S., 59, 169, 328.
- Arnolfo di Cambio. *Voy. Cambio.*
- Arpino, Cavaliere d', [Gius. Cesari], P., 672.
- Aspertini, Amico, P., 185, 433, 601, 602.
- Guido, P., 603.
- Aspetti, Tiziano, S., 162, 444, 446.
- Assisi, Tiberio d', P., 592.
- Auria, Domenico di, S., 154, 155.
- Avanzi, Jacopo degli, [de Bologne], P., 535.
- Avanzini, Bartol., A., 262.
- Pierantonio, P., 674.
- Avanzo, Jacopo d', [de Verone], P., 536.
- Baburen, P., 806.
- Bacchiacca (Franc. Ubertini, dit), P., 658.
- Bacchione, S., 462.
- Baccio Bigio, Nanni di, S., 464.
- Backhuysen, Lud., P., 823.
- Badalocchio, Sisto, P., 646.
- Badile, Ant., P., 762.
- Baglioni, Giov., P., 773.
- Bagnacavallo (Bartolom. Ramenghi, dit), P., 702.
- Baldassare, Angelo di, P., 582.
- Baldini, S., 426.
- Baldovinetti, Alessio, P., 550, 555-556, 654.
- Balduccio, Giov. di, S., 333-334.
- Bambaja (Agost. Busti, dit), S., 412-413, 414, 439.
- Bamboccio. *Voy. Laar.*
- *Voy. Piperno.*
- Banco, Antonio di, S., 342.
- Nanni di, S., 341.
- Maso di, P., 509, 511, 512.
- Bandinelli, Baccio, S., 146, 363, 430, 432, 463-464, 772.
- Clementè, S., 463, note 2.
- Bandini, Giov. (dall'Opera), S., 464.
- Baratta, Pietro, S., 483.
- Carlo, P., 814.
- Barbalunga, Ant., P., 816.
- Barbarelli, G. *Voy. Giorgione.*
- Barbari, Jacopo de' [J. Welch], P., 619.
- Barbaris, Nic. da, P., 619.
- Barbieri. *Voy. Guercino.*
- Bardi, Ant. Minello de', S., 448.
- Simone di Niccolò de', S., 143.
- Barile, Ant., D., 149, 172.
- Giov., D., 172, 173.
- Bariloto, Pietro, S., 426.
- Barisanus, S., 310.
- Barnaba da Modena, P., 536.
- Baroccio ou Baroche, Fed., P., 775-776.
- Baroncelli, Nicc. et Giov., S., 407.
- Barozzi. *Voy. Vignola.*
- Bathel, Melchior, S., 484.
- Bartholomeo, Nicolaus de, [de Foggia], A. et S., 43.
- Bartolo, Domenico di, P., 85, 528, 534, 569.
- Taddeo di, P., 525, 533-534.
- Giov. di, [dit Rosso], S., 322, 367, 415.
- Matteo di Giov. di, P., 569.
- Bartolommeo. *Voy. Neroccio.*
- Elia di, A., 220.
- Maestro. *Voy. Buon.*
- Maso di, S., 355.
- Fra, P., 642.
- Fra (Bart. Pagholo), P., 649-651.
- Bartolotti, Ant., P., 713.
- Basaiti, Marco, P., 178, 608, 617-618.
- Baseggio, Pietro, A., 70, note 1.
- Bassano, Franc. da, le vieux, P., 766-767.
- Jacopo da, P., 766-767.
- Leandro et Franc., le

- jeune, P., 767, 770, 821.  
 Bastarolo (Fil. Mazzuoli, dit), P., 777.  
 Bastiani, Lazzaro, P., 616.  
 Bastianino (Seb. Filippi, dit), P., 777.  
 Bastiano, Corso di, A., 97.  
 Battoni, Pompeo, P., 787.  
 Battagio, Giov., A., 114.  
 Bazzacco. *Voy.* Ponchino.  
 Bazzi, Giov.-Ant. *Voy.* Sodoma.  
 Beccafumi, Domenico, P., 705, 707-708.  
 Begarelli, Ant., S., 435-437.  
 — Lodovico, S., 436.  
 Belli, Marco, P., 619.  
 — Giov., [et ses fils], S., 179.  
 Bellini, Gentile, P., 611.  
 — Giovanni, P., 86, 178, 611-614, 619, 828.  
 — Jacopo, P., 605, 609-610.  
 Bellotto, Bern., P., 768, 281.  
 Bellunello, P., 743.  
 Beltraffio. *Voy.* Boltraffio.  
 Bembo, Bonif., P., 629.  
 — Pietro, P., 629.  
 — Gian-Franc., P., 754.  
 Benaglio, Girol. et Franc., P., 623.  
 Benfatto, L. (dit dal Friso), P., 766.  
 Benvenuti, Pietro, A., 123, 158, 176.  
 Benvenuto, Girol. di, P., 568-569.  
 Berettini. *Voy.* Cortona.  
 Bergamasco, Guglielmo, A., 129, 132, 133, 161, 162, 235, note 1, 442.  
 Bergamo, Fra Damiano da, D., 174, 179.  
 Bergamo, Stefano da, D., 172.  
 Berna da Siena. *Voy.* Siena.  
 Bernardi, Johannes de, S., 181.  
 Bernini ou Bernin, Lorenzo, A. et S., 218, 270, 271, 276, 281, 288, 290, 292, 295, 470, 472-488.  
 Bertano, Giambattista, A., 226.  
 Bertini da Settignano, Domenico, A., 96.  
 Bertino, Giov., A., 94.  
 Bertoldo di Giovanni, S., 353, 354, 367.  
 Biagio, Vincenzo di *Voy.* Catena.  
 Bianchi, Franc., P., 604, 713.  
 Bianco, Bartolommeo, A., 258, 259.  
 — Lucchino, D., 175.  
 Bibbiena (les), A., 270, 282, 286.  
 Bicci di Lorenzo, P., 312, 510, 512, 515.  
 Biduinus, S., 314.  
 Bigarelli, Guido, A., 24.  
 Bigio, Francia. *Voy.* Franciabigio.  
 Bigni, Alessandro de', D., 176.  
 Biliverti, Antonio, P., 782, 815.  
 Bissolo, Pier Francesco, P., 619.  
 Bisuccio, Leonardo da, P., 538.  
 Bles, Herri de, [dit Civetta], P., 636.  
 Boateri, Jacopo, P., 603.  
 Boccaccino da Cremona, Boccaccio, P., 629, 754, 828.  
 — Camillo di, P., 629.  
 Bologna, Giov. da. *Voy.* Boulogne.  
 Bologna, Simone da. *Voy.* Crocefissi.  
 Boltraffio, Giov.-Ant., P., 646 note, 719-720.  
 Bombarde, Giov. delle, S., 148.  
 Bon. *Voy.* Buon.  
 Bonamicus ou Bonusamicus, S., 314.  
 Bonannus ou Bonnanus, de Pise, A. et S., 24, 311.  
 Bonasia, Bartolo, P., 604.  
 Bonfigli, Benedetto, P., 583.  
 Bonifazio Veronese (Famille), P.; 728 note, 738 note, 755-757, 762, 770.  
 Bonito, Giuseppe, P., 791.  
 Bonnanus. *Voy.* Bonnanus.  
 Bonone, Carlo, P., 711, 781, 802, 803, 812, 813.  
 Bonsignori, Francesco, P., 202 note, 623.  
 Bonusamicus. *Voy.* Bonamicus.  
 Bonvicino. *Voy.* Moretto.  
 Bordone, Paris, P., 728 note, 738 note, 757-758.  
 Borghese, Ippolito, P., 701, 774.  
 Borgognone (Ambrogio da Fossano, dit), A. et P., 176, 186, 627-628.  
 Borromini, Francesco, A., 270, 271, 274, 276, 280, note 1, 281, 291.  
 Bosch, Hieronymus, P., 636.  
 Boscoli, Silvio, Maso et Andrea, S., 431.  
 Both, Jan, P., 825.  
 Botticelli, Sandro, P., 85, 558-560, 566, 829.  
 Boulogne, Jean [dit Gio-



- vanni da Bologna], A. et S., 244, 252, 298, 465-467.
- Bourguignon. *Voy. Courtois*.
- Bouts, Dirck, P., 684.
- Bozzato. *Voy. Ponchino*.
- Bracci, Pietro, S., 480, 483.
- Bramante (Donato d'Angelo, dit), A. et S., 69, 76, 86 note, 103 note, 106, 111-114, 116, 122, 138, 159, 164, 185, 186, 206-217, 297, 430.
- Bramantino (Bartol. Suardi, dit), A. et P., 111, 116, 627.
- Brea, Lodovico, P., 626, 628.
- Breenbergh, B., P., 822.
- Bregno ou Rizzo, Antonio, A. et S., 126, 132, 160, 161, 284, 418-419.  
— Andrea, S., 150, 152, 400-401.  
— Lorenzo, S., 419.  
— Pietro (Paolo), S., 418.
- Brescia, Fra Raffaele da, D., 171, 175.
- Brescianino, Andrea del, P., 706.
- Bresciano, Andrea d'Alessandro, S., 162.
- Bril, Paul, P., 197, 822.  
— Math., P., 197, 821.
- Briosco, Bened., S., 411, 414, 415.  
— *Voy. Riccio*.
- Bronzino, Angelo, P., 659-660, 666, 679 note, 718, 772, 774 et note.
- Brueghel, Pieter [l'aîné], P., 636.  
— Jean [l'aîné], P., 638.  
— Jean [le jeune], P., 823.
- Brule, Alberto di, S., 177.
- Brunellesco ou Brunelleschi, Filippo, A. et S., 73, 86-90, 93 note, 110, 138, 142, 168, 345-346, 362.
- Brusaporci (Domenico Ricci, dit), P., 179, 203, 625, 762.
- Buecklaar, Joach., P., 636.
- Buffalmaco, P., 510, 514, 521, 522.
- Buggiano (Andrea di Lazzaro Cavalcanti, ou de' Calcanti, dit), S., 142, 369.
- Bugiardini, Giuliano, P., 657.
- Buglione (Santi di Michele, dit), S., 365.
- Buglioni, Bened., S., 362, 364, 365.
- Buon, Bartol. [Maestro Bartolommeo], A. et S., 70, 126, 337, 416.  
— Bartol. [le jeune], A., 130, 131, 132.  
— Giovanni, A., 70, 126, 337.  
— Pantaleone, A., 70, 337.
- Buonarroti. *Voy. Michelangelo*.
- Buonconsigli. *Voy. Marescalco*.
- Buoni, Silvestro de', P., 630, 631.
- Buonsignori. *Voy. Bonsignori*.
- Buontalenti, Bern., A., 250, 252, 298.
- Busati, Andrea, P., 619.
- Busi. *Voy. Cariani*.
- Busketus, A., 22.
- Busti. *Voy. Bambaja*.
- Buttinone, Bernardino, P., 626.
- Caccini, Giov.-Batt., S., 92, 468.
- Cagnacci, P., 780.
- Calabrese (Mattia Preti, dit il Cavaliere), P., 784, 789, 790, 792, 806, 813, 816, 819.
- Calabrese. *Voy. Cardisco*.
- Calcagni, Tiberio, A., 246.
- Calcanti. *Voy. Buggiano*.
- Calcar, Hans von, P., 637.
- Calderari, A., 268.
- Calendario (?), Filippo, S., 70, note 1, 337.
- Caliari, Benedetto, P., 766, 803.  
— Carletto, P., 766, 769, 803.  
— Gabriele, P., 766, 803.  
— Paolo. *Voy. Veronese*.
- Callot, Jacques, P., 819.
- Calvaert, D., P., 778.
- Calvi, Lazzaro, P., 776.
- Camaino, Tino di, S., 330-331, 338.
- Cambiaso, Luca, P., 194, 470, 776-777.
- Cambio, Arnolfo di, A. et S., 29 note, 55-57, 73, 78, 80 note, 319, 320.
- Camelio (Vittore Gambello, dit), S., 408, 421.
- Campagna, Girolamo, S., 443-445.  
— Giovanni, S., 448.
- Campagnini, Pietro, D., 149.
- Campagnola, Dom., P., 195, 200, 732.
- Campane, Pietro-Giov. delle, S., 424, note 1.
- Campello, Filippo da, A., 49.
- Campi, Galeazzo, P., 629, 754, 777.  
— Ant. et Bern., P., 719, 754.

- Campi, Giulio, A. et P., 226, 751.  
 Campiglione, Bonino da, A., 81, 331.  
 — Ugo da, A., 38.  
 Campione, Marco di, A., 67, 68.  
 Camulio, Bartolom. de', P., 631 note.  
 Canaletto (Ant. Canale, dit), P., 768, 821 note.  
 Candido, Dom. et Mart. di, P., 743.  
 Canova, Antonio, S., 488-489.  
 Cantarini. *Voy.* Pesaro, Sim. da.  
 Cantoni, Simone, A., 297.  
 Canuti, Dom.-Maria, P., 780, 788, 805.  
 Capanna, Puccio, P., 510.  
 Caparra. *Voy.* Grosso.  
 Caporale, Bart., P., 583.  
 Caprarola, Cola da, A., 220.  
 Caprino. *Voy.* Settignano.  
 Capuccino Genovese (Bernardo Strozzi, dit II), P., 777, 784, 804, 815, 819.  
 Caracci ou Carrache (Eamille), P., 788, 798, 810.  
 — Agostino, P., 716, 780, 800, 802, 812, 816, 823.  
 — Annibale, P., 286, 293, 716, 780, 785, 799, 802, 803, 804, 810, 812, 823.  
 — Lodovico, P., 780, 788, 799, 800, 801, 802, 803, 807, 812, 813.  
 Caracciolo, Giov.-Batt. P., 783, 803.  
 Caradosso (Cristoforo Foppa, dit), S., 411.  
 Caravaggio, Michelangelo Amerighi da, P., 783, 789-790, 800, 803, 806, 818.  
 — Pasquale da, S., 152, 402.  
 — Polidoro da, P., 198 et note, 679 note, 701, 786, 811, 821.  
 Carbone, P., 795 note.  
 Cardi. *Voy.* Cigoli.  
 Cardisco, Marco, [dit Calabrese], P., 701.  
 Cariani (Giovanni de' Busi, dit), P., 753.  
 Carlevaris, P., 821.  
 Carlone, Giov.-Batt., P., 194, 814.  
 — Taddeo, S., 194, 470.  
 Carnevale (Bartol. Corradi, dit), P., 574.  
 Caroto, Gianfranc., A., S. et P., 169, 179, 202 et note, 244, 624.  
 Carpaccio, Vittore, P., 86, 615-616.  
 Carpi, Girolamo da, P., 125, 188, 711.  
 Carrache. *Voy.* Caracci.  
 Caselli, Cristoforo, P., 605, 620.  
 Casignola (les), S., 469.  
 Cassana, Nicc., P., 670.  
 Castagno, Andrea del, P., 550.  
 Castello, Giov.-Batt., A. et P., 255, 776.  
 — Valerio, P., 785.  
 Castiglione, Bened., P., 784-785, 795 note, 820.  
 Catena (Vincenzo di Biagio, dit), P., 618.  
 Cati, Pasquale, P., 775.  
 Cattaneo, Danese, S., 443, 445.  
 Cavagni, Giov.-Batt., A., 277.  
 Cavalcanti. *Voy.* Buggiano.  
 Cavalli, Alberto, P., 202.  
 Cavallini, Pietro, P., 508, 510.  
 Cavazzola (Paolo Moranda, dit), P., 624-625, 762.  
 Cavedone, Giacomo, P., 780, 801, 810, 812.  
 Cavino, S., 408.  
 Cecco. *Voy.* Giorgio, Fr. di.  
 Cellini, Benvenuto, S., 146, 179-181, 310, 433-434.  
 Cennini, C., P., 516.  
 Cerano. *Voy.* Crespi.  
 Cerquozzi, Michelangelo, P., 784, 819, 820.  
 Cervellesi ou Cervelliera, Giov.-Batt., A., 170.  
 Cesari, Giuseppe. *Voy.* Arpino.  
 Cesi, Bart., P., 778.  
 Ceulen, Cornelis Jansens van, P., 796.  
 Chelini, Piero, P., 512.  
 Chimenti. *Voy.* Empoli.  
 Chiodarolo, Giov.-Maria, P., 601 note, 603.  
 Christoforo. *Voy.* Cristoforo.  
 Christus. *Voy.* Cristus.  
 Ciapino, D., 244.  
 Ciarla, Raffaele, D., 182.  
 Ciccione, Andrea, A. et S., 107, 338.  
 Cignani, Carlo, P., 780, 788, 802.  
 Cigoli (Lodovico ou Luigi Cardi, dit), P., 252, 782, 805, 809.  
 Cima da Conegliano, P., 85, 616.  
 Cimabue, P., 505-506, 510.  
 Cinque, del, D., 244.  
 Cioli, Michele, S., 149, 430.  
 Ciolo, Valentino, S., 464.

- Cione, Andrea di. *Voy. Orcagna et Verrocchio.*  
— Benci di, A., 58, 59 note, 74 et note.  
— Nardo di, P., 509, 511, 514.
- Circignani-Pomarancio, P., 773.
- Cittadella. *Voy. Lombardi, Alf.*
- Ciuffagni, Bernardo di Piero, S., 342-343.
- Civerchio, Vinc., P., 628, 828.
- Civetta. *Voy. Bles, Herri de.*
- Civitali, Matteo, S., 141, 148, 171. 389-390.  
— Niccolò, S., 148.  
— Vincenzo, S., 390.
- Claude Lorrain, P., 86, 826.
- Cleef, Hendrick van, P., 636.
- Clementi (Prospero Spani, dit), S., 405 note, 462.
- Clouet, François, P., 639.
- Clovio, Giulio, P., 699.
- Cocxie, Michiel van, P., 697.
- Coda, Benedetto, P., 620.
- Coello, Sanchez, P., 799.
- Coliccio, Giov.-Ant., S., 174.
- Colle, Raffaellino dal, P., 564, 688, 690.
- Colonna, Jacopo, S., 445.  
— Michelangelo, D. et P., 788.
- Como, Guido di, S., 315.
- Conca, Sebast., P., 784, 791.
- Conegliano. *Voy. Cima.*
- Conito, P., 784.
- Contarini, Giov., P., 732.
- Conte, Giac. del, P., 778.
- Conti, Nicc. de', S., 161.  
— Bernardino de', P., 627.
- Contino, Antonio, A., 242.
- Contucci. *Voy. Sansovino, Andrea.*
- Cordeliaghi. *Voy. Previtali.*
- Corenzio, Belis., P., 774, 783.
- Cornelisz. *Voy. Oostsaenen.*
- Corradi, P.-A., A., 259.  
— *Voy. Carnevale.*
- Corradini, Ant., S., 476.
- Correggio ou Corrège (Antonio Allegri, dit), P., 187, 712-717, 828.
- Cortellini, Girol. de', S., 405 note.  
— Michele, P., 600, 828.
- Cortona, Pietro Berettini da, P., 270, 275, 294, 783, 786-787, 791, 818.
- Cortoni, Domenico, A., 238.
- Cosimo, Piero di, P., 565-566.
- Cosini, Silvio, S., 193, note 2, 379 note.
- Cosmates [Famille des], A., S. et P., 19, 315, 508.
- Cosmatus, Laurent et Jacques, 20.
- Cossa, Franc., P., 597, 642, 828.
- Costa, Lorenzo, P., 598-600, 601 note, 641.
- Costanzi, Placido, P., 787.
- Cotignola, Giov.-Batt., S., 469.  
— Franc. et Bernardo, P., 620.
- Courtois, Jacques (dit Bourguignon), P., 784, 820.
- Cozzanigo, Tom. da, S., 411.
- Cozzarelli, Giacomo, A. et S., 97, 98, 150, 396, 397.  
— Giudoccio, P., 569.
- Cranach, Lucas, P., 639.
- Crawford, S., 485 note.
- Credi, Lorenzo di, P., 564-565.
- Cremona, Boccaccio da. *Voy. Boccaccino.*
- Crescenzi, Ant., P., 631.  
— Camaino di, A., 53 note.
- Crespi, Giov.-Batt. (dit Cerano), P., 256 note, 777, 781, 800.  
— Gius. Maria (dit lo Spagnuolo), P., 777, 810, 819.  
— Daniele, P., 781.
- Cresti, Domen. (dit Passignano), P., 782.
- Creti, Donato, P., 787.
- Criscuolo, Giov.-Ang., P., 701.
- Cristofani, D., 182, 787.
- Cristofano, Leonardo di Ser, S., 333.
- Cristoforo, Giov., S., 414.  
— P., 535.
- Cristus, Petrus, P., 633.
- Crivelli, Carlo, P., 608-609.  
— Vittore, P., 609.
- Croce, Baldassare, P., 773.  
— Franc., A., 274, note 2.
- Crocefissi ou Crocifissi. Simone da, [Simone da Bologna], P., 535.
- Cronaca, Simone, A., 56, 98, 100-101.
- Curia, P., 701.
- Curradi, S., 467.
- Currado, Franc., P., 782.
- Daddi, Bernardo, P., 511, 512, 514, 516.
- Dalmasio, Lippo di, P., 535.

- Dalmata, Giov., S., 388, 400.  
 Damiano, Fra. *Voy. Bergamo*.  
 Dante ou Danti, Vinc., S., 430, 434-435.  
 — Giulio, A., 249.  
 David, Claude, S., 478.  
 David de Bruges. *Voy. Gérard*.  
 Deferrari, Giov.-Andr., P., 785.  
 Dentone, Ant., S., 421-422.  
 — Giov., S., 448.  
 De Santis, A., 294.  
 Desiderio di Firenze, S., 351, 443.  
 — da Settignano. *Voy. Settignano*.  
 Diamante, Fra, P., 552.  
 Diana, Bened., P., 616.  
 Diotisalvi, A., 24, 25, 507.  
 Doceno. *Voy. Gherardi*.  
 Dolabella, Tommaso, P., 770.  
 Dolcebuono, Giov., A., 47, note 2, 114, 115.  
 Dolci, Carlo, P., 783, 798, 806, 808.  
 — Giovannino de', A., 105.  
 Domenichino ou le Dominiquin (Domenico Zampieri, dit Il), P., 270, 280, 286, 300, 780, 782, 786, 788, 798, 800, 805, 808, 813, 815, 816, 823.  
 Domenico, Pietro di, P., 569.  
 Dominicus, Franc. de, P., 758.  
 Donatello (Donato di Niccolò, dit), S., 138, 142, 154, 163, 168, 178, 346-354, 367, 398, 408, 593, 641, 827.  
 Donato, S., 319.  
 Doni, Adone, P., 592.  
 Donzelli, les, P., 630.  
 Dosio, Giov., A. et S., 233, 252.  
 Dossi, Dosso, P., 159, 188, 710-711, 821.  
 — Gian-Batt., P., 710.  
 Dou, Gérard, P., 820.  
 Duca, Giov. del, A., 230, 246.  
 Duccio, Agostino di, A. et S., 103, 110, 150, 159, 369, 401.  
 — da Siena, P., 507.  
 Dughet, Gaspard (dit Poussin), P., 824.  
 Duquesnoy, Franç., S., 472, 473, 477, 478.  
 Dürer, Albrecht, P., 638.  
 Dyck, Ant. van, P., 795-796, 810.  
 Elsheimer, Adam, P., 822.  
 Empoli (Jacopo Chimenti, dit da), P., 782.  
 Eyck, Hubert et Jan van, P., 632-633.  
 Fabriano, Gentile da, P., 570-571, 605.  
 Faenza, Marco da, P., 195.  
 Faes, Peter van der. *Voy. Lely*.  
 Falcone, Aniello, P., 784, 820.  
 Falconetto, Giov.-Maria, A. et P., 163, 186, 194, 201, 235-236, 623.  
 Fancelli, L., A., 90, 94, 110.  
 Fanelli, Cristof., A., 104.  
 Fansaga, Cosimo, A. et S., 154, 270.  
 Farina, Ubaldo, S., 439.  
 Farinati, ou Farinato, Paolo, P., 203, 762.  
 Fasolo, Gianant., P., 766.  
 Fedeli, Franc., A., 98.  
 Federighi, Ant., A. et S., 97-98, 148-149, 394.  
 Feltre (Pietro Luzzi, dit Morto da), P., 744.  
 Feriabech, Hans, S., 335.  
 Ferrara, Stefano da, P., 598.  
 — Bono da, P., 594, 596.  
 Ferrati, Gaudenzio, P., 437, note 3, 721, 722-724.  
 — de'. *Voy. Deferrari*.  
 — Giov.-Andrea, P., 795 note.  
 Ferri, Ciro, P., 170, 784.  
 Ferrucci, Andrea, S., 146, 390, 430.  
 Feti, Dom., P., 809, 816.  
 Fiammingo, Michele, P., 795.  
 Fiasella, Dom. (dit Sarzana), P., 784.  
 Fiesole, Andrea da, S., 334.  
 — Mino da, S., 140, 142, 144-145, 385-389, 398, 399, 400.  
 — Fra Angelico da. *Voy. Angelico*.  
 Figino, Ambr., P., 726.  
 Filarete, Ant., A. et S., 69, 104, 110, 151, 398.  
 Filippino. *Voy. Lippi*.  
 Finiguerra, Maso, S., 310, 827.  
 Finoglia, Dom., P., 784, 809.  
 Fioravanti, Neri di, A., 58, 59 note, 73, 121.  
 Fiore, Colantonio del. *Voy. Tomasi*.  
 — Jacobello del, P., 605.  
 Fiorentino, Aless., P., 641.



- Fiorentino, Antonio, A., 108.  
 Fiori, Mario de', P., 784, 820.  
 Firenze, Andrea da, P., 511 note, 514 note.  
 Flamberto, Tommaso, S., 426.  
 Florentia, Augustinus de, S., 370.  
 Foggini, Giov.-Batt., S., 147, 483.  
 Fogolino, Marcello, P., 621.  
 Foligno, Niccolò da. *Voy. Alunno.*  
 Fontana, Alb., P., 712.  
 — Carlo, A., 270, 275.  
 — Dom., A., 207, note 2, 270, 272, 290, 294.  
 — Franc., A., 280.  
 — Giovanni, A., 270, 294.  
 — Prospero, P., 197, 778.  
 — Lavinia, P., 778.  
 Foppa, Crist. *Voy. Caradosso.*  
 — Vinc., P., 625-626.  
 Forlì, Ansuino da. *Voy. Ansuino.*  
 — Melozzo da. *Voy. Melozzo.*  
 Formentone, A., 136.  
 Formigine (Andrea Marchesi, dit), A. et S., 119, 121, 122, 157, 158, 175.  
 Fornari, Anselmo de', S., 174.  
 Fossano. *Voy. Borgognone.*  
 Francavilla. *Voy. Francheville.*  
 Francesca, Piero della, P., 557 note, 572-574, 597.  
 Franceschini, Marc-Ant., P., 788, 801.  
 Francesco, Bern. di, P., 641.  
 — Giov. di, S., 324.  
 — Betto di, S., 324.  
 — Bastiano di, S., 402.  
 Francheville (dit Franca-  
 villa), Pierre, S., 466,  
 468, 469, 470.  
 Francia (Franc. Raibo-  
 lini, dit), S. et P., 121,  
 600-602.  
 — Giacomo, P., 602.  
 — Giulio, P., 602.  
 Franciabigio ou Francia  
 Bigio (Francesco di  
 Cristofano, dit), P.,  
 185, 655, 656, 657.  
 Franco, Batt., P., 182,  
 194, 759.  
 Fredi, Bartolo di, P., 533.  
 Friso, dal. *Voy. Benfatto.*  
 Froment, Nic., dit Fru-  
 menti, P., 637.  
 Fuga, Ferdin., A., 270,  
 275, 291, 292, 301.  
 Fumiani, Ant., P., 767.  
 Fungai, Bern., P., 703.  
 Furini, Franc., P., 782,  
 792.  
 Fusina ou Fusini, An-  
 drea, dit Milanese, S.,  
 411, 414, 721.  
 — Amadeo, S., 414.  
 Füssingen, Ulrich von.  
*Voy. Ulrich.*  
 Fyt, Jan, P., 820.  
 Gaddi, Agnolo, A. et  
 P., 73, 329, 509, 510,  
 511-512, 515, 641.  
 — Gaddo, P., 506, 507,  
 508.  
 — Taddeo, P., 58, 59,  
 509, 511, 512, 514, 516,  
 520, 641.  
 Gaetano, Scipione, P.,  
 774 note, 775.  
 Gafa, Melchiorre, S., 486.  
 Gagini, S., 403.  
 Gajuole, Dom. da, A.,  
 168.  
 Galilei, Aless., A., 244,  
 270, 275.  
 Gallardus, Napolitain,  
 S., 338.  
 Gambarara, Lattanzio, P.,  
 203, 754.  
 Gambello. *Voy. Camelio.*  
 Gandini, Giorgio, P.,  
 717.  
 Gano, S., 331.  
 Garbo, Raffaellino del,  
 P., 564, 828.  
 Garofalo, Benvenuto Tisi  
 da, P., 187, 198, note  
 1, 709-710.  
 Garzi, Luigi, P., 791.  
 Gatta, Bartolommeo  
 della, P., 100 note,  
 582.  
 Gattapone. *Voy. Maffei.*  
 Gatti, Bern., P., 717,  
 754.  
 Gauli, Giov.-Batt., P.,  
 787, 814.  
 Gelée. *Voy. Claude Lor-  
 rain.*  
 Geminiani, Giac., P.,  
 817.  
 Geminiano, Bongiovanni  
 di, P., 158.  
 Genga, Bartol., A., 224.  
 — Girolamo, A., S. et P.,  
 224, 581.  
 Gennari, Bened., P., 780,  
 808.  
 — Ercole, P., 811-812.  
 Gentileschi, Artemisia.  
 P., 806.  
 Gérard David, P., 635.  
 Geri, Betto di, S., 333.  
 Gerini, Niccolò di Pietro,  
 P., 509, 511, 512, 513,  
 514, 515.  
 — Lorenzo di Niccolò,  
 P., 515, 530.  
 Gessi, Franc., P., 780.  
 Gherardi, Cristofano (dit

- Doceno), P., 198, note 1.  
 Gherardo, P., 512.  
 Ghezzi, P., 787.  
 Ghiberti, Lorenzo di  
 Cione, S., 142, 343-345,  
 641.  
 — Vittorio, S., 142, 326.  
 Ghini, Simone, S., 698.  
 Ghilandajo, Domenico,  
 P., 85, 184, 364 note,  
 561-563, 566.  
 — Davide, P., 564, 658.  
 — Benedetto, P., 564.  
 — Ridolfo, P., 186, 646  
 note, 657-658.  
 Giacomello, S., 334.  
 Giacomo, Bernardino di,  
 D., 150.  
 Giambono, Michele, P.,  
 499, 605.  
 Giocondo da Verona, Fra,  
 A., 132 et note, 135,  
 198 note.  
 Giolfino, Nicc., P., 625.  
 Giordano, Luca, P., 86,  
 784, 786, 791, 803, 804,  
 811, 818, 819.  
 Giorgini, S., 479.  
 Giorgio, Francesco (Cec-  
 co) di, A., S. et P., 47,  
 note 2, 53, 96, 97, 240,  
 396-397, 568.  
 Giorgione (Giorgio Bar-  
 barielli, dit), P., 727-  
 729, 819, 821.  
 Giottino (Giotto di  
 Maestro Stefano, dit),  
 328, 509, 510, 512, 513.  
 Giotto, P., 56, 80, 325,  
 509-530, 828.  
 Giovanni, Agostino di,  
 S., 331.  
 — Benvenuto di, P., 568-  
 569.  
 — Berto, P., 592.  
 — Bertoldo di. *Voy.* Ber-  
 toldo.  
 — Leonardo di Ser, S.,  
 333.  
 Giovanni, Leonardo Pietro  
 di Ser, S., 333.  
 — Francesco di, S., 402.  
 — Pietro di, P., 534.  
 — da Siena, A., 53 note.  
 — Stefano di. *Voy.* Sas-  
 setta.  
 Giovenone, Girol., P.,  
 628.  
 Girolamo, A., 132.  
 Giuliano, Ventura di, S.,  
 171.  
 Gobbo. *Voy.* Solari.  
 Goes, Hugo van der, P.,  
 633.  
 Gonzata, les frères, S. 439.  
 Gossaert. *Voy.* Mabuse.  
 Gozzoli, Benozzo, P., 85,  
 184, 297, 314, 532,  
 553-554.  
 Grado, Giov.-Franc. da,  
 S., 158, 439.  
 Granacci, Franc., P., 564.  
 Grande, Ant. del, A.,  
 293.  
 Grandi, Ercole, le père,  
 P., 600.  
 — Ercole, le fils, P.,  
 188, 600.  
 Grebber, Pieter de, P.,  
 796.  
 Greca, Vinc. della, A.,  
 273.  
 Gregorini, A., 275.  
 Gregorio, Goro di, S.,  
 331.  
 Grimaldi, Giov.-Franc.,  
 P., 780, 823.  
 Grosso, Nicc. (dit Ca-  
 parra), D., 147.  
 Gruamons, S., 314.  
 Guardi, Franc., P., 768,  
 821 note.  
 Guariento, P., 538.  
 Guarini, Guarino, A.,  
 270, 277 note.  
 Guercino ou le Guerchin  
 (Giov.-Franc. Bar-  
 bieri, dit), P., 522, 678  
 note, 780, 786, 789, 798,  
 799, 802, 803, 804, 805,  
 808, 809, 810, 811, 815,  
 816, 817.  
 Guglielmo da Bergamo,  
 A., 156.  
 — d'Agnolo, Fra, A. et  
 S., 26, 319, 320.  
 Guidetto (Guidectus),  
 A. et S., 27.  
 Guido Beni ou le Guide.  
*Voy.* Beni.  
 Guido da Siena. *Voy.*  
 Siena.  
 Gullelmus, S., 312.  
 Guillaume de Marseille,  
 P., 642.  
 Haarlem, Gerard van,  
 P., 635.  
 Heem, Jan de, P., 820.  
 Heemskerk, M. van, P.,  
 635.  
 Heelst, B. van der, P.,  
 796.  
 Holbein, Hans, P., 640  
 Honthorst, Gerard, P.,  
 801, 806, 819.  
 Houdon, J.-A., S., 472,  
 478.  
 Huchtenburg, J. van, P.,  
 821.  
 Huysum, J. van, P., 820.  
 Ibi, Sinibaldo, P., 592.  
 Imola, Innocenzo da, P.,  
 702.  
 — Giov.-Franc. da, S.,  
 394.  
 Imperato, Franc., P.,  
 774.  
 Ingegno (Andrea Altovi-  
 gi, dit L'), P., 584 note.  
 Jacob l'Allemand, A.,  
 49, 50, note 2.  
 — von Ulm, P., 641.  
 Jacobus, Frater, P., 504.  
 — *Voy.* Paolo, Jac. di

- Johannes. *Voy. Alaman-*  
nus.  
— de Florentia, S., 338.  
Jordaens, J., P., 793,  
796.  
Justus van Gent, P., 634.  
Juvara, Fil., A., 116,  
252, 270, 293.
- Kœnig, P., 822.  
Kulmbach, Hans (von),  
P., 639.
- Laar, Pieter van (dit  
Bamboccio), P., 784,  
819.  
Lagaia, Giov.-Ant. de  
P., 726.  
Lama, Gian-Bern., P.,  
701.  
Lambertini, Michele di  
Matteo, P., 536.  
Landi, Neroccio di, P.,  
568.  
Landini, Taddeo, S.,  
467.  
Lando, de Sienne, A.,  
52.  
Landucci, Sante, A., 171.  
Lanfranco, Giov., P.,  
780, 810, 814.  
Lanfrani, Jac., S., 335,  
336.  
Lanini, Bern., P., 721,  
725.  
Lapo, Arnolfo di. *Voy.*  
*Cambio.*  
— Bruno di Ser, D., 147.  
— Ghini, Giov. di, A.,  
57.  
Laurana, Luciano de, A.,  
96, 151.  
Laureti, Tomm., P., 465,  
688, 741, 778.  
Lauri, Fil., P., 784.  
Lazzarini, Greg., P.,  
767.  
Lazzaro, Sebast., P., 126  
note, 616.
- Lebrun, Charles, P., 797.  
Le Court, Justus, S.,  
482.  
Legros, Pierre, S., 472,  
477, 481, 487.  
Lely, Peter, P., 796.  
Lendenari, Cristof., D.,  
175, 176.  
Lendinara, Cristof. de',  
P., 604.  
Le Nôtre, A., 298, 301.  
Leoni, Leone, S., 434.  
— Pompeo, S., 434.  
Leopardi ou Leopardo,  
Aless., A. et S., 160,  
161, 224, 376, 421, 422-  
424, 827.  
Leyden, Lucas van, P.,  
635.  
Lianori, Pietro, P., 536.  
Liberale da Verona, P.,  
198, note 1, 623.  
Liberi, Pietro, P., 767.  
Libri, Girol. dai, P.,  
623, 624.  
Licinio. *Voy. Pordenone.*  
Ligorio, Pirro, A. et S.,  
231.  
Ligozzi, Jac., P., 782.  
Lippi, Annib., A., 300.  
— Fra Filippo, P., 184,  
551-554, 593.  
— Filippino, P., 85, 184,  
545, 560-561, 641.  
Livens, Jan, P., 738  
note, 797.  
Lomazzo, Giov. Paolo,  
P., 647 note, 726.  
Lombardi ou Lombardo  
(Famille), A. et S.,  
110, 126, note 2, 162,  
419, 443.  
— Alfonso, P., 122, 433,  
437-439, 827.  
— Antonio, S., 161, 420,  
421, 424-425, 448.  
— Girolamo, S., 430,  
442.  
— Martino, A., 128, 130.
- Lombardo, Moro, A., 128.  
— Pietro, A. et S., 128,  
130, 159, 161, 236,  
420-421, 424, 426.  
— Sante, A., 134.  
— Tommaso da Lugano,  
dit, S., 443, 445.  
— Tullio, A. et S., 18,  
129, 130, 132, 133, 161,  
162, 242, 420, 425-426,  
448.  
Lonati, A., 114.  
Longhena, Bald., A., 211,  
289, 293, 296.  
Longhi, Luca, P., 620,  
778.  
Lorenzetti ou Lorenzetto,  
Ambrogio di Lorenzo,  
dit, S. et P., 375, note  
2, 527, 532, 533.  
— Pietro, P., 510, 514,  
521, 532-533.  
Lorenzetto (di Lodovico),  
A. et S., 223, 431.  
Lorenzi, S., 464.  
Lorenzo, P., 539.  
— di Niccolò. *Voy. Gé-*  
*rini.*  
— *Voy. Bicci et Vene-*  
*ziano.*  
— Bern. di, A., 96 note,  
111.  
— Fiorenzo di, P., 545,  
583-584.  
Lorenzo Monaco, Don,  
P., 512, 519.  
Lorrain. *Voy. Claude.*  
Loschi, Jac. d'Ilario, P.,  
604.  
— Bernardino d'Ilario,  
P., 604.  
Losco, Bernardo, P.,  
604.  
Lotti, Carlo, P., 483, 768,  
801.  
Lotto, Lorenzo, P., 741-  
743.  
Lucano, Battista, A.,  
220.

- Lugano, Girolamo da, S., 315.  
 — Tommaso da. *Voy. Lombardo.*  
 Luini, Aurelio, P., 721 note.  
 — Bernardino, P., 176, 203, 647 note, 720-722.  
 Lunghi, Martino, A. et S., 270, 272, 273, 280, 290, 292.  
 — Martino le jeune, A., 251, 270, 274.  
 — Onorio, A., 270, 272.  
 Lurago, Rocco, A., 258.  
 Luti, Bened., P., 784, 787, 818.  
 Luzzi. *Voy. Feltre.*
- Mabuse, Jan Gossaert, dit, P., 635.  
 Macchiavelli, Zanobi, P., 554.  
 Maderna, Carlo, A., 196, 218, 270, 273, 280, 290, 295, 300.  
 — Stefano, S., 479.  
 Maffei, Giovanello, A. 75.  
 Magenta, le Père, A., 276, 281.  
 Maglione, A., 44.  
 Magnasco, P., 824.  
 Magno, Ces. del, P., 721.  
 Mainardi, Bastiano, P., 511, 564.  
 Maini, Michele, S., 403.  
 Maitani, Lorenzo, A., 53, 332.  
 Maître (Le) de la Mort de la Vierge, P., 637-638.  
 Majano, Bened. da, A. et S., 98, 103, 141, 145, 150, 154, 159, 168, 363 note, 365, 372, 380, 382-384.  
 — Giov. da, S., 384.  
 Majano, Giul. da, A. et S., 88, 104, 107, 145, 159, 168, 170, 172, 173, 384.  
 Malvito, Tommaso, D., 154.  
 Manetti, A., A., 87, 95, 110.  
 — Rutilio, P., 775, 783, 802, 819.  
 Manfredi, Bart., P., 819.  
 — Fra Andrea, A., 65.  
 Mangone, Fabio, A., 264.  
 Manni, S., 334.  
 — Giannicola, P., 592.  
 Manozzi, Giov. *Voy. San Giovanni.*  
 Mansard, J.-H., A., 286.  
 Mansueti, Giov., P., 616.  
 Mantegazza, Ant. et Crist., S., 409, 414.  
 Mantegna, Andrea, P., 85, 185, 201, 594-596.  
 — Carlo del, P., 198, note 2.  
 — Francesco, P., 595.  
 Mantova, Ant. et Paolo da, D., 177.  
 Mantovano, Rin., P., 699.  
 Maragliano, A., S. et P., 486.  
 Maratta, Carlo, P., 182, 680, 688, 780, 784, 787, 792, 805, 810, 811.  
 Marc-Antonio (Raimondi), Grav., 697 note.  
 Marchesi. *Voy. Formigine.*  
 Marchionne, S., 314.  
 — Carlo, A., 302.  
 Marchis, Giac. de, S., 175.  
 Marco, Ant. di, A., 128.  
 Marconi, Rocco, P., 741.  
 Marescalco (Giov. Buonconsiglio, dit), P., 616, 621-622.  
 Margaritone ou Margheritone d'Arezzo, A. et P., 41 note, 50, note 2, 504, 510.  
 Marinari, Onorio, P., 808.  
 Marinna, Lor., D., 148, 149.  
 Mariotto, Bern. di, P., 592.  
 Marseille, Guillaume de. *Voy. Guillaume.*  
 Marti, Leon., S., 171.  
 Martino, Giov. di, S., 337, 417.  
 — Simone di (da Siena), P., 510, 511, 514 note, 531-532, 539.  
 — Pietro di, A., 107.  
 Martinus, S., 538.  
 Marziale, Marco, P., 620.  
 Masaccio, P., 543, 544-545.  
 Mascherino, A., 290.  
 Masolino (Tommaso di Crist. Fini, dit), P., 543-544.  
 Masegne, Jacobello ou Giacomello et Pierpaolo delle, S., 334, 336-337.  
 Massys, Quinten, P., 635.  
 Masuccio, l'ainé, S., 338.  
 — le jeune, S., 108, 338.  
 Matas, Cay., A., 56.  
 Matera, S., 487.  
 Matrice. *Voy. Amatrice.*  
 Matteo, Pasquino di, S., 147.  
 Mattielli, Lor., S., 479.  
 Maturino, P., 198 et note 1, 821.  
 Mazza, Gius., S., 444 note, 488.  
 Mazzarelli, A., 281.  
 Mazzola ou Mazzuola, Filippo, P., 604, 626.  
 — Pierilario, P., 604.  
 — Franc. *Voy. Parmegianino.*  
 — Girol., P., 176, 187, 718.



- Mazzuoli, Fil. *Voy. Bastarolo*.  
 Mazzolino, Lodov., P., 85, 708.  
 Mazzoni, Giulio, D., 196, 827.  
 — Guido, S., 406, 435, 439, note 1.  
 Mazzuola. *Voy. Mazzola*.  
 Mea, P., 328.  
 Meda, Gius., A., 254.  
 Medici, Don Giov., A., 252.  
 Melone, Altobello da, P., 629, 754.  
 Meloni, Marco, P., 604.  
 Melozzo da Forlì, P., 574-576, 577, 634.  
 Memling, Hans, P., 634.  
 Memmi, Lippo, P., 532.  
 Memmo, Sim. di Ser, A., 75.  
 Mengs, Raph., P., 787, 815.  
 Mercatello, Ant., D., 172.  
 Merliano. *Voy. Nola*.  
 Messina, Antonello da, P., 610, 629.  
 — Pietro da, P., 610.  
 Metsu, Gabriel, P., 820.  
 Meulen, van der, P., 821.  
 Michelangelo Buonarroti, A., S. et P., 170, 214, 231, 242-246, 248, 295, 310, 405 note, 450-459, 641, 660-666, 828.  
 Micheli, Pastorino, P., 642.  
 Michelozzo, A. et S., 90-91, 92, 110, 143, 154, 164, 348, 355, 367-368, 371, 408.  
 Miel, Jan, P., 819.  
 Mierevelt, Jan, P., 796.  
 Mieris, Frans, P., 820.  
 Mignot, Jean, A., 47.  
 Milanese (Andrea Fusina, dit). *Voy. Fusina*.  
 Milano, Ambrogio da, S., 151, 382, 412.  
 Milano, Paolo Stella da, S., 448.  
 — Giov. da, P., 509, 511, 512, 515.  
 Minella, Pietro di, D., 166.  
 Minello, Ant. *Voy. Bardi*.  
 — Giov., S., 163.  
 Minio, Tiziano, S., 163, 194, 443.  
 Mino, Giov., S., 151, 152.  
 Miretto, Giov., P., 537.  
 Mocchi, Franc., S., 475, 477.  
 Moceto ou Mocetto, Girol., P., 202, 625, 642.  
 Modanino. *Voy. Mazzoni*.  
 Modena, Pellegrino da, P., 690.  
 — Tommaso da, P., 536.  
 Mola, Giov.-Batt. et Pierfranc., P., 780, 808, 823.  
 Momper, Jodocus, P., 822.  
 Monaco. *Voy. Lorenzo*.  
 Monciatto, Franc., A., 168.  
 Monnot, S., 472, 477, 480.  
 Montagna, Bartol., P., 186, 202 note, 620-621.  
 — Bened., P., 621.  
 Montani, S., 482.  
 Montauti, S., 484.  
 Montelupo, Baccio da, S., 146, 233, 431.  
 — Raff. da, S., 193, note 1, 430, 461, 464.  
 Monte, Michele di, S., 333.  
 Montemezzano, Franc., P., 766.  
 Montepulciano, Pasquino da', S., 402.  
 — Marco di, P., 510 note.  
 Montorsoli, Fra Giov.-Angelo, A. et S., 156, 194, 254, 303, 460-461.  
 Mor, Anthonis, P., 637.  
 Moranda. *Voy. Cavazzola*.  
 Morelli, A., 297.  
 Moreto, Cristof., P., 754.  
 Moretto da Brescia (Aless. Bonvicino, dit), P., 751-753.  
 Mormandi, Gianfr., A., 108.  
 Moro (Franc. Torbido, dit II), P., 203, 625, 762.  
 — Giambatt. del, P., 203, 762.  
 — Giulio dal, S., 446.  
 — Ventura di, P., 512.  
 Morocini, Domenico de', P., 202 note.  
 Morolani, P., 577.  
 Morone, Andrea, A., 234, 827.  
 — Dom., P., 624.  
 — Franc., P., 186, 202 note, 624.  
 Moroni, Giov.-Batt., P., 753.  
 Morrealese (Pietro Novelli, dit), P., 784.  
 Mosca, Franc., S., 468.  
 — Simone, S., 159, 430, 468.  
 — Giannaria, dit, S., 448.  
 Mura, Franc. di, P., 784, 791.  
 Murano, Ant., Bart. et Luigi da. *Voy. Vivarini*.  
 — Giov. *Voy. Alamanus*.  
 Murateri, P., 787.  
 Murillo, Bart.-Esteban, P., 798.  
 Muziano, Girol., P., 754.  
 Mytens, Daniel, P., 796.  
 Nadi, Gasp., A., 121.

- Naldini, Batt., P., 778.  
 Napoletano, Simone, P., 539.  
 Navone, Pasquale, S., 487.  
 Negroni, Pietro, P., 701.  
 Negroponte, Fra Ant. da, P., 605.  
 Nelli, Ottaviano, P., 570.  
 Neroccio di Bartolomeo. S., 391.  
 — Goro di, S., 394.  
 Neroni, Bart. (dit Riccio), S., 171.  
 Nese, Cellino di, S., 331.  
 Netscher, Gaspar, P., 820.  
 Niccolò, Dom. di. D., 166, 171.  
 — Andrea di, P., 569.  
 — Piero di, S., 143, 337, 417.  
 — di Piero. *Voy.* Arezzo.  
 — di Pietro. *Voy.* Gerini.  
 — Pisano. *Voy.* Pisano.  
 Nicodemus, S., 316.  
 Nicola, Polimante di, D., 172.  
 Nigetti, Matteo, A. et S., 252, 468.  
 Nogari, Paris, P., 773.  
 Nola, Giov. Merliano da, S., 154, 155, 174, 449.  
 Novelli, Ant., S., 469.  
 — Pietro. *Voy.* Morreaiese.  
 Nozzo, P. di Domenico di, A., 96.  
 Nuvolone, Pamfilo, P., 777, 781.  
 Nuzi, Allegretto di, P., 570.  
 Nuzio, Matteo, A., 123.  
 Oderisio, Rob. de, P., 513.  
 Oggiono, Marco d', P., 647 note, 724.  
 Ognabene, Andrea di Jacopo, S., 333.  
 Olivieri, P.-P., S., 470.  
 Omodei, le Cardinal, A., 272.  
 Omodeo, ou Amadeo, Giov.-Ant., A. et S., 47 note, 114, 115, 137, 164, 400, 414, 415.  
 — Protasio, S., 410, 414.  
 Ongaro, Michele, S., 482.  
 Onofri, Vinc., S., 158, 405.  
 Oostsanen, Jan Cornelisz van, P., 635.  
 Opera, Giov. dall'. *Voy.* Bandini.  
 Orbetto. *Voy.* Turchi.  
 Orcagna (Andrea di Cione, dit), A., S. et P., 58, 59, 73, 328-329, 509, 514 note, 517, 526.  
 Orizzonte, P., 825.  
 Orley, Bern. van, P., 636, 637.  
 Orsenigo, Sim. da, A., 47.  
 Orsi, Lelio, P., 717.  
 Orto, Vinc. dall', A., 114 note.  
 Ortolano (Giov.-Batt. Benvenuti, dit), P., 711.  
 Ostade, Adrien van, P., 820.  
 Pacchia, Girol. del, P., 705, 706.  
 Pacchiarotto, Giac., P., 706.  
 Pace, Luigi della, P., 695.  
 Padovanino. *Voy.* Varotari.  
 Padovano, Ant., P., 537.  
 — Giov., P., 537.  
 — Giusto, P., 537.  
 Paganello, Ramo di, S., 330.  
 Pagani, Gregorio, P., 782.  
 Pagano, Gasparo, P., 712.  
 Paggi, Giov. — Batt., P., 784.  
 Pagholo. *Voy.* Bartolomeo.  
 Paladini, Fil., S., 366 note.  
 Palazzo, Lazaro, A., 113.  
 Palermo, B., S., 487.  
 — Antonello da, P., 632.  
 Palladio, Andrea, A., 136, 260-269, 283, 296.  
 Palma il Vecchio, Jac., P., 729-730, 738 note, 821.  
 — il Giovane, Jac., P., 767, 770, 771.  
 Palmezzano, Marco, P., 576-577.  
 Panetti, Dom., P., 600.  
 Panini, G.-P., P., 784, 825.  
 Paolino, Fra, P., 366, 651-652.  
 Paolo, Cristofano di, S., 333.  
 — Giov. di, P., 533, 534, 568.  
 — Jacopo di, P., 535.  
 Papa, Simone, P., 629.  
 — Simone, le jeune, P., 774.  
 Papacello (Tomm. Barnabei, dit), P., 581.  
 Paradiso, Niccolò dal Ponte del, P., 539.  
 Parentino, Bern., P., 604.  
 Parigi, G., A., 250.  
 Paris, Domen. di, S., 158, 407.  
 Parmegianino (Franc. Mazzola, dit), P., 679 note, 718.  
 Parodi, Fil., S., 473, 485.  
 — Dom., S., 485.  
 Partigiani, S., 468.  
 Pasinelli, Lor., P., 780.  
 Pasqualino, P., 619.  
 Passerotti, Bart., P., 778.

- Passignano. *Voy.* Cresti.  
 Pasti, Matteo de', A., 94.  
 Patenir, Jan, P., 636.  
 Paulus, S., 320, 397.  
 Pedrini (Giov. Ricci, dit),  
 P., 647 note, 725.  
 Pellegrini. *Voy.* Tibaldi.  
 — Pellegrino, A., 113,  
 117.  
 — Galeazzo, S., 165.  
 Penco, Georg, P., 639.  
 Pennacchi, Pier-Maria,  
 P., 203, 744.  
 — Girolamo, dit da Udine  
 ou da Treviso, P., 122,  
 203, 619, 702, 744.  
 Penni, Franc., P., 679  
 note, 688, 690, 695, 700.  
 Pennone, Rocco, A., 255,  
 256.  
 Pensaben, Marco, P., 749.  
 Pericoli, Nicc. *Voy.* Tri-  
 bolo.  
 Perugino (Pietro Van-  
 nucci, dit), P., 85, 184,  
 566, 584-588.  
 Peruzzi, Bald., A. et P.,  
 86, 106, 119, 149, 171,  
 184, 195, 198, 200,  
 219, 226-229, 433, 707.  
 Pesaro (Simone Canta-  
 rini, dit da), P., 780,  
 789.  
 Pesellino (Francesco di  
 Stefano, dit), P., 555.  
 Pesello (Giuliano d'Ar-  
 rigo, dit), P., 555.  
 Petondi, Gregorio, A.,  
 260.  
 Petrus (de Plaisance),  
 Fondateur, 311.  
 Piaggia (Teramo de Zoa-  
 gli, dit), P., 628.  
 Piazza, Albertino et Mar-  
 tino, P., 628.  
 — Calisto, P., 754, 777.  
 Piazzetta, Giov.-Batt.,  
 P., 768, 815.  
 Pieratti, S., 469.  
 Piero, Jacopo di, S., 329.  
 — Niccolò di. *Voy.* Te-  
 desco.  
 Pietrasanta, Giacomo da,  
 A., 104, 105, 210.  
 Pietro, Giovanni di. *Voy.*  
 Spagna, lo.  
 — Lando di, S., 330.  
 — Nicco'ò di. *Voy.* Ge-  
 rini.  
 — Niccolò di. *Voy.*  
 Arezzo et Paradiso.  
 — Sano di, P., 534, 568.  
 Pievan di S. Agnese,  
 Stefano, P., 539.  
 Pifferio, Ant., D., 172.  
 Pini, A., 252.  
 Pinturicchio, Bern., P.,  
 85, 184, 566, 588-591,  
 668, 681.  
 Piola, Pellegrino, P., 785,  
 811.  
 — Domenico, P., 803.  
 Piombo (Seb. Luciani,  
 dit del), P., 666, 679  
 note, 686 note, 738-  
 740, 829.  
 Piperno, Ant. Bamboccio  
 de, S., 339.  
 Pippi, Giuliano ou Giulio.  
*Voy.* Romano.  
 Piranesi, A., 297, 302.  
 Pironi, Girol., S., 163.  
 Pisa, Giunta da. *Voy.*  
 Pisano.  
 — Isaia di, S., 152, 399.  
 — Ant. da, S., 641.  
 Pisanello, Vitt. *Voy.* Pi-  
 sano.  
 Pisano, Andrea, A. et S.,  
 56, 325, 326-327, 524.  
 — Giovanni, A. et S.,  
 52, 55, 77, 80, 317, 319,  
 321-325, 330, 338.  
 — Giunta, P., 504, 506.  
 — Niccolò, A. et S., 26,  
 27, 54, 316-320, 504,  
 507.  
 — Nino, S., 327.  
 Pisano, Tommaso, S.,  
 327.  
 — Vittore (dit Pisanello),  
 S. et P., 605, 622.  
 Pistoja, Lionardo da, P.,  
 658.  
 — Gerino da, P., 591.  
 Pizzolo, Nicc., P., 594.  
 Plata, Pietro della, ou  
 da Prato, S., 449.  
 Platina, Maria-Gior.,  
 D., 176.  
 Po, Giacomo del, P., 784,  
 802.  
 Poccetti, Bern., P., 59,  
 196, 199, 781, 782.  
 Poelenburg, Corn., P.,  
 822.  
 Polidoro. *Voy.* Caravag-  
 gio.  
 Pollajuolo, Ant., A., S.  
 et P., 102, 144, 151,  
 210, 371-373, 398, 556-  
 557.  
 — Piero, S. et P., 372,  
 note 2, 556, 557 note.  
 Polli, Bart. de', S., 176.  
 Polo, Angelo di, S., 377.  
 Pomarance, Roncalli  
 dalle, P., 773.  
 Pompei, Al., A., 268.  
 Ponchino, G.-F. (dit  
 Bazzacco ou Bozzato).  
 P., 770.  
 Ponte, Giov. da, A., 242.  
 Pontormo, Jac. da, P.,  
 655, 659, 679 note, 774.  
 Ponzio, Flam., A., 270,  
 290.  
 Pordenone, Giov.-Ant.  
 da, P., 200, 745-748.  
 — Bernardino Licinio  
 da, P., 748.  
 Porta, Baccio della. *Voy.*  
 Bartolommeo, Fra.  
 — Giacomo della, A. et  
 S., 156, 215, 245, 246,  
 250, 270, 272, 273, 277,  
 279, 300, 414, 462, 467,

- Porta, Giov.-Batt. della, S., 469.  
 — Gius. *Voy.* Salviati.  
 — Guglielmo della, S., 430, 461-462.  
 Portigiani, Pagno di Lapo, S., 370.  
 Potter, Paul, P., 820.  
 Pourbus, Frans, le vieux, P., 637.  
 — Frans, le jeune, P., 796.  
 Poussin, Gaspar. *Voy.* Dughet.  
 — Nicolas, P., 86, 788, 798, 800, 806, 817, 824.  
 Pozzo, Andrea, A. et P., 86, 250, 270, 271, 281 note, 286, 288, 784, 814.  
 Prato. *Voy.* Plata.  
 Preti, Mattia. *Voy.* Calabrese.  
 Pretis, Matteo de', P., 645.  
 Previtali, Andrea, P., 618-619.  
 Primaticcio, P., 699.  
 Procaccini, Ercole, Camillo, et Giulio Cesare, P., 256 note, 777, 800.  
 — Ercole, le jeune, P., 777, 781.  
 Puccio, Pietro di, P., 514, 516, 528.  
 Puget, Pierre, S., 472, 474, 477, 478, 485.  
 Puligo, Dom., P., 659.  
 Pyrgotèles, S., 421.  
 Queirolo, S., 476.  
 Quercia, Jac. della, S., 147, 148, 391-393.  
 — Priamo della, P., 569.  
 Quirico, P., 606 note.  
 Raffaello Santi da Urbino, A. et P., 86, 182, 188, 190, 191, 210, 222-224, 431, 467, 590 note, 667-697, 821, 828.  
 Raibolini. *Voy.* Francia, Franc.  
 Rainaldus, A., 22.  
 Raimondi. *Voy.* Marco-Antonio.  
 Ramenghi. *Voy.* Bagnacavallo.  
 Ranucci, les, S., 316.  
 Raphaël. *Voy.* Raffaello.  
 Ravesteyn, J. van, P., 796.  
 Regillo, Licinio da. *Voy.* Pordenone.  
 Rembrandt van Rijn, P., 797.  
 Reni, Guido, P., 780, 786, 789, 798, 799, 803, 805, 808, 810, 811, 812, 813, 815, 816, 817.  
 Ribera, Gius. (dit lo Spagnolettò), P., 284, 783, 786, 790, 801, 803, 808, 812, 819.  
 Ricci, Dom. *Voy.* Brusasorci.  
 — Giov. *Voy.* Pedrini.  
 Riccio, Bart. *Voy.* Neroni.  
 — (Andrea Briosco, dit), A. et S., 162, 163 et note, 215, 234, 408, 827.  
 Ricchini, A., 69, 289, 291.  
 Ridolfo, Michele di, P., 658.  
 Righetto, Agost., A., 235.  
 Rinaldi, Ant., A., 281.  
 — Carlo, A., 270, 278.  
 — Girol., A., 270, 272, 273.  
 Ristoro, Fra, A., 51, 61.  
 Riviere, Egidio di, S., 470.  
 Rizzo. *Voy.* Bregno.  
 Robbia (Famille des della), S., 146, 165, 185, 362-364 note.  
 Robbia, Ambrogio della, S., 361.  
 — Andrea della, S., 150, 359-361, 362-365 note, 366.  
 — Giovanni della, S., 361, 362-364 note.  
 — Girolamo della, S., 361.  
 — Luca della, S., 354-359, 362-365 note.  
 — Luca della, le jeune, S., 361.  
 Robertus, S., 314.  
 Robusti, Jac. *Voy.* Tintoretto.  
 — Dom., P., 761.  
 Rocca, Andrea di, D., 174.  
 — Elia di, D., 174.  
 Rocchi, Cristof., A., 115.  
 Rodari, Tommaso, A. et S., 116, 165, 413-414.  
 — Jac., S., 165, 413.  
 Romain, Jules. *Voy.* Romano.  
 Romanelli, Gianfr., P., 784.  
 Romanino, Girol., P., 178, 179, 750-751.  
 Romano (Giulio Pippi, dit Giulio), A. et P., 138, 191, 192-193, 194, 196, 224-226, 432, 673, note 2, 679 note, 688, 690, 695, 698-699, 762.  
 — (Paolo Taccone, dit Paolo), S., 399-400.  
 Romoaldus, S., 316.  
 Roncalli. *Voy.* Pomarance.  
 Rondani, Fr., P., 717.  
 Rondinello, Nicc., P., 620.  
 Rondinosi, P., 554.  
 Rosa, Salvatore, P., 784, 790, 798, 803, 817, 819, 820, 824.



- Rosa, Giov., P., 795 note.  
 Rosati, A., 278.  
 Rosselli, Cosimo, P., 555, 561, 566.  
 — Niccolò, P., 777.  
 — Matteo, P., 782.  
 Rossellino, Ant., A. et S., 53, 94, 107, note 2, 140, 144, 154, 351, 373, 380-381, 413, 827.  
 — (Bernardo Gamberelli, dit), A. et S., 94, 96, 97, 143, 212, 377-378.  
 Rossetti, Biagio, A., 123, 134, 134.  
 Rossi, Giov.-Ant. de', A., 270.  
 — Properzia de', S., 157, 439.  
 — Rosso de' (dit Fiorentino), P., 659.  
 — Vincenzo del, S., 468, 469.  
 Rosso (Giov. di Bartolo, dit). *Voy.* Bartolo.  
 Rovezzano, Bened. da, A. et S., 92, 145-146, 390, 430-431.  
 Rubens, P.-P., P., 792-795, 823.  
 Rudolfinus, S., 314.  
 Ruggieri, Ferd., A., 253.  
 Ruisdael, J. van, P., 823.  
 Rusconi, Gius., S., 477.  
 — Camillo, S., 480.  
 Rustici, Giov.-Franc., S., 377, 431.  
 Rusutti, Fil., P., 506, 508.  
 Sabbatani, Lor., P., 778.  
 Sabbatini, Andrea, (dit da Salerno), P., 700-701.  
 Sabina, Ant. da, P., 632.  
 Sacca, Paolo, D., 175.  
 Sacchi, Andrea, P., 780, 784, 792, 798, 801, 809.  
 Sacchi, Pierfrancesco, P., 628.  
 Sacco, Gasparo, P., 620.  
 Saenredam, Pieter, P., 820.  
 Salaino, Andrea, P., 648, 724.  
 Salimbeni, Arcangelo et Ventura, P., 775.  
 Salmeggia, Enea, (dit Talpino), P., 777.  
 Salvator Rosa. *Voy.* Rosa.  
 Salvi. *Voy.* Sassoferrato.  
 — Niccolò, A., 294.  
 Salviati, Fr., P., 119, 773.  
 Sammachini, Orazio, P., 778.  
 Sancius (de Florence), S., 338.  
 San Daniele, Pellegrino da, P., 731 note, 743.  
 Sanese, Michelangelo, S., 433.  
 Sangallo, Ant. Cordiani da, l'aîné, A., 89, 92, 99-100, 138.  
 — Ant. da, le jeune, A., 168, 196, 213, 224, 229-231.  
 — Franc. da, S., 99, 223, 224, 430, 434.  
 — Giuliano da, A. et S., 92, note 2, 98, 102, 104, 138, 145, 168, 173, 224, 430.  
 San Gimignano, Vinc. da, P., 198 note.  
 San Giorgio, Eus. di, P., 591.  
 San Giovanni, Giov. Manozzi da, P., 200, 782, 807, 818, 819.  
 San Martino, Gius., S., 476.  
 Sanmicheli, Michele, A., 162, 164, 198, note 1, 236-239.  
 Sansovino, Andrea Contucci da, S., 97, 102, 151, 158, 239, 428-430.  
 — (Jacopo Tatti, dit), A. et S., 129, 130, 131, 132, 136, 161, 162, 163, 194, 239-241, 266, 284, 434, 440-442, 448.  
 Santa Croce ou Santacroce Girol. da, S. et P., 154, 449, 460.  
 — Girol. da, le jeune, P., 619.  
 — Franc. (Rizo), P., 619.  
 Santafede, l'ancien, P., 774.  
 — le jeune, P., 774.  
 Sant'Agnese. *Voy.* Pievan.  
 Santi, Giacomo de', A., 108.  
 — Giovanni, d'Urbino, P., 577.  
 — Raffaello. *Voy.* Raffaello.  
 Santis, de'. *Voy.* De Santis.  
 Saraceni, Carlo, P., 783, 790, 802, 818, 819.  
 Sardi, A., 241.  
 Sarocchio, S., 391.  
 Sarto (Andrea d'Agnolo, dit del), P., 86, 648, 652-656, 676.  
 Sarzana. *Voy.* Fiasella.  
 Sassetta (Stefano di Giovanni, dit), P., 534, 568.  
 Sassoferrato, Pietro Paolo Agabiti da, S., 365.  
 — Giov.-Batt. Salvi da, P., 679, 780, 786, 800, 801, 802, 810.  
 Savoldo, Giov.-Girol. P., 749-750.  
 — Jacopo, P., 750.  
 Scamozzi, Vinc., A., 241, 252, 268.  
 Scarpagnino, Ant., A., 129, 131, 132, 137, 160.  
 Scarsellino, Ipp., P., 777.  
 Schiaffino, Bern., S., 485.  
 Schiatti, Alb., A., 124.

- Schiavone, Gregorio, P., 594, 596.
- Schidone, Bart., P., 646 note, 780, 800, 811.
- Scorel, Jan, P., 637.
- Sebastiani. *Voy. Lazzaro.*
- Sebenico, Giorgio da, A., 65, 426.
- Seccadenari, Jean de, S., 433 note.
- Segala, Franc., S., 443.
- Segaloni, A., 170.
- Segers, Hercules, P., 823.
- Segna, P., 507.
- Semini, Andrea, P., 259.
- Antonio, P., 628, 776.
- Semitecolo, Nicc., P., 539.
- Seregno, Vinc., A., 254.
- Sermoneta, Siciolante da, P., 775, 778.
- Sesto, Cesare da, P., 724-725.
- Stefano da, S., 415.
- Settignano, Desid. da, S., 140, 142 note, 143, 144, 378-380.
- Benedetto da, A., 142 note.
- (Meo del Capriano, dit da), A., 104, 106.
- Siciliano, Roderigo, P., 701.
- Siena, Berna ou Barna da, P., 532.
- Giacomo da, S., 331.
- Guido da, P., 504.
- Marco da, P., 774.
- Simone da *Voy. Martino.*
- Ugolino da, P., 507, 512 note, 534.
- Tino da. *Voy. Camaino.*
- Signorelli, Franc., P., 581.
- Luca, P., 184, 548, 566, 578-581.
- Silvani, Gherardo, A., 232, 252, 279.
- Simone, Franc. di, S., 157, 377, 827.
- da Bologna. *Voy. Crocefissi.*
- Simonetti, Michelangelo, A., 297.
- Sirani, Giov.-Andr., P., 780.
- Elisab., P., 780, 806, 810, 812, 817.
- Sisto, Fra, A., 51, 61.
- Smeraldi, A., 265, note 1.
- Snyders, Frans, P., 790, 820.
- Sodoma (Giov. - Ant. Bazzi, dit Il), P., 181, 683, 703-706.
- Sogliani, Giov.-Ant., P., 657, 699.
- Solari ou Solario, Cristoforo, dit Il Gobbo, A. et S., 114, 116, 117, 239, 412, 414, 415.
- Guiniforte, A., 69.
- Solario, Andrea del Gobbo, P., 718-719.
- Ant. (dit lo Zingaro), P., 630.
- Soli, A., 241.
- Solimena, Franc., P., 784, 791.
- Solsernus, P., 502.
- Soria, Giov.-Batt., A., 273.
- Spada, Lionello, P., 780, 804, 806, 819.
- Spadaro, Micco, P., 784, 820.
- Spagna (Giovanni di Pietro, dit lo), P., 564, 591, 668.
- Spagnoletto, lo. *Voy. Ribera.*
- Spagnuolo. *Voy. Crespi.*
- Spani. *Voy. Clementi.*
- Spanus, Bart., S., 158.
- Spavento, Giorgio, A., 242.
- Specchi, Al., A., 294.
- Sperandio, S., 416.
- Speranza, Giov., P., 621.
- Spinazzi, Inn., S., 480, 482.
- Spinello Aretino, P., 509, 510 note, 511 note, 512 note, 514 note, 515 note, 516 et note, 517, 521, 528 note.
- Parri, P., 509 note.
- Squarcione, Franc., P., 138, 422, 593-594.
- Stagi, A., 147, 286.
- Stalpent, A. van, P., 823.
- Stanzioni, Massimo, P., 783, 790, 803, 804, 809, 813.
- Starnina, Gherardo, P., 511 note, 515 note.
- Staurakios, S., 310.
- Steen, Jan, P., 819.
- Stefani, Tommaso degli, P., 508.
- Stefano, Giov. di, S., 149, 395.
- Paolo di, P., 551.
- Polidoro di, A., 103.
- Tommaso di. *Voy. Giottino.*
- Sterni, Raff., A., 297.
- Stradanus, Jean, P., 772 note.
- Strigel, Bernhard, P., 640.
- Strozzi, Bern. *Voy. Capuccino.*
- Suardi. *Voy. Bramantino.*
- Susini, S., 467.
- Sustermans, Justus, P., 797.
- Swanevelt, Herm., P., 825.
- Tacca, Pietro, S., 281 note, 467, 468.
- Taccone. *Voy. Romano, Paolo.*
- Tacconi, les, P., 629.
- Tafi, Andrea, P., 504.
- Tagliafico, Andrea, A., 258, 260.

- Talenti, Fra Jac., A., 51.  
— Sim. di Francesco, A. et S., 51, 56, 57, 59 et note, 73 note, 329.
- Talpino. *Voy.* Salmeggia.
- Tamarozzo, P., 624 note
- Tassi, Agost., P., 825.
- Tasso, Bern., A., 233, 244.  
— Dom. del, S., 172.  
— Lionardo del, S., 169.  
— Marco del, A., 170.
- Tatti. *Voy.* Sansovino, Jac.
- Tavarone, Lazzaro, P., 776.
- Tedesco, Piero di Giovanni, S., 340.  
— Niccolò di Piero, P., 641.
- Temperello. *Voy.* Caselli.
- Tempesta, Ant., l'ancien, P., 197, 773.  
— Cav. (P. Moly), P., 820, 825.
- Teniers, David, l'ancien, 820.
- Teramo de' Zoagli. *Voy.* Piaggia.
- Terilli, Franc., S., 446.
- Terribilia, Franc., A., 122.
- Testa, D., 176.
- Tendon, S., 472, 481.
- Tiarini, Aless., P., 780, 801, 804, 807.
- Tibaldi, Pellegrino, A. et P., 72, 122, 253.  
— Dom., A., 122, 253, 276, 778.
- Ticciati, S., 485.
- Tiene, Marcant., A., 262
- Tiepolo, Giov.-Batt., P., 287, 767, 792, 814.  
— Dom., P., 815.
- Tintoretto (Jac. Robusti, dit), P., 759-761, 768, 769, 770, 771, 821.  
— Dom., P., 761.
- Tisi. *Voy.* Garofalo.
- Titien. *Voy.* Tiziano.
- Tito, Santi di, P., 775.
- Tiziano Vecellio, P., 200, 499, 727, 730-738, 768, 770, 821.
- Tolentino, Fr. da, P., 631.
- Tolmezzo. *Voy.* Tumesio.
- Tomasi (Colantonio del Fiore, dit Nicolaus), P., 539.
- Tommè, Luca di, P., 531.
- Torbido, Franc. *Voy.* Moro.
- Torelli, Stef., P., 479.
- Torregiani, Bartol., P., 452, 784, 824.
- Torrigiano, Pietro, S., 184.
- Torriti, Jac., P., 508.
- Tramelli, Al., A., 119.
- Traini, Franc., P., 514 note, 528.
- Traverso, Nicc., S., 488.
- Treviso, Girolamo da. *Voy.* Pennacchi.  
— Dario da, P., 619.
- Triachini, Bart., A., 122.
- Tribolo (Niccolò Pericoli, dit), S., 244, 298, 430, 432-433.
- Trissino, Giov.-Giorgio, A., 264.
- Tristani, Giambatt. et Alb., A., 123.  
— Bartol., A., 123.
- Tumetio, Dom. di, ou da Tolmezzo, P., 743.
- Tura, Cosimo, P., 598, 828.
- Turchi (Aless. Orbetto, dit), P., 768.
- Turino, Giov., S., 148, 393.  
— Sano di, S., 393.  
— Barna et Lorenzo di, S., 393.
- Turone, P., 538.
- Tzanfurnari, Emm., P., 500.
- Ubertini. *Voy.* Bacchiacca.
- Ubertus (de Plaisance), S., 311.
- Uccello, Paolo, P., 511 note, 550, 593, 641.
- Udine, Giov. da, P., 189, 190, 191, 195, 228, 243 note, 244, 643, 690, 695.  
— Giov. Martini da, P., 743.  
— Girol. da, l'ancien, P., 743.  
— Martino da. *Voy.* San Daniele, Pellegrino da.
- Ugolino da Siena. *Voy.* Siena.
- Ulm, Jacob von. *Voy.* Jacob.
- Ulrich von Füssingen, A., 47.
- Vaccaro, Andrea, P., 784, 808.
- Vaga, Perin del, P., 189, note 2, 190, 193, 196, 198, 642, 683, 687, 690, 698-699, 772 note.
- Vairano, Biagio, S., 415.
- Valentin, M., P., 783, 790, 806.
- Valle, Andrea della, A., 235.
- Vanni, Raff. di Franc., P., 564, 775.  
— Andrea, P., 533.  
— Lippo, P., 533.
- Vannucci. *Voy.* Perugino.
- Vanvitelli, Luigi, A., 90, 270, 292.
- Varignana. *Voy.* Aimo.
- Varotari, Aless., (dit Il Padovanino), P., 767.
- Vasanzio, A., 293, 301.
- Vasari, Giorgio, A. et P., 100, 169, 244, 248, 250-251, 285, 464, 773, 774.

- Vassilacchi, Ant., dit l'Aliense, P., 761, 766, 770.
- Vecchietta (Lorenzo di Pietro, dit), S. et P., 148, 395-396, 508, 569.
- Vecellio, Franc., P., 755.
- Marco, P., 755, 770.
- Orazio, P., 755.
- Tiziano. *Voy.* Tiziano.
- Velasquez, Diego, P., 798.
- Vellano, Giac., S., 163. 407-408.
- Venetis, Paulus de, P., 588.
- Veneto, Bart., S., 618.
- Venezia, Ant. da, S., 386.
- Giacomo da, D., 159.
- Veneziano, Ant., P., 509, 511 note, 514 note, 516, 517, 521.
- Dom, P., 551, 557 note.
- Lorenzo, P., 539.
- Polidoro, P., 757.
- Ventura, Agnolo di, S., 331.
- Venturoli, Ang., A., 297.
- Venusti, Marcello, P., 665 note, 666 et note.
- Verona, Fra Giovanni da, D., 171, 173, 179.
- Liberale. *Voy.* Liberale.
- Maffeo, P., 766.
- Vinc. da, D., 177.
- Veronese (Paolo Caliari, dit), P., 86, 261, 761-766, 769, 771, 803.
- Veronesi, Vinc., P., 188.
- Verrocchio (Andrea di Cione, dit del), S. et P., 144, 150, 362 note, 364, 371, 373-377, 398, note 2, 557-558.
- Vicentino, Andrea, P., 421, 769.
- Valerio, S., 180, 181, note 1.
- Vicenza, Marco da, D., 177.
- Rocco, A., 220.
- Vieri, Ugolino, S., 333.
- Vignola, Giac. Barozzi da, A., 121, 207, note 2, 246, 247-249, 279, 298.
- Vigri, Catarina, P., 536.
- Vincenzi, Ant., A., 65.
- Vinci, Gaudenzio, P., 724.
- Lionardo da, P., 377, 641-649.
- Pierino da, P., 827.
- Vinckboons, David, P., 822.
- Vitale, P., 535.
- Vite, Ant., P., 515 note, 543.
- Timoteo della, P., 603, 679 note, 701.
- Vitoni, Ventura, A., 88, 100.
- Vittoria, Aless., A. et S., 131, 194, 242, 264, 443, 445-446.
- Vivarini, Ant., dit da Murano, P., 499, 606.
- Bart., dit da Murano, P., 499, 606-607, 642.
- Luigi, dit da Murano, P., 499, 607-608.
- Volfvinus, S., 308.
- Volterra, Daniele da, P., 196, 667, 700, 772.
- Franc. da, P., 196, 509, 511 note, 512 note, 514 note, 516 note, 521.
- Vos, Corn. de, P., 794, 795.
- Vouet, Simon, P., 783.
- Wael, Cornelis de, P., 795 note, 819.
- Wailly, de, A., 294.
- Watteau, Ant., P., 820.
- Weyden, Roger van der, P., 633.
- Wilhelm von Innsbruck, A., 24.
- Wouverman, Phil., P., 821.
- Zabello, Franc., S., 174.
- Zaccagni, Bern., A., 117.
- Zacchia il vecchio, P., 702 note.
- Zacchio, Giov., S., 158.
- Zaganelli. *Voy.* Marchesi.
- Zampieri. *Voy.* Domenichino.
- Zanobi-Folli, Mariotto, di, A., 223.
- Zelotti, Bart., P., 765.
- Giambatt., P., 766, 770.
- Zenale, Bern., A. et P., 115, 626.
- Zevio, Stefano da, P., 201, 623, 828.
- Zingaro. *Voy.* Solario.
- Zoagli. *Voy.* Piaggia.
- Zaboli, P., 787.
- Zoppo, Marco, P., 594, 596.
- Zucchero ou Zuccaro, Taddeo, P., 87, 198, note 1, 249, 773, 774, 821.
- Federigo, P., 87, 196, 249, 253, 770, 773, 774, 821.
- Zucchi, S., 175.



# ART MODERNE.

---

## I. ARCHITECTURE.

---

L'architecture religieuse du christianisme se rattache dans son développement aux basiliques païennes, et elle ne craignit même pas d'utiliser pour la construction de l'intérieur les détails empruntés aux temples, notamment les colonnes. Les grandes modifications qui constituent la valeur propre de la **Basilique chrétienne** se réduisent aux suivantes :

1° L'intérieur de la basilique païenne était un espace ou une cour découverte, oblongue, mais entourée d'un péristyle sur ses quatre côtés; dans l'église chrétienne, cette cour est transformée en une nef centrale couverte, et le péristyle en deux ou quatre nefs latérales, tandis que le péristyle disparaît sur les deux petits côtés (en avant et en arrière), ou ne se maintient que du côté de la façade, et alors avec une destination différente, comme grand vestibule intérieur.

2° L'hémicycle du fond (*apsis, tribuna*), autrefois caché en partie aux yeux par le portique qui s'étendait devant lui, devient dès lors le but de tous les regards, car c'est là ou immédiatement au-devant que s'élève l'autel. La perspective longitudinale devient donc le principe de toute la basilique et par suite de la plupart des églises occidentales.

3° Dans les basiliques importantes on ajoute devant l'abside une nef transversale (transept) dont l'élévation est la même ou presque la même que celle de la nef principale; elle est destinée à recevoir des classes déterminées d'assistants (prêtres, fonctionnaires, matrones, etc.). Un grand arc spécial (l'arc triomphal) reposant sur des colonnes forme la transition de la nef principale au transept.

4° L'étage supérieur qui, dans les basiliques païennes, était pour ainsi dire la règle, devient ici l'exception (*S. Agnese, S. Lorenzo fuori le*

*mura, SS. Quattro Coronati à Rome [A]*). Le mur supérieur de la nef centrale est tantôt couvert de peintures, tantôt percé de grandes fenêtres pour la plupart, aujourd'hui, murées ou transformées. Les plafonds primitifs, richement décorés, ont tous disparu ; dans quelques églises les charpentes apparentes du moyen âge se sont conservées ; la plupart ont des plafonds modernes ou de fausses voûtes.

5° Dans les basiliques de *Ravenne [B]* on trouve pour la première fois d'une façon régulière deux absides latérales construites à droite et à gauche de l'abside principale.

6° Les murs extérieurs restaient généralement nus et lisses ; à *Ravenne [C]*, on a fait de timides essais d'une division par montants de maçonnerie peu saillants avec plein cintre, et de bonne heure aussi de véritables frises d'arc. Toutes les consoles que l'on rencontre dans les corniches ont été empruntées à des édifices antiques (abside de *S. Cecilia à Rome [D]*). La façade était précédée d'un vestibule dont nous parlerons plus bas ; les portes avaient généralement des montants antiques ; les murs supérieurs étaient probablement décorés de précieuses plaques de marbre et peut-être, à une époque plus ancienne, de mosaïques.

7° A l'intérieur, plus la colonnade est ancienne, plus elle est serrée et régulière (comp. I, p. 24). Dans l'ancienne église de Saint-Pierre, les colonnes portaient un entablement droit ; l'ancien Saint-Jean-de-Latran et l'ancienne église de Saint-Paul avaient des arcs ; *S. Maria Maggiore [E]* a encore son entablement droit, — tous ces édifices datent du IV<sup>e</sup> et du V<sup>e</sup> siècle. Dès lors les arcs prévalent (il faut excepter l'étage inférieur de la vieille église de *S. Lorenzo fuori [F]*) ; ils sont, à Ravenne, la forme uniquement employée ; ce n'est que du XI<sup>e</sup> au XIII<sup>e</sup> siècle que l'on retrouve dans quelques églises de *Rome [G]* (*S. Maria in Trastevere, S. Crisogono, la nouvelle église de S. Lorenzo fuori*) l'entablement droit, et ailleurs même l'arc surbaissé (*cathédrale de Narni [H]* et vestibule de *la Pensola* dans la même ville).

8° A Rome, les arcs sont en général posés directement sur le chapiteau de la colonne ; à Ravenne, on insère une pièce intermédiaire en forme de trapèze, dont la structure barbare répond mal à la nécessité du rôle pour lequel elle était créée. Les anciens du moins, pour leurs colonnes en saillie, avaient l'entablement et, quand Brunellesco tenta de retrouver l'architecture antique, c'est cet entablement qu'il commença par rétablir.

La plupart des basiliques ont subi des changements si considérables qu'il faut un effort pour se représenter l'impression primitive. Cette manière de bâtir, avec de hautes murailles posées sur colonnes, ne devait que difficilement résister à un violent tremblement de terre, la toiture en bois exposait aux incendies et, en outre, la légèreté même de ces édifices invitait à les reconstruire. Certainement nombre de basiliques

se sont effondrées dans le courant des siècles, ou ont été reconstruites en grande partie avec les anciens matériaux. Il vint de plus s'y ajouter des annexes de toute espèce; c'étaient des chapelles, et, pour leur faire place, on perçait toutes les murailles; c'étaient des absides nouvelles, dues en partie au besoin de fenêtres; de nouvelles façades selon le style du siècle, etc. Enfin, et trop souvent, le style baroque s'empara de ces églises qui menaçaient ruine; on engagea les colonnes à demi ou tout entières dans les piliers et ce qui restait encore de l'ancienne construction fut « pour l'harmonie » couvert d'ornements en stuc; le baroque détestait surtout les plafonds anciens et plus encore les charpentes apparentes; il y substituait parfois (et c'était le plus heureux) des plafonds surchargés de dorures, mais aussi et trop souvent des voûtes plafonnées décorées en style moderne. Il devint tellement de règle de murer les fenêtres supérieures de la nef centrale qu'aujourd'hui il n'y a plus de basilique recevant le plein jour d'en haut. Excepté tout au plus le pavé de mosaïque, aucun détail de l'ancien art chrétien ou moyen âge ne s'accordant plus avec le style moderne des autels, des stalles de chœur, des peintures murales, l'art ancien devait céder. C'est ainsi que dans toute l'Italie on trouve un grand nombre d'églises datant des premiers mille ans de notre ère et des deux siècles suivants; où les colonnes antiques sont encore plus ou moins reconnaissables et qui prétendent encore, par le style, au titre honorifique de basiliques, mais qui pourtant produisent l'impression d'être éminemment modernes.

Nous n'indiquerons que brièvement ici comment, par la pensée, il est permis de reconstituer la forme primitive des plus riches basiliques.

D'abord un **atrium carré entouré de portiques** dont l'entrée était encore accompagnée d'un petit portique spécial, voûté, sur deux colonnes en saillie. Ce petit portique s'est conservé à *S. Cosimato in Trastevere* — IX<sup>e</sup> siècle? et à *S. Clemente* ainsi qu'à *S. Prassede à Rome* [A] — XII<sup>e</sup> siècle! Un des quatre côtés du portique formait le porche de l'église même; au milieu de la cour était la fontaine baptismale. Portiques à quatre côtés dans les cathédrales de *Capoue* [B] et de *Salerne* [C], ce dernier du XV<sup>e</sup> siècle et formé de belles colonnes de Pæstum, toutes semblables; à *Rome*, il n'y a que l'église relativement moderne de *S. Clemente* [D] (XII<sup>e</sup> siècle) qui ait encore un portique intact, reposant en partie sur des colonnes, en partie sur des piliers; le portique de *S. Ambrogio à Milan* [E], à voûtes sur piliers avec demi-colonnes, date probablement de Louis le Pieux. Des portiques de couvents plus modernes donnent une idée assez exacte de ce genre de constructions (1). Beaucoup de basiliques cependant n'avaient de portique que le long de la façade; ce portique, quelques églises l'ont conservé avec son entablement généralement droit, assez fréquemment orné de mosaïque; ainsi

(1) Comp. *S. Annunziata* [F] à *Florence*.



par exemple à Rome [A] : *S. Cecilia*, *S. Crisogono*, *S. Giorgio in Velabro*, *S. Giovanni e Paolo*, *S. Lorenzo fuori*, *S. Lorenzo in Lucina*, *SS. Quattro Coronati* dans la reconstruction du XII<sup>e</sup> siècle et *S. Saba* avec un étage supérieur ; hors de Rome, dans la cathédrale de *Terracine* [B] et celle d'*Amalfi* [C] (double rangée de colonnes avec ogives et voûtes normanno-sarrasines) ; à *Ravenne* [D] ce portique est remplacé par un avant-corps fermé et voûté, par exemple à *S. Apollinare in Classe*.

Quant aux **façades**, il n'y en a peut-être pas une seule qui se soit conservée avec son ornementation primitive ou projetée ; car les mosaïques que l'on voit à *S. Maria Maggiore* [E], celles que l'on voyait à *Saint-Paul* [F] sont et étaient des ouvrages exécutés vers 1300 (1). Il faut donc nous borner aux conjectures indiquées plus haut.

A l'intérieur, décoré sans proportion avec le reste, l'on recherchait avant tout l'ornementation la plus riche en couleurs, à l'aide de tableaux en mosaïque recouvrant les parois supérieures de la nef centrale, la paroi de l'arc triomphal (du côté de la nef et parfois aussi du côté de l'abside), et l'abside elle-même avec les parties environnantes. Le sol était aussi décoré de mosaïques (qui, il est vrai, ne datent, dans leur état actuel, que du XI<sup>e</sup> siècle et des suivants ; nous en reparlerons plus loin) ; les parois des bas-côtés étaient décorées, au moins à leur partie inférieure, d'un revêtement de différentes pierres rares tirées des ruines de l'ancienne Rome. Les détails architectoniques devaient, à côté des couleurs intenses d'une pareille ornementation et surtout du fond d'or, perdre tout effet et toute importance et se restreindre bientôt au strict nécessaire. Quand on manquait de chapiteaux antiques, c'était l'Orient parfois qui en fournissait. L'on rencontrera souvent, à Ravenne surtout, des chapiteaux corinthiens transformés d'une étrange façon ; le feuillage est sans vigueur, mais les nervures et les dentelures sont gracieuses, la matière, — du marbre proconnésien de la Propontide, — trahit la provenance (V<sup>e</sup> et VI<sup>e</sup> siècles). Tout auprès nous rencontrons un chapiteau morne en forme d'auge, sur lequel des ornements calligraphiques sont superficiellement gravés au ciseau, et que l'imposte en forme de trapèze mentionné plus haut fait paraître plus barbare encore. (Maintenant il y a dans quelques basiliques des chapiteaux nouveaux et des corniches en stuc recouvrant les anciennes.)

Ce n'était pas en tout temps mais seulement à des occasions tout à fait solennelles qu'il était permis de jouir du grand effet de perspective que produisait l'ensemble ; un nombre incroyable de rideaux séparait habituellement les différentes parties de la basilique. Ils commençaient au petit portique extérieur (à celui de *S. Clemente* [G] à Rome et en

(1) Une représentation de la façade de l'ancienne basilique de *Saint-Pierre* [H] dans le tableau de Raphaël l' « Incendie du Bourg ».



d'autres endroits on voit encore quelques anneaux à la tringle de fer), ils entouraient ensuite le grand portique quadrilatéral, divisaient transversalement la nef principale en deux ou trois parties, passaient dans les colonnades d'une colonne à l'autre et faisaient enfin de l'espace où se trouvait l'autel un sanctuaire complètement invisible. Au tabernacle de quelques autels on peut encore voir, en outre, des tringles et des anneaux spéciaux provenant des rideaux destinés autrefois à voiler les quatre côtés de l'autel. Les poutres transversales et les tringles qui portaient ces tissus souvent ornées de broderies précieuses, paraissent, d'après certains renseignements, avoir été décorées d'images de saints; en outre, il est probable qu'elles servaient à l'édifice lui-même comme chaînes ou ancres.

Quant aux trônes, ambons, chaires, chandeliers en forme de colonnes pour le cierge pascal, et autres objets qui complétaient la décoration, la plupart n'ont été exécutés que depuis le XI<sup>e</sup> siècle (V. plus loin). Il faut en excepter deux objets seulement comme ayant probablement reçu dès les premiers temps du christianisme la forme qui leur est demeurée. D'abord les **autels**; jusque vers le IX<sup>e</sup> siècle chaque église n'en avait qu'un seul. Ils sont tous disposés de telle sorte que le prêtre se tient derrière et tourne la face vers les fidèles. Au-dessus s'élève, sur quatre colonnes formées des pierres les plus rares, le tabernacle dont la partie supérieure ou baldaquin forme une petite construction ornementale à part (colonnnettes au sommet, petites coupoles, etc., parfois aussi de simples frontons). Exemple le plus ancien : à *S. Giorgio in Velabro* à Rome [A], un plus moderne à *S. Clemente*; un autre, du IX<sup>e</sup> siècle, à *S. Appollinare in Classe* [B], à *Ravenne* (dans la nef latérale gauche), et encore un du XII<sup>e</sup> siècle, sinon plus ancien, à *S. Anastasia*, à Rome [C] et à *S. Lorenzo fuori* (de 1188) (1); les deux autels latéraux de la *cathédrale* [D] de *Terracine* ont également encore leur forme primitive (XII<sup>e</sup> siècle?). Dans beaucoup d'autels les quatre colonnes seules sont anciennes.

L'aménagement de la partie appelée **chorus**, qui ne s'est conservé distinctement qu'à *S. Clemente* [E], à Rome, est une particularité sinon de la primitive église, du moins de l'ancienne. Un espace carré vers l'extrémité de la nef centrale, exhaussé d'un ou de plusieurs degrés et entouré de barrières de marbre, était la place du clergé chantant des psaumes (2); des deux côtés étaient établis les ambons ou *analogia*, à gauche de l'autel pour l'épître, à droite pour l'évangile.

Si l'on jette un regard sur l'ensemble de cette nouvelle création de l'art, on s'apercevra qu'il lui manque essentiellement la vie organique

(1) Le monument funèbre des Lavagna, à droite de la porte principale de la même église, consiste en un tabernacle absolument pareil (au-dessus d'un sarcophage antique) qui date peut-être seulement de l'année 1256.

(2) Usité peut-être dans des églises sans nef transversale pour remplacer cette dernière?

qui des différentes parties d'un édifice doit faire un ensemble harmonieux. L'emploi de matériaux antiques auquel on avait fini par s'habituer permettait aux architectes qui vinrent ensuite de ne pas se mettre en frais d'imagination, et c'est ainsi que la forme des églises resta stationnaire jusqu'au XIII<sup>e</sup> siècle, pendant que dans la haute Italie et dans le Nord il y avait longtemps déjà qu'on suivait des principes d'architecture nouveaux et décisifs et que le nombre des colonnes et autres ornements antiques dont on pouvait user diminuait de la manière la plus sensible. Le seul changement essentiel effectué durant une période si longue consiste en une proportion plus forte entre l'élévation et la largeur dans les basiliques romaines postérieures à l'an mille. Rome laissait l'étranger tirer les conséquences de la grande idée propre à l'art chrétien : la perspective longitudinale. Après une série de transformations que l'histoire de l'art signale, d'abord d'un siècle à l'autre, ensuite d'une dizaine d'années à l'autre, de la basilique sortira un jour la cathédrale de Cologne.

Bien qu'elle manque de toute originalité, bien qu'elle emploie les débris antiques, dans un sens tout à fait contraire à leur destination, cette architecture cependant présente encore des motifs, des contrastes grandioses et simples. La colossale abside en demi-cercle qui clôt la masse carrée de l'ensemble et la longue nef droite du milieu, produit un effet que nul édifice antique peut-être n'atteint. Il n'y a que les basiliques d'ailleurs qui nous fassent connaître le prix des grandes colonnades antiques, qui, presque toutes, ont été livrées à cette destination ou à une semblable. Qui a vu S. Paul avant l'incendie, avec ses quatre rangées de vingt colonnes de marbre phrygien et numide, assure qu'il n'y a pas au monde un pareil portail d'architecture.

Ce qui ajoute encore à l'effet des dimensions, c'est que toutes les décorations à l'intérieur, l'autel avec le tabernacle, les chaires, les lutrins, etc., sont de proportions assez petites, c'est-à-dire ne dépassant pas la grandeur nécessaire. La décoration du temps du baroque croyait devoir rechercher une proportion avec la grandeur de l'édifice, tandis que le seul rapport naturel à trouver est la taille de l'homme qui s'en sert, monte sur la chaire, etc. Le tabernacle monstre du Bernin à Saint-Pierre, les chaires gigantesques de la cathédrale de Milan et d'autres erreurs de ce genre ne sauteront que trop aux yeux du voyageur.

Parmi les basiliques de Rome nous n'énumérerons ici que celles où le style originel est encore reconnaissable et dominant.

*Saint-Paul* [A] (IV<sup>e</sup> siècle), avec ses colonnes actuelles en granit du Simplon et ses proportions colossales, donnera toujours l'impression la plus exacte d'une basilique du premier ordre, malgré le trouble qu'y a apporté l'anachronisme d'une décoration toute moderne. Les proportions colossales y sont d'un effet vraiment unique. L'édifice paraît même plus grand qu'il n'est réellement. La simplicité des moyens (supports verti-

caux et plafond horizontal), la noblesse calme des cinq nefs à colonnades, la largeur de la perspective saisissent et font impression comme nulle autre architecture au monde.

*S. Maria Maggiore* [A] (IV<sup>e</sup> siècle), avec des colonnes ioniques non pas empruntées mais sans doute travaillées exprès et un entablement droit orné de mosaïques. Les pilastres de la muraille supérieure dans leur forme actuelle, et peut-être même d'une façon absolue, sont modernes; l'abside a été reconstruite au XIII<sup>e</sup> siècle. L'impression solennelle qu'on éprouve vient surtout de la lumière qui tombe exclusivement d'en haut. Le plafond est de style Renaissance. — *S. Sabina* [B] (V<sup>e</sup> siècle) dont le bel effort original est également peu altéré. Les colonnes proviennent toutes d'un édifice de la bonne époque; il suffirait d'ouvrir les fenêtres emmurées du haut, pour rendre à l'édifice toute sa beauté première. Le portique du côté du cloître a été construit au XII<sup>e</sup> siècle tel qu'il est maintenant. — *S. Pietro in Vincoli* [C] (V<sup>e</sup> siècle) a, par la transformation des murs supérieurs de la nef principale, perdu l'ancienne splendeur dont témoignent encore la puissante abside, et la belle ordonnance du transept. — *S. Prisca* [D] (V<sup>e</sup> siècle?) a encore tout au moins sa disposition primitive.

*S. Lorenzo fuori le mura* [E] offre dans sa partie ancienne (VI<sup>e</sup> siècle) une riche collection de fragments antiques de la meilleure époque. Cette ancienne église à deux étages, avec des entablements droits en bas, des arcs en haut, avait son abside là où est aujourd'hui l'église nouvelle qui date du XIII<sup>e</sup> siècle, et à laquelle elle sert de chœur. Lors de la construction, le sol primitif, dont le niveau eût été trop bas, fut considérablement exhaussé et muni de balustrades dans le style dit des cosmates (voir plus bas). L'architecture y a surtout une valeur pittoresque et poétique.

*S. Agnese* [F], située à un mille devant la Porta Pia (VII<sup>e</sup> siècle), donne l'impression la plus nette d'une basilique à étage supérieur; ici encore, de même qu'à S. Lorenzo, le portique est continué jusque sur le devant pour servir de communication à l'étage supérieur. Parmi les colonnes antiques il en est deux à cannelures avec profils multiples. C'est dans l'ensemble l'un des meilleurs édifices du moyen âge primitif; le manque de vie organique dans les corniches est d'autant plus sensible. — *S. Giorgio in Velabro* [G] (VII<sup>e</sup> siècle) repose sur seize colonnes; le portique ne paraît être que du XII<sup>e</sup> siècle.

*SS. Quattro Coronati* [H]; de la construction du VII<sup>e</sup> siècle, il reste une puissante abside; après la destruction de l'an 1085, on resserra et raccourcit dans l'église, rétrécie au XII<sup>e</sup> siècle, les colonnes, et l'on construisit un étage supérieur s'ouvrant par des loges sur la nef principale actuelle. C'est ainsi que des restes de l'ancienne colonnade se trouvèrent placés dans l'atrium. — *S. Giovanni a Porta Latina* [I] (VIII<sup>e</sup> siècle), insignifiante. — *S. Maria in Cosmedin* [J] (VIII<sup>e</sup> siècle), moins curieuse par ses proportions déjà mesquines que par les restes d'un temple incor-



porés dans la construction des murailles principales et du portique, ainsi que par une crypte qui semble être une église plus ancienne.

La grande église *Araceli* [A] sur le Capitole (probablement du XIII<sup>e</sup> siècle), avec des colonnes assez égales et des additions de tous les temps postérieurs, est d'un effet bigarré, il est vrai, mais encore imposant. — *S. Lorenzo in Borgo vecchio* [B] n'a plus rien d'antique que la colonnade. — *SS. Nereo ed Achilleo* [C] (vers 800) dont les piliers octogones, qui ne datent guère que du XVI<sup>e</sup> siècle, ont remplacé les colonnes antiques; l'église mérite encore d'être vue à cause des détails tels que vieux autels, grilles, siège d'abside, candélabres, mosaïques. Ancienne crypte.

*S. Marco* [D] (IX<sup>e</sup> siècle) très modernisé; le portique est de GIUL. DA MAJANO; le plafond beau et simple est également Renaissance. — *S. Maria della Navicella* [E] (IX<sup>e</sup> siècle); de bonnes proportions pour l'époque (le portique n'est probablement pas de Raphaël); à l'intérieur, les frises en grisaille par JULES ROMAIN et PERIN DEL VAGA ont été repeintes).

*S. Martino ai Monti* [F] (IX<sup>e</sup> siècle), une des plus belles basiliques de Rome, à entablement droit, dans sa forme actuelle, est surtout une œuvre du XVII<sup>e</sup> siècle; l'entablement, par exemple, est fortement retouché surtout au-dessus des colonnes. La galerie de piliers située à gauche du chœur, aujourd'hui presque entièrement souterraine, a été, dit-on, construite comme église par saint Sylvestre, au temps de Constantin, mais il est permis d'en douter. — *S. Saba* [G] (probablement du IX<sup>e</sup> siècle), avec des annexes énigmatiques et un portique à deux étages. La charpente à claire-voie du toit est presque entièrement conservée.

*S. Prassede* [H] (IX<sup>e</sup> siècle), essai curieux de retour à un style plus organique; de grands arcs en brique se croisent au-dessus de la nef du milieu: trois intervalles entre chaque arc et deux colonnes à entablement droit. L'avant-corps très défiguré a pourtant encore son petit porche extérieur. — *S. Niccolo in Carcere* [I], d'une date inconnue; curieux par les restes de trois temples incorporés dans sa construction. (Récemment reconstruit presque de fond en comble.) — *S. Bartolommeo* [J], dans l'île du Tibre (vers 1000), n'a presque plus rien de primitif, si ce n'est les colonnes.

*S. Clemente* [K], dans sa forme actuelle du XII<sup>e</sup> siècle, insignifiant comme basilique, mais d'une valeur classique par la conservation du vestibule et de l'ordonnance intérieure (chœur, ambons, autel et ornements de l'abside). La basilique à trois nefs, découverte en 1858 sous l'église actuelle, est probablement l'édifice primitif mentionné par S. Jérôme. A une profondeur plus grande encore se trouvent des chambres antiques. — *S. Maria in Trastevere* [L] (XII<sup>e</sup> siècle) avec entablement droit sur des colonnes inégales et transept surélevé; d'un grand effet comme architecture historique et pittoresque surtout par un éclairage d'après-midi. — *S. Crisogono* [M] (XII<sup>e</sup> siècle) a également un entablement droit; mal-



gré des modifications considérables, c'est encore un noble édifice qui présente l'architecture des basiliques sous un bel aspect.

La nouvelle église de *S. Lorenzo fuori le mura* [A] (commencement du XIII<sup>e</sup> siècle), à laquelle l'ancienne sert de chœur, a également un entablement droit; les dimensions en sont considérables; l'art y a fait sans doute un grand effort, car il s'agissait d'une église patriarcale, et il est permis d'y voir un exemple typique de l'art romain immédiatement après Innocent III. — Le portique très spacieux a été calculé en vue d'une nombreuse assistance.

L'empêchement et l'embarras, lorsque manquaient les colonnes antiques, apparaît dans une église de la même époque, *SS. Vincenzo ed Anastasio alle tre Fontane* [B], à une demi-lieue de S.-Paul. Cette même époque qui a créé en Toscane le baptistère de Florence et San-Miniato, n'a peut-être rien produit de plus malheureux que cette église à piliers. (Les fenêtres en sont fermées par des plaques de marbre à jour.)

Là où le manque absolu de colonnes antiques avait déjà forcé les architectes de se suffire à eux-mêmes, il y a singulièrement plus d'indépendance. Et cela aux portes mêmes de Rome. La *cathédrale* [C] de *Viterbe* (XII<sup>e</sup> siècle?) avec colonnes exécutées exprès, égales et imposantes, est d'un effet original. La belle église *S. Maria in Toscanella* [D] (1206) ne le cède pas aux plus nobles exemplaires de l'architecture toscane avec son portail profond et sa grande rosace; à l'intérieur, des colonnes du même temps, espacées, une toiture apparente et des restes considérables d'ancienne peinture. (L'auteur ne connaît cette église que par des dessins.) D'autres basiliques, à *Viterbe* [E] même, à *Montefiascone* [F], *Orvieto* [G], etc., sont informes et barbares (1); la *cathédrale* de *Narni* [H], et, dans cette même ville, le portique de l'église de la *Pensola* ont le curieux arc surbaissé que nous avons déjà mentionné. — De la basilique à trois nefs *S. Agostino del Crocifisso* devant *Spoleto* [I] il existe encore le chœur et la façade occidentale couverte de sculptures ornementales vraiment classiques. C'est une très intéressante alliance de fragments antiques et d'architecture paléo-chrétienne, plus achevée encore.

Les **campaniles** (clochers) qui s'élèvent en Italie à partir du VIII<sup>e</sup> siècle (l'usage des cloches ne commence que vers 600) ont dans plusieurs basiliques ou églises plus récentes de Rome plus de valeur par leur bel effet pittoresque que par leur forme artistique. Eux aussi, souvent, sont construits à l'aide de fragments antiques; nombre de corniches qui séparent les différents étages, les colonnettes qui soutiennent les fenêtres, gé-

(1) Elles ont de grosses colonnes ramassées et des nefs centrales étroites, des intervalles considérables et des fenêtres supérieures semblables à des meurtrières; elles sont très proches parentes des basiliques toscanes plus barbares encore que nous nommerons plus loin. Les corniches en pierre du toit sont déjà parfois d'une structure plus élégante et plus vigoureuse, tandis qu'à Rome elles sont encore comme nulles.

néralement à trois arcs, les carreaux de porphyre, de verde antico, etc., appliqués sur les parois comme une décoration et tranchant d'une manière bizarre sur le reste qui est en brique, tout cela est emprunté aux ruines de l'ancienne Rome. Quelquefois le croisement, la disposition en zigzag des briques forme comme une nouvelle corniche. Ce n'est là ni un rajeunissement ni un développement organique; c'est simplement une saillie des angles. L'effet dépend essentiellement de l'entourage et il serait assez délicat de transporter tels quels ces motifs sur un autre sol. (Les plus intéressants sont : à *S. Pudenziana*, *S. Maria in Cosmedin*, *S. Giovanni e Paolo* [A], etc. A *S. Spirito* [B] le motif a été modifié selon l'esprit de la Renaissance.

Parmi les basiliques de *Ravenne* depuis la transformation de la cathédrale, il n'en reste plus qu'une de premier ordre, *S. Apollinare in Classe* [C], à un bon mille hors de la ville, commencée après 534 et consacrée en 549, c'est-à-dire à la fin de la domination des Ostrogoths. Elle réunit toutes les particularités caractéristiques des basiliques de *Ravenne* : l'avant-corps fermé au lieu du portique, la division extérieure des parois à l'aide de bandes murales réunies par des arcs, les colonnes non pas empruntées mais spécialement destinées à leur lieu et place, la tour ronde isolée, et point de transept. Mais avant tout c'est une construction magnifique et spacieuse, avec des colonnes de marbre gris, veiné de blanc, et surmontées de chapiteaux composites, d'un style singulier, qui se voient encore dans les quelques colonnes de la basilique d'*Hercule* [D] (sur la grande place de *Ravenne*) ; les piédestaux ont une décoration en forme de losange. Tout autour de la tribune s'est conservée la corniche avec sa frise à feuillage, de forme authentique, telle qu'aucune église romaine un peu grande n'en montre plus. Les deux tribunes latérales sont primitives, mais fortement restaurées. Les détails de la nef sont modernisés ; la toiture apparente date encore du moyen âge.

Au nombre des basiliques qui se sont plus ou moins conservées, il faut encore citer :

*S. Agata* [E] (417), avec une tribune, des chapiteaux variés (entre autres corinthiens à volutes contournées vers le haut), un vestibule intérieur, un avant-corps extérieur et une tour ronde. — *S. Giovanni Evangelista* [F] (425), très modifié, surtout l'arrière-corps ; les chapiteaux empruntés peut-être à un édifice plus ancien, d'un bon style corinthien ; une crypte (dans son état primitif ?). — *S. Francesco* [G] (vers 450), trois tribunes dont les chapiteaux sont modernes. — Quant à la cathédrale [H], la reconstruction du XVIII<sup>e</sup> siècle (d'un baroque ingénieux) a entièrement détruit l'ancienne basilique à cinq nefs, mais elle a épargné la vieille tour ronde isolée. Une crypte inaccessible.

*S. Maria Maggiore* [I], très modifiée, avec une tour ronde isolée. — *S. Teodoro* (ou *S. Spirito*) [J], du temps de Théodoric le Grand, près du

baptistère des Ariens (V. plus loin). — La basilique d'Hercule, déjà citée, n'était probablement pas un édifice consacré au culte.

*S. Apollinare Nuovo* [A], la plus importante basilique de la ville, avec une tour ronde; les tribunes latérales altérées; les vingt-quatre colonnes venant de Constantinople ont des chapiteaux très caractéristiques, et presque égaux; les corniches au-dessus des arcs sont anciennes. Mosaïques d'un effet grandiose sur les murs supérieurs de la nef du milieu (comp. PEINTURE). Enfin la chapelle *Sancta sanctorum* [B] avec l'ancienne disposition du culte chrétien primitif.

Plus récent et déjà plus moyen âge que ces églises de Ravenne est l'intérieur de *San Frediano* [C] à Lucques (VII<sup>e</sup> siècle), primitivement à cinq nefs, rétréci maintenant par des chapelles. Les chapiteaux, en partie de l'époque romaine, en partie imités des chapiteaux romains purs, ont l'abaque mince; les arcs ne sont pas encore surhaussés. La construction supérieure étrangement haute, la façade et la tribune actuelle sont attribuées avec raison à une rénovation du XII<sup>e</sup> siècle; mais les deux dernières avec leurs entablements droits au-dessus des colonnettes murales, et les côtés extérieurs de la nef latérale avec leurs consoles et leurs bandes murales (au lieu de frises d'arcs et de pilastres) s'écartent tellement du système de Pise et de Lucques au XII<sup>e</sup> siècle, que dans la reconstruction il serait permis de voir la simple reproduction de la vieille église. Cette différence d'éléments est justement ce qui plaît le plus dans tout l'édifice, et il y a là peut-être un motif fécond pour notre architecture. Déjà Brunellesco a ouvertement imité, dans l'église de la Badia près de Fiesole, cette division des murailles latérales. — A l'intérieur de *S. Michele* [D] à Lucques (VIII<sup>e</sup> siècle?), les colonnes et les chapiteaux sont semblables à ceux de *S. Frediano*.

La *cathédrale* [E] de Trieste, vaste basilique d'assez peu d'apparence, vaut pourtant la peine d'être visitée pour la communication originale entre l'église, le baptistère et une autre annexe ancienne, ainsi que pour ses mosaïques. De plus c'est ici que reposent, au-dessus de la mer Adriatique, entre des touffes d'acacias, les cendres de Winckelmann, de cet homme à qui l'histoire de l'art doit la clef de la méthode comparée, ou mieux son existence même.

Dans les basiliques suivantes il reste peu de traces reconnaissables d'antiquité, à l'exception des colonnes antiques (peut-être elles aussi déplacées).

*S. Alessandro* [F] à Fiesole, que l'on croit du VI<sup>e</sup> siècle, n'a plus que ses colonnes ioniques. — *S. Pietro de Cassinensi* [G] à Pérouse est également de style ionique, mais fortement altéré. — La *cathédrale* [H] de Terracine, avec des chapiteaux modernisés; un portique avec des



colonnes ioniques, renforcées par des piliers, reposant sur des couples d'animaux; au-dessus, une mosaïque, et au-dessus encore des ogives ouvertes (XII<sup>e</sup> siècle?). Le campanile est revêtu de colonnettes supportant de petites ogives; une tour semblable est à Velletri.

La *cathédrale* [A] de *Sessa* (près de S. Agata), avec des colonnes corinthiennes et un portique voûté reposant sur des piliers. Celui des trois arcs qui est placé au milieu montre dans sa gorge des scènes bibliques sculptées au ciseau, faible écho de la décoration des portails du Nord. — La *cathédrale* [B] de *Capoue* avec son majestueux atrium cité plus haut, dont les arcs reposent sur des colonnes corinthiennes antiques. À l'intérieur c'est une basilique avec entablement droit et chapiteaux corinthiens de l'époque chrétienne rappelant ceux de Ravenne. Sous le chœur une curieuse crypte avec un tombeau du Christ, laquelle ne date manifestement que du temps des Normands et des croisades.

Plusieurs basiliques normandes renferment également des colonnes antiques : *cathédrale* [C] d'*Amalfi* et *S. Restituta* [D], près de la cathédrale de *Naples*, ainsi que dans l'avant-cour de la *cathédrale* [E] de *Salerne*; nous reparlerons plus loin de ces architectures avec plus de détails.

Notre énumération, qui ne comprend que les églises un peu importantes, finit en même temps que l'emploi des colonnes antiques. À partir du moment où l'architecture fait et crée elle-même des colonnes, naît un autre style, barbare à l'origine, mais qui sut pourtant s'affranchir de la servitude de la matière.

À côté des basiliques dont l'âme est la perspective longitudinale, il faut aussi donner une place importante aux édifices à dôme central.

Les premiers siècles chrétiens offrent en Italie des essais variés en ce genre. Cette forme était peut-être la mieux adaptée aux baptistères et aux mausolées où déjà les Romains l'appliquaient; mais elle ne pouvait convenir aux églises proprement dites, c'est-à-dire au service de l'autel, que si ce dernier était réellement au centre, c'est-à-dire au lieu le plus sacré de l'édifice. Mais c'est ce qui nulle part ne put être obtenu; dans des édifices qui proprement n'ont pas d'extrémité, mais seulement un centre et une périphérie, il fut créé pour l'autel une extrémité spéciale en forme de niche ou autre. Ainsi était rétablie pour les fidèles la perspective longitudinale à laquelle les autres églises les avaient habitués. Cette contradiction enlève en quelque mesure à ces églises leur plus haute consécration; l'édifice et à côté l'autel restent distincts.

La construction centrale néanmoins est en elle-même si parfaite, et elle se prête si bien au style monumental, que même les solutions du problème les moins heureuses excitent toujours un haut intérêt (1).

(1) Le jour abondant fourni par les fenêtres de deux étages, la séparation des espaces principaux et secondaires, sont des emprunts faits par la construction centrale à la basilique, et par lesquels l'architecture chrétienne se distingue essentiellement de ses modèles antiques.



Pour les **baptistères**, dont il faut parler ici avant tout, la forme qui de bonne heure l'emporta, ce fut l'octogone simple ou muni d'un pourtour, fermé par un plafond ou par une voûte, et au milieu duquel se trouvaient les fonts baptismaux. Toute autre forme polygonale, de même que la forme ronde, est plus rare. Pour les baptistères des dix premiers siècles, les murs extérieurs ne présentent actuellement que des parois lisses ; toute la richesse, tout l'éclat, étaient réservés pour l'intérieur, qui, construit en vue d'un éclairage artificiel, et la plupart du temps assez obscur, n'a de jour que par une lanterne et par la porte ouverte.

Le baptistère près de *Saint-Jean-de-Latran* [A] à *Rome* (433-440) n'a plus rien de primitif que les murs et la double colonnade avec entablements droits, ainsi que le portique soutenu par deux grandes colonnes de porphyre, et qui (vers la cour) se termine par deux niches demi-rondes. Une ornementation sévère serait d'un tout autre effet que les peintures de Sacchi et de Maratti. Un petit espace latéral, pavé en mosaïque, et la superbe ornementation qui figure des pampres vert et or sur fond bleu, dans la coupole de la niche gauche du portique, indiquent encore quel devait être l'éclat des couleurs dans l'ornementation générale de l'édifice.

L'église *S. Maria Maggiore*, à quelques minutes hors de *Nocera* [B], près de la grande route de Pompéi, est probablement un baptistère du iv<sup>e</sup> siècle, construit sans grande précision à l'aide des fragments antiques. Des colonnes disposées en rond, deux à deux, supportent directement (sans tambour) la coupole du milieu. Le pourtour est voûté, une petite tribune y est jointe. Cet édifice, absolument informe vu du dehors, donne au plus haut degré cette impression mystérieuse par laquelle l'église d'alors devait rivaliser avec l'éclat mourant des temples et des sanctuaires du paganisme.

Le *Baptistère des Orthodoxes* [C], près de la cathédrale de *Ravenne* (commencé avant 396), possède encore son revêtement mural et ses mosaïques (celles-ci d'avant 430), qui sont le monument le plus important de l'ornementation du v<sup>e</sup> siècle et le dernier reflet reconnaissable de la décoration pompéienne. Les surfaces planes alternent avec des sujets en stuc exécutés en relief (figures tout à fait grossières, probablement d'une époque postérieure) ; le sentiment de l'harmonie des couleurs y paraît survivre à la belle et libre facture des formes ornementales. Deux rangées de huit arcs avec colonnes angulaires (composites et ioniques), l'une en bas, l'autre en haut, servent de cadre, tandis que la partie supérieure de l'édifice forme une coupole ronde et assez plate. — Le *Baptistère des Ariens* (aujourd'hui *S. Maria in Cosmedin* [D]) du vi<sup>e</sup> siècle ; l'octogone, avec une nef ajoutée postérieurement, n'est qu'une exacte reproduction du précédent.

Il est difficile de décider si l'édifice assez grand que l'on nomme à *Brescia* [E] la « vieille cathédrale » a été construit comme simple bap-

tistère ou comme cathédrale ; dans le premier cas, nous aurions là le plus grand baptistère connu. La coupole y repose sur huit piliers (modernisés et peints) avec un pourtour circulaire ; au-dessus de ce dernier, huit voûtes d'arête, entre lesquelles, deux par deux, monte vers la coupole un segment de voûte en berceau, qui forme un renforcement obscur. Cet expédient, dont la cathédrale d'Aix-la-Chapelle nous fournit l'analogie, fait remonter dans tous les cas cette construction aux premiers temps du moyen âge. A en juger par l'apparence actuelle des dehors, pourtour et coupole datent du XII<sup>e</sup> siècle. L'étrange annexe du fond, qui sert de chœur avec des chapelles latérales, est vraisemblablement plus ancienne encore.

Presque toutes les églises épiscopales et même de grandes églises paroissiales ont conservé des constructions de cette espèce ; ou du moins, les ruines, les documents, permettent d'en retrouver la trace. On construisit des baptistères jusqu'aux XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècles ; plus tard, les baptêmes se firent dans les églises elles-mêmes. Dans les grandes reconstructions d'églises, le baptistère, quand il était trop rapproché, fut d'ordinaire sacrifié. Donnons ici la liste de quelques-uns des derniers et des plus récents :

Le baptistère de la *cathédrale* [A] de *Torcello* (1008) n'est qu'un simple octogone. (La cathédrale elle-même est une basilique fort simple.) — Pour le baptistère de la cathédrale de Novare, voir plus bas. — Le baptistère de la *Porta di Alessandria* [B] à *Asti*, octogone central très étroit reposant sur de courtes colonnes à chapiteaux généralement cubiques, avec un large pourtour d'une forme polygonale singulière, ne date probablement que du XI<sup>e</sup> siècle ; le baptistère de la cathédrale, avec une construction centrale et un pourtour de largeur presque égale, date du XI<sup>e</sup> siècle. — Près de la cathédrale de *Chiavenna* [C] un octogone blanchi à la chaux réputé très ancien. — Le baptistère de *Padoue* [D], construction supérieure ronde, reposant sur une base carrée, le tout du XII<sup>e</sup> siècle, et d'un joli effet. — Le baptistère de *Crémone* [E] n'est que de l'an 1167, quoiqu'il passe pour être plus ancien ; c'est un octogone orné de galeries supérieures et couvert d'un toit en forme de tente. L'intérieur est très sombre et n'offre d'intérêt que par l'arrangement des demi-colonnes qui garnissent les parois.

Dans les baptistères que nous venons de citer, la décoration extérieure ne consiste qu'en de simples bandes murales et en frises d'arcs propres au style roman ; le baptistère octogonal de *Parme* [F] (XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles), au contraire, marque la transition au style toscan qui multiplie les détails plastiques sur les surfaces murales. Seulement les archivoltes de l'étage inférieur et les cinq rangées de colonnettes murales qui les surmontent, ne sont qu'un essai aussi maigre que puéril. L'intérieur est à seize côtés ; en bas, des niches, surmontées de deux galeries à entablements droits ; et au-dessus, des lunettes ogivales avec la naissance des nervures de la coupole. Nous parlerons plus loin de deux monuments de

ce genre, où s'exprime avec éclat ce style toscan : les baptistères de Pise et de Florence. — Le dernier que l'on ait construit à ma connaissance, ou plutôt reconstruit, à une époque aussi avancée, est le baptistère octogonal de *Pistoie* [A], achevé en 1359.

Il y a une seconde classe de petites constructions à forme centrale, dont il reste quelques exemplaires : je veux dire les mausolées de grands personnages.

Le mausolée d'Hélène près de Rome (cf. t. I, p. 25).

*S. Constanza* près de Rome [B], probablement construite pour servir de mausolée à deux filles de Constantin le Grand : le tambour intérieur et la coupole reposent sur douze rangs doubles de colonnes à entablements spéciaux à frises lourdement enflées ; le pourtour également rond est couvert d'une voûte en berceau revêtue de mosaïques. A l'extérieur se trouvent des restes d'un péristère.

Le mausolée de Théodoric le Grand († 526), à *Ravenna*, situé devant la *Porta Serrata* et que l'on appelle généralement aujourd'hui *la Rotonda* [C], est polygonal à l'extérieur et avait anciennement un péristyle ; à l'intérieur le parterre est construit en forme de croix, tandis que l'étage supérieur est circulaire ; la coupole plate, qui a trente-quatre pieds de diamètre, est, comme l'on sait, un monolithe apporté de Dalmatie. Les détails, surtout ceux de la corniche principale, sont exécutés avec autant de fantaisie que d'expression (1).

A tous ces monuments nous ajouterons encore celui de *Galla Placidia* à *Ravenna*, qui maintenant porte le nom de *SS. Nazario e Celso* [D] (vers 440) ; la forme est bien celle d'une croix latine, mais l'exhaussement du milieu et le couronnement par une coupole (en forme de calotte) l'a rapproché des constructions centrales. Les ornements de mosaïque, surtout ceux de la voûte en berceau du bras antérieur de la croix, ne le cèdent guère par leur valeur et leur ancienneté à ceux du baptistère orthodoxe. L'apparence extérieure est celle d'une grossière construction en briques, petite et mesquine (2).

Au nombre des constructions centrales, il n'y a d'ailleurs que peu d'églises proprement dites qui aient de l'importance.

Le motif le plus simple est celui de l'énigmatique église de *S. Stefano Rotondo* [E] élevée au v<sup>e</sup> siècle sur le *Coelius* à Rome. Un cercle intérieur de colonnes avec des arcs soutient la construction supérieure qui est cylindrique ; mais, dans le cours des siècles, il a fallu ajouter,

(1) Le sarcophage de porphyre, dont on avait arraché les ossements à la chute de l'empire ostrogoth, se trouve actuellement dans la ville ; il est encastré dans un mur du *Palazzo del Re Teodorico* [F], reste authentique du vieux palais royal, dont l'ancienne façade principale, qui donnait sur la mer, est reproduite librement sur une mosaïque à droite de l'entrée de *S. Apollinare Nuovo*.

(2) L'église des Apôtres à Constantinople doit avoir en la même forme ; d'après la relation d'Eusèbe, elle paraît avoir été construite pour servir de caveau impérial.



pour consolider l'édifice, un mur supporté par deux colonnes et trois arcs qui vient couper en deux le tambour de la coupole. Depuis le xv<sup>e</sup> siècle un cercle extérieur de colonnes, fermé de murs, est devenu la limite de l'église. Originellement il y avait un second pourtour divisé par quatre bras en forme de croix dont il ne reste aujourd'hui que des débris. Ce sont de vastes espaces disposés pour recevoir non pas des voûtes mais de simples plafonds. L'autel sous le haut espace du milieu est moderne. Les chapiteaux ioniques extrêmement grossiers ne se rapportent guère au temps de la consécration, que nous plaçons entre 468 et 480, si l'on considère que ceux de Santa Maria Maggiore sont à peine plus anciens de trente ans; cependant l'état de Rome à cette époque expliquerait les formes les plus étranges.

L'église *S. Lorenzo* [A] à *Milan* (1), malgré le détail malheureux de la dernière reconstruction (fin du xvi<sup>e</sup> siècle), reste à l'intérieur un des monuments les plus beaux d'Italie, et l'un de ceux qui ont exercé le plus d'influence. D'anciens témoignages nous révèlent l'admiration que *S. Lorenzo* excitait chez G. de Sangallo et nombre d'autres grands architectes de la renaissance. Léonard de Vinci s'inspire souvent de cette église dans ses études sur les constructions centrales. C'est enfin à l'enthousiasme qu'inspirait *S. Lorenzo* à un Bramante et à ses élèves que nous devons non seulement la magnifique coupole de la cathédrale de Pavie, mais la plus belle œuvre de l'architecture moderne, le plan de *S. Pierre* de Rome. Dans ce projet, c'est manifestement à *S. Lorenzo* que Bramante a emprunté la composition d'une coupole centrale avec les extrémités circulaires des bras de la croix, les pourtours, et les tours angulaires. Aussi bien, il y a peu de monuments aussi instructifs pour l'architecture. On voit ici combien il importe à l'impression d'ensemble d'une église que dès l'entrée, le regard, à travers la fantaisie des colonnes, aille droit au centre, et aussi, par quelle richesse de contrastes, un pourtour clair agit sur un pourtour obscur, combien la lumière donne de légèreté à l'étage supérieur, combien l'ombre prête au bas de solidité et de force. C'est le système des niches (*exedra*) surtout qui ici gagne en importance : ce ne sont pas seulement des demi-cylindres isolés et surmontés d'une demi-coupole, mais des constructions profondes et à jour, formées de deux colonnades superposées qui conduisent aux pourtours inférieur et supérieur de la coupole. S'il y avait huit de ces niches, ce riche motif paraîtrait mesquin et confus comme à *S. Vitale* à Ravenne; mais il n'y en a que quatre. Dans la construction primitive, l'espace au-dessous de la coupole était carré; ce n'est qu'au-dessus des galeries que commençait la forme polygonale. Le rythme de cette architecture était ainsi plus

(1) L'auteur (voir son *Histoire de la Renaissance en Italie*, p. 98), à en juger d'après le plan fondamental de l'édifice qui décide la question, le considère toujours comme un palais ou comme les thermes de Maximien Hercule, vers 300; sous Galla Placidia, il fut consacré comme église.



expressif encore qu'il ne l'est à présent (1). Pour la richesse et l'éclat de la perspective, peu d'édifices pourraient être comparés à celui-ci. C'est peut-être une des architectures intérieures les plus belles qu'il y ait au monde, malgré le peu d'effet que produisent aujourd'hui les formes isolées et malgré les pendentifs, par exemple, qui appartiennent à ce que le baroque a de plus hideux. L'apparence extérieure est celle d'un carré dont les quatre angles ont la forme de tours.

L'édifice de beaucoup le plus important en ce genre est le célèbre octogone de *S. Vitale* [A] à *Ravenna*, qui, construit dans les derniers temps de la domination des Ostrogoths, n'a reçu son ornementation qu'au milieu du VI<sup>e</sup> siècle, au commencement de la domination byzantine. *S. Vitale* offre une parenté avec les églises centrales de l'Orient : il a un pourtour inférieur et une galerie supérieure. Les côtés de l'octogone central ont la forme d'exèdres portées par deux colonnes ; la coupole, construite en matériaux creux (amphores), pour plus de légèreté, est malheureusement déparée par des ornements en stuc ; bâtie comme annexe spéciale, la tribune coupe transversalement le pourtour ; les murs extérieurs sont lisses, et le portique actuel est probablement le même qu'autrefois, comme des recherches récentes tendent à le prouver. L'effet est riche, mais sans gravité ; pour étendre la perspective apparente, on a disposé les colonnes en retrait, procédé que nous ne retrouvons que dans le style baroque du XVII<sup>e</sup> siècle. La partie inférieure des murs et le sol sont ou du moins étaient incrustés de matières précieuses (2).

Un reflet de l'architecture centrale byzantine se retrouve encore dans l'église de *S. Fosca* [B] à *Torcello*, près de Venise ; aujourd'hui même l'architecte doit y remarquer les motifs d'aménagement de l'intérieur. — Les petites églises un peu anciennes de *Venise* même présentent de curieuses hésitations entre les deux systèmes ; leur forme est celle d'une basilique écourtée avec une coupole au-dessus de la croix ; *S. Giacometta*

(1) L'église actuelle a déjà été restaurée au XI<sup>e</sup> siècle, mais d'après le plan primitif ; les chapiteaux corinthiens ont été utilisés comme bases. Une nouvelle reconstruction, également d'après le plan primitif, fut exécutée vers 1573, sous Charles Borromée, par Martino Bossi. Des trois annexes, *S. Sisto* (à gauche) a été peut-être ajouté plus tard comme baptistère chrétien ; *S. Aquilino* (à droite) est sans doute une partie de la construction primitive, si l'on en juge par le riche encadrement des portes ; *S. Ippolito* (derrière), enfin, appartient en partie au plan primitif, et l'exécution même date peut-être de ce temps. Les colonnes angulaires sont en partie corinthiennes, en partie composites, selon une alternance qui se retrouve dans les thermes de Dioclétien. Il serait même possible d'attribuer à tout l'édifice une date plus ancienne, à en juger par le travail excellent des chapiteaux corinthiens et par la Bacchante nue à cheval sur un bélier, dans la magnifique décoration de l'encadrement de la porte (côté gauche). Sous *Galla Placidia* une telle liberté en pareil lieu n'eût plus été soufferte.

(2) Il existe encore des restes d'ornements en stuc de l'ancien art chrétien dans l'un des espaces triangulaires situés entre l'octogone et le vestibule, ainsi que des vestiges de belles incrustations de marbre dans la partie septentrionale du pourtour et au rez-de-chaussée.

*di Rialto* [A], que l'on prétend remonter à l'année 520, est certainement la plus ancienne de ces églises minuscules dont l'architecture reste telle jusque dans le xv<sup>e</sup> siècle (par exemple *S. Giovanni Crisostomo* [B], bâti en 1483 par TULLIO LOMBARDO).

A *S. Tommaso à Limine*, église du ix<sup>e</sup> siècle, à deux lieues et demie de *Bergame* [C], la forme est de nouveau ronde ; le tambour avec la coupole repose sur des colonnes, le pourtour est rond, et la tribune fait saillie.

Enfin *S. Angelo* [D] à *Pérouse* date vraisemblablement des dix premiers siècles ; le nombre des côtés est de seize ; un même nombre de colonnes corinthiennes de la dernière époque supportent le tambour ; le toit principal repose sur des arcs qui, partant de huit angles, s'avancent vers le milieu ; d'autres arcs partent des pilastres du mur extérieur et montent vers le tambour pour soutenir le toit du pourtour. Sans les additions modernes, cet édifice, très heureusement conçu, et qui reçoit son jour exclusivement d'en haut par les fenêtres du tambour, serait d'un effet remarquable.

Pour tous ces monuments des dix premiers siècles, avec leurs colonnes et leurs fragments antiques, le prestige de l'histoire, même à notre insu, s'exerce sur notre jugement. C'est une période de l'humanité qui emploie à son usage les créations d'un autre temps, et notre imagination entoure d'un nimbe mystérieux ces églises dont le souvenir est intimement lié à l'histoire de l'Europe entière. Mais il faut écarter cette impression tant soit peu élégiaque qui vient se mêler aux considérations purement artistiques. Il ne s'agit, en effet, que d'un expédient inspiré par la nécessité, et l'ensemble ne saurait jamais produire une impression d'harmonie. Où en était l'art en Italie au v<sup>e</sup> siècle, alors, qu'à défaut de fragments anciens, on tirait les colonnes et les chapiteaux tout faits de Constantinople ? Les idées et les combinaisons architectoniques elles-mêmes, comme je l'ai déjà dit, venaient en partie de l'Orient.

Et pourtant, à côté de cette dégénérescence barbare des grandes formes monumentales, il reste encore une certaine beauté dans le détail de l'ornementation.

Rome était alors comme un magasin inépuisable de petits fragments d'architecture, en tout genre, à la disposition de tous. Des consoles en pierre et en terre cuite, des fragments de corniches, des caissons, etc., entrèrent au x<sup>e</sup> siècle dans la construction de la *Casa di Pilato* ou *di Rienzi* [E], qu'il faudrait appeler plus proprement la maison de Crescentius. Il y avait en outre et il y a encore par endroits des plaques de pierres précieuses dont se revêtaient jadis les parois des palais ; il y avait des colonnes de porphyre entières ou fragmentaires, du marbre vert de Numidie, du giallo antico. De ces restes brisés on faisait de nouveaux dessins ; les colonnes de porphyre étaient sciées et les disques que l'on obtenait ainsi occupaient généralement le centre de la surface qu'il s'a-

gissait d'orner, tandis que le reste était revêtu de marbre jaune, vert ou blanc. Les mosaïques, dont la vogue s'était entre temps fort répandue, y mêlaient leurs pâtes de verre et surtout leur or; la pierre pourtant prédominait toujours à Rome, et la décoration en fut dès l'origine très différente du style sarrasin ou mauresque qui resta essentiellement borné aux pâtes de verre. Il en fut de même, comme nous le verrons plus tard, dans la basse Italie.

Les objets auxquels s'appliqua cette ornementation sont les pavés, les jambages des portes, les trônes épiscopaux, les ambons (*analogia*), les barrières, les encadrements des stalles, les autels et les cierges de briques en forme de colonnes (1). L'art, devenu impuissant pour la sculpture et l'ornementation plastique, ne recherche plus guère que le jeu agréable des lignes mathématiques et l'alternance bariolée des surfaces. Quelques-uns de ces fragments datent des premiers temps du moyen âge, mais nous ne sommes pas à même de les distinguer de ceux du XII<sup>e</sup> et du XIII<sup>e</sup> siècle où se trouvent les plus importants. C'est alors en effet que se signale à Rome, en ce genre de travaux, la famille des COSMATES (Laurent, Jacques et Jean, etc.); les premiers, ils étudièrent de nouveau les monuments de l'antiquité et en tirèrent ce qui leur était nécessaire pour les profils des encadrements, des bordures, des corniches, etc. Ce petit commencement de Renaissance, bien qu'il n'ait pas affecté l'architecture en général, est pourtant d'une impression agréable.

Toutes les églises un peu anciennes et même quelques-unes qui, à d'autres égards, sont modernisées, renferment au moins dans le chœur un peu de ce dallage indestructible en pierres dures (*S. Cecilia, S. Alessio, S. Crisogono, SS. Giovanni e Paolo, S. Gregorio, S. Prassede* [A] et beaucoup d'autres). Les plus riches ont une date plus ou moins certaine; tous sont d'une époque déjà relativement moderne: celui de *S. Maria in Cosmedin* [B] vers 1120, le magnifique dallage de *S. Maria Maggiore* [C] vers 1150, celui de *S. Maria in Trastevere* [D] un peu antérieur, le dallage très riche du portique de *S. Lorenzo fuori le mura* [E] n'est peut-être que de 1220. Semblables dans le détail aux dessins de tapisseries, mais composés autrement dans l'ensemble, ils témoignent de l'importance que l'Église a attachée de tout temps à la beauté des pavés. A une date où l'art s'en tient encore aux matériaux, et ne sait plus ou ne sait pas encore créer la forme éternelle du beau, lorsqu'il était réduit à employer l'or, les tissus somptueux et les mosaïques pour produire l'impression du sacré et du surnaturel, le pavé, symbole du sanctuaire et théâtre des plus saintes cérémonies, devait avoir son ornementation propre qui le distinguât de l'extérieur profane.

En dehors de Rome, nous trouvons encore un superbe pavé en mo-

(1) A Rome l'ornementation plastique antérieure au XII<sup>e</sup> siècle est extrêmement barbare et de même plus tard, sauf les œuvres des Cosmates.



saïques de pierre à *S. Vitale* [A] de *Ravenne*, à *S. Marc* [B] de *Venise* et dans la *cathédrale* [C] de *Murano* (1111). Ce sont cependant d'autres dessins et d'autres pierres qui y dominent.

Les autres ornements de pierre sont épars à *Rome* dans les églises suivantes :

*S. Agnese fuori le mura* [D] : revêtement mural, et stalle dans le chœur (VII<sup>e</sup> siècle), un autel dans une chapelle latérale. — *S. Cecilia* [E] : la table d'autel ; le tabernacle date seulement de la fin du XIII<sup>e</sup> siècle. — *S. Cesareo* [F] : plusieurs autels ; un riche siège épiscopal avec des colonnes torsos incrustées de mosaïques, un ambon et les riches clôtures du chœur ; l'église est à cet égard une des plus importantes. — *S. Clemente* [G] : le tabernacle de l'autel et tout l'arrangement du chœur (voy. plus haut, pp. 5 et 8). — *S. Giorgio in Velabro* [H] : tabernacle d'autel très orné. — *S. Lorenzo fuori le mura* [I] : l'ambon à droite, le plus beau qui se soit conservé ; les barrières et le siège épiscopal dans le fond de l'église du style le plus élégant des Cosmates ; l'autel est de l'année 1148. — *S. Maria Araceli* [J] : ambons arbitrairement séparés et réunis à nouveau, des deux Cosmates Laurent et Jacques ; l'ara dans le transept gauche. — *S. Maria in Cosmedin* [K] : dallage, trône épiscopal et ambon exécutés vers 1120, par ordre du cardinal Alphanus dont le tombeau se trouve dans le vestibule ; — *SS. Nereo ed Achillo* [L] : ambon, clôtures, candélabres, siège épiscopal et pavé. — Des fragments moins importants à *S. Balbina* [M], *S. Pancrazio* [N], *S. Saba* [O] (encadrement de porte daté du Cosmate Jacques), etc. (1).

Les seuls véritables monuments d'architecture que cette école de décorateurs ait produits, sont quelques cours de cloître avec de petits arcs reposant sur des colonnettes, et plafonnées ou voûtées à l'inté-

(1) A *Ravenne*, les objets de ce genre sont généralement plus anciens et sans mosaïque ; par contre ils sont curieux comme exemplaires tardifs de l'ancienne décoration plastique. A *S. Apollinare in Classe* [P] : les extrémités du banc circulaire de la tribune empruntées au siège épiscopal de *S. Damien* († 705) ; le tabernacle d'autel au fond de la nef latérale gauche (806-810) ; les deux ouvrages ont des ornements sans expression, semblables à de la calligraphie. — A *S. Agata* [Q] : l'ambon circulaire de la fin de l'époque romaine. — Dans la *cathédrale* [R] : au pourtour du chœur, l'ambon circulaire du temps de l'archevêque Agnellus (556-569), avec des figures d'animaux, plates, déjà très grossières et placées chacune sur un panneau carré ; les deux moitiés de cet ambon sont scellées séparément dans le mur ; dans la sacristie, le siège épiscopal en ivoire de *S. Maximien* (546-556) (voir à la SCULPTURE). — A *SS. Nazario e Celso* (Galla Placidia) [S], la table d'autel, formée de minces plaques d'albâtre, est remarquable moins à cause des reliefs peu importants que parce qu'elle était disposée pour être éclairée par des lampes placées à l'intérieur. — A *S. Apollinare Nuovo* [T], l'ambon sur quatre colonnes, le mieux conservé, avec de riches ornements romains employés d'une façon barbare, etc., etc. — L'ornementation des deux ambons et du petit sacellum (contre un pilier à gauche) à *S. Marc* [U] de *Venise* appartient au style de *Ravenne* plus qu'au style romain. Ornements plastiques sans vie, dorés, mais sans mosaïques ; les pierres sont d'une valeur intrinsèque assez grande. Enfin une œuvre unique du IX<sup>e</sup> siècle, le tabernacle du maître-autel de *S. Ambrogio* [V] à *Milan*, orné de figures en relief et repeint à neuf sur les traces de l'ancienne peinture.



rieur. Les plus simples (près de *S. Lorenzo fuori*, *S. Vincenzo alle tre Fontane*, *S. Sabina* [A]) ne l'emportent sur les cloîtres romans de l'Allemagne que par le marbre qui entre dans leur construction. La cour de *S. Scolastica* [B] à *Subiaco*, au contraire, témoigne déjà d'un essai de donner aux portiques une vie et une âme en les rapprochant des formes architecturales antiques ; à *Saint-Jean de Latran* et à l'abbaye de *Saint-Paul* [C] les cloîtres embaumés du parfum des roses nous montrent ces formes antiques animées d'une vie nouvelle et originale, tant par l'emploi des mosaïques les plus somptueuses que par des ornements de marbre ciselés (commencement du XIII<sup>e</sup> siècle). Le caractère des formes propre à l'époque d'Innocent III se montre ici plus directement que dans les basiliques entières de ce temps, construites sur des modèles plus anciens. — Le porche de la cathédrale de *Civita Castellana* [D] présente un retour semblable aux modèles classiques, uni à une mosaïque très ornée. Les derniers Cosmates travaillaient dans le style gothique : nous en reparlerons à l'occasion.

(Voyez plus loin, dans le chapitre sur l'architecture normanno-sicilienne, les travaux de ce genre qui appartiennent à la basse Italie.)

L'on ne saurait nier que l'art italien ne se contente de ce jeu agréable des matériaux précieux et des couleurs, tandis qu'en même temps l'architecture fait dans le Nord les plus grands progrès. Celle-ci, privée, presque dès l'origine, de fragments antiques et surtout animée d'un tout autre esprit, avait, dans l'intervalle, transformé les restes du style romain expirant en un style original, le roman, qui, vers 1150, était déjà à la veille de devenir le gothique. Ce style roman trouve alors dans le Nord et dans le centre de l'Italie un pendant qui a son prix.

C'est incontestablement aux Toscans que revient le grand mérite d'avoir, les premiers en Italie, donné une vie nouvelle à la basilique. L'esprit élevé qui distinguait ce peuple au moyen âge, et à qui l'on pardonnera aisément d'avoir de temps en temps versé dans la confusion de Babel, ne se contentait déjà plus d'églises étroites, sans apparence extérieure, et richement ornées au dedans ; il visait à des constructions monumentales dignes de lui. Cette tendance nouvelle de l'architecture se montre dès le XI<sup>e</sup> siècle, d'abord dans le choix des matériaux. Le grès et le calcaire, que l'on avait tout près, paraissaient se décomposer trop vite ; on eut recours au marbre pour en incruster du moins, à défaut du reste, le noyau de la construction. Le marbre blanc de Carrare, le marbre rouge de Sienne, le marbre vert de Prato, presque noir, mais d'un effet plus fin, furent tour à tour appliqués aux formes architecturales ou sur les panneaux de l'édifice, auquel ils prêtaient un charme de coloris tout particulier. Une distribution plus habile aurait même parfois donné à l'effet d'ensemble plus d'élégance encore (au baptistère de Florence, par exemple). Pour la première fois, les murs extérieurs des églises

eurent de nouveau un revêtement aspirant à un dessin organique, tout au moins à titre de décoration; des pilastres et des demi-colonnes avec arcs, des corniches, des bandes et des encadrements de marbre alternativement blanc et noir, avec d'autres ornements imitant la mosaïque. Dans les façades un peu grandes, s'était établi sur le modèle de la cathédrale de Pise un système de plusieurs colonnades étagées l'une au-dessus de l'autre; les rangées supérieures plus étroites et correspondant du moins en apparence à la partie supérieure de la nef centrale; en bas, des demi-colonnes plus grandes avec arcs, quelquefois aussi un portique (cathédrales de *Lucques* [A] et de *Pistoie* [B]). A l'intérieur les intervalles entre les colonnes augmentent et sont parfois de la même largeur que la nef centrale qui, d'ailleurs, se rétrécit tout en gagnant en hauteur; dans les exemplaires où ce genre d'architecture s'est conservé pur de tout mélange, la nef centrale est plafonnée et les nefs latérales sont voûtées (*S. Andrea* [C] à *Pistoie*). Tandis que le fût des colonnes est fréquemment antique, le chapiteau ne l'est guère qu'à Pise, quoique le manque d'harmonie souvent frappant entre les deux parties des colonnes (le diamètre inférieur du chapiteau étant moindre que celui du fût) puisse nous faire admettre que l'on a utilisé des fragments antiques; c'est une énigme que l'on ne peut résoudre à peu près qu'en supposant que les chapiteaux aient été commandés pour tout le pays dans quelques chantiers ou achetés tout faits. Le travail est très inégal, et varie pour les chapiteaux corinthiens ou même composites depuis l'indication grossière des lignes jusqu'à l'exécution la plus fine. Dans les églises un peu importantes, on cherchait de bonne heure déjà à donner le plus d'importance possible à l'intersection des nefs principale et transversale en la surmontant d'une coupole.

C'est bien la *cathédrale* [D] de *Fiesole* qui renferme les éléments les plus simples de ce type d'architecture (1028); l'extérieur, quoique mesquin, est pourtant déjà en pierres de taille; à l'intérieur, des arcs inégaux sur colonnes. L'église a été récemment restaurée, les voûtes modernes ont été enlevées, la voûte de la croisée est peut-être elle-même une addition postérieure. Tous les détails sont simples et même grossiers; la crypte, ornée de colonnettes ioniques, n'est qu'une addition d'une époque postérieure. Fait remarquable, ici déjà la façade sans ornementation ne correspond plus à la section de l'église, mais la dépasse comme une décoration de premier plan.

Mais ce n'est pas dans une simple ville épiscopale que ce type pouvait se développer pleinement; il lui fallait toute la fierté municipale d'une riche république de marchands, située au centre du commerce de l'époque. Ce que Venise était au nord de l'Apennin, *Pise* l'était au sud de cette chaîne. C'est dans leur enthousiasme, à la suite d'une victoire sur les Siciliens, que les Pisans bâtirent leur *cathédrale* [E] en 1063. Les architectes auraient été RAINALDUS et BUSKERUS. Cet isolement au milieu

d'une belle place, ce beau marbre blanc à incrustations noires et d'autres couleurs, l'intention bien marquée de créer un joyau achevé, la perfection égale du monument et des somptueux édifices qui l'entourent, tout cet ensemble produit déjà une grande impression; peu d'églises réunissent ces conditions premières. Mais en outre, l'art fait ici un grand pas. C'est la première fois depuis les Romains qu'il cherche à donner à l'extérieur un organisme qui ait de la vie, et qui s'accorde harmonieusement avec l'intérieur; la façade est graduée et nuancée avec un soin scrupuleux. Au rez-de-chaussée, des colonnes murales avec archivolttes; aux étages supérieurs, des galeries à jour, d'abord assez longues, et qui se rétrécissent ensuite pour correspondre à la nef centrale et au faite. L'artiste sait de plus que les colonnes murales appartiennent dès lors à un organisme tout nouveau, et il ne les galbe presque plus comme l'avait fait par erreur l'architecte de S. Michele à Lucques. Sur les côtés, la forme la plus simple, c'est-à-dire ici des pilastres corniers avec arcs surmontés d'une seconde rangée plus petite à entablements droits, n'est conservée que pour les parties inférieures des nefs, tandis que la forme la plus riche et la plus légère, colonnes murales avec arcs, est réservée aux parties supérieures. Il n'est pas impossible que les églises de l'Orient aient présenté quelques-uns de ces éléments isolés; mais c'est bien à Pise que pour la première fois on les a réunis en un tout harmonieux. De la place qui est derrière le chœur, on remarque une autre grande innovation; après s'être pendant des siècles perdue dans le détail, l'architecture est revenue au véritable sentiment de la composition de l'ensemble; les grandes lignes dominantes nous montrent unies la simplicité et la richesse. Des absides pratiquées dans les transepts un peu surhaussés, le regard s'élève vers le faite de la nef principale et de la coupole; l'abside du chœur avec ses galeries termine avec éclat la nef du milieu.

A l'intérieur, la cathédrale est une basilique à cinq nefs reposant sur des colonnes, toutes antiques (on ne peut se prononcer sur l'âge des chapiteaux à cause des retouches au plâtre). Elle a donc à vaincre les mêmes obstacles qui arrêterent les basiliques romaines. Mais un esprit nouveau a soumis ici la matière, et en a tiré un monument svelte et élancé. D'après le style romain, trois nefs auraient suffi pour cette largeur: ici il y a cinq nefs étroites dont quatre voûtées. La seconde rangée de colonnes était plus basse: l'inégalité a été corrigée par l'exhaussement des arcs. Au lieu des murs supérieurs et d'une ornementation en mosaïque, c'est une belle galerie aérienne de piliers (qui représentent pour ainsi dire le mur) et d'arcs soutenus au centre par des colonnes. Quelques basiliques romaines déjà ont des étages supérieurs; les Byzantins aussi aimaient ces galeries supérieures, mais elles n'avaient pas ce dessin léger qui convenait à leur situation élevée. Ici de même, pour la première fois dans une basilique, le transept est à trois nefs. L'effet



de hauteur et d'élançement est ainsi maintenu ; avec les absides qui en forment l'extrémité, ce sont comme deux basiliques adjacentes. Des raisons de pratique peut-être, plus que d'esthétique, ont inspiré à l'architecte l'idée de prolonger la galerie à jour des deux côtés, à travers le transept, jusqu'au chœur : il en résulte, dans les deux bras du transept, un magnifique et mystérieux effet de perspective. Mais quel carré prendrait-on pour base de la coupole que l'on osa ici, pour la première fois, combiner avec la construction de la basilique ? La partie longitudinale et la partie transversale se coupant sous des largeurs inégales, on prit toute la largeur de cette dernière, et, dans la première, la largeur de la nef principale ; et ainsi fut obtenue la curieuse coupole ovale, à laquelle s'ajouta plus tard une galerie gothique extérieure.

Le style s'est épuré pendant la construction. Il nous est permis d'admettre par exemple que l'idée de cette galerie intérieure si bien ordonnée n'est venue aux architectes que pendant les derniers temps de la construction. A l'extérieur, elle est accusée par une rangée de pilastres au-dessus des arcs muraux.

Ce style épuré a trouvé une expression plus complète encore dans le *baptistère* [A] élevé par DIOTISALVI en 1153. (Les additions gothiques, telles que baldaquins, pignons et pinacles, ne datent que du XIV<sup>e</sup> siècle.) On retrouvera ici, d'une façon générale, les formes de la cathédrale plus nobles et plus simples, tels que les profils d'arcs, les mosaïques des panneaux, etc. On rencontre de même, tant dans la galerie extérieure qu'à l'intérieur, le chapiteau roman si particulier. A remarquer, à l'intérieur, l'interruption des colonnes, de trois en trois, par un pilier, à l'étage supérieur, comme à l'étage d'en bas. Cette disposition indique nettement le désir d'atteindre à un organisme architectural plus élevé. De même la haute coupole conique de l'intérieur n'est autre, sous une forme encore maladroite, qu'un essai pour donner à l'édifice de l'élévation et de la légèreté. Les clôtures qui entourent l'espace du milieu et la bordure des fonts baptismaux, par Guido BIGARELLI de Côme (1246), trahissent un nouveau principe de la décoration qui renonce à la mosaïque de pierres précieuses, en faveur d'ornements plastiques d'un goût plus pur et plus expressif.

A partir de 1174, GUILLAUME D'INNSPRUCK et BONANNUS bâtirent le *campanile* [B], la célèbre tour penchée. Ici l'agencement du détail est encore plus simple et le chapiteau roman avec son feuillage rude l'emporte d'une façon décisive sur le chapiteau roman. L'amateur éclairé doit chercher le point d'où la tour apparaît à peu près droite ; par sa composition, en effet, ce monument est un des plus beaux du moyen âge. Le principe des Grecs, qui consistait à entourer tout l'édifice d'un péristyle comme d'un mur vivant, est ici hardiment appliqué à un édifice de plusieurs étages ; ce ne sont pas seulement des galeries, c'est une enveloppe idéale qui flotte autour du campanile et qui à sa façon, de même



que les flèches du gothique allemand dans leur genre, exprime la victoire de l'art sur la lourdeur de la matière.

L'ensemble si riche que forment ces trois édifices ne se retrouve naturellement dans les autres églises que d'une façon fragmentaire, comme à l'état d'esquisse ou de souvenir. Ce nouveau style d'architecture et l'importance qu'il donne à la plastique n'en a pas moins exercé une grande influence, et la plus petite des églises de ce genre trahit manifestement l'effet qui a été recherché. Dans les plus petites, le marbre n'est guère employé que pour les façades; les galeries sont remplacées par des arcatures, mais là encore on arrive par des moyens simples, comme par exemple le contraste entre les pilastres et les colonnes engagées, à exprimer nettement les caractères essentiels de ce nouveau style. Toutes sont encore ou du moins étaient à l'intérieur des basiliques à colonnes; les parties supérieures de la nef principale sont généralement altérées.

Du XII<sup>e</sup> siècle : *S. Frediano* [A] : à l'intérieur les deux premières colonnes à l'entrée prouvent que les chapiteaux trop petits ne sont pas toujours des chapiteaux antiques qu'on a dû employer tels qu'on les trouvait. (Comp. p. 21.) Les colonnes, par contre, semblent toutes être antiques. — *S. Sisto* [B]. Les colonnes sont antiques, mais de matières différentes; ici encore les chapiteaux les plus disproportionnés sont modernes. L'extérieur est presque informe. — *S. Anna* [C] : il n'en subsiste plus qu'une partie du côté sud; le reste n'est qu'une reconstruction de l'année 1610.

*S. Andrea* [D] : à l'extérieur la façade seule est ancienne, ainsi que le campanile en brique; à l'intérieur, l'exhaussement des arcs est indiqué par une corniche intermédiaire spéciale; les chapiteaux datent presque tous du moyen âge et sont ornés de têtes d'animaux, etc. — *S. Pierino* [E] date, sous sa forme actuelle, du XII<sup>e</sup> siècle; l'extérieur est simple, l'intérieur a été exhaussé probablement lors de la reconstruction (à cause de l'Arno?); les chapiteaux sont en partie antiques, le sol est dallé en mosaïques. — *S. Paolo all'Orto* [F]; seule la partie inférieure de la façade est restée (ce qui ferait de cette église une des plus anciennes après la cathédrale). L'intérieur a tout à fait disparu. — *S. Sepolero* [G] est une de ces églises polygonales, si fréquentes en Occident, inspirées de celle du Saint-Sépulcre; seconde moitié du XII<sup>e</sup> siècle. C'est un octogone élevé avec piliers et arcs en ogive, le pourtour octogonal et les fenêtres en plein cintre. Tous les détails sont pour Pise extrêmement médiocres. Elle est actuellement reconstruite en grande partie. Le campanile est de DIOTISALVI. — *S. Paolo in ripa d'Arno* [H] ne date de même (probablement) que du XIII<sup>e</sup> siècle; la plus belle façade après celle de la cathédrale; l'intérieur avec transept et coupole; les arcs sont exclusivement en ogive; mais au-dessous des quatre qui portent la coupole, il y a encore en outre des arcs en plein cintre. (Restauration.) —

A *S. Nicola* [A] la façade et la tour sont attribuées à NICCOLO PISANO.

*S. Michele in Borgo* [B] : l'intérieur, ce qui en reste du moins, est une basilique assez ancienne; la partie supérieure de la façade du XIII<sup>e</sup> siècle, avec des galeries dont les arcs sont déjà en ogive, et attribuée à NICCOLO PISANO, est plutôt de son élève Fra GUGLIELMO; au milieu, des pleins au lieu de vides. — *S. Catarina* [C], du XIII<sup>e</sup> siècle : la façade montre une élégante traduction du type pisan dans les formes gothiques. A l'intérieur c'est une église de couvent à une seule nef sans voûte. — La vieille église de *S. Piero in Grado* [D], à une demi-lieue du côté de la mer, a de curieuses fresques d'époques différentes et de belles colonnes antiques apportées probablement par des pirates pisans.

A l'exception des restes plus anciens mentionnés plus haut, les églises de *Lucques* ne sont que des imitations de celles de Pise, et encore s'en faut-il que ces imitations soient très heureuses. Parfois elles égalent et surpassent même, par leur luxe infini, pénible presque (colonnes à figures, mosaïques des surfaces), les plus riches églises de Pise. Mais on est déjà plus éloigné des modèles antiques (comparer les corniches), bien que, ici encore, nombre de fragments antiques soient entrés dans la construction et que la plupart des colonnes par exemple soient romaines. Les maîtres de *Lucques* paraissent avoir mis leur point d'honneur à remplacer dans les galeries de la façade le vide du milieu par une colonnette. On serait tenté de croire que c'était là comme la marque et le cachet de leur ville. A Pise, c'est l'exception. — Les campaniles, tant en marbre qu'en brique, n'offrent rien de particulier.

*S. Giovanni* [E], XII<sup>e</sup> siècle; quoique généralement du moyen âge, les chapiteaux sont de bonnes imitations des chapiteaux romains; au transept gauche est adossé un baptistère très ancien, reconstruit en carré à l'époque du gothique. L'extérieur est simple; la façade n'a d'ancien que la porte. — *S. Maria forisportam* [F], XII<sup>e</sup> siècle, l'une des meilleures églises de ce genre, avec transept et coupole; les chapiteaux des colonnes sont antiques pour la plupart; vers le milieu de la colonnade, selon la mode ancienne, un pilier à la place d'une colonne. — *S. Pietro Somaldi* [G], façade de l'année 1203; campanile en brique; l'intérieur est moderne. — La construction extérieure de *S. Michele* [H] (comp. p. 11 D) : l'abside du chœur est riche et d'un bon style; la façade au contraire (XII<sup>e</sup> siècle) exagère à dessein le style pisan, est trop en saillie au-dessus de l'église, et d'une richesse excessive. Le rez-de-chaussée, dans une intention d'exhaussement, est revêtu, non de simples pilastres, mais de colonnes adossées qui vont s'amincissant, et paraissent d'une hauteur démesurée.

Églises moindres, où l'ordonnance ancienne ne s'est qu'en partie conservée : *S. Giusto*, *S. Giulia*, *S. Salvatore*, *S. Vincenzo* [I], etc. La façade de *S. Francesco* [J] marque la transition vers le gothique. — Sur *S. Frediano* comp. p. 11 C. Ce qui date du XII<sup>e</sup> siècle paraît imité de modèles plus

anciens et s'écarte du style pisano-lucquois. — Enfin les parties plus anciennes de la *cathédrale* [A] : la façade, riche mais sans expression, qui, selon une inscription, est de GUIDETTO, 1204 ; les galeries reposant sur un portique à trois arcs dont l'intérieur est déjà d'un détail plus pur. L'extérieur du chœur et du transept a de la noblesse et de la simplicité (même dans les incrustations) ; la hauteur du transept donne à l'ensemble un caractère imposant. Au campanile, ici comme à Sienne, le nombre des fenêtres croît progressivement.

Dans d'autres villes de la Toscane :

La *cathédrale* [B] de *Prato*, commencée au XII<sup>e</sup> siècle, a conservé de ce temps une étroite nef centrale à larges arceaux supportés par de lourdes colonnes à chapiteaux grossiers. Achievé au XIV<sup>e</sup> siècle dans un style gracieux, l'édifice porte dans son ensemble le cachet de cette époque.

A *Pistoie*, *S. Giovanni fuorcivitas* [C] est un carré simple, allongé ; l'un des côtés montre le goût presque puéril de l'ornementation du temps (XII<sup>e</sup> siècle) ; en bas, des pilastres avec arcs muraux ; au-dessus, deux rangées de colonnes murales plus petites avec arcs ; aucun de trois étages ne correspond à l'autre ; le mur est strié et orné de mosaïques. — *S. Andrea* [D], basilique du XII<sup>e</sup> siècle avec une nef centrale étroite, dont les murs sont percés en haut d'étroites fenêtres ; la façade a des arcs muraux, une surface en forme d'échiquier et comme corniche un bandeau à oves ; la partie supérieure est plus moderne. — *S. Bartolommeo* [E] se rapproche de la précédente par sa date et la disposition de l'intérieur. — La *cathédrale* [F], avec le portique déjà mentionné et trois rangées de colonnettes au-dessus, est, à l'intérieur, une basilique très altérée avec des chapiteaux inégaux, qui pourtant ne semblent pas être antiques ; elle date probablement aussi du XII<sup>e</sup> siècle, mais elle n'est pas l'œuvre de Niccolo Pisano. La façade latérale, qui n'a plus maintenant que des pilastres avec arcs, supportait peut-être autrefois une galerie supérieure. La tour, qui en bas ressemble à une forteresse (de 1200), répète dans ses trois étages supérieurs le motif du campanile de Pise : des colonnettes libres placées autour d'un noyau mural ; mais elles sont carrées au lieu d'être rondes. Le chœur est moderne. La voûte en berceau exhaussée coupe le portique au milieu.

La *cathédrale* [G] de *Volterre* appartient également à ce style ; elle est de même attribuée à NICCOLO PISANO, ce qui, selon d'autres, ne serait vrai que de la façade datant de 1254.

Entre les mains des Florentins, l'architecture nouvelle prit plus d'essor. Florence mit plus de finesse dans les incrustations de marbre de différentes couleurs, plus d'élégance et de logique dans le détail plastique. Joignez-y une étude assez pénétrante des formes primitives et des restes antiques : et vous reconnaîtrez ici encore comme une première et



précoce Renaissance. L'église de *S. Miniato* [A] surtout résume avec tant d'éclat l'art italien qui précède le gothique, — que l'on se sent presque tenté de regretter l'importation du gothique due aux écoles du Nord.

Les monuments florentins, dans leur forme actuelle, datent de la seconde moitié du XI<sup>e</sup> ou du commencement du XII<sup>e</sup> siècle. Le plus intéressant est la *cathédrale* [B] d'*Empoli*, la seule qui porte une date (1093) : de la façade à cinq travées il ne s'est conservé que le bas.

Une petite basilique bien conservée est celle des *SS. Apostoli* [C] à *Florence* ; les nefs latérales sont voûtées ; des colonnes composites uniformes portent des arcs avec une fine bordure antique, auxquels répondent des pilastres muraux à chapiteaux probablement modernes ; les chapelles passent pour être primitives ; les murs extérieurs ont une direction oblique, motivée peut-être par l'étroitesse de l'emplacement. Au-dessous du pavé actuel (exhaussé de 22 centimètres), sont enfoncées les vieilles bases attiques des colonnes.

A *S. Jacopo* [D], dans le borgo du même nom, il ne s'est conservé qu'un portique à trois arcs avec couronnement ; à la *Badia* [E] de *Fiesole*, il n'existe plus qu'une partie incrustée de la façade, partie qui pourrait bien être d'une époque antérieure à la façade précédente ; on remarquera ici l'entablement (architrave, frise et corniche) au-dessus des colonnes murales, à côté d'une incrustation encore assez libre.

*S. Miniato al Monte* [F], devant la porte du même nom, est presque du même style que la façade de la cathédrale d'*Empoli*, par conséquent à peu près de la même date ; elle termine brillamment la série de ces églises. Il est vrai que la gracieuse façade est, surtout dans le changement des couleurs de l'incrustation, d'un goût plus capricieux que le baptistère, mais il s'y trouve des détails antiques de la plus grande délicatesse, par exemple les consoles des corniches du toit. Le rapport entre les deux étages est ici déterminé pour la première fois selon un sentiment purement esthétique, parce qu'il n'y avait pas de colonnes antiques pour dicter les mesures. A l'intérieur se retrouve, sous une forme très ennoblie, cette interruption de la basilique par des piliers et des arcs qui, à *S. Prassede* [G] à *Rome*, est encore grossière ; de deux en deux colonnes s'élève un pilier avec quatre demi-colonnes rejointes par des arcs. La toiture, entièrement visible, est du très petit nombre de celles qui ont été bien restaurées dans l'esprit de l'ornementation primitive (1). Parmi les chapiteaux, les uns, les plus simples, ont été faits exprès pour l'édifice ; les autres, plus riches, sont antiques. La paroi antérieure de la crypte assez élevée et l'hémicycle de la tribune sont également incrustés ; les colonnes sont faites de blocs de *verde* de Prato ; dans le chœur un enduit

(1) Disons en passant qu'il y a encore une autre toiture analogue d'une époque postérieure à *S. Agostino* [A] à *Lucques*.



de stuc leur donne l'apparence de monolithes. Les cinq fenêtres de la tribune sont fermées par de grandes plaques de marbre transparent. La barrière en pierre et l'ambon du chœur doivent être comptés au nombre des plus belles pièces décoratives du même genre que les décorations du baptistère de Pise; les dalles à l'entrée de la nef, avec nielles semblables à celles du baptistère de Florence, portent la date de 1207. Si, du dehors, on considère le bas de l'abside et les parties voisines, la différence des matériaux, la forme des contreforts, le style des arcs aux fenêtres de la crypte donnent à croire que cette dernière, ici comme dans la cathédrale de Fiesole, loin d'être une construction plus récente, appartient au contraire à un sanctuaire plus ancien. Les pavés en mosaïque de Pise, au contraire (baptistère, cathédrale, *S. Pierino*) de même que ceux de *S. Frediano* à Lucques, sont encore presque entièrement dans le goût de la technique romano-chrétienne, telle qu'elle a déjà été décrite (p. 19).

Le baptistère *S. Giovanni* [A] qui, originairement, était la cathédrale de Florence, marque un sommet dans l'architecture décorative en général. La distribution des différentes teintes de marbre selon les fonctions des différentes parties de l'édifice (corniches et encadrements noirs, surfaces blanches, etc.), est déjà plus élégante et plus réfléchie que dans la cathédrale même (1). Il y a de plus une beauté singulière et une rare mesure dans les détails plastiques, les corniches couronnant les trois étages, les piliers muraux qui, à sections rectangulaires en bas, continuant en demi-octogones, puis, sous forme de pilastres cannelés, transmettent le mouvement à l'attique. L'intérieur, très imposant, rappelle distinctement le Panthéon; le vaste espace est recouvert d'une seule coupole octogone; devant chacune des huit niches du rez-de-chaussée, deux colonnes, inutiles en apparence, trahissent, du moins, chez l'architecte, le désir d'atteindre à une ordonnance monumentale. Ces colonnes sont de granit oriental, les chapiteaux corinthiens dorés, travaillés sans doute pour leur destination spéciale, s'inspirent fidèlement des modèles romains. La galerie de l'étage supérieur avec pilastres corinthiens et colonnettes ioniques se rattache harmonieusement à l'étage inférieur. Ici, pour la première fois, aux angles de l'édifice, où l'œil cherche un support, il y a un espace vide entre les pilastres qui encadrent les côtés de l'octogone : l'effet n'est encore que choquant, parce que le marbre sombre paraît tenir lieu de support. Mais, quand ce sont des pilastres foncés qui s'élèvent sur un fond clair, comme dans la *chapelle degli Angeli* [B], et dans la sacristie de *S. Spirito* [C], il en résulte une impression pénible d'instabilité.

(1) D'après Vasari, l'incrustation du baptistère, au moins des parties inférieures, serait l'œuvre d'ARNOLFO, l'architecte de la cathédrale, un peu après 1294. Mais des paroles de Vasari lui-même, il ressort qu'Arnolfo a seulement complété les parties déjà existantes et les a débarrassées des additions qui en dénaturaient le caractère.

L'effet architectural est amoindri par les figures en mosaïques sur un fond d'or éblouissant qui ont envahi les frises, la balustrade et en partie l'intérieur de la galerie, mais surtout par les mosaïques écrasantes de la coupole. Ces dernières montrent d'une façon instructive de quelle importance est pour l'effet d'ensemble d'un édifice l'échelle de la décoration. Que l'on considère un instant les compartiments à trois zones avec grandes figures, puis les compartiments à quatre zones avec figures plus petites, ces dernières parties de la coupole paraissent plus grandes et plus éloignées.

On croirait à peine qu'après un tel système de façades d'églises il ait pu se produire encore des formes aussi barbares que la façade de la *Pieve vecchia* [A] à *Arezzo* (du commencement du XIII<sup>e</sup> siècle) (1). Tant d'effort et si peu d'harmonie, si peu d'intelligence dans le développement des motifs ! L'intérieur est d'un style singulièrement meilleur et les chapiteaux corinthiens, presque antiques, lui donnent même de l'intérêt ; par contre l'extérieur de l'abside vaut la façade.

A *Gênes* le style roman français vient se mêler à l'influence pisane. Les églises y sont pour la plupart des basiliques avec une sorte de transept ou avec une coupole insignifiante et généralement altérée ; les colonnes en partie antiques, en partie de marbre alternativement noir et blanc ; les chapiteaux antiques, ou imitant l'antique. Les façades n'offrent nulle part le riche système toscan avec galeries, mais un style plus simple avec pilastres et alternance de couleurs dans les assises de marbre. (Souvent aussi, c'est le romantisme moderne qui y a ajouté la peinture.) Les temps gothiques ont respecté cette architecture assez pauvre pour une ville si riche ; seulement le plein cintre a généralement fait place à l'ogive.

Dans la *cathédrale* [B] (XII<sup>e</sup> siècle ?) il n'y a quelque richesse plastique que sur les deux portails des nefs latérales. (D'après une inscription, l'intérieur n'est qu'une reconstruction datant de 1307, et dans laquelle les colonnes anciennes ont trouvé place.) — *S. Maria di Castello* [C], qui a été récemment très bien restaurée, est la plus vieille de ces églises (XI<sup>e</sup> siècle ?), à en juger par les colonnes presque toutes antiques et par les chapiteaux. Les voûtes d'arête des nefs sont probablement plus récentes. — *S. Cosmo* [D] (XII<sup>e</sup> siècle ?). Les colonnes sont de blocs de marbre, alternativement blancs et noirs, les chapiteaux sont une imitation assez barbare de l'antique. — *S. Donato* [E] (XII<sup>e</sup> siècle) ; la façade est un peu plus récente ; les colonnes du fond de l'église sont antiques ainsi que les chapiteaux ; celles de l'avant sont de blocs de marbre, alternativement blancs et noirs, avec chapiteaux imitant l'antique ; sur la croisée

(1) La date des sculptures du portail par *MARCHIONNE* [E], 1216, est sans doute à peu près la même pour toute la façade.

des nefs s'élève une tour octogonale. L'intérieur est revêtu d'une peinture moderne, et d'ornementations gothiques sans goût. — *S. Stefano*, *S. Tommaso* [A], etc., sont insignifiants ; les façades et les tours se sont seules conservées.

De l'époque gothique, et encore du commencement du XIII<sup>e</sup> siècle : *S. Giovanni di Prè* [B], église à piliers, à deux étages, sur une pente, dont l'architecte a su tirer parti ; plus récemment, elle a été orientée en sens inverse de façon que le transept et l'ancien chœur sont maintenant près de la porte principale. — Une église un peu plus récente est *S. Matteo* [C] ; plus curieuse à l'intérieur par la transformation pleine de goût de Montorsoli que par son ordonnance ancienne. — *S. Agostino* et *S. Maria in Via lata* [D], toutes les deux modifiées à l'intérieur, sont ruinées et abandonnées.

Les tours sont bâties pour la plupart dans le style roman le plus simple en usage dans tout l'Occident. Celles qui sont plus modernes se distinguent, non seulement par la pyramide du milieu, mais encore par quatre pyramides angulaires, à la façon française.

Les cloîtres ne sont pas le fort de Gênes, où les constructions sont si resserrées. Il y en a pourtant : l'un très grossier et très vieux (XI<sup>e</sup> siècle?), à gauche de *S. Maria delle Vigne* [E], avec chapiteaux cubiques, colonnes trapues et arcatures très ouvertes ; et un autre, un peu plus récent, à gauche de la cathédrale ; avec de petits pleins cintres reposant chacun sur deux colonnettes, un rez-de-chaussée et un étage supérieur. — Le gracieux cloître, également à colonnes doubles, de *S. Matteo* (à gauche) [F], est d'une époque déjà assez avancée de la période gothique, et pourtant c'est à peine s'il a des ogives.

Venise offre un ensemble d'architectures tout autre, très différent de tout ce que nous avons vu jusqu'ici. Le génie tout particulier de la riche cité des lagunes s'y manifeste distinctement ; dès le début, les traits fondamentaux du caractère national y apparaissent clairement. La construction sur pilotis resserre en d'étroites limites l'abri où le Vénitien peut enfouir ses trésors : mais plus l'édifice est étroit, plus le Vénitien le veut magnifique. Son goût est moins celui de la noblesse que celui d'une caste de marchands ; de l'Orient dévasté, il tire les matériaux les plus précieux, et en fait ses portiques d'église et ses palais. L'exemple de Constantinople et une sorte d'ambition patriotique, il est vrai, le poussent à la recherche de la grandeur et du style ; mais ce qui l'emporte, c'est le désir de faire l'étalage de sa richesse. — L'influence décisive dans l'architecture religieuse de Venise, c'est Byzance.

L'église de *S. Marc* [G] a été reconstruite après l'incendie de 976. D'après de nouvelles recherches, les trois absides et les murs d'encadrement doivent appartenir à la primitive église (basilique). La croix et les portiques seraient une reconstruction du XI<sup>e</sup> siècle, consacrée en 1094 ;



les façades en brique existent encore sous l'enveloppe présente de marbre. Les niches et les arcs de style lombard-romain forment un système de piliers d'une grandeur simple et d'arcades qui rappellent en quelque mesure les constructions romaines (le Temple de la Paix à Rome, les Thermes de Dioclétien conservés encore au XVI<sup>e</sup> siècle). L'architecture intérieure de la coupole est au contraire toute byzantine. S. Marc, dont l'extérieur et l'ornementation ont été continués jusqu'au XVII<sup>e</sup> siècle, n'était pas destinée à être la cathédrale de Venise (ce rang appartenait à San-Pietro) : c'était le reliquaire des ossements du patron de la ville, le palladium de la République insulaire. La forme elle-même de l'édifice devait se ressentir de cette destination.

Le désir d'élever un monument était ici le même qu'à Pise, avec des ressources incontestablement plus grandes, surtout en ce qui regarde les matériaux. Et à ce dernier égard, depuis l'époque romaine, il n'y eut dans tout l'Occident nulle part ailleurs une telle profusion de matières précieuses.

C'était aussi dans cet Orient, d'où étaient tirés les plus belles pierres et les fragments antiques, que se trouvaient les églises qui firent le plus d'impression sur les Vénitiens d'alors : les édifices à dômes du style byzantin. Ce sont ces constructions qu'on voulait imiter. Non Sainte-Sophie avec son dôme unique appuyé par deux grandes demi-coupoles ; c'est aux églises grecques à coupoles multiples, de toutes formes, que Venise emprunta l'ordonnance des cinq coupoles distinctes au-dessus des bras de la croix et du milieu (1). Le style byzantin se montre encore dans les grands arcs latéraux qui, divisés par des rangées de colonnes, forment les nefs latérales ; et de même dans le portique qui, au dehors, entoure le bras antérieur de la croix ; — enfin dans les nombreuses niches absorbant la surface murale, surtout dans les parties du fond et dans le portique extérieur. Ce dernier élément, emprunté à l'ancienne construction romaine, et en général à toute architecture à coupole, est un de ceux auxquels les Orientaux s'étaient attachés avec prédilection. Les couronnements circulaires des grands murs qui nous semblent si étranges, ne sont primitivement que la forme extérieure des arcs latéraux sur lesquels reposent les coupoles et qui, à la façon orientale, n'ont pas de toiture. Elles n'ont été reproduites dans les parties subordonnées que pour le besoin de la décoration. Les ornements gothiques qui s'y trouvent ne datent que du XIV<sup>e</sup> et du XV<sup>e</sup> siècle.

La hauteur des coupoles, à en juger par les mosaïques du portail extérieur du fronton gauche, est et a été feinte de tout temps, c'est-à-dire sans relation avec la courbe intérieure, mais bien calculée en vue de l'effet extérieur.

Quant au détail, le revêtement des surfaces murales, en bas, à l'aide

(1) Le style byzantin apparaît surtout dans la construction de la coupole au moyen de pendentifs entre les arcs-doubleaux et le bord circulaire du cylindre de la coupole (tambour).



de pierres précieuses, en haut, à l'aide de mosaïques, est encore dans l'esprit des dix premiers siècles; c'est la richesse des matériaux qui est appelée à y produire le plus d'effet. Tout le détail plastique, au contraire, par où doivent s'exprimer la vie et le mouvement de l'architecture, est d'une extrême pauvreté. Les corniches sont à peine marquées; les arcs, les bordures des coupes, etc., à l'intérieur n'ont pas même de profil saillant, mais seulement une vague bordure de mosaïque. Au dehors, les moulures ne consistent qu'en une simple ornementation ou en bandes arbitraires et sans expression. Ce sont là des particularités vraiment byzantines et orientales, et il y faut ajouter encore le revêtement des surfaces murales extérieures à l'aide de reliefs épars et d'ornements en mosaïque qui, surtout dans les frontons circulaires supérieurs du côté du Palais Ducal, offrent le caractère d'un art tombé prématurément en enfance. A certain égard, il est intéressant d'étudier comment, en ce qui concerne le détail, cet art ne vit presque exclusivement que de fragments antiques.

La manie de multiplier autant que possible les colonnes au dehors et au dedans de l'édifice, exigeait de même un choix varié de chapiteaux. Et c'est ainsi que Saint-Marc offre toutes les formes de chapiteaux créées pendant les sept derniers siècles, une véritable récapitulation de l'histoire de l'architecture. Je n'ai pas réussi à découvrir un seul chapiteau antique, tandis qu'il y a sans doute un grand nombre de colonnes qui le sont; en revanche l'imitation et la modification des chapiteaux antiques pendant les premiers temps du moyen âge s'y trouvent représentées à tous les degrés. Les grands chapiteaux au-dessus des colonnes principales de l'intérieur sont de cette variété de l'ordre corinthien, usitée à Ravenne, ou bien encore d'ordre composite; l'acanthé y manque trop de vigueur, il est vrai, pour avoir encore le beau profil, onduleux et souple, de l'époque romaine, mais la dentelure des feuilles y est pourtant d'une rare expression; quelques chapiteaux remplacent les volutes par des têtes de bélier. Outre cette forme ravennate, la plus commune, il y a encore le chapiteau à feuilles presque détachées qui se rencontre à S. Apollinaire in Classe et dans la basilique d'Hercule à Ravenne; parfois même les feuilles sont repliées de côté. Sur les petites colonnes de la façade, particulièrement, il y a des chapiteaux imitant le corinthien, avec une seule rangée de feuilles; quelques-uns dans le nombre avec des boeufs, des aigles, etc., aux angles.

Par opposition à toutes ces formes dérivées de l'antique, apparaît à Ravenne, dès le VI<sup>e</sup> siècle, le chapiteau à conque qui est sans vie, et qu'orne seule extérieurement une décoration végétale et calligraphique, assez pauvre, le plus souvent en forme de grillage. Parmi les nombreuses variétés sous lesquelles il est ici représenté, la plus grossière se rencontre dans plusieurs pilastres des murs intérieurs, la plus intéressante dans les colonnes engagées du vestibule qui supportent les arcs. Dans ces

dernières, le chapiteau auquel se subordonne une imitation timide des volutes ioniques, ressemble plus à une sorte de console intermédiaire, qu'à un chapiteau proprement dit. A côté de cette variété apparaît encore, mais à l'état d'exception, le vrai chapiteau occidental, à forme cubique. Enfin les chapiteaux des huit colonnes libres du vestibule, avec leurs têtes de lions et leurs paons d'une beauté tout antique, présentent le caractère d'œuvres étranges et somptueuses sorties de quelque chantier de Constantinople. Les deux piliers carrés qui se trouvent à l'extérieur du côté sud, et qui viennent d'une église de Ptolémaïs, sont des trophées du temps des croisades. — Quelques chapiteaux Renaissance çà et là, ajoutés à la suite de restaurations.

Les souvenirs historiques et la fantaisie contribuent à l'effet extraordinaire de l'édifice. Cette république insulaire, unique dans l'histoire du monde, a montré ici ce que, dans les premiers temps de sa plus haute prospérité, elle regardait comme beau, sublime et sacré. Plus tard, elle n'a jamais cessé de respecter cet édifice; et même à l'apogée de sa puissance (vers 1500), elle s'est bien gardée de la remplacer par une église qui aurait été sans doute une église Renaissance. Saint-Marc était le centre de la ville, de l'État, des flottes qui naviguaient sur toutes les mers, des colonies et des factoreries les plus lointaines; des liens mystérieux rattachaient à ce monument l'existence tout entière de Venise. Dans les cinq derniers siècles on n'y enterrait plus personne; cet espace appartenait à tous, c'eût été un privilège exorbitant que d'y ensevelir un particulier. La seule exception faite en faveur du cardinal Giov. Batt. Zenò se produisit à un moment où l'enthousiasme de l'art primait tout (1505-1515).

Comme œuvre architecturale, Saint-Marc, vu de l'extérieur, est assez pauvre et d'une exécution peu habile. Les effets des coupes se détruisent mutuellement; la façade est la plus tourmentée et la plus inégale qui soit; sans lignes dominantes, ni expression de forces. A l'intérieur, il en est autrement. Dès l'abord on le trouvera beaucoup plus grand qu'on ne s'y attendrait d'après l'extérieur; et cela malgré le revêtement de mosaïques sur fond d'or, qui en général rapetisse les édifices, et malgré le vestibule extérieur que naturellement il ne faut pas compter pour l'effet de l'intérieur. Cette grandeur apparente vient de ce que les membres principaux sont simples au lieu d'être, comme à l'extérieur, divisés en petits motifs; les espaces du milieu sont vraiment grands et d'une seule pièce pour ainsi dire, et comme dans les thermes, ce sont les colonnades intermédiaires qui donnent aux arcs du haut leur ample majesté. Ceux-ci divisent le centre en travées égales, reliées en un seul système où l'alternance des cercles et des demi-cercles prête à l'espace, à la forme, à la lumière, un rythme irrésistible. Saint-Marc sert à la Renaissance de modèle pour le Saint-Sépulchre à Plaisance, Sainte-Justine à Padoue, S. Salvatore à Venise; et jamais plus beau système n'a été conçu pour une nef d'église. Chaque travée devient en quelque sorte transept;

et dans le bas, vues entre les colonnes, les nefs latérales promettent une étendue beaucoup plus grande qu'elles ne l'ont en réalité. Les coupoles de même enrichissent la perspective et créent un élargissement apparent de l'espace. Mais, de plus, l'éclat sévère et la splendeur des matériaux célèbrent leur plus magnifique triomphe. L'or et les couleurs, non pas recherchés pour eux-mêmes, mais bien mis au service de formes grandes et simples, sont d'une telle harmonie que, dans aucun autre temple, leur langage n'a jamais mieux exprimé la solennité de la demeure divine. Si à Sainte-Sophie l'impression résultant d'un espace unique, immense, est plus solennelle et plus puissante : ici, au contraire, le rythme des coupoles en forme de croix a fait de Saint-Marc une œuvre d'art qui n'a point été dépassée par l'homme. Quel aveugle prétendrait encore fermer à la beauté des matériaux, qui réjouit tant l'œil de l'homme, l'accès de l'architecture ? L'architecture y a droit, tout comme la couleur dans le domaine de la peinture. L'église n'a reçu qu'au XIV<sup>e</sup> siècle, par la grande fenêtre ronde du transept méridional, le jour qu'elle a maintenant ; auparavant elle était assez obscure, à la façon des églises byzantines ; pendant les services divins les plus importants, elle était sans doute éclairée par un grand nombre de lampes. Il ne faut plus s'étonner dès lors si, par ses effets proprement pittoresques, Saint-Marc est devenu le sujet favori des peintures d'architecture. Cette impression de pittoresque provient des perspectives mystérieuses à brusques alternances de lumière (1), des ors estompés des surfaces sphériques et cylindriques, et du coloris sévère de tous les objets plastiques. Ajoutez-y enfin le prestige de l'histoire et de l'imagination, — lequel est ici un collaborateur tout-puissant (2).

Ni Venise ni les environs n'offrent un monument pareil. Il n'y avait, en effet, qu'un seul Palladium politique et religieux de Venise, il n'y avait qu'un seul corps de l'Évangéliste.

Parmi les églises des îles environnantes, nous avons déjà mentionné plus haut (p. 14 A. ; 17 B) celles de Torcello. Dans la *cathédrale* (S. Donato) [A] de *Murano*, église à colonnes et à voûtes du XII<sup>e</sup> siècle avec transept sur piliers, la décoration intérieure a visé le plus possible à imiter le luxe et l'éclat de Saint-Marc ; les colonnes sont en marbre grec, ainsi que les mosaïques des pavés. Mais à l'extérieur l'abside montre comment ce style cherchait à suppléer par des briques au revêtement de marbre.

Parmi les édifices civils de ce style, le plus important est un vieux palais (XI<sup>e</sup> siècle ?) appelé *Fondaco de' Turchi* [B], maintenant Museo

(1) Les couleurs sombres et saturées de la plupart des pierres seraient sans reflet si leurs surfaces n'avaient pas un poli de glace tout particulier.

(2) Tout récemment la grande *crypte* [C] sous le chœur de l'église Saint-Marc est redevenue accessible ; elle suit le plan de l'édifice et renferme une curieuse construction avec des guilles de marbre des premiers temps chrétiens.



Correr; une longue loggia à pleins cintres exhaussés, appuyée sur le portique à colonnes de l'étage inférieur, lui donne une grande apparence. Ce n'est que depuis 1621 que l'édifice servit de bazar aux Turcs. Dans la restauration récemment achevée, il ne s'est presque rien conservé de l'ancien édifice.

Citons en outre le *Palais Farsetti* [A], l'hôtel de ville actuel, près du Rialto; au premier étage, une rangée de colonnettes doubles sur toute la longueur; au rez-de-chaussée, une galerie à quatre colonnes dont les bases sont des chapiteaux renversés. (A l'intérieur un bel escalier en style baroque.) — Le *Palais Loredan* [B] (vers 1000), contigu au premier, est encore plus important; il a des incrustations de couleur. — Un petit palais situé entre les palais Micheli et Civran a de ces petites fenêtres décoratives que l'on voit à Saint-Marc. Des palais de moindre importance et des ruines, dispersés sur les bords du grand canal et en d'autres endroits de la ville.

L'ensemble de ces constructions nous aide en quelque mesure à reconstituer par la pensée la Venise de la quatrième croisade (1202).

C'est entre Venise et la Toscane, dans la Lombardie, et tout le long de la via Æmilia jusqu'à la mer Adriatique, que se forma, un peu sous l'influence du Nord, ce style d'architecture religieuse souvent nommé tout court style lombard. Il serait très erroné toutefois d'étendre cette dénomination, comme on l'a déjà fait, au style roman en général; le Nord a certainement plus donné ici qu'il n'a reçu, et ses constructions sont exécutées avec beaucoup plus de sévérité que ne le sont celles de la Lombardie; il développe avec beaucoup plus de suite et de force l'élément essentiel, la voûte sur piliers à colonnes engagées. — A un certain égard pourtant, les architectes italiens conservent leur originalité, à savoir dans la construction des façades. Dès le début, l'architecture romane du Nord avait placé, aux coins de l'église, des tours (au nombre de deux, de quatre), comme parties essentielles de l'édifice; depuis l'exemple donné par des architectes normands dans la seconde moitié du XI<sup>e</sup> siècle, les tours devinrent même le motif principal de toutes les façades d'églises un peu importantes. En Italie, au contraire, la tour demeura un motif secondaire et il fallut pour la façade recourir à un autre mode de décoration. Nous avons vu quels effets les Toscans cherchaient dans l'emploi du marbre des colonnades étages; leur façade est toujours l'expression aussi fidèle que possible de l'église même, c'est-à-dire d'une nef centrale élevée et de nefs latérales plus basses. Dans la Haute-Italie, au contraire, la façade n'est trop souvent placée devant l'église que comme un prétexte à décorations tout à fait arbitraires; elle s'élève sans retraite, comme si les trois nefs avaient la même hauteur (1); des gale-

(1) Nombre de ces églises romanes sont en réalité des églises à galeries, dont les nefs sont de même hauteur: elles expliquent l'origine des façades dont il est ici question.



ries courent transversalement, montent et descendent sur le rebord du toit, les contreforts sont formés par des colonnes plaquées dont les chapiteaux d'ordinaire n'ont rien à porter; des arcs, des colonnettes, des sculptures souvent sans la moindre raison d'être, remplissent l'espace tant bien que mal. Le portail est souvent très somptueux; tantôt c'est le style du Nord qui a présidé à sa division par rangées de colonnes obliquement rentrantes; tantôt c'est le style du Midi avec un porche avancé à deux colonnes reposant généralement sur des lions; parfois aussi les deux styles sont réunis. Sur les autres côtés extérieurs aussi, s'étale une ornementation plus arbitraire que dans les meilleures églises du Nord. Au-dessus du croisement des bras de la croix s'élève, autant que possible, une coupole octogone avec galeries circulaires, et un toit bas en forme de tente; ce sera désormais l'élément dominant, et plus tard, malgré toutes les variations des styles, jusqu'à l'époque même du baroque, dans la Haute-Italie, c'est cette forme de la coupole qui, du dehors et dès le premier regard, donnera aux villes leur cachet et une partie de leur beauté.

L'intérieur de l'église a ici, plus que dans le Nord et en Toscane, subi d'impitoyables remaniements. Tandis que la façade promet le plus pur style moyen âge, dès l'entrée, une déception nous attend: l'église est presque toujours reconstruite dans le style baroque. Le respect historique qui depuis le xvi<sup>e</sup> siècle a sauvé mainte église de la Toscane comme œuvre d'artistes indigènes, n'est plus le même pour des édifices considérés comme les œuvres d'un style barbare violemment imposé (1).

Il faut nommer d'abord l'église trop célèbre de *S. Michele* [A] à Pavie, parce que l'âge qu'on lui supposait (on la faisait dater du temps des rois longobards) permit de croire que la Haute-Italie avait dans ce style une priorité qu'elle n'a pas. Tout l'édifice actuel, qui s'est assez bien conservé, même à l'intérieur, date des dernières années du xi<sup>e</sup> siècle. La façade est particulièrement dépourvue d'expression. — Celle de l'église des *Augustins* [B] est postérieure et un peu plus vivante.

*Saint-Ambroise* [C] à Milan, vu de l'atrium voûté (p. 3 E), offre un coup d'œil remarquable avec ses portiques inférieur et supérieur, mais l'intérieur ne répond nullement à sa renommée classique et historique. De bonne heure on y a procédé à des reconstructions maladroites; sous sa forme actuelle, l'église restaurée récemment date du xii<sup>e</sup> siècle; elle est peu éclairée. Elle possède un certain nombre d'antiquités importantes;

(1) On a peine à croire quels préjugés conservent encore les Italiens, même les plus instruits, à l'égard de la « maniera gotica » et des prétendues « destructions par les barbares » (voy. t. I, p. 20). Il y a des choses qu'ils considèrent comme barbares et qui sont la plus belle expression de leur propre esprit municipal au moyen âge; là, en revanche, où l'on prend parti pour le style gothique, comme par exemple à Milan, on le fait de telle sorte qu'il vaudrait mieux s'en dispenser. Il faut cependant savoir reconnaître que, dans la récente restauration des églises romanes (S. Ambrogio, S. Eufemia, S. Babila, à Milan), le style ancien a été rétabli avec science et avec goût.

à droite, la chapelle S. Satiro, avec une coupole remarquable sans pendentifs, et de vieilles mosaïques. — Plusieurs églises de Milan, curieuses pour l'archéologue, ont des voûtes en berceau comme maintes églises romanes de France : tels sont les restes de la vieille église *S. Celso*, *S. Babila*, *S. Sepolcro* [A]; cette dernière est remarquable en outre par un étage supérieur et une vaste crypte.

L'église du couvent de *Chiaravalle* [B] auprès de Milan (XII<sup>e</sup> siècle), à trois nefs et avec de nombreuses traces de peintures décoratives, présente un exemplaire de la tour-coupole à galeries étagées, dont la forme primitive se trouve à *S. Maria Maggiore* [C] à *Bergame* et qui devait recevoir son achèvement définitif dans la Chartreuse de Pavie. — (L'église de Bergame a été fondée en 1137; les portails sont postérieurs, celui du nord est finement élancé en style gothique italien, celui du midi n'a été construit qu'en 1360 par UGO DA CAMPIGLIONE; l'intérieur est modernisé.)

*S. Fedele* [D] à *Côme*, dont la construction a été considérablement modifiée, est remarquable par les bras arrondis de la croix avec arcades imitées de S. Lorenzo à Milan. — A quelques minutes de Côme, *S. Abondio* [E], très intéressante basilique du XI<sup>e</sup> siècle; elle a été dégagée par la démolition d'une architecture baroque qui la recouvrait, et très bien restaurée. Une église du V<sup>e</sup> siècle, qu'elle-même recouvre, a aussi reparu.

La cathédrale [F] de *Modène* a été commencée sous sa forme actuelle en 1099; à l'extérieur court autour de l'édifice une galerie, dont les arcs sont encadrés de trois en trois par un arc plus grand reposant sur des colonnes engagées; à l'intérieur, des colonnes aux chapiteaux imitant l'antique alternent avec de forts piliers garnis de demi-colonnes; la galerie supérieure n'est qu'apparente, car elle appartient au plan des nefs latérales; la crypte élevée est soutenue par des colonnes à chapiteaux romans; l'entrée en est formée par un jubé avec dalles droites en pierre sur colonnettes, dont la rangée antérieure repose sur des figurines (des nains sur des lions). Au fond de l'église, il y a trois tribunes; le haut de l'édifice est plus moderne. Le détail est gauche, mais sans grossièreté.

La cathédrale [G] de *Crémone* (XII<sup>e</sup> siècle) est d'une ordonnance très riche; à l'intérieur, les transepts sont en partie coupés par le prolongement des galeries de la nef principale (comp. la cathédrale de Pise); à l'extérieur, chacun d'eux a une belle façade spéciale; tout l'édifice est couronné de tourelles rondes; la façade principale est fortement altérée par des additions de style Renaissance; du côté gauche se trouve le célèbre *Torazzo* [H] avec deux étages supérieurs polygonaux (galeries ouvertes) et une flèche conique.

La cathédrale [I] de *Plaisance*, commencée en 1122, a été exhaussée au XIII<sup>e</sup> siècle. On s'en aperçoit du dehors à la maçonnerie de briques surmontant la partie basse en marbre. A l'intérieur, la nef principale fait l'effet d'une église française du style de transition; des raisons de

solidité ont fait transformer les anciennes colonnes ou piliers en de lourdes colonnes rondes ; à deux de leurs intervalles, correspond une travée des voûtes d'arête. La solution du problème de la coupole est beaucoup moins heureuse ici qu'à Pise ; la coupole s'élève sans harmonie, sur deux des trois bras du transept, qui, comme dans la cathédrale de Pise, se termine par deux hémicycles. Sous le chœur se trouve une vaste crypte à cinq nefs, avec un transept à trois nefs ; l'intersection est marquée par une lacune qui, sans doute, correspond à la place de quatre colonnes. — Le campanile est rattaché à l'édifice.

La *cathédrale* [A] de *Parme* est un édifice du XII<sup>e</sup> siècle, avec des piliers cantonnés, un transept d'une seule nef qui se termine par des niches et une vaste crypte. Il y fut ajouté au XIII<sup>e</sup> siècle, semble-t-il, un étage supérieur, de même qu'à la cathédrale de Plaisance ; mais sans qu'il ait fallu comme à Plaisance sacrifier la galerie intérieure. Le détail des parties anciennes est très peu développé, particulièrement dans la crypte. L'aspect est surtout remarquable de derrière, à cause de l'élévation du chœur produite par la crypte. La façade de devant est correcte et sévère ; le campanile robuste et simple n'en est séparé que par un étroit intervalle.

A *Bologne*, dans le groupe des sept petites églises réunies sous le nom de *S. Stefano* [B], le polygone de *S. Sepolcro*, récemment et très bien restauré, est peut-être un édifice antérieur à l'an mille ; c'était probablement de tout temps un saint-sépulchre et non pas un baptistère, comme nous l'avons cru autrefois. La coupole dodécagone, dont les côtés ne sont pas parfaitement égaux, est ceinte en bas d'un pourtour à voûtes tout à fait irrégulier ; en haut, d'un autre pourtour à charpente apparente. Les sept colonnes antiques en marbre, qui servent d'appui, avaient pu dans la construction primitive être destinées à un autre usage. Dans le nouvel édifice, à chacune d'elles fut jointe une colonne de briques ; les cinq autres supports sont de simples colonnes de briques un peu plus épaisses. Sur les murs extérieurs la disposition des briques forme çà et là des ornements linéaires, tels qu'ils se rencontrent dans les constructions du Nord pendant les dix premiers siècles. — A côté règne un petit cloître très ancien, à en juger par la forme irrégulière des supports inférieurs. — L'autre cloître (nommé *Atrio di Pilato*) avec les chapelles contiguës devait servir à représenter les différentes stations de la Passion.

Dans la *cathédrale* [C] de *Ferrare* il n'existe plus des remaniements de 1135 que la partie inférieure de la façade et les deux façades latérales. Ces dernières sont en majeure partie de briques ; la façade nord l'est presque entièrement. En haut règne une galerie avec de petits pignons piriformes au-dessus d'arcs groupés par quatre. Elle ne répond pas, il est vrai, à la galerie inférieure où les arcs sont encadrés trois par trois à l'aide d'un arc plus grand, mais elle appartient probablement aussi au



XII<sup>e</sup> siècle. — Le chœur et la tour sont de style Renaissance; l'intérieur est tout entier assez bien modernisé; le haut de la façade principale est d'un effet décoratif étrange; la pensée en est romane et les formes appartiennent déjà au style gothique du XIII<sup>e</sup> siècle.

L'édifice roman le plus pur peut-être de la Haute-Italie, c'est la belle église de *S. Zeno* [A] à *Vérone*. L'intérieur est encore de la première moitié du XI<sup>e</sup> siècle, mais l'extérieur, dans sa forme présente, est dû à une restauration de 1139. Dans la façade apparaît une tendance précoce vers le style élancé, qui accuse le mouvement ascensionnel non seulement par les bandes verticales du mur, mais surtout par la subordination de la galerie horizontale qui, au lieu de couper les bandes, est coupée par elles. — L'intérieur est une basilique sur colonnes alternant avec des piliers; au-dessus de ces derniers, de grands arcs transversaux doivent soutenir une charpente apparente; mais l'exécution n'a été entamée qu'au-dessus de deux piliers, parce que dans le cours des travaux un exhaussement du mur supérieur et une voûte en bois ont rendu l'achèvement inutile. La crypte est haute et vaste comme dans la plupart des églises contemporaines de la Haute-Italie. Les chapiteaux des colonnes paraissent presque tous avoir été ciselés au moyen âge sur des modèles antiques; ceux du fond sont modernisés; l'avant-dernier à droite est peut-être antique. L'exécution du détail est généralement assez sévère et d'un bon style. (Le cloître contigu avec sa curieuse annexe est de la même époque que l'église.)

Les autres basiliques anciennes de *Vérone*, auxquelles il nous sera permis de revenir à cette occasion, présentent quelques particularités intéressantes. *S. Lorenzo* [B] a un étage supérieur de galeries, et la façade extérieure contient deux tours rondes qui paraissent antiques. L'intérieur, où les piliers alternent avec des colonnes, dont les chapiteaux sont généralement antiques, semble postérieur au dixième siècle; la voûte en berceau est peut-être primitive. — *S. Zeno in Oratorio* [C], avec une petite coupole devant la tribune, est étroit et écrasé, sans être de date très ancienne. — A *S. Maria antica* [D], les colonnes seules ont gardé leur forme primitive. — *S. Giovanni in Fonte* [E]: le baptistère est une basilique simple du XII<sup>e</sup> siècle à peu près. — *S. Stefano* [F], basilique à piliers, d'une date difficile à déterminer, avec une coupole polygonale de l'époque romane; le chœur, situé au-dessus d'une crypte élevée, a un pourtour curieux. (L'autel qui se trouve immédiatement à droite du maître autel est le tombeau de la seconde Placidie; la crypte renferme d'importants sarcophages des premiers temps du christianisme.)

La façade de la *cathédrale* [G] (XII<sup>e</sup> siècle) est d'un style meilleur et plus expressif que les façades entre Modène et Plaisance, mais elle ne saurait être comparée à *S. Zeno*. (Les fenêtres ne sont pas primitives; voy. plus loin.) L'ornementation extérieure de la tribune, qui est du même



temps, est très intéressante : ce sont des bandes rapprochées de maçonnerie avec une corniche droite, d'une timidité gracieuse dans son imitation de l'antique. (Les annexes des nefs latérales sont d'un style analogue, mais elles ne datent guère que du xv<sup>e</sup> siècle.)

La *cathédrale* [A] de *Novare* remonte dans son ensemble à une époque peut-être très ancienne (iv<sup>e</sup> siècle ?); la partie longitudinale était jadis une basilique à cinq nefs avec colonnes coupées de piliers et un étage supérieur. C'est aujourd'hui une riche construction de style moderne avec un bel atrium de colonnes corinthiennes en granit du Simplon. De l'autre côté, vis-à-vis de la façade, le *Baptistère* [B] déjà cité, octogone avec colonnes antiques aux angles, et niches murales tout autour.

Dans l'église pittoresque de *S. Giulio* [C] (lac d'*Orta*), il y a des peintures murales et une chaire de style roman richement sculptée.

Au sud, la cathédrale de *S. Ciriaco* [D] à *Ancône* (1) (xii<sup>e</sup> et xiii<sup>e</sup> siècles) offre un mélange curieux d'architecture romane et de style byzantin; c'est une croix grecque à trois nefs dans toutes les directions, avec une coupole dodécagonale au-dessus de l'intersection; l'ensemble actuel a probablement été composé pour utiliser des colonnes déjà existantes d'une construction plus ancienne, par conséquent ce sont les voûtes en bois qui prédominent; deux cryptes se trouvent au-dessous des bras du transept, exhaussés à cet effet; les façades du transept et le riche portail principal sont de style roman. — L'église de *S. Maria della Piazza* [E], dans la même ville (à l'intérieur basilique modernisée avec des piliers octogonaux, et un espace voûté et exhaussé au-dessus du maître autel), ne présente plus sur sa façade des galeries lombardes, mais des rangées d'arcatures les unes au-dessus des autres, richement décorées, revêtues même en partie de mosaïque et ornées de têtes de saints en majolique, qui rappellent certaines églises de l'ouest de la France. — Au delà de l'Apennin, nous rencontrons la façade banale de *S. Rufino* [F] à *Assise*; les parties décoratives du portail sont cependant d'un excellent travail (xii<sup>e</sup> siècle; la crypte est beaucoup plus ancienne). — A *S. Flaviano* [G] devant *Montefiascone*, le style roman n'est plus appliqué que comme une tradition vide et presque par oui-dire. (Cet édifice mérite d'être vu comme église double.) — La façade latérale de la *cathédrale* [H] de *Foligno* et la façade principale de la *cathédrale* [I] de *Spolète* ont déjà plutôt un caractère imposant dans sa simplicité. — Mais plus loin encore, et jusque dans l'Apulie, on rencontre encore quelques édifices d'un style roman assez sévère, tels que la *cathédrale* [J] de *Todi*, vaste et très bien proportionnée, avec une ornementation sur le portail occidental qui imite très bien l'antique; il est vrai qu'aucune de ces cathédrales n'a l'importance d'une des cathédrales rhénanes.

(1) Le plan, que l'on attribue à MARGHERITONE D'AREZZO, est probablement plus ancien. La construction est semblable à celle de Saint-Marc; les chapiteaux sont mi-ravennates, mi-byzantins.

L'architecture normanno-sicilienne, dont la plus belle floraison est au XII<sup>e</sup> siècle, produit sur l'esprit une impression singulière : elle apparaît moins comme une création italienne que comme un mélange de formes byzantines, musulmanes, occidentales. Le caprice charmant, mais inorganique, de l'ornementation orientale, l'arc en fer à cheval et la voûte à stalactites s'y allient étrangement aux formes simples et essentielles, à l'ordonnance proprement septentrionale des tours. L'ogive est ici empruntée aux Sarrasins comme un élément purement décoratif ; elle n'est pas encore ce qu'elle sera plus tard dans le Nord, la résultante des lois nécessaires de la construction.

A *Palerme* : *S. Giovanni degli Eremiti* [A], principalement byzantin et musulman ; la *Martorana* (*S. Maria dell' Ammiraglio* [B]) était primitivement un carré avec une coupole et trois absides de style byzantin ; elle est aujourd'hui agrandie, mais elle a perdu une grande partie de sa décoration en mosaïque. — L'extérieur de la cathédrale restaurée est remarquable par son ornementation d'une date plus récente. — Un bel édifice plus développé est la *Capella Palatina* [C] de 1132, basilique à trois nefs avec un chœur exhaussé, des ogives surhaussées, un plafond droit dont quelques parties sont en forme de voûtes à stalactites, une coupole et une ornementation en mosaïque entièrement conservée. — La *cathédrale* [D] de *Cefalu*, presque de la même époque, a deux tours puissantes réunies sur la façade par un portique ; c'est également une basilique à trois nefs avec un transept et trois absides à l'est. Le cloître avec des colonnes accouplées est très pittoresque. — Le monument le plus important de ce style, la célèbre *cathédrale* [E] de *Monreale* (1174-1189) a trois nefs en forme de croix latine ; sans les coupoles et les voûtes à stalactites essentiellement orientales, elle ne se distinguerait du style d'Occident que par les ogives surhaussées. L'ornementation en mosaïque extrêmement riche et somptueuse est conçue indépendamment des nécessités architecturales, et ressemble plutôt à une tenture de tapisserie coupée par les arcs des arcades. Ici encore règne un cloître pittoresque avec des colonnes revêtues de mosaïque et richement ornées.

Dans le midi de l'Italie, diverses constructions de l'époque normande se rapprochent de ce style. Ainsi, dans la *cathédrale* [F] d'*Amalfi*, le curieux portique (ogives surhaussées avec des voûtes sur colonnes antiques), la tour et le cloître, le tout plus pittoresque qu'artistique ; les colonnes de l'intérieur sont modernisées et transformées en piliers. La crypte modernisée est d'un grand luxe.

L'édifice transformé à gauche de la cathédrale de *Naples* est l'ancienne église de *S. Restituta* [G], basilique à ogives ; la tribune peut-être, mais à coup sûr la voûte à droite (ancien baptistère) est d'une époque bien plus reculée ; cette dernière a encore des restes de mosaïques du XII<sup>e</sup> siècle environ.

La *cathédrale* [A] de *Salerne*, construite en 1070 sous Robert Guiscard, repose sur des piliers avec colonnes angulaires. (L'église elle-même et la grande crypte sont modernisées de manière à être méconnaissables; une seule des trois tribunes s'est mieux conservée.) L'atrium a des arcs surhaussés sur de belles colonnes de Pæstum; la tour voisine à colonnes angulaires est pareille à celle d'Amalfi. — Du même style encore à *Ravello* la petite cathédrale *S. Pantaleone* [B] et les pittoresques églises *S. Giovanni del Toro* [C] et *S. Maria Immacolata* [D].

Les *œuvres décoratives* de la Basse-Italie qui datent du XI<sup>e</sup> et du XII<sup>e</sup> siècle (car il est difficile de discerner ce qu'il peut y avoir de plus ancien) et qui reposent entièrement sur la pâte de verre, ont certains motifs communs avec la décoration sarrasine; elles sont peut-être l'œuvre des mêmes artistes.

Sur le continent italien c'est la *cathédrale* [E] de *Salerne* qui a gardé les restes les plus importants et les plus beaux en ce genre, tels que les ambons, la tribune des chantres, la colonnette du cierge pascal, les barrières du chœur, etc. Le dallage en pierres dures s'est conservé du moins dans le chœur. — La *cathédrale* [F] d'*Amalfi* présente des restes plus simples. — Dans la ville voisine de *Ravello* [G], le superbe ambon incrusté de mosaïques a été exécuté en 1272 par le maître NICOLAUS DE BARTHOLOMEO, de Foggia; à *S. Giovanni del Toro* [H], il y a un pupitre d'évangile; à *Scala* [I], au nord d'Amalfi, une jolie chaire. — Dans la *cathédrale* de *Capoue* [J], auprès du tombeau du Christ, dans la crypte, sont enchâssés de grandes plaques de mosaïque, venant de la chaire, avec dessins mauresques et méandres. — Dans la *cathédrale* de *Sessa* [K], la chaire très riche, avec colonnes reposant sur des animaux, sert maintenant de tribune d'orgue; de somptueuses plaques de mosaïque recouvrent les parois du chœur actuel; la colonnette du cierge pascal est ouvragée de rubans sculptés. — Dans la *cathédrale* de *Fondi* [L], chaire en mosaïques avec colonnes reposant sur des animaux. — Dans la *cathédrale* [M] de *Terracine*: chaire pareille; la colonnette du cierge pascal, torse et striée, est une des plus belles.

Notre objet n'est pas la curiosité historique, mais le développement même des styles d'architecture; aussi ne pouvons-nous citer ici un assez grand nombre d'édifices dont le style manque de précision et d'harmonie. L'Italie surtout est riche en églises singulièrement rapiécées pour ainsi dire, composées soit de restes antiques, soit d'annexes ajoutées par tous les siècles; pour distinguer ces différentes parties, il faudrait de longues dissertations qui seraient un maigre aliment pour le goût artistique. Qu'il nous suffise de faire une remarque générale qui pourra aider à déterminer la date de beaucoup de monuments: pendant tout le temps que le style gothique a régné en Italie (XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles), le plein-cintre, surtout pour les constructions de moindre grandeur et dans les



régions plus retirées, n'a jamais été abandonné. Ensuite, comme on n'empruntait les détails propres au style gothique qu'à contre-cœur et en les faussant, même pour les édifices importants, aucune corniche, feuille ou pinacle ne se développa avec autant de netteté et de caractère que dans le style gothique du Nord. Si nous ajoutons que les Italiens, même en conservant les détails, abandonnèrent bientôt l'ogive, il ne nous paraîtra pas étrange que leurs églises du XIV<sup>e</sup> siècle ne se distinguent parfois que peu ou point d'églises de beaucoup antérieures.



L'invasion des formes architecturales gothiques du Nord fut fatale et malheureuse, si l'on veut, pour l'art italien; mais ce ne fut un malheur que pour les architectes maladroits, qui, même sans elles, n'auraient guère su se tirer d'affaire. Si le Baptistère de Florence, par exemple, montre le XII<sup>e</sup> siècle s'acheminant vers une beauté harmonieuse à l'aide de formes qui imitent l'antique, il est clair dès lors que, sous la décoration gothique qui y pénétra peu de temps après, le sentiment fondamental reste intact et achève même sous ce voile de se développer admirablement.

Les premiers architectes gothiques en Italie furent des Allemands. Il est frappant et presque inexplicable qu'ils aient pu d'une façon si rapide et si complète transformer d'après les principes du Midi le style apporté du Nord. Et c'est précisément l'essentiel, l'âme même du gothique septentrional qu'ils ont sacrifiée : à savoir l'église conçue comme un système de forces ascendantes, cherchant dans cet élan leur développement et leur issue. Ils y ont substitué le sens méridional des espaces et des masses, — qui d'ailleurs, chez les Italiens formés à leur école, apparaît plus clairement encore.

Il n'y a à ma connaissance qu'une seule exception : c'est le pourtour du chœur de *S. Lorenzo* [A] à Naples, construit au temps de Charles d'Anjou et certainement sous l'inspiration d'un architecte français amené par ce prince (1). L'imagination semble pour un instant transportée dans le Nord à la vue de cette galerie légère et élevée avec ses chapelles rayonnantes; les formes pourtant n'ont pas la pureté du gothique original, et le chœur lui-même a été modernisé. (Il en est malheureusement de même de la jolie salle du chapitre.) *S. Domenico maggiore* [B] se rattache au style du Nord, du moins par le rapprochement des piliers et la forme aiguë des ogives. (L'intérieur est modernisé d'une manière affreuse.) Il en est de même pour *S. Pietro à Majella* [C], bien que d'une manière moins frappante pour l'Italie. Le haut de la cathédrale (l'extérieur du

(1) Quoique Vasari désigne comme l'architecte un certain MAGLIONE, Florentin et élève de NICC. PISANO.



transept, etc.) rappelle le style de fortification des cathédrales franco-anglaises. A *S. Giovanni maggiore* [A] : un imposant portail de l'an 1415 dont l'architecture est de même d'un gothique presque français. (Ce qu'il y a de gothique à *S. Chiara* [B] est inachevé ou absolument défiguré.)

A l'exception de cette influence française isolée, le caractère fondamental du Midi l'a partout emporté. Les formes gothiques transplantées ne sont guère qu'un décor superficiel ; les pinacles, les gables, les meneaux des fenêtres, etc., ne sont et ne seront jamais en Italie que des ornements et des figures, car il leur manque la base dont ils seraient la résultante et l'expression, à savoir d'une part le rapport établi par le gothique du Nord entre l'espace et la hauteur, et, de l'autre, l'essor ascensionnel des formes. Tout au contraire, l'expression naturelle de l'ampleur recherchée par les Italiens est la ligne horizontale ; tandis que dans le Nord elle n'est indiquée que comme une étape déjà dépassée, elle domine en Italie. Naturellement il en résulte souvent des contradictions criantes avec le détail calculé spécialement en vue de l'élan vers le haut ; et c'est l'église où ce détail sera moindre qui présentera aussi le moins de contradictions. — A un examen plus attentif, il apparaîtra que la grande révolution venue du Nord gît ailleurs que dans le traitement même des formes. Ce n'est qu'au XIII<sup>e</sup> siècle que le nouveau style pénétra vraiment au delà de l'Apennin, lorsque depuis longtemps la Lombardie connaissait l'architecture à piliers, dans le goût de l'architecture romane du Nord. La basilique à colonnes céda enfin aussi dans l'Italie centrale, non pas aux formes esthétiques, mais à la supériorité technique de cette architecture du Nord, transformée maintenant en architecture gothique. La voûte en grand, réservée jusqu'ici aux coupes et aux niches, s'étend maintenant à tout l'édifice ; mais dans un autre sens qu'au Nord, tout au bénéfice de l'ampleur qui s'allie à la beauté de l'espace intérieur.

Me sera-t-il permis, sans blasphème, de faire quelque réserve sur le style gothique et de donner raison aux Italiens à cet égard ? Je demanderai alors si dans l'architecture du Nord il n'y a pas eu excès d'échafaudage, et si ce n'est pas aux frais énormes ainsi causés qu'il faut attribuer l'inachèvement de mainte cathédrale. On sera surpris de trouver en beaucoup d'édifices italiens de ce style, que les arcs-boutants si saillants dans le Nord sont à peine indiqués par des bandes de maçonnerie, qui naturellement n'ont aucun besoin d'être couronnés de pinacles. La raison en est claire : le Nord avait infiniment exagéré les appuis de voûtes, et le Sud a supprimé tout ce luxe comme inutile. Le gothique septentrional, de plus, avait fait de la tour comme le patron, l'expression maîtresse de l'édifice, et l'église tout entière était plus ou moins façonnée sur ce modèle. Les Italiens, ne trouvant ce rapport ni nécessaire ni naturel, ont séparé les tours et l'église, ou ils ne les ont unies que sans prétention de style. Le but primitif des tours était de servir de clochers (*campanili*), et les Italiens n'ont perdu de vue ni le nom ni la

chose. Dès lors ils étaient libres dans le choix des formes pour leurs façades. Le résultat fut qu'ils se contentèrent de remanier, en les rendant plus riches, les façades de leurs églises romanes. La façade fut traitée à part comme un objet de luxe, qui ne se rattache qu'extérieurement au reste de l'édifice, et qui souvent le dépasse en grandeur.

Dès que l'œil n'est plus ébloui par le luxe des matériaux, sculptures de marbre et mosaïques, qui règne dans le petit nombre de façades de ce style entièrement exécutées (Sienne, Orvieto), il faut reconnaître que ce n'est pas en elles que réside le principal mérite architectonique, justement parce qu'elles sont surchargées d'ornements gothiques déplacés. Dans tout le reste de l'édifice, le gothique n'est que peu employé, même comme décoration; généralement même il est confiné aux fenêtres et aux portes. Depuis le *xiv<sup>e</sup>* siècle et même plus tôt, les arcs principaux qui portent le haut de la nef reviennent au plein cintre. Et le haut de la nef même, pourquoi lui aurait-il fallu l'élévation usitée en Allemagne, et qui est le double de celle des nefs latérales? Cette hauteur était liée dans l'architecture du Nord au faible écartement des piliers. Mais en Italie, avec l'ampleur des proportions, une telle élévation serait matériellement dangereuse et moralement inutile; et c'est pourquoi la nef centrale n'est exhaussée que juste assez pour assurer à l'église le jour d'en haut. (Dans la cathédrale de Pérouse et à S. Frediano à Todi, les trois nefs sont de même hauteur, comme les églises Sainte-Élisabeth à Marbourg, Saint-Étienne à Mayence, etc.). Les fenêtres, dans les cathédrales du Nord, occupent toute la surface murale et sont proprement la négation même du mur. En Italie, les fenêtres ont pu être ramenées à des proportions plus modérées; l'architecture n'y est pas, comme au Nord, asservie à cette idée de n'admettre les surfaces murales que comme étais; le mur ici et l'espace reprennent leurs droits. — Enfin la structure des piliers montre que les architectes, du moins ceux de l'Italie centrale, étaient capables non seulement de modifier le détail d'après l'ensemble de l'édifice, mais même de le créer de toutes pièces. Les Allemands passés en Italie, comme le maître JACOB, qui fit S. Francesco à Assise et la cathédrale d'Arezzo, s'en tiennent encore dans une certaine mesure aux faisceaux de colonnes du gothique septentrional; mais les vrais Italiens donnèrent à leurs supports, pour chaque cas particulier, une forme originale.

---

Il est malheureux que la *cathédrale* [A] de *Milan*, le plus célèbre, le plus grand et le plus précieux des édifices gothiques d'Italie, soit précisément, à tous ces égards, une fâcheuse exception. Projetée et commencée dans les derniers temps du style gothique, elle est née d'un accès d'enthousiasme (1) tardif pour le détail du Nord. Visconti, tout-puissant,

(1) Peut-être de Jean Galéas Visconti en personne, qui avait beaucoup voyagé.

ambitieux de mettre sur son front la couronne d'Italie, voulait dominer en tout : et c'est ainsi que fut entreprise la plus grande cathédrale de la chrétienté. Il y fallait, pensait-on, une architecture allemande, mais selon le goût italien ; or, sauf la coupole et la façade, l'église est le compromis équivoque d'une lutte de quinze ans entre le style du Nord et le style italien.

Moins encore que pour la cathédrale de Florence, il ne peut être question ici, pour la cathédrale de Milan, d'un architecte proprement dit. La construction fut aussitôt commencée d'après le plan conçu en 1386. Elle est l'œuvre d'une collaboration entre un maître allemand inconnu et médiocre (1) et des ingénieurs lombards, au premier rang desquels il faut placer SIMONE DA ORSENIGO. Pendant quinze ans, différents maîtres allemands sont, l'un après l'autre, appelés à Milan. Régulièrement ils condamnent, chacun à leur tour, ce qui a été fait ; leurs plans sont rejetés et au bout de quelques mois ils sont eux-mêmes congédiés. D'après leurs esquisses, les ingénieurs, au nombre desquels se trouvent plusieurs « Campionesi », forment un projet qui répond à leur propre goût. Puis, malgré l'étrangeté du fait, ici comme à Florence, pour chaque membre de l'édifice, une sorte de concours est ouvert ; le vainqueur, pendant l'exécution de cette partie du monument, devient ingénieur en chef (*inziagnerius generalis*), sauf à rentrer peu après dans le rang des artisans à la tâche.

Dans la séance du 1<sup>er</sup> mai 1392, fut approuvée la coupe qui a prévalu ; celle d'Henri Arler de Gmünd fut rejetée, et lui-même congédié. En juin 1393, est dressé le chapiteau modèle formé de groupes entiers de statues sous des baldaquins, lesquels conviendraient peut-être partout ailleurs qu'ici. Plutôt que d'exécuter ce chapiteau et de donner à la fenêtre centrale du chœur la même forme qu'aux deux autres, ULRICH DE FUSSINGEN, en 1385, préféra retourner à Ulm. JEAN MIGNOT, de Paris, se maintint pendant deux ans ; mais en 1402 ses projets n'eurent pas une meilleure destinée. Le chœur et le transept étaient achevés, l'architecture du monument désormais fixée.

Les murs entre les chapelles ayant été supprimés, malgré l'avis d'Orsenigo, l'édifice obtint cinq nefs. L'exécution assez inanimée du détail gothique a été poursuivie jusque de nos jours ; le travail en est sans expression et sans charme. Les bases sont vraiment barbares. Mais ce détail gothique est répandu avec une telle profusion sur l'ensemble de la cathédrale, qu'une agréable illusion empêche de remarquer la stérilité d'idées dans la terminaison du chœur, les formes arbitraires de la coupole (2) et des façades des transepts (où jadis, au lieu d'absides, étaient les portails).

(1) A en juger d'après la forme du chœur, ce devait être un Bavarois ou un Autrichien.

(2) « Une offrande de l'esprit de la Renaissance sur la tombe du gothique disparu », exécutée par OMODEO, et DOLCEBUONO au commencement du XVI<sup>e</sup> siècle. Il est difficile de savoir à quel point les deux artistes ont suivi le plan de FRANCESCO DI GIORGIO, accepté en 1490.



La façade, commencée dans les derniers temps de la Renaissance, n'a été achevée que par ordre de Napoléon, et en style gothique, par Amati (1). Il est question de la supprimer, et de donner une autre destination aux parties baroques qui subsistent; il n'y aurait pas lieu de la regretter, d'autant que les dimensions et l'architecture de la nouvelle place l'écrasent. La façade paraît d'autant plus petite, qu'à l'entrée le regard est surpris de la grandeur de l'intérieur. Mais ces fautes criantes de composition sont instructives pour l'architecte. Pourquoi avoir doublé les puissants contreforts au centre? Pourquoi ceux-ci ne supportent-ils que des pinacles légers, et pourquoi masquer ainsi l'imposante largeur de la nef centrale? Pourquoi ce développement d'énergie, pour ne soutenir, à l'extérieur, qu'une étroite bande de mur sans couronnement? Autant de fautes gratuites qui rapetissent encore les proportions et qui prouvent qu'en art toute erreur s'expie.

A bien des égards, la cathédrale de Milan est une preuve instructive du discernement à faire entre l'effet esthétique et les effets de l'imagination. L'effet produit ici sur l'imagination, pour qui ne se défend pas, est extraordinaire; c'est comme une montagne de marbre transparente, tirée des carrières d'Ornavasso, splendide à la lumière du jour, féerique aux reflets de la lune, couverte au dehors de sculptures, au dedans de vitraux, et prodigieusement riche en souvenirs historiques, — en somme, un monument sans pareil au monde. Mais pour qui cherche dans les formes une pensée éternelle, et pour qui sait combien de plans sont restés à l'état d'ébauches, tandis que s'élevait à frais énormes la cathédrale de Milan, la vue de cet édifice causera toujours une certaine douleur. Ce n'est pas à dire pourtant qu'il faille négliger les beautés éparses qu'il contient. En face du style rythmé de Saint-Marc et de Saint-Pierre, la cathédrale de Milan reste, avec Saint-Paul de Rome, le type le plus achevé du style plus simple de l'ordre longitudinal. Où trouver ailleurs ces piliers serrés du Nord, pareils à quatre colonnades majestueuses portant cinq nefs gothiques de cette largeur? En outre, la lumière estompée de ces voûtes solennelles, dans la ville ensoleillée, est aussi bien venue que la clarté des églises gothiques au Nord. C'est cette ampleur puissante, chère au goût italien, de la nef centrale, qui a dérouté tous les maîtres étrangers. Ce sont aussi les résultats de choc d'idées tellement opposées qui donnent à la cathédrale de Milan une importance exceptionnelle (2)

Il convient à ce propos de citer encore la façade de la *cathédrale* [A] de *Gênes*. C'est une copie presque fidèle des anciennes façades de ca

(1) Voir dans l'Opéra de la cathédrale, derrière le chœur, un vieux modèle avec tours.

(2) Parmi les objets intéressants qui se rattachent à la cathédrale de Milan, je cite : les nombreux renseignements du temps d'après les publications et archives de la cathédrale, les rapports de Bramante et les études de Lionardo de Vinci pour la coupole; enfin, chez Cesariano, les triangulations gothiques du monument, dont les règles ont été proposées beaucoup plus tard, à l'époque du baroque, pour les voûtes de S. Petronio, à Bologne.



thédrales françaises du XIII<sup>e</sup> siècle, toutefois avec des modifications exigées par la matière, des assises de marbre à couches alternativement blanches et noires. Dans les parties supérieures, surtout pour la seule tour achevée, le style français a de nouveau été abandonné. A l'intérieur, contraste étrange, au robuste soubassement des tours succède une basilique élancée à ogives et même en double colonnade, couverte (maintenant) d'une voûte en berceau (commencement du XIV<sup>e</sup> siècle).

Dans l'église *S. Andrea* [A] à *Vercelli*, dont l'extérieur est entièrement roman, l'œil est surpris de trouver un intérieur selon le pur style gothique du Nord.

Mais laissons de côté les églises nommées jusqu'ici, bâties dans des circonstances exceptionnelles, et passons aux églises du gothique vraiment italien, qui évitent le style du Nord pur aussi bien que les mélanges bâtards. Nous verrons au contraire les éléments du Nord et du Midi se pénétrer ici de façons diverses, toujours ingénieuses.

Alors qu'en Allemagne même il existait à peine une église gothique, le maître JACOB L'ALLEMAND construisit l'église double de *S. Francesco* [B] à *Assise* (à partir de 1228, la construction fut continuée par PHILIPPE DE CAMPELLO et consacrée en 1253). C'est une des rares églises d'Italie où le pilier gothique en faisceau de colonnes soit à peu près pur. Mais déjà les nervures des voûtes n'ont plus la finesse du Nord et ne semblent que des renforts à large profil pour ornements peints; dans l'ordonnance fondamentale domine le sentiment italien de l'espace avec ses carrés aussi grands que possible. (Ces ornements des bordures de voûtes et des nervures ont, soit dit en passant, servi de modèle pour toute l'ornementation des voûtes dans le style gothique de l'Italie centrale; ils le méritaient d'ailleurs par leur élégance expressive (1). Dans la troisième voûte de l'église supérieure, à partir du portail, toute la peinture de la voûte est de Cimabue ou d'un de ses successeurs immédiats.) Les murs de l'église supérieure, autant que de l'église basse, avec leurs fenêtres de médiocre grandeur, sont réservés principalement aux fresques. Au dehors, les contreforts du mur, au lieu d'être rectilignes, sont en demi-cercle et renferment des escaliers à vis. La belle porte principale en bas, à gauche, montre dans l'exécution du détail d'étranges hésitations entre le style antique et le style gothique. L'intérieur de l'église est d'un ensemble très noble et très imposant. (La crypte sous l'église inférieure est entièrement moderne.) — A *S. Chiara* [C] à *Assise*, les mêmes motifs sont reproduits d'une manière plus simple; les contreforts assez grands étaient exigés par la pente.

Ces édifices devaient jeter au loin de l'éclat sur la contrée et concourir

(1) Un essai fut tenté à *S. Anastasia* [D] à *Vérone*, pour donner aux triangles des voûtes et à l'encadrement des membres plus de liberté à l'aide de feuillages sur fond blanc; mais l'expérience n'eut pas grand succès.

au triomphe du style gothique dans l'Italie centrale. Avec S. Francesco, l'ordre considérable qui porte le nom du saint enseveli à Assise même, prit parti pour les novateurs, et naturellement l'ordre des Dominicains ne pouvait rester en arrière. Nous aurons à citer plus tard les églises les plus importantes de ces deux ordres puissants; notre objet n'est ici que de signaler le type général qui s'établit pour leurs églises. Aux XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles, les églises des ordres mendiants sont, dans le Nord, des églises à trois nefs soutenues par des colonnes et plafonnées; le chœur est élancé, voûté, à fenêtres hautes, et de plan polygonal; le toit porte une flèche très mince. En Ombrie et en Toscane, au contraire (pour la Haute-Italie voir plus bas), ces églises n'ont généralement qu'une seule nef large, parfois énorme, avec une charpente apparente (*S. Francesco* et *S. Domenico* à *Sienna* [A], *S. Francesco* à *Pise* [B], etc.) (1), et un seul transept sur lequel s'ouvrent en arrière cinq, sept, jusqu'à onze chapelles carrées; celle du milieu, un peu plus grande, forme le chœur. Dans les églises moins importantes le transept manque, et il n'y a que trois espaces ajoutés à la nef, deux petits et un plus grand; dans les grandes églises, par contre, le transept a des chapelles des deux côtés et parfois même sur les deux façades. Vus du dehors, ces édifices sont très simples; ce sont généralement des constructions en briques avec des bandes de maçonnerie et une frise de petits arcs; presque toutes les façades attendent encore le revêtement; tout au plus y a-t-il d'achevé un portail avec une lunette peinte, et encore est-ce d'une époque postérieure. Parmi les campaniles en briques, celui de *S. Francesco* [C] à *Pise* est un des meilleurs. — D'ailleurs, cette forme d'église était simplement une tradition, non une loi, et justement quelques-unes des églises les plus célèbres de ces ordres ne sont pas conformes à ce type.

Considérons d'abord les édifices où le pilier est cantonné encore avec des colonnes engagées, d'après la tradition du Nord.

La cathédrale [D] d'*Arezzo*, commencée, suivant des recherches récentes, en 1277 (2), montre, à côté d'un extérieur primitif et peu développé, l'intérieur déjà traité à l'italienne avec des formes gothiques pures; les murs supérieurs de la nef centrale, peu élevée au-dessus des nefs latérales, ont des fenêtres rondes; les piliers légers et espacés sont d'un bel effet par le mélange de quatre supports principaux en demi-octogone et de quatre demi-colonnes insérées entre les premiers. La grande et majestueuse chapelle de la Vierge, dans la nef latérale de gauche, semble appartenir au plan primitif.

La célèbre église des Dominicains *S. Maria Novella* [E] à *Florence*, qui offre avec cette cathédrale la plus étroite parenté, a été commencée,

(1) Peut-être bien aussi *S. Francesco* [F] à *Viterbe* avant la transformation de la nef principale.

(2) Selon Vasari, elle a été commencée par le même JACOB L'ALLEMAND qui a bâti *S. Francesco*, et continuée après 1275 par MARGHERITONE.

dans sa forme actuelle, en 1278, sous la direction des moines FRA SISTO et FRA RISTORO. Nous trouvons ici un pilier dessiné de manière un peu différente, il se compose de quatre demi-colonnes et, sur les diagonales, des quatre parties restantes d'un pilier octogonal. Ici encore le but manifeste était d'obtenir des espaces vastes, transparents, élancés : et il a été atteint en grande partie, sans tirants et sans chaînages, par la charge des maçonneries des contreforts supérieurs. (À l'extérieur, de même, les contreforts n'ont que peu de saillie.) Ici, pour la première fois, l'idée maîtresse a été de donner aux différentes parties le plus de grandeur possible : un carré de la voûte de la nef principale correspond, non pas à deux carrés de la nef latérale, comme dans le Nord, mais à un rectangle oblong ; et cette ordonnance reste constante pour toutes les églises italiennes voûtées de ce style. Au-dessus de piliers si peu nombreux et si largement espacés, le mur supérieur de la nef centrale, comme nous l'avons déjà fait observer, n'exigeait et ne comportait plus que peu d'élévation. (L'inégalité si frappante des distances entre les piliers est due, non pas à des intentions de perspective, mais à la diversité des maîtres et des époques, et aussi au progrès du style italien dans le sens de l'ampleur. FRA JACOPO TALENTI, qui, après une longue interruption, acheva le monument, voulait évidemment égaler les nouvelles arcades de FRANC. TALENTI à la cathédrale. Les arcades du fond, les plus anciennes, ont 35 pieds ; celles de devant ont entre 44 et 46 pieds.) La tour qui se trouve en arrière du côté gauche ne se distingue que peu des tours romanes ; montants aux angles, frises à petits arcs, et fenêtres cintrées sur colonnettes (1). — Les *Avelli*, près du mur, à côté de la façade (plus récente), d'un style noble et simple, ont été construits pour servir de tombeau commun à l'aristocratie florentine. — Les cloîtres et les espaces intérieurs du couvent sont, en comparaison avec les anciens cloîtres italiens, vastes et à arcs espacés ; l'effet pittoresque en est d'un grand charme. (Les colonnes de l'intérieur sont en général octogones, et d'un style tantôt svelte, tantôt massif ; les arcs se rapprochent pour la plupart des arcs dits bombés.)

La cathédrale [A] de Sienna, commencée dans la première moitié du XIII<sup>e</sup> siècle et achevée en 1259 jusqu'au chœur, est incontestablement un des plus beaux édifices gothiques d'Italie. Elle présente cependant dès le premier abord une série d'énigmes que je m'avoue, comme les autres, incapable de résoudre. La coupole hexagonale (1259-1264), qui à sa partie supérieure se transforme en un dodécagone irrégulier et oblique, et qui, malgré tout, rompt en tout sens l'harmonie de l'édifice, avait-elle déjà été construite en premier lieu (XII<sup>e</sup> siècle) ? Pourquoi les lignes obliques et courbes de la nef principale, la direction oblique et l'irrégu-

(1) À ce propos, citons comme curiosité la petite tour hexagonale de l'Abbadia [B] à Florence. Elle remonte au XIV<sup>e</sup> siècle et les frises à arcs en sont ogivales.



l'arité d'intervalles des piliers dans tout le chœur? A-t-on peut-être, par endroits, eu trop d'égards à la nature rocheuse du sol? Qu'est-ce qui existait de l'église inférieure de S. Giovanni, quand fut commencé le chœur supérieur? — Quoi qu'il en soit, tout l'édifice porte la marque du style italien, dans sa beauté et dans son charme. Tel est surtout le cas pour les parois extérieures des nefs latérales : la proportion entre les fenêtres et les murs (qu'ignore la logique du gothique septentrional) est ici du meilleur effet; les contreforts, d'une saillie modérée, se terminent, non pas en pinacles, mais en statues; le marbre noir, en n'alternant que discrètement avec les assises blanches, laisse toute leur valeur aux délicates membrures, et la corniche garde toute sa valeur (XIV<sup>e</sup> siècle). — La façade, malgré les variations d'axes, avec son luxe majestueux, a toute l'exubérante énergie de GIOVANNI PISANO (qui, depuis 1284 architecte en chef de la cathédrale, créa du moins le modèle). Aussi, quelques années plus tard, l'architecte de la cathédrale d'Orvieto, avec plus de calme et d'élégance dans les lignes, dut-il renoncer à atteindre cette puissance dans les reliefs et cette énergie dans les contrastes. Le détail d'ailleurs est d'une forme où la tradition reste assez pure. (Fortes restaurations.)

A l'intérieur, l'alternance des deux couleurs de marbres, blancs et noirs, bien qu'elle soit plus discrète dans le chœur, d'une date plus récente, détruit en partie l'effet architectural. Les médaillons des papes (vers 1400), placés en guise de consoles sous la corniche, étaient peut-être un expédient, assez malheureux d'ailleurs, auquel l'architecte eut recours quand il s'aperçut qu'à côté de ces alternances de blanc et de noir la seule corniche la plus énergique sauterait aux yeux. Considérés en eux-mêmes, les piliers, avec leurs demi-colonnes (XIII<sup>e</sup> siècle?) sont bien dessinés et légers; l'espace est agréablement distribué, à l'exception de la coupole qui est inexplicable.

Cet édifice pourtant n'était pour Sienne qu'un apprentissage. On pensait mettre tout autrement à profit l'expérience acquise, quand, en 1340, fut commencée la nouvelle construction, colossale église longitudinale à trois nefs, où l'ancien édifice ne devait former que le transept. (Le plan de cette nouvelle construction se trouve dans l'Opéra.) Cette nouvelle cathédrale, commencée par le maestro LANDO, eût été de beaucoup le plus bel édifice gothique de l'Italie et une merveille du monde. Nulle part il n'y eut plus belle ordonnance d'espaces que dans les quelques travées achevées de cette ruine; la sveltesse des piliers, la courbure large et légère de leurs pleins cintres, obtenue, il est vrai, au prix de tirants de fer, et la noblesse de la décoration rejettent dans l'ombre l'ancienne cathédrale. L'an 1357, les travaux cessèrent par suite de certaines déficiences, de la grandeur des dépenses et surtout des ravages de la peste (1348); cependant l'ornementation de la fenêtre ronde antérieure prouve qu'on les reprit encore une fois au XV<sup>e</sup> siècle. Des maîtres



comme FRANCESCO DI GIORGIO et BERNARDO ROSELLINO doivent manifestement beaucoup à cet ouvrage.

En même temps que cet édifice fut construite aussi la façade (1) de l'église inférieure de *San Giovanni* [A]. De toute la cathédrale, c'est la partie qui rappelle le plus le gothique du Nord, surtout par le dessin des contreforts; elle est malheureusement restée inachevée. Toute la façade est inclinée en arrière d'un grand pied, ce qui fait que les contreforts (sans compter leurs faibles retraites), diminuent très peu vers le haut. Les portails sont d'une grande beauté et d'une exécution plus calme que ceux de la grande façade. Le portail latéral unique de la nouvelle construction surpasse, il est vrai, tous les autres.

La tour, qui est manifestement une des parties les plus anciennes, n'a aucune prétention artistique. L'accroissement du nombre des fenêtres, à chaque étage, de 1 à 6, exprime naïvement le progrès continu de l'édifice en légèreté.

La cathédrale [B] d'Orvieto, qui est à l'intérieur une imposante basilique à colonnes avec une charpente ornementée et apparente, des fenêtres d'un dessin élégant, un transept et une terminaison de chœur droite, doit être citée ici, pour sa façade, à côté de la cathédrale de Sienne. La construction en fut commencée à partir de 1290, la façade à partir de 1310, sous maître LORENZO MAITANI de Sienne, architecte en chef jusqu'à sa mort en 1330; le toit fut élevé en 1321. La façade est une reproduction en partie ennoblie de la façade de Sienne. Le détail plastique gothique, qu'à vrai dire on ne prenait jamais très au sérieux, est limité ici le plus possible, et remplacé par une ornementation en mosaïque, dont malheureusement le style moderne détonne, et par des sculptures en relief; c'est dire que les surfaces gardent ici le privilège du style méridional sur l'organisme fictif importé du dehors. Quelques lignes principales, grandes et calmes, suffisent ici pour encadrer avec art une immense richesse de couleurs et de formes. Toutes les parties purement architecturales, les corniches des trois frontons, les pinacles, etc., sont également remplies de dessins en mosaïques, de sorte que cette façade est le plus grand et le plus riche des monuments polychromes (y compris les marches et les bornes devant l'église). Avec une recherche si marquée de l'éclat matériel, la beauté de la composition est un double miracle. — Les façades latérales et les colonnes de l'intérieur ont des assises de marbre alternativement blanc et noir. — Les profils des arcs et de la corniche principale à l'intérieur sont d'un modèle élégant. — Dans « l'Opéra », vis-à-vis de la cathédrale, se trouvent les anciens plans très intéressants de la façade.

(1) A partir de 1317. CAMALINO DI CRESCENZIO était alors architecte en chef; l'assertion de Vasari, attribuant à AGOSTINO et AGNOLO DE SIENNE, qui n'ont jamais construit de cathédrale, le plan de cette façade, peut être exacte; le fils d'Agostino, GIOVANNI, est accepté en 1340 comme maître de l'œuvre, sans qu'il soit question d'un travail spécial.

Cette ordonnance à trois frontons se retrouvait jadis comme un écho affaibli dans la façade de la *cathédrale* [A] de *Naples* (1299); les frontons latéraux sont aujourd'hui unis, à l'aide d'arcs-boutants, à la paroi supérieure de la nef centrale, et l'effet en est choquant. Les sculptures des frontons sont, de plus, en partie modernisées. A l'intérieur, des piliers, avec colonnes antiques enchâssées deux par deux, l'une au-dessus de l'autre, au dedans du pilier; — un plafond droit.

L'architecture italienne, cependant, fit un grand pas lorsque le faisceau de colonnes; auquel elle n'avait jamais pu donner l'expression qu'il a dans le Nord, céda la place au pilier carré, octogonal ou rond. La première de ces formes est sans contredit la plus belle et la plus riche, mais la dernière est la plus vraie pour le cas qui nous occupe. Le faisceau de colonnes est dans un rapport étroit avec les formes légères et resserrées, propres au gothique du Nord; il ne correspond pas seulement à tel ou tel nombre d'arcs et de nervures de voûte (conservées en partie), mais il exprime essentiellement le mouvement ascensionnel, l'essor. Il s'ensuit que, si l'essor n'est pas le principe maître d'un style, le faisceau de colonnes disparaît devant le pilier. Ce dernier toutefois exprime encore, par les parties polygonales dans les angles rentrants, les différences de charge qu'il doit supporter. Au lieu d'un chapiteau proprement dit, ce sont dès lors tout simplement deux ou trois rangées de feuilles qui se posent à l'extrémité supérieure du pilier, de quatre ou de huit côtés, ou en cercle si le pilier est rond; mais c'est surtout la base qui, pour la première fois, prend une forme logique.

Il n'y a ici, dans cette nouvelle tendance, ni développement historique propre, ni expression de différences provinciales; l'emploi même de matériaux différents ne produit pas de différences essentielles dans le style. Les monuments remarquables en ce genre sont ou des cathédrales, ou des églises de couvents, avec les différences exigées par la diversité de destination. Le mouvement partit en Italie des ordres mendiants, d'abord des Franciscains, et plus tard surtout des Dominicains, dont les frères étaient souvent des architectes de mérite.

Ce développement d'ailleurs se restreint surtout à la haute Italie, à la Toscane ou aux régions qui en dépendaient. Des deux côtés le début en est à peu près à la même époque, vers le milieu du XIII<sup>e</sup> siècle. Comme, vers le même temps la plastique italienne reçut sa première impulsion de NICCOLO PISANO, la tradition, et Vasari séduit par elle, ont rattaché à ce seul nom l'essor donné en Italie à ce nouveau développement de l'architecture, et la création d'un certain nombre de monuments remarquables dans les lieux les plus différents. Pourtant nul document ne permet d'attribuer réellement à Niccolò un seul de ces ouvrages; et les différences qui les séparent concourent à rendre cette attribution plus que douteuse, surtout en ce qui concerne les édifices de la haute Italie.

Les documents nous disent seulement que Niccolò travailla en effet comme architecte à Pise.

La plus ancienne église gothique qu'il soit avec quelque vraisemblance permis d'attribuer à Niccolò, *S. Trinità* [A] à Florence, a déjà des piliers carrés; mais, pour répondre aux chapelles des deux nefs latérales, les intervalles sont étroits, de manière à ce qu'à chaque chapelle corresponde un de ces intervalles. La date de sa construction doit remonter environ à la moitié du XIII<sup>e</sup> siècle.

Nous avons des renseignements plus certains sur GIOVANNI PISANO, fils de Niccolò. Nous avons déjà vu que Giovanni était architecte de la cathédrale de Sienne, et qu'il en construisit la façade. — Au dernier temps de sa carrière appartient l'achèvement de la cathédrale [B] de Prato, qu'il élargit au-dessus du chœur de style roman. — Son chef-d'œuvre est le célèbre *Camposanto* [C] à Pise (1278-1283). Les formes les plus nobles et les plus élégantes, telles que les meneaux des hautes fenêtres, à plein cintre, n'apparaîtront ici que secondaires auprès de la conception monumentale qui assigne à la Pise de cette époque une place d'honneur dans l'histoire de notre culture moderne. — La petite église *S. Maria della Spina* [D] sur l'Arno à Pise, trop richement ornée de clochetons et de statues, est attribuée à Giovanni, mais à tort, car elle ne doit sa forme actuelle qu'à une reconstruction de l'an 1323, et Giovanni était déjà mort en 1320. De riches clochetons gothiques ont été extérieurement ajoutés au gracieux monument. — On attribue encore à Giovanni, mais sans preuves, l'église de *S. Domenico* [E] à Prato, l'église de *S. Domenico* [F] à Pérouse (modernisée jusqu'au chœur), et *S. Margherita* [G] à Arezzo; de cette dernière il ne reste également qu'une seule fenêtre de l'édifice primitif.

C'est à un des condisciples de Giovanni dans l'atelier de Niccolò, c'est au Florentin ARNOLFO DI CAMBIO (faussement appelé Arn. di Lapo, 1232-1300), qu'il était réservé, grâce à cette transformation du pilier, d'ouvrir au style gothique en Toscane une ère nouvelle.

On lui attribue à Florence *S. Maria Maggiore* [H]. L'église est à voûtes sur piliers carrés; svelte, le haut de la nef centrale sans fenêtres; au lieu de chapiteaux, les piliers et les montants qui les continuent n'ont que de simples corniches. — A la même école appartient *S. Remigio* [I], avec une nef centrale à peine surhaussée, reposant sur des piliers octogones, avec chapiteaux à rangées de feuilles.

Arnolfo bâtit ensuite (à partir de 1294) la plus considérable de toutes les églises d'ordres mendiants: *Santa Croce* [J]. Il s'agissait de construire, avec les ressources les plus limitées, comme il convient à des moines mendiants, une maison de Dieu pour tout un peuple qui affluait à cette époque vers les chaires et les confessionnaux des Franciscains. Arnolfo est ici, comme partout, froid et sévère dans le détail; mais l'ordonnance est grandiose. La grandeur immense de l'édifice rendait désirable, sinon



nécessaire, la réunion des murs des nefs latérales à ceux de la nef principale, non pas par de simples poutres d'étais, mais par des arcs voûtés, avec addition, au-dessus de ces arcs, de toits et de frontons. Les piliers sont octogones. Sur le côté postérieur du transept se succèdent dix chapelles à mi-hauteur, qui, au milieu, enferment le chœur polygonal ; il y a en outre des chapelles plus élevées aux deux extrémités et du côté antérieur du transept. Vus de derrière (la meilleure vue est du jardin du marquis Berte), les murs du chœur et des chapelles sont couronnés de gables élevés sans toit derrière eux. La tour a été entièrement et très bien restaurée ; l'achèvement en 1863 de la façade par MATAS, d'après un dessin du CRONACA, est moins heureuse ; le cloître antérieur, avec des arcs bombés et des colonnes octogonales à bases curieuses, passe pour être l'œuvre d'Arnolfo.

Une mission plus haute était réservée à Arnolfo : la reconstruction de la cathédrale de Florence, dont il sera question plus bas. — A résumer l'ensemble de ses œuvres, à part son beau projet pour la cathédrale, sa gloire et son mérite étaient plus dans l'ordonnance et la grandeur des conceptions que dans l'élégance de l'exécution. Par les grandes portées de ses voûtes et de ses plafonds, par le plan de sa coupole, il dépasse tout style jusqu'alors connu, même les édifices gothiques du Nord, qui d'ailleurs visaient un tout autre but.

S'il nous est difficile d'apprécier le talent d'Arnolfo à l'égard des formes, son successeur GIOTTO nous offre une vraie compensation par le sentiment élevé qu'il a de la mesure. Outre la part qu'il a eue à la construction de la cathédrale (v. plus bas), Giotto est aussi l'auteur du beau *campanile* [A] (à partir de 1334 ; après sa mort en 1336, continué par ANDREA PISANO et achevé par FRANCESCO TALENTI). Dans sa forme actuelle et sans la flèche qui avait été projetée, il paraît accompli ; l'imagination admettrait cependant un couronnement dans le même style. Le progrès des formes, allant de la robustesse à la légèreté, qui est par exemple l'âme de la tour de Fribourg en Brisgau, n'est indiqué ici que dans la mesure strictement nécessaire ; le troisième et le quatrième étage sont pour ainsi dire identiques ; seul l'agrandissement des fenêtres dans les étages supérieurs exprime un certain progrès de légèreté. Mais pour les fines variations, tant de l'incrustation que des détails plastiques, ce beau monument sera toujours un nouveau sujet d'étude. La répartition des couleurs et des formes est en général incomparablement plus légère et plus élégante que dans les parties plus récentes de la cathédrale ; les fenêtres sont peut-être la plus belle œuvre de détail de tout le gothique italien.

L'histoire de la cathédrale de *Florence, S. Maria del Fiore* [B], a été dans ces derniers temps, profondément modifiée, et elle présente un intérêt tel qu'il vaut la peine de s'y arrêter avec quelque détail. — C'est ARNOLFO DI CAMBIO qui commença la construction en 1296. Mais il mou-



rut dès 1300 (1). C'est lui vraisemblablement qui voûta les deux premières travées de la façade. Dans l'édifice actuel il ne s'est conservé de lui tout au plus que le commencement du mur intérieur de la façade, puis les quatre travées des nefs latérales, avec les petites fenêtres aux contreforts peu saillants, lesquelles n'ont survécu qu'à cause de leur beau revêtement de marbre, dû sans doute à Giotto (1334-1336). S'il était établi que la coupole d'Arnolfo avait 62 brasses (36 mètres 30) de diamètre, sans compter les chapelles adossées, il lui resterait la gloire d'avoir le premier conçu une église à coupole de grandes dimensions; mais comme la vue de la cathédrale dans la chapelle des Espagnols ne représente pas son église, ce que nous pouvons seulement dire avec certitude, c'est que les travées de la nef principale correspondaient à deux des anciennes travées des nefs latérales. Mais bientôt de telles dimensions ne suffirent même plus aux Florentins. En 1357, la construction fut recommencée. On ne laissa subsister que les vieilles fenêtres, si belles. Leurs axes ne correspondaient plus aux nouvelles arcades si hardies de l'intérieur, dont les deux premières, par suite, n'ont que de fausses fenêtres. La façon dont, de 1357 à 1366, furent fixées les différentes parties de l'église actuelle, est incroyable dans nos idées, et elle explique mainte imperfection de l'œuvre; le modèle des chapelles postérieures, achevé en 1355 par FRANCESCO TALENTI, devait, il est vrai, améliorer l'ancien plan. Talenti et GIOVANNI DI LAPO GHINI étaient alors les architectes en chef chargés de l'exécution (*capomaestri*). Que la construction ait été commencée, sans une idée, même lointaine, de ce que devait être l'ensemble du plan, il semble difficile de l'admettre. Et pourtant il est certain que pour chaque partie de l'édifice, et chaque fois, un concours fut ouvert. Tous les citoyens de Florence y pouvaient prendre part, ainsi qu'au jugement. On commença par arrêter la forme d'un pilier de la nef, et Talenti l'emporta sur Andrea Orcagna. En 1362, les deux arcades à droite furent voûtées; et l'on ignorait encore ce qu'on mettrait au-dessus! Deux années plus tard seulement, la commission où siégeait Orcagna décida, contre la commission qui appuyait Talenti, la forme de la galerie à consoles, et son emplacement malheureux au-dessus et non au-dessous de l'imposte de la voûte. Elle se prononça de même pour les fenêtres rondes au lieu des fenêtres élancées. Comme les anciens contreforts assez petits ne correspondaient pas aux nouvelles voûtes, en 1366 il se forma dans la voûte de petites crevasses; c'est alors seulement que furent placés les tirants de fer et que furent agrandis les contreforts nouveaux. Ainsi fut terminée la coupe longitudinale. Quant au reste de l'église, le plan fut adopté en 1366. Préparé par une commission de treize architectes et de onze peintres, il fut exécuté par huit autres architectes! En 1367 enfin, tout fut arrêté, et tous les anciens modèles

(1) Et non pas en 1310, comme on croyait l'avoir récemment découvert. C'est surtout l'architecte milanais Borro qui a jeté un jour nouveau sur l'histoire de S. Maria del Fiore.

furent détruits. Dans ces commissions nous recontrons les deux CIONE, TADDEO GADDI, NERI DI FIORAVANTI, ANDREA ORCAGNA; et ainsi s'explique l'étroite parenté qu'il y a entre les piliers de la cathédrale, ceux de la Loggia dei Lanzi et ceux d'Orsanmichele. La première tribune est terminée en 1407, la dernière en 1421. — Ainsi s'éleva la cathédrale de Florence.

Les Florentins exigeaient de leurs maîtres quelque chose d'inouï et que l'on n'eût jamais vu; et jusqu'à un certain point les maîtres ont obéi. Juger l'édifice en le comparant à la cathédrale de Cologne, c'est d'avance gêner son plaisir sans nécessité. Dans un style secondaire et mêlé, tel que le gothique italien, une harmonie sévère, bien que possible à concevoir (1), ne saurait à priori être obtenue dans de telles conditions. Mais dans les limites qui lui étaient imposées, l'art a créé une œuvre grande et originale. A l'intérieur, ce qu'il y a d'inouï, c'est la distribution : jamais peut-être espaces voûtés n'ont été soutenus et encadrés par des piliers à ogives si minces et si peu nombreux. Est-ce là le but le plus élevé que puisse se proposer l'architecture? C'est une autre question. Mais, dès qu'on s'est familiarisé avec le monument, l'effet est grandiose et saisissant, et le serait encore davantage, si la malheureuse galerie sur consoles ne coupait toutes les nervures des voûtes dès leur début, et ne partageait également d'une manière désagréable le mur supérieur de la nef centrale (2). Francesco Talenti donnait à ses piliers et à ses chapiteaux une sévérité singulière; ce n'est qu'ainsi qu'ils pouvaient s'accorder avec les immenses ogives qu'ils supportent; des faisceaux de colonnes eussent paru mesquins et sans harmonie. La longue discussion sur cette forme de piliers ne fut du moins pas inutile; ce fut pour le style gothique en Toscane une ère nouvelle, et comme le plus haut degré de développement. Il n'y a qu'une chose qui étonne, c'est de ne pas trouver ici déjà le plein cintre remplacer l'ogive, comme dans les loggie contemporaines dei Lanzi et d'Orsanmichele.

Dans la coupole et les trois bras postérieurs de la croix, le sentiment des architectes s'obscurcit; c'est une création manquée, que seules ont pu inspirer l'ambition et la vanité florentines. Cette fois, il y a comme un compromis avec les proportions que le gothique du Nord prête aux étages; la couronne de chapelles (3) autour des trois bras de la croix n'a que la demi-hauteur de la partie haute, à laquelle elle est unie par des contre-forts inclinés et disgracieux. Les trois bras de la croix et la nef prin-

(1) Qu'on songe seulement aux parties nouvelles de la cathédrale de Sienne, au développement de la voûte dans la Loggia dei Lanzi, et à Orsanmichele.

(2) S. Maria Novella et S. Petronio à Bologne, qui sont des copies de cette cathédrale, n'ont pas cette galerie.

(3) Cette couronne de chapelles, Arnolfo ne pouvait pas lui donner la richesse du gothique septentrional ni la forme polygonale; sinon le bas de l'édifice eût été trop tourmenté; entre les chapelles carrées force lui était d'intercaler des maçonneries en forme de coins.

cipale qui constitue le quatrième forment à l'intérieur les quatre grandes ouvertures sous l'octogone de la coupole, dont les quatre autres côtés constituent les murs obliques; deux de ces derniers ont des issues vers les bas-côtés de la nef, les deux autres contiennent les portes de la sacristie et les orgues. Pour avoir une coupole plus gigantesque que n'en pouvait offrir aucune autre ville, on préféra renoncer au système des quatre piliers avec pendentifs, et pour faire paraître la coupole aussi grande que possible, on donna également aux bras de la croix cet entourage de chapelles basses. L'impression désagréable de la coupole est encore augmentée par l'insuffisance et la diffusion du jour, par la galerie déjà mentionnée et par les peintures de la coupole même; ajoutez, pour comble, un écho insupportable. Mais il ne faut pas oublier que sans ce premier essai, il n'y aurait pas eu de coupole de Saint-Pierre.

A l'extérieur, la belle incrustation des quatre travées les plus anciennes (par Giotto?) est digne de celle du Campanile; mais, celle qui est appliquée aux travées plus larges, est devenue une répétition à l'infini de sujets monotones. — La représentation d'une église idéale dans les fresques de la chapelle des Espagnols à S. Maria Novella est peut-être la reproduction d'un des projets de 1360 (de Talenti peut-être), avant la résolution qui a été prise plus tard d'abaisser la nef centrale et de l'éclairer par des fenêtres rondes. La coupole demi-sphérique y repose sur la corniche principale du pied de la croix, tandis que la coupole de Brunellesco la dépasse, avec les fenêtres rondes, de la hauteur du tambour.

La façade commencée, démolie plus tard en 1588, devait aussi être l'œuvre de FRANCESCO TALENTI et d'ALBERTO ARNOLDI (vers 1359), mais non pas de Giotto. Elle est représentée en partie dans l'une des fresques de POCETTI (premier cloître de S. Marco : paroi à droite de l'entrée, sixième lunette). La vue de la cathédrale sur l'une des fresques du cloître qui se trouve immédiatement au sud de S. Croce est très altérée et insignifiante.

Il y a enfin à Florence deux autres monuments qui n'appartiennent pas absolument à l'architecture religieuse, mais où le pilier est traité d'une manière analogue.

Le premier est *Orsanmichele* [A]. Commencé sous sa forme actuelle en 1337 (et vraisemblablement par TADDEO GADDI), pour remplacer des halles plus anciennes et pour servir de grenier à blé, l'élégant et magnifique édifice aux moulures fines et au couronnement à consoles témoigne du sens monumental qu'avaient les Florentins de ce temps. En 1355, la direction du monument passa à ORCAGNA, qui transforma en église les arcades du bas restées ouvertes jusqu'alors et créa le célèbre tabernacle (1);

(1) Quelle part eurent à la Loggia BENCI DI CIONE et NERI DI FIORAVANTI, c'est ce que nous ne saurions dire. La gracieuse décoration des fenêtres actuelles (d'après un plan d'Orcagna?) est l'œuvre de SIMONE DI FRANCESCO TALENTI (1378) qui construisit en face la petite église *San Carlo* [B], dont le socle est d'un si beau profil.



d'après une inscription où le maître se désigne du nom de peintre, les travaux furent achevés en 1359. Quant à la partie architecturale et décorative, cet ouvrage d'un luxe raffiné ne devrait jamais être comparé avec les bons dessus d'autels, tabernacles, etc., de l'Allemagne; c'est ici le côté faible du gothique italien. Au lieu de formes organiques, riches et sévères, telles que nos yeux d'hommes du Nord y sont habitués, voici des surfaces dont le détail capricieux a plus d'agrément que d'expression, et que couvrent en partie des verreries colorées à la manière des Cosmates. La coupole entre les quatre frontons est striée comme une couronne; les mosaïques s'étendent même jusqu'aux degrés du monument.

L'église de la *Chartreuse* [A] près de *Florence*, croix grecque sans nefs latérales, d'une ordonnance gracieuse, est également attribuée à ORCAGNA, de même que le soubassement du cloître en style de forteresse.

Le second monument, qui se trouve sur la place de la cathédrale, vis-à-vis de la tour, est le ravissant *Bigallo* [B]. Une de ces confréries fondées pour des œuvres de piété et de bienfaisance se plut à orner sa maison, de ses deniers, le mieux possible, suivant la bonne coutume italienne, dans un temps où il n'y avait endroit sacré ni public qui ne fût relevé par l'éclat de l'art. Ce ne fut pas une façade de palais comme dans plusieurs des Scuole de Venise, qui étaient également des maisons de confréries, mais seulement une petite maison ornementée, dont le charme est uniquement dans l'exécution raffinée de formes très simples. L'auteur inconnu pourrait bien être un successeur d'Orcagna. Les consoles du toit sont classiques dans leur genre et peuvent être citées ici, à défaut de nombre d'autres.

Plus sévère et plus riche est la façade de la *Fraternità della Misericordia* [C] à *Arezzo* (derrière la *Pieve vecchia*, aujourd'hui le Musée); c'est un véritable monument de transition, ravissant en son genre, qui, commencé dans le style gothique, s'achève, à l'étage supérieur, dans le style Renaissance.

Un étrange et merveilleux spectacle nous est enfin offert par les parties nouvelles de la *cathédrale* [D] de *Lucques* (la nef principale et l'intérieur du transept). C'est le pilier de la cathédrale de Florence, dans un plan général qui rappelle plutôt l'ordonnance du Nord. Le tracé ici encore est formé non par le carré de la nef principale, mais par le carré imparfait des nefs latérales; la multiplicité des piliers est compensée par leur légèreté; les arcs sont presque tous ronds; en haut se trouvent des rangées de grandes fenêtres avec de riches meneaux qui laissent le regard pénétrer dans une galerie sombre au-dessus des nefs latérales; en haut, de petites fenêtres rondes. Les fenêtres de la galerie passent même comme soutiens et comme ornements à travers le transept, dont elles partagent également les deux bras dans le sens de la longueur. Sur la



voûte de la nef principale se sont conservés les médaillons peints à la même époque (demi-figures sur fond bleu); sur les voûtes des nefs latérales il y a encore des peintures du temps de la Renaissance. A l'extérieur, des souvenirs de Sienne et de Florence s'allient pour créer une harmonie entre ces styles et les parties plus anciennes. Il en résulte un ensemble d'une rare et merveilleuse beauté. (Fin du XIV<sup>e</sup> siècle, à peu près.)

Dans le Sud, au delà de la Toscane, surtout à Pérouse et à Viterbe, on rencontre un certain nombre de petites églises gothiques où il ne s'est conservé de l'ancienne construction que la façade ou une simple tour. La situation souvent très pittoresque, quelques détails bien exécutés et la sévérité des matériaux en constituent toute la valeur. (Une petite église particulièrement gracieuse à *Viterbe* [A], non loin du Palazzo communale.) En d'autres endroits on observe une déviation tout à fait étrange de l'incrustation, alternant entre le marbre rouge et le marbre blanc, et qui, au lieu de servir d'encadrement ou de se superposer en assises, affecte la forme d'échiquier ou de grillage. (Il en est ainsi déjà à *S. Chiara* [B] à *Assise*). Dans la *cathédrale* [C] de *Pérouse* on a commencé une incrustation qui, si elle avait été exécutée, aurait couvert tout l'édifice d'un dessin de tapisserie. (L'intérieur est vaste, mais le détail est lourd; les trois nefs sont de la même hauteur, les piliers sont octogones.)

L'unique monument gothique de *Rome*, l'église des Dominicains de *S. Maria sopra Minerva* [D], commencée en 1280 probablement par FRA SISTO et FRA RISTORO, architectes de *S. Maria Novella* à Florence, reste très loin derrière l'église son aînée. La restauration actuelle avec marbre imité, or et fresques, fait paraître l'église encore plus lourde qu'elle ne l'était avec son badigeon blanc. L'intérieur de la chapelle *Sancta Sanctorum* [E], auprès du palais de Latran, a encore un revêtement imité du style gothique, composé de colonnettes torsées et d'ogives, exécuté vers 1280 probablement par le Cosmate ADÉODAT. C'est aujourd'hui un cadre à d'anciennes peintures. — Ça et là quelques arcs ou quelques frises gothiques isolés. — En fait de cloîtres de ce style, Rome ne possède à ma connaissance que le cloître peu important situé près d'*Araceli* [F]. — Comme grand couvent, *S. Francesco* [G] à *Assise* (XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles) est incomparable, moins par les cours intérieures que par l'architecture extérieure qui, avec ses substructions et ses corridors, domine le paysage comme un château fort royal.

En même temps, et indépendamment sans doute de la Toscane, s'accomplit dans la haute Italie un développement semblable qui a son centre à *Venise*. Ici encore ce style, par ses monuments les plus anciens et les plus importants, dériverait de NICCOLÒ PISANO. Vers 1240 commencèrent

d'abord les travaux grandioses de l'église des Franciscains *S. Maria gloriosa de' Frari* [A]; le service divin y fut établi en 1280, mais l'église ne fut achevée qu'en 1338. L'intérieur repose sur de hauts piliers ronds; l'ordonnance est déjà ici entièrement italienne, la nef centrale se compose de carrés aussi grands que possible, et les nefs latérales de divisions oblongues. Par une bizarrerie étrange, au milieu du chœur avec ses fenêtres doubles et au milieu des six chapelles sur le revers du transept, est non pas une fenêtre, mais un pilier. A l'extérieur la brique est encore traitée sans le raffinement du style gothique le plus récent; la pierre n'est employée que pour les baldaquins au-dessus des pignons et pour les portails (qui sont visiblement de la première époque gothique). La terminaison des pignons de la façade à l'aide de murs d'une courbe singulière est une addition postérieure, les véritables lignes anciennes qui étaient droites apparaissent encore distinctement par-dessous. Les faces latérales rappellent beaucoup *S. Maria Novella* à Florence. L'église dominicaine de *S. Giovanni e Paolo* [B], sur l'origine de laquelle les données certaines font défaut (1), est une copie de la précédente, avec des améliorations essentielles. Les proportions sont beaucoup plus légères et plus belles, les clôtures postérieures sont formées non pas à l'aide de piliers, mais par des intervalles (fenêtres). Au dessus de l'intersection des bras de la croix a été construite une coupole. La façade seule n'a pas la simplicité élégante de l'église des Frari, elle devait être incrustée de marbre, mais elle resta inachevée.

L'attribution à Niccolò Pisano de l'église de *Saint-Antoine* [C] de *Padoue (il Santo)* est la moins vraisemblable. L'église fut commencée en 1256, presque en même temps que les Frari à Venise. Le problème était ici tout autre, il s'agissait de donner un pendant à l'église de Saint-Marc, de créer une église funéraire en l'honneur du grand saint nouveau de la haute Italie. Ce fut peut-être une inspiration mystique presque inconsciente qui fit choisir l'ancienne ordonnance à plusieurs coupoles. Toujours est-il que l'on voulait distinguer cet édifice des autres églises des Franciscains.

La création ne fut pas heureuse. La façade est peut-être la plus insignifiante de toutes celles qu'a conçues le style gothique. A l'intérieur, la nef principale repose sur de gros piliers carrés; les supports de la coupole et les appuis intermédiaires ont aussi cette même forme. Le polygone du chœur offre bien une certaine ressemblance de proportions avec le chœur des Frari, mais l'exécution du détail est sans comparaison plus médiocre tant à l'extérieur qu'à l'intérieur; le pourtour et la couronne de chapelles sont d'une exécution aussi grossière que la conception même. Cependant ce monument avec ses coupoles, qui alors étaient basses, avec les peintures (projetées ou exécutées), qui devaient le cou-

(1) Elle fut achevée à moitié en 1385, et presque entièrement en 1430.

vrir tout entier, avec une foule d'accessoires de même style, pouvait justement produire l'effet que la dévotion recherchait de préférence sur le tombeau du saint. Ce n'est qu'au xv<sup>e</sup> siècle que l'on acheva les coupes jusqu'alors à peine visibles du dehors ou de formes trop simples, de manière à en faire de véritables coupes avec tambours. Sans compter le toit éminemment laid de la coupole du milieu, toute cette restauration manque en général de sens. Les coupes s'embarrassent l'une l'autre pour l'œil; mais de plus elles offusquent le jour, et de loin elles forment une masse désagréable. On n'a pas même profité du seul avantage qu'elles pouvaient offrir, celui d'une lumière venant d'en haut.

Plus tard tout l'intérieur, à l'exception d'un petit nombre de chapelles, fut blanchi à la chaux et rempli de monuments modernes, sort dont Saint-Marc a été entièrement préservé. La première impression n'a rien de sacré et n'est que troublante; les quatre cloîtres, au contraire, ont un caractère imposant par l'élévation et l'ouverture de leurs arcs; ils semblent bâtis pour des templiers plutôt que pour des moines mendiants.

Le type de S. Maria de' Frari est reproduit dans un certain nombre d'églises de couvents, ainsi que d'églises de paroisse et de cathédrales, à Venise et aux environs. Ce qui les caractérise, ce sont les colonnes rondes ou piliers largement espacés de manière à former de grands carrés au milieu et des espaces oblongs dans les nefs latérales; au-dessus des grands arcs ne s'élève qu'une nef supérieure d'une hauteur médiocre; le chœur est sans pourtour; le transept a de deux à quatre chapelles dans le mur du fond. Il faut noter comme une particularité qu'on a évité les fenêtres latérales.

*S. Lorenzo* [A] à *Vicence* est un des beaux exemplaires de ce style et un des premiers; la façade est de même excellente, et elle a ce mérite que par elle il est permis de se représenter à peu près celle de S. Giovanni e Paolo à Venise, achevée d'après le plan primitif. (Remarquer les voûtes obliques des nefs latérales; le but était sans doute de placer les petites fenêtres rondes aussi haut que possible, les bâtiments d'en face enlevant le jour à l'église.) — *S. Corona* [B] à *Vicence* est d'un plan analogue, mais elle est d'un caractère plus antique et basse de proportions; du dehors la solide construction en briques avec les annexes et l'entourage offre un aspect pittoresque (1).

*S. Anastasia* [C] à *Vérone* (église de Dominicains), commencée après 1261, a une façade incrustée à moitié seulement et à une époque récente, mais elle est, pour l'ordonnance de l'intérieur, une des églises les plus belles et les plus légères en ce genre, avec un jour pur tombant d'en haut et une distribution excellente de l'ornementation intérieure. L'aspect

(1) La cathédrale [D] de *Vicence*, au contraire, avec une seule nef et des chapelles sur les deux côtes, est l'un des monuments le plus vides et le plus dénués de style du gothique italien; la façade de marbre a une de ces incrustations en forme de matelas, telles qu'on les rencontre surtout dans l'Italie centrale. Le chœur Renaissance est de peu de valeur.



extérieur est également pittoresque. (La petite église à gauche devant la façade s'appelle S. Pietro Martire.)

L'intérieur de la *cathédrale* [A] de *Vérone* joint à une disposition semblable des piliers élancés et en faisceaux au lieu des colonnes rondes. Cette ordonnance se rapproche déjà un peu de celle de la cathédrale de Milan, mais la légèreté des formes et la bonne distribution de l'espace en général la font oublier. Les nefs latérales restaient sans fenêtres; dans la façade plus ancienne furent ouvertes de grandes fenêtres gothiques. De la cour de la cathédrale on a une vue pittoresque.

Les églises gothiques de *Vérone* à une seule nef partagent avec les autres cette exécution de l'extérieur si belle et d'un effet pittoresque si heureux. L'on ne rencontre rien qui ne se trouve aussi autre part, mais tout est arrangé d'une manière ravissante, et qui a plus de charme parfois par le manque de symétrie. Telle est surtout *S. Fermo* [B], avec sa façade où se mêlent la brique et le marbre, son arc saillant du portail latéral, ses gables et ses pinacles du chœur et du transept. A l'intérieur nous avons l'exemplaire le plus complet d'une grande voûte en bois, composée de trois séries de consoles avec deux demi-voûtes en berceau et une voûte entière qui est celle du milieu; les gens du métier peuvent seuls en comprendre la valeur structurale. — *S. Eufemia* [C] est moins importante à l'extérieur et entièrement restaurée à l'intérieur.

Les églises gothiques de *Venise* ne sont d'aucune importance, excepté les deux que nous avons nommées; elles reposent la plupart sur des colonnes dont les chapiteaux sont de formes généralement grossières. A l'extérieur elles reproduisent en petit le chœur de S. Giovanni e Paolo avec une chapelle unique de chaque côté. La seule belle façade est celle de *S. Maria dell' Orto* [D]; celle de *S. Stefano* [E] est en briques et d'une heureuse simplicité (l'entrée ouest est d'un style mixte, gothique et Renaissance, d'une extrême richesse). Le goût des maçonneries à couronnements arrondis et à courbes bizarres, qui n'a pas épargné même le noble et simple fronton des Frari, s'est satisfait à *S. Apollinare* [F], *S. Giovanni in Bragora* [G] et autre part. — Dans le *Carminè* [H] (1348) il n'y a, de l'ancienne construction, de reconnaissables que les vingt-quatre colonnes et les parois du chœur. — *S. Giacomo dall' Orio* [I] est un curieux exemple d'enchevêtrement de styles. Le plafond était formé probablement autrefois d'une de ces voûtes de bois, d'un style original et élégant; *S. Stefano* [J] offre encore un exemplaire restauré (v. plus haut).

Les églises des ordres mendiants de la *Via Æmilia* diffèrent en général autant des églises toscanes que des églises allemandes. Ce sont des églises voûtées, entièrement construites de briques, avec des annexes et des transepts de toute espèce, un pourtour du chœur au fond, et à l'extérieur une couronne de chapelles arrondie; telle que l'ont dans le Nord



les cathédrales seulement ou les églises des couvents d'ordres riches (1). Quoique les nefs latérales n'aient environ que la moitié de la hauteur de la nef principale, la façade qui les précède observe d'ordinaire la manière lombarde, et les angles supérieurs dépassent par conséquent l'église. Les supports sont des colonnes rondes, des colonnes octogones, des piliers avec colonnes ou faisceaux de colonnes, selon que le style du Nord a plus ou moins d'influence. (Dans les *Servi* [A] à *Bologne*, les colonnes rondes alternent avec les octogones.) Le polygone du chœur, avec autant des faces que possible (représentées au dehors par des arcs-boutants en nombre égal), est d'un très grand effet.

A *Bologne* : *S. Francesco* [B], restauré à l'intérieur dans un style néogothique et bigarré, est une des premières églises du genre avec une des plus belles tours gothiques en briques (aujourd'hui magasin militaire); — *S. Domenico* [C] (très long, modernisé à l'intérieur); — *S. Martino Maggiore* [D] (église des Carmélites, de 1313); — *Servi* [E], de l'an 1383; le beau portique, qui, devant la façade, forme un atrium ouvert et qui se prolonge encore sur l'un des côtés de l'église, avec des colonnes excessivement minces et largement espacées, servait au déploiement des grandes processions; l'architecte fut le général de l'ordre des Servites FRA ANDREA MANFREDI, de Faenza, qui alors avait aussi la direction suprême de la construction de *S. Petronio*; — *S. Giacomo Maggiore* [F] (église des Érémitains, de la fin du XIII<sup>e</sup> siècle, dont il reste encore la partie postérieure et la façade). — Nommons encore en passant le chapitre de *S. Giovanni in Monte* [G], une des églises ogivales les plus anciennes de l'Italie (1221? — la coupole, le chœur et la façade sont plus modernes).

A *Modène* : *S. Francesco* [H]; — A *Plaisance* : *S. Francesco* [I] (une des églises les plus considérables de ce genre avec les arcs-boutants extérieurs en briques d'un travail excellent); — *S. Antonio* [J] (avec un curieux portique renfermant une belle porte intérieure); — *il Carmine* [K], etc. — Souvent une restauration partielle ou totale n'a épargné, par exemple, qu'un brillant portail gothique : à *Pesaro* [L], les églises de *S. Francesco* et de *S. Domenico*; — à *Ancône*, le portail somptueux et fantastique de *S. Francesco* [M] (construit en 1455, croit-on, par GIORGIO DA SEBENICO), et un autre qui est déjà à moitié Renaissance, à *S. Agostino* [N] (laissé inachevé par le même maître); — le portail de la *Madonna della Misericordia* [O], dans la même ville, œuvre élégante qui date de la première Renaissance.

L'œuvre de beaucoup la plus remarquable en cette région est l'église du patron de *Bologne*, *Saint-Pétrone* [P], que les Bolognais bâtirent en 1390 sur les plans d'un de leurs concitoyens les plus considérés, ANTONIO VIN-CENZI, et dans l'intention visible de rivaliser avec les Florentins. L'édifice devait être une croix latine d'une longueur de 608 pieds, le transept,

(1) Ces dernières ne se distinguent presque pas ici des églises des ordres mendiants.

terminé par des façades droites, devait en avoir 436, le tout comprenant trois nefs, et avec des rangées de chapelles des deux côtés ; au-dessus de la croisée devait s'élever une coupole octogone de 250 pieds de hauteur, flanquée de quatre tours. On arrivait à dépasser les Florentins par la longueur gigantesque des quatre bras et les rangées continues des chapelles ; on n'égalait pas en hauteur la coupole florentine (non construite encore), pour n'avoir pas à troubler la perspective intérieure par des murs obliques au lieu de piliers élancés ; l'effet des quatre tours, d'ailleurs, à l'extérieur du moins, eût été une belle compensation. Le monument eût été inférieur à certaines cathédrales du Nord par l'étendue déraisonnable du transept ; le renforcement des piliers placés sous la coupole, même réduit au strict nécessaire, eût toujours nuï quelque peu à la perspective du chœur. Enfin il eût été difficile de donner au rond-point du chœur une forme supportable.

De tout ce projet, les nefs antérieures seules puis une partie du transept ont été exécutées, et encore d'une façon défectueuse ; les surfaces extérieures n'ont été que partiellement achevées, à des époques différentes, et même très récemment (jusque fort avant dans le XVII<sup>e</sup> siècle).

L'édifice, tel qu'il existe maintenant, est une sorte de compromis entre le gothique du Nord et le gothique du Midi, mais dans un sens meilleur et plus strict que ce n'est le cas pour la cathédrale de Milan.

A l'intérieur, l'ordonnance adoptée est la même que pour les nefs de Florence, avec des piliers aussi espacés que possible et disposés en carrés ; la hauteur est encore augmentée. Aux divisions oblongues des nefs latérales correspondent deux chapelles un peu plus basses avec d'immenses fenêtres ; bien que ces dernières fussent toutes ornées de vitraux, les fenêtres rondes des nefs latérales et de la nef centrale, quoique moindres, ont gardé l'avantage, grâce au jour tombant d'en haut. Les piliers et leurs chapiteaux sont d'une forme moins fine et moins belle qu'à Florence, mais leur hauteur leur prête plus d'effet ; les arcs, en outre, sont plus élancés et il n'y a pas de galerie qui coupe le mur supérieur (v. p. 58, note 2).

A l'extérieur, le rez-de-chaussée est seul entièrement achevé ; aux parties supérieures manque l'incrustation dont le riche dessin devait être exécuté partie en pierre et partie en brique. Les parties inférieures des nefs latérales offrent des piliers simples, des meneaux de fenêtres assez pures et les amorces des gables. La façade en marbre n'a pas été bien commencée, à en juger par son aspect actuel ; les piliers engagés ont des profils obliques, les piliers des angles sont ronds. Aussi n'en a-t-on jamais été satisfait. — (A l'extrémité du bas côté gauche, la sacristie contient plus de trente projets de la façade, émanant d'architectes, la plupart célèbres, du XV<sup>e</sup> au XVII<sup>e</sup> siècle, généralement dans le style gothique, dont les lois pourtant n'étaient plus connues. On peut voir, par exemple, quelles idées Jules Romain et Baldassare Peruzzi se faisaient du style

gothique; les plans en style moderne d'Alberto Alberti et de Palladio sont, par contre, singulièrement plus heureux.)

Les églises gothiques de l'*ancien duché de Milan*, d'une grande richesse décorative pour la plupart, sont, en ce qui constitue l'âme même de l'architecture, très inférieures aux églises toscanes, et à un grand nombre de celles qui ont été citées. On sent qu'ici les grands problèmes de l'espace, des proportions et de l'organisme n'ont pas été résolus; l'on se contente encore des vieilles et informes façades lombardes montant dans toute leur largeur; à l'intérieur, les nefs sont presque de même hauteur, le faisceau de colonnes est maintenu sans raison ou remplacé par de lourdes colonnes rondes, le détail enfin, appliqué à une matière sans cesse changeante, est lui-même hésitant. Avec le marbre, en effet, la haute Italie emploie fréquemment la brique, les formes en sont parfois assez riches et les motifs heureux, l'architecte y verra exprimé maint détail excellent, mais l'architecture à la pierre perd ici le sentiment de ses formes propres.

Nous avons déjà parlé plus haut de la *cathédrale* [A] de *Milan*, qui est en partie le résultat et en partie le modèle de ce style.

La *cathédrale* [B] de *Monza*, à cinq nefs, reconstruite au XIV<sup>e</sup> siècle telle qu'elle est aujourd'hui, par MARCO DI CAMPIONE, reproduit sur sa façade de marbre des motifs d'ornementation qui appartiennent proprement aux édifices en briques. Elle est le premier modèle et en même temps le squelette de la façade de Milan. A l'intérieur, de grosses colonnes rondes avec des arcs à large ouverture; le reste est défiguré par des enduits. — A *S. Maria in Strata* [C] à *Monza*, la moitié supérieure de la façade est une construction de briques d'une réelle élégance.

A *Milan*, les parties gothiques de *S. Maria delle Grazie* [D], la façade et la nef (vers 1470), donnent la moyenne des églises lombardes de ce style. La ville renferme une grande quantité d'églises gothiques; une des plus grandes est *S. Eustorgio* [E]; une des plus élégantes, *S. Simpliciano* [F]. — La tour très élégante de *S. Gottardo* [G] (*Palazzo reale*), où se mêlent la pierre et la brique, ne présente, à l'exception des corniches ogivales, aucun motif qui ne se trouve déjà dans le style roman. (Elle est octogone, les angles sont aussi légers que le reste.)

*S. Francesco* [H], à *Pavie*, trahit, malgré la ridicule incrustation en forme d'échiquier de la façade, un certain sentiment de l'effet.

*Cathédrale* [I] de *Côme*; les parties plus anciennes, commencées en 1396, appartiennent à ce que le gothique lombard a produit de meilleur; les piliers sont d'une forme plus pure que ceux de Milan, et les larges intervalles y sont d'un goût plus italien (1). La façade, l'une des rares dont

(1) Les deux premiers intervalles sont encore étroits, de manière à ce que les nefs latérales forment des carrés réguliers, comme dans la cathédrale de Milan. Ce n'est qu'à



le centre ait été considérablement exhaussé, est de proportions agréables; mais l'ornementation en est superficielle, les piliers engagés s'y décomposent en cassettes, avec sculptures, etc. (Pour le transept et le chœur de 1513, v. plus bas. A cette même époque, les côtés extérieurs et les contreforts des nefs longitudinales furent également incrustés; les pinacles des contreforts sont comme une charmante traduction du gothique en style Renaissance. Le même détail se retrouve dans maintes églises françaises de ce temps, Saint-Eustache à Paris, etc.)

La célèbre *Chartreuse* [A] de *Pavie*, commencée la même année (1396) par MARCO DI CAMPIONE, a les mêmes avantages sur la cathédrale de Milan; les piliers sont d'une forme noble, élancée, et largement espacés. L'effet principal pourtant repose sur la belle façade en style Renaissance (v. plus bas); le transept et le chœur sont de la même époque.

A *Asti*, la *cathédrale* [B] est un des meilleurs édifices de forme élancée (l'intérieur gâté par la peinture); *S. Secondo* [C] est un des plus médiocres; tous les deux ont d'intéressantes façades en briques. — A *Alessandria*, il n'y a rien à citer.

En ce qui concerne l'architecture gothique profane, c'est la haute Italie qui l'emporte, grâce au grand nombre de villes de ce temps qui, puissantes et indépendantes, rivalisaient entre elles pour la beauté de leurs hôtels de ville et de leurs palais particuliers. A en juger par le style, ce sont des essais en tout genre pour créer une œuvre grandiose. Aucun peut-être de ces édifices ne mérite une admiration sans réserve, car le détail gothique n'y est nulle part en une harmonie véritable avec l'ensemble. Mais, comme monuments historiques, comme type du luxe exigé par les villes pour leur représentation et leur dignité, les palais publics surtout font souvent une très grande impression.

Au premier rang, en date (car il s'agit d'une des plus anciennes constructions gothiques), et aussi peut-être en mérite, il faut placer le *Palazzo Comunale* [D] de *Plaisance*. En bas est un vestibule ouvert à piliers de marbre et à ogives primitives, composées de simples segments de cercle; le haut de l'édifice est en briques avec des pleins cintres puissants qui encadrent les fenêtres soutenues par des colonnettes; dans les panneaux, différents dessins de tapisserie d'une grande simplicité d'exécution. (La grande salle de l'intérieur est entièrement défigurée.) C'est un des premiers édifices où l'indépendance municipale trouve une expression vraiment grandiose.

A *Crémone*, le *Palazzo Pubblico* [E], de 1245, soutenu par des arcades légères, est restauré à l'extérieur. La superbe construction du *Palazzo de Giureconsulti* [F] est de 1292; au rez-de-chaussée, une galerie colossale aujourd'hui emmurée; une intéressante corniche crénelée.

partir de la troisième travée qu'apparaissent les larges espaces, dans le goût du gothique italien.



*Milan* possède une construction de briques unique en son genre, de la dernière époque gothique : les parties anciennes de la façade du *grand hôpital* [A], commencée en 1456 par ANTONIO FILARETE. Le dernier corps de bâtiment à droite est seul ancien. Au premier étage, GUINIFORTE SOLARI revint au gothique. BRAMANTE (1) l'acheva en gothique ; puis il commença dans son propre style le côté droit de la grande cour. L'imposante reconstruction actuelle et la riche façade du milieu, qui joue le gothique, ne sont que de 1624, par RICCHINI, et non par Filarete, comme on l'écrit si souvent.

L'imposant *Palazzo Pubblico* (« Broletto ») [B] de *Côme*, avec des assises de pierres de différentes couleurs (près de la cathédrale), suit, pour le plan, le palais de Plaisance, mais dans des proportions beaucoup plus petites.

Il en est de même du *palais* [O] de *Bergame*, dont le vestibule inférieur ouvert repose sur des piliers, et à l'intérieur sur des colonnes.

Par contre, *Bologne* possède un certain nombre de monuments qui réunissent dans un curieux assemblage le style toscan et le style de la haute Italie. — C'est d'abord la *Loggia de' Mercanti*, ou la *Mercanzia* [D], bel exemplaire d'une construction gothique en briques (malheureusement recouverte au badigeon dans les temps modernes) ; on la fait remonter à l'an 1294, il est probable pourtant qu'elle est d'un siècle plus jeune, et peut-être même a-t-elle ressenti l'influence de la *Loggia de' Lanzi*, à Florence (voir plus bas). La destination, d'ailleurs, en est très différente : ce devait être la façade d'une sorte de bourse ou d'un tribunal de commerce. — La matière invitait à construire les piliers en faisceaux de colonnes ; de là aussi la formation timide de la corniche principale. Il y a un manque sensible d'harmonie en ce que, par égard au baldaquin du centre, les fenêtres ne tombent pas au milieu des deux ogives inférieures. (Les façades latérales sont modernes.)

L'impression la plus fidèle d'une de ces grandes citadelles de famille du moyen âge est celle que produit le *Palazzo Pepoli* [E], construit également en briques, dont il s'est conservé, outre les arcs gothiques des portes au riche profil, une cour avec galeries d'un côté, et corridors en encorbellement sur les trois autres côtés. Si l'on y ajoute une des gracieuses cours qui décoraient les maisons (par exemple l'ancien n° 373), on aura une idée à peu près complète de l'architecture privée à Bologne au XIV<sup>e</sup> siècle. — Le gigantesque château, qui maintenant s'appelle *Palazzo del Governo* (autrefois *Palazzo Apostolico*) [F], a encore par devant quelques grandes fenêtres ; la première cour repose, presque à l'ancienne manière florentine, sur des piliers octogones, avec chapiteaux à feuilles et arcs un peu moins que demi-circulaires.

Le *Palazzo della Ragione* [G] à *Ferrare*, de l'an 1326, est une curieuse

(1) Les médaillons des fenêtres représentent en partie les mêmes portraits que les médaillons de la sacristie de S. Satiro.

construction gothique en briques ; la restauration des vingt dernières années lui a donné une surface presque entièrement nouvelle.

Le *Palazzo della Ragione* [A] à *Padoue* est remarquable plutôt à cause de la grandeur immense de la salle supérieure voûtée, que pour toute autre raison d'architecture. Il a reçu sa forme actuelle après 1420. Le jour est très mauvais ; la distribution des fresques de Miretto n'est pas suffisamment motivée par l'architecture, la galerie extérieure à deux étages présente cet intérêt que, plus tard, Palladio eut à la reproduire, en lui donnant une forme admirable, dans la basilique de Vicence.

*Venise* a tout d'abord le célèbre *Palais des Doges* [B]. La façade gothique est l'œuvre de GIOVANNI BON (ou BUON), et principalement de ses deux fils BARTOLOMMEO et PANTALEONE ; elle fut commencée par la façade du côté du port, dont la grande fenêtre porte la date de 1404 ; et achevée vers 1463 (1). Il est difficile de juger un édifice qui, à part sa grandeur et son éclat, est toujours sûr d'exercer tant d'effet sur l'imagination par le double prestige de l'histoire et de la poésie. Sinon, il faudrait reconnaître que l'immense mur supérieur, incrusté en losange, écrase les deux étages de galeries qui le soutiennent, et les enfonce en terre. D'où la croyance que le rez-de-chaussée avait dû perdre de sa hauteur, par un exhaussement du sol, jusqu'à ce que des fouilles eussent démontré l'erreur de cette hypothèse. Dans tous les cas, la proportion entre le rez-de-chaussée et la galerie supérieure reste indéterminée, pour ne rien dire de la proportion avec l'ensemble ; le rez-de-chaussée, en effet, devrait être ou plus bas et plus lourd, ou plus haut et plus léger. Ici encore se trahit le défaut du sentiment des proportions ; et ce sentiment, à vrai dire, n'apparaît que là où l'architecture s'élève sur un terrain solide et dispose d'un grand espace (2). Mais en soi l'étage supérieur des galeries est d'un effet merveilleux, et, comme galerie à jour, n'a pas son pareil dans tout l'art du moyen âge. Les fenêtres des murs supérieurs et les créneaux de la corniche sont de simples ornements, tandis que la *Porta della Carta* (v. plus bas) est une heureuse et habile architecture de la dernière époque gothique, dont le style incline déjà vers la Renaissance (1440-43).

Ce merveilleux édifice est en partie la copie, en partie le modèle des palais importants de Venise pendant le XIV<sup>e</sup> et la première moitié du XV<sup>e</sup> siècle. Leur style se distingue de celui des autres villes de l'Italie (Florence, Siègne). Ce ne sont plus des citadelles de famille, destinées à être l'observatoire ou le refuge des luttes de partis : c'est la richesse paisible. La façade sereine est tournée vers le grand canal. Le rez-de-

(1) L'attribution à CALENDARIO ne relève, comme on sait, que de la légende ; ce dernier n'était que le commissaire des héritiers de PIETRO BASEGGIO (ou BASEJO), qui fut l'architecte d'une construction plus ancienne ou d'un remaniement de 1341.

(2) D'après un dessin du XIV<sup>e</sup> siècle récemment découvert, il est possible que primitivement l'étage supérieur ait été en retraite au-dessus des galeries.

chaussée était (du moins à une époque antérieure) abandonné aux magasins et aux comptoirs; de simples portes cintrées s'ouvrent sur le petit port des barques et des gondoles; quelquefois, mais par exception, règne une galerie ouverte. Aux étages supérieurs, qui, vers l'époque byzantine (p. 33), n'avaient que des fenêtres cintrées et surhaussées sur colonnes, le gothique déploie aujourd'hui toute sa hardiesse et tout son éclat; au-dessus des ogives et entre elles, se succèdent des rosaces également travaillées à jour et qui appartiennent encore à la fenêtre. Au centre, un groupe de ces fenêtres forme une grande loggia qui fait un contraste heureux avec les fenêtres isolées des deux côtés (1). Ajoutez, aux angles de l'édifice, un revêtement de colonnes torses; sur la surface des murs, des pierres de diverses couleurs; aux fenêtres, des pignons en forme de poire, et aux bords du toit, des créneaux moresques: l'ensemble est plein de grâce et de gaieté. A cette architecture légère et aérienne il faut, il est vrai, pour cadre, la surface de l'eau et la vie du canal; dès que ces palais ou le revers seulement se trouvent sur de simples places (campi), l'effet en est singulièrement diminué, et l'œil n'y goûte plus la joie des formes. Aussi un architecte habile se gardera-t-il de les imiter dans les rues des villes du Nord.

Le plus charmant de ces édifices est la *Cà Doro* [A]; on y voit quelles sont, dans ce style, les dimensions dont l'effet est le plus heureux (2). — Dans le grand nombre des autres palais, nous citerons ceux du Canal Grande, en commençant par la place Saint-Marc: (à droite) le palais qui est aujourd'hui l'*Albergo dell' Europa* [B], et tout auprès, le *Palais Contarini Fasan* [C], dont les riches balcons sont encore bien conservés; — (à droite) les *Palais Barbaro* [D], et le *Palais Cavalli* [E]: ce dernier a des fenêtres d'un style vigoureux; — (à gauche) le *Palais Giustiniani* [F], et, à côté, le *Palais Foscarini* [G], qui domine le tournant du canal, avec des loggias à huit fenêtres; — (à gauche) le *Palais Pisani à S. Polo* [H], qui est aussi l'un des plus remarquables; — (à gauche) le *Palais Bernardo* [I]; — (à droite) le *Palais Bembo* [J]. — Après le Rialto: (à droite) le *Palais Sagredo* [K], puis la *Cà Doro* déjà nommée.

Dans d'autres quartiers de la ville, il n'y a presque pas un seul canal, pas un seul campo « un peu grand » où l'œil ne remarque un édifice de ce style. Je citerai encore le palais [L] situé près de l'Aquila d'Oro, les édifices [M] près de S. Polo, l'*Albergo Danieli* [N], etc. Pour les aquarellistes, le *Palais Cicogna* [O], près de S. Angelo Raffaele, qui, en lui-même, n'a pas grand mérite.

Un certain nombre de monuments semblables se rencontrent encore à *Padoue* [P], et à *Vicence* [Q], qui, malgré sa petitesse, a montré de tout temps un sens assez développé de l'architecture. Parmi les palais de

(1) Remarquer que la loggia se compose régulièrement d'un nombre pair de fenêtres (4, 6, 8), de sorte qu'il y a toujours une colonne au centre.

(2) Récemment mal restaurée.



cette ville, il en est deux, près du palais Barbarano, que l'on verra avec plaisir; outre la façade ils ont encore, du moins en partie, leurs anciennes cours à galeries, leurs escaliers, leurs balustrades, etc. Une jolie maisonnette [A] (ancien n° 1666), décorée d'arabesques jouant la tapisserie, etc.

Dans les palais gothiques de *Vérone*, nous retrouvons également le type vénitien, mais avec une autre nuance, car la peinture murale y domine (1). La décoration en pierre de la partie supérieure des fenêtres est aussi d'une forme particulière. — (La cour du *Municipio* [B] de la même ville, sous la grande tour de la Piazza delle Erbe, mi-romane, mi-gothique, offre du moins un aspect pittoresque avec son escalier de marbre, convert de galeries.) — Le *Palazzo Pubblico* [C] à *Udine* est du style gothique vénitien (1457).

A *Ancône*, la *Loggia de' Mercanti* [D] a l'une des façades les plus expressives qu'ait créées le gothique italien; divisée en trois parties, avec une loggia supérieure, qu'il faut se représenter ouverte. Elle ne fut murée qu'à l'époque où PELLEGRINO TIBALDI ajouta par derrière la grande Bourse actuelle à voûtes, dont la valeur est encore relevée par ses proportions et ses formes heureuses, ainsi que par les fresques en partie excellentes que Tibaldi peignit sur la voûte, et la vue sur la mer.

*Gênes* ne possède rien d'important en ce genre. Le style gothique des quelques maisons situées sur la piazza S. Matteo se borne aux corniches à petites arcatures; il en est de même de quelques autres bâtiments des vieux quartiers de la ville. Les cours, qui sans doute formaient le motif principal, ont disparu dans les constructions nouvelles. Pour les architectes il existe du moins un exemplaire à demi conservé: c'est la maison n° 463 [E], perdue dans le fouillis des rues sans nom qui entourent la Madonna delle Vigne; une porte sculptée mène dans une petite cour avec une galerie ogivale et un perron gracieux qui a encore sa balustrade gothique; la façade a des assises alternantes de blanc et de noir.

*Florence* est riche en fragments de ce style; on y remarque surtout les étages inférieurs de citadelles du moyen âge qu'il ne serait pas exact de désigner du nom de palais. (Des rues entières en sont remplies, Piazza de' Peruzzi, Borgo S. Croce, etc.) Il n'y a pas là, à vrai dire, d'art dans le sens propre du mot: les piliers très simples, généralement octogones, qui soutiennent les quelques arcs des cours, ont de modestes chapiteaux à feuilles. Ces maisons de pierre étaient des forteresses et devaient pouvoir soutenir des attaques pendant les troubles civils; dans ces conditions, on s'installait comme l'on pouvait. (A titre d'exemplaire complet, on peut citer le *Palais Davanzati* [F], Via di Porta rossa n° 9; les cor-

(1) Les palais vénitiens étaient également peints pour la plupart.



ridors supportés par de puissantes consoles font saillie tout autour sur une petite cour.) Il est instructif ici de voir comment est né l'ordre rustique moderne (bossages) : on était loin d'y chercher un effet esthétique, et quand le temps ou les moyens le permettaient, on aimait mieux lisser la pierre au ciseau. Si la pierre restait brute, cependant, pour obtenir une juxtaposition exacte, les bords étaient taillés avec soin. Même pour les édifices publics, on ne cherchait pas à atteindre une uniformité complète des assises, moins encore des pierres mêmes. C'est la Renaissance la première qui découvrit la valeur esthétique de l'ordre rustique, et qui vit, dans la gradation de la pierre brute à la pierre finement travaillée, une source d'heureux contrastes destinés à différencier les étages (comp. t. I, p. 31 note).

Parmi les édifices privés du XIV<sup>e</sup> siècle, dans lesquels la colonnade de la cour trahit certaine légèreté de proportions et quelque sentiment de beauté dans l'ordonnance des espaces, je nommerai le *Palais Capponi* [A] (primitivement *Palais Uzzano*, Via de' Bardi, 22), et le *Palais Conte Bardì* [B] (Via del Fosso, 3), dont la cour repose sur douze colonnes très sveltes avec des pleins cintres surhaussés ; il est attribué à BRUNELLESICO, comme une œuvre de sa première jeunesse.

ARNOLFO, l'architecte de la cathédrale, est aussi l'auteur du *Palazzo Vecchio* [C] (1298). Sa grandeur, les souvenirs qui s'y rattachent, la couleur de la pierre et la tour fantastique prêtent à ce monument un intérêt très supérieur à sa valeur purement artistique. Tout l'intérieur, ainsi que la partie postérieure de l'édifice, sont d'une origine plus récente. — Vasari attribue à AGNOLO GADDI la partie ancienne du *Palazzo del Podestà* [D] ou *Bargello*, construite en 1255 (c'est-à-dire la partie la plus élevée et la tour) ; les trois autres côtés de la cour n'ont été ajoutés qu'en 1333-45 par BENCI DI CIONE et NERI DI FIORAVANTI. Comme effet pittoresque, surtout de la cour, le Bargello n'a pas son égal, mais à l'égard du détail, il n'offre guère que des créneaux, des fenêtres à ogives, d'une sobre ornementation, des corniches modestes, et un fragment de galerie sur un côté de la cour. (La nouvelle restauration, qui y a établi le Museo Nazionale ou l'exposition d'œuvres d'art du moyen âge et de la Renaissance, est un modèle à tous égards, mais surtout en ce qui concerne la peinture architectonique.)

Le plus bel édifice gothique profane de Florence est la *Loggia de' Lanzi* [E] par ORCAGNA, commencée en 1376 (1). Ici nous rencontrons de nouveau ce sentiment de l'espace et des formes qui créa S. Maria Novella, S. Croce et la nouvelle cathédrale de Sienne. Le lieu où l'autorité accomplissait les fonctions les plus solennelles, où elle se présentait devant le peuple et lui parlait, en un temps où les Florentins se croyaient

(1) Les capo-maestri, sinon les architectes mêmes, étaient : BENCIO DI CIONE (dont le père était de Côme ; lui-même n'était pas le frère d'Orcagna), et SIMONE DI FRANCESCO TALENTI, l'auteur des fenêtres de l'Orsanmichele.

le premier peuple du monde, — un tel lieu ne pouvait trouver son expression dans une architecture gracieuse et jolie. Seuls des motifs grandioses et simples pouvaient traduire dignement la « majesté de la république ». La galerie simple, d'une largeur de trois arcs, comprend un espace immense, avec des ouvertures puissantes au-dessus de piliers d'une forme légère et originale; le haut de la loggia, s'écartant des modèles antiques, a précisément la forme qui seule pouvait plaire aux yeux et à l'esprit; au-dessus d'un large attique, des consoles bien dessinées et une balustrade à jour.

Plus haut déjà (p. 59 A) nous avons parlé de l'Orsanmichèle, destiné à servir de grenier à blé.

Les portes [A] de Florence, la plupart du XIII<sup>e</sup> siècle, étonnent par la sévérité puissante de la construction, la grandeur de la baie et la hauteur de l'arc qui regarde la ville. — De même que la plupart des autres portes des villes italiennes de ce temps, elles n'ont pas de tours latérales qui les dépassent, comme dans maintes portes de villes d'Allemagne ou d'Italie, telles que l'*Arco dell' Annunziata* [B] à Lucques, l'intéressante *Porta della Vacca* [C] à Gênes, une porte intérieure de la même ville, etc. Les ornements peu nombreux qui s'y trouvent sont généralement solides et simples; l'arc du côté de la ville a des fresques représentant la Mère de Dieu et les patrons de la cité.

A Pise, la *Dogana* [D], située non loin du pont central, est une sévère construction de pierre. Le café actuel dell' Uszero, en face, sur le Lungarno, est une construction plus légère en briques (XIV<sup>e</sup> siècle), les fenêtres ont été quelque peu modifiées dans le style de la Renaissance. Les surfaces, telles qu'elles résultaient de l'encadrement des pilastres, des arcs, sont naïvement remplies de feuillage gothique, mais dans un sentiment déjà tout moderne. Certains détails sont de l'élégance la plus fine.

Sienna est tout entière remplie d'édifices gothiques du XIV<sup>e</sup> siècle, monuments privés ou palais; nulle ville de l'Italie ou du Nord, Florence ni Venise, Bruges ni Nuremberg, n'est plus riche à cet égard. Ces édifices sont en pierre, en brique, ou de matériaux mêlés, comme par exemple le *Palazzo Pubblico* [E] (1289-1305); on pourra citer encore le *Palazzo Tolomei* [F] (1205), le *Palazzo Saracini* [G], et la plus gracieuse des architectures de briques, le *Palazzo Buonsignori* [H]. — Ces monuments ne sauraient être de grand secours pour les architectes d'aujourd'hui; car lors même qu'il serait possible d'imiter les lignes et les formes décoratives, la hauteur des étages, encore faut-il avoir à sa disposition ce luxe de matériaux dont la profusion constitue essentiellement l'effet. Quant à reproduire ces formes et ces masses à l'aide du plâtre et du zinc, ce serait leur enlever presque toute signification.

La forme généralement usitée pour les ouvertures des murs est l'ogive,

qui, la plupart du temps, renferme trois fenêtres séparées par des colonnettes. L'arc lui-même reste un ornement inutile ; souvent encore il y a en dessous un arc de décharge (segment de cercle).

La *Loggia degli Uffiziali* [A], près du Casino de' Nobili, à *Sienna* (1417), est une imitation libre de la *Loggia de' Lanzi*. Elle a en petit la même belle distribution des espaces, les membres principaux des piliers sont ici des colonnes engagées ; l'étage supérieur, dans sa forme actuelle, est plus moderne d'un siècle, mais il s'harmonise avec l'étage inférieur.

L'un des caractères de *Sienna*, ce sont enfin les *fontaines*, qui sont proprement de grands réservoirs couverts, à ogives massives. La valeur artistique de la *Fonte Branda* [B] (entre 1200 et 1300) et de la *Fonte Nuova* [C], ainsi que des autres, est médiocre, mais l'impression pittoresque, qui résulte de l'entourage, surtout chez les premières, est l'une des plus belles en ce genre qu'il y ait en Italie.

A *Pistoie*, le *Palazzo del Comune* [D] (construit par SIMONE DI SER MEMMO, de *Sienna*) et le *Palazzo de' Tribunali* [E] (autrefois *del Podestà*), sont du XIV<sup>e</sup> siècle ; tous deux à ogives au-dessus des fenêtres. Le dernier de ces palais a une imposante galerie inférieure avec de larges voûtes d'arête ; quatre vastes pleins cintres enferment la cour. Toute cette partie est d'ailleurs digne d'être vue à cause des innombrables armoiries qui y sont peintes. On est habitué à trouver dans les armoiries italiennes actuelles une négligence complète des lois de la science héraldique, une confusion constante des armes mêmes avec d'autres emblèmes et symboles qui s'en distinguent absolument ; ici, par contre, les vieilles armoiries avec leurs cimiers et les accessoires sont rendues dans le véritable esprit du moyen âge et de la science héraldique. Malheureusement une restauration moderne y a fait mainte addition dans le style des décors de théâtre.

A *Lucques*, il y a, de la première époque gothique, les *Palais Giunigi* [F], en briques, Via S. Simone, n<sup>os</sup> 1793 et 1805.

La ville pittoresque de *S. Gimignano* a conservé le caractère moyen âge plus qu'aucune autre ville d'Italie ; le *Palazzo Comunale* [G] est du XIII<sup>e</sup> siècle.

Dans le *Palazzo del Comune* [H] à *Pérouse*, les fenêtres sont d'une forme particulièrement heureuse et élégante, séparées de trois en trois ou de quatre en quatre, par des colonnettes, elles sont encadrées ensemble dans un carré d'un profil excellent. De même que le riche portail, ces fenêtres, ornements isolés, ne sont pas très régulièrement encadrées dans la façade en pierres lisses ; ainsi a été évitée toute prétention à un ensemble organique et sévère. Deux frises à console, et en haut une corniche à arcatures, sont les seuls membres qui courent sur toute la longueur de la façade.

Le *Palazzo Municipale* [I] à *Gubbio* est de GIOVANELLO MAFFEI, nommé *il Gattapone* (1332?-1346) ; il est intéressant de remarquer comment la



pente du terrain y a été utilisée. — Le *Palazzo Comunale* [A] à *Todi*, de 1267, est romano-gothique; à *Narni* [B], il y a également quelques constructions pittoresques.

Plus loin vers le sud, *Viterbe* possède un joli petit palais gothique, le *Vescovato* [C], près de la cathédrale. Les fontaines qui ont fait la renommée de cette ville (*Fontana Grande* [D], 1106-1279, etc.) sont, comme la plupart des fontaines italiennes du moyen âge, des constructions en large, tandis que dans le gothique du Nord la fontaine, elle aussi, reproduit le style de l'architecture et s'inspire surtout de la tour. La plus belle fontaine italienne de ce temps est la fontaine à trois vasques de *Pérouse* [E], dont nous reparlerons à propos de la SCULPTURE. (Les fontaines de *Sienna*, grands réservoirs d'eau d'une ville de montagnes, exigeaient une forme toute particulière.)

A *Corneto*, il faut citer le *Palais Soderini* [F], autrefois *Vitelleschi* (1535-1540).

A part la *Minerva* et quelques additions à des églises plus anciennes, *Rome* ne possède aucun exemplaire du style gothique; à *Naples*, il n'y a dans ce style aucun monument, profane du moins, qui ait quelque valeur artistique. Il n'y a d'ordinaire de monuments de ce genre qu'autant que la vie municipale est indépendante et libre.

A *Syracuse*, le *Palazzo Montalto* [G] (1297) a une belle fenêtre gothique à trois arcs. — A *Taormina*, la ruine pittoresque de la *Badia Vecchia* [H] avec incrustations de lave sur les surfaces des murs et les meneaux des fenêtres.

Il y a, de cette époque, dans l'Italie centrale et surtout dans la basse Italie, nombre de *châteaux* d'une grandeur souvent extraordinaire. Ils n'appartiennent pas à l'histoire de l'art, mais ils occupent dans les annales de l'architecture militaire une place singulièrement plus importante que les châteaux de la noblesse d'Allemagne. Il est vrai que ce n'est qu'au xv<sup>e</sup> siècle que l'architecture militaire prit en Italie un grand élan, alors que les républiques, les papes et les princes cherchaient par tous les moyens à se protéger les uns contre les autres. C'est de ce temps que datent beaucoup de ces « *rocche* » qui dominent les villes italiennes, les fleuves et les gorges des vallées. Des architectes fameux, comme *BERN. ROSSELLINO* et d'autres, furent toute leur vie occupés à de semblables constructions; l'étranger de même attirait les ingénieurs italiens. Hors d'état de juger le mérite militaire de ces bâtiments, je cite pour leur aspect pittoresque les *fortifications* [I] de *Bellinzona*, élevées vers 1445 par *Filippo Maria Visconti*, et qui se composent de trois châteaux, de leurs murs de jonction, et d'un mur qui s'étend jusqu'au *Tessin*. Parmi les ouvrages plus anciens de *Visconti*, le *château fort* [J] de *Pavie*, célèbre dans l'histoire, et le *château* [K] de *Vigevano* (avec une loggia de *BRAMANTE*) sont aussi des palais d'une belle architecture. Au nombre



des œuvres plus récentes, le *château fort* [A] de *Milan* passait au XVI<sup>e</sup> siècle pour la forteresse du monde la plus parfaite; de l'ancienne construction, il ne s'est conservé que le bas des tours d'angle indestructibles et les murs de l'enceinte intérieure. L'intérieur, dans le style de la première Renaissance, mérite d'être vu (demander la permission à la place) malgré l'état délabré où il se trouve; un petit pont avec la loggia de BRAMANTE. — Au point de vue pittoresque, et en partie aussi à titre de souvenirs historiques, il faut citer quelques châteaux forts (rocche) de la Romagne et de la Marche d'Ancône : *Forlì* [B], *Rimini* [C], *Pesaro* [D], *Sinigaglia* [E] (où César Borgia saisit ses condottieri). — Parmi les châteaux angevins du royaume de *Naples*, le premier rang appartient au colossal *Castel Nuovo* [F] de la capitale (commencé, croit-on, sous Charles d'Anjou, d'après un plan de GIOVANNI PISANO). Les solides *murailles* et les *tours* [G] de *Naples*, du Carmine jusqu'au delà de la Porta Capuana, ne remontent qu'au temps de Ferdinand I<sup>er</sup> d'Aragon (1484). — Quant aux portes de Florence, voy. p. 74 A. — Les tours étaient les signes distinctifs des demeures de la noblesse dans les villes; c'est *Pavie* [H] qui en a conservé le plus grand nombre; *Florence* [I] en a quelques-unes; *Bologne* [J] a la *Garisenda*, célèbre par son inclinaison prononcée, et la *Torre degli Asinelli*, moins penchée, mais beaucoup plus élevée. (Dans la première, sinon dans les deux, l'inclinaison est intentionnelle.) Bologne a encore quelques autres tours. Le plus grand nombre se trouvent à *San Gimignano* [K].

Hors de toute comparaison enfin est le *château* de *Ferrare* [L], dont l'aspect est le plus beau qu'il y ait en Italie. La couleur de la pierre, les fossés pleins d'eau, les saillants et les retraites de l'architecture, l'état de conservation sans additions qui auraient peut-être défiguré l'édifice, tout s'accorde pour faire de la forteresse de la maison d'Este un monument pittoresque sans égal en ce genre.

Je voudrais faire encore, sur les édifices gothiques profanes en général, une dernière observation qui se rapporte également aux constructions gothiques d'Allemagne. On ne verra l'ordonnance uniformément répartie sur toute une façade que là où l'architecture dispose de grandes ressources; d'ordinaire le moyen âge se contentait de fragments d'une riche ornementation, distribués sans symétrie le plus souvent sur la surface unie et massive de l'édifice. Et parfois ce sont justement ces monuments qui produisent le plus bel effet. Ils donnent l'impression immédiate de la surabondance; tandis que les édifices de notre temps, avec ordonnance uniforme, prêtent à penser que les moyens ont souvent fait défaut.

La *décoration* n'est pas, nous l'avons indiqué, le côté fort de ce style en Italie. Il a déjà été fait mention d'un des ouvrages les plus impor-

tants, le tabernacle d'Orcagna; plus loin, au chapitre de la SCULPTURE, il y aura d'autres œuvres à citer. — Une fois vaincue la première surprise que cause tout style mixte, on remarquera combien déjà la Renaissance s'y est glissée (corniches horizontales à denticules, feuilles d'acanthé, transition de la console gothique à la console corinthienne, etc.). — Il est vrai que, dans l'ordonnance, le véritable organisme gothique a été généralement mal compris ou négligé à dessein. Mais le détail, affranchi de cette contrainte, s'abandonne à son libre cours dans une riche harmonie de la matière, de la forme et de la couleur. Les COSMATES (p. 20) avaient créé un système de formes décoratives auquel alors plus que jamais l'art resta fidèle, et qui souvent se mariait avec les formes fondamentales du gothique. La façade d'Orvieto montre jusqu'où menait parfois cette tendance. — Parmi les ouvrages de moindre importance, il faut surtout citer les tabernacles d'autels et les tombeaux.

Rome a quatre tabernacles remarquables : celui de *Saint-Paul* [A], construit peu de temps avant 1300, par ARNULFUS (sans doute ARNOLFO DI CAMBIO), celui de *S. Cecilia* [B] (du même), celui de *S. Maria in Cosmedin* [C] (du Cosmate ADEODATUS), après 1300, et celui de *Saint-Jean de Latran* [D] (vers 1370) (1). Les tourelles incrustées de mosaïque, les pignons plats, à la façon du Midi, etc., ne sont que des formes bâtardes; mais l'exécution sûre et délicate du détail, la richesse de la matière, le sens monumental et l'amour avec lequel le tout est achevé, donnent à ces ouvrages une valeur considérable. Le trône archiépiscopal de la *cathédrale* [E] de *Naples*, qui servait peut-être primitivement de tabernacle d'autel, est d'un gothique plus vivant et d'une exécution plastique plus riche (colonnes torsées avec feuillage dans les cannelures).

Dans la haute Italie, le tabernacle d'autel isolé, à quatre faces, cède déjà la place çà et là à l'autel du Nord, c'est-à-dire une paroi avec simple, double ou triple rangée de niches pour statuettes (généralement en bois), avec des pyramides ciselées pour couronnement, le tout peint et doré. Parfois ces autels venaient même tout faits du Nord. Plus tard naturellement les grands tableaux d'autel et les groupes de marbre ont paru d'un effet plus riche, et ils ont chassé des autels ces œuvres modestes. Encore du moins faut-il se féliciter que quelques-unes de ces dernières se soient conservées. C'est ainsi que dans la *cathédrale* [F] de *Plaisance* un magnifique dessus d'autel a été placé au-dessus du portail principal. Un autre se trouve à *S. Petronio* [G] à *Bologne* (quatrième chapelle à gauche).

Dans les chaires célèbres de cette époque, l'élément architectural est généralement subordonné à la sculpture, de même que dans les tombeaux des saints.

Les autres monuments funéraires, qui ont eu tant d'influence sur

(1) Outre le tabernacle de l'église, il y a encore les restes d'un tabernacle plus ancien dans le cloître, par le même ADEODATUS.

l'origine de la Sculpture moderne, offrent, à l'égard de l'ordonnance architectonique, de très grandes différences. Un motif principal leur est commun, qui depuis, dans les monuments plus récents, a été presque entièrement abandonné : je veux dire le sarcophage. C'est autour de lui et sur lui que se concentre toute l'ornementation, non sans beaucoup de variantes, tandis que dans le Nord la dalle funéraire, couchée ou droite, reste la forme fondamentale, les évêques et les princes même étant également ensevelis en terre. La forme du sarcophage monumental la plus ancienne est le sarcophage reposant sur de courtes colonnes, tel qu'à *Padoue* [A] le sarcophage supposé du Troyen Anténor; le modeste monument de Grégoire IX († 1276) dans la *cathédrale* [B] d'*Aresso*; et encore le tombeau du cardinal Ancherà († 1286), dans une chapelle latérale à droite à *S. Prassede* [C] à *Rome*. — Ou bien le sarcophage est placé assez haut contre un mur sur des consoles, qui souvent sont d'une grande richesse et d'une forme puissante; voir les tombeaux de plusieurs vieilles églises de Venise, de la *cathédrale* de *Florence* [D], du transept droit de *S. Maria Novella* et du cloître de *S. Croce*.

A *Padoue*, les tombeaux de ce style présentent une alliance originale et belle des trois arts. Au-dessus du sarcophage, posé sur des consoles, avec de belles figures aux angles, et parfois une statue-portrait d'une fine individualité, s'élève en voûte une ogive à encadrement carré. L'ogive a des statuette aux angles et dans l'embrasure des figures peintes ou en relief. La paroi intérieure de l'ogive et les panneaux sont d'ordinaire réservés à la peinture qui y met la Vierge trônant entre des saints, le couronnement de la Vierge, etc. A côté de ces figurations peintes, où les Giottesques de *Padoue* se meuvent avec plus de bonheur et d'amour que dans les grands cycles de fresques, la sculpture a aussi sa part, et le reflet de l'influence pisane y est visible. Dans les deux tombeaux les plus imposants de ce genre, sépulture des membres de la famille princière de *Carrare* aux *Eremitani* [E] (à droite et à gauche de la porte), les peintures malheureusement sont tout à fait perdues. Il y a des tombeaux bien conservés dans d'autres parties de la même église, et aussi au *Santo* [F] (passage à droite vers le premier cloître), dans le transept droit de la *cathédrale* [G], etc.

Hors de *Padoue*, il y a aussi des tombeaux semblables, souvent très beaux, par exemple à *S. Corona* [H] à *Vicence* (chapelle à droite du chœur), ou à *Véronne* [I], sauf que le haut du monument reprend la forme du pignon.

Parfois les sarcophages antiques à figures sont mis à profit et ornés d'étranges décorations; voir, par exemple, le monument funéraire des *Savelli* dans le transept d'*Araceli* [J] à *Rome*.

Enfin, par un progrès de luxe croissant, les tombeaux en viennent à être des architectures considérables. De simples pignons gothiques sur colonnettes torses au-dessus du sarcophage traité en socle : tel est le type



des tombeaux à S. Croce, à Florence (transept), où il s'agissait d'obtenir non une paroi de fond, mais au contraire une vue à jour. Mais la forme la plus ordinaire dans l'Italie centrale, et d'un type excellent, c'est la niche gothique avec un tableau ou une mosaïque ; dans le bas est le sarcophage avec la statue couchée du mort, et des anges, aux pieds et à la tête, tenant le linceul. Voir les deux beaux tombeaux cosmates du cardinal Consalvo († 1299) à *S. Maria Maggiore* [A], à droite du maître-autel, et de l'évêque Durandus à *S. Maria sopra Minerva* [B], à Rome (1). — Dans les tombeaux de *Naples*, ce motif se mêle d'ordinaire, et sans trop de bonheur, à l'un des types déjà mentionnés ; le sarcophage est porté sur des colonnes et des cariatides représentant des Vertus, de sorte que la statue étendue au-dessus n'est plus qu'à peine visible ; par contre, les deux anges, généralement petits à cause du peu de hauteur de la niche, font plus d'efforts qu'il ne faudrait pour tirer le rideau (en pierre) de la niche. Le pignon au-dessus de la niche a aussi sa forme spéciale et ses statuette, souvent même encore un baldaquin qui enserme le tout. Parfois, surtout pour les tombeaux angevins à *S. Chiara* [C] et à *S. Giovanni a Carbonara* [D], l'architecture atteint une richesse extraordinaire, qui pourtant n'est jamais d'une beauté pure. Au chapitre de la SCULPTURE, il y aura à revenir sur ces monuments ainsi que sur celui de la famille Tarlati dans la *cathédrale* [E] d'*Arezzo*, dont l'ordonnance, attribuée à GIOTTO (?), n'est pas aussi heureuse.

Rome a relégué dans la crypte de Saint-Pierre, les Sagre Grotte Vaticane, les vieux tombeaux des papes, réduits en morceaux, et dont le cadre architectural même était tout à fait perdu. Le tombeau de Grégoire VII, dans la cathédrale de Salerne, est moderne ; dans la *cathédrale* [F] de *Pérouse*, repose, sous une modeste plaque avec inscription (dans le transept droit), le grand Innocent III, avec deux de ses successeurs. Mais à *S. Domenico* [G] à Pérouse (transept gauche), il s'est du moins conservé un tombeau papal de premier ordre, celui de Benoît XI († 1304), œuvre de GIOVANNI PISANO ; c'est une superbe architecture sous un baldaquin monté sur des colonnes torsées à figures, le tout avec un revêtement de mosaïque d'une grande richesse, mais de bon goût. A *S. Francesco* [H] à *Viterbe*, il y a également un magnifique tombeau papal dans le style des Cosmates, celui d'Adrien V († 1276).

*Vérone* enfin clôt la série des tombeaux italo-gothiques avec les célèbres monuments des *Scaliger* [I] près de S. Maria Antica. A côté de plusieurs tombeaux plus simples, les monuments de Can Grande (1329), de Mastino II (avant 1351) et de Can Signorio (avant 1375), sont d'admirables modèles d'architecture isolée ; le motif fondamental, avec des expressions diverses, est le sarcophage exhaussé avec une statue couchée

(1) A *S. Domenico*, à *Orvieto* [J], le beau monument d'un cardinal de *Braye* est l'œuvre d'ARNOLFO DI CAMBIO.

sous un baldaquin qui, posé sur des colonnes, est couronné d'une statue équestre. Ces tombeaux sont aussi remarquables pour l'histoire de la culture que pour l'art même. Construits en dehors de l'église, par les maîtres de Vérone, de leur vivant encore, et dans un dessein politique et monumental plutôt que religieux, ils inaugurent et préparent ces monuments équestres tout profanes que les Vénitiens élevèrent plus tard comme récompense politique à leurs généraux. Ici les statues équestres, encore petites, sont placées sur le sommet; le tombeau de *Sarego*, général et parent des Scala, situé dans le chœur de *S. Anastasia* [A] (1432), à gauche, donne déjà au cheval et au cavalier des dimensions plus considérables et en fait le sujet principal. (Voy. plus loin.) — Les autres figures des tombeaux de la famille des Scaliger, même celles du superbe monument de Can Signorio (œuvre de BONINO DA CAMPIGLIONE), ont plus d'intérêt historique que de valeur d'art. Les six héros qui se trouvent dans les baldaquins de ce dernier tombeau sont encore des saints guerriers (les saints George, Martin, Quirinus, Sigismond, Valentin et Louis IX); trente années plus tard, ils auraient cédé la place à ces héros romains anonymes qui montent la garde à Venise sur les tombeaux des doges par les LOMBARDI.



Les origines de l'architecture et de la décoration modernes, sur lesquelles il convient d'insister avec quelque détail, pour leur mérite propre et dans l'intérêt des architectes, sont, dans le langage artistique d'aujourd'hui, désignées du nom de **Renaissance** (1). Déjà les artistes eux-mêmes croyaient à une résurrection possible de l'architecture antique et ils pensaient vraiment approcher de ce but; mais en réalité ils ne faisaient que revêtir des formes du détail antique leurs propres créations. Les restes de l'architecture romaine, bien que plus nombreux qu'aujourd'hui, quelque grand que fût l'enthousiasme qu'on leur vouait au xv<sup>e</sup> siècle, ne fournissaient cependant pour la solution des problèmes du temps que trop peu de vrais modèles. Pour des constructions à plusieurs étages, par exemple, on n'avait presque pour se guider que les théâtres et le Septizonium de Sévère (au pied du Palatin); ce dernier surtout devait exercer une influence considérable. Pour le riche revêtement des murs, il n'y avait d'autre modèle que les arcs de triomphe. Quant à une distinction entre les époques, il n'en était pas encore question : c'est l'antiquité en bloc qui servait de modèle, la plus récente tout autant que la plus reculée.

(1) Comp. le livre de l'auteur *Histoire de la Renaissance en Italie* (dans Burckhardt et Lübke : *Histoire de l'architecture moderne*); 2<sup>e</sup> édition, Stuttgart, 1876.

On regrette parfois que Brunellesco et Alberti n'aient pas rencontré les temples grecs au lieu des monuments romains; mais on oublie qu'ils demandaient à l'antiquité moins un nouvel art de composer qu'un nouveau mode d'expression du détail. Le principal, ils l'apportaient eux-mêmes, et dès lors les formes romaines, plus souples, se prêtaient certainement mieux à leur dessein.

Longtemps déjà la Renaissance avait attendu à la porte; dans les constructions romanes du XII<sup>e</sup> et du XIII<sup>e</sup> siècle en Toscane, dans les fresques de Giotto et de son école (chapelle est de *S. Croce* [A] à *Florence*), se rencontrent parfois des formes de détail d'une pureté presque antique. Puis était venu le style gothique importé du Nord: c'était en apparence un temps d'arrêt; mais, grâce à son système de piliers et de voûtes, ce style devait être, pour la partie mécanique de l'art, une école incomparable. L'ogive fut comme un prétexte pour résoudre les problèmes les plus difficiles: à cette ombre, se développa, comme il a été dit plus haut (p. 44 et suiv.) le sentiment proprement italien de l'espace, des lignes, des proportions; et tel fut le legs que la Renaissance reçut en héritage. Elle sut l'apprécier, et ce n'est pas sans motif que Michel-Ange appelait *S. Maria Novella* « sa fiancée ».

Pour le XV<sup>e</sup> siècle, il faut encore avoir égard à une tendance particulière dans les formes du temps. L'esprit de fantaisie qui anime cette époque s'exprime dans l'art par un goût souvent exagéré de l'ornementation, à qui parfois, même en architecture, tout le reste est sacrifié. De la sorte, le caractère de l'époque est essentiellement décoratif. Les bons artistes pourtant ne se laissèrent pas dominer; d'ailleurs, ce goût même de la décoration obéissait, en quelque mesure, à un idéal de beauté, et il a duré pendant près d'un siècle sans se corrompre.

On peut distinguer deux périodes dans la Renaissance proprement dite. La première va de 1420 à 1500, et peut être appelée l'ère des recherches. La seconde irait à peine jusqu'à 1540; c'est l'âge d'or de l'architecture moderne, qui, dans les plus hautes tâches, maintient l'harmonie entre les formes principales et la décoration confinée en ses limites. — A partir de 1540 apparaissent déjà les premiers indices du style baroque, lequel s'en tient exclusivement aux masses et aux proportions, et traite arbitrairement le détail comme un organisme de pure apparence. Le talent même d'un Michel-Ange, d'un Palladio, d'un Vignola, d'un Alessi, d'un Ricchini, d'un Bernin, n'a pas suffi pour produire une œuvre vraiment maîtresse. Hors de l'absolu, pourtant, ces hommes ont un mérite impérisable; nous y reviendrons plus loin.

Le développement de l'architecture de la Renaissance repose d'abord sur l'énergie de quelques maîtres de premier ordre: quant aux œuvres, elles sont parfois inachevées, mutilées, souvent même presque entièrement anéanties. De là tant de lacunes, tant d'énigmes, tant de vues



fausses. C'est Brunellesco et c'est Alberti qui ont fait faire à la Renaissance les deux premiers pas de géant; Bramante, et Raphaël, qui ne saurait être séparé de lui, firent le troisième. Alors, juste un siècle après la venue de Brunellesco, l'art s'affaissa, mais toutes les solutions, les formes et les combinaisons, jusqu'à et y compris Palladio, étaient trouvées. L'influence de Michel-Ange, si puissante qu'elle fut, ne saurait guère être désignée du nom de progrès. Au nombre des œuvres qui font époque, il faut citer : au xv<sup>e</sup> siècle, la Cappella degli Angeli de Brunellesco, les bâtiments et projets du Vatican de Rossellino et d'Alberti, S. Francesco à Rimini, S. Sebastiano et S. Andrea à Mantoue; — au xvi<sup>e</sup> siècle, les projets du Vatican et l'église de Saint-Pierre, de Bramante; de ce dernier encore, sa propre maison au Borgo (connue comme la maison de Raphaël), et son Palazzo di S. Biagio; de Raphaël, les plans de la Villa Madama, aussi importants en leur genre que les plans de Bramante pour Saint-Pierre.

Bien souvent ce que nous regardons comme le meilleur bien et le joyau d'un architecte n'est que le reflet des œuvres de ces maîtres.

Les monuments qui, de 1500 à 1520, devaient s'élever à Rome sous la direction de Bramante et de Raphaël, sont d'une grandeur et d'une perfection dont il serait difficile de se faire une idée. Le critique, capable de reconnaître dans les monuments de la Grèce et du moyen âge l'organisme qui leur est propre, avouera que l'idéal poursuivi par ces maîtres, par un Fra Giocondo, et par un Léonard de Vinci, est tout aussi légitime. Les Grecs auraient été les premiers à modifier leurs formes pour les adapter à des problèmes nouveaux. Quant aux architectes auxquels incombe la construction des monuments de notre temps, ils feront bien de ne pas abandonner la voie ouverte par Bramante en 1505 dans ses plans de Saint-Pierre. Qu'ils recherchent et étudient à fond les projets de cette époque, on ne saurait assez le leur conseiller. Ils ne tarderont pas à s'apercevoir qu'il n'y a peut-être pas, aujourd'hui encore, de style moins connu que la Renaissance italienne au temps de sa plus belle floraison. — On peut lui reprocher parfois, au moins en apparence, certain manque de sévérité. Commençons cependant par prendre à ce style sa sévérité même, avant d'imiter le jeu de sa grâce décorative. Réfléchissons surtout à son respect pour les matériaux dont il se sert : la simple pierre de taille y a une expression de force vraiment originale; le marbre, le bronze, le bois, le stuc, y ont une manière distincte d'exprimer la richesse; enfin la peinture elle-même y garde tout son domaine propre. Notez de plus qu'aucune matière n'y essaie de passer pour ce qu'elle n'est pas. Vous ne trouverez, avant le milieu du xvi<sup>e</sup> siècle, nulle imitation de bossages à l'aide de mortier; au beau temps de la Renaissance, qui ne peut bâtir qu'en mortier, elle l'avoue, et borne aux corniches et à l'encadrement des fenêtres l'emploi de la pierre travaillée. De bonne heure, il est vrai, il y a eu des bossages peints, mais dans un but purement déco-

ratif, et nos pas dans le dessein de faire illusion (un exemple très ancien du XIV<sup>e</sup> siècle, peut-être, au *Pal. Conte Bardi* [A] à Florence, via del Fosso, n° 3). Le procédé est aussi très différent du badigeon trompe-l'œil de nos maisons modernes (avec ombres portées).

Les architectes florentins eux-mêmes se montrent parfois embarrassés. A leurs angles de voûtes, par exemple, s'il était besoin d'une forme spéciale, il fallait un pilier en saillie, sur lequel eussent reposé les archivolttes des deux côtés pour supporter la voûte; ou, tout au moins, un pilastre d'angle. Tout au contraire, les architectes eurent souvent recours à un moyen terme, qui était de faire saillir de l'angle le rebord très étroit d'un pilastre avec quelques restes d'un chapiteau. Quant au revêtement extérieur des églises, à part la façade, ce n'est que plus tard qu'on le comprit. Les profils ont gardé longtemps un caractère arbitraire; et si la vérité et la beauté ont été atteintes, c'est par instinct plus que par système. Le système des corniches surtout présente des hésitations incroyables. Les édifices de Venise, malgré leur riche éclat, trahissent parfois d'une façon surprenante le manque d'idées organiques. Le sentiment des belles proportions des surfaces entre elles, des beaux contrastes entre leurs revêtements (à l'aide de bossages, de pilastres, etc.), cède trop souvent à la simple élégance d'un encadrement qui entoure les quatre côtés du même profil gracieux et n'a d'autre souci: tel est le cas, par exemple, pour nombre d'architectures de la haute Italie.

Après tout ce qui a été dit sur l'organisme de ce style au temps de sa plus belle floraison, on ne saurait nier qu'en mainte circonstance, à défaut même d'organisme, ce style ne fasse honorable figure. C'est un avis donné à nos architectes modernes, et une preuve qu'en architecture l'organisme ne suffit pas, tant s'en faut, pour atteindre la beauté. Les formes n'expriment que superficiellement et souvent même par accident les fonctions auxquelles doivent servir les différentes parties de l'édifice. Si, en architecture, on ne voit la beauté que dans les formes strictement organiques, il n'y a rien à attendre de l'Italie, sauf les temples de Pæstum, car c'est la patrie des styles secondaires, dérivés, et par là même peu organiques. Mais je crois qu'il existe une beauté architecturale en dehors même de l'organisme strict du détail, pourvu que ce dernier ne soit pas en contradiction avec ses fonctions mêmes. Partout où il y a un charme pour l'œil, il y a aussi un élément de beauté; mais il est clair qu'outre la beauté stricte des formes, certaine distribution des espaces, aussi bien en plan qu'en surface de murs, peut avoir un charme semblable, pourvu encore qu'il n'y ait pas de contradiction dans les formes de détail. Je dirai plus: certaines solutions de problèmes artistiques, certains éléments de beauté, ne se rencontrent pas et ne sauraient se rencontrer dans les deux styles qui, seuls, soient proprement organiques, le style grec et le gothique du Nord. Ce que la Renaissance, par contre, la pre-

mière aussi bien que la plus récente, a produit de créations en ce genre, sera brièvement indiqué.

Les inspirations les meilleures et les plus hautes sont naturellement, même aux beaux temps de la Renaissance, restées à l'état de projets inexécutés. C'est par la tradition, ou bien par des dessins qui avivent encore l'amertume des regrets, que nous apprenons comment BRUNELLESKO avait commencé un grand palais pour les Médicis, ROSSELLINO une nouvelle église de Saint-Pierre avec annexes et résidence, BRAMANTE le tout ensemble (avec quelle puissance et quelle beauté!), sans parler des autres projets innombrables des grands maîtres. La riche collection de dessins aux *Offices* [A] renferme ce qu'il y a de plus important en ce genre, surtout les plans récemment classés de Saint-Pierre. Ce serait pour un architecte, à qui les indications très succinctes souvent du dessinateur et les demi-perspectives d'intérieur seraient familières, une étude d'un grand intérêt. Un éditeur devrait publier en fac-similé les meilleurs de ces dessins.

Une autre source encore peut nous aider à achever la représentation de ce style. Elles sont nombreuses, certes, les petites architectures à l'ornementation si vive, et c'est à Venise peut-être que sont les plus jolies. Le marbre et le bronze pourtant ne pouvaient pas réaliser toutes les fantaisies auxquelles s'abandonnait le goût décoratif du xv<sup>e</sup> siècle. Et pour connaître l'étendue de cette fantaisie, il y aurait à examiner les architectures représentées dans nombre de médailles et de reliefs du temps. Parmi les reliefs, je citerai les travaux de Donatello à Padoue, et le sarcophage de Duccio, dans la Cappella degli Antenati à S. Francesco [B] à Rimini; on y remarquera la précocité de solutions qui paraîtraient ne devoir appartenir qu'à un style déjà mûr. Il en est de même des architectures dans les fonds de tableaux; elles sont bariolées, surchargées, parfois impossibles, mais souvent elles ont un grand charme, et même elles sont indispensables pour connaître l'esprit architectural du temps; sans compter que nombre de peintres étaient en même temps architectes. MANTEGNA et toute son école prodiguent les fonds composés de portiques, avec reliefs. Dans l'école de Ferrare, MAZZOLINO imite, mais avec excès, le maître de Mantoue; le PINTURICCHIO produit beaucoup en ce genre; DOM. GHIRLANDAJO est l'auteur de quelques bons travaux (chœur de S. Maria Novella à Florence); un peintre de troisième ordre comme DOMENICO DI BARTOLO, par de tels accessoires, prête à ses œuvres un grand intérêt (fresques de l'hôpital della Scala à Sienne). SANDRO BOTTICELLI et FILIPPINO LIPPI sont infatigables en ce genre. Mais c'est surtout dans les fresques de BENOZZO GOZZOLI au Campo Santo de Pise que se révèle l'esprit de l'architecture Renaissance. Il faut mentionner également les petits tableaux de légendes de la sacristie de S. Francesco de' Conventuali à Pérouse (Pinacothèque, nos 209 et suiv.), qui offrent tout un cours de Renaissance idéale, sans rien de fantastique. Ajoutez, dans la Sixtine, la fresque du PÉRUGIN représentant la scène où Jésus-Christ remet les



clefs à saint Pierre. Dans le Sposalizio de RAPHAEL (à la Brera de Milan), l'art a atteint une merveilleuse harmonie entre le caractère historique de la composition et l'architecture du fond. Bientôt ces fonds d'architecture vont perdre leur excès de luxe et rentrer au service de l'ensemble pittoresque. En même temps se développe, comme genre spécial, la peinture de perspective (peintures de BALDASSARE PERUZZI dans la première salle supérieure de la Farnesina à Rome).

Parmi les grands peintres d'histoire, plusieurs, quand le sujet s'y prêtait, continuèrent à donner tous leurs soins au fond d'architecture. Tel fut avant tout RAPHAEL, qui, par l'ordonnance architecturale de l'« École d'Athènes » (1) et de la « Messe de Bolsena » (l'architecture de l'« Héliodore » est plus faible), mériterait déjà d'être compté au nombre des grands architectes. ANDREA DEL SARTO, de même, par ses fresques (dans l'atrium de l'Annunziata à Florence), se révèle maître dans les architectures simples et élégantes. Plus tard, c'est chez les Vénitiens que ce genre est le plus représenté : les Quattrocentistes, BELLINI, CIMA, et surtout CARPACCIO, prodiguent les motifs pittoresques et de pure fantaisie ; mais le vrai maître est PAUL VÉRONÈSE, bien que tous ses portiques magnifiques ne valent pas l'architecture unique de l'École d'Athènes. Au temps de la décadence de l'art, ce genre de peinture, si propre à créer l'illusion, prit un nouvel essor ; et nos meilleurs peintres d'histoire pourraient envier à un Père POZZO, à un LUCA GIORDANO et à ses élèves, leur habileté peu commune dans la perspective aérienne et linéaire des fonds architectoniques.

L'architecture dans les tableaux du POUSSIN, et de même chez CLAUDE LORRAIN, est d'une élégance et d'une noblesse un peu froides.

Outre les tableaux, il y a aussi à apprendre à cet égard dans les incrustations (marqueteries en bois) des stalles d'églises ; l'art se plaisait à y représenter des vues d'architecture d'une fantaisie souvent brillante. Les meilleures sont peut-être à S. Giovanni, à Parme. Souvent aussi, quand les incrustations contiennent des scènes historiques, les fonds d'architecture offrent encore un grand intérêt ; voir les stalles du chœur de S. Domenico à Bologne.

Le premier qui, après une étude attentive des ruines de Rome, et avec une pleine conscience de ce qu'il voulait, rappela à la vie les formes architecturales de l'antiquité, fut, comme on le sait, FILIPPO BRUNELLESICO, de Florence (1377-1446). La coupole de la cathédrale [A], qui, comme chef-d'œuvre de mécanique, dépasse toutes les tentatives précédentes (2), est moins caractéristique en ce qui concerne la manière même de Brunellesco.

(1) Le dire de Vasari que cette composition était due à BRAMANTE, se trouve confirmé par la découverte de l'esquisse originale de ce maître. (Comp. E. de Geymüller, *Raffaello Architetto.*)

(2) Les études de Brunellesco commencèrent en 1417 ; la voûte, abordée en 1425, fut

le changement du style qui se rattache à son nom. Dans la décoration extérieure, à part la lanterne, il n'y a de sa main que l'architecture des quatre demi-tribunes appuyées sur le tambour (1). La corniche de Brunellesco devait reposer sur des consoles et porter une balustrade à jour. — Talenti, comme Arnolfo, l'architecte primitif, paraît avoir eu le projet d'une coupole moins élevée qui n'aurait que fort peu dépassé les trois bras de la croix. C'est la commission des huit maîtres, et non pas Brunellesco, qui eut l'idée du tambour avec les fenêtres circulaires au-dessous du puissant dôme à ligne ogivale. La coupole de Florence est, pour l'effet, très inférieure à la coupole de Saint-Pierre, mais la comparaison n'est pas juste, et l'ensemble de l'architecture, vu de derrière, est plus frappant et plus instructif. D'abord, sans les affreuses peintures des ZUCCHERI, avec une ornementation simple, d'un coloris clair (2) qui s'harmonisât à l'organisme même, elle présenterait de l'intérieur un aspect tout différent et ne ressemblerait plus à un plafond plat et sombre. Il faut ajouter que c'est la première fois que l'emploi du tambour affecte cette importance, et que c'était la première solution donnée à un problème technique de construction. On pourra trouver plus tard une solution mécanique supérieure, on pourra l'exprimer à l'aide de formes plus riches et plus libres, mais c'est précisément la première solution qui était le plus difficile. Brunellesco, de plus, était lié de toute façon par les soubassements du temps de Talenti.

Presque au même temps où il construisait la cathédrale, Brunellesco commença *S. Lorenzo* [A], et d'abord la sacristie, achevée en 1428; à sa mort, le transept n'était pas encore terminé. C'est, du premier coup, un nouvel esprit qui anime et anoblit la basilique à colonnes; la colonne recouvre son entablement et sa forme antique, les arcs retrouvent leurs profils ornementés; sur les bas côtés voûtés règne une série de chapelles en forme de niches basses: le tout sévèrement revêtu de pilastres et de corniches, dans le style des niches romaines, alors encore intactes. Le plafond de la nef principale et du transept est plat (ce n'est probablement pas l'ancien plafond); la coupole de MANETTI (sans tambour et s'écartant du plan de Brunellesco) est heureusement sans prétention, car, dans son exigüité, elle ne pourrait dominer l'église. Brunellesco avait réservé les formes rondes, plus riches, pour la sacristie, où une coupole basse polygonale s'élève au-dessus du carré, et une petite calotte qui recouvre l'annexe gracieuse de l'autel. — A l'extérieur, le mur, d'ailleurs lisse, de la nef supérieure est surmonté d'un entablement romain régulier,

achevée en 1436; en même temps fut adopté le modèle pour la lanterne, dont l'exécution (qui dura de 1445 à 1461) ne fut commencée que peu avant la mort de Brunellesco.

(1) L'incrustation du tambour même n'a été exécutée que sur un modèle commun de Cronaca, de Giuliano da Sangallo, et de Baccio d'Agnolo (1507-1515). Dans l'*Opéra* de la cathédrale [B], il s'est encore conservé plusieurs modèles. Les beaux chapiteaux sont imités du chapiteau de pilastre antique jadis à l'angle du soubassement du fort Saint-Ange.

(2) Brunellesco lui-même, il est vrai, avait eu l'idée d'un revêtement en mosaïque.

Brunellesco pouvait en appeler aux Romains, qui avaient posé des entablements sur de simples murs nus (temples d'Antonin et de Faustine). La façade, pour laquelle, après Brunellesco, Raphaël et Michel-Ange durent aussi faire des plans, est, en dépit de magnifiques intentions, demeurée à l'état brut (1). Le premier cloître est également attribué à Brunellesco.

Ce n'est peut-être qu'après la mort de Brunellesco (2) qu'une seconde basilique, *S. Spirito* [A], fut commencée d'après ses dessins (très librement utilisés, à ce que l'on croit). Ici les niches des chapelles ont la même hauteur que les nefs latérales ; la responsabilité sur ce point, comme pour tout le détail, n'appartient qu'à peine à Brunellesco (les acrotères du portail d'une grandeur exagérée et la rencontre de deux fenêtres dans un angle!). Peut-être la coupole mesquine avec tambour au-dessus de la croisée (ajoutée à *S. Lorenzo*) n'appartient-elle pas davantage à Brunellesco ; mais c'est bien lui qui fit pourtourner les nefs latérales autour du transept et du chœur, malgré la nécessité de placer ainsi une colonne dans l'axe de l'église. Notre œil est si habitué à voir des terminaisons avec intervalles en nombre impair qu'il accepte difficilement cette liberté. (On a longtemps discuté pour savoir si la façade ne devait pas avoir aussi un plein au milieu. C'est GIULIANO DA MAJANO qui, au grand chagrin de G. da Sangallo, établit l'ordonnance actuelle.) En soi, les perspectives à travers ces parties du fond sont d'une grande beauté.

La *chapelle de la famille Pazzi* [B], dans le cloître antérieur de *S. Croce* à Florence, est d'un très grand intérêt pour tout le développement de la Renaissance. La coupole en forme de conque avec petites fenêtres circulaires et toiture en tuiles est devenue la forme favorite des successeurs de Brunellesco. (Giuliano da Sangallo, entre autres, l'a imitée dans la *Madonna delle Carceri* à Prato, sauf que la coupole est au-dessus d'une croix grecque.) Le portique, reconvert d'une voûte en berceau sur colonnes, est très gracieusement interrompu au milieu par un arc principal et une coupole à caissons vernissées (VENTURA VITONI, entre autres, y trouva le motif du vestibule de l'*Umiltà* à Pistoie). Quoique négligé et inachevé, cet édifice, sans compter même les reliefs de Luca della Robbia, fera toujours résonner en nous l'un des accords les plus purs du XV<sup>e</sup> siècle.

Comme ornement d'une ville, le portique de la *Maison des enfants trouvés* [C] sur la Piazza dell' Annunziata (à gauche, en venant de l'église), est un véritable modèle de beauté simple. Ce ne devait être ni un corps-de-garde ni un lieu de réunions politiques, mais une vaste salle d'attente en plein soleil ; une charmante ornementation (médaillons d'en-

(1) Le projet de Michel-Ange est connu ; il y a plusieurs études au *Musée Buonarroti* [D]. Aux *Offices* [E], nombre de façades de G. da Sangallo, dont quelques-unes paraissent supérieures à celles de son grand ami.

(2) Le *S. Spirito*, qui brûla en 1471, n'était pas sur le même terrain que la construction nouvelle.



fants au maillot d'Andrea della Robbia) et un étage supérieur très simple, lui prêtent l'effet le plus gracieux. (La construction a été commencée en 1421. L'architrave, pendant une absence de Brunellesco, reçut une fausse destination d'encadrement.) La cour n'est probablement pas de Brunellesco, sans lui être très postérieure. — La galerie qui fait face est une imitation par ANTONIO DA SANGALLO l'aîné. — La galerie située sur la *Piazza S. Maria Novella* [A] a été construite sur un plan original de Brunellesco, mais souvent modifiée. — La galerie murée de la *via S. Gallo* [B], qui forme maintenant le côté postérieur de la Dogana, offre une grande ressemblance avec les deux galeries précédemment citées.

Parmi les cloîtres achevés, je crois, d'après l'exemple de Fantozzi, pouvoir attribuer avec sûreté à Brunellesco le second cloître de *S. Croce* [C] à Florence. C'est un des plus beaux de la Renaissance, avec corniches et archivoltes entièrement achevées : dans les écoinçons, des médaillons ; l'étage supérieur, couvert d'un plafond plat, repose sur des colonnes avec consoles d'un travail exquis. — Dans les constructions de ce genre, Brunellesco ne donnait pas d'entablement aux colonnes, car les proportions minces et délicates de l'ensemble eussent été exagérées, et la hauteur probablement était donnée d'avance.

Comment Brunellesco, avec toutes les ressources, il est vrai, que Cosme le Grand mettait à sa disposition, transforma en véritable villa une résidence de chanoines à la campagne, c'est ce que montre la *Badia* [D], au pied de la montagne de *Fiesole*, à une demi-lieue de Florence. C'est, suivant la pente, une réunion de bâtiments détachés, d'une beauté irrégulière : une charmante cour oblongue ; la galerie inférieure à voûtes, la galerie supérieure non murée est couverte d'un plafond ; vers le midi, du côté du jardin, une autre galerie avec loggia supérieure dont les colonnes portent des consoles de toute beauté ; les autres pièces en bas toutes à voûtes, avec chapiteaux engagés ou consoles. — L'ornementation est très simple, sans le raffinement des derniers temps du xv<sup>e</sup> siècle, mais d'une beauté pure, comme, par exemple, la chaire du réfectoire et la fontaine du vestibule ; — les murs extérieurs sont tous lisses et n'ont que les membres strictement nécessaires. L'église, dont la façade a conservé une partie de l'ancienne construction dans le style de *S. Miniato*, forme une croix à une nef avec voûtes en berceau et une coupole en calotte au-dessus de la croisée même : le tout est exécuté avec une simplicité voulue ; les chapelles latérales s'ouvrent sur la nef longitudinale, comme des espaces distincts avec des portes spéciales ; l'intérieur est uni avec quelques bandes de maçonnerie et des consoles peu nombreuses ; toute l'église est d'une beauté unique en son genre (Comp. p. 28 E).

La *Madonna di Fuori* [E] à *Empoli*, construction centrale d'un genre tout particulier, n'est pas de Brunellesco, mais dans sa manière : l'église a la forme d'une croix, à l'intérieur d'une galerie qui l'entoure ; au-dessus de la croisée, une coupole octogone.

Enfin Brunellesco conçut et commença le *Palazzo Pitti* [A], dont la largeur en façade n'était que de sept fenêtres (exécuté par L. FANCELLI; la cour est d'AMMANATO, les avant-corps sont modernes; la distribution de l'intérieur est, en général, plus récente que la façade). Ce palais l'emporte sur toutes les architectures profanes du monde, même plus grandes, par une impression unique de sublime. Sa position sur un terrain en pente et ses dimensions vraiment considérables favorisent cet effet, lequel, en réalité, repose essentiellement sur le rapport entre les dimensions mêmes et la constance relative des formes qui se répètent. On se demande quel génie puissant et dédaigneux, avec de telles ressources, a pu éviter ainsi tout ce qui n'était que joli et agréable à l'œil? — La seule grande variation, à savoir cette restriction de l'étage supérieur destiné à n'occuper que le centre du palais, est déjà d'un effet colossal; il semble que la distribution de ces masses ait été faite par des êtres surhumains. (Comparez, par exemple, la façade considérablement plus grande du palais de Caserte, entre Capoue et Naples, par VANVITELLI.)

Brunellesco s'entendait aussi aux architectures délicatement ornées, comme le démontre le *Palazzo Quaratesi* [B] (autrefois Pazzi, via del Proconsole, n° 10). Les fenêtres de la façade, et de la cour (malheureusement murée aujourd'hui) qui reposait sur des portiques, ont un cadre de feuillage, les écoinçons des arcs sont ornés de médaillons avec têtes antiques; il n'y a de bossages qu'à l'étage inférieur. Les chapiteaux de la cour portent des candélabres et des dauphins, ces derniers par allusion aux armes des Pazzi.

Parmi les chapiteaux antiques, Brunellesco a de préférence imité les formes plus simples des ordres corinthien et composite, mais en les transformant d'une façon originale. Pour les étages supérieurs, il employait des chapiteaux ioniques imités, il est vrai, de modèles romains assez médiocres, et eux-mêmes fort mal compris. Brunellesco n'avait qu'une idée très défectueuse du chapiteau corinthien vrai; il développait, par exemple, les volutes du milieu autant que celles des angles (Cappella Pazzi, Maison des enfants trouvés, et même S. Lorenzo) (1).

---

Le Florentin MICHELOZZO (1391-1472) continua ce que Brunellesco avait commencé: ses innovations ne furent pas celles d'un génie qui frayait de nouvelles routes à l'art; pourtant il eut l'intelligence et l'habileté de trouver toujours une solution en harmonie avec les ressources dont il disposait. Il construisit le puissant *Palazzo Riccardi* [C] (alors Medici), et c'est là que pour la première fois on vit graduer les bossages, d'après les

(1) Le polygone commencé près des *Angeli* (convent des Camaldules) [D] à Florence est resté à l'état de ruine informe; on y voit la forme défectueuse des angles relevée au Baptistère.

étages, depuis les formes brutes jusqu'aux plus délicates. La façade n'avait d'abord que la moitié de la longueur qu'elle a aujourd'hui. Les gracieuses fenêtres des deux étages supérieurs sont, il est vrai, quelque peu écrasées entre les immenses pierres de taille du rez-de-chaussée et la grande corniche principale ; et de même, dans l'exécution de cette corniche principale, on voit l'architecte hésiter et se tromper, soit pour les formes, soit pour les dimensions ; mais sans ce palais, jamais plus tard Bern. Rossellino ni Benedetto da Majano n'auraient exécuté les leurs. La cour, avec sa colonnade, les deux corniches qui la surmontent et les fenêtres en plein cintre des étages supérieurs, est devenue le modèle de nombre de cours du xv<sup>e</sup> siècle. (D'un palais construit pour Cosme à *Milan*, aujourd'hui *Casa Vismara* [A], il ne s'est conservé que le portail et la galerie de la première cour ; v. plus bas.)

Michelozzo lui-même bâtit dans un style semblable la *cour antérieure* du *Palazzo Vecchio* [B], mais en donnant plus de force aux supports du bas (dont l'ornementation en stuc, avec toutes les arabesques de la voûte, n'est d'ailleurs que de l'an 1565). La *cour* du *Pal. Corsi* [C] (autrefois Tornabuoni, non loin du Pal. Strozzi), a en bas une colonnade (composite) très spacieuse, avec des arcs fortement surhaussés, puis une corniche avec médaillons et fenêtres, enfin en haut une galerie ouverte (corinthienne). La *Villa Ricasoli* [D], près de Fiesole, et la *Villa Mozzi* [E], qui est voisine, ne portent plus la trace de Michelozzo, la première que dans sa chapelle de S. Michel, la seconde que dans l'ensemble de la disposition ; dans cette dernière, la jolie galerie inférieure a un revêtement de date bien plus récente.

Les cloîtres de Michelozzo sont simples et ne se distinguent en aucune manière auprès de ceux de Brunellesco. A *S. Croce* [F], le Noviciat (absolument simple), le corridor près de la sacristie (avec de superbes fenêtres semi-gothiques), et la Cappella Medici à l'extrémité, sont de sa main. Dans le couvent des Dominicains de *S. Marco* [G], les deux cloîtres lui appartiennent, ainsi que quelques escaliers, la sacristie (pour la construction de laquelle ses ressources ont certainement été très restreintes), enfin la bibliothèque voûtée, à trois nefs.

---

Le style développé par Michelozzo s'étant très longtemps maintenu à Florence, nous profiterons de l'occasion pour énumérer un certain nombre de constructions sans noms d'auteurs. — Parmi les couvents, le très simple *Monte Oliveto* [H] (de l'an 1472, devant la Porta S. Frediano) rappelle le plus directement le style du maître ; l'église répète le motif de ses sacristies et de ses chapelles sur une plus grande échelle : les voûtes en arête partent de consoles murales ; le chœur supporte une coupole basse, le cloître, de style ionique, est peut-être un peu plus moderne. —



Le couvent de la *Badia* [A], surtout la colonnade antérieure murée, avec deux excellentes chapelles de BEN. ROVEZZANO, et une petite cour charmante derrière la sacristie, ornée d'une galerie ionique double et voûtée, paraissent être de deux architectes différents. — Les quatre cours de la *Chartreuse* [B], située à une bonne demi-lieue devant la Porta Romana et bien digne d'une visite, sont de plusieurs maîtres dont les noms manquent : la seconde est une petite galerie double d'une forme ravissante, la quatrième ou cour du jardin montre à quel point parfois l'architecte comptait sur la décoration pittoresque des membres d'architecture à l'aide d'arabesques peintes (ici, blanc sur brun). L'église principale (plus moderne) a une façade médiocre et maladroite ; mais elle-même elle est digne d'un regard. — La petite cour du *Scalzo* [C] (non loin de S. Marco) remonte au commencement du XVI<sup>e</sup> siècle ; elle n'offre qu'un petit nombre de formes, mais la simple disposition des colonnes lui donne de la fantaisie. — Une autre petite cour très gracieuse forme l'entrée de la *Confrat. di S. Pietro Martire* [D] (à peu de distance de l'Annunziata) ; elle est rarement ouverte (1). — Une cour de couvent près de *S. Girolamo* [E], 1528. — Les deux cours d'*Ognissanti* [F] n'ont pas grande valeur de style ; mais, à l'entrée, la saillie du transept gauche de l'église sur des arcs gothiques est d'un effet pittoresque. — Les trois cours plus petites de *S. Maria Novella* [G] sont de différentes époques du XV<sup>e</sup> siècle. — La seconde cour du couvent *al Carmine* [H] (1490) a en bas une voûte, en haut un entablement droit sur consoles ; les deux étages sont ioniques. — L'église de *S. Felice* [I] est peut-être de MICHELOZZO lui-même. — La gracieuse sacristie de *S. Felicità* [J] (1470) renferme un petit chœur particulièrement joli. — Le bel atrium de l'*Annunziata* [K] pourrait bien être d'ANTONIO DA SANGALLO l'aîné (voy. plus bas), qui a bâti l'arc central de la galerie extérieure. (Le reste de cette même galerie extérieure ne date que de 1600 ; l'architecte en fut CACCINI.)

Parmi les palais et les édifices privés (2) de ce style, il faut mention-

(1) Les clefs se trouvent chez le cordonnier du n<sup>o</sup> 1 de la Via S. Sebastiano.

(2) Les démolitions volontaires de 1529, avant le siège espagnol, ont détruit ce qu'il y avait de mieux sans doute aux environs de Florence en fait de villas de la première Renaissance. Ce qui s'en est conservé a été plus ou moins altéré par des reconstructions postérieures. La villa Michelozzi ou *Bellosguardo* [L] a encore sa galerie inférieure ; *Poggio a Cajano* [M], construit par GIULIANO DA SANGALLO pour Laurent le Magnifique, dans un style plus grand et plus libre, a deux belles voûtes, qu'il faut voir ; de même la *Petraja* [N] (pour ces deux dernières, il faut une autorisation de la Direzione del beni domaniali, au Palais Pitti). *Carreggi* [O], avec cour et loggia (de Michelozzo peut-être), a encore, comme la *Villa Salviati* [P] (en face de la *Badia* de Fiesole), les créneaux et les mâchicoulis du moyen âge. — On ne saurait assez recommander aux architectes de parcourir les environs de la ville, en avant des portes, dans le rayon le plus étendu possible. Depuis les villas imposantes, mais rarement somptueuses, jusqu'à la maison de paysan, ils trouveront ici une abondance de motifs d'architecture d'une beauté agreste comme on n'en rencontre que dans la patrie de l'architecture moderne. Ce qu'il y a en ce genre, dans les environs de Rome, est plutôt dans le style des châteaux et des palais, ou bien ce n'est au contraire que la cabane de paysan, sans forme. Autour de Naples, les constructions ont souvent un

ner ici : le *Pal. Giugni Canigiani* [A] (Via de' Bardi, n° 24), avec une cour, sur piliers anciens, ornés parfois de chapiteaux cubiques ; l'escalier avec sa balustrade de colonnettes ioniques a un aspect pittoresque. (L'annexe du côté du jardin est du xvi<sup>e</sup> siècle.) — La cour simple et pittoresque du *Pal. Cerchi* [B] (Borgo S. Jacopo, n° 7). — La cour du *Pal. Casamurata* [C] (Via delle Pinzochere, n° 3). — D'une époque plus récente est l'imposant *Pal. Magnani* [D], autrefois Ferroni (Via de' Serragli, n° 6). — Vers 1500 : deux cours du *Pal. Ceperello* [E] (Corso, n° 4), avec des arcs minces, d'une large ouverture, sur colonnes composites d'un travail très délicat. — Du même temps, à peu près, la cour du *Pal. Incontri* [F] (Via de' Pucci, n° 1). — De même le *Pal. Ginori* [G] (Via de' Ginori, n° 11), dont l'extérieur correspond déjà au *Pal. Guadagni*, que nous citerons plus loin (1). — *Pal. Corsini* [H] (Borgo S. Croce, n° 6). — La maison, n° 27 Via de' Bardi [I]. — *Casa Romanelli* [J] (Lung' Arno Guicciardini, n° 7). — *Pal. Vitali* [K] (Borgo degli Albizzi, n° 26), derrière la façade duquel (par AMMANATI) se trouve une jolie ordonnance de ce temps. — Petite, mais gracieuse façade du petit *Pal. Corsi* [L], derrière S. Gaetano, Via Teatina. — Jolie cour à galeries, Via dei Neri, 27 [M].

La forme généralement prédominante est : une colonnade autour de la cour ou d'une partie de celle-ci ; contre le mur, des consoles dans le dessin desquelles chaque architecte cherchait à rester original ; d'un côté de la cour, un corridor saillant au premier étage ; les corniches de dimension modérée, l'une au-dessus des arcs et l'autre au-dessous des fenêtres ; les intervalles souvent ornés de médaillons, d'écussons, etc., de même que les écoinçons des arcs au-dessus des colonnes ; les fenêtres des étages supérieurs presque toutes demi-circulaires, jusqu'au commencement du xvi<sup>e</sup> siècle ; les escaliers avec voûtes en berceau et corniches continues ; les pendentifs des lunettes, à travers tout l'édifice, posés sur des consoles. (Il en est de même pour les couvents.) Généralement des ressources médiocres ont suffi pour créer les constructions les plus marquantes.

Il convient d'intercaler ici un somptueux petit édifice, la *chapelle funéraire du cardinal de Portugal* [N], 1461, d'une beauté sévère, dans l'une

grand charme pittoresque, mais elles sont généralement sans forme et d'une petitesse extrême. Aux environs de Gênes, tout rappelle d'une façon frappante le style des maisons de la ville. Quant aux villas des Vénitiens sur les bords de la Brenta, construites, la plupart, sur les dessins de Palladio, l'auteur ne les connaît que par des dessins. — Il est probable que Florence seule possède en ce genre dans ses environs plus de maisons d'une utilité pratique que tout le reste de l'Italie. Pourtant il faut reconnaître que les villas situées dans la Brianza et autour de Varese (au nord de Milan) sont également d'un beau style champêtre. C'est en général une erreur de croire que l'architecture pittoresque en Italie se développe surtout à mesure qu'on va vers le sud ; les vallées et les localités au pied des Alpes renferment déjà bien des beautés, qui, dans le midi, ne se retrouveraient ni en même nombre, ni au même degré.

(1) La partie supérieure du vieux palais inachevé *di Parte Quersa* [O], dans la Via delle Ferme, est de BRUNELLESCHI, et plus qu'aucun autre de ses palais, peut-être, elle présente un motif susceptible de développement.

des chapelles de S. Miniato ; elle est l'œuvre d'ANTONIO ROSSELLINO (1427 jusqu'à 1478 environ), surtout célèbre comme sculpteur, et qu'il ne faut pas confondre avec son frère Bernardo (voy. plus loin). — La petite ville, si curieuse, de *S. Gimignano* vaut la peine d'être vue, ne serait-ce que pour la *chapelle S. Fina*, à la *cathédrale* [A]. C'est grâce à la restauration excellente que l'on peut juger de l'effet projeté dans la plupart des intérieurs de Brunellesco et de son école ; la peinture des frises, des pendentifs, etc., généralement demeurés blancs, ajoute singulièrement à l'harmonie.

Avec le grand artiste Florentin LEON BATTISTA ALBERTI (1404-1472) commence la seconde période de la première Renaissance. Il vécut surtout à Rome, et, à l'exception du palais Rucellai, son style est surtout romain. Il est le premier théoricien encyclopédique de l'art italien, et aussi le premier architecte de son temps. Il dut son influence à ses écrits autant qu'à ses constructions. Il avait posé un principe singulier, qu'il est au-dessous de la dignité d'un architecte d'exécuter lui-même ses plans, et il s'y conforma. A Rimini, il eut pour exécutant le célèbre médailleur MATTEO DE' PASTI ; à Mantoue, LUCA FANCELLO ; pour la façade de *S. Maria Novella* [B], GIOVANNI BERTINO ; pour le palais Rucellai, il eut peut-être BERNARDO ROSSELLINO.

Ce palais, et celui de ROSSELLINO à *Pienza* [C], qui est presque identique, sont peut-être l'écho de la collaboration des deux maîtres à la plus grande œuvre de ce temps, la reconstruction, bientôt interrompue, de *Saint-Pierre* [D] et du *Vatican* [E] (1). A *S. Francesco* [F] à *Rimini* (vers 1447), le plan fondamental, une gigantesque construction à coupole, n'a pas même eu un commencement d'exécution, et la partie longitudinale n'est qu'une sorte d'enveloppe jetée sur l'église de couvent gothique préexistante ; à l'intérieur de même, les chapelles anciennes n'ont qu'un revêtement dans le style nouveau (voy. la SCULPTURE) ; seule la façade est de grande importance, comme la première en date de l'art italien moderne, et aussi par la sévérité plastique avec laquelle les formes romaines concourent ici à une harmonie nouvelle. (L'étage supérieur est resté inachevé ; d'après les plans primitifs, il devait être surmonté d'un fronton circulaire ; et c'est le type auquel il convient de rapporter les nombreux exemplaires de cette forme sur la *Via Emilia*.) La façade latérale, à droite, de formes simples et sévères, renferme dans les niches les sarcophages des littérateurs et des dignitaires de la cour de Rimini au temps du fondateur,

(1) La résidence pontificale avait peut-être alors encore en partie, avec ses nombreuses tours, conservé le caractère d'un château fort. Les architectures qu'on voit dans les fresques de Beato Angelico à la chapelle du Vatican, dans celles de Benozzo Gozzoli au Camposanto de Pise (à partir de la gauche, la seconde, la troisième et la dernière fresque), dans celles de Ghirlandajo, chœur de *S. Maria Novella* à Florence (en bas, à droite, avec le campanile de la vieille église de *Saint-Pierre*), sont peut-être, en partie, des souvenirs empruntés aux modèles pour cette entreprise, qui fit époque.



Sigismond Malatesta. — *S. Sebastiano* [A] à Mantoue (1459), aujourd'hui une ruine, est la première église à croix grecque de la Renaissance : le détail en est peu satisfaisant. A *S. Andrea* [B], même ville, la façade est construite d'après un autre principe ; c'est le premier exemple d'une imitation forcée de façade de temple, mais aussi le côté extérieur d'un élégant portique. Au-dessus de cet avant-corps s'élève, à une hauteur encore considérable, l'édifice principal, presque entièrement masqué au dehors, avec une coupole moderne ; à l'intérieur, des pilastres couverts de peintures fortement modernisées ; mais l'ordonnance de l'ensemble est pleine de majesté, la puissante et large voûte en berceau avec chapelles alternativement grandes et petites fut le modèle pour Saint-Pierre de Rome et pour toute l'architecture religieuse qui suivit. (Les caissons peints de voûtes sont encore probablement l'œuvre d'Alberti.) — A Florence, il y a encore du même maître le grand chœur circulaire de l'*Annunziata* [C] (1470), bâti sur les fondations circulaires d'A. MANETTI ; un revêtement total et des peintures en style baroque l'ont rendu méconnaissable, l'intersection déplaisante des chapelles voûtées du bas avait déjà été critiquée avant le commencement de l'exécution, mais Alberti persista à la maintenir ; la coupole n'a pas de lanterne. Pour la façade richement incrustée de *S. Maria Novella* [D], il dut se conformer à une ornementation gothique déjà commencée, dont l'organisme léger lui interdisait tout grand essor plastique et le forçait d'employer le revêtement en mosaïques. A l'étage inférieur, il fit la porte du milieu, extrêmement belle avec son arc à caissons ; à l'étage supérieur, il donna le premier l'exemple si risqué d'un raccord entre cet étage et le rez-de-chaussée à l'aide de volutes ornementées ; probablement les demi-frontons appuyés des deux côtés, dont il s'était pourtant servi à Rimini, lui semblaient trop sévères pour s'accorder avec le caractère décoratif de l'ensemble. Son chef-d'œuvre à Florence, le *Pal. Rucellai* [E] (Via della Vigna nuova, n° 20) (1446-1451 environ), montre pour la première fois l'union, si goûtée plus tard, de bossages et d'ordres de pilastres pour les trois étages ; les refends sont très modérés pour ne pas écraser l'effet des pilastres ; la loggia à trois arcs d'en face est également de lui. Pour la famille qui lui avait commandé la façade de *S. Maria Novella*, Alberti bâtit en 1467, dans l'église voisine de *S. Pancrazio* [F] (Via delle Arme n° 10), la chapelle à colonnes murées, et un charmant bijou d'architecture, « le saint sépulchre ». Au *Pal. Strozzi-Ridolfi* (aujourd'hui Orloff), appartenant également autrefois à la famille Rucellai, il ne s'est plus rien conservé de l'œuvre d'Alberti.

Avant de continuer le chapitre de l'architecture florentine, il nous faut jeter un coup d'œil sur *Sienna*, dont les monuments ont surtout de l'importance pour l'époque qui commence en 1450. Quelques-uns d'entre eux, d'ailleurs, sont tels que le style même du palais Strozzi, à Florence,

d'une date plus récente, ne saurait les éclipser. J'y joindrai un certain nombre d'édifices de la première Renaissance, dont l'ordonnance modeste pourrait échapper à un regard superficiel ou à un œil blasé.

Ce sont surtout les architectes d'Æneas Sylvius Piccolomini (Pie II) qui entreprirent d'embellir la patrie de ce pape et ses environs : FRANCESCO (CECCO) DI GIORGIO, de Sienne (1439-1502), et BERNARDO (ROSSELLINO), de Florence (1). Ce dernier transforma l'ancienne Corsignano, non loin de Montepulciano, dans un site ravissant vis-à-vis du Monte Amiata, pour en faire *Pienza* [A], « la ville de Pie » ; là, sur un espace extrêmement limité, l'église (imitée, par ordre du pape, d'une église autrichienne à nefs de même hauteur), une résidence épiscopale, et trois palais différents forment un groupe architectural complet, dans le style noble de la première Renaissance. Le Palazzo Piccolomini s'y distingue par sa façade grandiose, à peu près semblable à celle du Palazzo Rucellai à Florence, et par une loggia à trois étages de colonnes, placée sur le revers, pour la vue ; avec une percée pratiquée dans l'axe principal. — La ravissante fontaine sur la place, de 1462, est aussi l'œuvre de l'architecte BERNARDO.

La seule œuvre dont l'attribution à FRANC. DI GIORGIO soit certaine est la belle *Madonna del Calcinajo* [B], devant Cortone, commencée en 1485. La coupole du Florentin PIETRO DI DOMENICO DI NOZZO, achevée en 1514, est à peine différente de celle qui avait d'abord été projetée. L'influence de cette croix latine voûtée, dont les murs sont allégés par des chapelles en forme de niches et animés à l'aide de pilastres, s'étend sur toute l'Italie centrale. — Plus simple et, à l'extérieur, d'un travail plus fin, *S. Maria de' Miracoli*, dans un nid de montagnes, à Castel Rigone [C] (station de Passignano entre Cortone et Pérouse), a encore en partie des formes gothiques, avec de beaux autels et un portail ; ce dernier est de 1512, et il est l'œuvre de DOMENICO BERTINI DA SETTEIGNANO.

Le célèbre *Palais ducal* [D] d'Urbino, élevé sous le grand Federigo de Montefeltro, peut-être d'après ses propres indications, passa tout de suite pour l'exemplaire le plus complet d'une somptueuse résidence seigneuriale de la première Renaissance ; et, aujourd'hui encore, c'est une œuvre unique en Italie. La cour et les plus belles parties du palais sont de l'Illyrien LUCIANO DA LAURANA (1468-1482). Pour l'élégance des profils et des proportions, Luciano dépasse tous ses contemporains, et souvent il est malaisé de le distinguer de Bramante, son élève. — Les mêmes qualités se retrouvent dans le *Palais* [E] de Gubbio, également par LAURANA, construit sur un terrain montant et d'un grand effet pittoresque. (Citons encore ici les rangées de niches de *S. Pietro* [F], du même temps.) Parmi les œuvres authentiques de Francesco, on cite au contraire le *Pal. del Co-*

(1) Et non pas BERNARDO DI LORENZO, presque inconnu. Dans quelle mesure FRANC. DI GIORGIO a été plus qu'un architecte militaire, et quelle part lui revient dans les palais de Sienne, c'est ce que les documents ne nous disent pas.

*mune à Jesi* [A], dont les loggie ont été dessinées en 1519 par ANDREA SANSOVINO, et le *Pal. del Comune à Ancône* [B].

A *Sienna*, il faut remarquer avant tout : le *Pal. Nerucci* [C], les palais *Piccolomini* [D] (maintenant del Governo) et *Spannocchi* [E] (tous entre 1460 et 1472), attribués sans fondement certain aux architectes BERNARDO ROSSELLINO et FRANCESCO DI GIORGIO; surtout pour ce dernier l'attribution est douteuse. Le style commun à toutes ces constructions repose encore sur le principe moyen âge de la façade, et l'ornementation, imitée de l'antique (corniches, consoles), n'est rien moins que pure; mais Brunellesco avait réveillé dans l'art le sentiment des belles proportions entre les étages, et Michelozzo (dans son palais Riccardi à Florence) avait le premier établi une gradation régulière dans les bossages, les fenêtres et les membres de l'architecture. Les Siennois firent encore en cette voie de nouveaux progrès, surtout pour ce qui regarde les corniches, et leur proportion avec l'ensemble, les chapiteaux du palais Piccolomini, en particulier, dépassent les chapiteaux de Florence de l'époque antérieure, aussi bien que de style plus récent. Rarement a été mieux atteint, dans des dimensions si restreintes, le caractère d'un luxe sévère. Aucun motif qui soit plus accentué, pas même une loggia centrale; l'ensemble est uniformément imposant, la nuance par laquelle le château se transforme en palais a trouvé ici une expression d'une beauté singulière. (La cour, ravissante autrefois, du Pal. del Governo, est depuis longtemps déjà quelque peu masquée par d'autres constructions.)

Il y a aussi quelques solutions heureuses de problèmes moins difficiles, — particulièrement instructives pour l'architecture moderne. Le *Pal. della Ciaja* [F] (aujourd'hui Constantini), près de l'église S. Egidio, et qui ne devait être qu'un élégant édifice privé, est sans rustique; c'est, avec ses corniches simples et gracieuses, ses dessus de fenêtres et sa porte élégante, un des plus charmants monuments de Sienna. Le *Pal. Bordini Piccolomini* [G] (en briques avec encadrement de pierre), peut être considéré comme une architecture Renaissance accomplie dans le meilleur sens du mot. Il en est de même du *Pal. Finetti* (H), Via della Cerchia, près de S. Agostino, avec la saillie du toit peinte; et encore la ravissante *maisonnette* [I] en briques, bâtie contre S. Agostino, dans les formes les plus simples. — *La Loggia del Papa* [J] (1460), par le statuaire siennois ANTONIO FEDERIGHI († 1490), a des arcs délicats, presque trop minces pour leur grande ouverture; près de S. Francesco, il y a deux *cloîtres* [K], d'une beauté simple, et dont les voûtes (plus que les constructions de Brunellesco) donnent l'impression d'une légèreté presque planante. — Le *Pal. del Magnifico* [L] ou Petrucci, sur la Piazza S. Giovanni, par GIACOMO COZZARELLI (1453-1515), doit à son emplacement d'être un peu informe. — Parmi les églises, il faut citer ici les délicieuses petites façades de *S. Caterina* [M] par CORSO DI BASTIANO et FEDERIGHI, et de la *Madonna delle Nevi* [N]. La sacristie du *Carmine* [O] est un in-



térieur d'une grande beauté. — La petite église minuscule *degli Innocenti* [A], au pied de l'hôpital della Scala, est une charmante construction centrale au-dessus d'une croix grecque. — La petite façade de l'église *S. Pietro alla Magione* [B], près de la Porta Camollia, est d'une beauté classique dans les proportions, et la chapelle du *Palazzo del Diavolo* [C] par FEDERIGHI est un bijou de la première Renaissance.

La petite église de *Fontegiusta* [D], à douze voûtes d'arête soutenues par quatre colonnes et huit colonnes adossées, avec un étage supérieur qui n'est pas visible de l'intérieur, est de FRANCO FEDELI, de Côme (1479). — L'église du couvent de l'*Osservanza* [E], à une demi-lieue en avant de la Porta Oville, a été commencée en 1423, agrandie et embellie en 1485 par GIACOMO COZZARELLI.

L'ornementation de l'oratoire supérieur de *S. Bernardino* [F] doit être de quelque excellent maître vers l'an 1500. Les pilastres, la frise et le plafond sont au nombre des œuvres les plus élégantes de la bonne époque. — La décoration de la partie inférieure de *S. Caterina* [G] est un peu plus récente et n'a plus la même pureté.

Ce n'est pas aux architectes de Sienne qu'il était réservé de porter à sa perfection l'architecture de palais spécialement toscane, mais au Florentin BENEDETTO DA MAJANO (1442-1497). C'est sur les plans de ce dernier que fut commencé, en 1489, le *Palais Strozzi* [H]. A l'exception du palais Pitti, qui est hors ligne, cet édifice majestueux est la forme dernière et suprême où puisse atteindre une construction de pierre, sans membres de jonction et de transition, par le simple contraste dans le traitement des surfaces. Ce contraste est sans comparaison manié ici avec plus de bonheur, et les fenêtres sont mieux distribuées sur les surfaces que dans le palais Riccardi; la célèbre corniche, laquelle n'a été entièrement exécutée que sur le revers et sur une partie des façades latérales, et la cour, belle malgré son étroitesse et sa profondeur, ont été ajoutées plus tard, d'après les plans de CRONACA.

Après Benedetto, viennent les frères Giuliano et Antonio da Sangallo. Leur gloire a été tantôt exagérée, par le fait qu'il s'est conservé du premier deux volumes avec reproductions d'architectures antiques, comme en possédaient tous les maîtres d'alors; tantôt injustement rejetée dans l'ombre par le talent actif et la vogue de leur neveu, Antonio le jeune. Nous retrouverons GIULIANO DA SANGALLO à Rome (1445-1516); Florence possède de lui la cour du couvent de *S. Maria Maddalena de' Pazzi* [I], gracieuse encore, quoique murée, d'un style ionique qui étonne (1), avec un entablement droit (excepté les entrées principales qui ont des arcs en plein cintre), et le *Pal. Gondì* [J] (Piazza S. Firenze, n° 1, aujourd'hui restauré). La façade, qui reproduit sans prétention le principe florentin,

(1) Copié sur un chapiteau antique trouvé à Fiesole.

est, pour les proportions et la corniche, une des plus faibles de ce style : — le rez-de-chaussée est en rustique à forts bossages; l'étage du milieu est à bossages faibles, l'étage supérieur n'en a pas; les fenêtres sont à plein cintre et très simples. La cour, avec son jet d'eau et son gracieux escalier, est d'un grand charme pittoresque; mais le détail est une œuvre d'orfèvrerie, plus que d'architecture, défaut que Giuliano a encore exagéré dans les chapiteaux de son église de *Prato* [A] (comparer aux chapiteaux élégants du Palais Piccolomini à Sienne). — A *Prato*, Giuliano construisit (1488-92) la petite *Madonna delle Carceri* [B], croix grecque à voûtes. Le reliement de la coupole aux arcs inférieurs à l'aide d'une attique est un heureux progrès sur les coupoles de Brunellesco. La frise intérieure, vernissée avec festons blancs et candélabres sur fond bleu, montre comment il y aurait lieu de compléter les autres frises du même style restées blanches. Malgré les chapiteaux tourmentés des pilastres d'angles, l'ensemble est du plus heureux effet. L'incrustation de marbre de l'extérieur, restée inachevée, est un exemplaire précoce et élégant du style simplifié, et une rareté, à cause de l'emploi de matériaux de différentes couleurs. Le *Palais Antinori* [C], à *Florence* (Via Tornabuoni, n° 3), qu'une présomption seulement permet d'attribuer à Giuliano, est plus simple et d'un meilleur style que le palais Gondi. — (Pour la villa des Médicis, *Poggio a Cajano*, voy. plus haut, p. 92, note 2.)

ANTONIO DA SANGALLO, l'aîné (1455-1534), vécut jusqu'à une époque assez avancée du XVI<sup>e</sup> siècle, et l'unique édifice de grandes proportions qu'il ait élevé, la *Madonna di San Biagio*, à *Montepulciano* [D], commencée en 1518, porte déjà la marque de l'influence exercée par les projets de Bramante pour Saint-Pierre. C'est la *Madonna delle Carceri* de son frère, sous une forme plus développée, et traduite dans le style classique de la Haute Renaissance : la coupole est très exhaussée; aux angles antérieurs de la croix grecque s'élèvent deux tours séparées de l'église, et dont une seule est entièrement achevée; elles étaient destinées, non pas à dominer l'église, mais seulement à renforcer l'effet; leur hauteur n'est pas absolument la même que celle de la lanterne de la coupole; elles sont décorées d'une ordonnance de colonnes et pilastres liés, ces derniers formant toujours les angles; l'extérieur même de l'église n'a que des pilastres corniers. A l'intérieur, la voûte en plein cintre a des rubans de rosaces, et la coupole est préparée par des colonnes corinthiennes très élancées, placées dans le tambour à des intervalles très rapprochés. Une annexe demi-circulaire du bras postérieur de la croix renferme la sacristie qui est ovale. — Dans la même ville, il y a de lui, entre autres œuvres, le *Pal. Cervini* [E] au Corso, d'une beauté simple, et sa propre maison, avec galerie, près de la *Madonna di S. Biagio* (1518). Le *Pal. Tarugi* [F], intéressante maison de coin, pourrait être de son neveu, FRANCESCO DA SANGALLO, dont on ne connaît d'ailleurs aucune autre œuvre (1). De sa

(1) Comparer de semblables projets de palais par Francesco parmi ses manuscrits ap-

dernière époque est le *Pal. Bellarmini* [A], vis-à-vis de la cathédrale. — A *San Savino* [B], où Antonio vécut plus tard, le palais du cardinal de Santa Prassede et plus d'une église doivent être de sa main, ainsi que le palais original de 1533, situé dans la grande rue, le *Pal. Comunale* [C], plein d'effet, et la *Loggia de' Mercanti* [D]. A *Cortone*, l'attribution de la *cathédrale* [E] à Antonio est très douteuse. — (A mentionner encore ici le *Palais Sernini*, et *S. Maria Nuova*, près de *Cortone* [F], qu'une inscription attribue à CRISTOFORO FANELLI de Florence, 1530.) — A *Arezzo*, la belle église *dell' Annunziata* [G] (chez Vasari, *Madonna delle Lagrime*) est due à Antonio, sauf le vestibule, plus ancien. L'extérieur est resté brut; à l'intérieur, ce vestibule plus large, porté par des colonnes (1), se distingue très pittoresquement du reste; l'église a trois nefs à piliers avec voûtes en berceau ou en dôme; enfin, au-dessus de la croix, une coupole basse. Les chapiteaux très gracieux des piliers portent des dauphins et des masques; tout le reste du détail est très simple.

Une œuvre enfin dont l'attribution à Antonio paraît certaine, c'est la forteresse de *Civita Castellana* [H], fièrement dressée au-dessus de l'abîme. Le *Pal. Maffei Guarnacci* [I] à *Volterre*, avec une galerie à double étage, est peut-être aussi l'œuvre d'Antonio.

Il faut faire place ici à une création tout à fait originale. Lorsque la Renaissance cessa de se considérer comme liée par l'ancienne tradition d'architecture longitudinale et s'abandonna librement à son instinct esthétique, alors que le goût public exigeait avant tout de l'architecture religieuse la beauté et l'imagination, VENTURA VITONI, architecte du reste peu connu, créa à *Pistoie* l'église de la *Madonna dell' Umiltà* [J] (le vestibule et le chœur sont de 1495, le corps du bâtiment de 1509). L'octogone (à la même époque, Cronaca et Bramante ne l'employaient plus pour des baptistères, mais le réservaient aux sacristies), d'une grandeur considérable, orné d'un élégant revêtement de pilastres corinthiens et de gracieuses fenêtres, est devenu la forme même de l'église; la coupole, malheureusement, n'a été ajoutée que plus tard (par VASARI). (Elle est sombre comme celle de Florence.) Le vestibule surtout est d'une finesse et d'une élégance extraordinaires; deux voûtes en berceau et au milieu une petite coupole, au-dessus d'une architecture de pilastres; en bas des socles et des sièges de marbre courent tout autour. L'incrustation extérieure manque ou est d'un goût moderne assez pauvre. — Du même architecte il y a encore à *Pistoie* la petite église simple et gracieuse de *S. Giovanni delle Monache* [K].

La première Renaissance toscane est close par CRONACA (1454-1509)

partenant à M. H. de Geymüller; Antonio le jeune n'a rien à faire avec ce palais, ni avec la *Madonna de S. Biagio*.

(1) D'après Vasari, le plan est de BARTOLOMEO DELLA GATTA, dont l'existence est mise en doute, vraisemblablement à tort, par Milanese.



que nous avons souvent cité déjà. L'achèvement du *Pal. Strozzi* [A] par la belle corniche, imitée dans de plus grandes dimensions d'un fragment trouvé à Rome, fut, à deux égards, un véritable événement. D'abord à l'égard de la forme : pour la première fois, l'imitation du modèle romain fut complète et scrupuleuse. Ensuite à l'égard des proportions jusqu'alors il y avait eu hésitation; la corniche en couronne devait-elle être seulement en proportion avec l'étage supérieur, ou bien avec tout l'édifice? Nombre de palais florentins avaient remplacé la corniche par un toit en saillie avec chevrons superposés terminés en consoles. La corniche était ainsi reconnue inutile. Avec le palais Strozzi fut établi un modèle dont l'effet grandiose et salubre dut s'imposer à tous les yeux. Ici le rapport de la corniche à la hauteur et à la forme de l'édifice est en lui-même purement arbitraire, car la corniche provient d'un ensemble tout différent, à savoir de quelque ancienne colonnade romaine certainement beaucoup moins élevée que le palais Strozzi; pourtant sur cette surface murale l'effet est d'une grande beauté et d'une parfaite justesse.

Mais Cronaca a montré le même sentiment très fin dans des constructions d'un autre genre. C'est ainsi, par exemple, que le *Pal. Guadagni* [B] (Piazza S. Spirito, n° 11), qui ne devait être qu'une imposante maison florentine, eut ce même caractère de pureté et d'achèvement. La pierre de taille n'est employée que pour le rez-de-chaussée, les angles et les encadrements des fenêtres; la gradation des étages est heureusement exécutée avec des ressources modestes, l'étage supérieur est une loggia ouverte dont les colonnes supportent le toit à forte saillie. — La cour est d'un bon style, dans la manière de Giul. da Sangallo; l'escalier montre déjà l'organisme plus sévère auquel Baccio d'Agnolo doit donner son plein développement. — Cronaca ne se montre pas moins expressif dans l'église *San Francesco* (ou *S. Salvatore*) *al Monte* [C] (devant la Porta S. Miniato), que Michel-Ange nommait « la belle villageoise ». C'est la plus simple des églises d'ordres mendiants; la charpente en est apparente jusque dans le chœur; des pilastres unis séparent en bas les chapelles, et en haut les surfaces murales qui entourent les fenêtres; mais c'est justement ce manque absolu d'ornements qui fait ressortir avec plus de force la pureté des proportions. — Je ne saurais dire si le cloître antérieur et la sacristie appartiennent également à la reconstruction du couvent de l'Annunziata attribuée à ce maître; ni l'un ni l'autre ne contiennent aucune forme qui ne se rencontre déjà depuis Michelozzo.

Au nombre des plus beaux édifices sacrés de moindre grandeur à Florence, il faut citer la *sacristie* de *S. Spirito* [D], qui est un bijou exquis. Octogone, avec des niches en bas et des murs encadrés de pilastres (par malheur, les angles restent libres, ordonnance vacillante qui laisse les nervures s'échapper de l'espace vide); des fenêtres carrées aux murs supérieurs, des fenêtres rondes dans les lunettes au-dessus desquelles commencent les triangles de la coupole. A la sacristie est adossé le charmant cou-

loir oblong entre celle-ci et l'église; six colonnes de chaque côté devant le mur portent une voûte en berceau; elles ne correspondent pas aux riches caissons, ce qui pourtant n'enlève rien à l'édifice de sa valeur pittoresque. On a prétendu dernièrement que le plan d'ensemble était de GIUL. DA SANGALLO (1489); et ce n'est pas impossible, car des ordonnances pareilles se retrouvent dans ses projets pour Saint-Pierre. La construction de la partie supérieure, qui est d'ANTONIO POLLAJUOLO, a été achevée en 1496; les deux chapiteaux à figures, ceux du vestibule et tous les caissons appartiennent à ANDREA SANSOVINO.

A *Pise*, la cour de l'*Université* [A] est un cloître de la première Renaissance d'une beauté simple, dans la manière de Brunellesco : en bas, des galeries à arcs; en haut, des colonnes avec entablements en bois, qui toutefois ont perdu leurs consoles primitives. Les deux étages sont ioniques, la corniche intermédiaire est d'une grande délicatesse. Si Pise, soit dit en passant, suit dès ce moment les modèles de Florence, il faut en chercher la raison dans la dépendance politique où elle se trouve vis-à-vis de cette dernière ville dès le début du xv<sup>e</sup> siècle. Florence imposait toujours en même temps sa double hégémonie politique et intellectuelle. — La *Casa Trovatielli* [B], sur le chemin de la cathédrale, a des fenêtres peu nombreuses, mais belles et originales, et une gracieuse porte en plein cintre, datant environ du milieu du xv<sup>e</sup> siècle. — La cour du *Palais archiépiscopal* [C], vers la fin du xv<sup>e</sup> siècle, montre l'architecture des cloîtres de Brunellesco exécutée en marbre blanc et dans des dimensions plus grandes. Pourtant autrefois l'étage supérieur avait certainement des consoles et des entablements de bois; ce n'est que plus tard que les colonnes furent accompagnées par des piliers de marbre, recouvertes d'un entablement de marbre, et que les intervalles furent fermés par des murs avec fenêtres. (L'extérieur est moderne.) — Les deux cloîtres de *S. Francesco* [D] sont du style imposant de ce temps. — Une maison privée, la *Casa Toscanelli* [E], attirera l'attention, du moins des architectes, dans la rue du Borgo toute bordée d'arcades. Sur un portique de cinq colonnes reposent deux étages en briques avec des fenêtres demi-circulaires. Les corniches, les archivoltés, etc., sont d'une exécution simple et délicate; il est impossible de produire avec si peu de moyens une impression plus imposante. Il est vrai que ni l'espace ni la matière ne sont épargnés.

A *Lucques*, le *Palazzo Pretorio* [F] est un édifice d'une beauté un peu rude; en bas, une colonnade qui, sur les parties fermées, se continue en pilastres avec arcs; les fenêtres supérieures avec des encadrements d'une ornementation inutile.

Glanons encore sur les routes qui, par Pérouse et par Sienne, mènent à Rome.

Contre la petite église gothique des Carmélites de *S. Maria* [A] près d'*Arezzo* (devant la *Porta Romana*, à un quart de lieue à gauche), a été construit un grand vestibule de style florentin, qui compte parmi les plus pittoresques en ce genre ; sept arcs en avant, deux de chaque côté, et deux qui à droite et à gauche se rattachent à la façade ; la corniche en couronne est d'une forme un peu arbitraire, il est vrai, avec son rebord de toit en pierre à saillie et décoré de rosettes. Les pendentifs sont occupés par des ornements peints (selon Vasari, par BENEDETTO DA MAJANO).

A *Cortone* [B], il y a quelques façades très médiocres. La ville voisine de *Montepulciano* [C] paraît plus importante par ses constructions déjà nommées. A Monte Fiascone, et dans la gracieuse Viterbe ainsi qu'à Orvieto, je n'ai pas remarqué d'architecture Renaissance un peu importante (1).

A *Pérouse*, il faut citer, mais pour y revenir, la façade de la confrérie de *S. Bernardino* [D] (près de *S. Francesco*), due au florentin AGOSTINO DI DUCCIO (1461), œuvre remarquable surtout par ses figures. Il existe encore de lui, en collaboration avec POLIDORO DI STEFANO, dans le beau style de la première Renaissance : l'imposante *Porta S. Pietro* [E], à partir de 1473, où l'artiste a très heureusement emprunté le motif principal de la façade de *S. Francesco* à Rimini par L.-B. Alberti, sous la direction duquel il travailla longtemps. (La corniche principale manque.) — Motifs de la Renaissance au *Palazzo de' Tribunali* [F]. — Une maison de cette période, Borgo *S. Pietro*, 82.

Près de la *cathédrale* [G] de *Narni*, cette singulière basilique à arcs surbaissés, a été bâtie en 1497 un portique gracieux. Le porche de la *cathédrale* [H] de *Spolète* est plus somptueux et de proportions plus élégantes : il y a cinq arcs sur piliers revêtus de sveltes colonnes ; aux deux extrémités il y a encore des chaires spéciales affectées aux sermons et à l'exhibition des reliques ; les balustres et les entablements sont riches et gracieux ; les arcs de la voûte reposent à l'intérieur sur des consoles. (L'œuvre est, non pas de Bramante, mais d'AMBROGIO d'ANTONIO MILANESE, et de PIPPO d'ANTONIO FIORENTINO, à partir de 1491.)

A *Rome*, vers le temps où Brunellesco y dessinait les antiquités qu'elle contient, il n'y avait guère de vie artistique indigène. Le saint-siège, en reprenant, après le long schisme, sur les bords du Tibre sa place incontestée, y trouva non pas une bourgeoisie industrielle et amie des arts, mais un peuple dégénéré et devenu barbare ; aussi tous les efforts intellectuels que la papauté nouvellement consolidée protège et favorise n'auront-ils pendant quelque temps que le caractère d'une œuvre instable de colonisation, marquée au coin de changements perpétuels.

L'on ne saurait nier davantage que la nouvelle architecture n'y fût

(1) Dans la *Madonna della Quercia*, devant *Viterbe* [I], la porte du milieu tout au plus est peut-être de BRAMANTE. La façade en rustique, le vestibule très original, le campanile et le plafond, forment un ensemble digne d'être vu. A côté, un cloître ravissant, dont le bas est gothique : en haut, une loggia, dans la manière d'Antonio da Sangallo l'aîné.



introduite d'abord par des étrangers, par des artistes florentins. Sous Eugène IV, apparut ANTONIO FILARETE (v. p. 69 A) qui coula en bronze les portes de Saint-Pierre. De L.-B. Alberti et de Bern. Rossellino, et de leurs travaux à Rome sous les papes Nicolas V et Pie II, il ne s'est rien conservé d'essentiel. Dans quelle mesure s'exerça ici, soit directement (comme à S. Francesco à Rimini, ou à S. Andrea à Mantoue), soit à l'aide d'architectes moins connus et de maîtres lombards (*maestri comacini*), et même au Nord et en dehors de la Toscane l'influence d'Alberti, c'est ce qui n'est pas encore suffisamment éclairci. — GIULIANO DA MAJANO (1432-90), à qui Vasari attribue l'architecture du *Palazzo di Venezia* [A], n'a, on le sait, jamais travaillé à Rome. L'auteur de ce palais n'est pas encore connu. MEO DEL CAPRINO, GIACOMO DA PIETRASANTA et GIULIANO DA SANGALLO, qui plus tard se firent un nom comme architectes, ne furent ici qu'entrepreneurs de la construction. Le grand *Palais* et le portique inférieur de *S. Marco* [B] ont été commencés en 1455. Le portique supérieur et le *Palazzetto* furent commencés en 1466 par un autre maître. La construction en fut confiée à BERNARDO DI LORENZO, de Florence : se retira-t-il tout à fait, ou demeura-t-il comme collaborateur des artistes cités plus haut? on ne sait. L'extérieur du palais, pour lequel la pierre de taille doit avoir été refusée à l'artiste, ne donne pas l'idée du style, quoique les rapports des étages entre eux soient toujours d'un effet considérable. (A remarquer, pour le temps (1464), le couronnement en pignon du portail.) Mais la partie des arcades autour de la grande cour qui est achevée et le vestibule de S. Marco d'une forme analogue (avec une très belle porte d'intérieur) trahissent une importante innovation : c'est ici pour la première fois qu'ont été logiquement exécutées les arcades à piliers avec demi-colonnes dorico-toscanes en bas, corinthiennes en haut. On n'aura pas de peine à y reconnaître les formes sveltes et élancées du Colosseum, auquel, paraît-il, les pierres mêmes auraient été empruntées; seulement l'architecte a pris les attiques des différents étages pour des bases, et par suite il a donné des piédestaux même à l'ordre inférieur. Entièrement achevée, cette cour serait un des plus grands ornements de Rome. Les façades du *Palazzetto* [C], avec leurs arcades (aujourd'hui murées) en forme de fenêtres, ne sont sur trois côtés, que les murs de fond de la loggia qui ferme le jardin : celle-ci a en bas des colonnes octogones, en haut des colonnes rondes. L'œuvre est vraisemblablement de l'architecte qui a construit le portique des SS. Apostoli.

Presque tous les édifices des vingt-cinq dernières années du xv<sup>e</sup> siècle étaient jusqu'ici, d'après la tradition de Vasari, attribués au Florentin Baccio Pontelli. Mais Pontelli ne vint à Rome qu'en 1482, et il ne s'occupa que d'architecture militaire. Quant à la répartition à faire des monuments qui lui étaient attribués entre les trois maîtres, jusqu'à présent peu connus, qui prennent sa place, il y a encore quelques incertitudes. Ce sont : MEO DA SETTIGNANO (DEL CAPRINO, 1430-1501), GIOVANNINO DEL

DOLCI, de Florence († 1486), et GIACOMO DA PIETRASANTA. Tous trois étaient peut-être des praticiens exercés, mais aucun n'était homme à user avec art et génie de la liberté nouvelle des formes (1). L'œuvre la plus importante, l'église de *S. Agostino* [A] (1479-1483), est certainement l'œuvre de G. da Pietrasanta. L'intérieur est une tentative assez sobre de construction élancée avec voûtes sur piliers et une petite coupole; Giacomo, comme Brunellesco, a fait des murs inférieurs une série de niches. Cet édifice, dont le jour, d'ailleurs, est désagréable, ne saurait soutenir aucune comparaison avec l'Annunziata d'Arezzo, d'une si riche fantaisie. La façade reproduit, d'une manière détestable, ce reliement, observé pour la première fois chez Alberti, de l'étage supérieur aux parties saillantes de l'étage inférieur; les deux volutes ont la forme d'une feuille angulaire du chapiteau ionique démesurément agrandie. — A *S. Maria del Popolo* [B] (1477-1480) la façade remaniée dans le haut, est, du reste, simple et d'un bon style; l'intérieur, construction à piliers avec colonnes engagées de proportions un peu écrasées, a, par suite de badigeons modernes, perdu tout charme d'architecture; la coupole octogone ne peut plus lutter contre la large masse de l'ensemble. — A une œuvre telle que *S. Pietro in Montorio* [C] suffisaient des maîtres de ce genre: cette église minuscule voûtée, à une seule nef, avec transept, chapelles en forme de niches murales, et chœur à terminaison polygonale, forme un heureux ensemble, et elle serait d'un effet excellent si elle avait encore son ornementation primitive. — Dans la construction de la *chapelle Sixtine* [D], commencée par GIO. DE' DOLOI à partir de 1473, il y avait peut-être un programme par lequel l'architecte était lié: peut-être devait-il avoir égard aux bâtiments du Vatican déjà existants; sinon, on ne pourrait que difficilement comprendre qu'il eût été fait choix d'une forme si absolument simple pour l'église palatine des papes. — Plusieurs églises plus anciennes, telles que *S. Pietro in Vincoli* [E], les *SS. Apostoli* [F], n'ont eu qu'alors leurs façades. On s'en rapporta peut-être à l'église moyen âge de *S. Saba* ou au modèle récent de *S. Marco* pour mettre devant l'église une double galerie voûtée à pleins cintres de large ouverture, posés en bas sur des piliers octogonaux, en haut sur des colonnes. L'effet, il est vrai, n'est pas celui d'un édifice sacré, mais l'impression en est plaisante et agréable. — Il faut citer encore ici le *Ponte Sisto* [G] et l'hôpital *S. Spirito* [H]. (La coupole de l'entrée du milieu? Le clocher de l'église qui est le premier et peut-être le meilleur du nouveau style à Rome? comp. p. 10 B.) Puis la petite nef et la coupole octogone à *S. Maria della Pace* [I]. Partout des chapelles-niches. Pietro da Cortona a donné plus tard à l'extérieur un caractère tout autre. — Le *Belvédère* élevé au *Vatican* [J] par

(1) Dans la façade, récemment remaniée, de *S. Giacomo degli Spagnuoli* [K] (sur la place Navona), le rez-de-chaussée seul est ancien; le riche portail du milieu a été transporté de la façade originale (aujourd'hui derrière). Le gracieux cloître de *S. Salvatore in Lauro* [L] est aussi une œuvre anonyme du même temps.

Innocent VIII est pour l'exécution du moins de la main de G. da Pietrasanta. Alors tout à fait isolée, la petite villa offre déjà un portique ouvert entre deux avant-corps de bâtiment. — En dehors de Rome, Meo DEL CAPRINO bâtit la *cathédrale* [A] de *Turin* (1492-98), et peut-être l'église claustrale de *Monte Cappuccino* [B] près de Turin, construction centrale octogone avec des chapelles-niches; elle a une coupole avec un toit en forme de tente, et à l'extérieur une incrustation simple et d'un bon travail. La parenté de style permet-elle d'attribuer aussi à Meo la façade de *S. Pietro in Montorio* [C] à Rome, et la petite *cathédrale* [D] d'*Ostie*, en forme de chapelle? c'est ce que je ne saurais décider.

Les piliers octogones dont il a été parlé prouvent qu'à cette époque manquaient déjà absolument les colonnes antiques si commodes qui étaient jadis à la disposition de tout le monde; quant à celles qui restaient encore, une autorité supérieure commençait à veiller sur elles, soit pour les conserver, soit pour les utiliser. Le pilier octogone sans galbe peut être fourni par le premier chantier venu, et l'architecture toscane l'avait employé de toutes les manières possibles à l'époque gothique et même plus tôt. A Rome, la cour du *Governo Vecchio* [E] (1475), pittoresquement irrégulière, à plusieurs étages, en est peut-être un des premiers exemples. — Un peu plus tard : la cour du *Pal. Sforza Cesarini* [F] (non loin de la Chiesa Nuova). — Plus tard encore et d'un très joli style : la cour de l'hôpital *S. Giovanni de' Genovesi* [G] (au Trastevere).

En 1500 commencèrent les travaux de *S. Maria dell' Anima* [H]. L'intérieur est l'œuvre d'un architecte venu du Nord : nefs de même élévation, voûtes en arête, les hautes niches murales d'une conception malheureuse et fortement altérées encore par des stucages modernes. La façade, de 1514, n'est pas, en tout cas, de Giuliano da Sangallo; les portes sont peut-être de B. PERUZZI; le reliement des surfaces en briques et des trois ordres de pilastres corinthiens l'un au-dessus de l'autre, quoique purement décoratif, est pourtant d'un élégant effet; les formes modestes des pilastres et des corniches font d'autant mieux ressortir l'effet de la belle porte du milieu. On a fait ici tout ce que permettaient l'étroitesse de la rue et l'exiguïté des ressources. Dans des cas semblables, à une époque postérieure, avec trois fois plus de dépenses, on a eu des colonnes et des pilastres à plusieurs ressauts, avec entablements à large saillie; on a obtenu de la sorte des ombres qui manquent ici. Mais à S. Maria l'ornementation est dans un juste rapport avec la simplicité de l'ensemble. — Dans la façade sur la petite rue en face de S. Maria della Pace, quelques fenêtres très simples de BRAMANTE, qui dessina de même le gracieux clocher, exécuté par un Allemand. — Giuliano da Sangallo est l'auteur du beau cloître à larges arcs de *S. Pietro in Vincoli* [I] (la fontaine est plus récente); comme décorateur au sens de la plus belle époque de la Renaissance, il se révèle dans le superbe plafond de *S. Maria Maggiore* [J], entrepris sur l'ordre d'Alexandre VI.



C'est peut-être encore du xv<sup>e</sup> siècle, ou, en tout cas, peu après, que datent les anciennes parties de la cour du *Pal. Strozzi* [A] (près de l'église delle Stimmate).

Le petit pavillon de chasse papal de *la Magliana* [B] a gardé de sa restauration sous Innocent VIII maint joli détail Renaissance.

Dans les Abruzzes, *Aquila* possède, en la façade de *S. Bernardino* [C] par COLA DELLA MATRICE (1527), une des œuvres excellentes de la Renaissance.

A Naples, c'est avec les rois de la maison d'Aragon que la Renaissance succède au gothique introduit par la maison d'Anjou. L'impulsion vint sans doute du dehors; Alphonse d'Aragon appela à Naples le Florentin GIULIANO DA MAJANO (voy. plus haut, p. 88). Malheureusement la belle résidence d'été de Poggio Reale, connue entre autres par le dessin et le plan de Serlio, a disparu; vers 1484, Giuliano bâtit la *Porta Capuana* [D], un arc encadré de colonnes entre deux tours, avec haute frise et attique, la plus belle porte peut-être de toute la Renaissance. Ce n'est pas de Giuliano, mais du Milanais PIETRO DI MARTINO, lequel se révèle ici grand décorateur, qu'est l'*Arc de tromphe d'Alphonse* [E]. L'encadrement de ce haut monument de marbre blanc entre deux tours sombres du Castello Nuovo (1) est déjà par lui-même d'un grand effet; les ornements ont de l'éclat et même de l'élégance; mais la composition inorganique et capricieuse trahit l'évidente jeunesse de ce style.

A la même époque, un artiste indigène, ANDREA CICCIONE (mentionné de 1414-32), qui avait jusqu'alors bâti dans le style gothique (comme le démontre entre autres son monument funéraire du roi Ladislas), se rallia également au nouveau style. Il existe de lui d'anciens *cloîtres*, très simples, à *Monte Oliveto* [F] (maintenant caserne de carabiniers) et à *S. Severino* [G] (avec fresques du Zingaro), et, de plus, l'*église Monte Oliveto* [H] elle-même, parmi les annexes de laquelle sont deux belles chapelles à droite et à gauche du portail (2), et une sacristie (au fond à gauche) de style florentin. Le joli *oratoire* carré de *Pontanus* [I], près de l'église Pietrasanta, dans la *Strada de' Tribunali*, n'a été, croit-on, construit qu'en 1492, longtemps après la mort de Ciccione, mais d'après ses dessins; au-dessus de socles puissants, des pilastres composites et des fenêtres unies; le haut est inachevé, l'intérieur lisse (sur les murs sont inscrites des sentences intéressantes).

L'architecture des palais florentins à bossages se retrouve avec une grâce timide et même maladroite dans le *Pal. Colobrano* [J] (maintenant Santangelo, *Strada S. Biagio de' Librai*, n<sup>o</sup> 121), reconstruit en

(1) L'église de *S. Barbara* [K], dans la cour du *Castello Nuovo*, a une belle porte de la première Renaissance.

(2) Probablement d'ANTONIO ROSSELLINO, qui pour l'une d'elles fit de remarquables sculptures. Elles répondent exactement à la chapelle construite par lui à *S. Miniato* près de Florence. V. plus loin : Sculpture du xv<sup>e</sup> siècle.

1466 pour Diomede Carafa. Mais, encore avant la fin du xv<sup>e</sup> siècle, le Napolitain GABRIELE D'AGNOLO construisit le *Pal. Gravina* [A] (poste), dont l'ordonnance ancienne, fortement endommagée par la restauration moderne, était de la plus grande beauté : le rez-de-chaussée a de forts bossages, l'étage supérieur a des parements lisses avec pilastres corinthiens ; au-dessus des fenêtres d'un encadrement puissant, des médaillons avec bustes, puis la corniche principale (celle d'aujourd'hui est moderne). L'addition de nouveaux étages et le percement de nouvelles fenêtres a détruit le caractère de l'édifice. — De la main de GIANFRANCESCO MORMANDI († 1522), que se disputent Florence et Naples, est le *Pal. della Rocca* [B] (Strada S. Trinità, n° 6), du moins les étages inférieurs de la cour, d'un style simple, les arcs sur piliers avec la grande porte cochère voûtée, déjà alors caractéristique, et restée telle pour la fastueuse ville de Naples. — Dans l'église de *S. Severino* [C], subsiste encore de la construction de Mormandi (1490) le côté extérieur gauche, d'un beau style florentin. — Du même temps, et bien conservé encore, le gracieux *Pal. Alice* [D] (actuellement Palazzo Calviati, Piazza S. Domenico Maggiore, n° 3), dont l'auteur ne saurait être désigné.

Parmi les églises Renaissance d'une date postérieure (mais fidèles encore au style du xv<sup>e</sup> siècle), *S. Caterina a Formello* [E], construite en 1523 par ANTONIO FIORENTINO, originaire de la Cava, et *S. Maria la Nuova* [F] (de la même époque, bien que la date d'achèvement soit plus récente), méritent au moins un regard. Plus remarquable que toutes deux, *S. Maria delle Grazie* [G], près des Incurabili, a été construite (environ vers 1530) par GIACOMO DE' SANTI (1), qui passe pour avoir été le disciple de Ciccione ; les entrées des chapelles des deux côtés de la nef ont la forme d'arcs de triomphe antiques et sont presque entièrement recouvertes de riches ornements, non sans quelque surcharge. Les murs supérieurs sont dus à un remaniement de construction.

Les tours peu nombreuses de ce style, par exemple la tour de *S. Lorenzo* [H] (datée de 1487), sont très simples : murs lisses ; aux angles, des pilastres ; vers le haut, développement presque nul. Les parties supérieures de la tour de *S. Chiara* [I], à l'aide desquelles les Napolitains veulent démontrer leur priorité en fait de Renaissance, sont non pas de MASUCCIO le jeune (xiv<sup>e</sup> siècle), mais probablement des commencements du xvii<sup>e</sup> siècle.

A Gênes, les constructions du xv<sup>e</sup> siècle ne tiennent pas en général une place importante ; l'architecture n'est pas encore affranchie du gothique, dont la domination persiste longtemps, comme le prouve, par exemple, à la cathédrale [J], la gracieuse chapelle de Saint-Jean-Baptiste, ouvrage

(1) Quant à la vie même de cet artiste (Giacomo ou Giovanni), mort, selon Grossi, en 1521, et à la date de construction de l'église, il y a encore quelques obscurités, de même que pour nombre de points dans l'histoire de l'art à Naples.

de la seconde moitié du siècle. — Dans le *Pal. Centurione* [A] (à gauche, non loin de S. Matteo, n° 13), une charmante cour de la première Renaissance, avec colonnes.

Parmi les églises, *S. Teodoro* [B] offre, masqués par des crépissages, les commencements d'une ornementation d'intérieur d'un beau dessin (à gauche de l'entrée); *S. Caterina* [C], près de l'hôpital Pammalone, de l'année 1520, pourrait même avoir été une jolie église de ce style avant le remaniement en plâtre; le portail, avec de belles têtes en médaillons, est d'un style de Renaissance lombarde très simple.

Quant aux maisons privées de moindres dimensions, il s'en trouve encore un assez grand nombre dans les vieux quartiers de la ville. Ce serait peine perdue que d'indiquer dans ce fouillis de ruelles les noms de rues qui ne se trouvent sur aucun plan et que les voisins seuls connaissent (1). Je puis seulement conseiller aux architectes de parcourir les environs de la *Madonna delle Vigne* [D] et de *S. Giorgio* [E]; l'heure ainsi employée ne sera pas regrettée. Les maisons en question se reconnaissent d'ordinaire à leurs portails souvent très gracieux dans le style de la Renaissance lombarde; c'est, il est vrai, bien souvent la seule partie qui se soit conservée. A l'intérieur, il n'y a généralement qu'un petit vestibule qui pourtant, avec sa voussure simplement revêtue de stuc, ses escaliers de côté et leurs colonnettes, est d'un effet parfois très pittoresque. (Non loin de la Vigne, sur la Piazza Cambiaso, une jolie petite cour avec escalier, du commencement du XVI<sup>e</sup> siècle. Ce qu'il y a de mieux en ce genre se trouve dans la Strada della Posta vecchia : c'est une maison reconnaissable au relief de la porte représentant un triomphe dans la manière de Padoue; la petite cour s'est conservée du moins en partie, l'escalier presque en entier avec ses voûtes en arête, — au lieu des voûtes florentines en berceau, — ses petites niches de madones et le revêtement inférieur du mur à l'aide de carreaux vernissés en couleur reproduisant des dessins de tapisserie de toute beauté. C'est là un des éléments moresques peu nombreux qui subsistent encore dans l'architecture génoise; peut-être la ville offrait-elle jadis plus de détails de ce genre, mais les anciennes cours des palais un peu importants ont toutes disparu.) (Comp. plus loin : Décoration.) — Un édifice de ce style, un peu plus grand, tel qu'il a pu se maintenir jusque dans les premières années du XVI<sup>e</sup> siècle, c'est le *Pal. Brusio* [E], à droite, à côté de S. Pancrazio (2).

Quelles sont pour la Haute-Italie les vraies sources de la Renaissance, l'auteur n'est pas en état de l'indiquer. Les maîtres toscans étaient ap-

(1) Depuis trente années, il est vrai (c'est l'époque à laquelle écrivait l'auteur), plusieurs de ces maisons ont disparu.

(2) Autres maisons intéressantes de la première Renaissance : le *Palazzo Ragio* [F] (Via Cassetta longa, 25); un palais sans nom dans le Vico dei Notari, 28, où tout le détail primitif s'est conservé, tel que : portes, volets des fenêtres, ferrures; Piazza San Siro, 2, il y a un portail avec un escalier pittoresque.



pelés au Nord plus souvent et en plus grand nombre que nous ne pouvons l'imaginer. (BRUNELLESKO appelé à Milan en 1421 (?), en 1431 à Ferrare et à Mantoue, en 1436 encore à Mantoue; — DUCCIO appelé à Venise en 1446, à Rimini, de 1447 à 1455; — MICHELOZZO appelé à Milan en 1462; MANNETTI, en 1460; — à la même date, MEO DEL CAPRINO travaillait à Ferrare; LUCA FANCELLI, quelque temps après, travaillait à Mantoue.) Les œuvres d'Alberti et de Donatello exercèrent une grande influence à Rimini et à Padoue. — L'influence des innombrables Lombards travaillant dans toute l'Italie, et qui, rentrés chez eux, aidèrent à répandre le style toscan, ne fut pas moindre.

Maintenant, pourquoi au nord et à l'est de l'Apennin le style a-t-il une autre nuance qu'en Toscane, à part la construction en briques? il serait difficile de le dire. Nous présumons cependant que c'est de Rome que s'exerça l'influence d'Alberti, et d'Urbino celle de Luciano

Selon toute apparence, c'est la Lombardie occidentale qui pourrait revendiquer la priorité; ce furent des LOMBARDI, appelés ainsi d'après leur patrie, qui, peu de temps après 1450, apportèrent ce style à demi achevé à Venise. (D'après une autre opinion, les Lombardi seraient les membres d'une famille vénitienne de ce nom.) Il faut donc nécessairement commencer par l'architecture de l'ancien duché de Milan. Nous avouons pourtant nous laisser déterminer ici plutôt par la commodité de l'énumération topographique; car, comme nous l'avons déjà dit, il serait difficile de donner l'histoire de l'évolution de ce style dans cette région. Nous commencerons par Milan et ses environs, nous suivrons la Via Emilia de Plaisance à Bologne, pour nous tourner vers Venise en passant par Ferrare, et pour finir avec l'ancienne terre ferme vénitienne jusqu'à Bergame inclusivement. En dehors de cet itinéraire, dans les villes de la campagne, il y a des œuvres innombrables, souvent d'une grande valeur; nous ne donnerons que ce que nous avons vu.

Et d'abord, quels furent à *Milan* les débuts de la Renaissance, c'est ce que les remaniements des siècles suivants ne laissent apercevoir qu'avec peine. A côté du style nouveau, le gothique se maintint encore longtemps, comme le prouve la construction de la nef de *S. Maria delle Grazie* [A], vers 1470. Il est vrai que l'on peut marquer çà et là la trace d'influences florentines; c'est ainsi, par exemple, qu'ANTONIO FILARETE (p. 69 A) commença à Milan en nouveau style l'*Ospedale Maggiore* [B]; seulement, comme nous l'avons vu, la construction fut pendant quelque temps continuée en gothique. De MICHELOZZO, par contre, il existe derrière *S. Eustorgio* [C] la vaste chapelle Portinari, dont l'extérieur est en briques, d'une beauté simple, mais dont l'intérieur est, depuis la restauration, un des plus exquis qu'il y ait dans le goût de la première Renaissance florentine. La chapelle a été bâtie de 1462 à 1466; la décoration, de même, a de l'importance (v. plus bas). Il y a au *Castello* [D] de Milan de belles constructions en partie primitives, la cour de la Rocchetta, la loggia avec

escalier du Cortile di onore. — Le couvent près de *S. Pietro in Gessate* [A] (aujourd'hui un orphelinat) a deux gracieux cloîtres à colonnes.

En tout cas, la série continue de grandes constructions ne commence qu'avec les Sforza, et les œuvres les plus importantes n'apparaissent que sous Ludovic le More. On considère presque toutes les constructions des dernières années du xv<sup>e</sup> siècle comme des travaux primitifs du grand BRAMANTE d'Urbino (de Fermignano, près d'Urbino.) Un séjour d'environ vingt-huit ans, sa supériorité artistique, ses œuvres enfin exercèrent une telle influence que dans cette région la première Renaissance est appelée non pas le « stile fiorentino », mais le « stile bramantesco ». — De là l'erreur fréquente où tombent les étrangers, quand ils attribuent à Bramante tout ouvrage de ce style.

Il n'a jamais existé de Bramante l'ancien (da Milano); BRAMANTINO DA MILANO (Bartolommeo Suardi) était, au contraire, l'élève de Bramante d'Urbino. Né en 1444, deux ans avant la mort de Brunellesco, et d'abord peintre, DONATO, dit BRAMANTE, eut le bonheur d'avoir pour maîtres les premiers en chaque art : à Urbino, Luciano da Laurana et Piero della Francesca ; là encore, et plus tard à Mantoue, lorsque Bramante reçut de Mantegna ses dernières leçons, il apprit à connaître Alberti, qui, dans sa jeunesse, avait été étroitement lié avec Brunellesco. De 1472 à 1499, occupé à Milan comme peintre, architecte et ingénieur militaire, il y rencontra les deux plus grands architectes vivants, Lionardo da Vinci et vraisemblablement Fra Giocondo. De 1500 jusqu'à sa mort en 1514, occupé à Rome, il y forma, pour être son successeur, son compatriote (et peut-être aussi son parent) Raphaël.

Ainsi, soit par relations personnelles, soit par tradition orale, Bramante avait appris tout ce que la Renaissance avait rêvé depuis Brunellesco. Avec quelle incomparable beauté il commença à réaliser ce rêve dans la construction de Saint-Pierre, espérant d'en confier l'achèvement à Raphaël, c'est ce qu'il nous est permis seulement de deviner. — En Lombardie, il retrouva la même et scrupuleuse construction de briques, souvent alliée à des parties de pierre ou de marbre, que dès sa jeunesse il avait vue au palais d'Urbino.

Avant d'énumérer ses œuvres, il nous faut signaler l'originalité de Bramante, qui aimait à exécuter simultanément des architectures de manières différentes. A côté du style plein de noblesse du Palais d'Urbino, nous le voyons rivaliser avec cette Renaissance riche et luxuriante, telle qu'elle triomphe dans la Chartreuse de Pavie (la façade a été commencée en 1491). Un jour il construira en gothique, le lendemain il développe la manière libre et grandiose propre à ses dernières créations romaines.

La première œuvre d'attribution certaine est le transept actuel de *S. Maria presso S. Satiro* [B] à Milan. (A l'extrémité gauche de cette église, est *S. Satiro* proprement dit, une petite et remarquable construction centrale du ix<sup>e</sup> siècle.) La nécessité de relier l'église à cette chapelle

et la situation oblique sur la Via del Falcone exigeaient ici une certaine ampleur de proportions; l'ensemble de l'édifice a eu de plus à souffrir de l'exhaussement du sol. Avant, toute la voûte était ornée de caissons en relief, en stuc. Quand l'édifice ne fut plus suffisant, Bramante dut construire la nef actuelle. La Via del Falcone gênait l'ordonnance du chœur; le maître y pourvut, en donnant à l'intérieur au mur du fond une profondeur apparente à l'aide d'une perspective en relief. (Le même artifice se retrouve à l'Incoronata à Lodi.) Du reste, l'intérieur n'a pas été épargné par la décoration moderne. A l'extérieur, la façade du chœur est, à Milan, l'exemplaire le plus important de la manière de Bramante, déjà presque parfaitement souple, et les frises en terre cuite de l'intérieur, qui sortent des anciens moules, forment avec elle un sensible contraste. La façade en marbre du portail est moderne (le soubassement ancien a été conservé). La sacristie octogonale (adossée à l'église à droite) a en bas des niches, en haut une galerie et au milieu une frise avec des chérubins, et les célèbres têtes en médaillons du Caradosso. C'est une construction exquise, aujourd'hui bien restaurée, avec un jour venant d'en haut. De quatre années environ plus ancienne que la sacristie de *S. Spirito* [A] à Florence, la comparaison si souvent faite entre les deux octogones présente quelque difficulté. Si le détail de *S. Spirito* paraît plus pur, c'est que l'édifice lui-même est plus simple et d'une échelle plus grande. La sacristie de Bramante, en revanche, l'emporte par les proportions, la composition, la structure organique, et les rapports que le détail soutient avec ensemble.

Le second édifice où Bramante déploya le plus de richesse décorative dans le style, c'est le chœur, la coupole et le transept de *S. Maria delle Grazie* [B] à Milan. Seule, la moitié inférieure a été exécutée sous la direction de Bramante (1492-99); la composition de la partie supérieure lui appartient également, mais les proportions et le détail ont été mal rendus. L'intérieur a un revêtement moderne en plâtre, il n'a guère d'autre effet qu'une beauté générale d'aspect. A l'extérieur, au contraire, qui s'est bien conservé, le véritable esprit de la première Renaissance s'exprime dans toute sa charmante hardiesse. Sur un soubassement restreint (le transept sud ne pouvant empiéter sur la rue), Bramante voulait élever une coupole polygonale importante avec une légère galerie ouverte; et il y prépare l'œil d'une manière charmante. Des encadrements, d'une gradation élégante, ornent les socles superposés et merveilleusement profilés du chœur et des transepts aux extrémités arrondies, derrière lesquelles se dressent les murs qui portent la coupole. La fine élégance des pilastres, des candélabres muraux, des corniches et des médaillons, pour la plupart en marbre ou en terre cuite, est sans égale; les panneaux sont en briques. C'est ici qu'on apprend à connaître Bramante, par comparaison à Omodeo, qui, un an plus tôt, avait commencé la façade, singulièrement plus riche encore, de la Chartreuse de Pavie. L'entablement du portail est



un peu plus récent. Les extrémités rondes des transepts, déjà citées, sont en Lombardie une forme traditionnelle, et il y en a des exemples de date ancienne à S. Lorenzo de Milan, à S. Fedele de Côme, etc.; le maître, qui s'y risque ici pour la première fois peut-être, devait plus tard reproduire cette même ordonnance, avec un sentiment beaucoup plus élevé, à Saint-Pierre de Rome et dans la Consolazione de Todi.

A l'*Ospedale Maggiore* [A], nous avons déjà vu Bramante terminer, sur l'aile droite, les fenêtres gothiques à gauche, — et, sur le côté droit de la grande cour reconstruite, les panneaux dont il est en partie l'auteur. Le cloître de S. Ambrogio, aujourd'hui l'*Ospedale militare* [B] (1498), commencé un an à peine avant le départ de Bramante, trahit dans les belles cours ionique et dorique la composition tout au moins de Bramante. De la cour de la Canonica, adossée à S. Ambrogio, à gauche, un seul côté a été exécuté, et encore ne l'a-t-il été qu'à moitié. L'arc principal est, pour l'ensemble des proportions, pour le mouvement et le profil de la corniche, d'une beauté accomplie. (Qu'on pense seulement à la saillie de l'imposte dans la sacristie de Michel-Ange à Florence.) Les colonnes d'angles, traitées comme troncs d'arbres stylisés, sont une allusion à l'un des emblèmes du propriétaire, le duc Lodovico. Le même style de Bramante, avec l'emploi de pierres de différentes couleurs, se retrouve dans la cour du *Casino de' Nobili* [C] (Via S. Giuseppe, 2 et 4), dans la loggia du *Castel de Vigevano* [D], dans le cloître situé près du chœur de *S. Maria delle Grazie* [E]. Dans la sacristie voisine, pour la décoration du haut, Bramante eut recours exclusivement à des entrelacements de nœuds et de cordons. — Parmi les cloîtres de *S. Simpliciano* [F], une partie du moins doit être l'œuvre de Bramante. Je recommande aux architectes quelques fragments dans la cour de la *Casa Silvestri* [G], jadis Castiglione, au Corso (avec les peintures de la façade par Bramante), dans la grande cour ancienne de l'*Arcivescovado* [H], dans l'*Albergo del Ponzone* [I] (Via Valpetrosa), et la porte de la *Casa Zucchi* [J], sur le côté de la place de S. Sepolcro. Le Lazzaretto, devant la Porta Orientale, est au contraire l'œuvre de LAZARO PALAZZO (1488); la petite chapelle, au milieu de la cour, d'un charmant dessin adapté à la destination de l'édifice, n'a été construite qu'en 1580 par PELLEGRINO PELLEGRINI.

Bramante atteignit la simplicité de bonne heure, dans la façade de l'église d'*Abbate Grasso* [K], laquelle se compose d'un seul arc porté par deux ordres superposés de colonnes accouplées. Le rez-de-chaussée a été commencé en 1477; le fronton est inachevé. Dans cette composition, Bramante dépasse de beaucoup tous ses contemporains. La forme ronde d'un effet si puissant, et qui n'est encore ici qu'une voûte en berceau, deviendra, au Vatican, dans le Giardino della Pigna, un hémicycle gigantesque. — Dans l'église du couvent de *Canepanova* [L] à Pavie, octogone avec pourtour supérieur, les formes sont déjà en partie dans la manière romaine de Bramante. Le chœur et le vestibule sont des cons-

tructions annexes. — L'église *S. Maria à Busto Arsizio* [A], bâtie par LONATI en 1517, après le départ de Bramante, est un carré qui, à l'intérieur, se transforme en un octogone richement orné; la coupole, avec une galerie à huit côtés, a la forme d'une pyramide, en forme de doucine, telle que Bramante l'avait projetée aussi pour *S. Maria delle Grazie*.

Sous l'influence des œuvres du grand maître d'Urbino s'élevèrent dans les villes et bourgs des environs nombre d'édifices analogues, qui ne se distinguent des œuvres originales que par une nuance, d'abord imperceptible, d'achèvement dans les proportions et le détail. Le *Santuario della Madonna* [B] près de *Crema* (1), construction de briques polygonale, par GIOVANNI BATTAGIO (1493), avec quatre annexes en forme de chapelles (pareil au temple élevé sur le Sposalizio du Perugin, à Caen). — Du même artiste, en collaboration avec GIOV. DOLCEBUONO : l'*Incoronata* [C] de *Lodi* (1488), d'une ordonnance semblable à celle de la *Canepanova*, de belles proportions en hauteur, le chœur et la partie supérieure malheureusement gâtés par des restaurations. *S. Magno* [D] à *Legnano* est une forme grandie et développée de l'église de *Busto Arsizio*. Dans la *Valtelline*, la belle et remarquable *Madonna di Tirano* [E]; coupole octogone précédée d'une nef.

La façade de la *Chartreuse* [F] de *Pavie* n'a été vraiment entreprise qu'en 1491 par GIOV. ANT. OMODEO (et non par Borgognone, comme on le croyait jadis). La galerie en forme de triphorium a été construite par DOLCEBUONO, les parties supérieures sont de CRISTOFORO SOLARI. C'est, avec la façade de la cathédrale d'Orvieto, le premier chef-d'œuvre décoratif de l'Italie et du monde, et, l'ornementation à part, peut-être la façade le mieux conçue du xv<sup>e</sup> siècle. Le motif, indépendant des ordres antiques, est le motif des façades d'églises romano-lombardes étagées par gradins, avec piliers saillants et galeries transversales; sous cette forme nettement déterminée, la façade contient toute l'ornementation imaginable dans une heureuse gradation de nuances. Le luxe infini et en même temps la finesse du goût décoratif qui éclatent dans le rez-de-chaussée forment un ensemble incomparable en son genre. La base du socle commence par des reliefs de chérubins et des têtes d'empereurs; sur le socle même les reliefs alternent avec les statues dans des niches; les pilastres se sont, pour ainsi dire, résolus en niches devant lesquelles se dressent des statues; le reste des surfaces est complètement couvert de figures et d'ornements en relief, le tout en marbre blanc. Le portail saillant, avec ses quatre colonnes lisses, est d'une conception noble; mais ce sont surtout les quatre grandes fenêtres inférieures (œuvre d'OMODEO) qui, traitées dans la manière de grandes portes, comptent parmi les plus

(1) De l'église de *S. Maddalena* [G] à *Crema*, il ne s'est conservé que l'ancienne façade de briques (aujourd'hui Teatro filarmonico). — Dans l'intéressante église de *Saronno* [H], les parties au-dessous de la coupole sont attribuées à VINC. DALL'ORTO (1498). (La façade, de style baroque, ainsi que la nef, sont très remarquables.)

grands triomphes de la décoration ; leurs supports intérieurs sont de riches candélabres ; leurs acrotères sont ornés d'anges en prière. A l'étage du milieu (qui est maintenant l'étage supérieur), les surfaces et leurs bordures sont incrustées de marbres de différentes couleurs, qui sont ici tout à fait à leur place ; puis, tout en haut, il devait y avoir une image colossale en mosaïque, richement encadrée, ainsi qu'on le voit sur une ancienne copie. Des frontons en demi-cercle devaient couronner la façade et l'achever ; l'imagination peut les restituer d'après l'ancien plan. Les moulures du socle révèlent le maître de la chapelle Colleoni à Bergame (OMODEO).

La nef est gothique (v. p. 68 A) ; chacun des trois bras du transept et du chœur se termine par trois absides dans trois directions. Si cette disposition est une création de la Renaissance, elle a certainement été l'inspiration immédiate pour un grand nombre des églises de la Haute-Italie, que nous citerons plus loin. Le dôme formé par quatre galeries étagées ne date décidément que de cette époque ; l'extrémité en est encore plus récente. Le couvent renferme deux célèbres cloîtres, plus anciens que la façade, d'une richesse et d'une variété de décoration en terre cuite vraiment incomparables.

A Pavie, également, il y a vis-à-vis du Carmine une superbe cour [A] de palais, conservée en partie. — Dans la même ville, la *cathédrale* [B], qui aurait pu être une sorte de Saint-Pierre de la première Renaissance lombarde, n'est aujourd'hui que le fragment majestueux, il est vrai, d'un édifice élancé et bien éclairé. A quel point l'influence de Bramante s'exerça-t-elle sur les plans de CRISTOFORO ROCCHI ? il est difficile de le dire. En tout cas, dès le début des travaux (1487), Bramante fut plusieurs fois appelé, et les beaux profils des divers piédestaux du chœur, des substructions, des sacristies, ainsi que l'éclairage original de la crypte, ne peuvent être que de lui. Le modèle très intéressant de Rocchi, dressé après le commencement des travaux, est encore conservé dans la cathédrale ; il contient bien des détails que Bramante n'eût jamais admis.

L'élève milanais de Bramante, déjà mentionné, GIOV. DOLCEBUONO, est l'auteur de l'intérieur de la belle église *S. Maria presso S. Celso* [C] à Milan (commencée vers 1490). C'est une église à trois nefs, avec arcades, pourtour du chœur et voûtes à caissons, d'un caractère à la fois sobre et magnifique ; mais, comme le jour ne vient que des nefs latérales, il lui manque la solennité religieuse. — L'atrium [D] (par B. ZENALE ? 1514), moitié en briques, moitié en marbre (demi-colonnes avec chapiteaux de bronze), est d'une élégance dont la prétentieuse façade de marbre de Galeazzo Alessi elle-même ne saurait détruire l'effet. — A Dolcebuono est également dû l'intérieur de *S. Maurizio* [E] ou *Monasterio Maggiore* (1503), que l'on visite surtout à cause des fresques de Luini. C'est une construction ingénieuse, avec une galerie supérieure légère, correspondant aux fenêtres. L'église n'a été bâtie que pour les fresques et la



décoration, et cependant, même sans égard à cette destination, elle a de la beauté. C'est ici pour la dernière fois que les nervures de la voûte d'arête donnent à l'édifice de la légèreté et de l'élégance. Derrière le mur de l'autel, la même construction est reproduite pour le chœur. Elle se retrouve encore çà et là dans quelques cloîtres de femmes. (S. Paolo à Milan est un exemple plus récent.) — *S. Nazaro* [A] a conservé son étrange avant-corps de 1518, avec les sarcophages de la famille de Trivulzi distribués dans les niches du haut. C'est une œuvre du BRAMANTINO. La maison de la Via Borgonuovo, n° 25, avec pilastres sveltes et rétrécis en haut, doit aussi être du même maître.

Nous passons maintenant à la *cathédrale* [B] de *Côme* (v. p. 67), l'un des plus beaux exemplaires de la meilleure Renaissance que possède l'Italie. Les travaux commencèrent par le revêtement extérieur latéral du pied de la croix. Le beau portail du sud est daté de 1491. Il est, avec les trois fenêtres et la corniche, l'œuvre de BRAMANTE, et non point de Tommaso Rodari. Ce dernier pourtant, avec ses trois frères, travailla à l'édifice à partir de 1486, et c'est lui qui de 1505 à 1509 exécuta la magnifique *Porta della Rana*. En 1513 commença la construction des trois bras terminés en demi-décagone. Les corniches et les contreforts étaient d'avance déterminés par les plans de Bramante pour la partie antérieure. Le reste repose sur un modèle de RODARI, corrigé par CRISTOFORO SOLARI. L'extérieur est d'une ordonnance élégante et simple ; dans la frise principale, sur les contreforts, des porteurs d'urnes pour l'écoulement de l'eau. (La coupole octogonale, sous sa forme actuelle, est de JUVARA (1). (À l'intérieur, le chœur et le transept sont entourés d'une double rangée de colonnes corinthiennes et composites qui encadrent un système double de fenêtres ; les surfaces restantes sont décorées sobrement, il est vrai, mais avec une entente extrême : sous les fenêtres inférieures, il y a des niches avec (ou du moins pour) des statues. Les voûtes ont de somptueux caissons rouge, blanc et or. Par la simplicité générale, qui ne vise que l'effet d'ensemble, et n'admet d'arabesques, par exemple, ni sur les pilastres ni sur les frises, cet édifice, de même que *S. Maria presso S. Celso* à Milan, appartient plutôt déjà à l'époque classique. La Toscane n'offre rien d'égal à ces monuments ; depuis la mort d'Alberti, il n'y avait plus d'architecte de premier ordre dont l'influence fût dominante.

Dans l'église *S. Lorenzo* [C] à *Lugano*, la façade de marbre, vraisemblablement l'œuvre de TOMMASO RODARI, est une sorte de résumé gracieux de la Chartreuse de Pavie ; carrée, avec un rez-de-chaussée plus élevé et un étage supérieur plus bas, percée au milieu d'une fenêtre ronde ; les pilastres, et en partie les murs, ornés de sculptures (2).

(1) L'inscription qui donne la date du commencement des travaux du fond de l'église se trouve à l'extérieur du chœur.

(2) À citer, en outre, dans la Suisse Italienne : *S. Pietro e Stefano* à *Bellinzona* [D], la *Chiesa*

Citons encore ici *S. Maria della Passione* [A] à Milan, commencée par CRISTOFORO SOLARI (1483), en forme de construction centrale, et, du même maître, la petite église *la Croce à Riva* [B]. — L'octogone, qui forme le chœur de l'église de *Canobbio* [C] sur le lac Majeur, n'est pas de Bramante, et passe pour être plutôt de PELLEGRINI.

A Lodi, une ravissante construction en briques : la *Casa Mutignani* [D], aujourd'hui Cerisoldi, Via Pompeja, 45.

Les monuments que nous venons de nommer ont déjà quelques traits communs, également essentiels pour celles qui vont suivre. Dans la période précédente, la Lombardie avait été le pays de l'architecture de briques grandiose et raffinée ; elle y resta fidèle, excepté pour les bâtiments d'un luxe extrême, tels que la façade de la Chartreuse. Les conséquences en furent doubles : 1) la prédilection pour la construction à piliers avec ornements en stuc ; cette architecture permettait les voûtes hardies ; les colonnes et, avec elles, la basilique à plafond horizontal, sont rares au temps de la Renaissance ; 2) la prédilection pour les ordonnances riches et audacieuses, principalement pour les extrémités rondes, les grandes niches, etc., d'une exécution plus facile en briques, où le détail importe moins que pour la pierre, dont l'appareil exige un travail rigoureux et précis. Cette richesse de formes supplée en même temps au peu d'élégance des matériaux. — Il y a encore d'autres conséquences : la simplicité ou même la gaucherie des colonnes, dans nombre de cloîtres, par exemple (sinon dans la plupart) ; la décoration des piliers intérieurs, qui ne devaient pas rester à l'état brut, à l'aide d'arabesques peintes ou en relief ; une facture semblable des corniches et des voûtes (arêtes, triangles entiers, demi-coupoles, etc.). La coupole demeure encore longtemps celle du moyen âge, polygonale, avec galeries, et un toit en forme de pyramide à l'extérieur. La Chartreuse de Pavie tente, il est vrai, d'élever et d'alléger la coupole, mais n'arrive qu'à en multiplier les galeries.

La première Renaissance dure ici plus longtemps que dans l'Italie centrale ; Bramante (ou tout autre maître) ne réussit pas tout de suite à imposer la simplification grandiose des formes observée dans plusieurs de ses œuvres. La rupture ne se produira que vers le milieu du XVI<sup>e</sup> siècle, et alors presque sans transition.

Le premier groupe d'églises importantes vues par l'auteur se compose de *S. Sisto à Plaisance* (1499-1511), de *S. Giovanni* (1510) et de la *Steccata à Parme* (1521), les deux dernières par BERNARDINO ZACCAGNI, de Torchiara. La plus ancienne est *S. Sisto* [E], qui autrefois possédait la Madonne de Raphaël, aujourd'hui à Dresde ; la façade est moderne, mais il y a en revanche deux cloîtres ioniques excellents. L'intérieur est, pour l'ordonnance et l'exécution, d'un luxe naïf et éclatant ; c'est une église sur colonnes avec voûtes en berceau et deux transepts au milieu des-

*Nuova à Locarno* [F] ; la *Madonna di Ponte*, près de *Brissago* [G], avec une coupole dans le style de Bramante.

quels s'élèvent des coupoles; les nefs latérales ont de petites voûtes en coupole; sur les côtés, des chapelles demi-circulaires, et masquées au dehors par un mur droit. Les deux chapelles terminales du transept antérieur sont d'une composition tout particulièrement étrange; ce sont des croix grecques reposant sur quatre colonnes avec de petites coupoles; aux extrémités, de grandes niches; dans les quatre espaces angulaires, des niches plus petites, et le tout à échelle si réduite qu'à peine peut-on s'y retourner. — *S. Giovanni* [A] à *Parme* a une disposition semblable, mais il n'y a que des piliers (d'une belle sveltesse), et un seul transept. A gauche, trois beaux cloîtres; les écoinçons des arcs et des frises sont peints. (La façade est moderne.) — La *Steccata* [B] enfin forme une simple croix grecque à terminaisons rondes, avec coupole au milieu, et des angles disposés en chapelles. (Le prolongement du chœur est d'une époque plus récente.) C'est une des plus belles constructions et de l'effet le plus heureux que l'art moderne ait créées; du dehors d'ailleurs, elle est, comme toutes ces églises, de la plus grande simplicité; la seule partie un peu riche est la galerie qui entoure la coupole.

Ces églises ont de commun : 1) la peinture architectonique vraiment admirable de tous les membres intérieurs, parfois même des surfaces murales; à *S. Sisto*, par exemple, la frise au-dessus de l'arc principal est remplacée par un attique très élevé avec des peintures en grisaille toutes allégoriques (nous parlerons plus loin de ces peintures et avec plus de détail; 2) le mauvais éclairage. A *S. Sisto* et à *S. Giovanni*, le jour vient en majeure partie par les fenêtres des chapelles inférieures, pratiquées des deux côtés des autels dans ces niches demi-circulaires; à la *Steccata*, le maître a même, sans aucune nécessité, placé ses fenêtres aussi bas que possible. Parmi les coupoles, c'est malheureusement celle de *S. Giovanni*, où sont les fresques du Corrège, qui reçoit le jour le plus pauvre par quatre petites lucarnes. A la *Steccata*, l'intérieur, qui est d'ailleurs d'un si beau dessin, perd à ce défaut le meilleur de son charme.

Pour compléter en quelque mesure l'impression de l'ensemble, que l'on se figure à *S. Sisto* et à *S. Giovanni* une belle façade en briques de ce style, telle que l'offre, par exemple, *S. Pietro* [C] à *Modène*. C'étaient autrefois les formes gothiques, ce sont dorénavant les formes antiques que la brique reproduit avec une grâce souvent exquise.

A *Modène*, il n'existe, à part cette façade en briques de *S. Pietro*, rien de quelque importance; le second cloître (portique ionique) a un étage supérieur singulièrement bas. Pour les architectes : le *Pal. Coccapani* [D] (*Strada Rua del muro*), construction de briques avec de riches corniches à l'extérieur et dans la cour, des frises et des plafonds peints dans les galeries inférieures. — Le *Pal. Rangoni* [E] (maintenant *Bellintani*, grande rue) a encore à droite une petite cour, très abîmée, entouré, dans le haut, d'une galerie sur piliers.

*Plaisance* possède encore dans son *Pal. de' Tribunali* [F] (jadis Palais



Landi) un magnifique fragment de façade en briques, et deux cours, dont les ruines ont de la beauté.

A *Reggio*, il faut encore citer de cette époque : le joli palais de briques *Vizzani Pratomiere* [A] (Via del Torazzo); — le *Palais Ferrari* [B] (Via principale, 43). La cour de l'évêché n'est pas de Bramante.

Parmi les autres architectures Renaissance du pays, deux édifices sur la Via S. Antonio à *Plaisance* [C] et un grand cloître à demi détruit à gauche de S. Quintino à *Parme* [D] offriront peut-être quelque intérêt pour les architectes. La *Madonna della Campagna* [E] à *Plaisance* (à l'extrémité occidentale de la ville), construction centrale en briques avec des détails assez sobres, présente, à l'intérieur, de beaux effets de lumière; elle contient en outre des fresques du Pordenone. A *Plaisance* encore, *S. Sepolcro* [F] (1488), dont l'intérieur, d'un effet grandiose, a servi de modèle pour S. Giustina de Padoue; c'est aujourd'hui un magasin d'artillerie. Derrière, le *Monastero* [G], en partie peut-être de Bramante, exécuté en 1503 par ALESSIO TRAMELLI. Le séminaire [H] épiscopal à *Parme*, près de la cathédrale, est une galerie double d'un bon style, aujourd'hui murée. *S. Sepolcro* [I], dans la même ville, d'une très belle ordonnance, sert maintenant d'hôpital.

*Bologne* ne possède de ce temps aucune église importante, mais quelques fragments très précieux. La joyeuse naïveté de la première Renaissance revit tout entière dans la gracieuse façade en briques de la *Madonna di Galliera* [J] (près de S. Pietro), de l'an 1470. — La petite église de *S. Spirito* [K], aujourd'hui abandonnée, reproduit ce style dans les dimensions les plus réduites. — Quant à l'église de *Corpus Domini* (ou la Santa) [L], il ne s'est conservé de la construction de l'an 1456 (?) que la façade et la superbe porte de briques. Dans cette richesse éclate précisément la profonde différence entre la décoration de la Toscane et celle de la Haute-Italie. — *S. Michele in Bosco* [M], église encore bien conservée, à une nef seulement (elle passe pour être de 1447, mais elle est plutôt postérieure à 1500), est, surtout à l'extérieur, d'un bon style. Le portail est attribué à PERUZZI; parmi les annexes, quelques-unes sont d'une heureuse simplicité. — A *S. Bartolomeo di Porta Ravennana* [N], la riche galerie sur piliers d'ANDREA MARCHESI, surnommé FORMIGINE, s'est conservée de deux côtés; elle est de 1530 et pourtant encore de la première Renaissance, comme toutes les œuvres où l'effet de détail domine encore. (L'intérieur, voûte en berceau, portée sur colonnes, est peut-être de la même époque, mais modernisé.) — A *S. Giacomo Maggiore* [O], la très belle nef est le résultat d'un remaniement de l'intérieur, entrepris en 1497; au lieu de collatéraux, trois arcades formant chapelles remplissent les intervalles entre les piliers saillants. — L'église contiguë de *S. Cecilia* [P] a une petite coupole qui, de l'extérieur, offre un aspect gracieux.

La lenteur avec laquelle la Renaissance pénétra à Bologne, et la résistance qu'elle eut à vaincre, se trahissent, par exemple, dans l'*Annunziata* [A] (devant la Porta S. Mammolo), qui fut construite vers 1480 en style gothique. — C'est surtout la continuation en gothique de l'église de S. Petronio qui prolongea l'existence de ce style.

Quelques chapelles, souvent très jolies, aux angles décorés de pilastres, avec des coupes polygonales dans la manière florentine : à S. Martino Maggiore [B], la première à gauche ; — à la *Misericordia* [C] (devant la Porta Castiglione), la dernière à droite ; tout l'intérieur, d'ailleurs, de cette église gothique a été remanié en 1511 ; — à S. Stefano [D], une jolie petite chapelle à gauche, à côté de l'Atrio di Pilato ; — à S. Giacomo Maggiore [E], la *Cappella Bentivoglio* (pourtour du chœur), datée de 1486, altérée par ses peintures à demi modernes ; — à S. Giovanni in Monte [F], une chapelle à chaque extrémité du transept.

Pour les palais de la première Renaissance (qui, ici, comme nous l'avons remarqué, s'étend jusqu'au premier quart du XVI<sup>e</sup> siècle), Bologne est une des villes les plus importantes de l'Italie. Ici, il est vrai, il y a deux obstacles qui rendent presque absolument impossible le développement de l'architecture de palais telle qu'elle existait à Florence ou à Venise : ce sont l'emploi de la brique, et la forme du rez-de-chaussée, qui se compose d'arcades sur toute la largeur de la façade. Cette disposition a en elle-même de la beauté ; elle a ses avantages soit en été, soit en hiver ; elle a pourtant nui à la composition sévère du monument. Il en est résulté une architecture presque exclusivement horizontale, où le rapport entre la hauteur et la largeur n'est pas observé, où le milieu n'est pas marqué, et où la porte, par exemple, est placée d'une façon tout à fait arbitraire.

Mais, dans ces limites mêmes, la Renaissance se révèle encore avec tout son charme ; et même il y a en Italie peu d'édifices où l'esprit du XV<sup>e</sup> siècle s'empare autant de nous que dans quelques-unes de ces cours de Bologne. Le détail a généralement toute la richesse que la brique comporte ; il est vrai, d'ailleurs, qu'entre cette ville et Rome il y a une chaîne de montagnes de plus, et les formes antiques n'y sont guère reproduites que par oui-dire. — Les colonnes en briques des façades, ornées le plus souvent d'une sorte de chapiteau corinthien à une seule rangée de feuilles, supportent des arcs richement profilés ; puis au-dessus d'un bandeau les fenêtres en plein cintre de l'étage supérieur, parfois très belles et ornées d'acrotères sur les côtés et dans le haut ; dans la frise (parfois peinte encore) il y a des lucarnes rondes, ou carrées, ou à plein cintre. La corniche, avec ses consoles petites et serrées, a peu de saillie. — Dans les cours, là où elles se sont bien conservées, correspondent aux colonnes d'en bas des colonnettes (rarement des pilastres avec arcs intermédiaires), en nombre double, qui forment une galerie supérieure autour de la plus

grande partie de la cour; ou parfois même des fenêtres semblables aux fenêtres du dehors. Les frises, les encadrements, etc., sont généralement d'un degré plus riches qu'à l'extérieur.

Cette architecture dura jusqu'au milieu du xvi<sup>e</sup> siècle, et c'est précisément à cette dernière époque qu'appartiennent les plus beaux exemplaires. L'architecte FORMIGINE s'efforça alors de donner aux chapiteaux en grès des formes aussi riches et aussi variées que possible, souvent avec des figures. Dans les cours, on remarque en haut à la place des colonnes çà et là de petits pilastres avec arcs intermédiaires. A l'extérieur, on trouve parfois aussi des fenêtres à linteaux droits (au lieu d'être demi-circulaires), concession faite à l'esprit classique alors à ses débuts. — Nous énumérerons ici quelques exemplaires significatifs du xv<sup>e</sup> et du xvi<sup>e</sup> siècle.

Le *Pal. Fava* [A], n<sup>o</sup> 591, très beau; dans la cour, il y a encore un passage ouvert, porté sur de riches consoles. — La maison n<sup>o</sup> 1060 est d'un style semblable. — La belle et bizarre petite maison n<sup>o</sup> 496, qui forme le coin de la Via delle Grade et de la Contrada de' Poeti. — Le *Pal. Bevilacqua* [B], un des rares édifices de ce temps qui n'aient pas d'arcades en bas, mais une façade tout entière en pierre, dont les blocs sont traités avec un soin tout particulier, chacun avec une ornementation différente; les autres détails sont également d'une grande richesse, la corniche est une de celles qui produisent le plus d'effet. La cour, toute en briques, à l'exception des colonnes, est la plus belle de ce style. Le palais a été successivement attribué à divers architectes; mais si, d'après les documents, le riche portique de *S. Giacomo* [C] (vers 1483) a été bâti par GASPERO NADI, il faudra attribuer également à ce maître la cour du *Pal. Bevilacqua*, dont l'ornementation est presque identique à celle de ce portique. — Le *Pal. del Podestà* [D] (1485, par FIORAVANTI) semble être né d'un enthousiasme quelque peu irréfléchi pour le *Pal. Bevilacqua*; l'étage supérieur, très adouci, ne s'accorde pas avec les pierres de taille facettées et fleuries, ni avec les demi-colonnes un peu rudes des piliers du rez-de-chaussée. (Le *Portico de' Banchi* [E], à droite, est, sous sa forme actuelle, l'œuvre plus récente de VIGNOLA, qui sut très habilement surborder une foule de petites surfaces et d'ouvertures de fenêtres à une division nouvelle d'un grand caractère.)

La place [F] devant S. Stefano ne contient presque que des édifices de ce genre, parmi lesquels le n<sup>o</sup> 94, à côté du *Pal. Isolani*, est encore à demi gothique (en haut une espèce de frise ornée d'arcs encadrant de petites têtes); le n<sup>o</sup> 80 est d'une grâce charmante.

Le joli palais sur la place des deux tours penchées (proprement *Pal. dell'Arte degli Stracciaioli*) [G], portant la date de 1496, a été, paraît-il, dessiné par FRANCESCO FRANCA. Si dans les formes, qui trahissent plutôt un décorateur qu'un architecte, on veut reconnaître la manière de « l'orfèvre », nous ne saurions y contredire. (Il a été reconstruit en 1620.) — Simple encore et d'une bonne exécution: le *Pal. Fibbia* [H], n<sup>o</sup> 580.



— Cours gracieuses aux n<sup>os</sup> 1063, 1079, 2501 (cette dernière avec une frise pointe de chérubins).

A remarquer, en outre, le grand portique des *Putte di Baraccano* [A], non loin de la Porta S. Stefano, comme type de façade d'un établissement de bienfaisance dans les dernières années du xv<sup>e</sup> siècle.

Ce style se rapproche du classique pur dans le *Pal. Bolognini* [B], par exemple, n<sup>o</sup> 77, non loin de S. Stefano (de l'an 1525), avec les chapiteaux somptueux de FORMIGINE et les têtes en médaillons d'ALF. LOMBARDI. Le style classique des cours à Bologne apparaît en toute sa beauté dans le *Pal. Malvezzi Campeggi* [C], Via di S. Donato, n<sup>o</sup> 2598, par FORMIGINE. Dans les façades, par contre, ce maître fut moins bien inspiré dès que l'influence romano florentine pénétra à Bologne; dans les frises, les pilastres et les panneaux de murs, il s'en tint encore à une sorte d'enfantillage calligraphique, vide de sens; au *Pal. Fantuzzi* [D] (rue Vitale, n<sup>o</sup> 118), il donna aux tambours des demi-colonnes accouplées des deux étages la forme barbare de bossages. La transition de l'ancienne ornementation bolognaise au style baroque a plus de naïveté dans le *Pal. Bolognetti* [E] (maintenant Savini, n<sup>o</sup> 1310), de l'an 1551, où se trouvent en haut et en bas une galerie et un escalier tout à fait charmants. La meilleure œuvre peut-être de ce style de transition est le *Pal. Buoncompagni Ludovisi* [F] (n<sup>o</sup> 1719, derrière le palais archiépiscopal), de l'an 1545; dans la cour, des grisailles mythologiques, à demi effacées, par GIROL. DA TREVISO.

Parmi les *cloîtres* de la Renaissance, il faut citer : celui de *S. Martino Maggiore* [G]; celui de la *Chartreuse* [H], qui forme maintenant la cour principale du Campo santo, avec des chapiteaux d'une richesse et d'une beauté remarquables, etc.

L'évolution du style classique moderne s'accomplit enfin avec BART. TRIACCHINI (*Pal. Malvezzi Medici* [I] ou Bonfiglioli, Strada maggiore, n<sup>o</sup> 2492, l'un des meilleurs édifices de Bologne), et avec FRANCESCO TERIBILIA (l'ancienne *Université* [J], Bibliothèque actuelle; le *cloître* de *S. Giovanni in Monte* [K], revêtu de bossages, etc.). Le baroque apparaît avec PELLEGRINO TIBALDI et son fils DOMENICO, dont nous parlerons plus bas.

La petite église de la *Madonna del Piratello* [L], à une demi-lieue à l'ouest d'*Imola*, est une construction en briques de la première Renaissance, remarquable surtout par son campanile d'une articulation belle et simple. A l'intérieur, un grand et magnifique tabernacle de marbre, qui offre quelque parenté avec celui de Michelozzo à S. Miniato, et qui est digne de BRAMANTE.

A *Faenza*, la *cathédrale* [M], à trois nefs, surmontée d'une demi-coupoie (commencée en 1474), offre une étroite analogie avec les grandes basiliques florentines de Brunellesco; les voûtes s'étendent jusque sur la nef centrale. — Dans la même ville, la façade de *S. Michele* [N], et

celle du vieux *Palais des Manfredi* [A], vis-à-vis, offrent à l'architecte des parties en briques, d'une rare élégance.

A *Cesena*, MATTEO NUZIO, de Faenza, bâtit en 1452 l'intéressante *Bibliothèque Malatestine* [B], à trois nefs voûtées, d'égale hauteur, séparées par des colonnes.

*Ferrare* possède d'abord une des plus importantes *tours* Renaissance de l'Italie, le campanile de la *cathédrale* [C] (commencement du XVI<sup>e</sup> siècle). Incrustée de marbre par assises blanches et rouges, avec ses pilastres d'angles, encadrant bien les colonnes à forte saillie, cette construction est très imposante, bien que les colonnes trahissent l'éducation que le maître a reçue dans un pays de briques. (Les arcs des fenêtres posent sur les chapiteaux d'une façon peu gracieuse.) — La tribune de l'église est une bonne construction de briques, avec pilastres richement sculptés à l'intérieur. — Vis-à-vis, du côté sud, l'église de *S. Romano* [D], de la première Renaissance, tout unie, très altérée par des reconstructions, aujourd'hui abandonnée.

*S. Francesco* [E] (1494, probablement d'un certain PIETRO BENVENUTI) appartient encore à la série qui commence plus haut avec *S. Sisto de Plaisance*. A l'extérieur, de rares pilastres, avec de jolies frises (chérubins et médaillons); à l'intérieur, une église à colonnes avec voûtes en coupole, et, le long des deux nefs latérales, une série de chapelles richement encadrées, par les fenêtres desquelles vient la lumière. Même ornementation peinte sur les frises, les tympans d'arcs et les piliers de la croisée. — Du même style encore *S. Benedetto* [F] (vers 1500, par GIAMBATT. et ALBERTO TRISTANI); la façade (de même que celle de *S. Francesco*) a des pilastres en marbre et les volutes latérales employées d'abord par L.-B. Alberti (v. 95); tout le reste est de briques unies; les chapelles sont rondes à l'extérieur, de même que les extrémités du transept. A l'intérieur, une voûte en berceau, interrompue au milieu de la nef par une coupole surbaissée; au-dessus de la croisée, la coupole principale; dans les nefs latérales, de petites voûtes en coupole. La peinture décorative, magnifique et pourtant modérée, a été blanchie à la chaux dans les parties inférieures, à moins qu'elle n'y ait jamais existé. — Une des meilleures églises de cette série, bien qu'avec une lumière déficiente, le jour venant surtout d'en bas, est la *Chartreuse S. Cristoforo* [G] (1498-1553). Elle a une seule nef avec voûtes en dôme, des séries de chapelles rectilignes, une coupole centrale et un transept; les membres de l'extérieur en briques (à l'exception de la façade non encore incrustée) sont d'un style élégant; à l'intérieur, ils sont tous de marbre; au-dessus des chapelles se trouve un attique élevé comme à *S. Sisto* à Plaisance (ici il est vide). — *S. Maria in Vado* [H] (construite à partir de 1475 par BIAGIO ROSSETTI et BARTOL. TRISTANI) est analogue, pour les formes de l'extérieur, aux églises citées jusqu'ici; à l'intérieur, c'est une

église à colonnes, avec plafond, sans rangée de chapelles ni jour d'en bas, et, par suite, d'un bel effet. (La façade principale est restaurée, celle du transept est originale et semblable à la façade de S. Benedetto. Les nefs latérales ont des voûtes d'arête.) — Enfin *S. Andrea* [A], avec une façade encore gothique de 1438; à l'intérieur, c'est une église à piliers, avec plafond au-dessus d'un mur supérieur peu élevé; les nefs latérales ont des voûtes d'arête; les rangées de chapelles reçoivent le jour de côté, chacune par deux fenêtres; le tout d'environ 1500. — A *S. Giorgio* [B], il ne s'est guère conservé de cette époque que la tour penchée en briques (1485, par BIAGIO ROSSETTI).

*S. Spirito* [C] fut fondé, en 1519, en forme de croix grecque avec chapelles dans les angles; nombre de vicissitudes diverses l'ont singulièrement altéré. — A la fin du XVI<sup>e</sup> siècle encore, ALBERTO SCHIATTI construisit dans cette même forme la simple et jolie petite église de *la Madonnina* [D] (non loin de la Porta Romana.)

Parmi les cloîtres, celui de la *Chartreuse* [E] (actuellement Camposanto) était inaccessible lors de la visite de l'auteur; — à côté de S. Benedetto il s'en trouve trois qui, offrant des perspectives, produisent un très bel effet d'ensemble; l'un d'eux est sur piliers, les autres sur colonnes; — un cloître semblable, à *S. Maria in Vado* [F].

Parmi les édifices profanes de ce style, il ne s'est pas conservé à Ferrare autant d'œuvres considérables que l'on serait en droit de s'y attendre. Les plus belles constructions des ducs de la maison d'Este ont disparu; leur château fort est sans pareil pour l'aspect pittoresque et imposant, mais il ne saurait être considéré comme palais. Parmi les autres édifices princiers, le *Pal. Comunale* [G] actuel offre des restes intéressants, mais rien qui compose un ensemble, à l'exception de l'arsenal ducal ajouté sur le derrière du palais, et qui est, à l'extérieur, une construction de briques tout unie avec pilastres, et, à l'intérieur, une basilique en règle, mais sans tribune. — La galerie commencée à l'extérieur au rez-de-chaussée du palais, du côté du château fort, est une œuvre postérieure de GALEAZZO ALESSI (voy. plus loin), qui fut assez longtemps au service d'Alphonse II. — Le *Pal. Schifanoja* [H], achevé par le duc Borso, à partir de 1470, n'a pas grande importance comme architecture, sauf le beau portail avec armoiries. — L'œuvre la plus considérable est encore le *Pal. de' Diamanti* [I] (Ateneo actuel avec le musée de la ville), commencé en 1493 pour Sigismond d'Este; il fut, dans la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, orné d'un revêtement facetté, de pilastres sculptés et de fenêtres d'un beau style; il fut enfin achevé pour le cardinal Luigi d'Este par la pose de la corniche en 1567. Les belles proportions de l'ensemble n'ont d'autre défaut qu'un manque d'harmonie entre la délicatesse des pilastres et la vigueur voulue des bossages. — Le dernier édifice décoratif de la maison d'Este appartient déjà au style classique et trahit l'influence du Palazzo del Te à Mantoue; c'est la *Palaz-*



*zina* [A] (1559), jadis délicieux pavillon, composé d'un rez-de-chaussée avec fenêtres, portail et quatre pilastres, au fond une loggia, murée maintenant, et le « teatro » contigu du côté gauche, à présent inaccessible. Le tout dans un état de délabrement pitoyable.

Les palais privés de la noblesse n'ont pas ici, comme, en général, dans les résidences des petits princes, autant d'importance que dans les anciennes capitales des républiques. Le régime ombrageux, peut-être aussi la gêne financière de la maison d'Este au xv<sup>e</sup> et au xvi<sup>e</sup> siècle, ne permettaient guère un grand déploiement de luxe architectural. La seule cour importante du xv<sup>e</sup> siècle, il est vrai, celle du *Pal. Scrofa* [B] (Corso di Porta Romana), tient lieu de dix palais, quoiqu'elle ne soit achevée qu'à moitié et qu'elle menace ruine. On y voit le style bolonais s'adapter heureusement à la légèreté et à la sveltesse qui caractérisent les galeries de Ferrare, dont les colonnes sont généralement en marbre. — La façade manque, mais il est permis de se la représenter par la gracieuse façade du *Pal. Roverella* [C] (lequel, en revanche, n'a qu'une cour insignifiante). L'agréable impression de ce monument masque l'inégalité de facture entre les arabesques des frises supérieures et inférieures et les montants des pilastres (ces derniers ont moins de rudesse); elle dissimule de plus le défaut des fenêtres, lesquelles ne se distribuent pas bien sur les surfaces qu'ils encadrent. La grande porte est en marbre; elle est surmontée d'un grand balcon qui rend facilement reconnaissable cet édifice, situé près de la Poste. — Dans le *Pal de' Leoni* [D], auprès du palais de Diamanti, les pilastres d'angles sont ornés des plus belles arabesques de Ferrare; à remarquer, en outre, un beau portail avec un balcon entouré d'enfants; quant au reste, la façade et la galerie de la cour sont très simplés. — Le *Pal. Bevilacqua* [E] et le *Pal. Zatti* [F] sur la Piazza Ariosteia ont tous les deux des arcades sur la rue; le premier a encore une des plus belles cours du temps. Les soubassements en escarpe de toutes les maisons le long du Corso Vittorio Emanuele sont d'un curieux effet. — Une jolie cour au n° 1698 vis-à-vis du séminaire.

Plus avant dans le xvi<sup>e</sup> et le xvii<sup>e</sup> siècles, on trouve ici quelques palais plus petits qui, par la naïveté de l'ornementation des murs (trophées, bustes, devises), sont comme un écho du style primitif : *Pal. Bentivoglio* [G], *Pal. Costabili* [H]. La meilleure œuvre du style classique sévère, le *Pal. Crispo* [I] (dessiné vers le milieu du xvi<sup>e</sup> siècle par GIROLAMO DA CARPI) n'a d'autres ornements que des devises et sentences, qui, il est vrai, couvrent tout l'édifice. — Enfin la *Maison de l'Arioste* [J], très simple (Strada Mirasole, n° 1208).

A Venise, malgré des circonstances favorables, le nouveau style ne s'établit qu'assez tard. Tandis que l'école de peinture de Padoue et les sculpteurs indigènes avaient déjà donné au naturalisme un développement considérable, l'architecture et la décoration restaient toujours plus

ou moins attachées aux formes gothiques. Le chœur de *S. Zaccaria* [A] fut commencé en style gothique (1457) presque à la même époque où déjà Mantegna peignait sa Sainte Euphémie. Les encadrements d'autels sortis des ateliers de Murano restent gothiques jusqu'après 1450; GIOVANNI et BARTOLOMMEO BUON cisèlent des statues dans le style du XV<sup>e</sup> siècle pour des édifices dont l'architecture demeure gothique. Leur *Porta della Carta* [B] dans le *Palais des Doges* et toute la galerie jusqu'à l'escalier des Géants (1440-43) montrent ce style à son déclin et pourtant encore d'une belle facture; le feuillage mouvementé de la dernière époque gothique forme déjà des frises conçues dans l'esprit du siècle nouveau (1). — Même le *tombéau du doge Franc. Foscari* [C] († 1457) dans le chœur des *Frari* (à droite) est encore gothique; il est l'œuvre de la famille de statuaires RIZZO. Dans les stalles de nombre d'églises, le style gothique se maintient jusque vers 1470 (v. plus loin). Le portail de *S. Giovanni e Paolo* [D] appartient également à ce gothique tardif, reconnaissable au luxe du feuillage.

Mais lorsque vint la Renaissance, elle trouva dans la riche Venise un terrain tout particulier. L'architecture y eut à sa disposition les matériaux plus précieux dont elle avait besoin pour la décoration; à ce dernier égard du moins, il n'est plus question ici de briques ni de stuc. L'introduction du style nouveau coïncida justement avec l'époque de la plus grande puissance de la république et de la richesse de son aristocratie. Le rôle de la Renaissance parut être d'imprimer à la cité des lagunes un caractère d'éclat, de luxe et de splendeur. Il ne lui manqua que l'espace et des architectes véritablement grands (2).

Une architecture sur pilotis ne saurait avoir d'elle-même un libre et grand développement. Les seuls édifices conçus avec quelque grandeur, les églises de *S. Giovanni e Paolo* et *S. Maria de' Frari*, étaient des créations tout à fait étrangères; le palais des doges, quelque étendue que soit la partie ancienne (antérieure), trahit un architecte grandi sous l'influence d'un luxe habitué à l'étroitesse de l'espace (3). Cette restriction s'imposa de même à la Renaissance vénitienne et à tous les styles qui se sont succédé dans la cité des lagunes. Comme nous le verrons

(1) La *Porta della Carta* était primitivement dorée, à en juger par la copie de SEBASTIANO LAZZARO (Académie, n° 553).

(2) Les constructions de quelque importance sont pour la plupart attribuées à la famille d'artistes des LOMBARDI, dont on nomme un MARTINO LOMBARDO, l'aîné (cité en 1425), son fils (?) MORO, un PIETRO L. (cités de 1482 à 1511) avec deux fils ANTONIO et TULLIO († 1532), un SANTE L. (1564-60) et un TOMMASO L. d'une époque postérieure; sans compter d'autres du même nom. Tout fait croire qu'ils étaient réellement Lombards, et leurs sculptures ne démentent pas cette origine. Fussent-ils même de la famille vénitienne des Lombardi, parfois pourtant on remarque chez eux l'étude de lignes d'un Bramante ou d'un Laurana. — GIROLAMO LOMBARDI, de Ferrare, de même qu'ALFONSO LOMBARDI (dont nous parlerons avec plus de détail au chapitre de la SCULPTURE), n'ont aucun lien avec cette famille.

(3) Comparer, par exemple, l'hôtel de ville de Plaisance.

plus loin, un Jacopo Sansovino lui-même dut s'y plier. Seul, Andrea Palladio résista avec succès.

Dans la Venise de la première Renaissance, rien ne rappelle les grandioses architectures des basiliques de Brunellesco, ni la puissance sévère des façades des palais florentins ou siennois, ni l'ampleur des galeries de la Toscane et de Rome. L'art n'était pas assez maître de l'espace ni assez sûr du sol. La Venise d'alors, il est vrai, si elle est économe de l'espace, n'en est que plus riche en tout ce qui regarde la décoration de l'architecture privée. La composition au sens élevé du mot, l'art des proportions, y est généralement nulle, au moins dans les églises et les palais; mais l'arrangement est habile, et la fantaisie y a une richesse que nul scrupule ne retient. L'extérieur des églises et des palais est revêtu de deux, trois ordres de pilastres, sans que l'architecte prenne seulement la peine de donner aux étages supérieurs plus de légèreté, ou de marquer certain contraste dans les surfaces (S. Maria de' Miracoli, façade latérale de la Scuola di S. Marco, etc.). Sur les façades principales, il est vrai, les pilastres sont ornés d'arabesques ou de niches, cannelés, incrustés au centre de disques de marbre rouge ou vert, etc.; partout ailleurs ils ont ce profil de cadre profond qui leur enlève le caractère de supports, de substitués des colonnes, pour les transformer en simple bordure d'encadrement autour des surfaces murales. A peine le degré de rapport si nécessaire entre la décoration des pilastres et celle des frises est-il soupçonné. Pour les couronnements des façades d'églises, l'art avait sans cesse recours aux formes rondes diversement agencées; l'architecture vénitienne y était habituée depuis la construction de Saint-Marc, et elle y avait fait appel à l'époque du gothique d'une manière souvent assez baroque. — Dans les façades de palais, de même, l'ancienne ordonnance fut maintenue (v. p. 70), bien qu'avec des formes nouvelles. Le bel effet des loggie ouvertes au milieu des étages principaux est le mérite, non pas du style nouveau, mais d'une ancienne tradition. Les surfaces libres entre les fenêtres, les portes, les corniches et les pilastres, furent ornés de disques en pierres de toute couleur dans un ordre symétrique; dans les églises, il s'y ajouta des niches, des sculptures, etc.

A l'intérieur, les palais sont pour la plupart altérés par d'autres constructions; tout ce qui, en fait d'escaliers et de salles, est de quelque effet, date généralement d'une époque plus récente. Le rez-de-chaussée n'est jamais traité franchement soit comme soubassement, soit comme étage propre, servant de base à l'édifice entier; cette indécision enlève naturellement tout caractère architectonique à la galerie inférieure qui, pourtant, malgré l'état de ruine et de délabrement, garde parfois un intérieur très pittoresque. Il n'y a pas de cours; ou s'il y en a, elles n'ont guère d'importance (1). — A remarquer encore : la belle tour avec escalier tour-

(1) Citons cependant le *Pal. Pisani* [A], près du Campo S. Stefano. Il ne possède, il est



nant du *Pal. Minelli* [A] ou del Bobolo, dans la Corte del Maltese, Calle delle Locande, près de S. Luca, qui se rattache manifestement à l'architecture romane de Venise; l'escalier, véritable édifice circulaire, est ouvert du haut en bas par une colonnade non interrompue.

L'intérieur des églises présente, selon les diverses destinations, de très grandes variétés.

La plus ancienne du style en question est incontestablement *S. Zaccaria* [B], commencée en 1456 (attribuée par quelques-uns à MARTINO LOMBARDO, par d'autres à ANTONIO DI MARCO). La partie la plus ancienne, à demi gothique, est le chœur avec un pourtour et une couronne de chapelles de même hauteur; le reste, ainsi que la moitié inférieure de la façade, n'a été bâti que jusqu'à une certaine hauteur; après quoi l'édifice demeura quelque temps abandonné, comme le prouve le style plus mûr de la moitié supérieure. Les trois nefs voûtées reposent sur des colonnes au-dessus de hauts piédestaux ornementés; le chœur, à la façon de quelques églises romanes, sur des faisceaux de colonnes. Dans le détail, la première Renaissance se laisse aller ici à des formes baroques et indécises (bagues des colonnes, corniches intermédiaires des chapelles, etc.). La façade avec ses différents étages et ses frontons arrondis est sans doute, à l'exception du rez-de-chaussée, de vingt ou trente années postérieure; ici éclate pour la première fois cette fantaisie de menuiserie, propre à Venise, qui multiplie les formes par amour de l'effet, et non pas pour aider à l'expression des proportions (1). Mais cet effet, rehaussé par les matériaux et par une grande habileté décorative est, pour l'œil d'un charme véritable.

*S. Michele* [C] (1466), par MORO LOMBARDO, bien que plus simple, offre une étroite parenté avec *S. Zaccaria*. C'est une église sur colonnes, avec plafond, interrompue, dès l'entrée, par un jubé d'orgue de la même époque; dans le fond, trois tribunes sans pourtour. A remarquer sur la façade, outre les terminaisons arrondies, un revêtement de bossages, assez gauche, emprunté à Florence.

Ici se place le petit bijou de l'architecture religieuse de Venise, — *S. Maria de' Miracoli* [D], construite en 1480 avec l'aide de PIERRO LOMBARDO. Il faut un certain temps jusqu'à ce que l'œil séduit par une impression extrêmement gracieuse reconnaisse que l'architecture propre de l'édifice est presque nulle. Le grand fronton circulaire de la façade, rempli de disques de couleur, écrase les deux ordres de pilastres, d'un travail si délicat; l'arc du milieu de la rangée supérieure est élargi d'une façon barbare pour correspondre à la porte du bas. Pour le chœur, de

vrai, en style Renaissance, que la galerie intermédiaire entre ses deux cours, mais il a de l'intérêt comme l'architecture privée la plus complète du style baroque. Les grandes lanternes de vaisseau dans les galeries inférieures de ces palais et d'autres étaient les insignes d'honneur d'un commandement maritime des propriétaires.

(1) Peut-être est-ce sous l'influence de quelques mesquines constructions romaines, telles que la Porta de' Borsari à Verone.

même, ce sont des extrémités arrondies qui supportent le carré sur lequel s'élève la petite coupole. A l'intérieur, la nef a une voûte en berceau; les caissons peints, très noircis, ont été récemment restaurés (de même que toute l'église). Le chœur, rehaussé considérablement sur un gracieux escalier avec balustres (afin d'établir la sacristie au-dessous), est dans sa forme intérieure une pensée florentine éclosée sur le sol vénitien. Le revêtement de l'intérieur et de l'extérieur à l'aide de pilastres est une simple décoration sans nuances; quant à la valeur des ornements mêmes, il en sera question plus bas.

*S. Giovanni Crisostomo* [A], construit en 1483 par TULLIO LOMBARDO, reproduit dans un esprit nouveau et plus élevé la disposition des petites églises primitives de Venise (voy. plus haut, p. 18 B); la croix grecque avec sa coupole en forme de calotte prend, grâce à l'heureuse gradation des bras et des angles, grâce à la sveltesse des piliers, une perspective intérieure d'un charme exquis. A l'extérieur on rencontre, il est vrai, des murs surmontés de frontons circulaires, et d'autres enfantillages; mais le détail en est, de même qu'à l'intérieur, simple et excellent. — *S. Felice* [B], qui est une reproduction presque complète de *S. Giovanni Crisostomo*, est d'un demi-siècle plus récent. — *S. Giovanni Elemosinario* [C] est de même construit sur ce modèle (en 1527, par SCARPAGNINO). — *S. Maria Mater Domini* [D] (achevée par SANSOVINO) se rapproche plutôt de l'église à longue nef, par suite du prolongement du bras antérieur de la croix; les supports ont moins de légèreté. — *S. Maria Formosa* [E], avec ses chapelles profondes unies par des fenêtres communes, d'où leur vient le jour, est une conception malheureuse. — *S. Maurizio* [F], de l'année 1806, offre une imitation moderne du système de *S. Giovanni Crisostomo*. L'église démolie de *S. Geminiano* (par SANSOVINO) avait la même ordonnance.

Vers 1500 fut commencée l'église de *S. Fantino* [G]; l'auteur en est inconnu. L'intérieur, très bien conçu, est comme une esquisse de *S. Salvatore* (voir plus loin); sauf qu'au lieu des voûtes en dôme l'architecte a encore eu recours aux voûtes d'arête. Le chœur a été ajouté en 1564 par SANSOVINO. — A côté de tous ces édifices, qui se rapprochent du type de construction à dôme central, s'éleva encore en 1509 une basilique simple avec de larges arcades : *S. Pietro e Paolo* [H] à *Murano*. — Enfin il faut encore citer deux jolies petites constructions de GUGLIELMO BERGAMASCO : la *Cappella Cornaro* [I] (à droite), près des SS. Apostoli, avec quatre riches colonnes angulaires et une coupole, — et la petite chapelle hexagonale près de *S. Michele* [J] (1530), avec de simples colonnes angulaires à l'extérieur, des colonnes accouplées à l'intérieur et une coupole; c'est une sorte de pavillon sacré.

Les cloîtres de ce style, autant du moins qu'ils sont accessibles, n'ont pas une grande valeur artistique. (Aux *Frari* [K], à *S. Giovanni e Paolo* [L], au *Carmine* [M], etc.)

A *Trévis*, on attribue à PIETRO LOMBARDO la restauration et la décoration de la *cathédrale* [A], basilique à trois nefs sur piliers et trois coupes dans la nef centrale ; à TULLIO : la *Cappella del Sacramento* [B] dans la cathédrale à droite, la *Crociera* [C] de l'église la *Madonna delle Grazie* (vers 1530), et trois chapelles avec orgue à *S. Paolo* [D]. — On attribue encore à PIETRO la *cathédrale* [E] de *Cividale*, semblable à *S. Zacaria*.

Quant aux *tours*, à Venise alors, comme de tout temps, l'architecte était tenu à construire une sorte de muraille épaisse, sans parties ajourées. On savait par expérience que la tour, en dépit des fondements les plus solides, céderait de quelque manière ; aussi n'est-ce que tout en haut que l'architecte se risquait à placer une galerie à jour avec piliers. Le reste n'était qu'un mur plein, avec les petites fenêtres indispensables. Il est curieux que la Renaissance n'ait pas malgré tout essayé une décoration extérieure, qu'elle se soit presque partout contentée de bandes de maçonnerie et parfois d'une corniche intermédiaire. La seule tour un peu plus ornée est la tour isolée près de *S. Pietro in Castello* [F] (1474). Une autre, tout à fait originale, se trouve près de *S. Maria dell' Orto* [G]. Plus tard (1510) un certain BARTOLOMMEO BUON le jeune, de Bergame (1), donna au *campanile* de *Saint-Marc* [H] son joli étage supérieur surmonté d'une flèche. — Quant à la *Torre dell' Orologio* [I] (1496, par PIETRO LOMBARDO), si les ailes n'ont été vraiment ajoutées qu'après quelque trente ou quarante années, elle était jusque-là la seule tour à plusieurs étages qui eût un revêtement complet de pilastres. Parmi les autres tours du XVI<sup>e</sup> siècle, celle qui se trouve près de *S. Giorgio de' Greci* [J] est une des plus élégantes. (Elle est probablement, de même que l'église, l'œuvre de JAC. SANSOVINO.)

Entre les églises et les palais se placent les *Scuole*, c'est-à-dire les maisons des confréries. A Venise surtout, les confréries ou corporations religieuses avaient, par donations et par legs, atteint à une grande richesse, qui, alors, comme toute propriété collective, ne pouvait être déclarée de bonne prise au premier désir ou besoin de l'État. Cette richesse, tout au contraire, pouvait et devait s'étaler en plein jour. Et d'abord par la beauté de l'architecture.

La *Scuola di S. Marco* [K], près de *S. Giovanni e Paolo*, construite en 1485, a une des plus magnifiques façades de ce style. (On suppose que MARTINO LOMBARDO est l'auteur du plan, PIETRO LOMBARDO de la décoration ; les sculptures sont moitié de BARTOLOMMEO BUON (?), moitié de TULLIO LOMBARDO.) A l'un des chapiteaux de la façade latérale se voit la date de 1533. A l'intérieur, la galerie du bas seule a conservé encore son ancienne forme ; des colonnes sveltes sur de hauts piédestaux

(1) « *Mastro Buono* », qu'il ne faut pas confondre avec le sculpteur plus ancien, Bartolommeo Buon : « *Mastro Bartolommeo* ».



d'une bonne ornementation portent un plafond de bois, auquel elles sont reliées à l'aide de consoles de bois d'une forme exquise. L'édifice sert maintenant de vestibule au couvent des Dominicains, devenu un hôpital. — La façade est un des grands monuments historiques de l'ancienne vie de Venise, dont elle exprime le sourire et l'élégance. Mais, à l'égard de la valeur artistique, qu'il suffise de remarquer ces arcs de tous degrés alternant entre eux et avec des pignons, ces colonnes des fenêtres accompagnées de pilastres larges comme la main et surchargées d'ornements (1), ces étages à peine distincts les uns des autres, cette frise et le linceau avec ses griffons reliant les chapiteaux qui semblent se faire concurrence, etc. Non qu'il nous plaise de gâter le plaisir du spectateur, mais il convient de ne rien ôter aux grands architectes toscans de leur supériorité sur les décorateurs de Venise. Ces derniers d'ailleurs sont uniques dans une œuvre qui leur est propre, je veux dire les terminaisons supérieures des façades, avec leurs ornements à jour, d'une exécution si riante.

La petite avant-cour de *S. Giovanni Evangelista* [A], plus ancienne de quelques années (1481), également dans le style des Lombardi, est un gracieux fragment de Scuola : deux murs avec pilastres, au fond le mur avec la porte de la cour intérieure; c'est tout, et c'est à la fois merveilleux et charmant. (Au fond, dans la cour, un fragment de façade d'église de l'an 1512, qui déjà se rapproche du style classique.)

Mais la palme est à la *Scuola di S. Rocco* [B] (1517-1550), d'après un projet de BARTOLOMMEO BUON le jeune (?), exécutée par une série d'architectes y compris SANSOVINO. La porte, de 1536, est de SCARPAGNINO. Ici il ne s'agit plus seulement de pilastres à riches montants : ce sont des colonnes ornées de fleurs en saillie sur deux étages avec leurs entablements; des fenêtres pompeuses, une frise supérieure richement ornée de figures, une incrustation de pierres de couleur qui achève de donner l'impression d'un luxe féerique. Les autres faces de l'édifice, qui est de toutes parts isolé, sont de même richement ornées; à l'intérieur, toute la galerie d'en bas est, avec plus de luxe, la copie de celle de la Scuola di S. Marco, de même que l'escalier, qui date de la même époque. (Dans l'église voisine de S. Rocco, la façade, ajoutée plus tard, est construite sur le modèle de la façade de la Scuola.) Le monument est d'un tel effet que ce serait peine perdue que de vouloir y relever le défaut de proportions. Le jeu des formes a trop de charme, et l'œil s'en contente.

A citer comme constructions moindres et plus simples : la *Scuola* près de *S. Spirito* [C]; — de Jac. SANSOVINO (voy. plus loin) : la *Scuola di S. Giorgio de' Schiavoni* [D]; — de son élève ALESS. VITTORIA : la *Scuola di S. Girolamo* [E]. — Le baroque tardif lui-même cherche à rivaliser,

(1) Au rez-de-chaussée, un étrange effet de trompe-l'œil en perspective profonde avec lions en relief saillant. (V. plus haut, Bramante, p. 112.)

en ce genre, de luxe et d'éclat, avec les styles précédents : *Scuola di S. Teodoro* [A]; — *Scuola del Carmine* [B]. etc.

Avant d'aborder les palais, citons encore ici quelques autres édifices profanes qui servent à déterminer le caractère de l'architecture vénitienne à cette époque.

La première Renaissance avait en général recherché une impression riante jusque dans ses constructions militaires. Il en est de même ici pour la porte de l'*Arsenal* [C] (1460). A remarquer surtout les feuilles des chapiteaux, qui sont encore de forme presque byzantine. — De 1496 à 1517, PIETRO LOMBARDO construisit sur la place Saint-Marc le premier et le second étage, GUGLIELMO BERGAMASCO, sous la direction de BARTOLOMEO BUON le jeune, le troisième étage des « anciennes Procurazies », demeure officielle et bureaux des *procurateurs de S. Marco* [D]. L'aménagement intérieur n'est guère reconnaissable aujourd'hui; mais la comparaison de ce bâtiment avec les Offices de Florence, d'un style si sévère, construits près de 80 ans plus tard dans le même but, montre la différence des temps. Sans luxe, sans ornementation plastique, accentuant simplement la ligne horizontale par des galeries de différents ordres, les Vieilles Procurazies donnent pourtant l'idée d'une vie heureuse et brillante. — En 1525, le même GUGLIELMO construisit au Rialto, pour une corporation, le *Palazzo de' Camerlinghi* [E], aujourd'hui cour d'appel, dans le style brillant, mais un peu vide, des palais privés. — Le *Fondaco de' Tedeschi* [F], situé vis-à-vis (aujourd'hui la Dogana), et attribué à FRA GIOCONDO DA VERONA, mais construit en 1506 d'après le modèle de l'Allemand GIROLAMO, n'est, il est vrai, qu'un grand marché, sans luxe plastique, un simple comptoir avec une cour sur piliers à plusieurs étages; mais le Titien et ses élèves couvrirent les murs extérieurs de leurs peintures, et, bien conservé, ce Fondaco serait un des premiers monuments de l'Italie. Malheureusement toute cette parure pittoresque est perdue, jusqu'aux dernières traces qui restaient encore du côté de la rue. — Les *Fabbriche Vecchie* [G] (également au Rialto) ont été construites par SCARPAGNINO (1), en 1520, dans ce même style de bureaux municipaux et de halle aux marchandises; plus tard, en 1555, Jac. SANSOVINO y ajouta les *Fabbriche Nuove* [H], d'un style un peu plus riche, avec revêtement de plusieurs ordres de pilastres. Ces édifices, malgré leur simplicité voulue, donnent pourtant une impression imposante de l'ancienne Venise.

C'est au moment même de son apogée (à partir de 1500) que la Renaissance vénitienne eut la mission d'orner avec le plus d'éclat imaginable la grande cour du Palais des Doges [I]. Ce fut l'œuvre d'une succession de maîtres, depuis ANTONIO RIZZO ou BREGNO (1483-1490) jusqu'à ANTONIO SCARPAGNINO (1545-50). Sur deux des côtés, le rez-de-chaussée

(1) Au mépris, comme l'assure Vasari, d'un plan incomparablement plus beau de FRA GIOCONDO.

et le premier étage à galeries furent seuls exécutés; le troisième côté et le revers sur le canal reçurent un entier achèvement.

Il fallut, selon toute vraisemblance, avoir égard à nombre de vœux et d'opinions, et le plan lui-même fut sans doute changé à différentes reprises. Les architectes ne doivent être vraiment responsables que des deux étages inférieurs, une galerie à plein cintre sur piliers, et par-dessus une galerie ogivale sur piliers avec colonnes par devant. Et ici encore ils étaient liés par les proportions que le XIV<sup>e</sup> siècle avait données à la construction extérieure. Il convient de ne pas avoir trop récents à la mémoire le Pal. di Venezia à Rome, le Pal. Riccardi à Florence, moins encore les œuvres de Bramante. Les étages supérieurs de derrière ne sont plus dès lors que la décoration d'un intérieur péniblement conçu à travers mille incertitudes. Le défaut involontaire de symétrie qui en résulte pour la façade est en ce sens presque un bonheur, puisque, d'ailleurs, les architectes n'auraient pas suffi à une véritable composition d'ensemble. Il s'y rencontre, il est vrai, des bizarreries étranges, fenêtres d'inégale hauteur sur le même étage, frises doubles, etc.; mais la richesse extraordinaire de la décoration fait tout oublier. La face tournée vers le canal est plus simple; le socle est à facettes. — La jolie petite façade à gauche de l'escalier des Géants a été ajoutée en 1520 par GUGLIELMO BERGAMASCO (1). C'est peut-être ce qu'il y a de mieux dans toute la cour.

Parmi les palais privés, le *Pal. Vendramin Calergi* [A] porte la date de 1481 et le nom de PIETRO LOMBARDO. Ici nous avons peut-être le premier exemple d'une façade avec ordres de colonnes, au lieu de pilastres plats. Ces colonnades, unies aux grandes fenêtres demi-circulaires, à la corniche en saillie, aux dimensions considérables de l'édifice, concourent à donner une impression singulière d'éclat, de sévérité même, sans que d'ailleurs il y ait là proprement la solution d'un problème d'architecture un peu élevé. Les aigles de la frise supérieure ne correspondent pas très heureusement aux colonnes. Les pilastres du rez-de-chaussée qui correspondent à l'ordre de colonnes cannelées de l'étage moyen et aux colonnes lisses de l'étage supérieur ont trop de délicatesse pour suffire à leur fonction.

Tous les autres palais de ce style sont désignés comme étant « dans la manière des Lombardi », « du temps des Lombardi », mais sans indication plus précise. Sur le Canal Grande, à partir de la Place Saint-Marc, voici l'ordre dans lequel ils se succèdent : (à gauche) le petit *Pal. Dario* [B] (1450), sans symétrie, mais riant, orné de disques de différentes couleurs, de disposition variée; — (à gauche) le *Pal. Manzoni Angarani* [C], d'une richesse et d'une beauté rares, avec une frise à guirlandes au-dessus du

(1) Selvatico l'attribue à PIETRO LOMBARDO (1499-1511); si cette assertion est juste, ce serait ici le premier exemple de fenêtres en forme de tabernacle.



rez-de-chaussée; — (à droite) le *Pal. Contarini delle Figure* [A] (1504), d'une composition mesquine et puérile, avec un fronton peu heureux au-dessus de la loggia centrale; aux murs, des boucliers et des trophées suspendus; — (à droite) le *Pal. Corner Spinelli* [B] est le seul peut-être de ces palais qui trahisse un sentiment plus mûr de la composition; rez-de-chaussée élevé avec bossages; au-dessus, deux étages avec fenêtres semblables à celles du *Pal. Vendramin*, mais d'une belle division; — (à gauche) le *Pal. Grimani a S. Paolo* [C] (1475-85), petit, gracieux, mais sans expression. — Au delà du Rialto, il n'y a de remarquable que le *Pal. Vendramin*, déjà nommé.

Dans d'autres quartiers de la ville, il y a encore un certain nombre de façades plus ou moins riches. Celle du *Pal. Trevisan* [D], derrière le palais des doges, est d'un bon travail; — celle du *Pal. Malipiero* [E], sur le Campo S. Maria Formosa, construite par SANTE LOMBARDO, au commencement du XVI<sup>e</sup> siècle, est d'une grâce ingénieuse.

A Padoue, la première Renaissance n'est pas aussi bien représentée en architecture que donnerait d'abord à le penser le grand goût décoratif des artistes de cette ville. Le plus bel édifice en ce genre, la *Loggia del Consiglio* [F], sur la place de' Signori, a été construit par le Ferrarais BIAGIO ROSSETTI, déjà mentionné. L'ampleur de la colonnade inférieure, l'étage supérieur et ses fenêtres d'une heureuse distribution, l'élégance du marbre, la pureté sobre de l'ornementation, la situation au sommet d'un escalier, le contraste avec l'architecture étroite de Venise, — tout cet ensemble concourt à un effet exquis.

Les constructions privées se ressentent de la destinée politique faite à Padoue, vassale continentale de Venise (à partir de 1405). Si Padoue n'avait été assujettie que cent ans plus tard, elle pourrait avoir la physiologie de Bologne. Mais, au contraire, ses portiques sont pauvres, ses palais médiocres. La Casa di Tito Livio (*Pal. Cicogna*) [G], non loin de la cathédrale, est un joli petit édifice; sur la façade, de petits carreaux de marbre de couleur symétriquement distribués autour des fenêtres; une grande fenêtre au milieu, très élégante, domine tout. (La façade, sans doute, était autrefois peinte.) — Avec Falconetto, enfin, le style du XVI<sup>e</sup> siècle l'emporte.

A Vicence, les œuvres de Palladio font trop négliger les belles œuvres de la première Renaissance qui, pourtant, révèlent une tradition, déjà ancienne, de goût architectural, et nous aident à comprendre l'origine d'un tel maître et l'éclat de sa carrière au sein même de son pays.

Dans la cour du *Vescovado* [H] (près de la cathédrale) s'est conservée une gracieuse petite galerie de l'an 1494; en bas des pleins cintres, en haut une rangée de fenêtres avec pilastres portant entablements. — Non loin de la basilique de Palladio se trouve la petite maison de pierre

n° 1828, la *Casa Pigafetta* [A], encore à demi gothique, quoique de l'an 1481, reconnaissable à la devise : « il n'est rose sans espine ». C'est un des plus gracieux monuments en ce genre, avec balcons à saillie en forme de trèfle, et consoles composées de feuillage, de griffons, de cornes d'abondance ; les fenêtres supérieures encadrées de candélabres, avec intervalles ornés d'arabesques ciselées. Dans une annexe du même temps, le mur est peint d'arabesques de couleur. — Près du Ponte de' Giangioli, un palais plus grand, dont la galerie inférieure, ouverte, est aujourd'hui à demi enterrée par l'exhaussement du sol. — La maison n° 1944 [B], avec la devise : « Omnia praetereunt, redeunt, nihil interit », est revêtue en bas d'une singulière ornementation en forme de treillis ; les proportions sont du reste excellentes. — La petite maison n° 1276 [C] est déjà de l'époque classique ; c'est une tentative très curieuse pour atteindre les formes monumentales même dans de petites dimensions. L'essai a été heureux pour la façade, mais non pour la petite cour.

Depuis lors jusqu'à Palladio se succède une série assez pauvre, il est vrai, mais presque ininterrompue, de constructions privées, plus ou moins importantes, qui sont comme le prélude de l'œuvre du maître.

Vérone était la patrie d'un des architectes les plus célèbres de la première Renaissance, de FRA GIOCONDO (né en 1435, mort en 1515). Fra Giocondo travailla surtout à l'étranger ; il a pourtant laissé (1) dans sa patrie du moins un édifice important, le *Palazzo del Consiglio* [D] (sur la place de' Signori, entrepris en 1476 ; les statues du couronnement furent achevées en 1493). Malgré une grande élégance, le palais est cependant d'une ordonnance moins heureuse que la Loggia del Consiglio à Padoue, qui est du même style ; il est divisé en quatre parties, de sorte qu'il y a un pilier au centre ; les frontons circulaires surbaissés des fenêtres supérieures touchent à la corniche ; les deux niches du milieu sont d'une disposition maladroite. C'est surtout dans le détail architectural (corniches, archivoltas, etc.) qu'il y a de la finesse et de la pureté ; il y en a moins dans la décoration proprement dite. Les traces des arabesques peintes décorant les surfaces murales étaient dans un état de conservation qui récemment a permis d'en faire une restauration très brillante.

— Le beau *portail* de *S. Maria della Scala* [E] passe de même pour l'œuvre de Fra Giocondo ; il y a encore d'autres attributions incertaines d'œuvres d'ailleurs peu importantes.

Parmi les palais privés de la première Renaissance, il n'y en a pas un seul dont l'architecture ait une réelle importance. Les Véronais y suppléaient en couvrant leurs façades de peintures, du haut en bas : nous en reparlerons plus loin.

(1) Les objections élevées quelquefois contre l'attribution à Fra Giocondo paraissent sans fondement.

Quant aux églises, *S. Nazaro e Celso* [A] a été commencé en style gothique et achevé vers 1500; *S. Maria in Organo* [B] est de l'an 1481 (la façade de 1592). La première a trois nefs sur piliers; la seconde est une église sur colonnes avec voûtes en berceau, et rappelle en quelque mesure *S. Sisto de Plaisance*, sauf que la frise au-dessus des arcs est peinte de sujets d'histoire en couleurs. (Dôme carré.) Les deux églises présentent surtout de l'intérêt par leur décoration.

*Brescia* possède avant tout un magnifique *Palazzo Comunale* [C], construit ou du moins commencé en 1508 par FORMENTONE, artiste indigène. Le rez-de-chaussée qui, selon l'usage lombard, offre sur plus de la moitié de sa longueur une galerie ouverte, a, à l'intérieur, des colonnes, et, à l'extérieur, des piliers avec colonnes curieusement enchaînées (sur les façades latérales, il n'y a que des pilastres lisses); dans les écoinçons, des médaillons en creux avec des bustes d'empereurs romains, etc. La frise porte déjà des têtes de lions d'une exécution habile. L'étage supérieur est en retrait, de même qu'au Pal. del Podestà à Bologne, et dans d'autres hôtels de ville (1); la balustrade, qui devait former une sorte de transition, n'est exécutée que sur le devant. La décoration murale (pilastres minces avec arabesques accentuées, boucliers avec demi-sphères noires, encadrements de marbre gris) est d'un caractère capricieux. Pour cet ensemble, JACOPO SANSOVINO composa plus tard les enroulements avec enfants de la frise ainsi que la corniche, PALLADIO les belles fenêtres dont la corniche supérieure avec consoles suffit pour trahir son style. (L'attique est moderne; la petite annexe à droite est probablement, elle aussi, de FORMENTONE.)

Les *Prigioni* [D], à gauche du palais communal, décorées au milieu par une jolie galerie ouverte, sont d'un style Renaissance plus simple et plus ancien. Quant aux palais privés, il en existe peu ou point de ce temps; le *Pal. Longo* [E], peu important par lui-même, appartient déjà au style du XVI<sup>e</sup> siècle.

Voici enfin une des plus étranges églises de la première Renaissance : *S. Maria de' Miracoli* [F]. La façade, dans le style des Lombardi, a tout l'éclat vénitien et l'étroitesse d'espace qui est le caractère de ces maîtres; mais le détail le plus riant, — arabesques fouillées, frontons à plein cintre, formant l'extrémité supérieure des murs, etc., — ne saurait suppléer au défaut de composition. L'intérieur est une croix grecque avec quatre chapelles aux angles; par un contraste singulier, ces chapelles et l'intersection de la croix ont des voûtes en berceau, tandis que quatre coupoles (deux hautes et deux basses) dominant les quatre bras de la croix; le chœur au fond est une sorte d'annexe avec voûtes en berceau. (Il serait

(1) Pour la bonne raison que l'on ne voulait pas se fier à des balcons suspendus au-dessus de consoles, quand les magistrats devaient se montrer en haut dans une occasion solennelle.



permis de donner ironiquement à cette architecture le nom de centrifuge, tant les coupoles semblent fuir le centre de l'édifice.) Des colonnes en forme de candélabres entre les piliers principaux marquent les différentes parties ; les effets de perspective concourent avec la lumière à composer des tableaux d'architecture d'un vrai charme ; il y faut joindre la richesse du détail qui, il est vrai, se rapproche ici plutôt du style de SCARPAGNINO. De toutes ces églises à plusieurs coupoles, S. Maria de' Miracoli est une des tentatives les plus osées. (Les parties supérieures de tout l'intérieur sont, sinon défigurées, du moins dépouillées de leur véritable caractère par une ornementation en stuc de style rococo.) — A S. Maria delle Grazie [A], la jolie petite cour avec une fontaine minuscule mérite au moins un regard.

A Bergame, S. Spirito [B] offre un intérieur à une seule nef, l'un des plus riches qu'il y ait en ce style ; l'ordre de colonnes et d'arcs qui encadre les chapelles est un des plus beaux exemples de la première Renaissance, qui se maintint dans la Haute-Italie jusqu'au XVI<sup>e</sup> siècle. — A citer encore, dans la ville haute, un certain nombre de maisons [C] assez petites, et souvent de peu d'apparence ; une jolie façade : Via Donizetti ; — une plus belle : Contrada S. Cassiano, n<sup>o</sup> 331 ; — une petite cour à portiques, avec entablement droit en bas, des arcs dans le haut : Via Pignolo, n<sup>o</sup> 68.

Bergame possède, en outre, l'une des architectures fantaisistes les plus bigarrées du XV<sup>e</sup> siècle : je veux dire la *Cappella Colleoni* [D], adossée à S. Maria Maggiore. L'intérieur est fortement restauré. A l'extérieur se déploie une composition variée, riche et gracieuse à sa manière, en marbre noir, blanc et rouge, avec une quantité de sculptures et de fines arabesques. Les profils du socle trahissent le maître qui a composé la façade de la Chartreuse de Pavie, OMODEO. Le haut de l'édifice est d'un caractère qui, dans les parties les plus sévères, rappelle la Madonna di Tirano.

C'est au centre même de l'art de la Haute-Italie, et sous une sorte d'influence éclectique, que se développèrent l'architecture, la sculpture et la peinture de Crémone et de Mantoue.

A Crémone, la première Renaissance a produit le *Pal. Trecchi* [E], de bonne apparence, mais revêtu de bossages étranges ; au lieu de la corniche, une voussure à large saillie, dont les peintures primitives se sont encore conservées sur la façade gauche. — A citer encore, le superbe fragment de galerie de la cour en briques du *Pal. Stanga* [F] (Contrada dritta ; la façade est du style baroque le plus imposant ; l'escalier à gauche, près d'un fragment de galerie, est une charmante construction de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle). — La façade en briques de l'ancienne *Casa Raimondi* [G], Via Rebuelo, est d'un style simple, mais excellent ; — le petit octogone devant la façade de S. Luca, à gauche (daté de 1503, et probablement

de l'architecte de la *Madonna di Campagna* à Plaisance), était destiné à être, non un baptistère, mais la *Cappella di Cristo risorto* [A]; à l'intérieur, il a deux étages, à l'extérieur trois; l'intérieur est modernisé, les fresques sont de 1600 environ. — Parmi les cloîtres en briques, le cloître des *Umiliati* [B] (qui est maintenant un presbytère) a la beauté de style de la première époque de Bramante; c'est comme une esquisse de la cour de S. Maria della Pace à Rome.

A *Mantoue*, au centre de la ville, si animé, autour de S. Andrea, il y a encore des quartiers entiers de ce temps, mais il ne s'y trouve pas un seul édifice considérable. A la *cathédrale* [C], de JULES ROMAIN (voy. plus loin), sont adossées pourtant des parties plus anciennes, assez remarquables; avant tout une grande chapelle octogone (au fond, à gauche), d'une architecture excellente.

Parmi les *fortifications* de la première Renaissance, nous avons déjà mentionné plus haut (p. 76 et suiv.) celles qui rappellent encore l'architecture gothique profane; la citadelle de *Civita Castellana* [D] d'ANTONIO DA SANGALLO (p. 100 H). La belle forteresse d'*Ostie* [E], construite en 1483 par GIUL. DA SANGALLO, est d'un haut intérêt pour l'histoire de la fortification; elle offre le plus ancien exemplaire peut-être d'un bastion proprement dit (non plus rond, mais à faces). Le château insignifiant de *Palo* [F], parfois attribué à BRAMANTE, n'est pas de lui.

---

Il peut ne pas paraître très méthodique, lorsqu'il s'agit d'un style d'architecture décoratif par excellence, de ranger à part les **œuvres décoratives** proprement dites, surtout quand beaucoup d'entre elles sont de la main des mêmes artistes qui ont décidé des destinées de l'œuvre architecturale ou plastique dans son ensemble. Peut-être cependant, pour la clarté de l'ensemble, voudra-t-on nous permettre d'en donner ici un aperçu.

Les initiateurs de ce style décoratif ne sont pas exclusivement des architectes; le sculpteur DONATELLO, et probablement aussi le peintre padouan SQUARCIONE, en partagent le mérite avec BRUNELLESKO. Squarcione même était allé en Grèce pour ramasser les fragments antiques de tout genre. La faveur qui accueillit cette ornementation nouvelle s'explique mieux encore quand on songe que la décoration était la partie la plus faible et la plus arbitraire du gothique italien jusqu'alors dominant. Si, vers le même temps, fut saluée avec enthousiasme la révolution qui se produisit dans la sculpture, il en devait être de même pour cet art qui entourait les œuvres plastiques du cadre le plus brillant. En tout ce qui regarde le travail technique de la matière, marbre, bronze, ou bois, dans les deux arts, les progrès ont été parallèles.

Les objets sont restés les mêmes, mais le travail et la richesse ont sin-

gulièrement gagné en importance. A l'exception de quelques œuvres magnifiques de l'époque gothique, telles que les tombeaux des Scaliger à Vérone, les tombeaux des rois Robert et Ladislas à Naples, le tabernacle d'autel d'Orcagna à Florence, la Renaissance a déjà la supériorité en tout ce qui est richesse extérieure. Il suffit de comparer, à Venise, les tombeaux gothiques des doges avec ceux du xv<sup>e</sup> siècle. Le contraste est encore plus saisissant à Florence. En général, d'ailleurs, le goût de l'ornementation avait fait de grands progrès, comme en témoigne déjà la peinture.

Les remarques les plus importantes à faire au sujet des monuments en question peuvent se résumer ainsi qu'il suit :

On trouve encore (bien qu'en moins grand nombre) les *autels isolés*, avec tabernacles portant sur colonnes. — C'est surtout l'*autel adossé* sculpté qui prend un grand développement. En bas, sur le devant de la table, il se revêt de reliefs, — en haut, sur le retable, il se revêt encore de reliefs ou de statues, le tout dans un riche encadrement architectural. Parfois toute la muraille est pratiquée en forme de niche magnifique, avec sculptures et ornements de toute espèce. — Les clôtures en pierre et les balustrades du chœur, etc., reçoivent souvent une décoration magnifique. — Il en est de même maintes fois pour les *ambons* des chœurs et les *jubés d'orgues*, où se déploie un grand luxe. — La *chaire*, en revanche, perd son architecture complexe de colonnes; désormais elle pose sur une seule colonne, ou elle est suspendue à un pilier de la grande nef. Mais on y met toujours la plus riche parure de décorations et de figures. — Les *pavés en mosaïque* (quand on les emploie encore, ce qui est rare) reproduisent l'ornementation connue de la première époque chrétienne, et du style des Cosmates. Les tableaux figurés en marbre de différentes couleurs dans les cathédrales de Sienne et de Lucques, sont un genre à part. Il y a quelques ravissants exemplaires de pavés en faïence. En général, cependant, on ne recherchait plus ce luxe dans la décoration du sol, dont l'éclat excessif eût distraît l'attention due aux formes architecturales. Les grands architectes avaient le sentiment qu'une simple alternance de surfaces, en dalles de marbre de deux ou trois couleurs, était mieux en harmonie avec l'ensemble de l'édifice. — Les tombeaux, par contre, forment une classe de monuments où était prodigué un luxe extraordinaire, qui aujourd'hui encore nous étonne. En regard du tombeau gothique italien, si maniéré, le tombeau de la Renaissance est à tous égards un progrès. L'ancien sarcophage reposant sur colonnes ou cariatides, avec la statue trop haut placée pour être vue, le tabernacle sur colonnes avec tableau dans l'ombre, statuettes mises aussi trop haut, anges tirant le rideau, etc., — tout cela a été modifié avec un sens plus net de la beauté, de l'ordre, des proportions. L'ensemble désormais se compose généralement d'une niche, de profondeur moyenne, avec le sarcophage dans le bas; sur le sarcophage même, ou sur un lit de parade,



repose la statue. Dans la lunette supérieure il y a, le plus souvent, une madone avec des anges, en haut relief, ou bien les statues des saints patrons. De plus, les piliers de la niche, les extrémités du sarcophage, les naissances et le sommet de l'arc supérieur, s'ornent, suivant les circonstances, de statuette ou de figures en relief, représentant des saints, des chérubins, des allégories, etc. Sur les tombeaux de guerriers et d'hommes d'État, qui dominant à Venise et à Naples, se déploie une riche composition avec un très grand nombre de figures, et non parfois sans abus d'allégories. — Dans les sacristies, et près des réfectoires de couvents, se trouvent souvent des *fontaines* d'une riche ornementation. — Souvent de même les *grilles* de certaines parties des églises sont traitées avec une grande habileté décorative. — Les *portes en bronze* des églises, dont on remarque surtout les sculptures, ne sont pas moins admirables généralement par leur style décoratif (portes de Ghiberti). — Quant à la *décoration en bois* (stalles de chœur, armoires de sacristie, etc.), nous en parlerons plus loin avec suite.

Dans les édifices profanes, on le comprendra, il reste beaucoup moins de traces de l'ancienne décoration que dans les églises; et le peu qu'il y a (portes, cheminées, etc.) n'est pas toujours facile à voir. Comme alors les murailles étaient presque jusqu'au bas couvertes de tapisseries et de cuirs, le contraste avec les dorures et les sculptures des plafonds était moins grand qu'il ne paraît aujourd'hui, dans la nudité des parois. Quelquefois on a eu égard à l'effet, en remplaçant les tapisseries par des imitations peintes. — Nous comprenons, d'ailleurs, dans ce qui va suivre, non seulement les peintures qui bordent une pièce, encadrent une fenêtre ou un tableau, mais la *peinture décorative* proprement dite. C'est même par cette dernière que se terminera le présent chapitre.

L'architecture et l'arabesque dans l'ornementation, jusque vers la moitié du xv<sup>e</sup> siècle, sont, en regard du raffinement qui a suivi, simples encore, presque gauches même et hésitantes. Ce sont, peut-être, moins les grands architectes que les sculpteurs et les peintres qui ont donné à cette forme de l'art sa plus haute et sa plus noble élégance. (Il ne faut pas oublier, il est vrai, qu'alors les trois arts étaient souvent réunis dans la même main, si bien que le hasard seul décidait d'une prédilection ou d'un goût marqué pour tel ou tel genre.)

L'arabesque du xv<sup>e</sup> siècle, et du xvi<sup>e</sup> au début, est une expression presque indépendante de l'art du temps; partie des modèles antiques purement plastiques et relativement peu nombreux (jambages de portes, frises, sarcophages), elle s'est, par ses propres forces, élevée jusqu'à sa perfection. Une part essentielle de ce mérite revient à DESIDERIO DA SETTIGNANO. C'est dans ses œuvres peut-être que l'arabesque et la décoration architecturale atteignent le plus tôt l'élégance et la richesse. Après lui, chacun en son genre, viennent ANTONIO ROSSELLINO, MINO DA FIESOLE,

BENEDETTO DA MAJANO et MATTEO CIVITALI. C'est à la résidence fréquente et durable de Mino à Rome, ainsi qu'aux travaux des autres artistes déjà cités, à Naples, qu'il faut attribuer la propagande qui, rapidement, se fit dans l'Italie centrale et méridionale des motifs de décoration, d'une adaptation assez facile d'ailleurs. — A côté de ce style toscan, l'Italie septentrionale, Venise surtout, a sa manière propre, qui atteint son plus bel épanouissement.

Ce fut, nous le verrons, une grande révolution que la découverte des Thermes de Titus. Le nouveau système, alliant merveilleusement plastique et peinture, qu'on tira de ces Thermes et d'autres ruines, trouvera sa plus belle et sa plus riche expression dans les Loges du Vatican.

A partir de ce moment, la décadence est rapide. La décoration, soit peinte, soit de marbre et de stuc, perd soudain ce goût du détail qui la distinguait. Elle se soumet aux grands effets d'ensemble de l'architecture, qui ne se laisse plus troubler par les élégances de l'ornementation. Force lui est d'accommoder aux exigences architecturales ses profils arbitraires et sans vie, son traitement des surfaces, etc., au lieu, comme jadis, de contraster, par sa richesse, avec la simplicité de l'ensemble. (La décoration cède la place en grande partie aux figures plastiques qui, alors précisément, se multiplient, deviennent de grandeur naturelle, ou atteignent même des proportions colossales.) — Dans le style de l'ornementation se trahit aussi une sorte de désagrégation. Le rapport, si exactement établi par Raphaël, entre les figures, les ornements et le cadre, fléchit. La figure dégénère et va jusqu'au burlesque (les masques deviennent grimaces). L'ornement, dans les motifs empruntés au règne végétal, perd le caractère idéal de la plante. Il n'y a plus à la place qu'une sorte d'enflure conventionnelle. C'est comme une matière abstraite, une espèce de pâte élastique propre à tout usage. (Remarquer les cartouches; l'on se demande vainement de quelle matière ils sont faits.) — Peu à peu, la décoration tout entière sera de nouveau absorbée par l'architecture et la sculpture. On fera encore des autels, des chaires, des tombeaux, des jambages de portes; mais ces objets n'auront plus de style propre, ce ne seront plus que des accessoires des deux autres arts.

C'est à dessein que nous empiétons ici sur le XVI<sup>e</sup> et même le XVII<sup>e</sup> siècle, pour ramasser une quantité de particularités qui, vers l'époque plus récente d'architecture (à laquelle elles appartiennent), ne pourraient être saisies qu'éparses. Par le style même, d'ailleurs, ces œuvres sont bien le dernier écho de la première Renaissance; l'art qui a suivi n'a pas eu cette richesse et cette beauté de décoration, et n'a pu que la reproduire, de temps à autre, en l'imitant.

Quant à toutes ces magnifiques décorations d'un jour que Vasari cite en si grand nombre parmi les autres œuvres plus durables, elles ont naturellement disparu. Mais l'enthousiasme avec lequel l'historien décrit les constructions et appareils des cortèges, les arcs de triomphe, les théâtres,

destinés à une seule cérémonie, nous permet de pressentir la quantité de talent dont l'expression et le souvenir ont disparu sans retour avec le bois, la toile et le stuc employés comme matériaux.

La liste des œuvres décoratives, comme celle des œuvres d'architecture, commence par Florence, avec BRUNELLESICO. C'est à lui, sans une absolue certitude, mais avec grande vraisemblance, qu'il est permis d'attribuer le dessin d'une chaire de lecture dans le réfectoire et d'une fontaine dans le vestibule de la *Badia* [A], au-dessous de *Fiesole* (1). Le style léger, noble, visant à l'ensemble, trahit l'architecte plus que le sculpteur. Dans l'église, les amortissements des deux portes du transept sont évidemment de lui. Pour la fontaine, avec deux chérubins, dans la partie de derrière qui conduit à l'église, l'attribution est moins certaine. L'ornementation d'une porte dans la cour, avec des arabesques d'une noble simplicité, est sans doute aussi une de ses œuvres. Le goût architectural de Brunellesco devait se borner essentiellement aux arabesques : c'est ce que montre l'ornementation de la *Chapelle Pazzi* [B], près de Santa Croce. — Dans la sacristie nouvelle de la *cathédrale* [C] de Florence, l'une des fontaines de marbre assez médiocres (la seconde est de Mino) est l'œuvre d'un élève de Brunellesco, LAZZARO DE' CALCANTI, dit BUGGIANO, qui a fait également la fontaine de la vieille sacristie, le médaillon en relief de Brunellesco dans la cathédrale, et la chaire de *S. Maria Novella* [D].

GHIBERTI, comme décorateur en bronze, s'élève vite au-dessus des limites de l'arabesque, d'abord avec quelque timidité, puis sans scrupule. Les jambages de ses trois portes [E] n'offrent du côté intérieur que des arabesques ; c'est sur la dernière en date de ces portes (avec les battants d'Andrea Pisano) que sont les arabesques les plus belles. A l'extérieur, au contraire, l'artiste a représenté, en plein relief, des fruits, des oiseaux, des têtes, etc. A la porte nord, il se modère encore ; à la porte est, le travail est déjà très riche et très beau. A la porte sud, faite la dernière (par VITTORIO, fils de Lorenzo), il y a presque surcharge et excès de réalisme, comme si la fonte avait recouvert l'objet lui-même. Aux jambages de la porte est, l'encadrement est merveilleusement conçu d'après la matière même et la destination ; il y a pourtant, dans les motifs, quelques détails de style baroque.

DONATELLO, dans sa décoration, est très osé : il cherche l'effet pittoresque, il verse parfois dans la lourdeur. Il manie parfois très arbitrairement les motifs antiques. Sa végétation est sèche et mêlée encore de reminiscences gothiques. Une de ses décorations préférées est le vase cannelé, à large panse. Il aime à mettre dans ses reliefs (et c'est encore un souvenir de la décoration gothique) un fond de mosaïque or ou de

(1) DESIDERIO et son frère BENEDETTO DA SETTIGNANO doivent avoir aussi travaillé à l'ornementation de cette église, mais on ne sait à quelles parties. L'église, malheureusement, a été trop modernisée par une récente restauration.



verre bariolé, qui leur donne un pittoresque d'une rare énergie. A citer comme exemples caractéristiques : l'encadrement de son « *Annunziata* » à *S. Croce* [A]; la niche d'*Orsanmichele* [B], avec le groupe de Verrocchio; la balustrade d'orgue de la cathédrale (aujourd'hui au *Bargello*) [C], auquel fait exactement pendant le balustre de *S. Lorenzo* [D]; la fontaine du palais Pazzi (exposée au *Bargello*) [E]; les deux tables d'autel dans la grande nef de l'*Annunziata* [F]; le ravissant chapiteau de bronze de la chaire de *Prato* [G]; le tombeau de *Giov. d'Averardo de' Medici*, la table d'autel, les clôtures du chœur, dans la sacristie de *S. Lorenzo* [H]; le merveilleux relief de madone de la chapelle Medici (*S. Croce*) [I], qui n'est, il est vrai, qu'une œuvre d'école, etc. C'est le malin esprit de la première Renaissance, qui ne fait pas encore bon ménage avec la richesse rapportée de Rome. — Il faut attribuer encore à l'école de Donatello un type plus simple de tombeaux qui apparaît d'abord au tombeau d'*Onofrio Strozzi* († 1417, à la *S. Trinità*) [J] (1), père de Palla, par un certain PIERO DI NICCOLÒ, élève habile de Donatello à sa première époque, mais dont le plus beau modèle est le tombeau de *Granozzo Pandolfino* († 1456), dans la *Badia* [K] de *Florence*, par un successeur de DESIDERIO. Le monument se compose d'une niche en demi-cercle, encadrée d'une guirlande de fruits, où est placé le sarcophage plus ou moins orné; par devant, deux enfants tenant les armes ou l'inscription. Le dessous, en pierres de couleur bien encadrées, forme une sorte de soubassement. Voir d'autres tombeaux de ce genre : à *S. Croce* [L], chapelle du Sacrement; à l'*Annunziata* [M], tombeau d'*Orlando Medici*, vers 1450, par un habile successeur de Donatello; à *S. Spirito* [N], tombeau plus simple de *Neri Capponi* († 1457), par SIMONE DI NICCOLÒ DE' BARDI, dans le style de Bern. Rossellino; à la cathédrale de *Prato* [O], le tombeau de *Fil. Inghirami* († 1480), etc.

Une œuvre charmante de MICHELOZZO est le tabernacle de l'autel antérieur de *S. Miniato* [P] à *Florence*, avec sa voûte en berceau à caissons vernissés. Plus somptueux encore, mais gâté par une addition baroque du siècle dernier, est le tabernacle de l'*Annunziata* [Q] (à gauche de l'entrée), avec frise de couleur, caissons, etc. (Comparer la décoration de la chapelle du Palais Riccardi, d'une richesse tourmentée.) — On remarque la même ornementation puissante, se rattachant à l'école de Donatello, dans les deux portes de la *Banque des Medici* [R] à *Milan*, dans une chaire à la *Brera* [S], et dans la chapelle Portinari à *S. Eustorgio* [T].

Un successeur de Donatello, cité plus haut (p. 96) comme architecte, BERNARDO ROSSELLINO, qui a, dans sa décoration architecturale, un peu de la lourdeur de Donatello, est l'auteur du tombeau de *Léonard l'Arétin* († 1444), dans la nef latérale droite de *S. Croce* [U]. Bernardo y a réa-

(1) A *S. Trinità*, de même, le remarquable tombeau de *Giul. di Nicol. d'Avanzi*, de l'année 1444, imitation d'un sarcophage chrétien primitif, cannelé, avec le relief du Bon Pasteur, et la figure tombale visible au-dessous du couvercle de la bière.

lisé la forme la plus belle et la plus riche de la niche florentine, et son œuvre a servi de modèle à la Toscane pendant tout le quinzième siècle.

Les décorations de bronze de VERROCCHIO (*tombeau des Médicis*, dans la sacristie de *S. Lorenzo* [A] à Florence), et d'ANTONIO POLLAJUOLO (*tombeaux de bronze de Sixte IV et d'Innocent VIII* à Saint-Pierre [B], de Rome) montrent une profusion d'ornements, et une maîtrise absolue dans la technique du bronze. Seulement le dernier a poussé trop loin le motif du lit de parade, et le premier a assez malheureusement adapté au sarcophage un motif de grillage (en cordes). Le goût de Verrocchio et sa maîtrise dans la décoration de marbre apparaissent dans les côtés de la niche de ce tombeau des Médicis à S. Lorenzo, ainsi que dans l'église de *Monteluce* [C], devant Pérouse.

Une impulsion nouvelle et importante a été donnée à la Renaissance par DESIDERIO DA SETTIGNANO (1428-64). Le *tombeau* du secrétaire d'État *Carlo Marzupini* (†1455), dans la nef gauche de *S. Croce* [D], est admiré surtout pour la vérité et l'exécution soignée du détail ornemental. saluons ici le plus haut effort du style décoratif, qui dépasse de beaucoup les modèles fournis alors par l'antique. Tout arbitraire a disparu. L'heureuse ordonnance du haut et du bas en fait mieux goûter encore la richesse. Selon l'importance et l'éloignement, l'ornement est tantôt plat, tantôt en haut relief, tantôt lisse, tantôt découpé comme une dentelle de façon à produire un effet pittoresque très fin. Ce qui plus tard peut-être n'a jamais été accompli avec cette pureté et cet éclat, ce sont les enroulements du sarcophage. — Il y a encore quelques ornements très beaux sur le *tabernacle adossé* dans le transept droit de *S. Lorenzo* [E]. — Quant à l'ornementation de la *Badia* [F], près de *Fiesole*, Desiderio doit aussi y avoir collaboré (v. p. 142, note). Le piédestal de bronze de l'*Idolino* des *Offices* [G], qui lui est attribué (à tort ou à raison, je ne sais), chef-d'œuvre de la décoration en bronze, porte la trace évidente de réminiscences classiques.

A Desiderio se rattache immédiatement, pour la décoration, ANTONIO ROSSELLINO (1427 — après 1478), bien que dans les limites qu'il y a apportées, et dans sa prédilection pour la simplicité de l'organisme architectonique et des ornements, il se révèle comme l'élève de son frère Bernardo. La décoration du *tombeau du cardinal de Portugal* à *S. Miniato* [H], et de l'*autel Piccolomini* dans l'église de *Montoliveto* [I] à Naples, ont dans l'invention et l'exécution le même charme que les travaux de Desiderio. La belle fontaine de marbre dans une grotte de la *Villa Castello* [J] est directement imitée de la fontaine Pazzi de Donatello, mais elle est d'un dessin plus heureux et plus énergique. La fontaine engagée, derrière la sacristie de *S. Lorenzo* [K], où Donatello n'est pour rien, est remarquable par l'originalité de la forme, autant que par le dessin énergique des dragons et des sphinx. (Attribuée par Vasari à VERROCCHIO.)

C'était aussi un élève de Desiderio, que MINO DA FIESOLE (1431-84),

qui a beaucoup travaillé à Florence et à Rome. Mino, dans quelques travaux florentins, approche très près de son maître : voir le *tombeau du comte Hugo d'Andeburg* (1481) à la *Badia* [A]; le *tombeau de l'évêque Salutati* (avant 1464), dans la *cathédrale* [B] de *Fiesole*; le *tabernacle* de la chapelle Médici, à *S. Croce* [C], etc. — Les travaux de Mino à Rome ne répondent pas tout à fait à ses œuvres de Florence. Il en sera question à propos de la Renaissance à Rome.

BENEDETTO DA MAJANO (1442-97) est l'auteur de la *chaire* de *S. Croce* [D], légère et magnifique, un des chefs-d'œuvre de l'art décoratif (vers 1475). Pour ne pas altérer sans doute la délicatesse de l'ouvrage, le maître a ingénieusement dissimulé l'escalier dans le pilier même; l'entrée est par une belle petite porte de derrière, ornée de marqueterie. — Le plus beau *ciboire* de marbre que possède l'Italie, dans la *cathédrale* [E] de *Sienna* (attribué d'abord à Michel-Ange), est aussi de la main de Benedetto. Il y en a une réplique, plus petite, dans la *cathédrale* de *S. Gimignano*. — Il faut citer encore, comme des perfections en leur genre, la *porte de marbre* de la *Sala de' Gigli* [F] du *Pal. Vecchio*, avec frises et chapiteaux d'un travail de figures et d'ornements très délicat. Le revers de cette porte, dans la *Sala di Udienza* [G], est plus simple, mais d'une beauté sans égale. Le *tombeau de Fil. Strozzi* à *S. Maria Novella* [H], de même que les *autels* de *Faenza* [I] et de *S. Gimignano* [J], offrent aussi de charmants motifs de décoration, bien que la maigreur de l'ornement, l'application à la décoration des arcs des motifs propres aux pilastres, etc., annoncent déjà la décadence de la plastique florentine au sortir du xv<sup>e</sup> siècle. — Il a déjà été question (v. p. 107) des portes magnifiques faites à Naples par GIULIANO, le frère de Benedetto. — Nous aurons encore l'occasion de parler de l'un et de l'autre comme décorateurs sur bois.

GIULIANO DA SANGALLO est l'auteur des deux beaux *tombeaux* de la chapelle Sasseti à *S. Trinità* [K]. Ce sont peut-être les plus riches exemplaires en ce genre (v. p. 143); les reliefs gracieux offrent aussi de l'intérêt. (Copies d'après des motifs de sarcophages antiques, etc.)

Les décorations de la *Chartreuse* [L] sont de maîtres inconnus. Dans le nombre citons un travail remarquable, et de la première époque, rappelant la manière de Brunellesco : la fontaine de la troisième cour, en forme de sarcophage reposant sur des dragons enroulés. A citer encore le pupitre de lecture au réfectoire.

Les travaux de BENEDETTO DA ROVEZZANO (1474-1554) marquent, dans la décoration de marbre, l'accentuation de la rudesse, de l'ombre et de la force, avec une perte sensible de fraîcheur et de grâce. Voir le *cénotaphe de Pierre Soderini* (de 1513) dans le chœur du *Carminé* [M], la *cheminée* du *Pal. Rosselli del Turco*, au *Musée national* [N], et le *tombeau d'Oddo Altociti* († 1507) dans la proche église des *SS. Apostoli* [O] (nef gauche). L'arabesque cherche ici à s'accorder avec le profil d'architecture devenu plus expressif; elle se simplifie et accuse son re-



lief. — A Benedetto encore, dans la même église, appartient la décoration de la *porte* [A]. — La *porte* de la *Badia* [B] (vers le Pal. del l'odestà, aujourd'hui renouvelée), qui lui est également attribuée, est plutôt d'une époque antérieure. Son œuvre la plus attrayante est certainement l'*autel* de *S. Trinità* [C], formé sans doute plus tard des parties décoratives de l'autel de Giovan. Gualberto, dont d'autres parties sont au Bargello, faites à partir de 1506. — La même tendance se retrouve dans les travaux d'ANDREA FERRUCCI (le *tabernacle* de la *cathédrale* [D] de *Fiesole*, les *fonts baptismaux* de la *cathédrale* [E] de *Pistoie*, etc.), et de BACCIO DA MONTELUPO.

D'autres travaux, d'une époque beaucoup plus récente, ne sont pas à dédaigner. Les deux *jubés d'orgues* en marbre de l'*Annunziata* [F], par exemple (de riches balustrades avec consoles sur arcs triomphaux), montrent que les détails de la première Renaissance ont été reproduits jusque vers la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, lorsque déjà existait un autre genre d'ornementation, moins gracieux, il est vrai. — En revanche, le *piédestal* du *Persée* de BENVENUTO CELLINI, dans la *Loggia de' Lanzi* [G], marque le commencement du baroque dans sa forme la plus ornée. — BANDINELLI, dans les parties décoratives de son *piédestal* devant *S. Lorenzo* [H], est plus sobre, mais aussi plus sec.

En regard de toutes ces tentatives pour communiquer au marbre et au bronze la richesse et la noblesse de la vie décorative, l'école des ROBBIA est un exemple instructif de sage modestie. Leur matière, l'argile cuite et émaillée, aurait pu, au besoin, soutenir la concurrence; mais, dans cet âge d'or de l'art, aucune matière n'essaye de se donner pour ce qu'elle n'est pas; toutes préfèrent se renfermer dans leurs propres limites. — Les Robbia, qui préfèrent la belle cuisson, le vernis égal et délicat, aux grandes plaques faites d'une seule pièce, composaient leur travail de plusieurs fragments rapportés, sans dissimuler les soudures, tandis que le marbre était travaillé par grands blocs. Ils n'auraient pu, de même, dans la finesse de l'exécution, lutter qu'avec peine. Aussi leurs arabesques sont-elles modestes. Mais ce qu'ils perdent, ils le regagnent par l'énergie et la profondeur du modelé, par l'emploi fréquent de guirlandes de fruits qui réunissent à un haut degré la plénitude et la force, surtout enfin par l'emploi de trois ou quatre couleurs (bleu, violet, jaune, vert), qui, pendant longtemps et à dessein, composeront toute leur palette. La plastique, la plastique peinte, et la peinture alternent avec une pondération claire et consciente. — Il suffit de citer comme chef-d'œuvre la *fontaine* de la sacristie de *S. Maria Novella* [I]. (Pour leurs carrelages, voir plus loin.)

Les *porte-étendard* et les *torchères* de certains palais, en fer forgé et limé, avec les anneaux pendants, témoignent, dans leur beauté simple,

de l'atmosphère générale d'art, où chaque objet avait son droit et sa place. Ils devaient s'adapter au sérieux de l'ordre rustique; aussi est-il facile de les surpasser en éclat, mais leur destination demandait cette rudesse de forme. Les angles du *Pal. Strozzi* [A] conservent les lourdes et riches lanternes de NIC. GROSSO, dit CAPARRA. Une autre lanterne semblable est au *Pal. Guadagni* [B]. On dirait que, de l'angle du palais, un rayon d'énergie a passé dans le fer.

Le style de la décoration florentine se répand dans toute la Toscane (à l'exception de Sienne); mais, par les travaux d'artistes florentins à Rome, Naples, etc., il exerce aussi une influence décisive sur l'art décoratif dans toute l'Italie centrale et méridionale.

A *Pise*, ce qu'il y a peut-être de plus beau, c'est le *bénitier* dans le bas-côté droit de la *cathédrale* [C]; il peut y en avoir de plus riches, mais je ne crois pas qu'il y en ait de plus élégants. — De la même main, peut-être, le pupitre de lecture, reposant sur un aigle, dans le chœur.

Au XVI<sup>e</sup> siècle, un certain STAGIO STAGI, de Pietrasanta, travailla (sous l'influence de Michel-Ange, à ce qu'on prétend) au *tombeau de Gamaliel, Nicodème et Abdias* (bas-côté droit de la *cathédrale* [D]), à la *niche de S. Blaise* (transept droit), et au *tombeau de Decio* († 1535), au *Camposanto* [E]. C'est un travail d'arabesque, enflé et surchargé, qui rappelle l'école napolitaine du même temps (vers 1530; voir plus bas). Benedetto da Rovezzano, avec sa rudesse plus simple, est bien préférable. Stagi a aussi fait l'un des deux *chapiteaux à figures* du *cierge pascal*, et de la colonne qui fait pendant, dans le chœur de la *cathédrale* [F]. L'autre est de FOGGINI.

A *S. Sisto* [G] : deux *bénitiers* de marbre, d'une beauté simple.

A *Empoli* : de curieux *fonts baptismaux* de 1447, dans le baptistère de la *cathédrale* [H], tout à fait dans la manière décorative de Donatello.

Dans la *cathédrale* [I] de *Prato*, la magnifique *grille de bronze* de la chapelle de la Madonna della Cintola, avec les frises à jour, et les frises latérales formées d'enroulements et de figures, avec un couronnement de palmettes et de candélabres, faussement attribuée à Simone par Vasari, a été commandée en 1444 chez l'orfèvre florentin BRUNO DI SER LAPO. La ravissante frise de PASQUINO DI MATTEO, de Montepulciano, ne date que de 1461.

*Lucques* renferme quelques-unes des plus anciennes œuvres décoratives de la Renaissance : le *tombeau d'Ilaria del Carretto* (vers 1413), avec génies et festons, par JACOPO DELLA QUERCIA, dans la *cathédrale* [J] (le devant du sarcophage est maintenant au *Bargello* [K], à Florence); dans la cathédrale encore, du même, un *bénitier* [L]. — A part ces œuvres anciennes, et quelques autres, comme l'énergique *portait*

du *Palais archiépiscopal* [A], le grand sculpteur MATTEO CIVITALI est ici, pour la décoration, le premier et le dernier. Sa manière trahit l'école de Desiderio da Settignano; mais il est plus grave, plus architectural, et aussi moins souple, moins fin. C'est de lui qu'est, dans la *cathédrale* [B], l'ornementation du *Tempietto* (1484); d'autres artistes contemporains y auraient mis plus de grâce, peut-être, mais sans produire un aussi grand effet. Il faut citer encore la *chaire* (1498), l'*encadrement du tombeau de Petrus et Noceto* (1472), peut-être aussi la bordure inférieure de la chapelle du Saint-Sacrement (transept droit), ainsi que les belles parties décoratives de l'autel de Régulus (1484), immédiatement à droite du chœur. Les pilastres de marbre dans la dernière chapelle du transept gauche lui sont également attribués. — A *S. Salvatore* [C], un *cadre de marbre* autour d'un tableau d'autel. — A *S. Frediano* [D], la nouvelle *fontaine baptismale* (en forme de niche), dans le voisinage de l'ancienne. — Le neveu de Matteo, NICCOLÒ CIVITALI, se montre l'habile successeur de son oncle dans les *autels* de *S. Frediano* [E] et de *S. Maria de' Servi* [F].

A côté de Florence, *Sienna* a, dans l'art décoratif, comme en sculpture, son originalité propre et son intérêt. — Chez QUERCIA (1371-1438), la décoration est encore très subordonnée, et quand elle paraît, comme il faut s'y attendre chez un artiste de transition, elle est assez lourde, et assez gênée par les réminiscences gothiques. — Un art sobre, mais élégant, très étroitement attaché aux modèles antiques, apparaît d'abord dans les travaux de bronze de GIOVANNI DI TURINO († vers 1454) et de LORENZO VECCHIETTA (vers 1412-1480). Giovanni est l'auteur des deux jolis petits *bénitiers* de la chapelle du *Pal. Pubblico* [G] et de la sacristie de la *cathédrale* [H] à Sienna, émaillés et portés par un ange. Ces deux œuvres, de même que le *bénitier* de bronze plus simple, œuvre de GIOV. DELLA BOMBARDE (1430), dans l'église de *Fontegiusta* [I] (deuxième colonne à gauche), ont, par la gravité monumentale, qui, même dans les travaux de petites dimensions, ne s'accommode pas de vaine mignardise, une importance très supérieure à l'objet lui-même. — VECCHIETTA, qui, en sculpture, n'est guère que le successeur habile et laborieux de Quercia, et qui, comme peintre, reste loin derrière ses grands contemporains, a dans la décoration du marbre et surtout du bronze un mérite tout particulier. Le grand *ciboire* de bronze (1465-1472), sur le maître-autel de la *cathédrale* [J] (le dessin original se trouve dans la grande salle de l'Académie), a, par sa composition d'une énergie originale, exercé de l'influence sur tout l'art décoratif de Sienna. — Un *ciboire* de bronze plus petit, très fin, dans l'église de *Fontegiusta* [K], est de LORENZO MARINNA. Fonte et ciselure sont d'un travail exquis.

ANTONIO FEDERIGHI († 1490) est un artiste plus important, dont la vigueur et l'imagination ont été décisives pour les destinées de l'art dé-



coratif de Sienne. Il est l'auteur des deux magnifiques *bénitiers* (1462-63) de marbre qu'on voit à l'entrée de la *cathédrale* [A], et dont les pieds passent à tort pour être antiques. La succession de bas-reliefs, de statuettes, de festons, d'aigles et d'animaux aquatiques, comme supports des bassins, etc., offre une expression de richesse et de vraie splendeur. Quant aux poissons de l'intérieur du bassin, il n'en faut accuser que l'excès de l'imagination décorative. Le *banc de pierre*, dans la *Loggia de' Nobili* [B] (à droite, 1464), est trop lourd, tandis que les *frises* de la chapelle du *Palazzo Pubblico* [C], de la *Loggia del Papa* [D], et de la chapelle voisine du *Palazzo del Turco* [E] sont d'un grand et énergique effet. — Une parenté étroite paraît relier GIOVANNI DI STEFANO à Federighi dans son *encadrement d'autel* de la chapelle de Sainte-Catherine à *S. Domenico* [F], qui est d'un grand effet.

L'art décoratif de Sienne atteint sa pleine floraison, non pas, comme à Florence, au temps de la première Renaissance, mais seulement vers l'époque de la Renaissance proprement dite, lorsque la sculpture de Sienne revêt un cachet décoratif, une fantaisie d'invention, une élégance et une énergie dans les formes, un fini d'exécution et un effet de pittoresque qui n'ont été nulle part surpassés en Italie. — LORENZO MARINNA (1476-1534), comme sculpteur de marbre, ANTONIO BARILE (né en 1453), comme sculpteur de figures, et le grand architecte BALDASSARE PERUZZI (1481-1537) sont les maîtres de ce style décoratif. Il y a encore quelque chose de primitif dans le *banc de pierre* à gauche de la *Loggia du Casino de' Nobili* [E]; le revers surtout est d'une beauté particulière : MARINNA y a travaillé avec PIETRO CAMPAGNINI et MICHELE CIOLI, de Settignano. Il y a une magnificence et un travail achevé dans la petite *façade de la Bibliothèque* [F] de la *cathédrale* (vers 1497), dans le *portail ornementé* de la *chapelle baptismale* [G], également ancien et d'une énergie extraordinaire, et dans l'incomparable *maître-autel* de l'église de *Fontegiusta* (1517) [H], le tout d'une décoration très riche et d'une manière presque libre. Les anges et chérubins, et la frise avec griffons, appartiennent à ce que la sculpture du temps de Raphaël a produit de plus beau. — Il faut citer encore de la main de Marinna, à *S. Martino* [I], le beau *revêtement de marbre* d'un autel (1522), et à *S. Francesco* [J], l'*autel Marsili*; enfin la décoration de la *chapelle Piccolomini* [K].

BALDASSARE PERUZZI, dans la *décoration murale* en stuc de la chapelle ronde de Saint-Jean, à la *cathédrale* [L], a montré le goût le plus pur de la belle époque décorative. Il avait à encadrer les sculptures de Neroccio, les fresques de Pinturicchio, et en même temps à assurer l'organisme de son monument. (La coupole est malheureusement d'une époque plus récente.) — Le maître-autel de 1532 est d'une grandeur simple. (Pour les orgues, etc., voir plus bas.)

*S. Domenico* [M] a deux *encadrements d'autel* plus simples. En général, le style baroque, avec ses colonnes, ses frontons saillants, ses grands effets,

a relégué dans l'ombre l'architecture plus simple et mesurée des pilastres. — Il y a de la richesse, mais une fantaisie déjà baroque, dans l'*escalier de la chaire de la cathédrale* [A], par BERNARDINO DI GIACOMO (1543), avec de magnifiques bas-reliefs.

Sienna est encore classique pour ses *porte-étendard* et ses *anneaux de sonnettes*, de bronze ou de fer, qui, au xv<sup>e</sup> siècle, se voyaient dans les palais toscans. Sans doute les lanternes déjà citées du palais Strozzi à Florence éclipsent de leur gloire tout ce qui a été fait en ce genre. Pourtant les *lanternes* du *Palazzo del Magnifico* [B], à Sienna, œuvre de GIAC. COZZARELLI (1453-1515), sont peut-être d'un style supérieur; elles sont l'un des plus beaux joyaux de bronze de la Renaissance. Il y a de même une lanterne de bronze au *Pal. della Ciaja* [C]. Dans les autres palais, au Piccolomini, par exemple, les lanternes sont de fer. — Ce n'est pas seulement la beauté de l'objet, avec ses feuilles d'acanthé et ses profils énergiques, qui nous fait attacher du prix à ces riens; c'est plutôt la réflexion sur le caractère et l'amour du beau de cette époque, qui recherchait l'œuvre d'art et le monument là où nous nous contentons d'un colifichet sans durée.

Au milieu de ces œuvres, on est surpris du caractère étrange du grand *autel Piccolomini*, dans la *cathédrale* (1485) [D], qui, par ses ornements et ses proportions dans le style de la première Renaissance à son déclin, plus que par ses excellentes figures (en partie travail de la jeunesse de Michel-Ange), occupe une place classique dans la décoration du temps. (Sur le maître ANDREA BREGNO, de Milan, qui aurait exécuté cette œuvre à Rome, voy. plus bas, Rome). Un arc triomphal encadre la niche où s'élève l'autel.

Les villes placées sur le chemin de Sienna à Rome montrent l'influence de l'art de Sienna : ainsi la *fontaine d'Asciano* [E], d'un grand effet, en forme de vase gigantesque, et au même endroit, à *S. Francesco* [F], un *bénitier*, très simple, sans doute de la même main. — Un *bénitier* d'un bon travail dans la *cathédrale* [G] d'Orvieto; à *Pienza* (cathédrale) [H], une grande *fontaine baptismale*, aux formes architecturales puissantes.

Sur la route de Florence à Rome, on retrouve dans la plupart des œuvres l'influence florentine.

A *Arezzo*, les œuvres importantes en ce genre sont d'artistes florentins, BENEDETTO DA MAJANO, A. DELLA ROBBIA (voir à leurs noms).

A *S. Domenico* [I], à *Pérouse*, quatrième chapelle à droite, tout le *retable de l'autel* est revêtu d'une grande décoration de ce style, un peu grossière, en stuc et en tableaux (1459). C'est l'œuvre d'un Florentin, AGOSTINO DI DUCCIO, qui a également composé la riche façade de *S. Bernardino* (1461) (voir la SCULPTURE, et aussi VERROCCHIO pour l'autel de Monteluce, devant Pérouse).

Dans la *cathédrale* [J] de *Spello*, le *tabernacle* du maître-autel, une

*coupole* sur quatre colonnes, œuvre gracieuse du début de la Renaissance.

Dans la *cathédrale* [A] de *Narni*, à droite, une *niche d'autel*, avec un arc qui s'élève par-devant, tous deux en forme d'arcs triomphaux, travaillés en stuc ; xv<sup>e</sup> siècle.

Au *Palais ducal* [B] d'*Urbino* (1460-1470), les sculptures décoratives, les encadrements de porte surtout, et la décoration de quelques cheminées, sont du meilleur style. Elles sont attribuées à AMBROGIO DA MILANO, mais elles trahissent clairement l'œuvre de plusieurs maîtres, d'un caractère moitié vénitien, moitié romain et florentin. Par l'originalité de l'invention, l'énergie de l'effet et le fini extraordinaire de l'exécution, elles appartiennent à ce que l'Italie offre de meilleur hors de Florence et de Sienne.

Le *maître-autel* de *S. Maria della Calcinuccia* [C], près de *Cortone* (1519), offre quelque parenté avec les travaux romains d'ANDREA SANSOVINO.

A *Rome*, c'est vers 1460 que commence, sous l'inspiration des premiers travaux florentins de Filarete, de Mino, et des autres, le luxe de l'ornementation de marbre dont le développement, pendant près d'un demi-siècle, doit être si abondant et si riche. A part les travaux exécutés à Rome même par les grands maîtres florentins, par MINO, A. POLLAJUOLO et ANDREA SANSOVINO, l'ornementation des monuments y est aussi peu originale, magnifique, et aussi peu empreinte de perfection artistique que le sont leur architecture même et leur statuaire. Les longs et fréquents séjours de Mino à Rome ont été décisifs, on pourrait dire fatals, pour les destinées de la décoration et de la plastique : son ordonnance peu réfléchie, sa décoration d'une allure un peu dure et parfois mesquine, ont été presque partout fidèlement répétées ou imitées. Les restes des derniers travaux décoratifs de l'antiquité ont concouru de même à former ce style, facile, il est vrai, et séduisant, mais qui manque parfois de proportion, de clarté ou de grandeur. Pourtant, malgré ces imperfections, les monuments romains offrent un trésor de décoration facile, plaisante, gracieuse, qui, en dépit des surcharges et des répétitions trop fréquentes, est encore une joie pour les yeux.

Parmi les *encadrements de porte* [D], ceux de *S. Marco*, et du *Palazzo di Venezia*, de *S. Agostino*, de *S. Cosimato in Trastevere*, de l'hôpital de *S. Sisto* et de *S. Maria del Popolo*, ont un mérite tout particulier. Un portail simple de LAURANA, Via del Gesu, 84 ; celui de *S. Giacomo degli Spagnuoli* [E] est aussi très beau. L'encadrement des portes principales de *Saint-Pierre* [F], attribué par Vasari à Simone, est probablement l'œuvre de FILARETE ; c'est une bordure lourde, avec de petites scènes de genre d'un relief plat. — Dans le *portique* de *S. Maria à Monserrato* [G] (vers 1500), une table d'inscription plus récente, avec un cadre ravissant.

La *tribune des chœurs* de la *chapelle Sixtine* [H], magnifique, noble et grave, est une œuvre excellente, étant donnés les proportions et



l'emplacement. Les clôtures de marbre qui séparent le vestibule de la pièce principale sont aussi d'un excellent travail. De même les *balustrades* de la chapelle Carafa à *S. Maria sopra Minerva* [A], les *clôtures des chapelles* à *S. Maria del Popolo* [B]; la *Tribune* de *S. Giacomo degli Spagnuoli* [C], intéressante pour le bon état de conservation de ses peintures et de ses ors, etc.

Dans l'ornementation des *autels* de marbre, ce qui domine, ce sont les figures. La forme de l'autel est, dans le meilleur cas, un arc triomphal comme l'autel de *S. Gregorio* (1469) [D], ou un retable plat qui contient les statuettes et les reliefs. Ainsi l'autel plus simple d'Alexandre VI dans la sacristie de *S. Maria del Popolo* [E] (1473, par ANDREA BRIGNO), le grand maître-autel de *S. Silvestro in Capite* [F], et l'autel doré d'Innocent VIII à *S. Maria della Puce* [G] (sans doute par PASQUALE DA CARAVAGGIO, 1490) (v. la SCULPTURE).

Les *tombeaux* de ce temps (particulièrement nombreux) trahissent de même l'influence des modèles étrangers. Le type le plus ancien est aussi le plus riche, tel qu'il apparaît dans le monument d'Eugène (1447), par ISAIA DI PISA, à *S. Salvatore in Lauro* [H] : une niche profonde, avec le sarcophage, au-dessus duquel est un relief ou une peinture (généralement Marie, à laquelle le donateur est présenté); des piliers avec niches contenant des figures en haut relief; un socle énergique avec une grande inscription, et les armes à côté; la terminaison, tantôt à entablement droit, tantôt en demi-cercle, ou en forme de conque. A part le monument du pape Eugène IV, il faut citer les tombeaux : d'Astorgio Agnense (1451) dans la cour de la *Minerva* [I], de Tibaldi (1466) dans l'église, du pape Pie II à *S. Andrea della Valle* [J], de Pietro Riario (1474), par MINO, aux *SS. Apostoli* [K], du cardinal Val. d'Ansio (1483) à *S. Sabina* [L]; et, à une époque plus récente, ceux de Podocatharo et de Lonati à *S. Maria del Popolo* [M], et de Pie III à *S. Andrea della Valle* [N].

Lorsque les piliers avec niches à figures firent place à d'élégants pilastres accouplés, apparut sous Paul II un second type de tombeau romain, plus léger, et d'un goût singulièrement plus pur. La décoration en reliefs du mur de fond (tombeau Lebretto, 1465, à l'*Araceli* [O], tombeaux plus médiocres de Giov. Ortega Gomièl et de Giov. da Mella (1467) à *S. Maria di Monserrato* [P]), ou la décoration peinte (tombeaux Capranica et Coca peints par Melozzo, dans la *Minerva* [Q], tombeau Malvezzi, près de *S. Maria del Popolo* [R], etc.), la simplicité heureuse des proportions architectoniques, la grâce et la convenance de l'ornementation, le charme léger du couronnement en forme de conque, prêtent à ces tombeaux un effet qui les égale presque aux monuments florentins.

C'est en s'inspirant de ces derniers que MINO, dans son tombeau de Cristof. della Rovere à *S. Maria del Popolo* [S], crée un nouveau type architectural plus sévère. Le demi-cercle par lequel il couronne le monument est absorbé par la niche et orné d'un relief représentant la Madone

adorée par deux anges ; la niche, plus plate, permet au sarcophage de saillir sur les consoles ; les pilastres, simples et vigoureusement accentués, descendent jusqu'à terre et encadrent aussi le socle à inscription. — Parmi les tombeaux de ce genre, copiés presque exactement pour la plupart sur le monument de Crist. della Rovere, il faut citer ceux de Rocca († 1482) et de Costa à *S. Maria del Popolo* [A], de Did. Valdès à *S. Maria di Monserrato* [B], de Ben. Soprani (1495) à la *Minerva* [C] ; de Ferici dans la cour de la *Minerva* [D], avec couronnement plat, etc.

Le type le plus simple n'apparaît qu'à la dernière époque, alors qu'on revient à la belle et simple ordonnance du temps des Cosmates et du vieux maître Paulus. Et alors, ou bien, comme pour le tombeau de Raff. della Rovere (1477) dans la crypte des *SS. Apostoli* [E], la niche se termine par une corniche droite immédiatement au-dessus de la figure tombale, ou, comme dans le monument du jeune Marcantonio Albertoni (1485) à *S. Maria del Popolo* [F], au-dessus de la niche est pratiquée une voussure demi-circulaire ou surbaissée. — Les plus simples de ces monuments, et ceux dont le caractère peut être le plus romain, ce sont ces niches à linteau droit. Le mort est couché sur le sarcophage ou la bière ; à côté de lui, un couple de génies funèbres avec des armoiries ; l'inscription est sur le socle ou sur la bière ; l'encadrement est formé par de gracieux pilastres ; la niche en haut a un couronnement droit. Parmi les autres exemplaires en ce genre, il faut citer le tombeau de Fil. della Valle à l'*Araceli* [G], 1506, presque entièrement copié sur le monument de Raff. della Rovere, les tombeaux de Giov. Andrea Boccaccio (1497) à *S. Maria della Pace* [H], du chevalier français Anseduno Giraud (1505) aux *SS. Apostoli* [I]. Mino a de même adopté cette forme, avec beaucoup de grâce, dans son tombeau de Cecco Tornabuoni († 1480) à la *Minerva* [J]. — Nombre de ces monuments empruntent des particularités à l'un ou à l'autre de ces types. Parfois c'est un autel qui est joint au tombeau (Madd. Orsini à *S. Salvatore in Lauro* [K]). Ou bien, c'est un tabernacle (deux tombeaux dans la cour de *S. Agostino* [L]). — Par une simplicité de grand goût, la table d'inscription, au lieu de la quantité d'ornements trop riches qu'on aimait alors, ne présente qu'un buste. Ainsi les tombeaux Ponzetti à *S. Maria della Pace* (1505) [M], le double tombeau de deux prélats allemands à *S. Maria dell' Anima* [N], le tombeau de la famille Satri à *S. Omobuono* [O], et celui des frères Bonsi à *S. Gregorio* [P].

Longtemps déjà avant la moitié du xvi<sup>e</sup> siècle, cette riche ornementation de marbre disparaît presque entièrement des tombeaux romains, et fait place à l'alliance exclusive de l'architecture et de la statuaire.

Si Naples a peu d'édifices complets de la grande époque de l'architecture moderne, elle est d'autant plus riche en détails décoratifs. D'ailleurs, ici encore, ce sont des Florentins qui ont importé la Renaissance, et qui, pendant tout le xv<sup>e</sup> siècle, exercent une influence décisive. (*Tombeau de*

*l'évêque Brancacci* († 1427) à *S. Angelo a Nilo* [A], par DONATELLO, exécuté par MICHELOZZO dans le style des tombeaux gothiques de Naples; *tombeau de Marie d'Aragon* († 1480) par BEN. DA MAJANO, d'après les plans d'ANTONIO ROSSELLINO, à *Montoliveto* [B]; deux *autels* [C] de ROSSELLINO et de BENEDETTO DA MAJANO, *l'Arc de triomphe d'Alphonse* [D] au Castello Nuovo, par plusieurs maîtres aujourd'hui connus qui avaient été appelés de Rome, etc.)

Toute une école de ce style se révèle dans la *crypte* [E] de la *cathédrale* (1492), sorte de petite basilique souterraine, à trois nefs de même hauteur, à plafond droit, revêtue d'ornements à l'infini. (Cette ornementation, souvent reproduite en dessins, moulages et imitations, est probablement l'œuvre de TOMMASO MALVITO, de Crémone ou de Côme.) Ici la Renaissance se montre avec ses qualités les plus profondes : elle satisfait pleinement là où elle a libre cours. Tous les pilastres, et les simples jambages, tant au sens horizontal qu'au sens vertical, avec leurs arabesques, leurs fleurs, leurs écussons, leurs guirlandes, etc., sont du plus bel et du plus léger effet. L'architecture, en revanche, n'est pas d'un organisme sévère : les lignes sont trop grêles, et les supports trop décoratifs. Quant aux figures humaines du plafond, qui feignent de le porter, et qui, d'ailleurs, sont loin de valoir le reste de l'ornementation, c'est là une création tout à fait propre à Naples.

Le reste se compose de niches, autels, tombeaux, en quantité innombrable. Il s'était formé en ce genre toute une école décorative, qui, pourtant, ne commence à compter des artistes de nom (et dans des œuvres d'un goût déjà moins pur) que vers le seizième siècle : tels GIOVANNI (MERLIANO) DA NOLA, GIROLAMO SANTACROCE, DOMENICO DI AURIA, et une série d'artistes de moindre rang, jusqu'à COSIMO FANSAGA, qui, au temps du Bernin encore, ne reniait pas tout à fait la manière de la vieille époque. — Ces artistes sont, comme sculpteurs, Giov. da Nola lui-même, d'un mérite secondaire; comme décorateurs, qu'ils subissent ou non l'influence du dehors, ils mériteront toujours l'estime des bons juges, parce que, dans leurs œuvres, l'alliance de l'architecture et de l'ornementation figurée est heureuse et sûre, même quand les figures sont médiocres et de peu de valeur.

Pour ce qui regarde les *autels*, on voit d'abord se continuer, comme au moyen âge, les tabernacles couvrant la table d'autel : des arcs et frontons riches sur quatre colonnes, ou deux seulement, et adossés derrière. Voir à *S. Chiara* [F], des deux côtés du portail, un autel gothique, et un autre de la première Renaissance. — Puis, à Naples précisément, commence l'autel sculpté, avec statues et reliefs dans une architecture appliquée, le tout souvent formant une grande niche, avec un vrai luxe. Au nombre des plus ornés sont les autels des deux côtés de la porte de *Montoliveto* [G] (par NOLA et SANTACROCE). A *S. Giovanni a Carbonara* [H], une grande niche avec autel, d'un travail splendide et très fouillé (les



figures ont été rassemblées après coup). Dans la même église encore, d'autres monuments du même genre. A *S. Lorenzo* [A], quatrième chapelle à droite, l'autel Rocchi, remarquable par la délicatesse et le « brio » de l'ornementation. — Voir encore à *S. Domenico Maggiore* [B] : septième chapelle à gauche, l'autel (par NOLA), etc.

Les tombeaux de Naples immortalisent une aristocratie guerrière, de même que les tombeaux romains une aristocratie de dignitaires ecclésiastiques. Renonçant à l'ancien motif du mort couché les mains jointes sur le sarcophage, le sculpteur pouvait représenter le défunt dans l'attitude de la vie, ce qui rendait très différent l'ensemble de l'ordonnance décorative.

A remarquer surtout en fait d'ornementation : dans le transept droit de *S. Maria la Nuova* [C], le tombeau de Galeazzo Sanseverino († 1477); — à *S. Domenico Maggiore* [D], les tombeaux de la chapelle del Crocifisso, particulièrement la seconde chapelle en forme de grotte à gauche; là encore, dans le transept droit, le tombeau de Galeazzo Pandono [E] († 1514); de même, dans la chapelle S. Stefano, un tombeau de 1636 [F], d'un mérite tout spécial. Dans le cloître de *S. Lorenzo* [G], neuvième chapelle, le tombeau de Pudericus. Dans le chœur de *Montoliveto* [H], le tombeau de l'évêque Vaxallus d'Aversa, etc. — On retrouve en général les mêmes arabesques, tantôt en bas, tantôt en haut relief, qui alors étaient à la mode dans toute l'Italie, d'autant que toute la Renaissance napolitaine a par elle-même peu d'originalité. J'aurais pu à cet égard être plus court, si ces fragments tirés de l'aube de l'architecture moderne n'avaient précisément ici un mérite particulier. L'œil, fatigué des dimensions colossales du style baroque, recherche avec une vraie avidité ces restes du style primitif.

GIOVANNI DA NOLA (v. la SCULPTURE) n'est peut-être, dans le détail, nulle part aussi pur qu'ici; voir, par exemple, le tombeau de Pietro di Toledo à *S. Giacomo degli Spagnuoli* [I]. Chez son élève n'apparaît que trop cette enflure qui ravit à l'architecture, comme à la végétation décorative, leur véritable caractère. Dans l'ensemble, les œuvres du maître et de l'élève produisent toujours de l'effet; la *Fontaine* [J] même de DOMENICO DI AURIA, près de *S. Lucia* (bien qu'elle ait été jadis trop vantée), sera encore considérée comme d'une invention heureuse.

On trouve quelques bons portails du xv<sup>e</sup> siècle au *Gesù Nuovo* [K], dans le monument près de l'Annunziata; d'autres, plus simples, à *S. Angelo a Nilo* [L], à *S. Arpino* [M], au coin de la Strada Nilo et de la via S. Agostino alla Zecca, etc.

A Gènes, la décoration de la Renaissance, de même que le style correspondant de l'architecture et même de la statuaire, ne s'établit que lentement. L'impulsion est venue ici moins de Toscane que de la Haute-Italie.

Le monument le plus ancien, encore à moitié gothique, la façade de la chapelle de Saint-Jean dans la *cathédrale* [N] n'a été commencée qu'en 1451;

et le tout, à part les modifications récentes, a été terminé en 1496. Ce travail d'ornementation, qui jadis a dû certainement offrir un grand intérêt, a, par les additions en style baroque, beaucoup perdu de son charme : pourtant il fait encore impression par la légèreté et la beauté du plan.

Gênes se distingue surtout par ses *encadrements de portes* en marbre, ornés souvent de riches arabesques (de style lombard pour la plupart), ou de médaillons et de corniches. C'était un des rares moyens possibles de donner quelque élégance à cette sorte d'habitations en forme de cahutes dans des rues étroites. Les meilleurs, que le hasard m'a fait rencontrer, sont dans une maison de la *place S. Matteo* [A], dans une autre maison de la petite place derrière S. Giorgio [B], et dans le vestibule d'un grand édifice sur la *place Fossatello* [C] (ce dernier emprunté peut-être à une église). (Voir plus haut, p. 109 E.)

Le *jubé d'orgue en marbre* à *S. Stefano* [D] est un travail passable, probablement florentin, de l'année 1499.

A *S. Maria di Castello* [E], la niche du troisième autel à droite forme un très heureux ensemble avec le beau tableau de Sacchi (1524), le revêtement de plaques vernissées et l'encadrement extérieur.

Il y a déjà quelque imitation de l'antique, en partie très bien entendue, dans les décorations de MONTORSOLI, à *S. Matteo* [F]; surtout dans les deux tombeaux de saints sur les parois du chœur, et les deux autels aux deux extrémités du transept. — Les deux cheminées colossales des grandes salles du *Pal. Doria* [G] sont-elles aussi du même artiste ? C'est ce que j'ignore.

Enfin, ici, comme ailleurs, l'effort du style classique pur l'emporte pour un moment. Le tabernacle de la chapelle de Saint-Jean dans la *cathédrale* [H], par GIACOMO DELLA PORTA (1532), est une des principales œuvres décoratives de ce genre, au moins pour le dessous du plafond. (Les sculptures des bases des colonnes sont de GUGLIELMO, le frère de Giacomo.)

Pour la *décoration des monuments de la Haute-Italie* (à l'exception de Venise), nous pouvons être plus bref. Ici la rareté du marbre rendait nécessaire l'emploi du grès, de la pierre calcaire, du stuc et de la terre cuite. Sans doute, même avec ces matériaux inférieurs, une énergique volonté d'artiste pouvait atteindre très haut ; la moyenne d'exécution pourtant, dans ces circonstances, restera toujours inférieure. Seul le marbre blanc invite sans relâche l'artiste au progrès, au raffinement.

Entre la manière florentine et le style de la Haute-Italie, de Padoue particulièrement, *Bologne* sert de transition. Pour qui vient du Nord, cet éclat charmant, dans l'ornementation en terre cuite surtout, peut d'abord éblouir ; ce n'est pourtant qu'avec le marbre de Florence et de Sienne que l'étude pratique trouve son compte. Non seulement les œuvres bolognaises sont généralement criardes et surchargées (il suffit d'analyser un pilastre avec enfants, dauphins, candélabres, coupes, rubans, guirlandes

de fruits, etc.) ; mais encore l'expression du détail manqué de finesse et de sentiment, particulièrement, dans les travaux en pierre (1). Au XVI<sup>e</sup> siècle, l'architecte ANDREA MARCHESI, dit FORMIGINE, essaya de se rapprocher de la pureté antique, et, de fait, beaucoup des chapiteaux qui lui sont attribués ont une grande beauté (v. p. 119) ; mais dans les arabesques il n'a guère plus de vie ni d'expression que ses prédécesseurs. — Nous ne citerons que quelques-unes des œuvres dont il n'a pu être fait mention au chapitre de l'architecture.

D'abord, une quantité de *clôtures de marbre*, tantôt avec grilles, tantôt avec colonnettes très rapprochées à la partie supérieure, qui servent à fermer les chapelles à *S. Petronio* [A]. La plus ancienne, encore de style gothique, est dans la quatrième chapelle à gauche. Une autre, richement ornée, de la Renaissance primitive, septième chapelle à gauche. Une autre, plus élégante, d'un style plus récent, dixième chapelle à droite. La plus belle, quatrième chapelle à droite, de l'année 1483. Une autre, très simple, sixième chapelle à droite. La plus récente, par FORMIGINE, huitième chapelle à droite. — A *S. Michele in Bosco* [B], les murs des deux côtés de la grille du chœur, les pilastres et deux portes sont du meilleur style de la Haute-Italie.

Quelques *niches d'autel* avec et sans clôtures : à *S. Martino Maggiore* [C], la première à droite (1529) ; à la *Madonna di Baracano* [D], l'encadrement de la niche du maître-autel, œuvre d'une femme, PROPERZIA DE' ROSSI, qui, ici, imite Formigine ; à *SS. Vitale ed Agricola* [E], les compositions de stuc encadrant les fresques de la grande chapelle à gauche, avec de bonnes arabesques végétales.

Les *tombeaux* en général, et surtout pour l'arabesque, sont très inférieurs aux œuvres florentines. Le décorateur, habitué à l'argile et à la brique, ne savait plus se retrouver avec le marbre. Comme Bologne était alors la première ville universitaire de l'Europe, la plupart sont des tombeaux de professeurs, dont la valeur est surtout sculpturale (voir la SCULPTURE). Il y en a un grand nombre, provenant des diverses églises, au *Museo civico* [F] ; d'autres sont restés dans les églises mêmes. Les meilleurs sont dus à l'influence du tombeau d'Antonio Galeazzo Bentivoglio († 1435), par Quercia, à *S. Giacomo Maggiore* [G]. Parfois exceptionnellement, un artiste florentin travaille selon la manière de son pays, comme FRANCESCO DI SIMONE au tombeau de Tartagni († 1477) à *S. Domenico* [H] (passage vers la porte latérale gauche) ; et encore n'est-ce qu'une imitation plastique et décorative assez gauche du tombeau de Marzuppini (v. p. 144).

Une belle œuvre décorative, et, malgré l'enflure, préférable à ces travaux de marbre, est le tombeau de stuc de Lodov. Gozzadini [I], dans la nef latérale gauche des *Servi* (à la place du troisième autel) :

(1) Pour les ornements en briques, je crois, quand leur répétition est fréquente et monotone, qu'elles prennent la forme dans des moules de bois.



l'auteur est un sculpteur assez insignifiant de ce temps, GIOV. ZACHIO. Le tombeau, plus simple, de Giac. Birro au cloître de *S. Domenico* [A] est de même l'une des œuvres le plus heureusement ordonnées du style baroque, à ses débuts. — Les chefs-d'œuvre en ce genre, par ONOFRI, sont le tombeau Nacci à *S. Petronio* [B], et un tombeau dans le cloître de *S. Martino* (1502) [C].

Le beau *cadre* de la Sainte Cécile de Raphaël, par FORMIGINE, est encore dans la chapelle Bentivoglio, dans le pourtour de *S. Giovanni in Monte* [D].

Comme pendants aux torchères métalliques des palais toscans (lesquelles ne sont que médiocrement représentées ici par celles du palais du Podestat), on peut citer les *marceaux de porte* en bronze massif, d'une riche garniture, où sont sculptés des animaux sautant, etc. Mais ces œuvres, d'ailleurs, ne dépassent pas le seizième siècle, et l'atteignent à peine.

A *Parme*, les pilastres ornés de la façade de *S. Sepolcro* [E] portent la date de 1505. — Dans la *cathédrale* [F] : les clôtures de marbre de la quatrième chapelle à droite ; puis, au-dessous de l'escalier, vers les portes latérales sud et nord, deux tombeaux, dont l'un (celui de la famille Carrissimo) porte le nom du sculpteur GIOV. FRANCO DA GRADO, sont parmi les belles œuvres, sans figures, de la Renaissance de la Haute-Italie, à sa maturité. — Dans le transept droit, un tombeau en marbre rouge de Barth. Montinus, 1507.

Vers le même temps (1508), l'orfèvre BART. SPANUS est désigné comme l'auteur d'un tombeau d'évêque en forme de niche, dans la *cathédrale* [G] de *Reggio* (chapelle à gauche du chœur) ; la statue du mort, représenté dormant, est de la même main. — Voir une œuvre du même genre dans la troisième chapelle à droite.

A *Ferrare*, où, dès lors, l'emploi du marbre était plus familier, l'arabesque est plus heureusement cultivée qu'à Bologne. Cette manière se révèle dans les revêtements d'angles des palais, aux surfaces, d'ailleurs, unies ; c'est comme le jalon d'un revêtement de marbre à venir, pour lequel manquaient alors le temps et les moyens. A moins qu'on n'ait voulu seulement donner un caractère artistique aux angles des rues. Les plus beaux de ces travaux sont au *Palais de' Leoni* [H], où se remarque, de plus, une porte exquise (v. p. 125). — L'une des salles du *Palais Schifanoja* [I] a une décoration intérieure, en stuc de couleur, d'une richesse et d'une fantaisie toutes particulières, due à DOMENICO DI PARIS, de Padoue, que nous retrouverons plus tard comme sculpteur. Le travail a été exécuté, en 1467, sous la direction de l'architecte PIETRO BENVENUTI, dit DAGLI ORDINI ; les peintures sont l'œuvre d'un certain BONGIOVANNI DI GEMINIANO. — Les bases des piliers, à la Chartreuse de *S. Cristoforo* [J], ont de très belles arabesques où l'on croit pouvoir mettre le nom de SAN-SOVINO. |

La *cathédrale* [K] de *Modène*, à part un tombeau en forme de niche

(Molza, chapelle à gauche du chœur), contient, dans les deux nefs latérales, deux chapelles-niches d'autels d'une grandeur remarquable. La plus belle est celle du premier autel, à droite, dont les panneaux seraient l'œuvre de Dosso Dossi.

Dans les *Marches*, au Sud (Faenza, Forli, Rimini, Loreto), l'influence est d'abord aux artistes florentins (GIUL. et BEN. DA MAJANO, L.-B. ALBERTI, AGOSTINO DI DUCCIO, etc.); au Nord, ce qui domine, c'est l'influence vénitienne, qui, de Ravenne, par P. LOMBARDI (1481), s'étend peu à peu vers le Sud. A citer : l'autel Corpus Domini dans la *cathédrale* [A] de *Cesena*, la décoration de la chapelle della Concezione à *S. Mercuriale* [B], à *Forli*, par GIACOMO DA VENEZIA (1536), etc. — La décoration de la *Santa Casa* [C] de *Loreto*, reconstruite en marbre par BRAMANTE, caractérise bien la tendance qu'a le seizième siècle à remplacer l'ornementation par des formes de pure architecture. Les stylobates incrustés, les colonnes cannelées se rapprochent fortement de l'antique. Les beaux festons sont de MOSCA.

*Venise* possède un trésor extraordinaire, mais un peu monotone, d'ornements de ce style. Ici, il est vrai, le goût du marbre, blanc ou de couleur, et des matières de tout genre, est assez répandu pour que la tentation de faire œuvre d'art soit aussi forte qu'à Florence et à Rome. Mais ce n'est qu'à certains égards que l'ornementation atteint son complet développement. Il lui manquait les soins d'une vraie mère : une architecture puissante, veillant partout, dans l'ensemble et les détails, sur le sens de la mesure et des proportions.

L'ornementation, ici, ne doit pas être cherchée dans des œuvres isolées, tombeaux ou autels (sauf quelques belles exceptions). Les tombeaux de l'aristocratie vénitienne, en effet, dépassent de beaucoup les proportions de la niche : ils grandissent, s'étendent, deviennent des architectures engagées en forme d'arcs triomphaux, avec colonnes et statues, auprès desquelles l'arabesque est presque sans valeur. Les autels mêmes prennent une forme architectonique plus développée. Et, tandis que la décoration proprement dite devient édifice, l'architecture (ainsi que nous l'avons vu) se fait décorative, en sorte qu'en général l'arabesque se réfugie à l'extérieur du monument.

Avec un peu d'attention, l'observateur remarquera vite que l'arabesque purement végétale, l'enroulement des frises, par l'énergie du dessin, l'exécution à la fois hardie et délicate du relief (et c'est, à vrai dire, une des plus belles créations de la Renaissance), est très préférable à l'arabesque avec figures, montant en spirale, qui, ailleurs, est le principal ornement des pilastres. Il semble que l'école des Lombardi en ait eu le sentiment; elle s'est, du moins, attachée à ne mettre sur les pilastres qu'un simple rinceau, d'un travail exquis, sans écussons, vases, griffons, harpies, tablettes, enfants, etc. Plus tard, vers le commencement

du XVI<sup>e</sup> siècle, apparaissent des revêtements de pilastres de ce dernier genre, d'un bon travail, du reste ; — mais ils succombent presque aussitôt, au temps de la Renaissance classique, sous une facture creuse. En somme, on n'a qu'une faible conscience de ce fait, à savoir que les supports doivent être décorés autrement que les parties qu'ils supportent. — Parmi les meilleures *arabesques d'édifices*, on peut, à titre d'exemple, désigner :

Les pilastres du portail de *S. Zaccaria* [A]. — A *S. Maria de' Miracoli* [B], les merveilleuses arabesques de la balustrade, au-dessus des degrés du chœur, celles des bases des pilastres du chœur (gracieusement entourées de Sirènes et d'enfants), et celles de la tribune des chanteurs ; — la frise des clôtures du chœur ; les pilastres des portes ; le reste, tout en n'ayant qu'une médiocre valeur, concourt à une impression de richesse unique en son genre. — A la *Scuola di S. Marco* [C], tous les ornements, soit horizontaux, soit en archivoltes, avec leurs rinceaux merveilleux, sont excellents, ainsi que les ornements à jour (en partie restaurés) et les acrotères ; ceux des pilastres, en général, sont à peine médiocres. — Le peu qu'il y a dans le vestibule de *S. Giovanni Ev.* [D] est très beau. — Dans la partie postérieure du *Palais des Doges* (par RIZZO et SCARPAGNINO, v. p. 132), ce qu'il y a de mieux, ce sont les panneaux en arabesques au second étage supérieur, les piliers au-dessus de l'escalier des Géants, et aussi les pilastres des fenêtres. Parmi ces derniers, du moins, ceux qui sont du côté du canal, et qu'on peut voir de plus près dans la Sala dello Scudo et dans la Sala de' Rilievi, sont les mieux ornés de Venise ; l'ornementation et les figures s'y allient avec une harmonie presque parfaite. — Remarquer dans l'escalier même [E] la fine ornementation des marches, des parois latérales, et des pendentifs, véritables orfèvreries de marbre, d'une grâce unique et d'un charme qui rappelle les œuvres florentines les plus spirituelles. — A la *Scuola di S. Rocco* [F], l'ornementation, malgré sa richesse, est d'un mauvais style, surtout dans l'escalier. — A *S. Rocco* même, la porte de la façade latérale (autrefois porte centrale) rappelle la belle manière du palais d'Urbino. — A l'*Académie* [G] (côté ouest), une autre belle porte encadrée à l'extérieur. — A *S. Michele* [H] : les pilastres de la porte, les bases des pilastres du chœur. A *S. Giobbe* [I], le portail, etc.

L'encadrement de marbre du chœur des *Frari* [J] (1475), avec son feuillage épais, est intéressant au point de vue historique, comme une des œuvres, sinon de la Renaissance tout à fait primitive, au moins de la première période.

Dans la décoration et l'invention de monuments isolés, le premier, le seul artiste qui, pour la « vaga ed amorosa fantasia », puisse être comparé aux Florentins, est assurément ALESSANDRO LEOPARDO. Son *piédestal* [K] de la statue équestre du célèbre Colleoni, près de *S. Giovanni e Paolo*, daté de 1495, est composé avec un tact admirable : léger et svelte, avec six colonnes adossées, la frise et la plinthe d'une belle ornementation, il



donne à la statue, qui n'est pas le moins du monde d'une taille colossale, une élévation extraordinaire, sans cependant distraire le regard vers ses mérites propres. En revanche, le harnachement du cheval et l'armure du cavalier sont d'une décoration beaucoup trop finement ornée et trop uniforme pour l'impression de puissance de l'ensemble. — De Leopardò encore, les trois *piédestaux de bronze* [A], en forme de candélabres, pour les porte-étendard de la *place Saint-Marc*, œuvre célèbre, où se marient une composition heureuse et le travail exquis du détail (1501-1505). — L'ornementation de la chapelle Zeno à *Saint-Marc* (1515) [B] est peut-être d'une autre main, à l'exception pourtant du piédestal de la Madonna, qui ne serait pas indigne de Leopardò.

Au *Palais des Doges* [C], la Sala de' Busti et la Camera a letto contiennent encore de belles *cheminées de marbre*, pour lesquelles ANT. et T. LOMBARDI reçurent, en 1507, la somme considérable de 235 ducats; au-dessus de colonnettes torsées et de consoles, une frise trop lourde (double), et dans le haut des adjonctions plus récentes.

Pour tout le reste, il n'y a pas d'attributions précises, ou du moins sûres, jusqu'à ce que commence, avec GUGLIELMO BERGAMASCO et J. SAN-SOVINO, une série d'œuvres pour lesquelles nous avons des documents plus exacts, bien que le mérite décoratif en soit un peu inférieur.

Les *fontaines*, à Venise, n'étant que des margelles de citernes, prêtaient peu à la décoration. Aussi n'affectent-elles, pour la plupart, que la forme de grands chapiteaux. Les deux fontaines de la cour du *Palais des Doges* [D], pourtant, devaient être mises en harmonie avec l'entourage; mais cette intention n'a été réalisée qu'au début du style baroque (1556-1559, par CONTI et ALBERGHETTI). L'une est une œuvre exquise, d'une grande richesse et d'une grande fantaisie, dans la manière de Benvenuto Cellini, avec un heureux mélange d'ornementation et de figures. — Parmi les fontaines de sacristies, celle des *Frari* [E] a une bonne frise de marbre. — Une autre excellente, d'un goût simple, est encadrée dans le portique de l'*Académie* [F].

Parmi les *autels*, les deux autels de PIETRO LOMBARDO, dans le transept de *Saint-Marc* [G], sont ce qu'il y a de plus orné en fait de décoration; la forme, en même temps, en est très heureuse.

Dans les *tombeaux*, le sarcophage est souvent orné de beaux rinceaux (tombeau Soriano à *S. Stefano*) [H]; au contraire, les arabesques du cadre architectonique, comme nous l'avons remarqué, ne sont guère, à partir du seizième siècle, que d'un mérite médiocre. Le cadre même est un grand échafaudage d'architecture, fort bien conçu dans le style de la Renaissance primitive; peut-être même y a-t-il, en des monuments comme les tombeaux des doges dans le chœur de *S. Giovanni e Paolo* (Vendramin [I], 1478, par ALESS. LEOPARDO), et dans le chœur de *S. Maria de' Frari* (Tron [J], 1472, par les RIZZI), plus d'harmonie que dans les façades d'églises du même style, auxquelles manquent l'organisme et la

force. L'ornementation de ces tombeaux, de plus, est bonne, et même excellente. — Mais, à partir du XVI<sup>e</sup> siècle, cet échafaudage devient sensiblement plus simple, plus grand, plus fort, avec des colonnes, des entablements, des frontons, en saillie; la décoration de détail doit disparaître pour laisser la place libre presque exclusivement aux statues. Il en est de même pour les autels, les tribunes, etc. C'est dans cette manière, par exemple, que GUGLIELMO BERGAMASCO a composé le maître-autel et le second autel à gauche de *S. Salvatore* [A], — et que, là encore, JAC. SANSOVINO a fait le tombeau du doge Venier et le jubé d'orgue : cette dernière œuvre plus simple, et d'un détail plus pauvre, que sa bibliothèque. — Un beau tombeau, sarcophage avec buste, et socle, à *S. Stefano* [B] (chapelle à gauche du chœur), attribué à SANMICHELI, cherche à marier la richesse et la sévérité classique. On peut le comparer à ses monuments de Vérone, tels que celui qui est adossé au mur extérieur de *S. Eufemia*. Le tombeau de Pietro Bernardo († 1538) à *S. Maria de' Frari* [C], commencé de 1515 à 1525, mais achevé seulement en 1558, trahit encore l'influence de Leopardò. — A *S. Zaccaria* [D], dans le pourtour du chœur, un grand nombre de dalles tombales ornées. — A *S. Fantino* [E], un pavé de dalles tombales, du XVI<sup>e</sup> siècle, très simple, mais d'un dessin magistral.

Quant aux *candélabres de bronze*, l'œuvre célèbre d'ANDREA RICCIO, dans le chœur du *Santo* [F] à *Padoue*, a servi de type séduisant à une décoration d'une richesse infinie. Le meilleur travail de l'époque suivante est le candélabre près du maître-autel de la *Salute* [G] par ANDREA D'ALESSANDRO BRESCLANO, avec six rangs de figures, d'ailleurs fort jolies, à partir des sphinx de la base. — Les six chandeliers de l'autel sont aussi sans doute de la même main. — Dans le transept de *Saint-Marc* [H], à droite, deux candélabres, avec figures, d'une ornementation mesquine. — Il y a un moindre mérite, et l'on sent déjà la prédominance du baroque, dans les candélabres de *S. Stefano* [I] (1577 et 1617), et de même dans les candélabres de *S. Giovanni e Paolo* [J] (chapelle du Rosaire), auxquels ne ressemblent que trop les candélabres d'argent de la chapelle de Saint-Antoine au *Santo* de *Padoue*, etc.

A *Trévise*, beaux travaux décoratifs des LOMBARDI : entre autres, dans la *cathédrale* [K], le tombeau de l'évêque Zenetti par TULLIO. — A *S. Nicolò* [L], un beau cadre autour du grand tableau d'autel, l'« Incrédulité de *S. Thomas* ».

A *Padoue*, c'est l'église *il Santo* naturellement qui contient les œuvres les plus précieuses. Dès l'entrée, on remarque deux beaux *bénitiers* [M]. l'un avec une statuette du Baptiste (même époque), l'autre avec la statuette du Christ, sculptée plus tard par TIZIANO ASPETTI. Puis vient, dans la nef latérale gauche, le pompeux *monument d'Antoine de Roycellis* [N]

(† 1466), d'une ordonnance toute florentine, attribué à VELLANO. Le chœur tout entier est entouré d'une paroi de marbre, dont le dessin trahit la manière de DONATELLO; puis il contient, à gauche, près de l'autel, une des œuvres décoratives les plus fameuses de toute la Renaissance, le grand *candélabre de bronze* [A] d'ANDREA RICCIO (1507).

Ce travail résume tout le savoir et toute la puissance ornementale de la Padoue d'alors : pour la conscience, la solidité, le goût du détail, il n'a guère son pareil. Mais le mieux est l'ennemi du bien : la division du candélabre a le double d'étages et de retraits qu'aurait un candélabre antique de même taille, et les divers compartiments sont entre eux de proportions trop pareilles. Ce défaut est doublement sensible à cause de la teinte foncée du bronze. Regardez le candélabre à dix pas de distance, et qu'on imagine à côté le candélabre du Vatican d'égale grandeur : on jugera de la différence d'effet des deux silhouettes (1).

La *chapelle* [B] du Santo, d'ailleurs, est un vrai bijou de la Renaissance. L'architecture et la décoration, brillante, sans être toujours pure, de presque toutes les parties de l'édifice (arabesques plates d'une grâce charmante), commencées par GIOVANNI MINELLO et son fils MINELLO, ont été continuées par JAC. SANSOVINO, et achevées seulement en 1553 par FALCONETTO. Le riche pilastre d'angle, à gauche, est l'œuvre de GIROLAMO PIRONI; au XVII<sup>e</sup> siècle encore, à la place d'un orgue enlevé, MATTEO et TOMMASO ALLIO, de Milan (vers 1652), ajoutèrent le pilier à droite, en imitant librement la manière du modèle. Si une partie de l'œuvre décorative appartient à JAC. SANSOVINO, ce sont plutôt les belles arabesques de la voûte, exécutées par TIZIANO MINIO. Quant à l'attribution des demi-figures en relief des apôtres, dans les lunettes de la voûte, l'auteur évite de se prononcer.

Aux *Eremítani* [C], se trouvent différents encadrements d'autel, en terre cuite de couleur, qui ont de la grandeur et de la richesse (commencement du XVI<sup>e</sup> siècle).

Vicence est particulièrement riche en magnifiques encadrements de tableaux d'autel, à l'aide d'architectures en marbre ou en terre cuite. Comme à Vicence et à Vérone, à l'époque du gothique, et même plus tard, les nefs latérales des églises n'avaient pas de fenêtres, ou du moins n'avaient que de toutes petites ouvertures rondes, il restait beaucoup de place pour les décorations de ce genre. *S. Lorenzo* [D] renferme à cet égard plusieurs travaux de mérite; mais surtout *S. Corona* [E]. Dans cette dernière église, le cinquième autel à gauche est une des œuvres les plus éclatantes de

(1) Le tombeau Torriani, à *S. Fermo* [F] de Vérone, est tout entier de Riccio (chapelle près du transept gauche); les reliefs de bronze autour du sarcophage sont restés à Paris, au Louvre. La partie décorative : en bas, un ordre de colonnettes à panse; en haut, des sphinx de bronze portant le sarcophage, est, il est vrai, soignée et gracieuse, mais la composition, pour un tombeau, évoque peut-être trop l'idée d'un meuble.



fantaisie qu'il y ait de cette sorte ; et ce serait aussi une des plus belles, si l'excès de la décoration ne trahissait le caractère de l'école lombarde, et si la bigarrure des disques de marbre des pilastres ne révélait l'influence vénitienne.

A *Vérone*, *S. Fermo* [A] contient quelques bons travaux : entre autres, une imitation de l'Arc de Gavi (v. t. I, p. 32). — A la *cathédrale* [B], les *tabernacles* se terminent assez curieusement vers le haut en ogive sans doute pour rester en harmonie avec le style d'architecture. Ce sont, du reste, des œuvres assez médiocres, à l'exception du tabernacle au-dessus du tombeau de sainte Agathe (1508, au fond de la nef latérale droite), lequel, dans les arabesques des pilastres extérieurs, atteint le plus haut degré de délicatesse, de mouvement, de richesse, en dépit de la surcharge qui gâte si souvent la décoration lombarde. (Les figures surtout ne sont pas bonnes.) — A *S. Anastasia* [C], une série de *tabernacles* d'une grande richesse : l'ordre intérieur des pilastres a de sévères arabesques en pierre foncée ; l'ordre extérieur, de proportions plus grandes, est orné de riches rinceaux en marbre plus clair. L'un des meilleurs est le troisième à droite. Celui du transept droit a une valeur architecturale. Deux à gauche (le premier et le quatrième) seront cités au chapitre de la Sculpture. — Les plus belles *arabesques de pilastres* sont dans la chapelle ronde de SANMICHELI à *S. Bernardino* [D].

A *Bergame*, la *façade* de la chapelle Colleoni à *S. Maria Maggiore* [E] (v. p. 137) peut être considérée presque plutôt comme une grande décoration que comme une architecture. Il y a des façades d'une ornementation plus fouillée, comme par exemple à la Chartreuse de Pavie, où l'architecture cependant maintient mieux ses droits que dans ce monument bigarré, gracieux, un peu enfantin. — Il y a de même excès de décoration dans les tombeaux d'AMADEO, à l'intérieur de la chapelle Colleoni.

A *Milan*, la première place appartient aux merveilleux *rinceaux en stuc des pilastres* de la sacristie de *S. Satiro* [F], par BRAMANTE, vraisemblablement, comme l'édifice lui-même. A citer encore : le *tombeau adossé* de Stefano Brivio à *S. Eustorgio* [G], première chapelle à droite ; l'ornementation des *pilastres de la porte* de *S. Maria delle Grazie* [H], d'une beauté raphaélesque ; les *chapiteaux* du grand arc de la Canonica de *S. Ambrogio* [I]. — De même, quelques bons tombeaux de marbre, un bel encadrement de *porte* [J] par MICHELOZZO, provenant du palais Portinari (la seconde porte est restée en sa place au palais qui s'appelle maintenant Vismara), une chaire qui est probablement de la même main, et quelques *cadres en terre cuite* [K] au *Museo Lapidario* de la Brera.

Dans la *cathédrale* [L] de *Côme*, les *tabernacles* des monuments des deux Plin (l'un daté de 1498) sont des œuvres décoratives remarquables, moins à cause des colonnes en forme de candélabres, d'un baroque riche,

qu'à cause des consoles aux statuettes nues et maigres, évidemment imitées des pierres terminales des arcs de triomphe romains. T. RODARI connaissait certainement les deux chapiteaux à figures de Sansovino dans la sacristie de S. Spirito à Florence. La *porte* [A] de la nef latérale nord (*Porta della Rana*), signée des frères TOMMASO et JACOPO RODARI, et datée de 1505-1509, est surchargée, selon la manière lombarde du temps. Sur le portail plus simple, qui a servi de modèle (1491), BRAMANTE a montré singulièrement plus de noblesse d'imagination et de dessin. — De la même main peut-être que les tombeaux des Plinè est le magnifique *autel sculpté* [B] (le second à droite), à l'intérieur, dont il sera encore question à propos de la Sculpture; la décoration, dans son ensemble, n'est pas bonne, le détail n'est pas d'un goût très pur, bien qu'il soit traité avec intelligence; les colonnettes en forme de candélabres sont trop délicates pour la saillie des corniches.

Dans la *cathédrale* [C] de *Lugano*, les *jambages avec arabesques* des trois portes principales (1517), bien que trop surchargés par rapport à leur destination architecturale, et malgré certain défaut de pureté dans la composition, sont cependant, en fait de décoration végétale, une œuvre des plus élégantes, d'un bel élan, et fortement fouillée.

Quant à la *Chartreuse de Pavie*, la décoration de la façade a déjà été citée à propos de l'architecture (p. 114). Le magnifique *tombeau de Gian-galeazzo Visconti* [D], qui se trouve dans le transept, a été conçu en 1490 par un certain GALEAZZO PELLEGRINI, qui pourrait être également l'auteur du détail décoratif. Les parties plastiques ont été travaillées jusqu'en 1562 par différentes mains. — Voir là encore de beaux candélabres de bronze.

Entre la décoration en pierre sculptée et la peinture, le milieu est tenu par les dessins plats des *pavés en marbre et en terre cuite*. — Les premiers, comme nous l'avons dit plus haut (p. 139), sont imités des vieilles mosaïques chrétiennes : Chapelle Sixtine et Stances du Vatican; Chapelle tombale du cardinal de Portugal à S. Miniato, près de Florence; Chapelle du Palais Riccardi à Florence, etc. — Un exemple singulier du degré où peut aller l'ornementation artistique, ce sont les fameux *tableaux de marbre* de différentes couleurs qui forment le pavé de la *cathédrale de Sienne* [E]. Ils ont été exécutés depuis le XIV<sup>e</sup> siècle jusqu'à la fin du XVI<sup>e</sup>. Ils ne sont visibles qu'aux jours des grandes fêtes. — Il y a un autre exemple de ce genre, le *Jugement de Salomon*, dans la grande nef de la *cathédrale* [B] de *Lucques*. — Il convient d'accorder une attention particulière, pour leur beau dessin à la manière orientale et pour leur coloris merveilleux, aux rares et anciens exemplaires qui se sont conservés de *carrelages vernissés*, paraissant imiter la tapisserie. Plusieurs de ces *faïences* sortaient de l'atelier florentin des ROBBIA, d'où Raphaël,

par exemple, a tiré le carrelage des Loges, aujourd'hui tout à fait usé. Il y a, aux *Stances* [A] du *Vatican*, quelques restes dans un meilleur état de conservation. — D'une époque antérieure sont : le pavé de la chapelle Bentivoglio à *S. Giacomo Maggiore* [B] à *Bologne*; à *Bologne* encore, le pavé de la cinquième chapelle à gauche, à *S. Petronio* [C], ce dernier formé de plaques hexagonales avec ornements et figures. — Voir encore : à *S. Sebastiano* [D] de *Venise*, chapelle à gauche, près du chœur, avec monogramme, armoiries et la date 1510; — à *Sienna*, dans l'oratoire de *S. Caterina* [E] et dans la librairie de la *cathédrale* [F] (restauré). Il y a un pavé de ce genre, bien conservé, dans une petite chambre de l'appartement de Léon X, au *Palazzo Vecchio* [G] à *Florence*. — A *Naples*, où la tradition s'est conservée aujourd'hui encore, voir à *S. Giovanni à Carbonara* [H], la Congrégation; à *Monte Oliveto* [I], la chapelle à droite de l'entrée. — Cette sorte de décoration est aussi d'un bel effet pour le revêtement des murailles : voir à *Naples* le vestibule du réfectoire de *S. Maria Nuova* [J]. — Il y a de beaux exemplaires d'applications de ces plaques de faïence, formant lambris d'escalier, à *Gênes* [K] : via Lucoli, n° 26, via S. Matteo, n° 10, etc. — Le pavé de la *Villa Imperiale* [L], près de *Pesaro*, est dans un bon état de conservation.

Après le marbre, le bronze et l'argile, occupons-nous de la *décoration sur bois*, qui tient une place si importante dans l'art de la Renaissance.

Le moyen âge avait, pour la décoration des églises, un principe qui disciplinait tous ses efforts : c'était, lorsqu'il lui fallait rompre l'ensemble et l'harmonie d'un édifice, de mettre dans ces discords le plus d'éclat et de richesse possible. Il y trouvait à la fois une excuse et une compensation pour les brisures du rythme architectural. C'est pourquoi, dans l'intérieur des églises, tant d'escaliers à vis, tant de jubés et de balustrades, etc., sont des travaux de luxe de premier ordre. C'est pourquoi surtout, dans l'intérieur du chœur, les stalles sont ouvrées dans un style d'ornementation gothique, d'un raffinement toujours nouveau, et parées de figures qui ont souvent un grand prix. L'Italie, il est vrai, ne possède pas, de l'époque gothique, de stalles comme celles de la cathédrale d'Ulm; les stalles de *S. Francesco* [M] à *Assise* feraient pauvre figure en Allemagne. Il en serait de même pour les stalles de la *cathédrale* [N] à *Sienna*, de *S. Agostino* [O] à *Lucques*, de *S. Domenico* [P] à *Ferrare* (1384), des *Servi* [Q] à *Bologne* (1490), de *S. Zeno* [R] à *Vérone*, de *S. Francesco* [S] à *Brescia* (avec les intéressantes armoires de la sacristie), de la *cathédrale* [T] même à *Reggio*. Tout au plus convient-il d'accorder quelque valeur propre aux stalles de la *cathédrale* [U] d'*Orviète*, commencées dès 1414 par le Siennois DOM. DI NICCOLÒ, moins pour l'architecture même que pour les ornements et demi-figures de PIETRO DI MINELLA, de *Sienna*, terminés en 1431, qui sont d'un admirable dessin. Δ



Orvieto encore, dans l'Opéra, le jubé, avec des modèles géométriques très riches, et un grand Couronnement de la Vierge, en marqueterie, qui était sans doute le dossier d'un siège épiscopal. — Mais, au temps de la Renaissance, la décoration s'est jetée avec empressement sur ce genre, pour rattraper en quelque mesure le temps perdu. Les stalles du chœur, les pupitres de lecture, de certaines églises ou chapelles, comme d'édifices profanes, les jubés d'orgue, et les armoires décorant les murs des sacristies de ce temps, atteignent ce qu'il y a de plus parfait dans le genre ; et un certain nombre serviront à jamais de modèles classiques.

La sculpture sur bois, en tant qu'annexe de l'architecture, a naturellement subi les mêmes influences d'écoles et de personnes. Cependant, pour plus de clarté, nous grouperons ici par villes les œuvres les plus importantes en ce genre. A part tout ce qui est architecture, comme supports, corniches, etc., la sculpture sur bois se meut entre deux procédés : le relief sculpté (depuis le relief le plus bas jusqu'au relief fouillé et la ronde bosse), et le placage à surface plane (incrustation . marqueterie) ; lesquels apparaissent, selon les cas, séparés ou réunis. Pour la représentation des figures, c'est l'incrustation qui est préférée, sans être uniquement employée. La dorure partielle n'apparaît que plus tard ; mais, avec le temps, elle devient de plus en plus fréquente. L'imitation de l'incrustation par la peinture ne se présente que dans quelques cas isolés.

Des moines et des artisans lombards sont souvent désignés comme les auteurs de ces travaux parfois si admirables. Pourtant on hésite souvent à leur attribuer le mérite de l'invention. On croit faire honneur à l'œuvre en disant qu'elle a été exécutée « d'après les dessins de Raphaël, etc. ». C'est la même erreur qui a été commise dans l'appréciation des vases grecs, des peintures de Pompéi, et de même pour bien des points de l'histoire de l'art. On méconnaît la puissance d'invention artistique qui, à certaines époques saines et privilégiées, est répandue dans tout un peuple. — Il est vrai que dans certains cas on ne saurait mettre en doute la collaboration de grands artistes.

La sculpture sur bois se maintient jusque vers le milieu du XVI<sup>e</sup> siècle dans des formes assez pures. Puis, à la longue, par sympathie, elle partage les destinées inévitables de l'architecture. Lorsque celle-ci commence ouvertement à sacrifier le détail, et à ne prendre pour but que l'effet extérieur, la sculpture sur bois tombe dans le baroque, d'abord ; puis, à force de vouloir respecter l'harmonie des lignes architecturales, dans l'absence de relief et la pauvreté. Il y a cependant, même au XVII<sup>e</sup> siècle, d'excellents travaux en ce genre ; et au XVIII<sup>e</sup>, le rococo insufflé un instant à la sculpture de stalles et d'armoires une nouvelle vie, qui, il est vrai, n'a pas trouvé en Italie sa complète expression.

*Florence*, sans être la ville où se trouvent les plus beaux exemplaires de ce genre de décoration, offre pourtant une série de nobles travaux où

apparaît clairement la transition des styles, parallèle au développement de l'architecture. Ici encore, s'il faut en croire Vasari, BRUNELLESKO aurait eu une influence décisive.

Parmi les œuvres les plus anciennes de l'époque de la Renaissance, avec une ordonnance gothique et quelques détails gothiques encore, il faut citer les belles *stalles* de la chapelle du *Palais Riccardi* [A], et celles du chœur de *S. Miniato* [B], achevées en 1466 par DOM. DA GAJUOLE et FRANC. MONCIATTO. Ce dernier exécuta aussi, en 1472, les armoires de la sacristie. — De même la porte incrustée de la sacristie dans la *Badia* [C] de *Fiesole*, avec une représentation de l'Ave Maria, doit être de la première moitié du xv<sup>e</sup> siècle. C'est à l'influence de BRUNELLESKO sans doute et de DONATELLO qu'est due la boiserie de la sacristie de *S. Lorenzo* [D], avec une marqueterie simple, mais excellente, de même que les portes sculptées.

Vient ensuite le travail important et, pour ainsi dire, classique des deux grands décorateurs GIULIANO et BENEDETTO DA MAJANO : la boiserie de la Sacristie-Nouvelle, malheureusement très négligée, dans la *cathédrale* [E], avec couronnement d'enfants portant des festons. Ce sont des incrustations, représentant l'intérieur des armoires ou de simples ornements, séparées par de sveltes pilastres avec corniches modérées. (Il y en a quelques fragments aujourd'hui dans l'Opéra de la cathédrale.) — De la main seule de Giuliano est la belle porte incrustée de la salle des Lis (Sala de' Gigli) du *Palazzo Vecchio* [F], dont l'encadrement de marbre est de Benedetto. (Elle représente, entre autres, Dante et Pétrarque.) De BENEDETTO, la porte, simple et d'un goût pur, de la chaire de *S. Croce* [G]. — A la fin du xv<sup>e</sup> siècle appartient la belle boiserie de la sacristie de *S. Croce* [H], destinée à encadrer le cycle de peintures de Giotto, la Vie du Christ et de saint François, dont une partie est aujourd'hui à l'Académie et l'autre dispersée à l'étranger. Jamais l'incrustation n'a été nuancée avec plus de finesse, depuis le simple trait calligraphique jusqu'à la frise principale, si mouvementée. Le relief est limité aux pilastres et aux parties principales de la corniche. (Au même endroit, une boiserie plus ancienne et plus modeste.) Du même maître peut-être sont la porte de la sacristie et la porte de la chapelle Medici, — rosaces sculptées dans un cadre incrusté, — de même que la porte de la chapelle des Pazzi dans le premier cloître, toute sculptée, car elle est exposée à l'air. — La même attribution paraît plus certaine encore pour les stalles élégantes et simples du chœur de la *Badia* [I], où est encore conservé le pupitre du milieu (du même temps) à six pans, avec un court appui orné, qui supporte la partie supérieure, d'un style plus récent. — Au *Bargello* [J], un excellent pupitre de la fin du xv<sup>e</sup> siècle. — Des portes plus simples à *S. Felice* [K], au *Palais Guadagni* [L], etc. (De GIULIANO et ANTONIO DA SANGALLO, il n'y a pas d'œuvres sculptées d'une attribution assez sûre.)

Les dossiers des stalles du chœur de *S. Maria Novella* [M], œuvre de

jeunesse de BACCIO D'AGNOLO (v. plus bas), ferment dignement le xv<sup>e</sup> siècle par une série d'arabesques d'une exquise pureté. (De même les pilastres incrustés au-dessus. Les stalles mêmes ont été restaurées plus tard d'après un dessin de VASARI.) Un peu plus tard fut exécutée la boiserie, d'un style très voisin et d'une égale richesse, dans la sacristie de la *Confraternità di S. Benedetto Bianco* [A]. Du commencement du xvi<sup>e</sup> siècle, le jubé d'orgue de *S. Maria Maddalena de' Pazzi* [B], peint blanc et or. — A la moitié du même siècle appartient la porte qui est aujourd'hui aux *Offices* [C] (corridor de la Sculpture toscane) : l'ornementation des reliefs est plus énergique, imitant l'antique, mais encore d'un beau dessin (1). (De la même main et du même style : les portes du portique des Offices. D'une époque antérieure, quelques portes, près de l'entrée de la galerie. En face, entre la Loggia de' Lanzi et la Poste, une porte d'une grande beauté.) — Les stalles de l'église principale de la *Chartreuse* [D], et la porte datée de 1590, trahissent encore une certaine résistance à l'envahissement du style baroque. — Ce dernier apparaît vainqueur, mais non sans une grande habileté de main et une réelle sévérité de facture, dans les travaux du xvii<sup>e</sup> siècle, tels que les confessionnaux et les portes de *S. Michele e Gaetano* [E].

Florence est, de plus, la patrie classique des *cadres de tableaux*. C'est ici qu'on voit le mieux comment les grands peintres et sculpteurs du xv<sup>e</sup> siècle savaient encadrer leurs œuvres. L'œuvre est placée dans un sanctuaire plus ou moins architectural, composé d'un gradin, de deux pilastres, et d'une corniche richement ornée ; les pilastres ont des arabesques en relief, ordinairement or sur bleu ; les ornements de la corniche sont dorés. Dans les niches pour sculptures, on ajoute encore divers ornements architectoniques. Les chefs-d'œuvre du genre, ce sont les cadres de la plupart des tableaux d'autel dans le transept et le chœur de *S. Spirito* [F]. Là seulement on comprend pourquoi un Sandro, un Filippino, dans des cadres d'or à gorge, unis ou peu ornés, ne produisent pas tout leur effet, et comment l'éclat du cadre est la limite posée à l'exubérance de vie du tableau (2). — D'autres cadres remarquables encore à *S. Maria Maddalena de' Pazzi* [G], aux *Offices* [H], etc. — Un cadre d'une beauté simple autour de la niche d'un S. Sébastien, de LIONARDO DEL TASSO, à *S. Ambrogio* [I] (à gauche). — Au *Bigallo* [J] (chambre des Archives), la niche autour de la Madone d'ALBERTO DI ARNOLDO, par CAROTO, un habile décorateur du xvi<sup>e</sup> siècle. — Souvent sans doute le stuc a prêté son concours à la sculpture sur bois, si dispendieuse ; mais ici je renonce à citer des exemples.

Il convient enfin de mentionner les *plafonds sculptés*, dans l'ornemen-

(1) Pour la décoration sur bois de la bibliothèque Laurentine, v. plus bas, l'architecture de Michel-Ange.

(2) Ce rapport apparaît plus clairement encore dans les cadres de quelques tableaux d'autel de la vieille école vénitienne (v. plus bas). — A propos des cadres florentins, il y a un passage très instructif dans Vasari (Vie de Fra Bartolommeo).



tation desquels la Renaissance parfois ne connaissait pas de bornes. Les plafonds étaient calculés en prévision de parois d'un riche coloris (tapisseries, peintures, etc.), et, là où ce coloris manque, ils nous paraissent d'autant plus lourds que la dorure généralement s'en va, et que le bois noircit. Le plus riche de ces plafonds, du xv<sup>e</sup> siècle encore, est celui de la Sala de' Gigli au *Palazzo Vecchio* [A] (caissons hexagones entourés d'une frise de lions). Le plafond de la salle voisine, Sala d'Udienza, par MARCO DEL TASSO, et ceux d'autres salles sont d'une époque à peine plus récente. Les plafonds sont plus simples et plus légers dans les édifices privés, par exemple, au *Palais Guadagni* [B] (vestibule du premier étage). D'autres plafonds d'artistes florentins seront mentionnés au paragraphe concernant Rome. — C'est d'après les dessins de MICHEL-ANGE que doit avoir été exécuté l'admirable plafond de la *Bibliothèque Laurentine* [C]. Il a des compartiments beaucoup plus grands, et l'ornementation végétale est d'une forme plus libre. En bas, le carrelage du plancher reproduit le même dessin. Fantozzi attribue encore à Michel-Ange le plafond doré de l'église des Bénédictines de *S. Appollonia* [D], via S. Gallo, n<sup>o</sup> 27 : c'est une œuvre bigarrée, de style baroque. C'est d'après ce principe que SEGALONI conçut en 1625 le plafond de la *Badia* [E], l'une des meilleures œuvres en ce genre, où l'architecture et l'ornementation végétale se mêlent heureusement, mais sans trop de liaison organique avec l'édifice même. — Le plafond de l'*Annunziata* [F], par CIRO FERRI, plus récent, a déjà toute la mollesse du style baroque à son déclin. — D'autres plafonds, plus simples, mais en partie très beaux, de la première Renaissance, au *Palais Quaratesi* [G], et dans d'autres maisons privées.

*Pise* a quelques œuvres plus récentes, mais exquises, surtout des incrustations. Dans la *cathédrale* [H], d'abord, le *siège épiscopal*, en face de la chaire, exécuté en 1536 par GIOV. BATT. CERVELLESI (Vasari écrit CERVELLIERA), est le chef-d'œuvre de la marqueterie simplifiée par l'antique, et n'a pas d'égal en ce genre. — Les *stalles* de la partie inférieure du chœur sont un peu plus anciennes (probablement de GIUL. DA MAJANO) : ce sont aussi des incrustations, avec prophètes, vues d'édifices, instruments de musique, animaux, etc. Les reliefs sculptés, d'une plastique excellente, et qui rappellent le style des stalles de la *Badia* à Florence, sont vraisemblablement l'œuvre d'un maître florentin (peut-être GIUL. DA MAJANO). — Les deux trônés au-dessus des degrés du chœur sont imposants, dans le style baroque commençant du milieu du siècle.

Le *plafond* sculpté de la *cathédrale* [I], très brillant et d'une division sévère, est de la fin du xvi<sup>e</sup> siècle. Celui de *S. Stefano de' Cavalieri* [J] (après 1609) est d'une composition moins rigoureuse, et l'exécution ressemble déjà plus à celle d'une ornementation indépendante.

A *Lucques* : le *jubé d'orgue*, dans la *cathédrale* [K], à droite, de 1481, d'une sculpture âpre : à part la couleur du bois, il y a de l'or et du bleu

(nombre d'additions récentes). — Les trois *portes* de devant de la *cathédrale* [A] : celle du milieu, d'un travail excellent. (Dans la sacristie, cinq panneaux incrustés.) — La porte du *Palais archiépiscopal* [B], plus ancienne et plus simple. (A l'intérieur, un excellent plafond sur consoles sculptées.) — Le *jubé d'orgue*, dans la *cathédrale* [C], à gauche, est un bon travail de style baroque par SANTE LANDUCCI, 1615. — Ce qu'il y a de meilleur à Lucques, ce sont les restes des *stalles* incrustées de LEON. MARTI et de MATTEO CIVITALI, à la *Pinacothèque* [D] (fin du xv<sup>e</sup> siècle).

A *Pistoie*, de belles *portes* à la *Madonna delle Monache* [E] (Corso Vittorio Emanuele) ; au *Baptistère* [F], sur la place de la cathédrale ; au *Pal. Comunale* [G]. Dans ce dernier édifice, au premier étage, de bonnes portes d'une époque plus récente, et, dans la grande salle, des *stalles* d'un style plus architectural que décoratif, excellent travail de la première moitié du xvi<sup>e</sup> siècle. Dans le chœur de la *cathédrale* [H], des *stalles*, de 1500 environ, avec de riches incrustations rappelant le meilleur style florentin.

A *Empoli*, sur un des côtés de la *cathédrale* [I], de beaux *cadres de tableaux* de la fin du xv<sup>e</sup> siècle (peints malheureusement plus tard).

A *Sienna*, qui, dans la sculpture sur bois, au commencement du seizième siècle, occupe sans conteste la première place, les *stalles* de la chapelle supérieure du *Palazzo Pubblico* [J], par DOMENICO DI NICCOLÒ (1429), trahissent encore de fortes réminiscences gothiques. La marqueterie des parois, avec bordures linéaires, représente des figures avec les articles de la foi chrétienne. Au même endroit, et du même temps, une porte avec une riche marqueterie. — Comme une merveille de fini technique, malgré un peu de surcharge, il faut citer les *incrustations* de FRA GIOV. DA VERONA (1503), appliquées sur les dossiers des *stalles*, des deux côtés du chœur de la *cathédrale* [K]. Elles ont été tirées de l'église de *Monte Oliveto* [L], près de Buonconvento, où se trouvent le reste des panneaux, le bel encadrement original, et, dans la *bibliothèque* [M], une porte, une belle armoire (1502) et un grand candélabre de bois de FRA GIOVANNI. Les *stalles* du chœur de l'église [N] et le *jubé d'orgue* (1520) sont de RAFFAELLO DA BRESCIA. Les incrustations des *stalles* représentent en partie des objets sacrés et des symboles, en partie des vues d'édifices et de rues dans le goût du temps. — D'une grande simplicité et d'une grande beauté sont les *stalles* du chœur dans l'église de l'hôpital *della Scala* [O] par VENTURA DI GIULIANO. Les *stalles* du chœur de la *cathédrale* [P], et le pupitre par BART. NERONI, dit RICCIO (1567), sont l'œuvre classique en ce genre, dans un style baroque commençant, d'une richesse extraordinaire.

Si la plupart des œuvres de ce genre sont dues à de simples artisans sans nom, des artistes célèbres pourtant ne se refusaient pas à en fournir les dessins. BALDASSARE PERUZZI, par exemple, qui avec quelques milliers de briques a fait de nombre de petites églises autant d'œuvres d'art, ne

dédaignait pas non plus la décoration sur bois. C'est lui qui a dessiné l'orgue magnifique aux belles consoles de l'église *della Scala* [A] (à droite), le chef-d'œuvre le plus accompli du genre. C'est de son esprit que s'inspirèrent les deux BARILI (1511), pour composer le beau *jubé d'orgue* de la *cathédrale* [B], au-dessus de la sacristie. Plus simple, dans la manière de Marinna, est le bel *orgue* d'ANTONIO PIFFERIO, au *Pal. Pubblico* [C] (1519).

La plus belle œuvre de décoration sur bois qu'il y ait à Sienne, d'une forme, il est vrai, tout architecturale, ce sont les huit petits *pilastres* du *Pal. del Magnifico* [D] (vers 1500), aujourd'hui à l'Académie (quatrième salle), œuvre d'ANTONIO BARILE. Quand le bois, avec ses arabesques sortant de griffes d'animaux, ses coupes, génies, satyres, figures allégoriques, chevaux marins, etc., obtient un tel ensemble, c'est à peine si on regrette l'éclat et la blancheur du marbre.

A Pérouse, le premier rang appartient aux stalles, au pupitre et aux portes du *Cambio* [E], par ANTONIO MERCATELLO : il n'y a pas d'autorité dans le monde aussi bien assise que l'étaient messieurs les juges de la banque dans la capitale de l'Ombrie. Aux meilleurs temps de la Renaissance, lorsqu'elle est dans tout son éclat (après 1500), la mesure est toujours gardée, et la différence est maintenue entre les deux destinations profane ou sacrée. — Viennent ensuite les *stalles* célèbres du chœur de *S. Pietro* [F], achevées par STEFANO DA BERGAMO, vers 1535 (à l'exception des additions du devant qui portent la date de 1556 et le chiffre S. D. A. S.). La partie inférieure des dossiers est en marqueterie : le reste est en reliefs d'un grand éclat et d'un goût très pur. Le dessin est, sans aucun fondement, attribué à Raphaël, alors que celui-ci, dans sa dernière époque, correspondant tout au plus au début de ce travail, était obligé d'abandonner presque entièrement à ses élèves la décoration même des Loges du Vatican. Les motifs raphaéliques, employés comme figures de milieu des panneaux, témoignent précisément, par la confusion des réminiscences, contre l'attribution à Raphaël. (La Foi et la Charité, tirées de la Predelle du Vatican alors encore à Pérouse ; le Christ de la Résurrection par Pérugin et Raphaël au Vatican, l'Héliodore, etc.) — Un très habile sculpteur contemporain est l'auteur des stalles de *S. Domenico* [G] (1476) ; probablement POLIMANTE DA NICOLA. Peut-être est-il aussi l'auteur des stalles de *S. Agostino* [H] (arbitrairement attribuées au Pérugin). Dans les deux œuvres, la marqueterie est supérieure au relief. — Les stalles richement ornées d'une chapelle de la *cathédrale* [I], fermée par une grille à droite du grand portail, furent commencées, selon l'inscription qu'elles portent, par GIULIANO DA MAJANO, et terminées en 1491 par DOMENICO DEL TASSO. (Les stalles de la chapelle à gauche sont d'un baroque supportable.) — Dans toutes les églises et sacristies un peu importantes de la ville et des environs, il y a une quantité de travaux de ce genre, bons ou médiocres :



l'ensemble forme comme un cours complet de la décoration sur bois.

Au nombre des marqueteries les plus riches et les plus achevées, il faut placer les nombreuses portes du *Palais Ducal* [A] d'*Urbino*, ainsi que la boiserie du cabinet de travail du duc. Les parties ornementales (y compris les natures mortes originales que nous avons caractérisées plus haut) sont à la hauteur des figures mêmes (1476). — Une armoire incrustée, d'une simplicité élégante, par GIUL. DA MAJANO, dans la sacristie peinte par Signorelli (*cathédrale* [B] de *Loreto*, à gauche dans le chœur). A *Loreto* encore, dans une autre sacristie (même côté), une belle boiserie incrustée du temps de Léon X.

A *Rome*, il n'y a que peu de travaux de cette sorte, mais ce sont des œuvres importantes, de la bonne époque, telles que les *portes des chambres de Raphaël au Vatican* [C], sculptées sous Léon X par GIOVANNI BARILE et ornées d'incrustations par FRA GIOV. DA VERONA. Il semble que dans ce travail on ait tout particulièrement pesé les rapports des deux genres, et les limites de l'effet imposé par le voisinage de la fresque. — Les portes des Loges, entre autres, au Vatican, datent presque toutes de pontificats plus récents. — Les *stalles de S. Eusebio* [D] sont un bon travail de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle. — Celles de la chapelle du chœur à *Saint-Pierre* [E] ne datent que de l'époque du baroque.

Rome possède peut-être les deux plus beaux *plafonds de bois* de la Renaissance. L'un (de GIULIANO DA MAJANO?) à *S. Marco* [F], modeste et primitif, du temps de Paul II; l'autre, de GIULIANO DA SANGALLO, à *S. Maria Maggiore* [G], fondation d'Alexandre VI, doré sur fond blanc (ce qui est d'ailleurs rare, trop rare), d'une richesse admirable et pourtant discrète. — Dans toutes les églises sans voûte, il y a désormais des plafonds d'un luxe imposant; mais le style baroque se trahit, sans compter le détail, dans la distribution, souvent bizarre, en contradiction avec la disposition réelle des poutres, ou leur disposition présumée et telle que l'œil l'exigerait. La peinture bigarrée (or, bleu, rouge) achève l'impression de lourdeur.

Vers l'an 1600, pour la plupart : les plafonds de *S. Maria in Trastevere* [H], *S. Crisogono* [I], *Araceli* [J], *Latran* [K], *S. Cesarea* [L], *S. Martino ai Monti* [M], etc. C'est une impression singulièrement plus fraîche que produisent les plafonds sans couleur autre que la teinte du bois, comme à *S. Lorenzo fuori le mura* [N] (partie postérieure), à *S. Agnese fuori* [O], et le plafond si imposant de la grande salle de devant au *Palais Farnèse* [P].

*Naples* est riche en stalles imposantes et en armoires, dans le style du baroque, mais possède aussi des travaux de la première Renaissance, marqueteries ou sculptures. De ce nombre sont les *stalles* du chœur à *Monte Oliveto* [Q], à *S. Severino* [R], à *S. Pietro a Majella* [S], à *S. Angelo a*

*Nilo* [A], et, de plus, une quantité de battants de *portes* dont l'exécution, pour un architecte du moins, n'est pas sans intérêt. Ainsi les portes de *Monte Oliveto* [B] (peintes en imitation de bronze!), la porte qui à *S. Severino* [C] mène à la sacristie, la porte de *S. Arpino* [D] (Strada Trinità), et les portes plus simples de quelques palais (*Colobrano Carafa* [E], *della Pianura* [F], dans une rue à droite près de S. Paolo, etc.). — Les portes de la crypte de la cathédrale sont fondues en bronze, sans doute d'après le dessin de l'architecte.

Ici de même GIOVANNI DA NOLA marque la transition au baroque avec les *armoires* de la sacristie de l'*Annunziata* [G] (vers 1540), d'une richesse extraordinaire. La sculpture, qui représente toute l'histoire du Christ, est une addition pénible et sans style à une ornementation d'un goût déjà douteux. Au même endroit la décoration murale du Trésor, d'une richesse pleine d'effet.

Au *Mont-Cassin* [H], des *stalles* sculptées de 1696, par GIOV. ANT. COLICCIO, encore très belles.

Dans la province de *Salerne*, la Chartreuse *S. Lorenzo di Padulla* [I] contient des *stalles* de chœur très considérables, dont la marqueterie représente des scènes purement bibliques.

A remarquer en Sicile : les *stalles* sculptées du chœur de la *cathédrale* [J] à *Catane*; les marqueteries dans le chœur de la *cathédrale* [K] de *Messine*, vers 1600; de très belles marqueteries d'origine florentine (1489) dans la sacristie de la *cathédrale* [L] de *Syracuse*; de plus récentes (vers 1600), d'après des fragments anciens, dans la sacristie de *S. Lucia* [M].

A *Gênes*, les *stalles* du chœur de la *cathédrale* [N] sont un très important travail du commencement du XVI<sup>e</sup> siècle par FRANCESCO ZABELLO de Bergame, auquel du moins peuvent être attribuées les scènes bibliques en marqueterie des dossiers. Mais ce n'est là que la partie la plus médiocre, tandis que la décoration est originale et animée, particulièrement le rinceau ajouré avec figures au-dessus des dossiers, la frise, et les terminaisons rondes. — Dans la plupart des autres églises, il n'y a que du moderne, et rien en tout cas qui soit à la hauteur du luxe généralement prodigué en ce genre. — A *Savone* [O], au contraire, il y a des *stalles* avec incrustations ravissantes de la fin du XV<sup>e</sup> siècle, et une chaire richement sculptée (exécutée aux frais du cardinal Giulio della Rovere par ANSELMO DE' FURNARI, de Tortona, et sans doute aussi par ANDREA et ELIA DI ROCCA, de Padoue).

*Bologne* possède avant tout de célèbres marqueteries avec figures : les fameuses *stalles* du chœur de *S. Domenico* [P], œuvre du dominicain FRA DAMIANO DA BERGAMO et de ses élèves, de 1528-1554. — La décoration ici, malgré toute sa pureté, le cède encore à l'incomparable richesse et

à l'habileté des effets pittoresques. L'inscription qui court en haut est traversée et enveloppée de plusieurs centaines d'enfants jouant et dansant. Aux dossiers des stalles sont représentées des scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament, non pas des à peu près et des réminiscences, mais des compositions originales, pleines d'esprit et de vie. Les parties les plus anciennes rappellent l'école d'Ombrie, les parties plus récentes l'école romaine. Les stalles de devant (qui en 1744 paraissent avoir été soumises à une restauration devenue nécessaire) contenaient probablement sur les dossiers plus petits l'histoire de saint Dominique; il y a, du moins, dans la sacristie quelques fragments de ces derniers qui, avec quelques fragments de la série des représentations bibliques, ont été enchâssés dans la boiserie de l'armoire. (Le nom de Fra Damiano y figure également.)

Après de ce travail incomparable, tout le reste de la sculpture sur bois à Bologne paraît relativement simple. Remarquer cependant au *Palazzo del' Governo* [A] (première salle du second étage) la porte avec des ornements en relief, où se voient encore les armes du pape Jules II, ces armes qui toujours présagent le beau. — Les stalles de la *Misericordia* [B] pourraient être du même temps. — Les stalles du chœur de *S. Petronio* [C] sont insignifiantes. En revanche, la huitième chapelle à droite contient des fragments des stalles de *S. Michele in Bosco*, par le moine olivétain FRA RAFFAELE DA BRESCIA, avec des pilastres en relief et des marqueteries représentant des sujets en perspective. Dans la cinquième chapelle à gauche, les incrustations des stalles (par GIACOMO DE MARCHIS, ses frères et ses fils, 1495) sont supérieures d'expression et de goût à celles de *S. Domenico*. — A *S. Michele in Bosco* [D] : les deux confessionnaux à droite paraissent dignes de Fra Damiano. — A *S. Giovanni in Monte* [E], les stalles de PAOLO SACCA (1523), travail habile et sobre, semblent, au point de vue technique, être comme une étude préparatoire de Damiano (les incrustations ne sont que des vues d'édifices et d'armoires). — D'un moindre intérêt sont les stalles de la *Chartreuse* [F], dont une partie est de 1539, l'autre, imitée, de 1611.

Les cadres de tableaux, en grand nombre (voir un bon exemplaire à *S. Domenico* [G], deuxième chapelle à gauche du chœur), sortis de l'atelier de FORMIGINE, ne peuvent soutenir la comparaison avec le beau style des cadres florentins cités plus haut. A Bologne, d'ailleurs, la sculpture en relief est constamment inférieure aux travaux de marqueterie.

A Parme, il y a encore dans la cathédrale [H] des stalles à demi gothiques, de l'année 1473, par l'un des membres de la famille d'artistes Lendenari, célèbre surtout par les travaux de marqueterie : CRISTOFORO LENDENARI. Ce maître ingénu trouva un admirateur et un imitateur (« cultor ») chez LUCCHINO BIANCO, de Parme, qui sculpta, au moins en partie, la boiserie de la sacristie. — Un travail plus somptueux, de beaucoup, ce



sont les stalles de *S. Giovanni* [A], dont ZUCCHI et TESTA peuvent être considérés comme les auteurs (1512). Pour l'ordonnance des conques demi-rondes du haut, pour la facture des arabesques en relief, pour les accoudoirs en forme de dragons, ce travail excellent ressemble aux stalles de Gênes. Les marqueteries des dossiers, qui représentent des vues de monuments de la plus pure Renaissance, sont d'un goût remarquable et d'un prix unique (Conf. p. 86.) — Au *Baptistère* [B] : des stalles du même style et probablement de la même main que celles de San Giovanni.

De bons *cadres* de ce style : autour des tableaux de la première et de la seconde chapelle à droite, à *S. Giovanni* [C]. — Un exemple de la façon dont le cadre était compris par l'école de Corrège, c'est le premier tableau à droite, à *S. Sepolcro* [D] (une Sainte Famille de GIROLAMO MAZZOLA). Il se trouve dans cette même église un des plafonds les plus imposants du style baroque avec chevilles pendantes et consoles.

Parmi les *portes*, celle du milieu de la *cathédrale* [E] est d'une beauté particulière. A remarquer aussi les deux portes latérales, et les portes un peu plus fortes du *Baptistère* [F] (restaurées dans leur ancienne forme).

A *Modène*, le chœur de la *cathédrale* [G] contient des *stalles* pareilles à celles de la cathédrale de Parme, et de la même main (LENDENARI, 1465).

Les stalles de la *cathédrale* [H] de *Ferrare* (1498-1525) ne présentent, auprès des meilleurs travaux de l'école bolonaise, qu'une décoration superficielle : les marqueteries, en outre, sont très abîmées. — Des stalles pareilles à *S. Andrea* [I]. — Au *Palais Schifanoia* [J], un plafond intéressant avec une riche frise de stuc, d'après les dessins de l'architecte PIETRO BENVENUTI (1467). (Comp. p. 123 E.) Dans une petite salle voisine, un plafond, plus simple, du même temps, où l'ancienne peinture s'est conservée.

A *S. Mercuriale* [K] à *Forlì*, les stalles d'ALESSANDRO DE' BIGNI, de Bergame, datées de 1535 ; aux dossiers, des arabesques dont l'heureux dessin ne saurait guère être surpassé.

*Milan* possède une ravissante imitation de marqueterie en peinture sur bois : les *armoires* de la sacristie de *S. Maria delle Grazie* [L], attribuées sans fondement à LUINI. Les paysages sur les panneaux et les écussons sont de diverses couleurs.

Une des meilleures marqueteries de toute l'Italie, ce sont les belles *stalles* du chœur de la *Chartreuse* [M] de *Pavie*, avec demi-figures de saints exécutées par BART. DE' POLLI, de Modène, en 1486, d'après les dessins de BORGOGNONE.

Dans le chœur de la *cathédrale* [N] de *Crémone*, il y a des stalles en marqueterie exécutées par un artiste du pays, GIO. MARIA PLATINA (1489), auquel on doit aussi les *armoires* de la sacristie de *S. Abondio* [O].

A Venise, la riche, Venise qui avait sous la main les artistes de Bergame, la décoration sur bois n'est pas aussi bien représentée qu'on aurait pu s'y attendre. L'amour du luxe, d'abord, était un obstacle à la sculpture sur bois ; au lieu de boiseries, ce qu'on trouve, ce sont des revêtements de marbres précieux. Quant aux stalles d'église, elles sont généralement de date plus récente.

Celles des *Frari* [A], sculptées en 1468, par MARCO DA VICENZA, sans être très anciennes, sont cependant encore à demi gothiques, avec feuillage hardiment ajouré, frontons élancés et pinacles. Les demi-figures en relief des dossiers sont plus importantes que les marqueteries au-dessous (vues d'architecture, etc.). Les lignes inclinées des sièges et des dossiers, qui rendent le siège plus confortable, sont aussi d'un effet architectural très heureux. — De même style, mais plus simples : les stalles d'une grande chapelle latérale, à droite, à *S. Zaccaria* [B] ; et les stalles du chœur de *S. Stefano* [C]. — Un beau siège sculpté du doge, de 1500 à peu près, dans le trésor de *Saint-Marc* [D].

La boiserie et les armoires de la sacristie de *Saint-Marc* [E] ont été exécutées, à partir de 1520, par ANTONIO et PAOLO DA MANTOVA, et VICENZO DA VERONA, entre autres, avec encadrements sculptés et grandes marqueteries. Ces dernières représentent : en bas, l'intérieur des armoires, en haut, des vues de villes, avec les miracles de saint Marc ; bonnes compositions, d'une exécution soignée, qui ne sont pas à comparer cependant avec les stalles de Damiano. — On voit de belles arabesques incrustées, de la bonne époque, sur la boiserie du chœur de *Saint-Marc* [F] (du côté de la nef).

A l'avènement du style baroque, la préférence est pour les scènes sculptées ou les bustes avec ornements exubérants. Telles sont les stalles du chœur de *S. Giorgio Maggiore* [G] par le Hollandais « ALBERTO DI BRULE », la boiserie, plus récente encore, de la chapelle du Rosaire, celle de *S. Giovanni e Paolo* [H] (nef latérale gauche), celle de la *Scuola di S. Rocco* [I] (salles supérieures), celle du chœur du *Carmine* [J], etc. Malgré un grand luxe et une exécution souvent raffinée des figures, la décoration, on le sent, n'a pas été faite « con amore », comme si elle n'était guère qu'un accessoire. A *S. Maria della Salute* [K], un bon travail de stalles, de la dernière époque de la Renaissance.

Venise, par contre, offre une quantité de plafonds sculptés de la première Renaissance, dont on chercherait vainement ailleurs un pareil assemblage. Appliquée, non plus à des édifices sacrés, mais à des palais, la décoration était tenue à moins de sévérité architecturale, et pouvait se donner librement carrière. Aussi n'est-ce point l'encadrement et la division en compartiments qui l'emporte, mais l'ornementation proprement dite ; ce n'est plus le caisson, mais la rosace, en forme d'écu, de fleur, etc., — le tout avec un grand luxe, généralement or sur fond bleu. Il y a deux plafonds de ce genre dans les chambres du *Palais des Doges* [L]

épargnées par l'incendie de 1574 (Sala de' Busti, et Camera a Letto) et contenant aujourd'hui une partie de la collection des antiques. Il y en a un, très riche, avec figures dans les champs du milieu, et un autre tout doré avec chérubins, à l'*Académie* [A] (salles de l'ancien cloître de la Carità). — Parmi les plafonds d'église de même style, se sont conservés celui de *S. Michele* [B] (très restauré), avec caissons carrés, et celui de *S. Maria de' Miracoli* [C]. A *S. Giacomo dall' Orio* [D] (transept droit), un beau fragment de voûte en bois.

Parmi les *cadres de tableau*, après les cadres encore gothiques des tableaux d'autel de Murano (*Académie*, seconde chapelle à droite de *S. Zaccaria* [E], — et aussi, à Bologne, à la Pinacothèque), on peut considérer comme un des plus beaux de la Renaissance tout entière celui du tableau de GIOVANNI BELLINI, dans la sacristie des *Frari* [F] (1488), surmonté de sirènes et de candélabres. Souvent et particulièrement dans les cadres de marbre des grands tableaux d'autel, dont les arabesques, d'ailleurs, ne sont jamais de grande valeur, le cadre continue l'architecture représentée en perspective dans le tableau lui-même. De la niche, derrière le trône de Marie, on voit les deux arcs (peints) se rencontrer avec les deux pilastres sculptés. Le grand GIOV. BELLINI de *S. Zaccaria* est un exemplaire frappant du genre. Un des plus beaux cadres de ce style était celui de *S. Giovanni e Paolo* (brûlé en 1867). — D'autres cadres, plus ordinaires : seconde chapelle à gauche du chœur, autour du Saint Jean de DONATELLO ; troisième chapelle à gauche du chœur, autour du tableau de BASAITI).

A *Padoue*, le plus beau travail de *stalles* est celui du chœur de *S. Giustina* [G], avec de nombreuses scènes, du commencement du style baroque. — Les stalles de la chapelle de *S. Prodocimo* (maison capitulaire) sont, au contraire, de la première Renaissance, avec de bonnes marqueteries (vues, etc.). — Le cadre du tableau de ROMANINO, dans la galerie de la ville, n'est pas indigne de l'œuvre même, la plus belle de *Padoue*. Des cadres semblables autour d'autres tableaux du Romanino, à *Brescia* [H], particulièrement autour du beau tableau d'autel de *S. Francesco*. — On trouve dans la sacristie du *Santo* [I] de grands panneaux de marqueterie avec figures.

Parmi les *plafonds* en bois, celui de l'étage supérieur de la *Scuola del Santo* [J] contient des caissons de la meilleure époque, d'une peinture exquise (blanc sur fond bleu).

A *Vérone*, nous pénétrons dans la région qui a produit les plus grands virtuoses du genre. Ils ont laissé chez eux quelques œuvres très importantes.

Il y a des *stalles*, modestes, mais gracieuses, de la première Renaissance, dans le chœur de *S. Anastasia* [K], avec des marqueteries pure-



ment décoratives. — Mais cette œuvre disparaît auprès des travaux de FRA GIOVANNI DA VERONA (1469-1537), si célèbre en ce genre. Dans l'église de son cloître, *S. Maria in Organo*, on trouve de sa main d'abord (1) le grand *candélabre de bois* [A] (chapelle à droite du chœur), d'un grand goût dans le détail, mais d'une composition moins heureuse ; le *Tempietto* [B] du haut, avec les statuette posant sur des sphinx et des harpies, offre un contour indécis. De lui encore sont les *stalles du chœur* [C] (1499), dont les parties sculptées et ajourées et les marqueteries (qui contiennent : en haut, des vues de villes et des objets d'armoire ; en bas, des arabesques), sont toutes d'une beauté égale et d'une pureté sans raffinement outré. De même le lutrin du chœur, conservé dans la vraie forme. Puis la boiserie de la paroi gauche de la sacristie, plus récente et plus riche, déjà un peu surchargée, surtout dans les colonnes engagées en forme de candélabres. — A côté de ces travaux de Giovanni il y en a d'autres encore, par exemple, les *sièges adossés* [D] devant le grand autel, et la boiserie de la paroi droite de la sacristie, dont la menuiserie est simple, mais qui sont remarquables par les paysages peints de CAROTO et de BRUSASORCI.

A *Brescia*, le chœur de *S. Francesco* [E] contient des *stalles* encore à demi gothiques, avec de jolies marqueteries calligraphiques ; la sacristie renferme de belles armoires et l'un des plus beaux cadres de tableau de ce style. — Dans la même ville, et aujourd'hui au *Museo Cristiano* [F], un excellent *lutrin* avec marqueteries, d'après les dessins du ROMANINO.

A *Bergame* enfin, s'est conservée au moins une merveille, et de FRA DAMIANO lui-même : ce sont les *stalles* postérieures du chœur de *S. Maria Maggiore* [G], avec les marqueteries les plus expressives, se composant de frises de chérubins, d'ordres différents, et de très beaux panneaux historiés. — Les *stalles* antérieures ont été exécutées en 1540-1574 par GIOV. BELLI et ses fils ; en haut, tout autour, le couronnement a la forme d'un léger portique de bois avec acrotères sculptées (monstres marins, candélabres, etc.). Les marqueteries des dossiers représentent des ustensiles d'église et des symboles, traités en nature morte.

Le dernier chapitre de la décoration plastique doit être consacré aux *parures, vases, objets de luxe*, du XVI<sup>e</sup> siècle principalement, dont le style reçut alors l'empreinte d'un illustre artiste florentin, BENVENUTO CELLINI (1500-1572).

Il n'y a peut-être pas en Italie un seul objet qui puisse être désigné avec preuves à l'appui comme une œuvre de Benvenuto. On se fait pourtant une idée de son style d'après les vases, coupes et autres objets de luxe qui sont (avec d'autres objets de date plus récente) exposés aux *Offices* [H] (salle des « Gemme ») et dans l'« *Argenteria* » du *Palais*

(1) On croit que la tour de l'église aussi a été construite d'après les dessins de Giovanni.

*Pitti* [A]; ou encore dans la galerie de ce palais (passage vers les chambres de derrière); au *Musée de Naples* [B] (Terres cuites, seconde salle), et ailleurs. Il faut ajouter que beaucoup de ces objets sont ou antérieurs à Benvenuto, ou d'une facture indépendante. (On trouvera un intérêt tout particulier dans la riche collection des dessins pour objets d'art de ce genre aux *Offices*, à Florence.)

Le motif était en général celui-ci : on prenait une pierre précieuse, agate, jaspe, lapis-lazuli, ou de belles verres, pour en former des coupes d'une forme plus ou moins libre, ou même fantastique; les anses, le pied, le bord, le couvercle, etc., étaient garnis d'or avec émaux ou pierres précieuses. Ou encore c'était un vase de cristal de roche, que l'on couvrait d'ornements ou de scènes gravées de la même manière. Les coquillages, etc., comportaient une parure plus modeste. Il y a enfin de cette époque çà et là des travaux d'orfèvrerie, en métal seul, avec émaux et pierres précieuses.

Dans l'ornementation végétale et l'arabesque, il ne faut pas chercher ici la liberté, la belle souplesse de la première Renaissance : les limites du genre ne le permettaient pas. L'important ici, c'est l'harmonie parfaite des formes et des couleurs, du profil du vase, et des ornements qui y sont enchâssés. Harmonie de pure convention en apparence, qui a cependant atteint une valeur classique. Les pierres précieuses, que l'artiste devait modeler en se pliant aux exigences même de la forme matérielle, et dont sa fantaisie devait tirer un motif, ne souffraient dans leur cadre d'or ni architecture sévère, ni plastique trop riche; elles demandaient précisément les anses délicates, les bords, etc., d'or et d'émail que nous voyons. En général, les surfaces d'émail sur or y alternent avec l'ornement en relief autour des pierres précieuses. Il y a une finesse de goût exquise dans l'accord des nuances et des couleurs : pour le lapis-lazuli, un cadre d'or et de perles; pour la cornaline, un cadre d'émaux blancs et de diamants sur fond noir, etc. — Une conséquence de la forme du vase permettait aux artistes l'emploi du fantastique (mais non pas encore du grotesque) dans certaines parties travaillées en forme de masques, nymphes, dragons, têtes d'animaux, etc.; et c'est ici surtout que Benvenuto se sentait dans son élément. Au lieu de la simple arabesque, il imprimait partout la vie et le mouvement.

Parmi les *cristaux* taillés, quelques-uns sont d'ordre purement ornemental, comme la coupe à couvercle des *Offices* [B], magnifiquement émaillée rouge et or (aux initiales H et D entrelacées, Henri II et Diane de Poitiers). Mais les plus importants ont des figures : voir aux *Offices* une sorte de colonne trajane avec riche piédestal, deux coupes avec cortèges de Néréides, un flacon avec bacchanale, etc.

Les *Offices* [C] contiennent encore une œuvre célèbre : le *coffret de Clément VII*, avec les scènes de la Passion taillées dans le cristal par VALERIO VICENTINO. Comme les Robbia, Valerio a été contraint, par la

matière même employée, à une simplicité de représentation, faute de laquelle les reliefs des plus grands maîtres de ce temps ne nous donnent pas une jouissance complète. Ici, on croit avoir sous les yeux l'un des monuments les plus purs de la sculpture du temps ; mais on se demande si, ayant affaire au marbre, Valerio serait resté aussi pur et aussi expressif. Par égard peut-être à la grande valeur de ces compositions, la bordure du coffret est d'une architecture très simple.

Dans le *coffret Farnèse* de JOANNES DE BERNARDI au *Musée de Naples* [A], au contraire, la monture métallique, riche et mouvementée, l'emporte sur la taille du cristal (chasses, exploits d'Hercule, etc.). Ce dernier, comme ensemble décoratif, est unique en son genre ; mais, dans le détail, malgré l'excellence du travail, il est moins heureux que le précédent (1).

Il ne s'est, par malheur, rien conservé authentiquement des objets de luxe coulés en bronze, que la biographie de Benvenuto nous fait tant désirer et regretter (2). — Ceux qui vinrent aussitôt après lui n'ont pas hérité de l'heureuse et fine harmonie de sa manière. Ils durent se plier au goût insensé des derniers Médicis pour les curiosités étranges et les tours de force. (Statuettes d'apôtres en pierres précieuses ; ex-voto en relief de Cosme II aux *Offices* [B].) — Ce goût des régents de Florence, qui d'ailleurs, à tant d'égards, ont bien mérité des beaux-arts, a laissé de lui un monument qu'on peut réellement appeler impérissable : je veux dire la mosaïque florentine en « pierre dure » (*pietre dure*). Il nous sera permis de passer vite sur les travaux incroyablement coûteux de cette fabrique du XVII<sup>e</sup> et du XVIII<sup>e</sup> siècle, attendu que l'art proprement dit y est d'une extraordinaire faiblesse. Ce qu'il y a de mieux, ce sont peut-être quelques plaques de table avec ornements sur fond noir. Parmi les travaux de dimension plus grande, citons à cette occasion les ornements en relief de pierres fines dans la chapelle de la Madone de l'*Annunziata* [C], les armoiries dans la grande coupole annexée à *S. Lorenzo* [D], et la balustrade du chœur dans la *cathédrale* [E] de *Pise*.

La mosaïque romaine, qui reposait, non sur le luxe des pierres dures, mais sur la pâte de verre du moyen âge, et qui était l'héritage de l'ancienne mosaïque d'église (laquelle n'avait jamais été complètement ou-

(1) Puisque nous ne pouvons ni ici, ni à propos de la sculpture, consacrer un chapitre spécial à ces sculpteurs de miniature, qui étaient aussi graveurs en médailles, nous renvoyons à la vie de *Valerio Vicentino* et des autres chez Vasari, et aux notes des éditeurs (Florence, Lemonnier, t. IX, 236).

(2) On attribue à Benvenuto, dans la bibliothèque du *Musée de Naples* [F], la reliure d'un livre de messe ; à *Mantoue* [G] (sacristie de S. Barbara), un bassin ; à *Rome* [H], dans le trésor de Saint-Pierre, une série de candelabres. Parmi les bronzes qui des *Offices* ont été transportés au Musée national du *Bargello* [I], seuls le casque et le bouclier de François I<sup>er</sup> sont de lui ; et encore ici pourrait-on élever des doutes. — Au *Palais Durazzo* [J], à *Gènes*, deux vases d'argent fondus et ciselés.



blée), a, jusque de nos jours, rendu de tout autres services. Au temps de MARATTA, et sous la direction des CRISTOFARI, c'est elle qui a reproduit les plus grands tableaux d'autel modernes, tout en gardant l'impression des originaux. (Autels de *Saint-Pierre* [A].)

La transition de la décoration plastique à la décoration peinte est formée par les **majoliques** et en général les ustensiles en faïence de la fin du xv<sup>e</sup> siècle et du commencement du xvi<sup>e</sup>, exécutées dans les fabriques de Venise, Caffagiolo, Faenza, Deruta, Gubbio, Pesaro, Urbino, et, pendant la seconde moitié du xvi<sup>e</sup> siècle surtout à Urbino et à Castel Durante, dans le duché d'Urbino. Le plus grand nombre, d'ailleurs, se trouvent aujourd'hui à l'étranger (collections de Londres, Berlin, Paris, Brunswick, etc.). En Italie, cependant, il y a encore quelques bons travaux de ce genre au *Musée de Naples* [B] (seconde salle des Terres cuites), à la *Villa Albani* [C], près de Rome (salle du Billard), au *Palais archiépiscopal* [D] de Loreto (objets provenant de l'ancienne pharmacie), au Musée national du *Bargello* [E] à Florence, au Musée d'Arezzo [F]; à l'Hôtel de ville de Pesaro [G], au *Museo Civico* [H] de Bologne, au *Musée Correr* [I] à Venise, etc.

Les peintres de majoliques se bornaient presque aux couleurs des Robbia (v. p. 146), jaune, vert, bleu, violet, rouge brun, et ils leur faisaient traduire les ornements ou les scènes dont une grande partie étaient exécutées d'après les compositions de l'école romaine, de RAPHAËL lui-même, en sorte que la légende n'a pas manqué de représenter Raphaël comme un peintre de faïences. (Un des artistes d'Urbino qui travaillaient en ce genre s'appelait RAFFAELE CIARLA, ce qui explique l'erreur commise plus tard.) GIOV. BATT. FRANCO a fourni de même beaucoup de dessins. A notre avis, au reste, les parties peintes ont beaucoup moins d'importance que l'ornementation elle-même, et la composition plastique, si hardie, avec pieds d'animaux, guirlandes de fruits, profils de coquillages, etc. Le choix limité des couleurs était évidemment un heureux obstacle qui a favorisé le développement d'un style déterminé et sûr. Le xvi<sup>e</sup> siècle avancé, il est vrai, se trahit déjà dans quelques formes baroques; mais dans l'ensemble, et particulièrement dans les œuvres les plus anciennes, l'ornementation est encore parmi les meilleures de l'époque (surtout l'ornementation fine et délicate sur fond blanc).

Qu'est-ce donc qui donne à cette simple vaisselle une telle valeur? La fabrication moderne est singulièrement plus nette et plus raffinée. C'est que précisément les majoliques, loin d'être un objet de fabrique, sont un travail à la main, d'un temps où le sentiment de la forme était universellement répandu; dans chaque fragment il y a une étincelle d'effort personnel, d'énergie humaine. Et de plus ce sont de vrais ustensiles. L'écrivoire (il y en a de fort belles) ne cherche pas à imiter un autel, la boîte au beurre ne vise pas au style des tombeaux.

Au *Musée de Naples* [A] (entre autres), il faut encore remarquer le beau service du cardinal Alexandre Farnèse (bleu avec des ors peints).

Nous avons enfin à traiter ici avec quelque suite de la **décoration peinte** et des travaux les plus importants en ce genre. (L'auteur regrette de ne pouvoir, faute de connaissances plus approfondies, donner à ce chapitre toute l'étendue désirable.)

Ce genre repose essentiellement sur quelques grands peintres d'histoire, — et il en sera ainsi toujours, de plus en plus. Les simples décorateurs, quelle que soit leur habileté et leur hardiesse, ne peuvent, à la longue, y suffire, ni maintenir le genre à sa hauteur. De temps en temps, il faut que le peintre d'histoire, d'accord avec l'architecte, en fixe les grands traits. Le genre est né de l'encadrement des fresques historiques, de leur circonscription dans un ensemble d'architecture. Déjà la peinture du XIV<sup>e</sup> siècle avait donné une belle forme à l'arabesque, en la coupant de polygones, de médaillons, etc., d'où émergeaient des demi-figures (prophètes, sibylles, etc.). La plupart des fresques de ce temps (dont il sera question plus bas) sont ainsi encadrées. (De belles ornements murales, purement décoratives, au *Bargello de Florence*.) Le XV<sup>e</sup> siècle pouvait, moins encore, se passer d'un tel encadrement : de même que le cadre riche pour le tableau, l'arabesque murale pour la fresque n'est que la forme nécessaire où venait aboutir harmonieusement l'exubérance de vie de l'œuvre peinte. Souvent aussi l'arabesque ne servait qu'à la décoration même des membres d'architecture.

Pendant le XV<sup>e</sup> siècle, la décoration peinte imite surtout l'architecture et la sculpture : de là sa monochromie, gris sur gris, brun sur brun, etc., rehaussée parfois d'ornements d'or. De même elle reproduit les motifs du marbre, avec plus de richesse seulement, et un emploi plus abondant des figures. Et à ce dernier égard, même aux lieux les plus sacrés, elle ne craint pas les emprunts à la mythologie antique. Quand l'espace le permet, au-dessus des corniches et des piédestaux, elle met encore des figures allégoriques, des chérubiins, etc., généralement dans les mêmes tons.

Mais, vers la fin du siècle, les plafonds en forme de voûte, et bientôt aussi les pilastres, se couvrent de couleurs plus riches, or sur bleu, par exemple ; jusqu'à ce qu'enfin les objets isolés prennent le coloris de la vie, ou un coloris de convention. Quelques artistes allaient jusqu'à donner du relief à certains ornements par des applications en stuc, au point que parfois la richesse et la bigarrure de l'encadrement nuisaient à l'effet de la fresque.

Au-dessous des fresques, la plinthe est parfois ornée de dessins de tapisserie, comme à la *Chapelle Sixtine* [B] à Rome. Souvent aussi ces dessins tiennent lieu de vraies tapisseries sur les murs, comme dans la salle des Lis (de' Gigli) au *Pal. Vecchio* [C] à Florence.

A part les architectures représentées, et très richement, dans les tableaux eux-mêmes (p. 85 et suiv.), l'encadrement des fresques de FILIPPO LIPPI dans la *cathédrale* [A] de *Prato* est un des premiers exemples du genre; de même que les encadrements de BENOZZO GOZZOLI au *Campo Santo* [B] de *Pise*. DOMENICO GHIRLANDAJO est, à cet égard, très mesuré. FILIPPINO LIPPI est, au contraire, beaucoup plus riche dans les fresques de la chapelle Strozzi à *S. Maria Novella* [C] à *Florence*, et à *Rome*, dans les fresques de la chapelle Carafa, à la *Minerva* [D]. L'école du Pérugin dépasse souvent la mesure. Presque toutes les fresques de PINTURICCHIO sont richement ornées de pilastres peints, de corniches, etc. : la première, la troisième, et la quatrième chapelle à droite à *S. Maria del Popolo* [E], et les peintures de la voûte du chœur (commencée par Bramante et sous sa haute direction en 1509), donnent une idée complète de sa manière. Sur les voûtes de l'une des chambres décorées par lui dans l'*Appartamento Borgia* [F] au *Vatican*, il y a tout en haut des ornements de stuc, or sur bleu, avec des figures de couleur naturelle (de TORRIGIANO peut-être), le tout dans le style enjoué du temps, évitant une imitation outrée de l'antique. Nous le trouvons plus tard beaucoup plus circonspect dans la librairie de la *cathédrale* [G] de *Sienna*. Deux jolis plafonds de sa main dans l'édifice des *Padri Penitensieri* [H] à *Rome*, sur la Piazza Scossa Cavallo, en face du palais Giraud. — Un monument très important en ce genre, ce sont les fresques du PÉRUGIN dans le *Cambio* [I] de *Pérouse*. Les chambres inférieures du *Palais Colonna* [J] à *Rome*, qui, d'après la description, seraient plus caractéristiques encore, ne sont pas connues de l'auteur. Les peintures décoratives, dans l'abside de *S. Lorenzo fuori le mura* [K], sont d'un contemporain du Pérugin.

Un goût très marqué pour ce genre d'ornementation se montre chez LUCA SIGNORELLI, qui en a fait un usage original dans la chapelle de la Vierge à la *cathédrale* [L] d'*Orvieto*. Quelques-uns même de ses tableaux de chevalet (par exemple, une Madone aux Offices) sont ornés de médaillons monochromes. Luca avait un sentiment profond de l'ornementation ; il voulait, dans les petites figures de la partie décorative de ses fresques, à Orvieto, donner un pendant mythologique à ses compositions du Jugement dernier. Aucun peintre italien plus tard n'a traité ce genre avec tant de sérieux.

C'est aussi à des artistes de Pérouse et de Sienna qu'appartient la division et l'ornementation des plafonds de deux des chambres du *Vatican*. Dans la *Stanza dell' Incendio* [M], Raphaël a laissé entièrement subsister les travaux de son maître ; dans la *Camera della Segnatura* [N], et dans la *Sala dell' Eliodoro* [O], il a, des peintures de SODOMA, respecté l'ordonnance de l'ensemble et un fragment.

La plus belle œuvre du style primitif est peut-être le plafond de PERUZZI dans la salle de la Galathée à la *Farnésine* [P] à *Rome*.



Au XVI<sup>e</sup> siècle, ce style se maintint quelque temps encore en dehors de Rome. Ainsi, par exemple, dans l'encadrement des peintures d'A. del Sarto par FRANCIABIGIO, au *Scalzo* [A], à Florence. — Les ornements peints de RIDOLFO GHIRLANDAJO dans la salle des Lis (de' Gigli) et dans la chapelle Saint-Bernard du *Pal. Vecchio* [B], sont ordinaires, surtout ceux de la chapelle, où les figures et les ornements sont absolument pareils (gris sur or). — Il y a une grâce particulière et un parti pris très net dans l'encadrement des fresques d'A. ASPERTINI à *S. Frediano* [C], à Lucques (à gauche).

Il s'est conservé, de l'atelier des ROBBIA, un petit nombre d'élégants caissons de voûte : au-dessus du tabernacle de l'autel, dans la nef de *S. Miniato* [D], près de Florence ; dans le porche de la chapelle des Pazzi, à *S. Croce* [E] ; dans le porche de la *cathédrale* [F] de Pistoie.

Il est difficile en ce genre de déterminer précisément les limites de la décoration. A côté de l'arabesque peinte, servant simplement de cadre, il y a, surtout sur les voûtes, une peinture décorative qui, à part quelques allusions locales, ou une sorte de symbolisme général, est essentiellement libre dans ses sujets. Le cycle de sujets sacrés, en effet, qui, au temps de l'école de Giotto, avait envahi jusqu'aux voûtes, cesse d'être aussi exclusivement dominant. Désormais, les figures ou les scènes indifférentes, neutres, pourvu qu'elles soient agréables à l'œil, les souvenirs de la mythologie et de l'histoire antique, trouvent place, au moins en partie, même dans les édifices les plus sacrés. C'est le caractère de la Renaissance de donner toujours le pas à la beauté, à la vie, à l'expression, indépendamment même de tout rapport avec le sujet.

Plus qu'au centre, la décoration peinte a pris son essor dans la Haute-Italie ; c'était, en ce pays où manquent les pierres de taille, comme une compensation à l'architecture de briques. C'est là, de plus, à Padoue, qu'avait son siège la plus grande école décorative d'Italie. Il s'est conservé moins d'œuvres qu'on n'aurait pu s'y attendre ; mais il reste du moins un exemplaire considérable.

Lorsqu'aux Eremitani de Padoue, les élèves de Squarcione, et surtout le grand ANDREA MANTEGNA, eurent à peindre les histoires de saint Jacques et de saint Christophe dans une chapelle gothique de la forme consacrée (un carré et une abside polygonale), les encadrements et les fonds d'architecture devinrent un ornement vraiment classique pour cette époque. Chacune des six fresques des deux parois latérales fut d'abord entourée d'un cadre peint gris sur gris, avec guirlandes de fruits, têtes, etc. En haut pendent de belles guirlandes de fruits peintes, où s'entrelacent des enfants. Sur les voûtes d'un bleu foncé, se détachent les nervures, traitées comme des tores de feuillage verts, encadrés dans des arabesques grises. Dans l'abside polygonale, de riches guirlandes de fruits sont suspendues d'une nervure à l'autre à l'aide de banderoles blanches. Dans

la partie carrée, des guirlandes pareilles encadrent les médaillons des Évangélistes sur fond d'or. Sur le reste du fond bleu se détachent les figures du Père éternel, d'Apôtres, et (dans le carré) de chérubins aux ailes rouges, déroulant des rubans ornés de légendes. (Le tout dans un tel état de conservation, qu'il est aisé de reconstituer l'impression de l'ensemble.)

C'est à un rang singulièrement plus humble, malgré l'éclat et la grâce, qu'il convient de placer la décoration de la chapelle S. Biagio (à l'extrémité gauche de la nef latérale) de *SS. Nazaro e Celso* [A] à Vérone. C'est une des premières œuvres de GIOV. MARIA FALCONETTO, célèbre dans la suite comme architecte. (Les figures sont en partie de lui, en partie de B. MONTAGNA.) Il n'y a, ni dans le soubassement en carré, ni dans l'abside polygonale, ni dans la coupole, une alternance logique entre les parties monochromes, les parties polychromes et l'or. Mais, malgré l'état de délabrement de l'ensemble, le détail est encore d'un effet charmant. Dans la coupole, deux cercles de caissons pour figures d'Ange; le tambour avec pilastres couleur de pierre pour des Saints; la frise au-dessous, un cortège de Néréides sur fond de couleur; dans les pendentifs, les Évangélistes en couleur entre des reliefs couleur de pierre, etc.

La transition entre l'école de Padoue et l'école classique est dignement marquée dans l'ornementation de la voûte de la sacristie de *S. Maria in Organo* [B] à Vérone, par FRANC. MORONE, qui, du moins, est l'auteur des peintures proprement dites.

Un choix d'excellentes arabesques composées pour d'étroits panneaux se trouve à *SS. Nazaro e Celso* [C] à Vérone (panneaux des piliers entre les autels latéraux); ce sont des guirlandes de fruits avec ou sans enfants, des candélabres dorés, des ustensiles de toute sorte sur fond de couleur foncée (vers 1530?).

Au premier rang parmi les décorations peintes de la Renaissance, sont les magnifiques peintures de la *Chartreuse* [D] de Pavie, peut-être d'après les dessins de BORGOGNONE. Caissons en couleur de la voûte, architecturés en perspective, couronnes, etc., sur les murs, forment un ensemble d'une beauté incomparable. L'encadrement des fenêtres du transept droit est en partie inspiré des trois fenêtres du côté sud de la cathédrale de Côme, par BRAMANTE.

Parmi les décorations lombardes polychromes, les plus remarquables sont : les arabesques de BRAMANTE (ou plutôt peut-être de BORGOGNONE) à l'*Incoronata* [E] à Lodi; les riches peintures des piliers au *Monastero Maggiore* [F] à Milan.

Dans une maison particulière de *Bergame* [G] (sur la grande rue qui va de la place au château), il y a encore un plafond voûté (*volta a specchio*), du temps de l'ancien propriétaire, le condottiere Colleoni, dans un passable état de conservation. Au milieu, Dieu le Père bénissant; dans les pendentifs, des médaillons (demi-figures des apôtres) portés par

des figures nues, monochromes; dans les lunettes, des médaillons plus grands (des portraits pour la plupart); le tout par des artistes milanais de valeur moyenne, vers 1470. La chambre où est ce plafond servait probablement de salle de réception au plus grand capitaine de ce temps; et sans doute les murailles étaient revêtues de riches tapisseries.

A *Parme*, il semble que le principal représentant de l'école décorative, issue de Padoue, ait été un peintre d'histoire assez peu important, ALESSANDRO ARALDI († 1528). Il y a de lui, dans le cloître de *S. Paolo* [A], derrière la chambre où sont les fresques de Corrège, une voûte avec arabesques, Pans, monstres marins, et petits tableaux d'entre-deux sur fond bleu; dans les lunettes, tout autour, des représentations de scènes sacrées. Ce style se retrouve encore dans l'ancienne ornementation des pilastres et des nervures de voûte à *S. Giovanni* [B], comme dans la belle niche en mosaïque du transept droit de la *cathédrale* [C] (avec fond d'or). De même, à *S. Sisto* [D], à *Plaisance*, une grande partie de l'ornementation est de ce style. — Mais, avec la grande révolution opérée par CORRÈGE dans la peinture de ces régions, la décoration elle-même fut pénétrée par un autre style. Les chérubins désormais délogent de plus en plus l'ornementation végétale et finissent par peupler entièrement les pilastres, la frise, etc. Parmi les élèves de Corrège, GIROLAMO MAZZOLA s'est fait un grand nom, moins peut-être par ses tableaux d'autel que par la peinture de la voûte dans la nef de la *cathédrale* [E]. Il est permis de se demander si les triangles d'une voûte gothique doivent être peints; il faut reconnaître en tout cas que jamais question n'a été résolue avec plus de beauté qu'ici. (Médaillons en couleur avec bustes, chérubins, couronnes de fruits, bordures à deux teintes des nervures de la voûte, etc.) Les peintures plus récentes de *S. Giovanni* [F], de la frise surtout, sont moins heureuses: car les parties polychromes (sibylles, chérubins, etc.) et les parties monochromes (scènes sacrées), outre qu'elles sont de proportions différentes, sont réunies sur une même surface. Les ornements des pilastres à la *Steccata* [G], de même que les parties modernes de *S. Sisto* [H], à *Plaisance*, paraissent l'œuvre d'artistes plus ordinaires.

*Ferrare* possède en ce genre, non seulement des travaux de la bonne époque, mais les œuvres d'un artiste connu. Au rez-de-chaussée du *Séminaire archiépiscopal* [I] se sont conservés deux plafonds peints en grisaille par GAROFALO (avec la date de 1519), qui trahissent un style nouvellement apporté de Rome: c'est, non pas encore la manière des Loges, mais celle des Stances. Le style de l'ornementation s'accommode très bien et sans lourdeur des deux nuances. — Puis viennent, parmi les œuvres encore excellentes, les peintures de *S. Benedetto* [J]. Il faut remarquer, outre la frise avec génies sur toute la longueur, la voûte en



berceau avec des caissons encadrés de rubans. Le tout gris sur gris, avec une légère teinte bronzée ; la couleur a été réservée pour la calotte, de même que la composition polychrome à figures l'a été pour la coupole principale et les trois demi-coupoles des absides. (Ces dernières peintes par VINCENZO VERONESI.) Les parties inférieures sont restées en blanc ou ont été blanchies. — Les deux plafonds du *Palais Scrofa* [A], par ERCOLL. GRANDI le jeune, sont d'un dessin et d'un coloris tout à fait classiques.

La transition vers un style enflé sans expression se marque ici dans les ornements peints par GIROLAMO DA CARPI à *S. Francesco* [B] (vers 1550 ; v. p. 125, I), et dans ceux de *S. Paolo* [C] (1575).

Parmi les arabesques des édifices profanes, il ne faut pas accorder grande valeur à celles qui entourent, au château de Ferrare, les nombreuses peintures de Dosso Dossi et de son école. Cette même école a plus de liberté et d'agrément dans les peintures de plafond des salles assez bien conservées de la *Palazzina* [D] (v. p. 124, J). Le style dérivé des Loges, laisse encore entrevoir son charme indestructible à travers la fumée de la forge (car la *Palazzina* est aujourd'hui une forge).

Parmi les travaux vénitiens, il convient de citer ici la mosaïque de la voûte dans la sacristie de *Saint-Marc* [E], dont il sera question plus bas.

---

Le grand changement qui s'opère à Rome dans le style de la décoration date surtout de la découverte des Thermes de Titus, qu'il faut juger, non point d'après les restes conservés dans les parties aujourd'hui accessibles, mais d'après leur état d'alors. Les peintres romains de la fin du xv<sup>e</sup> siècle, surtout Pinturicchio, et la génération d'artistes contemporaine de Raphaël apprirent à connaître là nombre de sujets nouveaux mythologiques et allégoriques, un nouveau style antique, une nouvelle division des surfaces et des membres d'architecture, des valeurs nouvelles de couleurs, une nouvelle alternance de reliefs et d'ornements en stuc dans des rapports déterminés avec les couleurs, enfin le stuc antique lui-même, si extraordinairement durable. Ils s'approprièrent ces éléments avec une originalité telle, que leurs œuvres, à côté même de l'antique, ont une valeur indépendante.

La décoration des *Loges* au second étage du *Cortile di S. Damaso* [F] au Vatican fut commencée du vivant même de Bramante, comme le prouve la date de 1513 de l'un des pendentifs. C'est au mérite de Raphaël que Léon X, épris avant tout de luxe, fut redevable d'avoir le portique, non seulement le plus somptueux, mais encore le plus beau du monde, et ici certes il vaut la peine que l'œil cherche à en saisir jusqu'aux plus légères traces. Ce n'est pas l'inclémence des saisons, c'est la plus misérable préméditation qui a causé ici les plus grands dommages. Il a fallu des ins-

truments de fer pour détacher des murailles et des piliers les stucs de Giovanni da Udine. — Les grandes gravures coloriées, qu'on trouve encore dans le commerce, sont sans doute d'un secours précieux, mais elles ne rendent qu'imparfaitement le dessin du détail et l'impression de l'ensemble (1).

Il sera plus bas question des tableaux. Pour l'exécution des parties décoratives, Raphaël eut surtout recours à GIOVANNI DA UDINE, déjà nommé, peintre de l'école vénitienne. Quelles instructions ont été données à ce dernier, quelle part a été laissée à son initiative propre, c'est ce que nous ignorons. Raphaël était alors surchargé de commandes. Et cependant, de même que l'ordonnance de l'ensemble, les dessins de certains détails doivent aussi être de sa main. Mais on ne pourra jamais déterminer exactement ce qui lui appartient (2). A voir ces milliers de motifs, tous inspirés du même esprit, exprimés à l'aide de la matière la plus appropriée, et posés à leur vraie place, on se demande toujours quelle union intellectuelle devait exister entre Raphaël et ses collaborateurs. C'est en vain qu'on chercherait dans les autres écoles quelque chose de pareil. On ne peut même pas dire que le maître renvoyait ses élèves aux fragments antiques analogues, ou aux Thermes de Titus. Quel que soit le nombre des figures, des groupes, des détails décoratifs empruntés à ces ruines, l'ensemble de la composition pourtant reste neuf et original. Et d'ailleurs, ce qu'il y a précisément d'essentiel, les montants des pilastres ne se trouvent pas dans le modèle antique, ou du moins, s'y présentent tout autrement.

Le grand secret qui a fondu en un tout si harmonieux l'infinité des détails a été ici l'organisme et la gradation. Les pilastres, secondaires ou principaux, les arcs, les bandeaux, les corniches peuvent avoir, chacun en leur genre, un système particulier d'ornementation : l'architecture reste toujours la maîtresse et domine l'ensemble. Un espace restait libre des deux côtés des fenêtres : l'artiste les suppose transparents, et, sur un fond bleu de ciel, se détachent des guirlandes de fruits d'une beauté inimitable, où le style décoratif le plus pur s'unit à la plus belle réalité, sans recherche d'illusions optiques que l'œil d'ailleurs ne réclame pas. A l'intérieur des coupoles carrées, l'entourage des quatre tableaux que chacune renferme est libre et varié, comme il convient à une succession d'espaces séparés.

Une analyse complète tiendrait un volume. Comment s'accordent (ou s'accordaient) ici le stuc et la peinture, la figure et l'ornement, les couleurs des objets et celles des fonds, ce sont des détails que l'œil seul

(1) Dans ces gravures, les arabesques bordant les tapisseries ont été représentées comme ornements des piliers.

(2) D'après Vasari, tous les dessins seraient de Raphaël ; parmi les artistes exécutants, le meilleur aurait été PERIN DEL VAGA.

peut apprécier (1). Celui qui dans chaque visite au Vatican prendrait à tâche d'étudier attentivement l'une des travées des Loges, aurait une impression durable, et, à travers mille figures et groupes peut-être, reconnaîtrait le dessin vrai, authentique, de Raphaël. (Les peintures de la voûte [A], dans le couloir immédiatement au-dessous des Loges, sont tout entières de la main de GIOV. DA UDINE : elles représentent des treilles couvertes de vignes, gracieusement entrelacées d'autres plantes, et peuplées d'animaux.)

C'est le même sentiment décoratif, bien qu'exprimé à l'aide d'une autre matière, qui se révèle dans les bordures (il ne s'en est conservé qu'un petit nombre) des *tapisseries* [B] de Raphaël (première série). GIOVANNI DA UDINE est supposé y avoir eu de même une part importante de collaboration. Ici de petites figures ou des ornements isolés n'auraient eu ni beauté ni clarté. Aussi les figures sont-elles plus grandes ; et, de même, chaque bordure forme un tout, aussi bien pour la décoration que pour les sujets allégoriques et mythologiques qui y sont représentés. — La meilleure œuvre en ce genre, ce sont les Parques.

C'était un travail tout différent que la décoration du grand plafond voûté dans la salle antérieure de l'*Appartamento Borgia* [C]. Dans les chambres voisines, Pinturicchio avait, comme nous l'avons dit, décoré les voûtes selon le style de la première Renaissance. Son œuvre, bien que d'une grande valeur décorative, paraît d'une contrainte singulière, dès qu'on entre dans la salle antérieure (Sala de' Pontefici), décorée par GIOV. DA UDINE et PERIN DEL VAGA, aussitôt après la mort de Raphaël. La division des surfaces peintes, la modération des ornements, si essentielle dans un plafond, la forme excellente du détail, donnent à cette salle un grand prix, même si l'on ignore que les figures des divinités planétaires sont de l'invention originale du maître. Les quatre Victoires autour des armoiries pontificales sont un des plus beaux triomphes de la décoration figurée. Rien n'est plus instructif pourtant que de les comparer aux œuvres exécutées par ces mêmes maîtres quelques mois auparavant dans les Loges, et spécialement dans la Loggia de la Villa Madama. — Raphaël n'y a pas donné un coup de pinceau, mais il vivait encore, et c'était assez pour élever ses disciples jusqu'à sa hauteur.

Dans les *Stances*, nous l'avons vu, Raphaël avait rencontré une décoration antérieure, et il l'avait respectée, en totalité (Stanza dell' Incendio) ou en partie (Camera della Segnatura). Quant aux intentions de Raphaël pour le plafond de la Sala di Costantino, on les ignore. Dans la *Stanza d'Eliodoro* [D], Raphaël, en donnant un fond de tapisserie, bleu, assez simple, aux quatre peintures du plafond, cherche à attei-

(1) Il faut de même rappeler ici le concours apporté à l'effet d'ensemble par le carrelage en faïence des Robbi (v. p. 165).



dre une impression de légèreté. Il faut citer de même ici les encadrements purement architectoniques des figures de la coupole dans la chapelle Chigi (*S. Maria del Popolo* [A] à Rome). Ils sont, dans leur simplicité, du plus beau style décoratif en ce genre : dorés, et d'un accord parfait avec les mosaïques. — GIOVANNI DA UDINE, à la *Farnésine* [B], a peint d'une façon toute magistrale les festons qui encadrent l'histoire de Psyché.

Il faut citer enfin le portique autrefois ouvert de la *Villa Madama* [C], près de Rome. L'exécution, on le sait, qui ne rend qu'imparfaitement l'intention de Raphaël, est de JULES ROMAIN, auquel de même il serait difficile de contester les excellentes peintures de frise des chambres inférieures, non plus que la belle frise avec festons, candélabres et amours. Mais dans le portique décoré par GIOVANNI DA UDINE, l'inspiration des Loges est encore si pure et si puissante, que, grâce au plus grand espace, l'œuvre paraît encore plus accomplie. Certaines scènes, certains motifs attribués à Raphaël, sont, en tout cas, dus à son inspiration, et il en a surveillé l'exécution. Au siècle dernier, les parties tombées ont été remplacées par des ornements rococo, et aujourd'hui le propriétaire laisse le tout en ruines (1).

Les décorations de stuc, dans les portiques inférieurs du beau *Palais Massimi* [D], probablement aussi de la main de GIOVANNI DA UDINE, sont dignes des travaux exécutés par cet artiste au Vatican. Giovanni y travailla-t-il sur les dessins de l'architecte B. Peruzzi? Le doute est permis, car Peruzzi mourut un an après le commencement de la construction.

Ce qu'il nous reste à ajouter est, auprès de tels travaux, d'une importance relative, mais qu'il ne faut pas dédaigner. Il s'agit surtout de voûtes réelles ou apparentes, ou enfin de plafonds. Quant aux murs des chambres closes, c'était désormais sur les tapisseries tissées que d'ordinaire on comptait; les pilastres étaient presque entièrement abandonnés à l'architecture. En outre, il importe de ne pas oublier, à cette occasion, certain genre de décoration murale en grand réservé pour des emplacements découverts.

Nous commençons par un édifice dont la décoration, étant donnés les divers styles des différentes chambres, semble se répartir sur près d'un siècle. Par la diversité des proportions et de la manière, c'est comme toute une école de décoration, le plus souvent de la meilleure époque, d'une variété telle que, sauf au Vatican, il ne saurait guère s'en rencon-

(1) Dans la chambre de bains du cardinal Bibiena au Vatican, depuis longtemps inaccessible, la décoration (reconnaissable encore dans les années 1868-69), était d'un style plus rapproché de l'antique que les Loges, mais d'une valeur bien moindre. L'exécution en avait été abandonnée aux élèves les plus faibles de Raphaël. — La jolie Venus s'arrachant une épine n'y est plus. — Le reste des figures n'offre aucun intérêt. — Le premier regard suffit à prouver que les *Heures* de Raphaël n'ont jamais été dans cette chambre.

trer ailleurs de pareille. Nous voulons parler du *Palazzo di Corte* [A], le Palais ducal de *Mantoue*, bâti pièce par pièce par les Gonzague, en partie d'après les plans de JULES ROMAIN. (Pour les fresques, voir plus bas.) A ce dernier appartient entre autres la belle ordonnance de la Sala de' marmi (autrefois salle des antiques), tout entière revêtue de stuc, et peinte dans le style des Thermes, avec voûtes en berceau et décorées de niches sur les petits côtés. Dans chaque chambre, l'ornementation de la voûte ou du plafond et de la frise courant au-dessous est, par la forme, le relief, la couleur, proportionnée à l'ensemble ; et cela depuis les plus grandes salles jusqu'aux plus petits appartements. Parmi ces derniers, le précieux Camerino d'Isabelle de Gonzague (de la famille d'Este), avec sa voûte en caissons dorés sur fond bleu, est d'une époque antérieure ; il est reconnaissable à la devise de la princesse : « Nec spe, nec metu », et se trouve dans cette partie du palais qui, à cause de la vue sur le lac, s'appelle le Paradis. La grande galerie, qui menace ruine, a contenu jusqu'en 1630 la célèbre collection de tableaux et de curiosités de la maison de Gonzague. Parmi les cours, il faut remarquer le Cortile di Cavallerizza, de style baroque. (L'ensemble, qui est dans un grand délabrement, ne révèle tout son prix qu'après plusieurs visites, quand la comparaison des différentes pièces devient possible. Quelques-unes des chambres n'ont été décorées qu'au temps du vice-roi Eugène de Beauharnais, dans un bon style Empire. Le *Castello* proprement dit, où se trouvent les fresques de Mantegna, n'est qu'extérieurement relié au palais )

Le *Palazzo del Te* [B], devant la ville, est tout entier l'œuvre de JULES ROMAIN. Il sera question plus bas de l'architecture et des fresques ; dans plus d'une salle il est permis de regretter que le peintre à fresques ait eu le pas sur le décorateur, qui, en somme, nous plaît davantage. Dans la salle des Géants, les angles des murs et de la voûte sont abattus, et les terribles peintures passent impitoyablement par-dessus. De même, dans la salle de Psyché, la peinture se plie et replie jusque sur les angles, et l'échafaudage des festons y perd sa fermeté. Là, au contraire, où la décoration maintient ses droits, l'œuvre de Jules Romain est souvent exquise. Il y a ici, de même, un sentiment admirable de la proportion dans l'ornementation de chacune des chambres selon sa grandeur et son importance, depuis la merveilleuse galerie principale, vers le jardin, jusqu'aux gracieux petits « gabinetti ». (L'un de ces derniers avec une petite coupole octogonale ; un autre, oblong, avec des coquilles aux angles du plafond.) Dans la Sala de' Cavalli, avec les portraits en fresque des chevaux de luxe de ce haras, auquel d'abord l'édifice était destiné, la grande et rude cheminée en rustique est tout à fait à sa place. De l'autre côté du jardin, derrière, à gauche, il y a encore le Casino della Grotta : une Loggia librement décorée dans le style des Thermes, un jardinet, et la grotte elle-même avec ses dépendances, le tout d'une petitesse microscopique, mais un véritable joyau de l'art du temps.

De la sorte, Mantone, outre les décorations multiples du Palazzo di Corte, possède la grande œuvre d'ensemble d'un maître. Pour les formes de voûtes et de plafonds, pour la distribution décorative, les nuances du coloris, la technique du stuc d'après le degré exact du relief, etc., ces deux édifices présentent, sinon un canon classique, du moins nombre de modèles d'une beauté originale.

Parmi les autres élèves de Raphaël, PERIN DEL VAGA (1) a décoré le *Palais Doria* [A] à Gênes. La décoration y est encore très belle, mais un peu trop raffinée, et l'on n'y retrouve plus la grande et libre inspiration des Loges et de l'Appartement Borgia. Dans la galerie inférieure, un plafond droit, couvert de lourdes scènes de l'histoire romaine, au lieu de l'Olympe aérien de la Farnésine. Dans la Galleria, les ornements de la voûte, d'une grande élégance de détail et d'une grande finesse de coloris (au centre, des peintures; aux angles, décoration en relief, gris sur bleu, gris sur or, etc.; beaux motifs de rubans), mais sans grande subordination à l'architecture. Dans la salle des Géants, un riche encadrement d'une originalité très heureuse. Dans les neuf pièces, seules aujourd'hui visibles, du côté de la ville, des arabesques semblables, mais plus simples, encadrent les sujets mythologiques et allégoriques des pendentifs et des compartiments de la voûte; ou bien ce sont encore des revêtements de stuc sans couleur (2). Les murs, à l'exception de la Galleria, étaient tous destinés à être tendus de tapisseries.

Perin del Vaga a eu à Gênes même des successeurs, qui, sans être à dédaigner, ne l'ont cependant jamais égalé, et ne cherchèrent à imiter de lui que ses effets. L'œuvre la plus complète à cet égard est la décoration intérieure du *Palais Spinola* [B] (Strada S. Caterina, N° 13), ou encore le rez-de-chaussée du *Palais Pallavicini* [C] (Piazza Fontane amoroze). Généralement, dans les galeries inférieures et les escaliers des anciens palais, on voit se reproduire un système de maigres arabesques avec de rares figures de fantaisie sur fond blanc, comme il convenait à des pièces généralement assez obscures. Souvent les décorations servent de cadre aux peintures mythologiques ou historiques du centre. Parfois aussi la décoration peinte prend plus de place que ne le comportent ces pièces, et surtout le choix des sujets et la manière de les traiter montrent plus de réalisme que ne le souffre un plafond.

Nous avons une idée des anciennes arabesques et des meilleures dans les galeries inférieures, les escaliers et les vestibules supérieurs du *Pal. Imperiali* [D] (Piazza Campetto), du *Pal. Lercari* [E] (aujourd'hui le

(1) Il y a de lui des peintures dans plusieurs pièces du fort Saint-Ange, de même que des travaux en stuc de RAFF. DA MONTELUPO. D'après Vasari, il exécuta à Rome nombre d'œuvres décoratives plus petites, de toute espèce, dont beaucoup existent sans nom. — Une jolie galerie d'escalier [F], Via Paola, N° 51. — Au Palais Aldoviti, près du pont Saint-Ange, deux chambres en bas d'un charme réel.

(2) Pour les travaux de stuc, Perin employait SILVIO COSINI, de Fiesole.



Casino, Strada Nuova), du *Palais Carega* [A] (aujourd'hui Cataldi, en face).

Dans la décoration des voûtes d'église, où se mêlent le stuc et la peinture, MONTORSOLI a le premier rang par sa décoration de *S. Matteo* [B]. Ici encore Perin del Vaga sert de modèle, surtout par sa *Galleria* du Palais Doria. Les chérubins planants que LUCA CAMBIASO peint aux voûtes des nefs latérales, excellents en eux-mêmes, sont beaucoup trop grands pour le petit espace : à chaque mouvement, ils risquent de se heurter au bord. — Gênes doit à une famille d'artistes, les CARLONI, et à leurs successeurs une série de décorations de voûtes d'une richesse extrême, soit par l'ornementation, soit par des compositions historiques, un peu lourdes peut-être et trop improvisées. L'ornementation est et demeure, en général, d'un degré meilleure qu'à Naples.

JULES ROMAIN suit une marche parallèle avec Perin del Vaga ; dans son célèbre *Palazzo del Te*, de même qu'au Palais Ducal de Mantoue, il a déployé un système décoratif brillant à tous égards (v. plus haut).

JACOPO SANSOVINO, de même, a produit en ce genre au moins une œuvre importante : la *Scala d'oro*, au *Palais des Doges* [C] à Venise (1538). Dans l'ensemble cependant, ce travail reste sensiblement inférieur aux œuvres de Perin del Vaga. Les arabesques ciselées des pilastres sont enflées et de goût médiocre, de même que, sur les voûtes en berceau, les encadrements de stuc d'ALESS. VITTORIA, qui d'ailleurs a de jolis détails dans les reliefs, comme BATTISTA FRANCO en a dans les peintures allégoriques et mythologiques. (Franco avait précisément une vocation pour ces figures isolées et ces petites compositions d'un style idéal, comme le prouvent ses peintures de la voûte de *S. Francesco della Vigna* [D], première chapelle à gauche.) En dépit de l'éclat éblouissant, le principe n'est pas heureux ; car les arabesques peintes, dans le style des Loges, sont écrasées par le relief des encadrements de stuc.

Peu d'années auparavant (1530), la Renaissance primitive avait encore décoré de belles mosaïques sur fond d'or la voûte de la sacristie de *Saint-Marc* [E]. Pareille à un dessin de tapisserie, une riche ornementation, de couleur blanche, circule et s'enroule autour de médaillons avec figures de saints. Les bords des compartiments de la voûte sont d'un coloris plus vigoureux. Au centre, la décoration affecte la forme d'une croix.

Il y a, en outre, une décoration particulièrement belle et harmonieuse, exécutée par TIZIANO MINIO d'après les dessins de SANSOVINO ou de FALCONETTO : c'est le revêtement de stuc blanc, très peu doré, sur la voûte de la chapelle de Saint-Antoine au *Santo* [F] de *Padoue* (v. p. 163). C'est une œuvre facile et pourtant sévère, d'un dessin excellent ; le relief des ornements et des figures est à la fois léger et d'un grand effet.

Tout près est le *Palais Giustiniani* [G] (N° 3950), dont les deux pavillons, construits en 1524 par FALCONETTO (voir plus bas), contiennent une décoration, moitié en stuc, moitié peinte, — avec ornements et figures.

— qu'on croit, à cause de sa beauté, être de l'invention de Raphaël. Il est du moins présumable que l'artiste exécutant (CAMPAGNOLA), s'il n'eût connu les Loges, n'aurait pas été capable d'une pareille œuvre.

GIOVANNI DA UDINE lui-même est censé avoir, dans ses derniers jours, comme peintre sur verre, couvert les fenêtres de la *Bibliothèque Laurentine* [A] à Florence, et celles de la galerie fermée, dans la troisième cour de la *Chartreuse* [B], d'arabesques qui sont jolies à la vérité, et qui laissent libre accès à la lumière du jour. L'écho des Loges pourtant y est si faible, qu'on aimerait mieux attribuer ce travail à un autre artiste. — C'est une des dernières peintures sur verre de l'art italien (jusqu'en 1568) (1), à part les restaurations et les œuvres modernes ; et encore n'y voit-on représenter que des armoiries ou des ornements délicats autour d'une petite peinture centrale en camaïeu.

Au *Palais Grimani* [C] à Venise, premier étage, un plafond peint avec une grande maestria : un berceau recouvert à profusion de toute la végétation du Sud, et peuplé d'oiseaux. — A Udine même : un plafond peint au *Palazzo Arcivescovile* [D].

Il y a une très grande parenté entre les travaux de Giovanni et les œuvres décoratives de B. PERUZZI et de son école à Sienne et aux environs : voir les excellentes peintures de voûte de la *Villa Belcaro* [E] hors de la porte Saint-Marc, et encore dans la cour du *Palais Sarcini* [F].

Revenons maintenant à la peinture murale décorative des intérieurs. Elle a, entre temps, partagé les destinées de la peinture d'histoire, — et elle s'est décidée pour une production rapide et abondante. Son premier principe est la complaisance facile, une aimable jonglerie avec toutes les formes, végétales, animales et humaines, sans compter les boucliers, les vases, les masques, les cartouches, les tablettes, et même les tableaux tout encadrés, sur un fond généralement clair. Ce n'est pas la fantaisie qui manque : c'est, chez les décorateurs, un flot de « concetti » de toute sorte, ils ont de l'humour, de l'esprit, et, comme peintres, ils appartiennent toujours aux siècles sans peur, le XVI<sup>e</sup> et le XVII<sup>e</sup>. Mais l'équilibre s'est perdu, et aussi la distribution des ornements selon les genres et selon la destination architectonique. Ils ont cru que le mérite des Loges était leur richesse, tandis que c'est la discipline et l'ordonnance de cette richesse qui est l'essentiel.

A ce style appartiennent, entre autres, les arabesques exécutées en 1565 dans la cour antérieure du *Pal. Vecchio* [G] à Florence, en grande partie par MARCO DA FAENZA. — Il y a singulièrement plus d'intelligence dans les arabesques de plafond de la première galerie des *Offices* [H].

(1) Il paraît alors difficile de les attribuer à Giovanni, qui est mort en 1564.

par POCCEZZI, le même aux dessins de qui est due l'incrustation de nacre de la Tribuna (vers 1581). Ce sont peut-être les plus importantes de ces œuvres tardives, riches en motifs excellents (qu'il serait facile d'exploiter aujourd'hui), mais qui, comme compositions, d'ailleurs peu favorablement placées, manquent de pureté. (La continuation dans le style baroque qui va jusqu'au rococo a sa valeur propre.) Ailleurs, même pour l'ordonnance, Poccetti est un des meilleurs artistes en ce genre, comme le prouvent la voûte centrale du porche des *Innocenti* [A], les fresques du plafond de la chapelle du Saint-Sacrement et de la chapelle S. Antoine à *Saint-Marc* [B], la galerie de la cour latérale, à gauche, au *Palais Pitti* [C], et d'autres peintures encore avec mélange de stuc. — De Poccetti encore, et de son style, sont les meilleures décorations intérieures du *Pal. Vecchio* [D]. — Des plafonds de voûte, d'un mérite tout particulier, dans les salles du rez-de-chaussée de la *Villa Strozzi* [E], aujourd'hui Orsini, Via Valfonda.

A Rome, un autre genre rivalise avec les arabesques : c'est le travail de stuc architectural, tantôt pur, tantôt servant à l'encadrement de tableaux. Le premier rang pour l'effet monumental, de même que pour la clarté et la richesse du dessin, appartient aux caissons de Bramante dans les arcs de la coupole de Saint-Pierre ; les caissons octogonaux des arcades conduisant aux coupoles latérales sont de Bramante ou de Raphaël. Très beau encore, et de l'effet le plus monumental, est le revêtement de stuc de la *Sala Regia* au Vatican [F], par PERIN DEL VAGA et DANIELE DA VOLTERRA, d'après A. DA SANGALLO, avec Génies tenant les armoiries, et caissons richement ornés. Du même, les caissons de la chapelle de *S. Giacomo degli Spagnuoli* [G]. Ces derniers, de même que les caissons de Saint-Pierre, furent coulés en ciment ou en stuc en même temps que les voûtes. — Il y a un petit spécimen du même genre dans la chapelle postérieure du transept gauche à *S. Maria del Popolo* [H]. Il faut citer encore la décoration extérieure avec figures et ornements du *Palais Spada* [I] à Rome, par le Lombard GIULIO MAZZONI (vers 1550). On voit dans la grande salle du même palais Spada comment déjà JULES ROMAIN aimait à encadrer ses grands tableaux mythologiques de sculptures de stuc. Dans le même palais encore, et dans la salle dite Galleriola, on a appliqué la même décoration dans des proportions plus petites ; et c'est une erreur. Parmi les autres bons travaux de stuc, à Rome, vers le déclin du XVI<sup>e</sup> siècle, citons : la voûte de *S. Maria de' Monti* [J] ; le fond de l'église du côté droit, à *S. Bernardo* [K]. A *S. Pudenziana* [L], la belle chapelle, à gauche, par FRANC. DA VOLTERRA, avec mosaïques d'après FED. ZUCCHERO. A *Saint-Pierre* [M], la voûte stuquée à deux teintes du porche, par MADERNA, à qui on a fait un reproche de sa prédilection pour ce genre. C'est tantôt le stuc, tantôt la fresque qui domine. Cette dernière est trop souvent surchargée de lourds sujets historiques, de style réaliste, qui ne conviennent guère à la voûte. Ainsi en témoignent nombre de chapelles,



d'églises. — Un travail uniquement de stuc (et excellent) dans la voûte d'escalier du *Palais des Conservateurs* [A] au *Capitole*.

Si, de pontificat à pontificat, on peut suivre dans les galeries des Loges, postérieures à Raphaël, la décadence générale du genre, la simple arabesque peinte n'a même pas à Rome cette dernière floraison dont Poccetti est le représentant à Florence. Les peintures de la *Sala ducale* au *Vatican* [B], de la *Bibliothèque*, et de la *Galleria Geografica*, ne sont pas à comparer avec les travaux florentins. Ce qui y offre le plus d'intérêt, ce sont les vues d'édifices romains, et les paysages de MATTHÆUS et de PAUL BRIL, qui ont leur place au moins dans l'histoire du paysage. — De CHERUBINO ALBERTI et de son frère DURANTE il n'y a ici que trop peu de choses : le plafond de la chapelle Aldobrandini à la *Minerva* [C], et celui de la sacristie de Canonici au *Latran* [D], révèlent un très habile décorateur.

Les peintures de la *Vigna di Papa Giulio* [E] par les ZUCCHERI et PROSPERO FONTANA sont encore bonnes pour l'époque.

Mais, en somme, l'arabesque romaine est trop sacrifiée aux sujets eux-mêmes, aux scènes historiques et symboliques ; — et elle y perd sa clarté sereine. Comment, par exemple, dans la *Galleria Geografica* [F], aurait-elle sa place parmi les peintures de TEMPESTA, au milieu de toute l'histoire ecclésiastique ? Raphaël, dans les Loges, avait si habilement su écarter de l'arabesque les sujets sacrés !

A *Naples*, de bons travaux dans ce style : par exemple, le cloître de *S. Carmine* [G] et la congrégation de *Monte Oliveto* [H], de 1545.

A *Venise* de même, bientôt il ne fut plus du tout question de la décoration, telle qu'elle survit encore dans la *Scala d'oro* et les travaux de Padoue, cités plus haut (p. 194). On s'habitua à laisser les voûtes en blanc (églises de Palladio), et à revêtir les plafonds plats de grandes peintures à l'huile. (Salles du *Palais des Doges* [I] depuis les incendies de 1574 et de 1577; *Scuola di S. Rocco*, nombre de sacristies, petites églises, etc.) Pour la convenance des tableaux de plafond et la grande valeur de quelques-uns d'entre eux, il fallait un style idéal, afin de rendre supportables les scènes allégoriques, sans parler des sujets historiques, si fatigants pour les yeux. Tout au contraire, ce qu'on cherche, c'est l'illusion réaliste : les scènes peintes veulent, à travers leur cadre d'or, être prises pour des scènes réelles. (Il en sera encore question, de plus près, à propos de la Peinture.) Les cadres eux-mêmes ont parfois certaine grandeur de configuration ; mais les profils en sont déjà d'un style très baroque, et généralement plats (pour éviter les ombres). Les champs voisins, il est vrai, sont ornés de représentations plus simples, monochromes (bronze, gris-bleu, brun), mais le cadre fortement doré rend impossible tout contraste un peu délicat de la décoration avec les peintures principales. — Les salles du palais des Doges n'en sont pas moins parmi

les plus éclatantes de ce temps. L'imposante boiserie murale du bas, les portes avec les statues des frontons, les magnifiques cheminées avec figures allégoriques en haut et Atlas de marbre en bas, achèvent l'impression de puissance et d'ampleur qui y règnent. — Mais si l'on cherche un style pur, d'impression bienfaisante, c'est plutôt dans les chambres du temps de Raphaël qu'on le trouvera. — De nombreuses et récentes restaurations ont fortement modernisé l'ensemble.

A part la décoration des murs et des plafonds, la Renaissance connut aussi, dès le début, la décoration des façades, comme il fallait s'y attendre de la part d'un siècle si épris de l'ornementation (1).

Les enduits entre les fenêtres, ceux des écoinçons d'arcs, des frises, etc., étaient, selon le pouvoir ou l'agrément, couverts d'ornements ou de scènes. C'était tantôt à fresque, tantôt « *allo sgraffito* » (sur la muraille teinte en noir, il y a un revêtement blanc, le blanc par places est gratté, et alors le dessin formé par le fond noir apparaît). Ces travaux ont actuellement plus ou moins souffert, et quelques-uns ont été totalement renouvelés. Il est difficile de savoir à quel point l'architecte comptait sur ce genre d'ornement : à Rome, par exemple, à la *Farnesine* [A], au sujet de laquelle il y a des témoignages précis, on ne s'aperçoit pas qu'il manque, bien qu'il ait disparu (à l'exception des écoinçons d'arc, dans le jardin, vers le Tibre, qui contiennent encore des Victoires, des Abondances, etc., d'après les dessins de Peruzzi). A Rome, le « *sgraffito* » et la fresque monochrome étaient alors très à la mode. Il ne s'est pourtant presque rien conservé de POLIDORO DA CARAVAGGIO et de son collaborateur MATORINO, si ce n'est la frise avec l'histoire de Niobé (maison [B] de la Via della Maschera d'oro, N° 7), qui, comme grande composition mythologique, est une des meilleures œuvres de l'école de Raphaël. Il y a encore quelques travaux de ce genre au *Palais Ricci* [C] (Via Giulia), et dans quelques maisons plus petites du voisinage.

Un des sièges principaux du genre, grâce encore à PERIN DEL VAGA, est Gênes, où se sont conservées au *Palais Doria* [D], du côté du jardin, des peintures extérieures de sa main (2). Les palais génois, qui, à cause de l'étrouitesse des constructions, devaient s'interdire les grands développements architectoniques, avaient d'autant plus le besoin d'y suppléer par les peintures. L'ornement n'a ici qu'une place secondaire. Ce qui domine, ce

(1) Pour tout ce genre, voir dans Vasari les biographies de VINCENZO DA S. GIMIGNANO, de PERUZZI, POLIDORO, MATORINO, FRA GIOCONDO, LIBERALE, CRISTOFANO GHERARDI, dit DOCENO (important pour toute la peinture décorative), de SANMICHELI, GAROFALO, et d'autres Lombards, de TADDEO ZUCCHERO, etc. — D'après Vasari, la proportion de ce qui s'est conservé par rapport à ce qui est perdu serait infiniment petite. La peinture des façades, vers 1550 encore, donnait évidemment à la physionomie de nombre de villes un cachet essentiellement caractéristique.

(2) Le Saint Georges de CARLO DEL MANTEGNA, au Palazzo di S. Giorgio (côté de la ville), est à peine reconnaissable.

sont les grandes figures ou scènes héroïques et allégoriques, ou même les sujets d'histoire, dans un cadre modeste d'architecture peinte. Ce que j'ai vu de plus accompli en ce genre du temps de Perin, ce sont les peintures de la maison [A] N° 6 de la Piazza dell' Agnello. Entre les frises de trophées et d'enfants, des figures de héros, des batailles, des prisonniers, des victoires mythologiques, etc., le tout fort bien représenté. De même valeur sont les exploits d'Hercule, peints en grisaille, sur le revers du *Palais Odero* [B] (aujourd'hui Mari), visibles aussi de la Salita del Castelletto. — Il faut citer encore le *Palazzo Imperiali* [C] (Piazza Campetto), de 1560, avec ses peintures extérieures, de couleur moitié naturelle, moitié bronze; — le *Palais Spinola* [D] (Strada S. Caterina, N° 13); — l'hôtel *Croce di Malta* [E] (côté de la ville); — le *Palais Spinola* [F] (Strada Nuova), entièrement peint jusque dans la cour. — Les sujets sont parfois spéciaux à Gênes : à savoir, les grands hommes ou les grands faits de la république. Souvent aussi, faute d'autres, ce sont des sujets très généraux, et de préférence les douze premiers empereurs romains, qui, dans l'art profane du temps, font pendant aux douze Apôtres. C'est un nombre commode en architecture, et c'est d'ailleurs le nombre même des biographies de Suétone. (Au XVI<sup>e</sup> et au XVII<sup>e</sup> siècle de même, on les a représentés en marbre, à l'infini.) — Une belle façade de la fin du XV<sup>e</sup> siècle, Vico S. Matteo, N° 10.

*Florence* a en ce genre une originalité propre. C'est ici que POCCHETTI, déjà nommé, paraît avoir produit ses meilleures œuvres. Il y a déjà de la première Renaissance des « sgraffiti » purement ornementaux, d'un style excellent. Du XV<sup>e</sup> siècle encore, en partie du moins, sont les façades suivantes : Piazza Pitti, N° 18 [G]; *Palais Torrigiani* [H], Piazza dei Nozzi, N° 5; petit *Palais Corsi* [I], derrière S. Gaetano, Via Teatina, N° 956; et avant tout Borgo S. Niccolò, N° 141 [J] (vers 1475), et Borgo S. Croce, N° 10 [K]. Dans un palais de la Via Maggio [L] (de 1400 environ), on voit que l'époque gothique a déjà connu le « sgraffito ». Plus tard on appliqua sur les façades des figures fantastiques, des Pans, des nymphes, des médaillons dans le style baroque encore à son début, et même de grandes compositions historiques monochromes. C'est d'un bel effet à côté des encadrements de fenêtres un peu rudes, niches avec bustes, armoiries, etc. Maison de la Via della Scala, N° 6 [M]; plusieurs palais, décorés par AMMANATI, tels que le *Palais Ramirez* [N], Borgo degli Albizzi, N° 24; *Casa Romanelli* [O], Lung'Arno Guicciardini, N° 7; Piazzetta S. Biagio [P], près du Marché Neuf; Via Maggio, N° 26, et N° 15 [Q], ce dernier très simple; N° 37, et encore, Via de' Pepi, N° 5, tous deux en mauvais état de conservation, mais d'un bon style, etc. (Il faut ajouter le grand palais de la Piazza S. Stefano [R] à *Pise*.) — Parfois aussi on a essayé de la peinture en couleurs, et elle a relativement mieux tenu qu'on n'aurait pu s'y attendre. Nous ne citons ici que les fresques du *Palais Coppi* [S], Via de' Benci, N° 20 (d'après SALVIATI), et l'étonnant *Palazzo del Bor-*



go, sur la place devant S. Croce, dont les peintures ont été exécutées sous la direction et avec l'aide d'un grand artiste en son genre, GIOV. DA SAN GIOVANNI. Ici encore il s'agissait de suppléer à l'architecture, sur la façade nord, riche en fenêtres. (Les deux palais, plus petits, peints en couleur, à *Pise* [A], sur la place déjà citée, ont beaucoup souffert des atteintes de l'air et du temps.

L'œuvre la plus agréable en ce genre est peut-être la frise avec Génies dans la jolie petite cour de l'ancien couvent franciscain *degli Angeli* [B] (accessible par l'hôpital de S. Maria Nuova), à gauche de l'église, après 1621. Dans la peinture à deux teintes il y a comme un écho des Robbia, quoiqu'il y ait déjà de la manière dans les formes des enfants.

Avec le développement du style baroque (vers 1630), ce genre de décoration prit fin à Florence. Il semble qu'on l'ait méprisé comme mesquin et puéril. Avec lui, c'en est fait pour l'architecture de toute liberté de décoration. La décoration désormais, c'est la peinture de perspective, où jadis, à sa manière, s'était essayé BALDASSARE PERUZZI. Nous y reviendrons à propos de l'époque moderne.

*Venise* ne possède que peu d'œuvres en ce genre, et l'humidité a presque tout détruit. Mais de si grands maîtres y ont travaillé qu'on se plaît encore à en rechercher les derniers restes. Ainsi, le *Fondaco de' Tedeschi* [C], au Rialto (aujourd'hui la douane), grande et simple construction (1506), avait été entièrement peint par TITIEN et ses élèves. Ça et là encore on croit retrouver une faible étincelle. Les peintures du cloître de S. Stefano [D] (mur supérieur), par GIOV. ANT. PORDENONE, sont dans un état un peu meilleur de conservation. Ce sont en partie des scènes de l'Ancien Testament, en partie des figures nues (des enfants pour la plupart), et des Vertus d'une rare beauté. Ce fragment est peut-être la plus importante peinture de façade de l'âge d'or qui se soit conservée, et il laisse loin derrière lui toutes les œuvres pareilles de Gênes.

A *Padoue*, parmi d'autres fragments intéressants, un édifice [E] près de la Loggia del Consiglio, N° 318, avec une belle frise d'enfants, et d'excellentes figures couchées, qui sont évidemment l'œuvre d'un élève de Titien, peut-être DOMENICO CAMPAGNOLA.

*Vérone* enfin doit avoir été, plus que toute autre ville d'Italie, remarquable par le nombre et la valeur de ses façades peintes. Le climat, malheureusement, ou peut-être un défaut dans les matériaux, en ont détruit la plus grande partie; et ce qui s'est conservé, l'est bien peu, beaucoup moins, par exemple, que les peintures de Florence. Dans beaucoup de maisons, la peinture principale seule a été épargnée, à cause du sujet religieux peut-être (et encore n'est-ce qu'au prix de repeints), tandis que les peintures effacées du reste de la façade ont été livrées en proie au badigeon. Et cependant c'est précisément l'ensemble de cette

décoration qui serait indispensable. Ici, plus que partout ailleurs en Italie, l'architecture a compté sur la décoration, — et si les constructions de la Renaissance paraissent à Vérone trop modestes et trop simples, c'est justement parce que la peinture était leur complément essentiel.

A l'époque du gothique déjà, l'habitude s'était établie dans cette région de couvrir les surfaces murales d'ornements de diverses couleurs qui se répétaient régulièrement à la manière de tapisseries, et le tout dans un cadre riche et animé de frises et de rubans. Le moyen âge pouvait supporter la bigarrure, quand elle restait soumise à une sorte de discipline du coloris : au Vescovado, par exemple, à la porte Saint-Pierre, N° 4112 ; Vicolo S. Cosimo, N° 1426 [A]. Au temps de la Renaissance, cette ornementation continue : c'est alors seulement que les figures réclament tout leur droit. On ne se contente plus d'une Madone entre deux saints : toute la façade devient une sorte d'échafaudage pour des scènes de toute sorte, calmes ou mouvementées, profanes ou sacrées, monochromes ou polychromes.

Et ces travaux sont en général l'œuvre d'habiles, parfois même de grands artistes. Au XIV<sup>e</sup> siècle déjà, par exemple, un certain STEFANO DA ZEVIO (1393-1430) exécuta les fresques de Marie trônant entre des saints, et de la Naissance du Christ, au N° 5303 de la Via di Mezzo, devant le Ponte Navi [B] ; la peinture est assez bien conservée pour qu'on y reconnaisse la suave beauté de la Vierge et la joie des Anges portant des fleurs. Au siècle suivant, ANDREA MANTEGNA lui-même n'a pas dédaigné ces peintures de façades, et ses meilleurs successeurs à Vérone s'y employèrent tout particulièrement. Puis, jusque vers la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, leur succède l'école vénitienne. On voit par là déjà de quel mérite devaient être ces façades peintes, même au point de vue technique. Certaines fresques y sont, pour le coloris, parmi les meilleures œuvres du temps.

A Mantegna même on attribue par erreur la Casa Borella [C], dalla Piazzetta Niccolò alla Stella d'oro, N° 1310 : les vastes surfaces murales, divisées par des pilastres couleur d'or avec arabesques, contiennent des scènes historiques, avec fond d'architecture, sur ciel bleu ; puis vient une frise avec guirlandes de fruits et enfants ; le dessus des fenêtres est orné de médaillons qui contiennent des demi-figures, avec accompagnement d'enfants sur fond sombre. Crowe et Cavalcaselle ne reconnaissent comme œuvre authentique de Mantegna qu'une façade, « près de S. Fermo in Pescheria », avec statue équestre et autres fragments. — Ce qui domine ici, c'est le coloris le plus varié. Au *Palais Teleschi* [D], au contraire, Via S. Maria della Scala, N° 962, par FALCONE, on a essayé, par une teinte unique jaune, d'imiter le plus possible l'effet du relief. Le sujet, tel que les préférerait cette école, est tiré de l'histoire classique : c'est l'allocution d'un empereur. Seules, les arabesques au-dessus des fenêtres ont deux teintes : jaune sur bleu. — Du même, Corticella de

Saint-Marc, N° 835 [A], près de S. Eufemia, des batailles et une frise d'enfants. — Du xv<sup>e</sup> siècle encore est la peinture du N° 4800 [B], près de S. Tommaso, al Ponte Acquamorta, avec des scènes de romans en couleur, encadrées de pilastres peints et de frises grisâtres, par MOCETTO ou CAROTO. Et encore : la frise du N° 73 [C], Via Ponte Pietra, représentant sur un fond violet des enfants, couleur de pierre, occupés à tous les travaux qu'exige l'industrie des fromages et salaisons. — De la meilleure époque, un peu après 1500, sont les peintures de deux petites maisons sur la Piazza delle Erbe [D] : l'une, le Couronnement de Marie, entre des chérubins tenant des festons ; l'autre, qui contient, à la partie supérieure, une scène biblique, et, dans la partie inférieure, une Madone entre des Apôtres ; sur la frise intermédiaire, un médaillon avec accompagnement d'enfants : le tout vraisemblablement une des meilleures œuvres de CAROTO. — Les peintures d'une maison entre cette place et l'Aquila Nera, Via Feliciai, N° 815 [E], par ALIPRANDI, et d'autres, montrent quel singulier mélange parfois cet âge d'or faisait du profane et du sacré : au-dessus de la Chute, dans le goût de Raphaël, et d'une Madone avec saint Antoine de Padoue, on voit une danse de bossus, une noce de paysans et un canal. — Le coloris à plusieurs teintes a, de même que dans les trois maisons précédentes, été appliqué aussi aux fresques mythologiques de proportions colossales par CAVALLI au coin de la Piazza delle Erbe (Casa Mazzanti) [F], où se trouve, entre autres, une représentation du Laocoon. — Il est à remarquer que dans toutes ces façades il n'y a nul essai, nulle recherche d'illusion pour peupler une architecture peinte en perspective de figures censées se monvoir aux balcons et aux fenêtres. Hans Holbein, qui souvent a recherché ce motif, a donc dû en puiser l'inspiration ailleurs. — Un peu dans ce style encore : le N° 1915 [G] de la Via Leoni, près du Ponte Navi. — Le *Palazzo del Consiglio* [H], construit par Frà Giocondo de Vérone, n'a sur les surfaces murales que des peintures d'ornements, mais toute la muraille en est couverte (1).

Vers le milieu du xvi<sup>e</sup> siècle, le genre prend ici un nouveau développement, en se consacrant presque exclusivement aux sujets mythologiques. La décoration monochrome commence à l'emporter ; la teinte, il est

(1) Citons à ce propos quelques maisons où il ne s'est conservé que la peinture principale : N° 2987, sur la Piazza Brà : Madone, par BONSIGNORI ; N° 2988 : Madone, par CAROTO ; — N° 5522, de l'autre côté du Ponte delle Navi : Madone avec des saints, œuvre principale de FRANC. MORONE ; — N° 4562 : le Crucifié, avec Dieu le Père, entre deux saints, par BART. MONTAGNA ; — la maison à côté du N° 1140, non loin du Ponte Nuova : excellente Pietà avec des saints ; — Via Quatrana, N° 5381 : Madone, par DOMINICUS DE' MORONINI ; — Via del Paradiso, N° 5009 : Sacrifice d'Abraham ; — Cour du palais Tresa, Strada Porta Vescovo, N° 5030 : une frise ; — Corticella vicolo del paradiso, près de SS. Nazario e Celso, N° 4986 : jolie frise d'enfants ; — de CAROTO : Via della Scala, N° 1310 ; — de MORONE : Via S. Tommaso, N° 1562 ; Strada Porta Vescovo, N° 320 ; Piazza S. Marco : Madone avec deux saints.



vrai, variant suivant les étages et les divisions (vert, rouge, gris, violet, bronze).

Au nombre de ces dernières œuvres, il faut citer d'abord les peintures dont DOMENICO BRUSASORCI a entièrement revêtu le *Pal. Murari della Corte* [A], (N° 4684, à gauche, de l'autre côté du Ponte Nuova). Le côté de la rue, en teintes polychromes, le revers et le côté de la rivière en peintures et en frises monochromes, contiennent toute une mythologie, l'Histoire de Psyché, le Combat des Centaures et des Lapithes, les Noces du dieu marin Benacus (lac de Garde) avec une nymphe, cortèges de Tritons, etc. Parmi les sujets historiques, le Triomphe de Paul Emile, et les portraits d'illustres citoyens de Vérone. — Il faut encore citer parmi les meilleurs travaux : la décoration peinte du N° 1878 [B] de la Via Stella d'oro, Sacrifice et consécration d'armes, par TORBIDO ; — N° 5502 [C], Via Ponte Navi, sujets allégoriques, et une scène de Dante, par FARINATI ; — Casa Murari [D], près de SS. Nazario et Celso, façade blanchie, — N° 1579 [E], Via Leoncino, grande façade à décoration monochrome, dans le style du Palais Murari ; — N° 4195, Via S. Chiara, Casa Sacchetti [F], avec une frise monochrome par BATTISTA DEL MORO, etc.

Le genre expire à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle. Il partage la singulière destinée de l'art vénitien tout entier, qui, à partir de 1600, n'eut plus même ce renouveau de floraison que nous avons trouvé à Florence, à Bologne, à Rome et à Naples.

A *Brescia* [G], la peinture de façade prit aussi un grand essor : un peintre local de mérite, LATTANZIO GAMBARA, a orné de scènes mythologiques en couleur les deux rangées parallèles de toute une rue (une partie de ce qui est aujourd'hui la Contrada del Gambero). Il y a encore nombre de travaux de lui dans des portiques, des cours, etc., au N° 318, entre autres. De récents remaniements ont presque tout détruit.

A *Bergame* [H] : Contrada S. Pancrazio, N° 291 ; Piazza del Pozzo bianco, N° 432. — A *Milan* [I], la cour de la Casa Ponti (Contrada dei Bigli, N° 11), probablement par LUINI, avec de riches décorations mythologiques ; — Corso di Venezia, N° 16.

A *Vicence* [J] : Palais Schio, au Corso, traces d'anciennes peintures ; ornements aux N°s 847 et 848 de la Contrada Porti, etc.

A *Udine* [K], *Conegliano* [L], *Trévise* [M], *Trente* [N], et dans presque toutes les villes de Vénétie et de Lombardie, il s'est conservé quelques restes. A Trévise, notamment, où paraissent avoir travaillé PIER MARIA PENNACCHI et GIROLAMO DA TREVISO, une maison sur la place de la cathédrale, du XV<sup>e</sup> siècle, et une autre, du XVI<sup>e</sup>, près de S. Niccolò.



Vers le XVI<sup>e</sup> siècle l'architecture moderne prend un haut et nouvel essor. Elle avait déjà résolu les plus difficiles problèmes de l'art de bâtir ; sa technique était absolument formée, les arts accessoires lui apportaient le concours le plus varié, et le sens du style monumental avait atteint, chez les propriétaires comme chez les artistes, pour les édifices profanes comme pour les sacrés, son plus complet développement.

La tendance que poursuivait l'art de la **Haute Renaissance**, où il se maintint plus ou moins jusque vers le milieu du siècle, c'est la recherche de la grandeur simple, la pénétration étroite de l'édifice et des ordres antiques, traités avec plus de force et de sévérité. La richesse y est liée, et plus intimement, à l'organisme même de la construction. C'en est fait des jeux de décoration si variés du XV<sup>e</sup> siècle, et de tout ce luxe de détail qui, sans concourir à l'impression de l'ensemble, n'avait qu'une beauté toute locale. On s'est aperçu qu'à les supprimer, l'art y gagnait en puissance. (Déjà Brunellesco, Sangallo, Cronaca, et surtout Alberti, l'avaient compris et en avaient tiré parti.) Désormais les divers membres de l'architecture extérieure, colonnes engagées, pilastres, corniches, fenêtres, frontons, sont ramenés à une expression simple sans sécheresse, mais avec plus de sévérité de dessin et de lignes, dans le sens de l'antique, surtout du Panthéon.

Le dessin plus sévère des colonnes, leur relief plus accentué, eurent naturellement pour effet certain progrès dans l'organisme même. A cet égard, les œuvres de la dernière manière de Bramante, ses projets pour Saint-Pierre, les projets de Raphaël pour la Villa Madama, peuvent se mesurer avec tous les styles précédents. Les membres (pilastres, corniches, etc.) avaient jusqu'alors fait surtout l'office de cadres ; la première Renaissance avait entouré les surfaces carrées et les parties entières de l'édifice, pour les animer, d'un profil d'encadrement. Désormais ces divers membres reprennent leur valeur propre, dût-elle parfois n'être que de convention : on tâche de leur donner un caractère plus net, tel que support, etc., et l'on cherche des enseignements nouveaux dans les ruines de l'antiquité. Brunellesco avait, dans ses dessins, reproduit les formes de l'architecture antique : on apprend maintenant à en mesurer exactement les proportions et à en connaître l'ensemble. Il n'était, d'ailleurs, ni dans l'esprit ni dans la mission du temps de copier cet ensemble ; on ne construisait ni temples, ni thermes romains ; mais on se sentait assez de puissance pour produire, avec l'aide des anciens, une impression tout aussi imposante. Les modèles étaient les mêmes qui déjà avaient occupé le XV<sup>e</sup> siècle, mais l'interprétation était différente : pour les portiques ouverts, les temples de Rome ; pour les revêtements de murailles et de piliers, les colonnades engagées des théâtres, les arcs triomphaux, les pilastres du Panthéon, les voûtes des thermes, etc. ; et, d'accord avec l'archéologie historique, alors à son débat, les époques de floraison et de décadence étaient

déjà discernées avec plus d'attention. Souvent aussi on latinisait les formes, comme nombre de lettrés du temps essayaient de le faire avec la langue, pour exprimer en style antique les pensées du siècle.

La plus importante de ces pensées ici était au fond la nouvelle distribution des masses architectoniques : c'est alors que se développe en grand, à l'intérieur et au dehors, l'art proprement italien, l'art des beaux espaces et des belles proportions. Et, de fait, l'intelligence qui en même temps s'éveille à l'importance organique des vraies formes antiques s'est essentiellement employée au service de cette pensée maîtresse (1).

Et quelles sont ces proportions ? Elles ne doivent et ne peuvent d'abord exprimer que les fonctions et les destinations de l'édifice. Mais, dès le premier éveil du sens vraiment artistique, elles prennent plus d'importance, et on en vient à exiger d'elles non seulement l'ordre et la raison, mais la beauté et l'agrément. Dans les époques qui possèdent un style organique propre, telles que l'époque grecque, et l'époque du gothique septentrional, la chose va de soi : c'est une seule et même énergie qui, inséparablement, crée les formes et les proportions. Ici, au contraire, il s'agit d'un style médiat, et comme « secondaire » qui volontairement exprime ses pensées en une langue étrangère. La même liberté qui préside au choix des formes préside aussi à la détermination des proportions : il suffit que les unes et les autres répondent en quelque mesure (ne fût-ce même que superficiellement) à la destination de l'édifice. Or cette grande liberté pouvait avoir des effets particulièrement dangereux en un temps dont la curiosité avide demandait surtout aux architectes le rare, l'extraordinaire.

La gloire éternelle de ces derniers, des meilleurs d'entre eux (Bramante, L. de Vinci, Frà Giocondo et Raphaël), est de ne point avoir abusé de ces circonstances, et de s'être, au contraire, attachés dans leur art à mettre en lumière les lois les plus élevées. Dans la conviction que les lois du beau ne sont ni arbitraires ni subjectives, on cherche, par l'étude des proportions (*le quadrature*) de l'homme, du cheval, à approfondir les lois de l'harmonie même, et à les appliquer à des œuvres d'un autre ordre. C'est par ce scrupule que leur composition par masses a atteint cette valeur classique et durable, que l'excès de la liberté précisément rendait deux fois plus difficile à obtenir. Ici parfois un détail en soi purement conventionnel exprime un rythme, une valeur artistique incontestable. La théorie, qui dans sa mesure, dans son appréciation des étages, des ordres, etc., s'applique à suivre pas à pas l'économie des édifices, ne contient pas, et pour de bonnes raisons, ces éléments qui doivent rester libres. On ne trouvera, à cet égard, chez Serlio, Vi-

(1) A première vue, on pourrait croire que l'emploi des colonnes antiques a entraîné certaines proportions déterminées. Mais, en fait, l'ordonnance en est restée parfaitement libre, et le développement qu'elles ont reçu, les intervalles qu'on y a observés, n'ont jamais obéi qu'aux nécessités mêmes de la destination architectonique.



gnola, ni Palladio, aucun éclaircissement suivi ; à peine y a-t-il quelques allusions incidentes, tandis que les conseils et recettes y abondent pour les proportions spéciales, celles des colonnes en particulier.

Cette loyauté et cette conscience artistiques, qui se refusaient encore à chercher un contraste piquant entre les destinations et les formes, aidaient de même à la pureté et à la grandeur de l'impression. Il faut avouer, à ce propos, que maint propriétaire cherchait à épargner en matériaux, aux dépens de la solidité même, ce qu'il dépensait en surfaces. Peut-être, en somme, les deux siècles qui ont suivi ont-ils construit plus solidement que le XVI<sup>e</sup>, qui leur est si supérieur en valeur artistique.

C'est seulement à partir du XVI<sup>e</sup> siècle que l'architecture devient généralement prodigue d'espace et de matériaux. Alors commencent à se répandre cette ampleur, même dans les habitations civiles, cette construction haute et spacieuse de galeries et d'églises, qui, ne fût-ce même que pour des motifs de technique, assurait aux voûtes et aux coupoles la victoire définitive sur les églises à colonnes, de même que, dans l'ordre profane, elle a généralement substitué au portique à colonnes le portique à piliers. (Le XVII<sup>e</sup> siècle pousse cette innovation plus loin encore, jusqu'à l'excès.) — Cela n'empêche pas que, même dans de petites dimensions, malgré les limites imposées par la matière, et malgré la modestie des ornements, il n'y ait parfois des œuvres impérissables. Une circonstance qui, sans être déterminante, a aidé aussi au succès des piliers, c'a été la rareté des colonnes antiques disponibles ; et c'est, par exemple, ce motif qui déjà, à Rome, paraît avoir décidé à employer le pilier octogone. On ne pouvait plus avoir de colonnes antiques assez grandes pour convenir à l'architecture du temps ; — ou bien, le petit nombre de celles qui restaient disponibles était réservé pour certains effets décoratifs de l'ornementation intérieure, décoration de portes, tabernacles, etc. — Hors de Rome, à Florence notamment, la construction à colonnes est demeurée beaucoup plus en honneur : nous verrons pour quelles raisons.

Le choix des formes était alors, en général, beaucoup plus libre encore qu'au XV<sup>e</sup> siècle. Pourvu que le résultat eût de la beauté du caractère et fût en harmonie avec la destination de l'ensemble, la tradition n'était pas consultée. Il était, à cet égard, parfaitement indifférent qu'une église eût la forme d'une basilique, d'une ellipse voûtée, ou d'un octogone. qu'un palais eût l'apparence d'un château fort ou d'un portique léger et aérien. L'esprit moderne, qui alors, et en tout sens, découvrait de nouveaux mondes, se sentait non pas en opposition avec le passé, mais complètement indépendant de lui.

---

Le premier rang ici ne saurait guère être disputé au grand BRAMANTE. Après avoir, et en maître accompli, passé à Milan par toutes les nuances de style du XV<sup>e</sup> siècle et élevé l'école lombarde au-dessus de l'école floren-

tine (v. p. 111), il a, dans les derniers lustres de sa vie, essentiellement fondé le style de l'époque nouvelle.

Depuis que nous avons un aperçu de ses projets pour Saint-Pierre, des œuvres de sa dernière manière, le jugement porté par Michel-Ange : « Bramante est égal à tous les maîtres parus depuis l'antiquité », ne suffit plus. — Si nous nous demandons ce qu'il a apporté des traditions de la Haute Italie, c'est (par opposition à l'école florentine) la prédilection pour les piliers d'arcades, pour les absides en hémisphères hardies, et pour les hautes coupes, tous éléments que la première Renaissance lombarde avait dus à la construction en briques (p. 67 et 117). Dans ses relations avec Lionardo da Vinci (1) et Frà Giocondo, et par émulation avec ces maîtres, les seuls qui lui soient comparables, il avait pénétré clairement toutes les lois de l'architecture (celle du moyen âge, comme celle de l'antiquité). Ce qui fait sa grandeur, c'est que, dans la dernière partie de sa vie, il a mis tous ces éléments au service du sens élevé qu'il avait de la beauté et des proportions.

Parmi ses œuvres romaines, nous devons commencer par la *Cancelleria* [A], parce qu'il en conçut le plan, de Milan même (pendant son absence, 1493, ou peu de temps après). Commencé par la façade en 1495, le palais n'a été achevé par lui que plus tard. La Cancelleria, y compris l'église de S. Lorenzo in Damaso, est l'unique chef-d'œuvre de Bramante dont l'exécution soit complète, et qui se soit passablement conservé. La façade puissante, qui englobe les deux bâtiments, montre la même combinaison de refends et de pilastres que dans le palais Rucellaï, par Alberti, à Florence, mais avec infiniment plus de grandiose et moins de caprice. Le rez-de-chaussée, élevé et caractéristique, est sans pilastres. Ces derniers n'apparaissent qu'aux deux étages supérieurs, deux entre chaque fenêtre. Ils forment la travée rythmique, qui se montre ici pour la première fois sur une façade et lui donne la puissance et la vie. (Pilastres groupés en opposition à des supports isolés ou couplés, espacés à des distances égales.) Le progrès de légèreté est marqué tant dans la gradation des refends et la forme des fenêtres, que dans la rangée supérieure de petites fenêtres de l'étage le plus élevé. Les architectes de la grande époque n'auraient pas, comme le firent leurs successeurs, créé pour ces fenêtres mêmes un étage spécial. Le dessin et le profil des fenêtres, des corniches, comme des autres détails (2), ont de la beauté, et restent en harmonie parfaite avec l'ensemble. Les façades de Bramante se distinguent de celles des autres maîtres en ce que, à part

(1) Les études architectoniques de Lionardo ont été réunies pour la première fois par H. de Geymüller dans l'ouvrage de J. P. Richter : *Literary Works of LIONARDO*.

(2) Parmi les portes, l'une, au palais, d'un baroque qui nuit à l'effet, est l'œuvre de DOMENICO FONTANA ; l'autre, celle de l'église, très belle, est de VIGNOLA, qu'on hésiterait pourtant à en regarder comme l'auteur. Le projet du portail, publié par Letarouilly, attribué à Bramante, est de son élève A. DA SANGALLO.

leur charme individuel, elles sont l'expression accomplie d'une loi d'harmonie. Aussi, plus la « musique », selon le mot d'Alberti, en est parfaite, plus l'esprit est troublé par la moindre dissonance. — Aussi les dissonances résultant de l'agrandissement des fenêtres supérieures, du portail baroque, etc., produisent-elles un effet déplorable. A Rome, d'ailleurs, l'œil, habitué aux effets d'ombre fortement portée des bâtiments de style baroque, est tenté de les regretter dans les profils modérés de Bramante : mais à quel prix ces effets sont-ils achetés, et moyennant quel sacrifice des lignes principales ? Si les ressauts des angles du palais, appliqués ici pour la première fois à une résidence de ville, ne paraissent pas assez forts, que l'on en considère le bel effet sur la façade latérale à droite, où ils ont une saillie de trois mètres. Ici la brique remplace les bossages à refends, et les pilastres sont en rangées simples.

La cour de la Cancelleria est la dernière des grandes cours romaines à colonnes. A cette occasion, Bramante utilisa probablement les colonnes de la vieille basilique de S. Lorenzo in Damaso (à cinq nefs ou deux étages), qu'il avait enlevées. Le moyen âge, de même, les avait probablement empruntées à quelque autre édifice antique, et il nous est permis de croire qu'aujourd'hui elles sont plus en harmonie avec leur troisième destination qu'elles ne l'étaient avec la seconde. Il y en a vingt-six au rez-de-chaussée ; autant à l'étage du milieu, portant légèrement les larges arcades : l'étage supérieur reproduit le motif de la façade, mais avec un seul pilastre, au lieu de deux, entre chaque fenêtre. La merveilleuse impression produite par cette cour rend toute autre parole superflue.

L'église de S. Lorenzo [A], telle qu'elle a été rebâtie par Bramante, était, malgré un enduit moderne, une des architectures intérieures les plus belles et les plus originales. C'est un grand rectangle à plafond droit, depuis la restauration récente ; des portiques sur trois côtés, formés de piliers d'un détail simple, mais exquis ; la tribune est derrière ; le jour venait principalement d'en haut par la grande fenêtre hémisphérique à gauche ; il y a une richesse d'échappées d'un grand effet pittoresque ; la beauté de l'intérieur et les jeux de la lumière concourent à produire une impression magique.

Nous ne savons si c'était conviction chez Bramante de la perfection accomplie de sa façade, ou désir du propriétaire, qui a décidé l'architecte à en reproduire les parties essentielles dans le beau palais de la Place Scossacavalli (plus tard *Palais Giraud* [B], aujourd'hui palais Torlonia). Ce qui nous importe le plus, ce sont les différences entre les deux ; ce n'est pas seulement un fragment de la longue construction horizontale de la Cancelleria qui se répète ici, ce sont les proportions réduites, utilisées pour un effet d'ensemble tout nouveau. Le rez-de-chaussée est plus haut et plus fort ; les étages supérieurs sont plus bas ; les fenêtres de l'étage du milieu sont de forme plus grande. Le portail est d'



poque plus récente, et d'un mauvais style (1). La cour est entourée d'une galerie à piliers très simple, avec arcs et pilastres.

Passons maintenant à la description des autres œuvres de Bramante par ordre chronologique.

Dès qu'il se fut établi à Rome, à la fin de 1499, Bramante commença le seul édifice à coupole exécuté dans cette ville d'après ses plans : le petit temple, achevé dès 1502, qui, dans la cour du cloître de *S. Pietro in Montorio* [A], désigne la place du crucifiement de saint Pierre. C'est un édifice circulaire, plutôt svelte : en bas, une colonnade dorique et douze petites niches ; au dedans, quatre niches plus grandes, et des pilastres doriques ; l'étage supérieur est très simple au dedans comme au dehors, la coupole est en forme d'hémisphère ; dans le soubassement, une crypte. Mais l'intention de Bramante ne devient tout à fait claire que quand on sait qu'autour de cette belle construction il ne devait y avoir qu'une étroite cour limitée par un portique rond avec colonnes plus grandes, les quatre angles étant occupés par autant de chapelles. Le maître voulait ainsi que son tempietto pût être vu, à une certaine proximité, dans un certain milieu, encadré (pour l'œil) par les colonnes et les arcs de son portique. Ce devait être le premier monument où la perspective eût un tel degré de raffinement. — Les niches, de même, ont ici une importance toute particulière. La forme ronde (comp. p. 111-112), en cette construction si petite, devait se répéter et comme se mirer, à tous les degrés et dans tous les sens, dans le cercle principal du bâtiment central, dans la galerie, le grand portique, dans la coupole, dans les niches du dehors, du dedans, des parois du portique et des chapelles mêmes du portique, — le tout formant un ensemble très serré. Les niches de la première Renaissance ne paraissent qu'une timide ébauche en regard de cette systématisation et de cette extension du style antique des thermes et des palais. Le détail (à part les rosaces des caissons du portique) n'a aucun motif de feuillage ou de végétation. Pour la composition et l'achèvement, c'est le premier édifice qui, à douze siècles d'intervalle, reproduise l'esprit et le style de l'antiquité ; c'est aussi le premier exemplaire du style qui, au XVI<sup>e</sup> siècle, passait pour le bon style. Il ne faut pas méconnaître pourtant qu'à trop se rapprocher de l'antique, cette œuvre a précisément perdu de ce charme des profils qui avait valu à Bramante le renom du plus grand « profilateur ». Peut-être aussi l'harmonie de l'ensemble eût-elle corrigé ce défaut.

Peu de temps après, Bramante dessina la cour du cloître de *S. Maria della Pace* [B], datée de 1504 (2). Les ressources étaient très li-

(1) Les portails de la Renaissance ont dû, surtout depuis que l'usage des voitures est devenu général, céder la place aux portails baroques, plus larges. — A Naples (voy. p. 108, B), à partir de ce temps, il y a de hautes et larges entrées pour voitures.

(2) A gauche du devant de l'église, et séparée par une rue. Dans le voisinage, deux façades de maisons du même temps, d'un bon travail.

mitées, et Bramante était déjà si absorbé par les nouvelles constructions du Vatican, que l'importance appartient ici plus à la composition même qu'à l'achèvement du détail. Cependant cette petite cour abandonnée est déjà en elle-même une révolution dans la construction jusqu'alors adoptée des galeries. En bas, des piliers, avec pilastres et arcs; en haut, des piliers-pilastres, avec un entablement droit qui, au centre de chaque intervalle, est soutenu par une colonne. Bramante se fondait ici sur la nécessité d'affranchir l'étage supérieur de sa corniche de bois avec consoles (voy. p. 84) et de lui donner une forme monumentale en harmonie complète avec le rez-de-chaussée. (Les pédants de l'architecture critiquent toute colonne placée sur le milieu d'un arc; mais ici l'importance de la corniche intermédiaire avec attique et la légèreté des colonnes lèvent tout scrupule.)

La reconstruction très simple du chœur de *S. Maria del Popolo* [A] (achevée vers 1509) se distingue par la beauté des proportions et le caractère ingénieux de la distribution. La coupole, déployée en forme de voile entre de larges arcs-doubleaux, reproduit le motif exécuté par Bramante à *S. Lorenzo in Damaso* (aujourd'hui modifié), et qu'il avait également proposé pour Saint-Pierre, dans le cas où la nef longitudinale eût été inévitable. La forme de grande conque des caissons (l'un d'eux sert de fenêtre) est instructive pour les architectes, et nous avons ici un des rares exemples donnant l'idée de l'ensemble d'une construction intérieure du temps de l'âge d'or. Les tombeaux, les vitraux et les peintures de la coupole sont l'œuvre d'amis de Bramante, et rien n'a été exécuté sans qu'il l'eût dessiné, conseillé, ou approuvé.

La manière de Bramante, réduite à des éléments plus simples, se retrouve dans une jolie petite maison du secrétaire apostolique Turinus (*Palazetto di Bramante* [B], Via Apostolica, N° 124). Si nos conjectures, à tout le moins, nous permettent d'en faire l'attribution à Bramante, en revanche le palais Sora (aujourd'hui une caserne, près de la Chiesa Nuova), qui lui est attribué, est l'œuvre d'un bousilleur du temps.

Bramante est enfin le maître heureux qui devait donner sa forme au *Palais du Vatican* [C]. Depuis Nicolas V, les plus grands architectes (voy. p. 85) avaient fait des plans; soit inconstance, occupations différentes, ou mort trop prompte des papes, chaque projet laissait un fragment de plus, surtout dans le voisinage de Saint-Pierre (Appartamento Borgia, chapelle Sixtine, chapelle de Nicolas V, etc.). A une certaine distance, Innocent VIII fit construire la maison de plaisance, le Belvédère, d'après les dessins d'A. POLLAJUOLO, ou de GIACOMO DA PIETRASANTA, qui exécuta l'édifice. Relier le Belvédère aux autres parties, et remanier le tout par des constructions nouvelles, telle était la tâche de Bramante. Mais c'est seulement dans la cour antérieure (à trois loges superposées), le Cortile di San Damaso, que ses plans ont été en quelque sorte complètement exécutés (en partie par Raphaël, qui ajouta la loggia supérieure sur colonnes,

en partie longtemps après sa mort). La série des motifs, depuis les pieds-droits inférieurs jusqu'aux piliers plus légers des deux étages du milieu et jusqu'aux colonnes de l'étage supérieur, est d'un très beau dessin. C'est ici, de plus, que se trouvent les Loges de Raphaël, et une vue sur Rome, qui, sans être complète, est au nombre des plus belles. Cette cour cependant ne devait pas, à beaucoup près, être le principal motif de l'ensemble de l'édifice.

Ce rôle était plutôt réservé aux bâtiments qui entourent la grande cour de derrière et le Giardino della Pigna. Qu'on supprime par l'imagination les bâtiments transversaux de la Bibliothèque vaticane et du Braccio Nuovo. A la place de la bibliothèque s'élevaient, dans toute la largeur entre les avant-corps, des gradins de théâtre en rampe droite (et correspondant à ceux de l'exèdre, à l'extrémité inférieure de la cour); au milieu, un escalier droit menait de la cour inférieure (Cortile di Belvedere) à la large terrasse centrale, et de là, à double rampe, avec une fontaine en forme d'arc triomphal, dans le Giardino. Qu'on suppose, à la place des galeries latérales actuellement murées, avec adjonctions bâtarde, les portiques ininterrompus et les surfaces murales de forme grandiose rêvés par Bramante, et l'on aura un ensemble sans égal au monde. La construction de briques avec corniches et pilastres modérés qu'employa ou voulait employer Bramante peut être facilement surpassée pour l'éclat et l'effet du détail, mais l'ensemble est d'une beauté presque achevée. La composition se termine par un motif principal en regard duquel tout motif central de palais plus récents paraîtrait mesquin et contraint, si grand et si riche d'ailleurs qu'il pût être. Nous voulons parler de cette niche colossale, avec demi-coupoles, au-dessus de laquelle s'élève une colonnade en demi-cercle terminée aux extrémités par des frontons. Ce n'est, en fait, qu'une décoration finale; mais ce pourrait être la plus magnifique entrée d'un nouvel édifice. (Pour les niches extérieures de la vieille Rome, voy. t. I, p. 47, note.)

Le projet de Bramante fut exécuté d'une façon défectueuse, et il subit plus tard de nombreuses modifications. Le corridor de droite, le seul qui ait été à peu près achevé du vivant du maître, devait relier plusieurs grands bâtiments (du côté de la ville) : les premiers, sur les fortifications commencées par Nicolas V (visibles des fenêtres à droite); sur la courtine menant au Torrione, une salle immense; la tour devait être entourée de colonnes; puis, à partir de la terrasse centrale (entre la Bibliothèque et le Braccio Nuovo), un grand bâtiment à piliers, — et enfin le bel escalier à vis du Belvédère (1), la seule partie qui ait été exécutée, tournant en rampe unie autour de huit colonnes, depuis l'ordre le plus lourd jusqu'au plus léger.

Toutes les œuvres de Bramante jusqu'ici décrites se distinguent peu

(1) La seule entrée qu'on puisse se faire ouvrir aux jours où le public n'est pas admis est dans le voisinage du Méléagre.



par le style de celles qu'il eût exécutées en Lombardie, si l'occasion s'en était offerte ; — la forme même du Tempietto de S. Pietro in Montorio se retrouve dans la lanterne d'un projet de coupole de S. Maria delle Grazie à Milan. Il est incontestable pourtant qu'un séjour prolongé parmi les monuments de Rome éveilla dans le génie plus mûr de Bramante une conscience artistique nouvelle, d'où sortit la dernière manière du grand maître. C'est par cette dernière manière qu'il devait exercer le plus d'influence sur ses contemporains et le plus contribuer au développement de l'architecture. Il est vrai qu'on en a à peine une idée, parce que les œuvres principales de ce style ou ont été détruites ou sont restées inachevées. Au nombre de ces œuvres, il faut compter d'abord la propre maison de Bramante [A], habitée dès 1508 (plus connue sous le nom de « Palais de Raphaël », car elle appartient plus tard à ce dernier ; elle fut démolie lors de l'établissement de la place Saint-Pierre). Sur un rez-de-chaussée en bossages florentins assez vigoureux, avec cinq arcs, s'élevaient de fortes colonnes engagées et couplées ; devant les fenêtres couronnées de frontons, des balcons saillants ; sur l'entablement, des triglyphes angulaires ; dans les axes, les métopes ouvertes en forme de mezzanines.

Presque au même temps, Bramante commença pour Jules II le grand tribunal et bâtiment d'administration, dont on peut encore retrouver le plan entre la Via Giulia et le Tibre. Sur un rez-de-chaussée, en bossages aussi vigoureux que ceux du Palais Pitti, devaient s'élever deux étages, dont on peut se faire une idée par la cour du Palais Farnèse, imitée de la cour intérieure. Quatre tours angulaires à créneaux, une cinquième sensiblement plus haute au-dessus de l'entrée, eussent composé un ensemble d'un effet indescriptible. Le type de ces palais, — un ordre rustique en bas, des colonnes engagées aux étages supérieurs, — fit époque et exerça une grande influence sur Raphaël, Jules Romain, Sanmicheli, Sansovino et Palladio.

Mais tout cela n'est rien en regard de la conception du plan primitif de l'église de *Saint-Pierre* [B], la tâche la plus grandiose qu'il eût encore été donné d'accomplir à un architecte.

La reconstruction avait été commencée sous Nicolas V, d'après le plan de BERN. ROSSELLINO, et pendant quelque temps reprise par Paul II. Ces commencements étaient trop importants pour qu'il n'y eût pas scandale à les supprimer tout à fait. Bramante se tira d'affaire en gardant à son tour la largeur de nef de l'église de Constantin, en posant les murs postérieurs du transept sur une partie des fondations, et en élevant sur le reste un chœur en apparence définitif, aussi haut, mais plus court que le chœur actuel, et qui, en 1585, put être supprimé sans difficulté. Bramante commença la construction, en 1506, avec le dessein d'élever une croix grecque à bras égaux avec une grande coupole centrale. Les quatre angles du carré étaient formés par des tours en saillie ; les bras

de la croix avec leurs pourtours avançaient en forme de tribunes demi-circulaires. Entre les tribunes et les tours étaient les arcades des porches conduisant aux quatre coupoles latérales. Comme unité de composition, il n'est pas de monument antique qui puisse égaler celui-ci en grandeur et en majesté; par la perspective et la fantaisie de ses pourtours intérieurs, Bramante lui prêta de plus le charme mystique des cathédrales chrétiennes. Si le grand maître y eût ajouté cette élégance exquise de formes qui lui est familière, c'eût été une église d'une beauté unique. La croix grecque, depuis Bramante, demeura sans conteste la forme d'architecture religieuse la plus accomplie, si bien que Léon X, par exemple, ayant à choisir entre les plans proposés pour S. Giovanni de' Fiorentini, donna la préférence à celui de Jacopo Sansovino, parce qu'il avait cette forme. La Madonna della Consolazione à Todi, 1508, la Steccata à Parme, 1521, la Madonna delle Vergini à Macerata, etc., ne tardèrent pas à reproduire cette ordonnance.

C'est Bramante qui bâtit les piliers de la coupole dans leur forme actuelle (on les consolida en murant en partie les grands escaliers intérieurs); c'est lui de même qui voûta les arcs et les pendentifs jusqu'au milieu des quatre grands médaillons. Il éleva encore jusqu'à une certaine hauteur la croix du sud (à gauche), avec son pourtour, et l'une des coupoles latérales, de façon à établir solidement le système et les proportions de l'intérieur.

Quant aux prétendus travaux de renforcement, et aux autres destinés à supprimer les parties postérieures de la croix grecque, et qui plus tard eux-mêmes disparurent, nous les passons sous silence; ils furent exécutés en commun par Fra Giocondo et Raphaël, la collaboration de Giuliano da Sangallo y est insignifiante. RAPHAËL travailla ensuite, dans la nef, aux deux derniers piliers avant la coupole; dans la croix du sud, seul, ou avec Antonio da Sangallo en sous-ordre, il voûta les arcades conduisant aux coupoles latérales. (Les caissons octogones sont-ils de Raphaël ou de Bramante? c'est ce qui demeure incertain.)

Après la mort de Raphaël, c'est, non pas Peruzzi, comme on le croit généralement, mais ANTONIO DA SANGALLO qui devint le directeur des travaux. (PERUZZI ne fut d'abord que son aide, et ce n'est qu'un an avant sa mort qu'il fut associé à Antonio comme un égal.) Pendant quatorze ans, la construction resta interrompue, comme une ruine. En 1534 (1) enfin, Paul III et Antonio la reprirent énergiquement; ce dernier continua la croix du sud (sans l'abside) et le bras antérieur sur la même longueur, et il les voûta l'un et l'autre peu de temps avant sa mort. Pour des raisons inconnues, il exhaussa de 3 mètres 20 le sol de l'église, et forma ainsi les Grottes. Les chapelles demi-circulaire des Bramante,

(1) Quelques-unes des « contributions » à l'histoire de la construction de Saint-Pierre de Rome sont ici données pour la première fois; elles seront développées dans le second volume des *Ursprüngliche Entwürfe zu S. Peter*, par H. de Geymüller.

dans les piliers de la coupole et dans le reste de l'édifice, étaient ainsi devenues trop larges; Antonio y plaça les beaux tabernacles d'autels qui y sont à présent, avec colonnes et frontons; de plus, renonçant aux piédestaux, il établit les bases à leur hauteur actuelle. Le modèle d'Antonio est encore visible dans une salle supérieure de l'église. A côté de maintes fautes, relevées avec raison par Michel-Ange, il contient des parties d'une grande beauté.

Après la mort de Sangallo, c'est MICHEL-ANGE, déjà vieux, qui entreprit la continuation des travaux. Sa grande renommée et son désintéressement seul purent assurer la victoire à son projet. Son expression, qu'il se considérait simplement comme l'exécuteur de Bramante, veut dire qu'il conservait la croix grecque et les points essentiels de la composition intérieure; et de fait il resta fidèle à ce programme. Parmi les vues de la Rome d'alors, une fresque de la Bibliothèque du Vatican représente l'édifice à peu près tel que le maître le voulait : une croix à bras égaux, dont le bras antérieur montre, au centre de la façade, un portique de quatre colonnes seulement, mais de dimensions gigantesques. La coupole eût dominé ce bras antérieur tout aussi complètement que les trois autres de même longueur. Jusque-là tous les maîtres avaient conservé les pourtours et aussi, en partie, les angles saillants avec tours ou sacristies, de même que les bras extérieurs des coupoles latérales. Michel-Ange les supprima; il démolit le pourtour de Bramante, et avança les absides d'un mètre trente centimètres au dehors. Ainsi fut formée cette enveloppe bizarre, entourant les tribunes saillantes et se reliant aux angles par des pans coupés, qui fait regretter amèrement les belles lignes de Bramante. Au dehors, même après la suppression des pourtours, Michel-Ange continua le système de pilastres appliqué par Bramante à l'intérieur, sauf qu'il remplaça l'ordre dorique par l'ordre corinthien et qu'il donna aux pilastres extérieurs encore plus d'élévation. L'attique et les fenêtres ont une forme qui rivalise de caprice avec la Porta Pia (1).

Le contour de la coupole de Michel-Ange surpasse en hauteur celle de Bramante; quant à la position et à la hauteur du tambour, Michel-Ange resta fidèle aux plans de son prédécesseur. Mais, au lieu, comme ce dernier, de donner l'importance principale à la colonnade circulaire couronnée de statues, sur laquelle planait légère la coupole, c'est sur la voûte même du dôme que Michel-Ange concentra toute l'attention. Par là il relevait encore l'effet pittoresque de calme et de majesté. Les contreforts du tambour avec colonnes accouplées et entablement à ressauts expriment, dans des dimensions colossales, la force des points d'appui qui, dans les nervures, se propage jusqu'à la lanterne. D'après le modèle de Michel-Ange, le tambour et les nervures étaient reliés dans l'attique à l'aide de statues et de consoles formant contreforts; mais ce projet malheureuse-

(1) La tentative faite par Milizia pour détourner sur Carlo Maderna la responsabilité de l'attique n'est pas justifiée.



ment n'a pas été exécuté. Malgré cette lacune, la coupole présente du dehors le contour le plus beau et le plus sublime que l'architecture ait jamais atteint. La ligne de la voûte de Bramante, plus basse, plus fine, était par contre animée d'un tel élan qu'elle appelait nécessairement le fier accompagnement de quatre tours, créant ainsi un ensemble d'une beauté incomparablement plus idéale. L'opinion très répandue que la coupole extérieure actuelle n'est pas celle de Michel-Ange, mais un exhaussement de GIACOMO DELLA PORTA, est tout à fait erronée; ce n'est vrai que de l'intérieur, où de la suppression de la coupole inférieure de la triple enveloppe du modèle est résulté un peu trop d'élévation, tandis que Michel-Ange voulait s'en tenir aux mesures de Bramante. La forme extérieure avec la lanterne est une conception empruntée à la coupole de la cathédrale de Florence; mais l'exécution et les proportions sont singulièrement plus belles, ne fût-ce que par la forme arrondie substituée à celle de l'octogone.

C'est Michel-Ange qui eut l'idée de flanquer la coupole de quatre petites coupoles (dont deux seulement, celles de devant, ont été plus tard exécutées), pour remplacer les tours supprimées. La combinaison de plusieurs coupoles est une idée vénitienne, empruntée à l'Orient; la Renaissance pourtant avait le sentiment que les coupoles ne devaient pas être égales ou semblables les unes aux autres (comme à Saint-Marc à Venise, et au Santo de Padoue), qu'elles devaient, au contraire, se subordonner les unes aux autres (comme l'essaya d'abord et timidement ANDREA RICCIO (?) en 1505, à la magnifique église de S. Giustina à Padoue). D'ailleurs, même avec cette modification, la pensée n'est pas heureuse: la forme d'une coupole principale devrait offrir le contraste le plus simple et le plus clair possible avec la forme carrée de son soubassement; si l'on veut élever encore les quatre angles du carré, quatre tours, telles que GALEAZZO ALESSI les concevait dans l'église de Carignano à Gênes, aux quatre angles (deux seulement ont été exécutées), sont encore ce qu'il y a de plus approprié et de moins dissonant.

C'est le système ici exprimé par Bramante qui a exercé une influence si extraordinaire sur les constructions intérieures du monde catholique; ce devint comme un canon, dont les imitations ont été infinies, sans jamais atteindre à la même noblesse. Comme simple échafaudage, ce revêtement grandiose a été inspiré par l'église S. Andrea d'Alberti à Mantoue; mais ce n'est là, comme nous le verrons, qu'une partie de l'ordonnance de Bramante; la saillie et le retrait de la corniche sont strictement limités aux endroits nécessaires, de façon à respecter l'effet dominant; les pilastres de même sont encore d'une grande simplicité. Ce sont seulement les imitateurs qui, en multipliant les membres d'architecture, ont prétendu en surpasser l'effet.

Nulle part mieux qu'à Saint-Pierre n'apparaît le degré d'élégance ou

de corruption qu'apporte le détail. Que l'on considère d'abord le détail de Bramante sur les piliers de la coupole. Les bases, les chapiteaux, le profil de l'entablement (1), les caissons des arcs de la coupole, tous ces détails du grand maître sont vraiment classiques en leur genre. Si maintenant des tabernacles des autels latéraux, et des chapiteaux de Sangallo, dans la croix du sud, d'un bon travail encore, on passe aux chapiteaux moins bons de la tribune sud, on verra, dans les niches bizarres, les fenêtres, les demi-coupoles mal rattachées à la voûte, ce dont Michel-Ange est responsable. Dans la nef, œuvre de Maderna, c'est pire encore : les feuilles exagérées des chapiteaux, les figures couchées à saillie excessive écrasent les arcades, qu'elles font paraître petites. Et ce sont précisément les premiers détails qui, dès l'entrée, s'offrent à la vue, et l'on ne se soucie plus guère de constater si tout est aussi mauvais ailleurs.

C'est dans le plan de la coupole que tombent des grandes fenêtres du tambour ces flots de lumière d'en haut qui inondent et dominant l'église. Les parois du tambour et de la voûte sont très heureusement décorées à l'aide de pilastres, d'un attique et de nervures, auxquels se subordonnent les mosaïques avec une grande propriété de destination. Si, par la pensée, l'on supprime les niches des quatre piliers principaux, qui ont été ajoutées plus tard, et leurs statues ; si l'on ramène l'ensemble aux formes essentielles, l'effet magique produit par cette architecture grandit à chaque visite nouvelle, alors même que depuis longtemps déjà le prestige de l'histoire et des souvenirs s'est effacé. Mais on ne doit pas oublier cependant que toutes les formes de la coupole, pilastres et fenêtres, seraient tout aussi bien à leur place dans n'importe quel grand édifice, — tandis que chez Bramante la composition seule eût été monumentale au suprême degré. Aux huit points principaux, le cercle de pilastres du tambour formait de véritables portiques de lumière, divisés chacun par deux colonnes sur trois rangs de profondeur. (Le dernier rang faisait partie intégrante de la colonnade de la coupole.) Les portiques communiquant des pourtours aux tribunes avaient déjà cette ordonnance. C'est à travers ces colonnes accouplées que l'œil tout d'abord pénètre à l'intérieur, et recevait ainsi une impression de grandeur colossale et de majesté ; tandis que, entre les colonnes du pourtour du fond et du portique de lumière au-dessus, le regard, au lieu de se heurter contre un mur à jours éblouissants, se perdait dans une mystérieuse profondeur.

Au dehors, dans le projet de Bramante, l'ordre inférieur correspondait à ces pourtours, et l'ordre supérieur au triforium ; dans les tours, deux autres ordres correspondaient au soubassement de la coupole et au tambour. Les dimensions moindres des ordres extérieurs avaient encore pour résultat d'accroître, dès l'entrée, l'effet des grands pilastres intérieurs.

(1) On a prétendu que la partie supérieure de la corniche avait été supprimée plus tard ; mais c'est là une fable.

C'est seulement parce que Bramante était, plus que nul autre, maître absolu de toutes les lois de l'architecture qu'il réussit à mettre dans des masses pareilles tant d'ordre, de beauté et de fantaisie. Les bras de la croix portent la coupole, semblables à deux arcs triomphaux d'un essor gigantesque. Le rapport des piliers aux arcades, le contraste entre l'entablement droit et la courbure majestueuse des archivoltas produit ce rythme vivant et cette élasticité des voûtes qui manquent à la coupole de Florence et à tout octogone régulier.

Nous avons déjà vu que la travée rythmique a été élevée par Bramante à la hauteur d'un système raisonné. Préparée par les arcades des bras de la croix, elle atteint son plus haut développement dans la partie sous la coupole, et toutes les dissonances des additions de Bernini ne parviennent pas à la réduire. Mais, au lieu de ce tabernacle disproportionné, qu'on se figure des colonnes basses, dont le cercle autour du tombeau de l'Apôtre marque ici le centre du temple, de même que celui de la coupole le fait au loin.

Ce rythme revient souvent à l'intérieur et au dehors dans le projet de Bramante, dans le détail (caissons, groupement des pilastres) comme dans l'ensemble; — et il y alterne avec le système des axes égaux. En plan comme en élévation, depuis les chapelles jusqu'à la coupole, la forme circulaire croît au quadruple, dans une progression tantôt arithmétique, tantôt géométrique. Tous les motifs principaux se présentent à l'œil en même temps alternants, parallèles et perpendiculaires, à des intervalles fixes, exacts, qui établissent entre ces tableaux se succédant une parfaite harmonie.

Quand une fois l'œil s'est ouvert à ces harmonies, tous les édifices du monde paraissent imparfaits, et les proportions de Saint-Pierre croissent à l'infini. Aussi bien, dans cette création, rien n'avait été abandonné au hasard, tout était parfaitement clair au regard de Bramante, et Michel-Ange avait parfaitement raison de dire : « Qui s'éloigne du plan de Bramante, s'éloigne de la vérité ». L'harmonieux concours de ces courbes de différents degrés, parfois extraordinaires, ajoute à nos impressions ce charme de magie que ne fait éprouver à ce point aucun autre édifice du monde.

Au lieu de suivre le plan définitif de Bramante, Michel-Ange, dans l'ordonnance de sa coupole, en elle-même accomplie, suivit, peut-être à son insu, une pensée primitive du maître, en donnant aux nervures trop de force au regard des voûtes principales. Les divisions de la coupole de Raphaël dans la chapelle Chigi, à S. Maria del Popolo, même dans les absides, conviendraient mieux aux voûtes de Bramante.

Les parties latérales voisines et les chapelles angulaires (coupoles latérales) sont encore, il est vrai, des fragments de la construction de Bramante; mais toute la décoration, le revêtement de marbre des piliers et des murs, aussi bien que les mosaïques et les statues, sont d'une



origine plus récente; quant à l'effet produit par les couleurs, il est évidemment très différent de celui que le maître avait voulu.

C'est CARLO MADERNA cependant qui, le premier, par ordre de Paul V (à partir de 1605), dut s'écarter du plan de Bramante et de Michel-Ange. Comme la coupole devait s'élever au-dessus du maître-autel placé lui-même au fond de la vieille basilique, l'extrémité antérieure de l'église de Constantin ne coïncidait pas tout à fait avec l'intérieur du bras de devant de la croix grecque. Cette pensée était pénible aux gens d'Église, dont les prédilections étaient pour une croix latine. Le tort qui devait en résulter pour le monument était parfaitement clair à tous les architectes, ainsi qu'à Jules II et aux papes protecteurs de Michel-Ange. Bramante, Antonio da Sangallo, Maderna même, essayèrent du moins de conserver à l'intérieur la forme de la croix grecque. Leurs efforts furent vains, et la nef fut établie telle qu'elle est aujourd'hui. Maderna chercha, en augmentant autant que possible la largeur, à atténuer le vice de l'effet. Mais le moyen qu'il employa, le rapprochement des pilastres, donne aux piliers une proportion plus défectueuse. Leur largeur néanmoins gêne encore les perspectives latérales, ce qui prouve clairement que Bramante n'eût pas songé à une telle forme de nef.

Comme Maderna réduisait au strict nécessaire la largeur de l'ensemble, les nefs latérales trop petites durent être divisées en coupoles ovales, auxquelles se rattachèrent, en forme de chapelles, des niches assez plates. Les nefs proposées par Bramante et Fra Giocondo étaient d'une tout autre beauté.

Au dehors, l'aspect antérieur de la coupole se trouvait ainsi sacrifié, et il fallut composer une nouvelle façade, sous la forme cette fois d'un large portail, sans égard pour les trois autres bras arrondis de la croix. Ainsi affranchie de tout rapport à la coupole et au reste de l'édifice, la façade devint ce qu'elle devait être au commencement du XVII<sup>e</sup> siècle, une décoration immense. Les différences des entre-colonnements la rendent à peu près inintelligible; les colonnes adossées paraissent lourdes. En se rattachant même au motif que Michel-Ange avait exécuté sur les autres côtés extérieurs de l'église, on aurait pu faire quelque chose de bien plus grandiose. — C'est ce même Maderna, d'ailleurs, qui fit l'intérieur du vestibule, lequel est un des plus beaux monuments de la Rome moderne. La simplicité forcée de l'ordonnance et de la couleur laisse intact l'effet des proportions.

Après la mort de Maderna, BERNINI, jeune encore, fut mis à la tête de l'édifice (1629). Des deux clochers qui devaient s'élever aux deux extrémités de la façade (où l'œil cependant ne les demande pas), il en construisit un, qu'il dut ensuite abattre. Beaucoup plus tard, dans sa vieillesse (1667), il fit les célèbres colonnades qui sont, de beaucoup, sa meilleure œuvre d'architecture. L'exécution du détail dorique est non seulement simple, ce qu'elle devait être quand il s'agit de formes à repro-

duire des centaines de fois, mais froide : il est vrai qu'elle n'est presque point baroque. (Les colonnes des cercles extérieurs sont plus épaisses que celles des cercles intérieurs.) Pour ce qui regarde la disposition générale, Maderna en est surtout redevable à son successeur : Bernini a fait le possible pour élever la façade et la faire paraître grande. Il y réussit surtout par le rapprochement des deux extrémités des galeries, au-dessus desquelles la façade elle-même prend un tel essor, tandis qu'en même temps l'œil, trompé sur la pente (en réalité assez forte) de la place, croit que la façade et les colonnades sont presque sur le même niveau. Si les extrémités des galeries avaient eu plus d'écart que la façade n'a de largeur, cette comparaison eût été impossible. Dans le plan elliptique des colonnades il y a encore un agrandissement d'optique ; l'œil le croit rond et lui donne une profondeur qu'il n'a pas. — La place est heureusement choisie : Saint-Pierre devant avoir un atrium d'où la coupole fût visible, cet atrium devait être dans un certain éloignement, n'eût-on pas même eu égard aux avant-corps existant déjà, formés par des parties du Palais du Vatican.

Bernini, en outre, imprima décidément sa marque à l'intérieur par le détail plastique qu'il y ajouta, et, en second lieu, par les imitations de ses élèves et successeurs. Il ne s'en tint malheureusement pas là : il revêtit les piliers des nefs latérales de ces colombes, etc., emblèmes de la famille des Pamfili, sur des fonds de marbre de diverses couleurs ; c'est lui aussi qui orna les quatre piliers de la coupole de ces pitoyables niches et loggic qui enlèvent à ces parties si importantes de l'édifice leur simplicité et leur vigueur. Les quatre statues devaient ou disparaître, ou être d'une grandeur gigantesque (et surtout d'un autre style !); aujourd'hui elles sont beaucoup plus petites que les Évangélistes en mosaïque aux angles de la coupole.

On s'est souvent plaint que l'intérieur de Saint-Pierre paraisse plus petit qu'il ne l'est en réalité. Je ne sais pas si, en y entrant pour la première fois sans prévention, on ne trouvera pas pourtant l'église d'une grandeur extraordinaire. Cela dépend beaucoup des effets de lumière et de la foule. Le matin de Pâques, on a conscience d'être dans le plus vaste espace intérieur du monde. Il est certain pourtant qu'en maint endroit on n'a plus aucune idée de la grandeur de l'édifice ; les anges des bénitiers ne font pas une illusion assez longue et assez forte ; les additions de Bernini, le tabernacle et la chaire de saint Pierre, de vrai style baroque, produisent un effet plus fâcheux encore. L'œil est ici presque obligé à faire un faux calcul (1).

(1) Quand on veut comprendre Saint-Pierre peu à peu, il faut avant tout éviter la nef, entrer plutôt par la petite porte (derrière la croix du sud) et se rendre à la place où étaient les entrées primitives. — Bientôt on se rendra compte de l'absurdité de ce préjugé, passé en proverbe, que Saint-Pierre paraît petit parce que toutes les proportions sont exactes. C'est précisément parce que la nef, par où l'on entre, a profondément altéré les proportions originales que de là elles n'ont encore que peu d'effet. C'est depuis les extrémités

Aux dernières œuvres de la nouvelle manière de Bramante appartient l'édifice de marbre de la *Santa Casa* [A] à *Loreto* (le modèle est de 1510), une vraie merveille, si les sculptures eussent eu la perfection de l'architecture même. La composition, le profil de soubassement, le dessin des colonnes corinthiennes engagées, de l'entablement et de la balustrade qui fait couronnement, sont dignes de l'antique ; même dans de plus grandes dimensions, cet édifice ne serait pas d'un moins bel effet. A *Loreto*, les travaux de renforcement à l'aide desquels la coupole de Giuliano da Sangallo a été préservée de la chute sont également de Bramante (1509), ils ont été exécutés par son élève Antonio da Sangallo le jeune. Enfin Bramante commença aussi l'atrium devant l'église, qui malheureusement n'a été exécuté qu'à moitié sur la longueur du Pal. Apostolico. Les belles arcades doriques n'ont pas les mêmes proportions que celles qu'il éleva au Vatican.

Dans sa puissante activité, Bramante devait se servir de tant d'aides qu'il ne faut pas s'étonner si ses élèves ont, dans les États de l'Église, reproduit nombre de ses pensées et de ses motifs en des œuvres qui, plus tard, ainsi que le fait s'était déjà produit en Lombardie, ont été attribuées au maître lui-même. Nous citerons ici les plus importantes.

*La S. Madonna del Monte* [B], près de *Cesena*, offre un intérieur d'une ordonnance très originale : c'est une église à une seule nef, avec des chapelles latérales profondes et un chœur élevé. *S. Maria della Consolazione* [C], à *Todi*, commencée en 1508 par COLA DA CAPRAROLA, lieu de pèlerinage isolé au versant d'une montagne, sur une terrasse demi-circulaire, serait un des édifices les plus accomplis de l'Italie, si les proportions des ordres intérieurs des pilastres étaient aussi heureuses que celles des ordres extérieurs. Quant au tambour, ajouté plus tard, et à la coupole, trop svelte, il faut se les représenter plutôt complétés dans le style du Tempio du Sposalizio de Raphaël. On retrouve de grandes analogies avec cette église dans le *Tempio della Madonna* [D] à *Maccareto*, près de Visso, par BATTISTA LUCANO ; c'est à l'intérieur un carré avec quatre espaces latéraux et une coupole octogone au-dessus d'une sorte de *Santa Casa*, comme à *Loreto*. (Deux constructions plus récentes, *S. Maria di Belvedere* [E] à *Città di Castello* et l'*Oratorio della Chiesa nuova* [F] à *Pérouse*, reproduisent en petit l'ordonnance de l'église de *Todi*.) La cathédrale [G] de *Città di Castello*, plus riche de forme et surmontée d'une coupole, rappelle *S. Francesco al Monte*, près de Florence, et doit être l'œuvre d'ELIA DI BARTOLOMMEO LOMBARDO (commencée en 1482, la coupole est de 1518 ; l'église a été consacrée en 1540). Il faut citer encore deux édifices de ROCCO DA VICENZA : la *Madonna de Mongiovinò* [H] (route de Panicale), et, à *Spello*, la *Collegiata di S. Maria Mag-*

du transept, malgré sa longueur moindre, que tout paraît incomparablement plus long, plus grand et plus majestueux, parce que là régnaient encore ces proportions en vue desquelles Bramante avait bâti l'édifice.



*giore* [A]. — A *Spoleto* : la *Chiesa della Manna d'oro* [B], de forme octogone, et *S. Maria di Loreto* [C]; cette dernière, bien que commencée seulement peut-être en 1572, est une simple réduction du motif de Saint-Pierre, sans les constructions latérales; la coupole n'a pas été exécutée. — La *cathédrale* [D] de *Foligno* a été remaniée au siècle passé; mais l'intérieur est encore d'un effet imposant. — A l'*Ospedale* [E] de *Sulmona*, qui, selon toute vraisemblance, est l'œuvre d'un élève lombard de Bramante, quelques portes et fenêtres; elles rappellent les meilleures de la cathédrale de Côme, et elles se combinent avec des mencaux dont le dessin est d'une harmonie bien rare en Italie.

Si longtemps on a cru qu'à Bramante ne se rattachait pas une école proprement dite, c'est qu'on ne connaissait ni ses projets pour Saint-Pierre, ni les travaux d'exécution qu'il y avait faits, ni les œuvres de sa dernière manière. Ainsi était rompu le lien avec les générations suivantes. C'est par la dernière manière de Bramante que la Renaissance, de toscane et lombarde qu'elle était, devint italienne et universelle, formant ce style qui en somme, aujourd'hui encore, régit l'architecture.

Ses projets pour Saint-Pierre exercèrent une influence considérable. Il serait difficile de trouver plus tard un seul motif important qui ne soit déjà dans ces projets. Tous les maîtres du XVI<sup>e</sup> siècle se formèrent à son école; le vieux Giuliano da Sangallo lui-même, et Michel-Ange; dans les projets pour la façade de S. Lorenzo, en portent la marque.

Peruzzi, Antonio da Sangallo le jeune, Saumicheli et Sansovino avaient été des dessinateurs de Bramante; Raphaël, formé par lui pour être son successeur, fut le précepteur de Jules Romain. Ces maîtres connaissaient tous les projets de Bramante et gardèrent nombre de ses dessins. Études et projets furent copiés par les architectes d'Italie, et bientôt par les architectes étrangers; Philibert de Lorme et Lescot eux-mêmes peuvent, plus que maint Toscan, être rangés dans l'école de Bramante. Palladio même est comme porté sur les épaules de Bramante.

Cette influence féconde est due à ce fait que les œuvres de Bramante étaient non seulement le résultat d'un sens incomparable de la beauté, mais aussi l'expression consciente et claire des lois de l'architecture, soit dans la distribution des masses et le rapport des étages, soit dans l'organisme de l'ordonnance.

La comparaison avec Michel-Ange montre où mènent des dons presque égaux, quand il ne s'y joint pas le respect des lois du style. Le baroque des artistes florentins successeurs de Michel-Ange devient presque tout de suite vide et insupportable; et pourtant les mêmes maîtres, dès qu'ils suivent les traces de Bramante, comme Vasari aux Offices, créent encore de grandes œuvres.

Lorsque Bramante commença l'église de Saint-Pierre, le Vatican et le Palais de Justice, il était parfaitement convaincu qu'il ne les acheverait

pas, et de bonne heure il chercha un digne successeur, qu'il espérait trouver en RAPHAËL.

La petite église *S. Eligio degli Orefici* [A] (entre la Via Giulia et le Tibre) fut la première construction de Raphaël; c'est la reproduction des coupes latérales de Bramante, dans l'un de ses projets pour Saint-Pierre. L'intérieur, assez bien conservé encore, a des proportions exquises; commencée en 1509, la coupole ne fut exécutée qu'en 1524, exactement d'après ses plans.

Presque en même temps, par ordre du banquier de Sienne Agostino Chigi, Raphaël commença à bâtir la *Farnesina* [B]. Cette villa célèbre est, il est vrai, presque généralement attribuée à Peruzzi; mais, à part le style et les proportions, trop grêles pour être de Peruzzi, le seul dessin authentique de ce dernier ayant trait à la Farnesina prouve presque avec certitude qu'il n'en est pas l'architecte. Il est impossible, étant donné un nombre limité de salles, de galeries et de chambres, de les disposer en deux étages avec plus d'agrément qu'on ne l'a fait ici (1). A côté de la Villa Madama, d'un grandiose si aristocratique, la Farnesina est la simple et charmante résidence d'été d'un riche amateur ou Mécène. Par une habile discrétion des formes architectoniques, la loggia centrale garde avec les saillies des ailes latérales une harmonie qui n'aurait pu être que troublée par la moindre addition de portiques extérieurs avec frontons, etc. Le même sentiment a dicté la simplicité des pilastres dans les deux étages; l'effet principal est réservé à la seule décoration plastique, la frise supérieure, au-dessous de la corniche saillante ornée de consoles. L'impression était plus heureuse encore lorsque le banc du socle, aujourd'hui enfoui sous la terre, donnait à l'ensemble de l'édifice un soubassement plus ferme. — (Pour la décoration peinte, v. p. 198, A.) Les petits étages intermédiaires (*mezzanines*) sont dissimulés (comme dans la bonne époque, et surtout lorsqu'il s'agit d'un petit édifice); les fenêtres des mezzanines inférieures figurent simplement, entre les chapiteaux des pilastres, celles de l'étage supérieur dans la frise. Quant aux peintures de l'intérieur, dont la renommée rejette dans l'ombre l'œuvre de l'architecte, il en sera question plus bas.

Dans la même villa, Raphaël bâtit la simple loggia aux bords du Tibre (récemment démolie à la suite de la correction du fleuve), et des écuries pour cent chevaux; seuls les piédestaux de la façade latérale se sont encore conservés sur la Lungara.

Avant que ces constructions fussent terminées, Raphaël commença, vers 1512, également pour Agostino, l'exquise *Cappella Chigi* à *S. Maria del Popolo* [C]. — Le joli porche de la *Navicella* [D], au contraire, qui lui est également attribué, ne saurait guère être de lui, à cause de l'ajustement imparfait des angles de l'entablement.

(1) « Non murato, ma veramente nato », dit Vasari du ravissant édifice.

Des quelques édifices exécutés d'après ses plans, et qui existent encore, le *Palais Vidoni* [A] à Rome (appelé aussi Coltrolini, Stoppani, Caffarelli, près de S. Andrea della Valle) a été fortement remanié, en sorte que le rez-de-chaussée en bossages, qui, dans l'ordonnance générale, devait faire un contraste vigoureux avec les colonnes accouplées de l'étage supérieur, n'a conservé presque aucune des ouvertures originales. De plus, la partie haute modernisée et la façade considérablement allongée détruisent l'harmonie de l'ensemble. Seules, les sept fenêtres du milieu appartiennent au projet original de Raphaël; les proportions des étages sont exactement celles de sa propre maison (autrefois maison de Bramante). Le rez-de-chaussée est coulé d'un seul bloc, et les joints des bossages ont été taillés après coup. L'exécution est due à l'architecte LORENZETTO, qui est aussi l'auteur de la cour voisine du *Pal. della Valle* [B], l'une des plus belles de ce temps, malgré l'état d'abandon où elle se trouve.

Les projets pour le *Pal. Pandolfini* [C] (aujourd'hui Nencini), à Florence (Via Sangallo), sont de Raphaël et de l'an 1516; l'exécution est due à un de ses subordonnés, GIOVAN. FRANCESCO DA SANGALLO, qui pourtant fit quelques changements (surtout du côté du jardin). En 1520, l'édifice était à peu près dans l'état actuel, c'est-à-dire, selon toute vraisemblance, inachevé. Ce sont les formes d'un bâtiment simple et modeste exprimées dans de grandes dimensions et avec un détail ferme; les angles sont en bossages, le système des étages supérieurs est reproduit exactement d'un dessin de Bramante. Dans la composition de Raphaël, les fenêtres ont, dans le haut, des colonnes engagées; elles sont, dans le bas, encadrées de pilastres, — et des frontons les couronnent; comme dans la Farnésine, au-dessus d'une frise (avec une inscription), repose une corniche magnifique. Au delà d'un portail en bossages de l'édifice, dont il devait marquer le milieu, l'étage inférieur se répète couronné en terrasse, formant un des plus ravissants exemples de symétrie rompue.

Le *Palais Ugucioni* [D] (aujourd'hui Fenzi), sur la Piazza della Signoria, à Florence, jadis attribué à Raphaël ou à Palladio, est l'œuvre de MARIOTTO DI ZANOBI FOLFI, vers 1550. Comme dans la maison de Bramante, l'étage inférieur est formé ici de vigoureux bossages; mais, au lieu d'un seul étage avec colonnes accouplées, il y a ici deux étages.

Outre la collaboration déjà mentionnée de Raphaël à l'église de Saint-Pierre, il faudrait citer ici comme son œuvre la plus importante la *Villa Madama* [E] (1). (Au versant du Monte Mario, bâtie pour Clément VII, alors encore cardinal Jules Médicis, commencée vers 1516, elle n'a été malheureusement exécutée que dans une faible partie; aujourd'hui c'est une ruine des plus lamentables, et depuis longtemps déjà le jardin n'existe plus.) C'est juste le contraire de ce que le goût général de

(1) Pour plus de détails, voir l'ouvrage de H. de Geymüller : *Rafaello architetto*.



notre temps appellerait une maison de plaisance. Destinée à être un pied-à-terre plus qu'une habitation, elle contient fort peu de pièces, mais dans les formes les plus grandes possibles, et le tout d'une majesté simple, comme il convenait au plus considérable des cardinaux, déjà désigné à demi pour la succession du siège de saint Pierre. Un seul ordre de pilastres, et même là où s'ouvre le portique à trois arcs avec les arabesques déjà citées (p. 191, C), un seul étage s'élève au-dessus d'une terrasse haute et pittoresque; le bassin, au-dessous, était jadis alimenté par l'eau tombant des niches. La cour ronde inachevée, sur le revers, devait former le centre de la villa, dont la façade principale donnait sur le Tibre. L'architecture de cette cour (colonnes engagées et niches avec tabernacles) est empruntée à l'ordonnance extérieure des pourtours de Bramante à Saint-Pierre. JULES ROMAIN doit avoir dirigé la construction. Le fait que plusieurs des beaux dessins pour la Villa Madama ont été exécutés pour Raphaël par ANTONIO DA SANGALLO, par son frère (il Gobbo) et par son cousin FRANCESCO DA SANGALLO, montre que Raphaël, en architecture comme en peinture, avait recours à la collaboration de nombreux collègues, afin de suffire au poids de ses travaux. La Villa Madama eut sur le développement des villas italiennes presque autant d'influence que les projets pour Saint-Pierre en eurent sur l'architecture religieuse.

Quant aux œuvres d'un autre artiste d'Urbino, qui sans doute était en relations avec Bramante, GIROLAMO GENGA (1476-1551), nous ne pouvons ici tout au plus en donner que les noms (d'après Milizia) : l'église de *S. Giovanni Battista* à Pesaro [A]; le cloître des *Zoccolanti* à Monte Baroccio [B], et le palais épiscopal à Sinigaglia [C]. Si l'on veut voir les restes d'une villa princière, d'une fantaisie grandiose, belle par son site élevé, il faut, de Pesaro (en quarante minutes), gravir la côte du *Monte Imperiiale* [D]. D'abord se présente un bâtiment plus ancien, achevé, avec des fresques importantes, qui, avec le temps sans doute, aurait cédé la place au palais nouveau. Ce dernier est demeuré brut en partie, et le plan n'a jamais été complètement terminé; mais la composition, s'étagant en terrasses successives, avec ses grottes et ses pièces de formes variées, forme un ensemble unique en son genre. — C'est probablement GIROLAMO et son fils BARTOLOMMEO (1518-58) qui ont bâti le vieux palais des ducs d'Urbino à Pesaro, aujourd'hui *Palazzo Prefettizio* [E]. C'est un grand bâtiment à deux étages : cinq fenêtres colossales disposées au-dessus d'un rez-de-chaussée à six arcades, d'une exécution telle que l'œil n'y éprouve pas un défaut d'harmonie. La décoration intérieure dans l'aile postérieure a déjà les formes du baroque commençant. — De BARTOLOMMEO était aussi jadis l'église *S. Pietro* à Mondavio [F], ainsi qu'une quantité de bâtiments à Malte, au sujet desquels nous n'avons aucun renseignement.

A la seconde génération, la paternité de Bramante et de Raphaël est encore très reconnaissable chez le célèbre JULES ROMAIN (1492-1546).

Les premiers travaux d'architecture de Jules Romain appartiennent à Rome, les derniers à Mantoue. A Rome, le petit casino de la *Villa Lante* [A], sur le Janicule, est aujourd'hui malheureusement inaccessible, et il n'existe pas de dessins qui le fassent connaître. — Le *Palais Cicciaporci* [B], sur la Via de' Banchi, à moitié achevé seulement et maintenant abandonné, est une belle et originale tentative de Jules Romain pour créer, sans colonnes engagées ni membres à forte saillie, à l'aide de matériaux modestes, une impression neuve et caractéristique. — Les restes du *Palais Maccarani* [C], sur la Piazza S. Eustachio, ne donnent, dans leur état actuel, qu'une idée très insuffisante du plan de l'artiste. — De même, dans l'église de la *Madonna dell' Orto* [D], au Trastevere, il est difficile, d'après la forme actuelle, de deviner quelle part y a eue Jules Romain.

Jules Romain, on le sait, passa la dernière partie de sa vie à Mantoue. Outre les parties déjà citées (p. 192) du *Palazzo di Corte* [E] (Palais ducal), il est l'auteur de la célèbre maison de plaisance des Gonzague, aux portes de la ville, le *Palazzo del Te* [F] (abréviation de Tajetto). Pour s'expliquer un emploi aussi général des bossages avec pilastres doriques d'un dessin si sévère sur tout l'extérieur et les façades de la cour, il importe de savoir qu'au début le bâtiment avait une destination agricole (haras). Ce n'est que peu à peu, semble-t-il, que l'artiste a fait accepter du propriétaire le plan actuel, où, malgré les ruines, nous voyons le plus complet exemplaire d'une grande villa princière de l'âge d'or. — Un grand carré de devant : de chaque côté, au centre, de grands portiques ; l'un (qui est à proprement parler l'entrée, bien qu'il ne serve pas à cet usage) reproduit en petit le motif du fameux vestibule du Palais Farnèse ; l'autre, en pendant, le portique principal, ouvert du côté du jardin, est une des constructions les plus accomplies de la Renaissance, bien que les arcs du côté du jardin ne reposent que sur des colonnes de briques crépies. (Jules Romain, d'ailleurs, s'accommodait assez facilement de matériaux impropres, même pour ses bossages.) Les salles et les chambres ne doivent pas être considérées comme des habitations, mais comme des salles de réception, dans une visite passagère. (Manque de corridors.) Les bâtiments qui encadrent le grand jardin n'ont été exécutés qu'en partie ; ils sont, de plus, très abîmés. (Pour le Casino della Giotta et la décoration de tout l'édifice, v. plus haut.) Le jardin lui-même, aujourd'hui dévasté, doit être dessiné à nouveau, dans un style conforme à l'architecture.

Dans la ville, Jules Romain construisit aussi, entre autres, sa propre maison [G] : de formes solides, avec bossages à refends, un rez-de-chaussée seulement et un étage supérieur, et, au-dessus, une belle frise à guirlandes ; le portique, donnant sur la cour, dans les formes les plus modestes. Le maître ne voulait sans doute point passer pour un homme riche. (En face, l'imposant palais de style baroque, avec les fermes, au-

trefois palais Colloredo, aujourd'hui *Palazzo della Giustizia* [A], par le successeur de Jules Romain, GIOV. BATT. BERTANO.) — Parmi les églises de *Mantoue*, on doit à Jules Romain l'intérieur actuel de la *cathédrale* [B], construit à l'aide des ressources limitées d'une collecte, mais exécuté avec intelligence et avec bonheur, en évitant les grands frais de construction et l'emploi de pilotis. C'est une église à colonnes à cinq nefs, avec entablements droits et nef centrale lumineuse à plafond droit. Les nefs latérales intérieures portent des voûtes en berceau; les bas côtés extérieurs du plafond droit sont taillés en caissons; puis vient, dans une belle variété de formes et de lumière, une série de petites chapelles. Au-dessus de la croix, une coupole légère, extérieurement à briques apparentes avec un toit conique. (Parties plus anciennes : outre les chapelles latérales citées plus haut, le vieux clocher et une chapelle baptismale gothique; la façade est d'un baroque récent et mauvais.) — Jules Romain est encore, à dix milles au sud de Mantoue, l'auteur de l'église de *S. Benedetto* [C], d'une conception très importante : à trois nefs, la nef centrale et les nefs latérales voûtées; une coupole octogone; dans les arcades de la nef centrale, l'entablement interrompu par un arc sur deux colonnes, ce qui sera plus tard le motif favori de Palladio : le détail plastique sans pureté, le jour très favorable. — BERTANO, déjà nommé, a bâti en 1565 l'église de *S. Barbara* [D] (comprise dans le *Palazzo di Corte*), avec deux coupoles carrées et lumineuses, séparées par une voûte en berceau et une belle tour de quatre ordres.

A propos de Jules Romain, nous pouvons mentionner aussi le peintre bien connu de Crémone, GIULIO CAMPI, qui, en 1546, bâtit et orna de fresques à *Crémone* la petite église en briques de *S. Margherita* [E] pour le prélat Vida, qui s'est fait un nom comme poète. Les fresques montrent déjà l'influence du maniérisme romain; mais l'édifice vaut la peine d'être vu, comme une composition d'ensemble et d'un seul jet de ce temps qui a immédiatement succédé à l'âge d'or.

BALDASSARE PERUZZI (1481-1537) est aussi au nombre de ceux sur qui Bramante avait fait une grande impression, d'autant que, dans les projets pour Saint-Pierre, il était un de ses principaux dessinateurs. Son activité se partage surtout entre Sienne et Rome avec de fréquents changements de séjour. Il serait à désirer qu'on fit de ce maître une étude approfondie; jusque-là il convient de n'accueillir qu'avec réserve l'attribution qui lui est faite de nombre d'édifices. A *Sienne*, le *bastion devant la Porta Pispiri* [F] doit être sa seule œuvre authentique. On lui attribue encore pourtant les œuvres suivantes. D'abord, une quantité d'édifices assez petits pour la plupart, et aussi de simples fragments. Pauvre et modeste comme il était, il ne se refusait même pas à des commandes subalternes, tandis que malheureusement aucun de ses plans importants et grandioses n'a été exécuté. (Voir aux *Offices* [G] la collection de des-



sins originaux. Pour ses travaux décoratifs, v. p. 149, 171.) D'après Romagnoli, au nombre de ses œuvres seraient : les *Pal. Pollini* [A] et *Mocenni* [B], l'intérieur de la *Villa Saracini* [C], l'*Arco alle due porte* [D], le cloître de l'*Osservanza* [E], hors de la ville (voy. p. 98, E), les églises de *S. Sebastiano* [F] et *del Carmine* [G], la façade de *S. Marta* [H], la plus grande partie de *S. Giuseppe* [I], et la petite cour postérieure, au-dessus de *S. Caterina* [J]. Autant que je connais de ces édifices, ils posaient le problème à résoudre avec des ressources très limitées, au moyen de piliers de brique et de corniches d'une saillie modérée, mais de proportions heureuses, souvent aussi en profitant des pentes abruptes des terrains. A un coup d'œil rapide, cette architecture n'offre aucun charme saillant. Il faut, il est vrai, pour apprécier équitablement le mérite de l'architecte, considérer aussi à quel degré extraordinaire la dépense était limitée. Peut-être est-ce la *petite cour* de *S. Caterina* [K], d'une grâce charmante dans sa pauvreté, où respire encore l'esprit de Bramante, qui surtout rendra le visiteur sympathique à ces monuments sans apparence (1). La *Concezione* [L], dont Romagnoli attribue l'intérieur à Peruzzi, n'a rien à faire avec ce maître; la façade fut commencée en 1458, mais l'église ne fut consacrée qu'en 1533; on voit l'intérieur du monument représenté sur un tableau de l'an 1491, qui est dans l'église.

C'est Peruzzi qui a fait les dessins du palais inachevé, de la Loggia et de la chapelle de la *Villa Belcaro* [M] (aujourd'hui Camaiori), devant la porte Fontebranda. Un dessin original, aux Offices, permet de reconnaître la grandeur du projet et des plans.

A Rome, la part de Peruzzi à la construction de Saint-Pierre fut, comme nous l'avons vu, assez petite; son plan, publié par Serlio, est une des variantes de Bramante. En souvenir sans doute de son expérience de Sienne, Peruzzi savait aussi produire de grands et importants effets, lorsqu'il était limité et à l'étroit; de tels obstacles ne faisaient que grandir ses forces, de même que dans la fresque l'irrégularité des surfaces redoublait encore l'essor du génie de Raphaël. A cet égard, un des premiers monuments de l'Italie est le *Pal. Massimi alle colonne* [N] à Rome (à partir de 1535). La rue, étroite et tortueuse, rendait impossible toute façade selon les proportions habituelles. Peruzzi concentra en quelque sorte la courbure de la rue pour en faire le motif caractéristique sous la forme d'un petit portique, d'une beauté originale, qui déjà accuse cette destination peu ordinaire dans les intervalles croissants et décroissants de ses colonnes, et dans les deux niches par où il se termine. De là un corridor conduit dans la cour, avec colonnes et entablements droits, qui, avec sa petite fontaine et la vue sur l'escalier, forme de même un ensemble d'une

(1) A la *Villa Santa Colomba* [O], qui appartient au Collegio Tolomei, s'est, paraît-il, conservé un escalier à vis de Peruzzi, d'une merveilleuse beauté.

beauté et d'un pittoresque uniques. La décoration, plus sévèrement classique que dans les monuments de Sienne cités plus haut, prouve que c'est une œuvre de la dernière période du maître. (Exécutée par G. d'UDINE.)

A Rome encore, le petit *Pal. della Linotta* [A], dans l'étroite rue Via dell' Aquila, qui, de la Via de' Baullari, mène à la Cancelleria; à en juger par les lis, il a été construit sans doute pour les Farnèse. L'attribution à Peruzzi est mise en doute : en tout cas, cet édifice, qui est beau encore en dépit des Loggie murées et des dégâts de toute sorte, ne pourrait que lui faire honneur. Comme architecture haute et étroite à nombreuses fenêtres, il se rapproche un peu des palais de Gênes. — Le petit *Pal. Ossoli* [B] à Rome, près du palais Spada (vers 1525), est une œuvre authentique de Peruzzi. Ce dernier est également l'auteur des fenêtres au-dessus des arcades du théâtre de Marcellus. La cour du *Pal. Altemps* [C], Via di S. Apollinare, avec des portiques à piliers richement ornés de stuc, par devant et par derrière, et des pilastres sur le côté, est également attribuée à Peruzzi. — Hors de Rome, le *Pal. del Monte* [D] (Ricci), sur la place de la cathédrale de *Montepulciano* (1519), est un édifice remarquable.

Si, à Bologne, Peruzzi a une part à l'imposante façade du *Pal. Albergati* [E] (Strada di Saragozza), seul l'étage supérieur serait de lui; le rez-de-chaussée appartient à une construction plus ancienne. Les fenêtres, calculées pour un encadrement carré et ferme, avec les jolis chambranles cannelés, consoles, etc., qu'elles ont aujourd'hui, ne font plus l'opposition voulue aux fenêtres puissantes de l'étage supérieur. De même, les portes et la corniche au-dessus du socle sont indignes de Peruzzi. — La façade du *Pal. Fioresi* [F], avec ses colonnettes grêles, adossées en bas aux piliers, en haut à la muraille, n'est sûrement pas de Peruzzi : c'est le vrai style de la première Renaissance. (L'intérieur est beaucoup plus récent, et d'une bonne ordonnance d'ailleurs, surtout l'escalier.)

La magnifique porte de *S. Michele in Bosco* [G] doit également être de Peruzzi : elle montre comment un motif simple peut, par l'excellence de l'exécution, devenir une véritable merveille. Dans la sacristie de *S. Petronio* [H], le dessin d'une coupe longitudinale de l'église confirme encore le talent de ce maître. — Une petite construction de Peruzzi, sûrement attestée par le projet qui se trouve aux Offices, est le *Pal.* du comte Cornelio *Lambertino* [I], dans la Via degli Orefici : c'est une loggia de quatre colonnes doriques dans la cour de ce qui est aujourd'hui l'Albergo del Commercio. — A *S. Domenico* [J], l'intérieur abandonné de la Cappella Ghisilardi (la première à gauche, servant de magasin), après 1525, serait tout à fait digne de Peruzzi.

A Carpi, la cathédrale [K] a dû être dessinée par Peruzzi vers 1514;

elle reflète les projets pour Saint-Pierre de Rome et montre une forme assez rare des piliers de la coupole. — La petite façade de l'*ancienne cathédrale* [A] lui ferait plus d'honneur. — Peruzzi est-il l'auteur de la nef de la belle église *S. Niccolò* [B] ? c'est ce que nous ne saurions décider. — A Carpi, il faut citer encore, bien que n'étant pas de Peruzzi, le *château* [C] avec cour et chapelle, si pittoresque et en même temps si intéressant comme architecture. De même, en face du théâtre, un beau *portique à arcades* [D], très svelte, tout à fait semblable à celui de l'Archivio di Stato à Bologne.

C'est ici qu'il convient de placer le *Palais Spada* [E] à Rome. Cet édifice original peut en remplacer un autre, de même genre, qui aujourd'hui n'existe plus, à savoir, la maison que Raphaël avait construite pour Batt. dall' Aquila, au Borgo, près de Saint-Pierre. Le palais Spada, d'après tous les indices, doit être une copie du précédent. C'est une tentative ingénieuse pour exprimer un sentiment architectonique à l'aide de la sculpture, par des statues dans des niches et par une décoration végétale d'un mouvement animé, guirlandes de fruits portées par des Génies, etc. (Si je ne me trompe, l'idée en est venue de la décoration peinte des façades, dans le même genre; et l'une est comme la transformation de l'autre. V. p. 197, G.) Au palais Spada, le rez-de-chaussée forme un soubassement tranquille, orné de refends, et dans la cour un beau portique dorique à piliers. Ce n'est qu'aux étages supérieurs qu'apparaît au dehors et au dedans ce luxe plastique que nous avons mentionné (1). (V. plus haut.) — Dans le voisinage, près du Ponte Sisto, deux maisons Renaissance, d'un bon style, simples, qu'on ne saurait attribuer à aucun maître déterminé.

Avec Peruzzi, ANTONIO DA SANGALLO le jeune (ANTONIO CORDIANI, et non Picconi, comme dit Vasari; mort en 1546) fut un des principaux élèves de Bramante. Ses travaux ne sont pas tous de mérite égal; quelques-uns de ses projets et certaines de ses constructions pourtant montrent que, tant qu'il demeura sous l'influence de Bramante, puis de Raphaël, il produisit des œuvres excellentes. Citons d'abord la petite chapelle à droite à *S. Giacomo degli Spagnuoli* [F], sur la Piazza Navona, à Rome: l'ordre des pilastres, les caissons de la voûte, les profils, sont presque dignes de Bramante. — Plus simple, mais encore dans la manière de Bramante, la chapelle octogonale à gauche du chœur dans la *cathédrale de Foligno* [G], 1527. — A Rome, le beau *palais* de la Via delle Coppelle [H], N° 35 (dit Palma dans Letarouilly), est une œuvre authentique d'Antonio, avec une modeste cour à pilastres. — Dans l'église octogone de *S. Maria di Loreto* [I] (sur la Piazza Trajana), le rez-de-chaussée seul a été exécuté

(1) La *Casa Crivelli* [J], Via S. Lucia, n'est qu'un très médiocre spécimen de ce genre. — V. plus loin (p. 231) la Villa Pia.



sur le plan d'Antonio. L'église a été défigurée, au dedans, par un revêtement moderne de stuc, au-dehors par la lanterne sans goût de GIOVANNI DEL DUCA; ce n'avait jamais été, d'ailleurs, une des belles églises Renaissance. — L'intérieur de *S. Spirito* [A] est simple et d'une exécution habile; la porte à côté, malheureusement inachevée, est sans grande expression, mais d'un effet puissant. — L'intérieur de *S. Maria di Monserrato* [B], après toutes les restaurations subies, dont quelques-unes tout à fait modernes, n'est plus guère l'œuvre de Sangallo : il est vrai que la belle petite cour postérieure ne l'a peut-être jamais été. — Le *Pal. Sacchetti* [C] (Via Giulia), au contraire, est incontestablement de lui : il l'avait destiné à être sa propre maison, et le tout s'est parfaitement conservé. De toutes les constructions de ce temps, c'est peut-être celle qui, avec de grandes dimensions et un certain luxe, a le moins d'originalité. — La plus grande partie du *Pal. Farnèse* [D] est l'œuvre d'Antonio. Les façades ne sont pas très satisfaisantes, mais elles se terminent d'une façon magnifique par la corniche de Michel-Ange. Les petites fenêtres, étroitement serrées l'une contre l'autre, ne s'accordent guère avec l'énorme masse des murs, et leur encadrement prétentieux à l'aide de colonnes ne fait qu'accentuer l'erreur. Les galeries du rez-de-chaussée ont toutes je ne sais quoi de lourd et d'écrasé; la forme des impostes est très laide. Le grand escalier même n'a d'autre intérêt que d'être un des premiers escaliers aisés à monter qu'il y ait eu. Seul, le beau vestibule à trois nefs, avec une magnifique voûte à caissons au centre, révèle un sentiment fin de la beauté des formes. Dans la cour, les deux étages inférieurs sont encore d'Antonio; avec l'étage supérieur, beau en lui-même (c'est l'œuvre de Michel-Ange), mais qui ne s'harmonise pas à l'étage inférieur, ces galeries, les plus imposantes de Rome, forment un édifice vraiment royal. Le galbe des colonnes doriques est superbe; Antonio y a surpassé le modèle antique que lui offrait le théâtre de Marcellus. — Dans la *Sala Regia* [E] du Vatican, l'ordonnance générale seule est de Sangallo. Mais le véritable effet est produit essentiellement par les décorations en stuc (voy. p. 196) et les peintures murales (du moins dans leur ensemble, car le détail n'est pas heureux). Il en est de même de la *Cappella Paolina* [F] qui est voisine. — Quant aux deux petites églises des îles du lac de Bolsina, je ne les ai pas vues de près.

Au *Colle di Val d'Elsa*, le *Pal. Ceccerelli* [G], en forme de château fort sur un rocher abrupt, assez semblable au palais Farnèse, est une œuvre d'Antonio. — On retrouve le style de Sangallo dans deux belles fenêtres du rez-de-chaussée du *Pal. Cuccoli* [H] à Florence, Via di Servi, N° 10, et dans la façade inachevée du *Pal. Capponi* [I], Borgo S. Spirito. — Quant aux constructions de son oncle Antonio l'ancien, à Montepulciano et à San Savino, Antonio le jeune n'y a pris aucune part.

Antonio, très occupé, en haute faveur, et dans une très grande situation, est enfin l'auteur de nombre de travaux de fortification : les cita

delles de *Pérouse* [A] et d'*Ancône* [B], les fortifications de *Nepi* [C], si pittoresques dans leurs ruines séculaires, les constructions de *Castro* [D] (ces dernières ne sont pas connues de l'auteur). — Pour *Civita Vecchia* [E], il dessina en 1515 la première enceinte bastionnée moderne, laquelle n'a été exécutée que plus tard. Quant à la *Fortezza da Basso*, à Florence, Antonio ne fut chargé que de l'exécution.

Mais il y a un caractère d'art bien plus élevé dans le fort majestueux de la rade de *Civita Vecchia* [F], commencé par Bramante en 1508, et achevé, sauf la partie supérieure de la tour du milieu. (Cette dernière addition est de MICHEL-ANGE.) Bramante se montre maître, non seulement dans l'art de produire de grands effets avec peu de formes, mais encore dans l'alliance des profils et des formes architectoniques avec la disposition compliquée des meurtrières. Et, comme il s'agit d'un fort dirigé contre la mer, nul ne saurait lui reprocher de s'en être tenu aux boulevards ronds pour feux divergents, au lieu d'avoir adopté les bastions proprement dits, d'invention récente.

Dans les Abruzzes, il y a à *Aquila* une construction fort belle, la façade de *S. Bernardino* [G]. COLA DELL' AMATRICE (1527) a emprunté le motif principal au modèle de Michel-Ange pour la façade de *S. Lorenzo* à Florence; l'ordonnance des deux est empruntée à Bramante. — Ce même Cola, dans la façade inachevée de la *cathédrale* [H] d'*Ascoli*, s'est servi d'éléments empruntés aux projets pour *Saint-Pierre*, de 1515, en les simplifiant. — A *Camerino* (d'après Laspeyres et Bubeck), *S. Maria Annunziata* [I] présente aussi quelque intérêt; des nefs sur colonnes, construites au temps de la Renaissance dans une enveloppe romane centrale.

A *Assisi*, la *Chiesa nuova* [J], jolie petite construction de forme ronde, de l'année 1615. — A *Fratta* (Umbertide), entre Pérouse et Città di Castello, une église à coupole, *S. Maria della Reggia* [K], 1559-1675, ronde à l'intérieur avec colonnes accouplées.

La *Villa Pia* [L], construite en 1560 dans le grand jardin du *Vatican*, est de PIRRO LIGORIO (mort en 1580), le même qui, comme archéologue, a laissé un souvenir si fâcheux. Si l'on y ajoutait l'entourage de végétation qui fait défaut, ce serait le plus beau séjour d'après-midi créé par l'architecture moderne. Ce n'est pas une maison d'été, comme la *Farnesina* et la *Villa Madama*, c'est une simple maison de jardin avec pavillon, deux petits portiques d'entrée séparés, de fraîches fontaines et une tour avec loggia, sans symétrie, le tout s'étageant en forme de terrasse. La décoration plastique de la façade se donne ici toute liberté, comme pour mieux exprimer le laisser aller de la vie champêtre.

A Florence, la courte période de pleine floraison n'a précisément pas laissé de monuments de premier ordre. Elle est cependant (sans compter les palais de Pandolfini et Ugucioni) représentée dans les œuvres plus

restreintes d'un artiste très sympathique, BACCIO D'AGNOLO (1462-1543). Ce dernier prit l'architecture de palais à peu près au point où Cronaca l'avait laissée : l'extérieur ne dépasse presque jamais les formes que Cronaca avait données au palais Guadagni. Dans les cours, le principe florentin est suivi avec la plus simple élégance; même les ordres de colonnes, d'un riche développement, paraissent à Baccio trop bigarrés, et il se borne d'ordinaire à l'ordre toscan, auquel parfois il cherche à ajouter une légère parure, en plaçant une fine bande de feuillage autour de l'échine, dans la manière de Bramante.

Il faut faire exception cependant pour la façade du *Pal. Bartolini* [A] (aujourd'hui hôtel du Nord, près de la S. Trinità), qui est d'une exécution plus plastique. Les angles sont traités d'une façon caractéristique comme pilastres avec refends; entre les fenêtres, des niches; au-dessus des fenêtres, des frontons. (C'était, croit-on, le premier exemple, et il a été pour cela raillé dans des sonnets; mais, de fait, le Pal. Bartolini est de quelques années plus récent (1520) que le Pal. Pandolfini.) L'alternance des frontons ronds et aigus, empruntée aux autels du Panthéon, était peut-être une décoration réservée jusqu'alors aux églises, de même que le style des fenêtres ornées de croix de pierre puissantes. La corniche, lourde et de travail un peu brut, est sans doute aussi de Baccio. — Un autre bâtiment très original, c'est le petit *palais Serristori* [B], sur la place S. Croce. Baccio dut ici utiliser le droit de saillie des étages supérieurs, non par devant, mais sur les deux rues latérales, et le mettre d'accord avec le détail des ordres de son œuvre; il est instructif de voir comment il y a réussi.

D'autres palais, d'extérieur simple, ont dans l'organisme de la cour une grande finesse et un rare agrément. Tel est avant tout le *Pal. Levi* [C] (Via de' Ginori, N° 11), où les claveaux des arcs forment encore des consoles d'acanthes. — Le *Pal. Roselli del Turco* [D], près des SS. Apôtres, offre de l'intérêt aux architectes par la belle et expressive distribution des pièces intérieures, et surtout de l'escalier (consoles, corniches, entablements de pierre, lunettes). Parmi les travaux de détail, à remarquer le grand anneau de fer à l'angle du palais.

Il y a enfin une maison de plaisance bâtie par Baccio pour la famille Stiozzi-Ridolfi, et agrandie en 1638 par SILVANI, qui, sans apparence dans son état actuel, a cependant de l'importance pour les architectes. Irrégulière sans parti pris, avec une cour sur colonnes, une cour latérale, un portique sur jardin, et une tour, elle offre, aux yeux capables de reconstituer l'ensemble, un aspect demi-champêtre qui a un grand charme. (Aujourd'hui *Pal. Orsini* [E], Via Valfonda, N° 83.)

Des églises de Baccio, je ne connais que l'intérieur de *S. Giuseppe* [F] (1519) : un ordre simple de pilastres corinthiens, avec corniches, en cadre les arcades des chapelles, également très simples; dans la partie supérieure, il semble qu'il y ait eu de nombreuses modifications. — Le



projet (conçu par Baccio, et déjà exécuté sur l'un des côtés) de revêtir la coupole de la cathédrale [A] d'une galerie et d'une corniche, quoiqu'il fût fort bien approprié, est resté inachevé, parce que Michel-Ange disait que c'était une cage à sauterelles, pareille à celles que les enfants en Italie tressent avec des joncs. — Le dessin du pavé de la cathédrale [B] est, entre autres artistes, attribué aussi à Baccio; c'est l'œuvre la plus importante en ce genre qui se soit conservée de la bonne époque. — La tour de *S. Spirito* [C] n'est admirée qu'à Florence; celle de *S. Miniato* [D] n'est qu'imparfaitement conservée. — A *S. Maria Novella* [E], la belle tribune d'orgue de Baccio est, dit-on, cachée dans la tribune actuelle, qui est en bois.

Plusieurs bâtiments sans attribution d'auteurs offrent une grande ressemblance avec la manière de Baccio. Ainsi, entre autres, la petite cour centrale du *Pal. Bacciocchi* [F] (le reste moderne, Via de' Pucci, N° 2).

Le fils de Baccio, DOMENICO, est l'auteur de l'imposant *Pal. Buturlin* [G] (autrefois Niccolini, Via de' Servi, N° 15); la façade (malheureusement revêtue de peintures modernes) reproduit encore le type du palais Guadagni. A l'intérieur de la belle cour, l'édifice est porté sur douze colonnes. Les formes sont d'un degré plus froides que dans les architectures du père.

Un imitateur de Baccio, dont les travaux se continuent jusque vers la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, GIOV. ANT. DOSIO (né en 1533), doit d'être déjà mentionné ici à un édifice remarquable : le *Pal. Larderel* [H] (Via de' Tornabuoni, N° 19), qu'on pourrait appeler, non le plus beau palais, mais la plus exquise maison de l'architecture florentine. C'est le palais Bartolini simplifié, accusant fortement la ligne horizontale, avec un triple ordre toscan dans l'encadrement des fenêtres. — Les autres constructions de Dosio se conforment au style de l'époque : ainsi la *chapelle Gaddi* [I] à *S. Maria Novella* (la seconde du transept gauche) imite la manière dont Michel-Ange emboîte les colonnes dans les rainures des murs; les bons ornements de stuc du plafond sont de la main même de Dosio. La *chapelle Niccolini* [J] à *S. Croce* n'offre rien d'original. Il n'en est pas de même de la cour de l'*Arcivescovato* [K], très pittoresque dans sa simplicité, et qui, par de très petits moyens, produit un grand effet.

A Florence, on reconnaît encore la marque de l'âge d'or dans le *Mercato Nuovo* [L] de BERNARDO TASSO, 1548 (et non pas de Buontalenti). Le problème ne pouvait dans ce climat être résolu avec plus de simplicité, de grandeur et d'élégance qu'il ne l'a été ici.

On attribue au sculpteur BACCIO DA MONTELUPO l'église de *S. Paolino* [M] à *Lucques*, qui, à en juger par le style, serait de l'année 1530 environ. A l'intérieur et à l'extérieur, des pilastres d'une simplicité extrême qui va jusqu'à la sécheresse. A l'intérieur, les murs de front seuls sont or-

nés de colonnes adossées. C'est la Badia de Brunellesco à Fiesole transportée au XVI<sup>e</sup> siècle, même en ce qui regarde l'ordonnance des nefs latérales.

A Padoue, l'église de *S. Giustina* [A] fut bâtie dans le premier quart du XVI<sup>e</sup> siècle, probablement par ANDREA RICCIO. A en juger d'après le fameux candélabre du Santo (voy. p. 163, A), on devrait s'attendre à trouver en Riccio un artiste de la première Renaissance, ami de la décoration et des effets de détail; mais l'église de S. Giustina ne présente rien qu'une ordonnance grandiose dans des proportions extraordinaires. Étendu à toute l'église, le système rythmique adopté pour les parties du fond donnerait l'idée du beau projet conçu en 1505 par Fra Giocondo pour la nouvelle église de Saint-Pierre; et, s'il est vrai que S. Giustina ait été commencée en cette même année, il serait difficile d'attribuer cette rencontre à un simple hasard. Continué de 1521 à 1532 par ALESSANDRO LEOPARDO, la construction ne fut achevée que par ANDREA MORONE. Le plan en est, comme dans les églises au sud du Pô citées plus haut (p. 118 et suiv.), combiné avec le système de coupes multiples, qui est de rigueur dans le voisinage de Venise; mais, dans l'exécution, tous les moyens employés ne sont calculés que pour l'ensemble, ce qui n'est déjà plus le style de la première Renaissance.

Les nefs latérales dans la partie antérieure de l'église sont couvertes d'énormes voûtes transversales en berceau qui supportent immédiatement chacune une haute coupole ou une calotte; des passages élevés traversent en bas les murs d'appui; des rangées de chapelles profondes se rattachent aux deux côtés. Les bras du transept se terminent en cercle, comme les côtés et le chœur, considérablement allongé, en sorte que partout l'œil ne rencontre que des hémicycles.

Parmi les coupes, celle du milieu, avec ses quatre petites coupes d'angle, eût suffi, et l'artiste s'en serait vraisemblablement contenté. C'est la mode de Padoue qui le força d'en ajouter trois autres, l'une à droite, l'autre à gauche, la troisième par derrière, plus petites, il est vrai, et moins élancées que celle du centre. Pourtant elles font obstacle à cette dernière, elles se couvrent l'une l'autre, se coupent d'une façon désagréable, et ne concourent que fort peu à l'effet de l'intérieur. On a cependant, autant que possible, évité les sottises des architectes du Santo. La forme singulièrement maigre et brute des chapiteaux des pilastres et des corniches, et leur teinte sombre, de même que la blancheur vide des murailles, nécessitent une sorte d'initiation de l'œil à cet intérieur, qui, pour la grandeur et la distribution, est un des premiers de l'âge d'or.

A l'extérieur, la façade n'a pas encore reçu les incrustations qui lui étaient destinées. Les nefs latérales n'ont que des toits plats, correspondant aux grandes voûtes en berceau de l'intérieur.

La même beauté d'ordonnance, dans des dimensions plus petites, se

retrouve au *S. Sepolcro* [A] de *Plaisance*, où la nef centrale est couverte alternativement de deux voûtes d'arête carrées et de deux voûtes en berceau étroites.

La *cathédrale* [B] actuelle de *Padoue* a été bâtie, à partir du milieu du siècle, par ANDREA DELLA VALLE et AGOSTINO RIGHETTO. Je ne crois pas que Michel-Ange en ait dessiné les plans, car l'édifice a moins de parenté avec les œuvres de ce dernier qu'avec les constructions de l'Italie septentrionale. Il se peut cependant que, dans le dessin des voûtes en berceau portant coupole et des parties aux angles, on ait eu devant les yeux son modèle de Saint-Pierre, dont la gloire était encore toute récente. La nef est traversée d'abord par un court transept avec petite coupole, puis par un transept plus grand avec une coupole plus haute (moderne) et absides circulaires. Les nefs latérales sont formées uniquement de petites coupoles avec chapelles contiguës. La forme des chapiteaux des pilastres et des corniches montre, mais plus prononcés, les défauts déjà visibles dans les chapiteaux de S. Giustina. — L'effet de cet intérieur, comme dans tant d'églises, dépend de la fermeture ou de l'ouverture des rideaux. Si l'on a vu l'église quand les rideaux des fenêtres de la coupole étaient fermés et que ceux des fenêtres du chœur (lesquelles atteignent plus loin) étaient ouverts, et qu'on y retourne lorsque l'éclairage est différent, c'est comme si l'on entrait dans un autre édifice. La nonchalance des sacristains, qui n'aiment guère à s'occuper des rideaux de la coupole, prive, parfois toute une année, un édifice d'un de ses caractères les plus originaux. — La façade est également nue.

Toutes ces églises sont de proportions colossales, comme pour défier les constructions étroites de Venise. Dans Padoue, devenue ville provinciale, l'architecture profane fut plus modeste. Dans la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, il y a surtout un nom auquel elle se rattache ; celui d'un artiste de Vérone, GIOV. MARIA FALCONETTO (1458-1534). La part de ce dernier dans le *Pal. del Capitano* [C] doit se borner, pour la façade qui regarde la place des Seigneurs, à la porte centrale avec la tour de l'horloge ; pour la façade qui regarde la place de la Cathédrale (aujourd'hui Mont-de-piété), à l'étage supérieur, au-dessus du portique moyen âge. Ce ne sont, ni l'une ni l'autre, des œuvres de haut rang. Falconetto est encore l'auteur de plusieurs des portes de la ville : *Porta S. Giovanni* [D], *Porta Savonarola* [E], etc. La première (1528), avec ses colonnes engagées à l'extérieur et ses pilastres bruts au dedans, imite, jusque dans l'ordonnance des fenêtres (1), la forme d'un arc de triomphe antique. L'église delle Grazie, qui lui est faussement attribuée, est une œuvre médiocre, de style baroque (2).

(1) Les autres portes de Padoue sont de date antérieure, telles que la *Porta S. Croce* [F] et la *Porta Livio* [G], de 1517 ; la *Porta Portello* [H] doit être de GUGL. BERGAMASCO.

(2) A Padoue se trouve un merveilleux bâtiment sphérique à large galerie avec niches autour d'une petite coupole svelte sur huit colonnes, — dans la forme de l'église *S. Maria del Torinese* [I], du seizième siècle encore, à l'exception de la façade.



Ce que Falconetto a laissé de plus beau, et de beaucoup, se trouve au *Palais Giustiniani* [A], près du Santo, N° 3950. La cour de cet édifice, sans apparence du dehors, est bornée par deux pavillons à angle droit (l'aile gauche, qui fait défaut pour la symétrie, doit avoir existé), lesquels, malgré un état de délabrement extraordinaire, portent encore le caractère indélébile des maisons de plaisance de l'âge d'or. Ils ont été construits en 1524, pour l'auteur du livre *De la Vie sobre*, Luigi Cornaro, et sans doute d'après les conseils du propriétaire, l'un avec des colonnes engagées au rez-de-chaussée, l'autre avec des pilastres aux deux étages. Le premier contient une salle supérieure et une salle inférieure. Le second contient une charmante chambre octogone avec niches, vraisemblablement destinée à être une salle de musique, deux chambres latérales, et en haut une Loggia ouverte. Toutes les pièces sont pleines en général des plus belles peintures et d'arabesques (v. p. 194, G). L'esprit du véritable *otium cum dignitate*, qui respire partout ici, est devenu aujourd'hui si rare qu'il faut un certain effort pour avoir la pleine intelligence de ce style. Ce que notre génération cherche aujourd'hui dans ses maisons de plaisance, ce n'est pas la jouissance, c'est la détente ou la distraction. Aussi ce qu'elle aime, est-ce l'absence de formes ou la bigarrure.

L'exemple de Falconetto maintint quelque temps encore à Padoue un bon style d'architecture. La cour supérieure du *Pal. del Podestà* [B] et plusieurs palais privés en sont le témoignage. Un bon travail encore est le quatrième cloître de *S. Giustina* [C]; les piliers des arcs sont revêtus en bas et en haut de colonnes engagées, les unes ioniennes, les autres corinthiennes. (Parmi les cours de ce cloître, aujourd'hui une caserne, il doit s'en trouver une de PIETRO LOMBARDO; ce ne saurait être le cas d'aucune des cinq que j'ai vues, à l'exception peut-être de la seconde, encore à moitié gothique. En dehors, je ne connais que les cours Renaissance du séminaire, d'un style très simple.)

A Vérone, la belle époque de l'architecture est représentée par MICHELE SANMICHELI (1484-1559). D'une année seulement plus jeune que Raphaël, formé comme lui sous l'influence de Bramante, ses œuvres ont de l'intérêt, non seulement parce qu'elles sont le développement de la dernière manière du grand maître, mais aussi parce qu'elles donnent parfois l'idée de ce qu'eût fait Raphaël, s'il eût vécu. Ses premiers travaux se trouvent dans les États de l'Église. A *Montefiascone*, la *Madonna delle Grazie* [D], croix grecque avec coupole, ayant quelque parenté avec l'église de S. Biagio, par Ant. da Sangallo, à Montepulciano. A *S. Domenico* [E] à Orvieto, la petite église inférieure (1523). Dans les deux mêmes endroits aussi, des édifices privés (1). Plus tard, sa principale gloire et son occupation la plus active, ce furent les travaux de fortifica-

(1) A Orvieto, le *Palais Buonsignori* [F], si intéressant, est peut-être de Sanmicheli, dont l'influence se retrouve, là même, dans plusieurs autres maisons.

tion. Il lui resta cependant encore du temps et du loisir pour des bâtiments de luxe. Et d'ailleurs il traita la fortification elle-même avec une majesté dans l'exécution qui a été rarement permise, et atteinte plus rarement encore.

Au service de son souverain, la république de Venise, il agrandit et améliora presque toutes les fortifications que possédait la république, dans le voisinage ou au loin, jusqu'à Chypre. A Venise même, il est l'auteur des *fortifications du Lido* [A]; à Vérone, des bastions et des *portes* [B] les plus importantes. Le mérite militaire de ses innovations est prisé très haut; nous n'avons affaire qu'au style de ses portes. — De constructions romaines inachevées, telles que, par exemple, l'amphithéâtre de Vérone, il tira (et il fut le premier architecte peut-être à agir ainsi) la faculté de revêtir de bossages non seulement les surfaces, mais encore les membres (colonnes, colonnes engagées, pilastres, etc.). Son but était d'unir le caractère sévère et fier des fortifications avec la beauté des colonnades doriques et de leurs proportions. Ce furent d'ailleurs des formes hybrides, car les entablements et les chapiteaux classiques ne peuvent aller avec le reste de la construction, laissé à l'état brut; mais Sanmicheli était précisément un artiste à faire oublier cette disparate. La *Porta Nuova* [C] montre, sur les deux façades, de même que, et surtout, dans les passages avec galeries latérales, une imposante application de ce principe, en des proportions excellentes, sans lourdeur ni maladresse. La *Porta Stuppa* [D] (ou Palio), un portique de cinq arcs placé en travers du chemin avec un attique (assez mal restauré), fait, par l'unité du motif dans ces proportions puissantes, plus d'impression encore. (Remarquer comme Sanmicheli a cherché, par les proportions élancées de ses colonnes engagées doriques, à en pondérer les rudes bossages.) La *Porta S. Zeno* [E], plus simple, est également de lui; la *Porta S. Giorgio* [F], au contraire (1525), est l'œuvre insignifiante d'un artiste moins résolu.

De ces travaux spéciaux, Sanmicheli (et après lui presque toute l'architecture postérieure de Vérone) a gardé une prédilection pour la solidité jusque dans les rez-de-chaussée des palais. Il les revêtait uniquement de bossages, sans cependant se décider à leur donner alors le caractère déterminé d'un soubassement, comme le firent Palladio plus tard, et Raphaël et Jules Romain à cette même époque. Ces bâtiments font toujours grand effet, toutefois, par la forme puissante de l'étage supérieur avec ses divisions larges et peu nombreuses, et le luxe sévère de l'exécution.

Le plus ancien de ces édifices de Vérone est peut-être le beau *Pal. Bevilacqua* [G], au Corso, N° 3020 : en haut, des colonnes camelées en spirale, entre lesquelles s'ouvrent alternativement de grandes fenêtres en forme d'arcs triomphaux, et d'autres, plus petites, placées en haut. — Le *Pal. Canossa* [H], au Corso, N° 2799, près du Castello Vecchio : l'extérieur, plus simple; tout le rez-de-chaussée en galerie ouverte, par

laquelle on voit une cour à pilastres, dans le style de l'école romaine, dont le fond est formé par le beau paysage au delà de l'Adige. (Le petit étage intermédiaire, ou mezzanine, appartient encore extérieurement à l'étage inférieur rustique; dans la cour, il forme un membre à part, d'un effet peu heureux.) — Vient ensuite le beau *Pal. Pompei alla Vittoria* [A], sur l'Adige, Via di Porta al Campo Marzo, lequel contient aujourd'hui la Pinacothèque de la ville. Le style révèle l'influence exercée par la maison de Bramante. Ici Sanmicheli a abandonné l'ordre inférieur, et n'a plus donné au rez-de-chaussée que le caractère d'une simple base. L'ordre supérieur dorique embrasse cinq fenêtres en arcs (au-dessus desquels il y a des masques). La cour est sans importance. — Le *Pal. Verzi* [B], sur la Piazza Vittorio Emanuele (Brà), N° 2989, est le plus simple de tous. — La vieille *Gran Guardia* [C], sur la même place, est, non de Sanmicheli, mais de son parent DOMENICO CORTONI; les deux étages sont peu en proportion l'un avec l'autre. Dans le style de Sanmicheli, le *Pal. Tresa* [D], Strada Porta Vescovo, N° 5030.

A Venise, Sanmicheli est l'auteur du *Pal. Grimani* [E], sur le Grand Canal (aujourd'hui Cour d'appel), qui, pour la division grandiose de la façade, dépasse de beaucoup la manière vénitienne, celle même de Sansovino; le palais, de plus, réalise cette expression de fête et de fantaisie que demande l'architecture du Grand Canal. Au rez-de-chaussée, le maître s'affranchit de la rudesse qu'offrent ses œuvres en terre ferme, et la galerie inférieure est la seule dans tout Venise qui ait une vraie dignité. L'étage supérieur a des fenêtres gigantesques, en forme d'arcs triomphaux. — Le *Pal. Corner-Mocenigo* [F], sur le Campo S. Polo, est aussi l'œuvre de Sanmicheli, de même que la *Villa Soranzo* [G], hors de Castelfranco (entre Padoue et Trévise). Le *Pal. Roncali* [H] (1555), sur la Piazza de Rovigo, est, à en juger d'après les dessins, un des plus beaux de Sanmicheli.

Parmi les portes de palais [I] à Vérone, les deux de la place des Seigneurs, celle de la Police et celle du Tribunal, sont attribuées au même artiste.

Parmi ses œuvres d'architecture religieuse, à Vérone, la célèbre *Madonna di Campagna* [J], grande église ronde, d'un extérieur simple, n'a été exécutée, et infidèlement, qu'après la mort de l'artiste (1559). La chapelle ronde de S. Bernardino, d'une ornementation ravissante, montre comment Sanmicheli excellait à développer librement une pensée étrangère! Le parti du plan rappelle celui du Tempietto de S. Pietro in Montorio, mais l'ordonnance supérieure est très différente. Ici, comme ailleurs, dans la coupole, et aussi dans la disposition des fenêtres, Sanmicheli se souvient de la coupole de Bramante pour Saint-Pierre. A l'intérieur, les formes antiques sont exécutées avec esprit et avec éclat jusque dans les caissons de la coupole sphérique. Il y a été fait récemment des restaurations intelligentes. — A S. Giorgio in Braida [K],



Sanmicheli ne serait, d'après quelques-uns, l'auteur que de la tour; selon d'autres, il aurait fait aussi la coupole, et peut-être même le tout. C'est une église à une seule nef, sans transept, mais avec une riche et imposante distribution des membres à l'intérieur. (Piliers en saillie, avec colonnes engagées; dans le tambour de la coupole, un cercle de vingt pilastres; le chœur, un peu étroit, avec abside circulaire.) — A *S. Maria in Organo* [A] (v. p. 136), la façade inachevée a été construite d'après ses plans (1592).

Nous avons déjà mentionné la part qui revient à CRISTOFORO SOLARI, dit il Gobbo, dans l'octogone puissant de *S. Maria delle Passione* à Milan avec ses parties basses et une coupole avec toit en forme de tente. Jusqu'en 1692 l'église était une simple architecture du type circulaire. — Du même artiste : le joli édifice octogone de *S. Croce* [B], près de *Riva*, sur le lac de Garde; l'extérieur est inachevé.

Ce n'est qu'avec quelque hésitation que je range ici parmi les grands architectes de la belle période le Florentin JACOPO SANSOVINO (1477-1570). (Il s'appelait *Tutti*, et reçut son surnom du grand ANDREA CONTUCCI DA SANSOVINO, dont il était, comme sculpteur, l'élève de confiance.) Tous les autres artistes de cette lignée ont tiré leurs œuvres librement et avec grandeur des nécessités inhérentes aux problèmes : Jacopo, au contraire, qui avait passé la première moitié de sa vie au milieu des plus sublimes monuments de Rome et de Florence, et qui de plus avait étudié sous Bramante, s'est, dans la suite, en factotum de Venise, plié à tous les jeux et à tous les caprices de la première Renaissance en cette ville, et s'est employé à les éterniser. Il faut, avec de grandes qualités d'esprit et de cœur, qu'il ait cependant manqué de ce sentiment de vraie fierté grâce auquel on repousse une situation brillante, plutôt que de l'accepter contre sa conscience.

A Rome, il a dessiné l'intérieur de *S. Marcello* [C] au Corso, et le *Pal. Niccolini* [D] dans la Via de' Banchi. Le premier sera toujours un des meilleurs parmi les petits intérieurs de ce style. — A Venise, Jacopo eut une quantité de travaux, et jusqu'à sa mort il jouit d'une situation artistique parallèle à celle de son grand contemporain, Titien. — Au nombre de ses églises, la meilleure est certainement *S. Giorgio de' Greci* [E] (1550) : à une seule nef, avec voûte en berceau (coupée au centre par une coupole); à l'extérieur, une construction svelte, de deux ordres, auxquels, sur le devant, en guise de troisième, s'ajoute un bâtiment supérieur. Dans la forme de l'ensemble on reconnaît facilement la supériorité du Florentin habitué à calculer les grands effets; mais en même temps Sansovino s'y abandonne à la manière vénitienne de traiter les pilastres (avec profil de cadre), et s'y laisse aller à une décoration minutieuse de l'ordre le plus élevé de la façade, telle qu'elle n'aurait pas passé à Rome. — Vers le même temps (1551), il bâtit la façade de la *Scuola* voisine de

*S. Giorgio degli Schiavoni* [A] dans le même style de menuiserie qu'on retrouve en la plupart des « Scuole » de Venise.

L'intérieur de *S. Francesco della Vigna* [B] (1534), dont un théoricien de la Renaissance, le moine FRANCESCO DI GIORGIO, a corrigé les proportions d'après le système censé platonicien, est un véritable retour en arrière vers le style de la Haute-Italie, si on lui compare *S. Marcello* à Rome (1519). Pilastres secs; chapelles latérales profondes, d'où vient presque toute la lumière. — A *S. Martino* [C] (1540), on voit que Sansovino, même avec des ressources limitées, retrouvait toute son habileté; il a su, par l'heureuse division des murailles en chapelles basses et en chapelles hautes, donner du caractère à un bâtiment carré, avec plafond droit. (A l'extérieur, l'incrustation manque.) — *S. Giuliano* [D] (1555) est d'une ordonnance médiocre. — La façade de *S. Sebastiano* [E], espérons-le, n'est pas de lui; il ne peut cependant être tombé si bas. — A *S. Francesco* [F] de *Padoue*, il est peut-être l'auteur d'un remaniement; mais l'église même ne saurait lui être attribuée.

La Loggia inférieure de la *Tour de Saint-Marc* [G] (1540), autrefois salle d'attente des procureurs qui commandaient la garde pendant les séances du grand conseil, est au fond une décoration plastique plutôt qu'une construction. L'attique est trop haut; mais on s'en apercevrait moins, si les ressauts de l'entablement avaient reçu les statues qui leur étaient destinées.

Parmi les palais de Sansovino, le plus ancien est évidemment le *Pal. Corner della Cà Grande* [H] (sur le Grand Canal, à droite); on peut dire que c'est la dernière œuvre de cet artiste où il y ait encore le sentiment romain moderne des proportions; le bas avec refends, les deux étages supérieurs avec des arcs entre doubles colonnes (1532). — Quelques années plus tard (1536), Sansovino commença la *Bibliothèque* [I] de la Piazzetta (1), que l'on peut citer comme le plus bel édifice profane d'Italie. C'est ici pour la première fois que les Vénitiens apprirent quels progrès le reste de l'Italie avait faits, pendant le dernier quart du siècle, dans la connaissance et le nouvel emploi des vraies colonnades romaines. Toute la Renaissance vénitienne jusqu'alors n'était héritière de l'antiquité que par ouï-dire, en regard de cette œuvre unique. Non seulement on avait extrait ici la formule générale de l'architecture romaine à piliers, avec colonnes engagées, telle qu'on la connaissait d'après les théâtres et les amphithéâtres; mais une main éprouvée d'artiste avait pénétré et animé ces formes du plus pur éclat plastique. Nous pouvons croire que Venise ne s'est jamais rassasiée de la forme énergique et grandiose des colonnes et des corniches, de l'ombre puissante projetée par les membres, ni surtout de la richesse extraordinaire des figures. Mais l'édifice, dans son essence, n'est précisément qu'une magnifique décoration, telle

(1) Maintenant, en partie, le Palazzo Reale.

que l'aimaient les Vénitiens. Avec le programme de construire là une bibliothèque, on aurait pu composer quelque œuvre plus caractéristique, plus expressive dans les proportions et le dessin. Et pour cela il n'eût pas été besoin de faire appel à Bramante : il suffit de penser à Peruzzi, ou à la basilique de Palladio à Vicence. Ce n'en est pas moins une des galeries à deux étages les plus brillantes, sinon la plus brillante même qu'il y ait au monde.

L'admiration fut si grande que, plus tard (1584), VINCENZO SCAMOZZI (1552-1616) reproduisit le même motif dans la construction de ses « *Nouvelles Procuraties* » [A] qui, depuis la Bibliothèque, s'étendent sur toute la longueur de la place Saint-Marc. Par malheur, il fallut un troisième étage, que Scamozzi composa d'après sa propre inspiration. Aucun contemporain peut-être n'eût fait beaucoup mieux ; mais il ne fallait rien mettre au-dessus du portique de Sansovino, car, au sens décoratif, les deux étages forment un tout achevé. — La seconde continuation, du côté qui regarde Saint-Marc (en partie à la place de l'église démolie de S. Gemignano), date, dans son état actuel, du temps de Napoléon. (Par SOLI, qui cependant n'en est pas entièrement responsable.) — L'édifice de Sansovino fut la merveille reconnue de Venise, et comme tel exerça un long empire sur l'imagination des artistes qui suivirent. Il n'est pas difficile de le reconnaître, par exemple, augmenté d'un rez-de-chaussée avec bossages à facettes, dans la riche et puissante façade du *Pal. Pesaro* [B], sur le Grand Canal (obliquement en face de la Cà Doro), bâtie par LONGHENA (vers 1650) ; et de même encore dans le *Pal. Rezzonico* [C], du même architecte, avec un rez-de-chaussée de colonnes à refends. Déjà Scamozzi avait tenté une sorte de reproduction dans les formes un peu vides de son *Pal. Contarini degli Scrigni* [D]. (Ces deux derniers palais, sur le Grand Canal à gauche, non loin du palais Foscari.)

On retrouve jusque dans les églises, et très tard, cette ordonnance de colonnes engagées avec colonnes aux fenêtres sur deux étages, qui semblait ne pouvoir être surpassée. Ainsi à *S. Maria Zobenigo* [E], construite en 1680 par SARDI, qui sut dépasser son modèle en richesse écrasante. (Les colonnes engagées sont couplées ; les piédestaux sont revêtus en haut de batailles navales, en bas de plans de forteresses en relief.)

Les autres palais de Sansovino ne sont guère que des revêtements de la Renaissance vénitienne, avec les formes plus sévères de l'artiste. Ainsi le *Pal. Manin* [F], non loin du Rialto, etc.

Les « *Fabbriche Nuove* » ont déjà été citées (p. 132). A la *Zecca* [G], un de ses derniers travaux, Sansovino a, par des colonnes engagées avec tambours à refends aux fenêtres des deux étages supérieurs, produit une impression de gravité, destinée à faire contraste avec la Bibliothèque. La cour est plus importante peut-être que la façade ; de même que la belle cour de l'Université [H] de Padoue (1552, à double galerie, avec enta-



blements droits), elle trahit encore les premières inspirations continentales du maître. Cette dernière cour est peut-être supérieure à la cour de Peruzzi, dans le palais Massimi, à Rome.

Parmi les élèves immédiats de Jacopo, c'est ALESSANDRO VITTORIA (1525-1608), qui, dans le *Pal. Balbi* [A] (Grand Canal, à gauche, près du Palais Foscari), a montré le plus de tact et de goût. — Comme pendant à la Zecca, c'est-à-dire pour servir de coulisse sévère au Palais des Doges, de même que la Zecca en fait office pour la Bibliothèque, GIOVANNI DA PONTE (1512-1597) construisit plus tard les *Carceri* [B]. Le même artiste, dans sa vieillesse (1588-92), exécuta aussi le célèbre *Pont du Rialto* [C]. A part le mérite technique de la construction de l'arc, dont nous ne pouvons juger, c'est une architecture laide et sans imagination. (Le *Pont des Soupirs* [D] est vraisemblablement d'ANTONIO CONTINO, le neveu de Da Ponte.)

Quant à la plus belle église moderne de Venise, *S. Salvatore* [E], Sansovino a seulement aidé à l'exécution ; les dessins sont de GIORGIO SPAVENTO, avec la collaboration de TULLIO LOMBARDO ; l'édifice a été terminé dès 1534, à l'exception de la façade, qui est d'une date sensiblement postérieure. Ici, le principe à demi inconscient encore à Saint-Marc, et exprimé plus consciemment à S. Fantino, a produit son fruit le plus mûr : trois calottes formant dômes, l'une derrière l'autre, reposent sur des voûtes en berceau, dont les angles, formés de piliers élancés, sont également couverts de petites voûtes en coupole. Ainsi se développe une belle perspective, d'une richesse simple, qui fait paraître l'édifice plus grand qu'il n'est. A ce dernier effet, d'ailleurs, concourent de même l'absence de couleurs, la simplicité du détail et l'heureuse distribution de la lumière. (Cette lumière, il est vrai, n'est due qu'à une percée postérieure des coupôles, qui d'abord étaient sans jours.)

---

A la fin de cette lignée se place le grand MICHEL-ANGE BUONARROTI (1475-1564). Il n'a commencé ses travaux d'architecture que relativement tard, lorsque déjà ses principaux contemporains avaient fixé leurs systèmes. Aussi devait-il servir de modèle surtout à la jeune génération, à laquelle il fit oublier jusqu'aux anciens.

Michel-Ange n'avait pas cherché à s'imposer comme architecte. C'est son puissant génie en peinture et en sculpture qui fit qu'on lui demanda des conseils, des plans, une direction pour les monuments. Sa première œuvre (commandée en 1516 par Léon X) fut une façade pour *S. Lorenzo* [F] à Florence : son projet fut préféré à tous les autres, même à celui de Raphaël. On en garde encore des esquisses au Palais Buonarroti, dont son neveu, Michel-Ange Buonarroti le jeune, connu comme poète, a fait un musée à la mémoire de son oncle. (Via Ghibellina, N° 64,

visible les lundis et les jeudis.) La partie inférieure de la façade aurait été revêtue de reliefs d'une ordonnance grandiose encadrée de colonnes; pour la partie supérieure, correspondant à la nef centrale, le dessin laisse des doutes; le raccord des deux parties, au lieu de grandes volutes, devait être uniquement fait par des statues colossales. Le projet accepté, un peu carré dans le haut, avec un fronton au milieu, deux ordres de colonnes séparés par un attique, n'avait pas souci des gradations de l'église proprement dite. — C'est à une époque sensiblement postérieure, mais non pas, en tout cas, avant Clément VII, que fut exécuté du moins le revêtement du côté intérieur de la façade, dont le principal motif est le passage ou balcon pour l'exposition des reliques. Michel-Ange eut le sens de se conformer à l'ordonnance de l'église de Brunellesco, en sorte qu'il n'est pas responsable des proportions, d'ailleurs heureuses, de cette architecture de colonnes et de pilastres.

Là où pour la première fois nous trouvons le maître libre dans sa forme, c'est dans la fameuse *Chapelle sépulcrale des Médicis* [A] (dite Sagrestia Nuova, vers 1529), dans le transept droit de la même église. Jamais artiste n'eut la main plus libre : il est difficile de décider s'il construisit la chapelle pour ses tombeaux, ou s'il cisela les tombeaux pour la chapelle; l'architecture et la sculpture y ont une telle unité de conception, qu'on dirait que le maître a modelé l'une et l'autre de la même argile. Dans l'ensemble, c'est une belle et légère construction, qui élargit et élève de la façon la plus heureuse le principe des sacristies de Brunellesco. Ce n'est pas seulement le maniement plus pur et plus complet de deux ordres de pilastres, l'un inférieur, l'autre supérieur, qui révèle ici tout le progrès du XVI<sup>e</sup> siècle comparé au XV<sup>e</sup>; c'est, avant tout, un sentiment plus élevé des proportions. Il faut oublier certaines formes de remplissage déjà très suspectes, telles que les niches au-dessus des portes, etc.; quant aux jambages obliques des fenêtres supérieures, ils se justifient par d'anciens modèles étrusques; enfin l'architecture capricieuse qui remplit les panneaux entourant les sépultures a du moins cet avantage de faire paraître les figures d'autant plus grandes. Le contraste entre la teinte foncée de la pierre et la blancheur des murs ne doit pas être imputé à Michel-Ange (1).

Ici, comme partout, la vraie grandeur du maître est dans les proportions qu'il n'emprunte nulle part, pas même à l'architecture antique, mais qu'il crée de lui-même telles que le sujet les exige. Sa première pensée n'est pas l'exécution du détail, ni l'organisme de la construction; c'est l'opposition des masses d'ombre et des masses de lumière, des parties en saillie et des parties profondes, des surfaces inférieures et supérieures, centrales et latérales. Il est par excellence un compositeur d'ensemble. Au détail, il ne demande qu'une forme précise et de l'effet.

(1) Pendant un certain temps, des parties importantes de la chapelle ont été réellement peintes et revêtues de stuc par GIOVANNI DA UDINE.

La conséquence fut que le détail, entre ses mains, se corrompit terriblement, et que plus tard tous les architectes de bravoure crurent trouver là une excuse à leurs aberrations de formes les plus grossières.

Sur une commande de Clément VII encore, Michel-Ange commença dans le cloître voisin la *Bibliothèque Laurentienne* [A]. Le vestibule avec l'escalier est une œuvre à jamais instructive, où pour la première fois a été affiché à dessein le mépris des formes du détail. Entre les parties murales saillantes traitées en fenêtres feintes, de style baroque, s'élèvent, deux par deux, des colonnes étroitement serrées l'une contre l'autre comme dans une armoire; au-dessous, des consoles puissantes; l'étage supérieur est inachevé. Le célèbre escalier, construit par Vasari d'après un dessin de Michel-Ange, devait avoir un aspect monumental, sans troubler cependant l'organisme des murs; de là son isolement; il aurait pu néanmoins être moins dangereux, et moins exposer les gens à se casser le cou. — L'ensemble a un caractère déterminé, dont l'expression aurait eu plus de clarté, si la construction supérieure eût été achevée. L'artiste a cherché par tous les moyens, même les plus récusables, à accentuer une tendance ascendante; mais nous ne savons plus dans quel but. — Les imitations ne se firent pas attendre: AMMANATI mit des colonnes dans d'étroites niches murales sur la façade de l'église des Jésuites, *S. Giovanniino* [B]; GIOV. DA BOLOGNA fit de même sur les murs de sa propre chapelle funèbre à l'*Annunziata* [C], etc.

L'édifice même de la *Laurentienne* [D] est d'une architecture simple et digne; — et si, comme on le prétend, le détail d'ornementation est réellement de Michel-Ange, le maître alors possédait dans le détail le sens le plus fin de la beauté, qu'en grand il sacrifiait à la bizarrerie. Le plafond de bois, dont le motif élégant et riche se reproduit dans le dessin du pavé de briques exécuté par TRIBOLO, serait, « d'après les propres idées du maître », l'œuvre de TASSO et de CAROTO. Les stalles, d'une simplicité classique, ont été exécutées par CIAPINO et DEL CINQUE; les arabesques transparentes des vitraux, à deux teintes seulement, passent, comme on l'a vu plus haut, pour être l'œuvre de GIOV. DA UDINE. La porte, un des premiers exemples où l'illusion de richesse est cherchée à l'aide de la perspective et du redoublement des membres, est une œuvre avérée de Michel-Ange.

A Rome, le maître dépensa en partie ses efforts en plans qui ne furent pas exécutés. (Projet d'un palais pour Jules III à la Ripetta; cinq plans pour S. Giovanni de' Fiorentini, qui n'ont plus été retrouvés, quand, au siècle passé, fut exécutée la façade actuelle, par GALILEI, etc.) Il y a cependant, à part Saint-Pierre, qu'il n'entreprit qu'après 1546, exécuté quelques monuments, qui précisément montrent la grandeur et la tendance de son génie dans des applications très diverses.

C'est de lui, d'abord, que sont, au *Pal. Farnèse* [E], l'admirable *corniche principale* (dont il expérimenta d'abord l'effet à l'aide de modèles



en bois), et l'étage supérieur de la cour. Ce dernier, excellent en lui-même, n'est pas très en harmonie avec les belles galeries inférieures de SANGALLO. Lorsque GIACOMO DELLA PORTA (ou VIGNOLA?) eut à construire la Loggia sur la partie postérieure du palais, il n'eut d'autre inspiration que de reproduire extérieurement le motif grandiose de la cour de Michel-Ange; et il eut raison. Il aurait seulement pu ne pas relier, comme il l'a fait, la corniche aux parties voisines de la corniche principale. — L'idée grandiose d'étendre la vue de la cour en perspective architectonique jusqu'à la Longara ne fut pas exécutée.

La *Porta Pia* [A] est des dernières années de Michel-Ange. (La partie supérieure n'a été achevée que récemment, et sans une exacte conformité avec le plan primitif.) C'est une construction assez décriée, et en apparence un pur caprice; mais une loi intérieure, que le maître a créée de lui-même, anime les proportions et l'effet local des formes, qui en elles-mêmes sont purement arbitraires. Ces fenêtres, ce fronton de porte aux ombres puissantes, etc., font avec les lignes principales un ensemble qu'à première vue, on ne saurait attribuer qu'à un grand artiste, peut-être égaré. Il y a jusque dans le caprice une décision qui ressemble presque à la nécessité.

La transformation des Thermes de Dioclétien en église, l'église de *S. Maria degli Angeli* [B], est devenue méconnaissable par un autre remaniement du siècle passé. Il s'est cependant conservé dans le couvent des Chartreux, qui en faisait partie, un cloître de cent colonnes, avec des cyprès, au milieu du jardin, qui passent pour avoir été plantés par Michel-Ange. Cette cour sert aujourd'hui à une destination militaire, et elle est entièrement défigurée. Le plan traditionnel de cet ordre monastique se retrouve souvent, sinon avec la même étendue, au moins parfois avec une plus grande richesse de détail, qui d'ailleurs n'a aucun rapport avec l'impression de l'ensemble. (Ornements peints dans le cloître du jardin de la Chartreuse, près de Florence; ornements plastiques dans le cloître du jardin de S. Martino à Naples.) Ici, dans cette œuvre de Michel-Ange, il n'y a que ce qui sert à l'effet de l'ensemble.

La disposition actuelle et en partie aussi la forme des bâtiments du *Capitole* [C] sont également de Michel-Ange. Dans l'état où ils sont, ils ne répondent certainement pas à sa pensée originale: ce n'est que peu à peu, faute de mieux, et par des emprunts hésitants à ses plans, que le tout est devenu ce que nous voyons. Michel-Ange lui-même dessina en 1536 les deux escaliers, dont le premier, celui de devant, avec ses balustrades des deux côtés, et en haut sur la terrasse, est si essentiel à l'impression de l'ensemble. C'est en 1538, et sous sa direction, que la statue équestre de Marc-Aurèle fut placée là où elle est aujourd'hui, au centre même. C'est encore à lui vraisemblablement qu'appartient le projet du palais actuel des Sénateurs, et certainement aussi le double escalier, d'un si beau dessin, qui, avec la fontaine et les deux divinités

fluviales, fait un ensemble de sculpture et d'architecture vraiment unique, et nous dédommage amplement de l'escalier de la Laurentienne. Il y avait de même un plan de lui pour les deux palais latéraux, qui n'ont été exécutés qu'un siècle plus tard (celui du Musée le dernier) dans le goût du temps : ils sont d'une conception trop originale, et dans une proportion trop exacte avec le Palais des Sénateurs, pour qu'on en puisse attribuer le dessin à un autre maître. (Les piliers, pour rendre l'effet plus doux, ont des colonnes adossées à leurs côtés.) Mais pour tout le détail, et en particulier pour l'affreuse fenêtre centrale d'un des palais, la responsabilité appartient au même GIOVANNI DEL DUCA qui a mis la lanterne baroque sur l'église de Sangallo à la Piazza Trajana. La direction oblique vers le Palais des Sénateurs a dû être indiquée par Michel-Ange. Les deux portiques postérieurs au-dessus des escaliers, vers l'Araceli et la Roche Tarpéienne, ont été dessinés par VIGNOLA.

Dans beaucoup de bâtiments on retrouve quelque trace des plans de Michel-Ange. Mais il y a aussi beaucoup de légendes dans de prétendues attributions qui lui sont faites. — *La Sapienza* [A] à Rome, qui a été bâtie en partie par GIAC. DELLA PORTA, en partie vers 1650 seulement, est censée reposer sur un plan de Michel-Ange, et, si on considère l'effet grandiose de la cour à piliers (sans la construction supérieure) et de la façade postérieure, on est fortement porté à le croire. — A *S. Maria Maggiore* [B], la seconde annexe à gauche, à partir de la façade principale (chapelle Sforza), a été exécutée par GIAC. DELLA PORTA ou TIBERIO CALCAGNI, d'après un plan de Michel-Ange, arbitrairement modifié.

Hors de Rome, on reconnaît que la Madonna di Carignano à Gênes, œuvre authentique d'ALESSI, n'est qu'une imitation du plan original de Saint-Pierre, il est vrai, avec d'heureuses modifications. — Pour la mesure dans laquelle, à la cathédrale de Padoue, on a suivi les plans de Michel-Ange, voir p. 235. — Le *plafond* du *Latran* [C], qui est attribué au maître, est si inférieur à celui de la Laurentienne, qu'il vaut infiniment mieux croire l'autre version d'après laquelle il serait l'œuvre de GIAC. DELLA PORTA.



Dans l'histoire de l'art, il n'y a pas de division précise à une année près; au XVI<sup>e</sup> siècle surtout, où il y eut des architectes qui parvinrent à un âge si avancé, une délimitation exacte des styles d'après les époques est tout à fait hasardeuse. On ne saurait cependant méconnaître dans les édifices construits entre 1540 et 1580 un caractère par où ils se distinguent des précédents. C'est le temps des grands théoriciens, des Vignola, des Serlio, des Palladio, des Scamozzi : ils ont le même but que

leurs prédécesseurs, la reproduction de l'antiquité ; mais leurs moyens sont différents. L'expression paraît, d'une part, plus accentuée : ce sont les systèmes de colonnes engagées et de colonnes adossées, au lieu des pilastres et des simples montants qui dominaient autrefois ; c'est, par suite, une forme plus accusée des fenêtres et des portails ; c'est aussi, à l'intérieur, dans les églises surtout, un revêtement plus fort à l'aide des formes de détail classiques, tandis qu'avant l'échafaud de l'édifice n'était décoré que d'une façon quelconque, pourvu qu'elle fût harmonieuse. D'autre part, cette expression est singulièrement plus froide : au lieu du riche détail de la première Renaissance, au lieu du détail simplement harmonieux de la belle époque, nous trouvons ici, avec une pureté relative, un détail déjà froid et indifférent. Puis, à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, commence le style baroque, qui maltraite le détail, le supprime ou le multiplie, selon les besoins des effets arbitraires qu'il recherche.

L'époque de 1540 à 1580, comparée avec la précédente, est plutôt celle de l'intelligence combinant et calculant, mais elle est pleine encore d'esprit et d'originalité. Ses calculs sont en grand, et qui veut trouver quelque chose dans ses œuvres doit aller aux compositions et dispositions d'ensemble, et prendre les ordres de colonnes pour ce qu'ils sont ici : un revêtement conventionnel, à défaut duquel les lignes et les proportions de l'ensemble gardent encore leur vie et leur caractère. — Le sentiment des propriétaires, qui, plus que jamais, voulaient des constructions spacieuses et subordonnaient tout à cette considération, était en parfait accord avec les tendances des architectes. De même, c'est alors seulement, en ces temps d'arrêt de la politique, de contre-réforme, et de prétention croissante à la grandezza selon la mode espagnole, que le style des palais prit son développement définitif.

---

Les travaux de Michel-Ange, qui, après avoir débuté au temps de l'âge d'or, devait, par l'arbitraire de ses dernières œuvres, introduire et comme justifier d'avance le style baroque, ont déjà été mentionnés. Parmi les architectes que nous allons citer ici, plusieurs ont été ses élèves et collaborateurs immédiats, d'autres ont été ses partisans, tous, plus ou moins, ont subi son influence. Et il y a parfois lieu de les admirer de ne pas avoir davantage exploité ses extravagances au profit de leur propre fantaisie.

A leur tête est GIACOMO BAROZZI DE VIGNOLA (1507-1573), l'auteur d'un manuel des ordres de colonnes (*Trattato degli Ordini*), qui a complètement dominé l'architecture des deux derniers siècles, et qui aujourd'hui encore exerce parfois une grande influence, alors même que depuis



une centaine d'années on connaît et on reproduit les vrais ordres grecs. Comme artiste exécutant, il commença par quelques travaux à *Bologne* : outre les *Banchi* [A] cités plus haut (p. 121), on nomme une *Casa Bocchi* [B], aujourd'hui Piella, près de la cathédrale, et près de là, à *Minerbio* [C], le *Pal. Isolani*, sur l'existence duquel je n'ai aucun renseignement. — Sa première œuvre considérable, le *Palais Farnèse* [D] à *Plaisance*, est intéressante comme un des premiers édifices où ne domine aucun motif isolé, où les proportions seules s'expriment, avec une grande simplicité dans le détail, lequel, d'ailleurs, n'est réellement exécuté que par places. La gradation des étages, tel est le seul motif (d'ailleurs insuffisant) de cette construction colossale, qui n'est, du reste, qu'à moitié achevée et sert aujourd'hui de caserne.

A *Rome*, Vignola eut une grande part à la belle villa que le pape Jules III (1550-55) fit construire sur la Via Flaminia, et qui aujourd'hui encore est désignée sous le nom de *Vigna di Papa Giulio* [E]. On ne sait plus quels sont les auteurs des motifs spéciaux de cette construction, jadis très grande ; mais plusieurs se retrouvent dans les projets de Bramante pour les façades de Saint-Pierre (portique de colonnes demi-circulaire) et de Raphaël pour la Villa Madama (Ninfeo). VASARI, qui y revient en plusieurs endroits (dans la biographie de Taddeo Zuccheri à deux reprises, et une fois dans la revue de ses œuvres propres), attribue les idées principales au pape, qui était un architecte amateur ; mais il s'attribue à lui-même la rédaction de ces idées. MICHEL-ANGE les aurait revues et améliorées ; VIGNOLA se serait borné à exécuter. Vasari, enfin, serait l'auteur unique du projet de la fontaine, en bas (cour postérieure), exécutée par Vignola et AMMANATI. A part cette question d'auteur, le bâtiment nous intéresse, comme la Villa Pia de Ligorio (v. p. 231), parce que c'est la dernière villa de la Renaissance. Nous n'y trouvons, d'ailleurs, ni la grâce et le charme de la Farnesine, ni la dignité de la Villa Madama, ni l'exécution achevée (1) et l'état de conservation du Palazzo del Te. On croit, aujourd'hui encore, y reconnaître la fantaisie hésitante et parfois puérile du pape propriétaire : l'ensemble cependant mérite d'être vu. Sur la rue même (dix minutes hors de la Porta del Popolo) commence la propriété, où l'on voit d'abord un palais inachevé, pas très grand, mais d'un plan grandiose ; la division des fenêtres et la Loggia à colonnes feraient de préférence songer à Vignola. De là, un sentier à droite, entre les murs du jardin, conduit à la villa proprement dite, dont la façade est un mélange assez mauvais de projets successifs ; les chambres méritent un regard, à cause surtout des fresques des ZUCCHERI (v. p. 197). Vers la cour, le bâtiment a la forme d'un portique à colonnes demi-circulaire : puis viennent, à droite et à gauche, les murs de la cour avec une déco-

(1) Les jardins, très étendus, ont pu, pendant le court pontificat de Jules III, rester à l'état de simples commencements ou même de projets. Depuis longtemps, le sol et le terrain sont autrement divisés.

ration en stuc, et, derrière, un portique à colonnes ouvert (fermé aujourd'hui par des portes vitrées), à travers lequel on voyait la cour de la fontaine. Cette dernière contient, sur deux étages, des niches, des grottes, et, au milieu, une excavation demi-circulaire, avec fontaines, où descend un escalier. Pour compléter l'impression, ajoutez l'ombre des arbres du dehors (et la connaissance du caractère de Jules III, tel que Ranke le dépeint) (1).

De Vignola seul est (ou était) toute l'architecture des *Orti Farnesiani* [A] (c'est aujourd'hui l'entrée des fouilles des palais des Césars sur le Palatin, au Forum) : portail, grottes, escaliers à rampes, fontaines, et au-dessus double pavillon, le tout dans une suite heureuse de perspectives (2). Si les ruines avaient été laissées à leur délabrement naturel, elles auraient leur beauté propre : il s'y est ajouté malheureusement la destruction moderne, volontaire et réfléchie. Le peu qui s'est conservé de la décoration montre que la Renaissance est finie, que la haute main appartient à un autre style, épris des effets d'ensemble. (L'ordre rustique est censé exprimer ici le paysage champêtre.) — *La Porta del Popolo* [B], à l'extérieur du moins, doit-elle être attribuée à Vignola plutôt qu'à Michel-Ange ; c'est ce que je ne saurais résoudre. — L'œuvre de beaucoup la plus importante de Vignola est le grand château des Farnèse, *Caprarola* [C], à trente milles de Rome : l'extérieur est pentagonal ; à l'intérieur une cour ronde, grandiose, à galeries ; toutes les chambres sont peintes de fresques historiques par les ZUCCHERI. C'était jadis un lieu de pèlerinage pour tous les artistes et amateurs ; aujourd'hui, ceux qui passent leur vie à Rome y vont à peine. L'auteur n'a vu le bâtiment que d'assez loin, sur la route de Rome à Viterbe.

Parmi les œuvres d'architecture religieuse de Vignola, la plus connue est le petit *Oratoire de S. Andrea* [D], sur la route de Pontemolle : la base est carrée avec pilastres, la construction supérieure est ovale avec une coupole basse. Sujet préféré, dès l'aurore du paysage moderne, le petit bâtiment eût dû désarmer la critique même d'un Milizia. — L'église de la *Madonna degli Angeli* [E], dans la plaine au-dessous d'Assise, trahit encore le plan grandiose de Vignola ; mais la voûte et la coupole sont de GIULIO DANTI et de GALEAZZO ALESSI. — Enfin, le *Gesù* [F] à Rome (1568) a exercé la plus grande influence : ici, pour la première fois, on vit l'application de cette manière qu'adopta plus tard le style baroque, et qui consiste à élever et à élargir le plus possible la nef principale avec voûte, en substituant aux nefs latérales de simples chapelles fermées. Dans les églises à une seule nef, avec une suite de chapelles, de date antérieure, dont nous avons cité un grand nombre, les chapelles ont proportionnellement beaucoup plus de profondeur, et la nef principale est moins large. Le premier effet de l'influence exercée par le *Gesù*

(1) Le bâtiment est aujourd'hui une caserne, mais on peut y entrer.

(2) Le tout a disparu dans les fouilles présentes du Forum. Le portail doit avoir été réédifié en quelque autre endroit.

a été sur les travaux, déjà cités, de Maderna à Saint-Pierre (v. p. 218). (La façade est de GIAC. DELLA PORTA.)

GIORGIO VASARI (1511-1574), d'un prix inestimable comme écrivain d'art, habile et universel plus qu'aucun artiste de son temps, paraît s'être cru propre surtout à la peinture. Notre jugement pourtant et notre sentiment sont le plus souvent défavorables à ses tableaux, tandis que, parmi ses œuvres d'architecture, il en est deux au moins qui sont au nombre des meilleures du temps.

Nous venons de parler de la *Vigna di Papa Giulio* [A]. Nous passons de même les bâtiments de la Place des Chevaliers de S. Étienne à *Pise* [B] : le palais, qui est sans importance ; l'église, dont les proportions sont si singulièrement désagréables, et aussi l'intérieur du *Palazzo Vecchio* [C] à *Florence*, refait en grande partie par Vasari. L'auteur lui-même s'est étendu, plus qu'il n'était nécessaire, sur les escaliers, et sur la grande salle, où les deux côtés étroits forment d'ailleurs des terminaisons d'une perspective excellente. — L'habileté du maître ne se révèle vraiment tout entière que dans la construction des *Offices* [D], commencée par lui-même, d'après ses plans, en 1560, achevée par PARIGI, BUONTALENTI, et d'autres. Pour porter un jugement équitable, il faut savoir qu'il y avait des murs antérieurs à utiliser, que la communication ne devait pas être fermée entre la Piazza della Signoria et l'Arno, que les « Uffizi » ou bureaux avaient les destinations les plus diverses (administration, caisses, tribunaux, archives), et qu'il n'y avait par conséquent aucun motif de composition centrale plus strictement déterminée. Le rez-de-chaussée est un des plus beaux portiques d'Italie : pour le mettre en harmonie avec les autres formes de l'édifice, Vasari lui donna un entablement droit, et il réserva l'emploi des arcs pour la galerie de communication du fond, où ils produisent un effet d'autant plus imposant. Au sujet de l'organisme des étages supérieurs, il faut considérer qu'il ne s'agissait pas d'un palais princier, mais d'un bâtiment d'utilité publique, haut et étroit, ayant des destinations très précises. Pour les escaliers de même, qui sont encore assez raides, Vasari n'était pas libre : il fit cependant le possible, là comme dans les vestibules, pour atteindre à la beauté. Il y a quelques formes baroques, aux frontons des portes, etc., mais il convient peut-être de ne pas les mettre à sa charge.

Vasari est enfin l'auteur d'un édifice religieux, très original, rappelant tout au plus le style de Venise (v. p. 241) : c'est l'*Abbadia de' Cassinensi* [E] à *Arezzo*. L'extérieur de cette abbaye est à l'état brut, de même que malheureusement tant d'églises toscanes : l'intérieur est en longueur une voûte en berceau, coupée par deux transepts avec voûtes semblables ; au-dessus des croisées sont des coupoles basses (dont l'une a été décorée plus tard par le maître connu de la perspective, le jésuite Pozzo, d'une vue intérieure de haute coupole peinte en trompe-l'œil). Les



quatre côtés, plus bas, s'ouvrent du côté de la nef principale par des colonnades qui, au milieu, portent un arc; leurs voussures forment de petites coupes plates. L'absence de toute décoration laisse intact l'effet de cette construction originale et gracieuse, mais de style profane.

La prédilection pour les colonnes, qui dans toutes ces œuvres s'affirme en regard des constructions romaines à piliers, est restée plus tard encore familière à Florence. Il y avait à cela plusieurs motifs: d'abord le grand exemple, toujours respecté, de Brunellesco; puis l'abondance d'une espèce de pierre appropriée (*pietra serena*); puis surtout la modestie des palais florentins au temps des grands-ducs de la famille des Médicis. Les plus riches familles elles-mêmes de Florence ne pouvaient afficher les mêmes prétentions qu'à Rome les familles papales avec leur népotisme.

A *Arezzo*, Vasari se construisit pour lui-même une maison, aujourd'hui encore bien conservée. C'est maintenant la *Casa Montauti* [A].

Vers ce temps, BARTOLOMMEO AMMANATI (1511-1592) donne aux palais privés de Florence un caractère nouveau, plus domestique. A l'intérieur, c'est toujours la cour à colonnes de la première Renaissance, mais avec moins de vie dans le détail; les façades, avec des encadrements de portes et de fenêtres d'un baroque énergique et des angles en bossages, sont en parties destinées à recevoir des peintures d'arabesques et de scènes (comp. p. 198 et suiv.). Exemples: le *Pal. Ramirez* [B] et le *Pal. Vitali* [C], tous deux au Borgo degli Albizzi à Florence, etc. Des fenêtres de rez-de-chaussée d'une bonne décoration, avec cariatides en forme de termes: Via S. Gallo, N° 9 [D]; *Pal. Pucci* [E], Via di Pucci, avec une Loggia centrale d'une belle ordonnance; *Pal. Giugni* [F], Via degli Alfani, N° 50, avec un bon portail et une cour pittoresque. — Le petit Palais, Via dell' Anguillara, N° 23, derrière S. Firenze, est une traduction du Palais Larderel (v. p. 233). — Ammanati, d'ailleurs, est surtout célèbre pour avoir construit l'une des plus grandes *cours à piliers*, celle du *Palais Pitti* [G], dont les pieds-droits des trois rangées d'arcs sont revêtus de colonnes à bossages des trois ordres: c'est une construction de forme et de proportions affreuses. La *cour à piliers* du même artiste avec de simples pilastres, à Rome, au *Collegio Romano* [H], montre qu'il a su être plus heureux dans des travaux de ce genre. — Rome possède aussi la meilleure façade d'Ammanati: celle du *Palais Ruspoli* [I] (récemment encore Banca Nazionale), où il n'y a à blâmer que la hauteur du rez-de-chaussée (qui est en même temps une cave). (L'escalier, jadis célèbre, derrière, à droite, en marbre de Paros, est de date beaucoup plus récente: il a été construit par MARTINO LUNGI le jeune.) — Parmi les *cloîtres* d'Ammanati à Florence, le second, à S. Spirito [J], formé de colonnes avec alternance originale d'arcs et d'entablements droits, a l'avantage sur la cour à piliers, si désolée, des Camaldules (*agli*

*Angeli*) [A], etc. — Ces dernières œuvres, ainsi que l'église des Jésuites, *S. Giovannino* [B], et tant d'autres constructions, peuvent être oubliées auprès du chef-d'œuvre de la maturité d'Ammanati : le *Ponte S. Trinità* [C]. La courbure élégante, si agréable à l'œil, des trois arcs, revêtus du détail le plus mesuré, est en même temps, au dire de ceux qui connaissent l'Arno, le mieux appropriée qu'il soit possible à la destination technique.

A *Lucques*, il y a, d'Ammanati (1578) : le fragment du *Palais Ducal* [D], modifié d'après ses dessins par JUVARA et PINI; les *Palais Cellani* [E], près de la cathédrale, la *Casa Lombardi* [F], ou Manzi, ces dernières constructions avec cours à portiques; *Pal. Bernardini* [G], un beau portail avec martean de porte, 1560; *Pal. Orsetti* [H], Via S. Giustina, riche portail avec une magnifique porte en bois.

A *Volterra*, la belle cour de la *Badia de' Monaci* [I] est également d'Ammanati.

Aux deux artistes précédents se rattache toute une génération d'architectes habiles, qui pendant longtemps éloigna de Florence les pires excès du style baroque. GIOV. ANTONIO DOSIO (né en 1533) a déjà été cité (p. 233). — Le sculpteur GIOV. DA BOLOGNA [JEAN BOLOGNE] (1524-1608) est l'auteur de la chapelle de *Saint-Antoine* [J], à *Saint-Marc* (à gauche), avec une entrée de deux arcs simples sur colonnes, l'une des meilleures œuvres en ce genre (v. p. 196). — BERN. BUONTALENTI (1536-1608), très insignifiant parfois, comme au *Palazzo Reale* [K] de *Sienne*, entre autres, s'élève pourtant à la légèreté et à la grandeur dans la galerie de la façade de l'hôpital *S. Maria la Nuova* [L] à *Florence*; à l'étage supérieur, les fenêtres sont trop près de la corniche, mais ce défaut est le résultat de modifications plus récentes. Au *Palazzo non finito* [M], Via dei Balestrini, N° 12 (1592) (aujourd'hui Télégraphe), dont le rez-de-chaussée seul est de lui (l'étage supérieur passe pour être de SCAMOZZI), il introduit le baroque commençant, en y mettant une sévérité plastique qui lui est propre; son *Pal. Riccardi* [N] (Via de Servi), au contraire, de l'année 1565, appartient encore à la dernière Renaissance. Sa meilleure œuvre est certainement le *Casino di Livia* [O], petite maison au coin de la Piazza S. Marco. — MATTEO NIGETTI (mort en 1649) est l'auteur de la façade baroque d'*Ognissanti* [P] (rebâtie en travertin en 1871), mais aussi de la charmante cour à colonnes des *Camaldules* [Q], devant, à gauche. Les meilleures parties de *S. Michele e Gaetano* [R] (1604-48) lui appartiennent certainement, plutôt qu'à son collaborateur DON GIOVANNI MEDICI. La *Cappella Medicea* [S] à *S. Lorenzo* (dont il sera question plus bas) n'offre rien de bon : aussi le prince doit-il y avoir eu la plus grande part. — Le peintre LUIGI CIGOLI (1549-1613) commença, dans la manière de Vasari, la cour à colonnes, aujourd'hui complétée, du *Palazzo non finito* [T], avec une heureuse intuition des effets de perspective. — Très tard encore, GERARDO SILVANI (1579-1675) imi-

taut fidèlement, dans son *Séminaire de S. Frediano* [A], l'ancien style des cloîtres. Le même artiste est l'auteur de l'imposante cour à colonnes des *Camaldules* [C], devant, à droite. Il imitait aussi le style des façades d'Ammanati, comme le prouvent le *Pal. Fenzi* [D] (Via S. Gallo), et le *Pal. Rinuccini* [E] (Fondaccio di S. Spirito), jadis célèbre par sa galerie (aujourd'hui vendue).

D'ailleurs, au temps même où ces artistes travaillaient, le style baroque exerçait déjà par places son empire. Dans la Via del Mandorlo, assez retirée, on remarque un bâtiment haut, mince, insensé; en bas, au lieu du revêtement en bossages, on voit des surfaces de rochers ciselées et des trophées en relief, le tout encadré dans des membres d'architecture droits et lisses; en haut, la brique et la *pietra serena* sont juxtaposées de la façon la plus désordonnée. C'est l'atelier qu'osa se construire, dès 1579, le peintre FEDERIGO ZUCCHERO, alors connu du monde entier. Nous reviendrons à ce genre de constructions à propos du style baroque. — L'intérieur de *S. Felicità* [E], en revanche, et par manière de consolation, nous montre comment se prolonge l'influence des œuvres excellentes et habiles. C'est comme le dernier écho de la meilleure époque du XVI<sup>e</sup> siècle; et c'est cependant une œuvre de l'année 1736, de l'architecte FERD. RUGGERI.

Hors de Florence, le hasard a mis sous mes yeux le *Pal. Coltroni* [F], à *Lucques*, combinant la cour et l'escalier d'une manière simple, mais pittoresque, qui fait le plus grand honneur au mode d'emploi des colonnes en Toscane, vers l'an 1600.

A *Bologne*, parmi les œuvres de ce temps, il faut remarquer les bâtiments un peu secs, mais d'une bonne ordonnance, de PELLEGRINO TIBALDI (1521-1592) et de son fils DOMENICO : le chœur de *Saint-Pierre* [G], l'*Université* [H] actuelle, la cour du *Palais archiépiscopal* [I], le *Pal. Magnani* [J], qui est excellent, et, eu égard au petit espace, relativement grandiose. — Ce Pellegrino Tibaldi est le même que l'architecte PELLEGRINI, si occupé à *Milan* au temps de saint Charles Borromée. Comme architecte de la *cathédrale* [K], il créa la façade moderne, dont plus tard les portes seules et les fenêtres voisines ont été conservées, exemple vraiment unique de la magnificence élevée et pleine d'effet que la Renaissance tardive sut imprimer au marbre blanc. Par la vie qui l'anime, elle surpasse de beaucoup les parties gothiques (lesquelles sont non pas plus anciennes, comme on pourrait croire, mais au contraire plus récentes); — et c'est aussi le plus beau modèle de cette union hardie de l'architecture et de la plastique qui était dans le goût du temps. — L'église *S. Fedele* [L], également de lui, avec un ordre double sur tout l'extérieur, et un ordre simple en saillie à l'intérieur, a longtemps passé pour un modèle classique, et a exercé une grande influence. Je remarque une étroite parenté et une grande habileté en ce genre dans l'église de *S. Gau-*



*denzio* [A], à *Novare*, à l'exception de la tour baroque, et de la coupole toute nouvelle, d'une hauteur insensée, qui a déjà nécessité des renforcements intérieurs. — A *Milan*, Pellegrino construisit l'église ronde baroque de *S. Sebastiano* [B], à la suite d'un vœu solennel de la ville lors de la peste de 1576. — Au *Palais archiépiscopal* [C], la cour de devant, avec son double portique à bossages, est très supérieure à la cour de trois étages d'Ammanati au Palais Pitti (v. p. 251, G). Ici le style rustique a vraiment tout son caractère, soit que l'architecte ou que saint Charles lui-même eût exigé pour cette cour l'empreinte d'une sévère majesté. Il n'y a qu'un étage inférieur et un étage supérieur, mais d'une hauteur énorme; les membres (clefs de voûte, consoles, entablements, etc.) sont non pas classiques, mais d'un baroque approprié. La cour postérieure et la façade du côté de la Piazza Fontana sont plus récentes, mais d'une égale habileté; une cour plus ancienne de Bramante a déjà été mentionnée. — A *Gravedona*, Pellegrino est l'auteur de l'imposante *Villa du cardinal Tolomeo Galli* [D], qui domine au loin le lac de Côme (datée de 1586, aujourd'hui Palazzo Pero; la décoration intérieure est inachevée). C'est un exemplaire tout à fait normal des élégantes villas d'alors, avec portiques ouverts au centre des deux façades principales; entre ces portiques se trouve la salle gigantesque qui traverse l'édifice.

Du même temps, à Milan, est la *cour du Séminaire archiépiscopal* [E], par GIUSEPPE MEDA, un beau portique double, dorique en bas, ionien en haut, avec un entablement droit dont les colonnes ont des intervalles alternativement larges et étroits. — Dans les deux *cours du Collegio Elvetico* [F] (aujourd'hui Palais du Sénat), par FABIO MANGONE, après 1600, un entablement droit de proportions gigantesques. — Le *Collegio de' Nobili* [G] (sur la Piazza de' Mercanti), de l'année 1564, par VINCENZO SEREGNO (1509-94), rappelle beaucoup déjà, par la forme des supports inférieurs, GALEAZZO ALESSI, dont nous citerons les œuvres milanaïses au paragraphe spécial de l'architecture génoise.

A cette époque (1540-1600), en effet, et surtout à l'aide des architectes de la Haute-Italie, se fixa le type des palais de *Gênes*, auquel Alessi devait donner son complet développement.

C'est relativement en dehors de cette lignée que reste encore le grand *Palais* construit par GIOV. ANGELO MONTORSOLI († 1563) pour le célèbre *Andrea Doria* [H] (à partir de 1529?). Il n'y a ici, en fait d'architecture, que le strict nécessaire, puisque l'effet principal était réservé aux peintures de figures et d'histoire (qui aujourd'hui, extérieurement, sont presque perdues et remplacées par un badigeon jaunâtre). Les encadrements minces des fenêtres, l'absence de pilastres, et surtout les moulures modérées, donnent aujourd'hui à cet édifice l'aspect d'une œuvre de la première Renaissance. Comme construction d'une libre fantaisie, sans composition sévère, avec ses portiques ouverts aux deux extrémités, et

avec ses balcons sur portiques, s'avançant dans les jardins, il exercera toujours, plus qu'aucun autre des grands palais d'Italie, la magie et le charme du Midi. L'escalier couvert d'un portique, à l'extrémité du jardin, et les fontaines, à l'exception d'une seule, sont de la même époque (1).

Après Montorsoli vint GIOV. BATT. CASTELLO, de Bergame († 1569). Son *Palazzo Imperiali* [A] (Piazza Campetto), construit en 1560, donne une idée complète du style éclectique des palais de Gênes, bâtiments en hauteur sur des rues étroites ; la richesse et le luxe doivent remplacer ici une sévérité de proportions qui, d'en bas, ne serait pas même perçue. (Peintures de figures bronze ou d'un coloris naturel, enfants et feuillage en relief, etc.) Le portique inférieur, la cour, et l'escalier de côté, très pittoresque, révèlent sans scrupule le manque d'âme des colonnes et des lignes génoises, ce qui, après Florence et Rome, est pour l'œil une sensation pénible. — Au *Palais Carega* [B] (aujourd'hui Cataldi, Strada Nuova), Castello tenta une fois encore un revêtement de pilastres sur toute la longueur, et il y réussit assez bien, grâce à ce que les intervalles des fenêtres n'étaient pas trop étroits. Plus tard, avec des façades avides de lumière et à fenêtres très hautes, ce même essai ne put être tenté impunément : les pilastres devinrent une décoration singulièrement maigre, et d'ailleurs sans but, alors que l'étroit pilier de la muraille fait déjà l'impression d'un pilastre. Le vestibule, d'une très belle ordonnance, est un des premiers où les deux commencements du double escalier forment le motif principal. Dans beaucoup d'autres palais on voit se continuer l'escalier simple, de côté, près de la cour, ou derrière. — Castello (associé à Montorsoli) se montra décorateur habile dans la charmante ornementation intérieure de *S. Matteo* [C], une des rares églises gothiques qui aient gagné en de pareilles occasions.

ROCCO PENNONE, Lombard également, est l'auteur des parties les plus anciennes du *Pal. Ducale* [D], surtout des doubles portiques (autrefois imposants) des cours latérales, de la façade postérieure, et, à ce qu'on croit aussi, du célèbre escalier. Si cet escalier, en effet, appartient aux environs de 1550, il est assurément l'un des premiers où il y ait en une pente douce et une belle largeur, et il lui aurait été par excellence réservé d'éveiller l'enthousiasme des Génois (et de l'étranger) pour cette partie de l'architecture des palais.

Tous les escaliers de Bramante et des Florentins, au regard de ce dernier, sont raides et étroits. Gênes continua, comme auparavant, à chercher dans les vestibules et les escaliers un moyen de suppléer à la petitesse des cours ; on préféra interrompre, à l'étage inférieur, toute com-

(1) Du même temps : *Palais Mari* [E], autrefois Odera, non pas la façade du côté de la Strada Nuovissima, mais la cour supérieure, dans laquelle on arrive par la Salita del Castelletto ; le portique avec des colonnes un peu lourdes et de simples petites voûtes à coupole.

munication sur le devant, pour donner, le plus possible, à cette partie de l'édifice de l'énergie et de la majesté. La vue en perspective entre les colonnes du portique de l'escalier ou de la cour fut toujours, même dans les dimensions les plus étroites, considérée comme une condition essentielle; autant que possible, dans le fond, comme point d'arrêt, il y avait une niche de fontaine. Dans la Strada Nuova, les propriétaires se firent les uns aux autres la grâce de choisir un grand axe commun pour chacun des bâtiments élevés vis-à-vis, de façon à ce que la vue pût être comme doublée à travers les portails.

En même temps à peu près que Castello, avait paru à Gênes GALEAZZO ALESSI, de Pérouse (1512-72), qui, à Rome, avait été en relations avec Michel-Ange, mais qui, par sa nature, semble avoir une destinée parallèle à celle de Vignola, plus jeune seulement de quelques années. Son mérite est analogue à celui de la plupart des grands architectes de ce temps : il consiste à n'avoir pas grand souci de la valeur organique du détail, et à imprimer à toute œuvre, par l'ordonnance et les proportions, un caractère de grandeur. Quand, du reste, l'occasion s'y prêtait, quand il y avait la place, les ressources (et les bonnes dispositions du propriétaire), il pouvait être riche et élégant dans le détail autant qu'aucun autre architecte du baroque commençant; le beau *Pal. Marini* [A] (aujourd'hui Municipio, Piazza della Scala) à Milan, la façade aussi bien que la cour, montre encore dans les formes de détail le charme de la première Renaissance (1). Il n'en est pas tout à fait de même, en général, de ses œuvres génoises, il s'y est accommodé à des proportions qui lui étaient fournies de fait, et qu'il ne pouvait guère qu'accepter; ses colonnes mêmes ne sont pas beaucoup plus élégantes que celles des autres. Mais sa manière est grandiose et réfléchie; et là où il avait de l'espace et de la lumière, il a créé des œuvres qui, en ce genre, n'ont plus guère leur égale.

Dans la *cathédrale* [B] de Gênes, seuls la coupole octogone et les pilastres au-dessous lui appartiennent (1567); quant au revêtement du chœur, PENNONE le lui a gâté. La célèbre église *S. Maria di Carignano* [C], au contraire, est essentiellement son œuvre.

Elle représente l'intérieur de Saint-Pierre, conçu par Bramante, et tel qu'alors Michel-Ange s'efforçait de l'exécuter d'après un plan réduit; la coupole au-dessus de la croix grecque à bras égaux passait pour la forme la plus élevée de l'architecture religieuse. La situation sur un promontoire escarpé au-dessus de la ville ajoute à l'édifice un prix extraordinaire, et les lignes produisent de loin une impression imposante. Les dimensions étant incomparablement plus petites, Alessi a eu raison de

(1) De lui encore, à Milan : l'église *S. Vittore* [D] de 1560 (l'extérieur très simple, l'intérieur orné d'un revêtement de stuc et de peintures de CRESPI et de PROCACCINI); la façade de *S. Maria presso S. Celso* [E], un peu surchargée, mais de marbre blanc, est d'un aspect très imposant.



donner pour base à sa coupole, au lieu de quatre bras détachés, un grand carré, et de la flanquer, non de quatre coupoles latérales, qui ici auraient paru toutes petites, mais de quatre (en réalité deux) tours angulaires. (Les quatre coupoles existent bien à l'intérieur, mais à l'extérieur elles ne sont figurées que par de petites lanternes.) — Quant au détail de l'extérieur, il semble peu équitable de l'attribuer à Alessi. Au cas même où les affreux frontons au centre des façades paraîtraient indispensables à cause de la fenêtre de la lunette qu'ils contiennent, le maître cependant n'aurait pu, au-dessus d'un rez-de-chaussée si riche et si délicat, placer ces tours avec leurs pilastres unis. La coupole de même montre des formes baroques très arbitraires. (Le portail principal est plus récent.) L'intérieur, au contraire, heureusement et, je l'espère, intentionnellement, sans couleur, est une construction d'une harmonie merveilleuse, qui donne à l'esprit la plus pure jouissance. Quatre voûtes en berceau, une coupole centrale, quatre coupoles latérales et une tribune, le tout reposant sur des piliers avec un ordre de pilastres corinthiens (d'un dessin un peu lourd) : c'est la plus haute alliance de richesse et de simplicité. L'église paraît plus grande qu'elle n'est en réalité. — L'ensemble est au fond une œuvre de pur enthousiasme esthétique pour les formes architectoniques en elles-mêmes; et l'édifice serait aussi bien approprié à toute autre destination idéale qu'au service divin lui-même.

La *Porte* qui conduit au *Molo Vecchio* [A] est le vrai symbole de cette moitié du siècle : du côté de la ville, elle est d'une simplicité digne de Bramante; du côté du môle, elle est intentionnellement et logiquement baroque (colonnes à bossages, etc.). — L'imposante *Loggia de' Banchi* [B] n'a été exécutée que beaucoup plus tard, d'après un projet d'Alessi.

Les palais de Galeazzo sont en partie des constructions étroites, où l'énergie du détail seule pouvait avoir quelque effet : ainsi le *Pal. Centurione* [C] sur la Piazza Fossatello, etc. — Dans la Strada Nuova, qui, avec ses six à huit mètres de largeur, offrait un peu plus d'espace, le *Pal. Cambiaso* [D] présente comme le type de ce que le maître croyait faisable dans des conditions pareilles : point de revêtement de pilastres, des bossages partout; un bandeau sévère orné de méandres au-dessus du rez-de-chaussée; la gradation des étages d'un effet excellent. — *Pal. Lercari* [E] (aujourd'hui Casino), devant la cour sur colonnes, une Loggia jadis ouverte. — Le *Pal. Spinola* [F], qui vient ensuite, a été, du moins pour l'extérieur, abandonné à la décoration peinte; à l'intérieur, le vestibule, l'escalier, les portiques supérieurs, la cour et le jardin, tout est d'un ensemble imposant. — De l'autre côté, est le *Pal. Adorno* [G], l'œuvre la plus médiocre d'Alessi. — Très supérieur est le *Pal. Serra* [H], qui, à l'exception des bossages correspondant aux caves, n'offre qu'une muraille unie, mais avec fenêtres, portes, balcons, corniches de marbre, des proportions les plus agréables. Le vestibule est aujourd'hui sans cou-

leur, mais également d'une belle composition. — Pour d'autres palais, l'auteur de cet ouvrage n'a pas eu le temps de fixer son opinion; plusieurs, que l'histoire de l'architecture attribue à Alessi, ont été détruits ou mutilés pour des constructions nouvelles. — Dans la Strada Nuova, encore : le *Pal. Brignole-Sale* [A] (il Palazzo Rosso) et, dans le même style, le *Pal. Durazzo* [B] (delle Scale), Via Balbi, N° 1, qui est attribué à BIANCO et à TAGLIAFICO (v. p. 259, J). — Sur la Piazza delle Vigne, l'ancien *Pal. de' Amici* [C] (N° 4) ne serait pas indigne d'Alessi.

Parmi ses palais d'été et villas, le *Pal. Sauti* (Borgo S. Vincenzo) était d'une beauté incomparable. Dans de précédents voyages, l'auteur a vu ce bâtiment en un état de profonde dégradation, mais pourtant encore conservé en ses parties essentielles. En mars 1853, il le vit commencer à tomber en ruine, et il jeta une dernière fois ses regards sur l'admirable cour en portique, où, avec des moyens très simples, dans un espace limité, l'ordonnance seule suffisait à produire sur l'imagination le plus grand effet. Au commencement de l'année suivante, les nouveaux propriétaires avaient déjà fait du palais une véritable horreur.

Il reste encore un palais d'été : la *Villa Pallavicini* [D], ou familièrement « delle Peschiere », entre Acquasola et Zerbino, sur la Salita a S. Bartolommeo. (Aujourd'hui reconnaissable à l'inscription : « Collegio Commerciale », et disposé en effet pour une école de commerce.) Isolé sur de hautes terrasses de jardin, avec des portiques rentrant au centre et une magnifique balustrade ajourée en haut, le bâtiment fait l'effet le plus brillant. Plus tard seulement on se rend compte que cet effet repose sur la sage économie des moyens, sur la belle division des surfaces unies, sur la forme soignée des pilastres de deux ordres (ionique et corinthien), lesquels ne sont cannelés que sur les faces principales, et n'apparaissent que sur les parties importantes. (L'ordre dorique a été réservé pour une grotte sur la terrasse principale.)

Ce qui s'est conservé des *villas* des environs peut être ici brièvement cité. A S. Pier d' Arena [E], les villas *Spinola*, *Lercari*, *Doria*, *Grimaldi*, *Imperiali* (aujourd'hui Conte Scassi). A S. Martino d'Albaro [F], la *Villa Cambiaso* de 1557. Le *Paradiso* [G], sur la route de S. Martino, doit être également d'Alessi, de même que la *Villa Giustiniani* [H], aujourd'hui *Cambiaso*, à S. Francesco d'Albaro, sur la route de S. Luca d'Albaro, digne pour le moins de la Villa Pallavicini « delle Peschiere ». — Sur le lac de Pérouse, le *château de Castiglione* [I], serait, dit-on, une œuvre remarquable d'Alessi. A Pérouse même, près de la Porta Augusta, le *Pal. Antinori* [J], Piazza Grimani, avec un bel escalier.

C'est encore un Lombard du XVI<sup>e</sup> siècle, ROCCO LURAGO († vers 1590?), qui est l'auteur du célèbre *Pal. Doria-Tursi* [K], aujourd'hui Municipio, Strada Nuova. C'est ici qu'apparaît pour la première fois toute la sauvagerie du détail décoratif, maltraité à dessein pour obtenir un effet d'ensemble. (Affreux piliers et corniches brutes, caricatures colossales en

forme de mascarons au-dessus des fenêtres, etc.) Mais la composition est d'un grand effet : la façade se prolonge, à droite et à gauche, en portiques ouverts avec balcons; à l'intérieur, on a utilisé l'inégalité du sol au profit du bel effet de l'escalier, avec vue sur la cour, à l'extrémité de laquelle s'élève l'escalier principal, qui, dès le premier palier, se divise en deux bras.

Cette même construction de cour, améliorée, et à un degré plus élevé, apparaît dans le palais de l'*Université* [A] (Strada Balbi), commencé comme collège des Jésuites en 1623 par le Lombard BACCIO DEL BARTOLOMEO BIANCO († vers 1656). La façade, très abâtardie, est suivie d'une cour inattendue, que l'imagination pourrait à peine rêver plus riche et plus belle : l'accouplement des colonnes donne aux intervalles plus de légèreté, à l'ensemble plus de richesse; le vestibule inférieur est orné de portiques latéraux, et, comme il est moins long, la vue de la cour est plus libre; l'escalier double, derrière la cour, paraît se perdre dans les hauteurs de l'air. En utilisant habilement les murs derrière le jardin supérieur, on ajouterait encore à l'effet.

Parmi les autres palais, d'époques diverses, dans lesquels la disposition des parties inférieures, du moins, intéressera l'architecte, on peut citer :

Strada S. Caterina (de la place delle Fontane amoroze à l'Acquasola) : *Pal. Fransonì* [B], N° 4; — *Pal. Pessagno* [C], N° 3, un des plus anciens, avec décoration extérieure par ANDREA SEMINI; — *Pal. Spinola* [D], N° 13, un des plus importants parmi les anciens; la cour avec un beau portique double, l'escalier encore de côté (v. p. 193, B; 199, D).

Sur la Piazza dell' Annunziata : *Pal. Negrotto* [E]; le portique est une imitation de celui du palais Carega; l'extérieur avec une décoration récente de pilastres, qui n'est pas heureuse.

Strada Nuova : *Pal. Raggio* [F], avec un vestibule ovale, et une fontaine baroque d'une heureuse composition dans la cour, où la lumière et l'eau devaient ensemble tomber du haut, tandis qu'en avant règne une balustrade qui porte ombre. Les sculptures en stuc sont dans un tel état qu'on aura de la peine à y reconnaître la Chute de Phaéton. — Les deux palais Brignole n'ont d'autre mérite que la grandeur.

Strada Balbi, ce sont surtout des constructions récentes, avec un espace qu'on n'aurait pas encore accordé à un Galcazzo : *Pal. Balbi* [G] (le second à gauche, en venant d'en bas), par B. BIANCO et P. A. CORRADI, avec une vue, à travers le portique à colonnes, sur l'orangerie; — *Pal. Durazzo* [H] (le troisième), avec une cour à colonnes simples; — *Palazzo Reale* [I] (autrefois Marcello Durazzo, le quatrième); façade riche, mais de proportions exécrables; pilastres à bossages entre les fenêtres très serrées, et une porte gigantesque, doublement disproportionnée; du côté de la mer, de magnifiques balcons, dont la jonction au centre, en forme d'arcade, au-dessus d'une fontaine, sert de motif principal. — *Pal. Filippo Durazzo* [J] (le premier à droite), par BART. BIANCO; avec



une porte puissante, balcon et portiques; le bel escalier, derrière, à gauche, a été construit par TAGLIAFICO à la fin du siècle passé.

Strada de' Giustiniani : *Pal. Negrotto* [A], avec une disposition intéressante encore en dépit des murs qui le masquent. — Le *Pal. Balbi* [B] (Strada Nuovissima, N° 16), par GREGORIO PETONDI, n'est que du siècle dernier : il est remarquable par l'effet de perspective du portique et de l'escalier, obtenu à tout prix sur un terrain irrégulier et très inégal, l'escalier traverse la cour comme un pont. — Sur la Piazza delle Cinque Lampadi, derrière S. Pietro in Banchi, le *Pal. Penco* [C], avec un vestibule, d'une perspective excellente, et un énorme escalier qui remplit presque toute la cour. — *Pal. Salvagi* [D] (aujourd'hui Pinelli), près de la Croce di Malta. — *Pal. Deferrari* [E] (Piazza S. Domenico). — *Pal. Casanova* [F] (Via Luccoli), avec une cour d'un effet pittoresque, etc.

A la fin de cette lignée vient le grand ANDREA PALLADIO, de Vicence (1508-1580). Nul architecte du XVI<sup>e</sup> siècle, depuis Bramante et Raphaël dans leurs dernières années, n'a montré une dévotion aussi ardente à l'antiquité; nul n'a pénétré plus profondément jusqu'à l'essence des monuments antiques, tout en gardant une grande indépendance de manière. Il est presque le seul qui n'ait jamais recherché un effet de détail décoratif, et qui n'ait poursuivi, dans l'organisme de ses édifices, que l'ordonnance et le sentiment des proportions. Michel-Ange, dont on peut faire à cet égard le même éloge, à un degré plus élevé peut-être et dans des travaux plus grandioses, tels que Saint-Pierre, resta toujours cependant sous la domination de ses propres chimères. Palladio, lui, ne connaît absolument que la loi. Il voulait très sérieusement ressusciter l'architecture antique, tandis que c'était là le moindre des soucis de Michel-Ange.

Les restes de l'antiquité, il est vrai, ne fournissaient aucun modèle d'ensemble pour ce que demandaient précisément les contemporains de Palladio, les églises et les palais. Ces derniers surtout devaient avoir un caractère très distinct de l'architecture privée des anciens : le caractère du château, de la résidence aristocratique. Aussi le meilleur fruit que devait recueillir Palladio de ses séjours répétés à Rome, était-il moins le style des façades que la disposition interne, l'organisme des murs, surtout des intérieurs. Ses études furent avant tout consacrées avec zèle aux Thermes qui subsistaient encore : nul de ses prédécesseurs n'a connu comme lui le plan des ruines antiques. Aussi pouvait-il mieux qu'aucun contemporain reproduire l'ensemble, l'enchaînement des divers membres des intérieurs antiques (colonnes, pilastres, niches, etc.), en les modifiant avec sûreté et originalité pour chaque cas particulier. — Dans le détail, il s'écarta de l'éclat ornemental des bâtiments des empereurs, soit qu'il craignît d'obscurcir la pensée principale, soit qu'il préférât employer les

ressources ainsi offertes à rendre le plan plus grandiose, soit qu'il espérât ainsi approcher de plus près de la première antiquité. Ses chapiteaux, corniches, etc., sont pour la plupart très simples, les motifs de végétation sont limités autant que possible, les consoles sans feuilles de support, etc. Il en résulte parfois, comme dans les plus anciens bâtiments romains, une impression terne et froide; le détail du moins n'est jamais méprisé et maltraité, à la manière baroque, comme il arrivera plus tard; le respect de la tradition protégeait le maître contre de tels écarts.

Palladio est le dernier et le plus remarquable peut-être des architectes du XVI<sup>e</sup> siècle qui allie la grandeur avec l'originalité dans l'art des proportions et de l'ordonnance. Nous pouvons, à la fin de ce chapitre, répéter à propos de lui ce que nous disions au commencement de cette période : les proportions ne sont pas ici d'une origine strictement organique et constructive, et elles ne pouvaient pas l'être dans un style qui n'est que médiat, secondaire; mais elles constituent un véritable élément artistique, qui exerce un effet très déterminé sur le spectateur, et qui suppose, chez l'artiste lui-même, un sentiment très développé. Aujourd'hui, avec notre connaissance des vrais ordres grecs, nous pouvons affecter quelque dédain pour les formes que Palladio imitait des Romains; mais il n'y a pas encore d'architecte qui l'égale dans la manière de grouper les espaces, soit en plan, soit en élévation. Dans l'architecture de palais, d'ailleurs, l'aristocratie de Vicence lui laissa une liberté qu'on n'accorderait plus à personne; la commodité y fut bien souvent sacrifiée à la beauté du plan, de la façade et de la cour. A ce prix, Vicence et les environs eurent une quantité de bâtiments qui, dans des dimensions modestes, sont conçus avec grandeur, exécutés avec une parfaite logique, et qui sont tous indépendants les uns des autres.

Le premier grand édifice de Palladio fut la *Basilique* [A] de *Vicence*, c'est-à-dire la reconstruction du palais moyen âge della Ragione, avec deux étages de portiques ouverts tout autour; dans la division des murs (fenêtres, etc.) le maître a été gêné par le respect qu'il dut avoir des restes de l'ancienne construction. Néanmoins, et malgré quelques maladresses de détail regrettables, c'est une des meilleures œuvres du XVI<sup>e</sup> siècle, et à Venise, par exemple, elle rejeterait tout à fait dans l'ombre la Bibliothèque de Sansovino. D'un caractère monumental sévère et élevé, comme il convient à un édifice public, ce portique extérieur a cependant un très riche motif principal, dont la répétition, sur toute la surface, en haut et en bas, produit un grand effet. L'espace entre les piliers revêtus de colonnes engagées contient des arcs intérieurs qui, des deux côtés, reposent chacun sur deux colonnes d'un ordre plus petit. (La construction commencée en 1549.)

(Le motif de ce portique provoqua une admiration générale, et fut imité de diverses façons. L'architecte GIAMBATT. ALEOTTI l'employa en 1618 au *Théâtre Farnèse* [B] à *Parme*, pour deux rangs supérieurs de

loges. Ce même motif fit de la *cour du Palais ducal* [A] à Modène l'une des plus belles cours d'Italie, tandis que le même architecte, BARTOL. AVANZINI (1634), trahissait, dans la façade, sa pitoyable originalité.)

Nous avons dit plus haut (p. 134) quels furent les prédécesseurs de Palladio dans l'architecture des *palais privés*. Le modèle de Jules Romain et de ses palais de Mantoue peut avoir eu une grande importance dans cette région : on reconnaît, par exemple, la prédilection de Jules Romain pour un ordre unique de colonnes engagées ou de pilastres (au-dessus d'un rez-de-chaussée en bossages) dans le Pal. *Trissino dal Vello d'oro* [B] (près de la porte du côté du Monte Berico), l'un des beaux bâtiments en ce genre avant Palladio, de 1540. De même encore dans la façade du *Palais épiscopal* [C] (1543? c'est du moins la date de la cour). Si le *Palais Annibale Tiene* [D] (aujourd'hui Bonini, au commencement du Corso) a un ordre double complet, il faut considérer que c'est l'œuvre d'un dilettante du temps de Palladio (MARCANTONIO TIENE), et qu'on le voit clairement dans le portique de la cour. Palladio lui-même, soit pour les palais, soit, comme nous le verrons, pour les églises, n'emploie presque toujours qu'un ordre unique, qu'il s'agisse de pilastres, de colonnes engagées ou de colonnes libres, qu'il faille encadrer une ou deux rangées de fenêtres. Il traitait le rez-de-chaussée comme une simple base, en rustique solide. Les formes, en petit nombre, n'en étaient que d'un travail meilleur et plus grandiose. Il se rattachait ainsi tout à fait à la maison de Bramante (plus tard de Raphaël), à Rome, dont nous avons une esquisse de la main même de Palladio.

A Vicence, Palladio n'employa deux ordres qu'au *Pal. Barbarano* [E] et au Pal. Chiericati. Le premier, de 1570, est son œuvre la plus richement ornée, et l'étroitesse de la rue n'a pas été étrangère à ce plan. (Scamozzi emprunta à l'étage supérieur son motif pour le même étage des Procuraties à Venise, v. p. 241.) Un portique à colonnes voûté conduit dans la cour, dont une aile achevée montre le motif favori de Palladio : à savoir, un portique supérieur et un portique inférieur, avec colonnade étroite et entablements droits, le tout en simples briques et en mortier. — Pour le *Pal. Chiericati* [F] (avant 1566), une de ses plus belles conceptions, Palladio put s'inspirer du Septizonium de Sévère, qui subsista jusqu'après 1585. La façade, à l'exception du centre de l'étage supérieur, est composée de légers portiques à colonnes, l'un dorique, l'autre ionique, le premier avec entablements de pierre, le second avec entablements de bois. Vers la cour (inachevée), une Loggia majestueuse. Les parties habitables sont relativement de peu de valeur (Aujourd'hui propriété de la ville, avec la Pinacothèque.)

Parmi les palais à un ordre unique, le plus beau est certainement le *Pal. Marcantonio Tiene* [G] (1556) (aujourd'hui magasin), remarquable par le portique à colonnes de la cour (inachevé), qui s'élève au-



dessus d'un portique à bossages. (La partie postérieure, vers le Palais Barbarano, est un joli travail de la première Renaissance.) — *Pal. Porto* [A] (1552), ordre ionique, avec un attique qui contient les fenêtres de l'étage supérieur. — *Pal. Valmarana* [B], entre les pilastres composites (1566) une fenêtre supérieure et une fenêtre inférieure; au-dessus de la dernière, un relief; une troisième rangée de fenêtres dans l'attique; l'ensemble peu heureux. Derrière, il n'y a d'exécuté qu'un portique inférieur ionique. (Il y a un autre palais Valmarana, près du Palais Chierigati, sans importance.) — Quant au *Pal. Schio* [C] (un palais gothique de ce nom au Corso), à la *Loggia* [D] dans un *jardin Valmarana*, et à d'autres bâtiments, l'auteur ne les a pas vus et ne sait pas s'ils existent encore. — *Pal. Caldogni* [E] (1575) : l'attribution à Palladio n'est que présumée. — *Pal. Ercole Tiene* [F] au Corso (1572) : il semble appartenir à un architecte ancien, resté en arrière de son temps. — Le *Pal Gusano* [G] (Hôtel de Ville) n'est pas de Palladio. — L'exquise petite maison, près du palais Chierigati, qui passe pour la *demeure privée du maître* [H], a été bâti par lui en 1566 pour un certain Pietro Cogolo, dans des conditions d'emplacement particulièrement gênantes. Quand de nos jours on prodigue ainsi le luxe, on demande plus de place. (L'étage du milieu et l'étage supérieur étaient évidemment destinés à recevoir des peintures.)

Parmi les *édifices publics*, outre la basilique, on attribue encore à Palladio, avec quelque vraisemblance, le fragment de la Piazza del Castello. (Désigné aujourd'hui du nom de « vieux séminaire » ou *Cà del Diavolo* [I]; c'est proprement un palais commencé pour la famille Porto.) Entre les piédestaux des colonnes composites est une rangée inférieure de fenêtres, peu heureuse; la façade cependant, si on l'imagine continuée et achevée, serait d'un effet imposant. (Des guirlandes de fruits de chapiteau à chapiteau; petites fenêtres en haut dans la frise.) — Au *Palazzo Prefettizio* [J], jadis Loggia del Delegato, en face de la basilique, Palladio a eu tort d'appliquer ses formes grandioses sur un petit espace : la première Renaissance, en ce genre, avait été plus heureuse. La façade latérale, où il n'a donné aux colonnes que la hauteur de l'étage inférieur, et où l'ensemble est traité d'une façon plus décorative, permet de penser qu'il avait lui-même reconnu son erreur (1571). — L'*arc de triomphe* [K] simple, qui ouvre le chemin des stations du pèlerinage du *Monte Berico*, bien qu'exécuté après la mort de Palladio, l'a été sans doute sur ses dessins : par les proportions, c'est à l'arc de Titus qu'il répond le plus.

Le *Théâtre olympique* [L] de même, qui, avec la basilique, est la gloire de Vicence, n'a été exécuté qu'après la mort du maître (1580). Pour le portique à colonnes au-dessus de la demi-ellipse de gradins destinés aux spectateurs, on s'est tenu surtout à ses dessins; mais l'ordre double, un peu lourd, et l'attique de la scène même ne sauraient lui appartenir. Les

cinq (proprement sept) ruelles qui vont en montant et en se rétrécissant pour la perspective, et auxquelles on arrive de la scène, sont encore très bien conservées. — Cet essai remarquable d'un théâtre dans le style des anciens n'est pas à beaucoup près le seul de ce temps : nous pouvons supposer le même plan dans beaucoup de théâtres de l'époque, dont Vasari cite un grand nombre. Mais il ne s'en est presque rien conservé. le théâtre Farnèse de Parme, cité plus haut (p. 261), est déjà comme une transition entre le plan antique et le plan moderne; la scène y est un bâtiment en profondeur, en vue des changements de décor.

Parmi les *villas* de Palladio, la plus célèbre est la *Rotonda* [A] des marquis Capra, à un mille hors de la ville, avec une salle circulaire au centre et ses quatre frontons ioniques. Il est surprenant que ni l'architecte ni les propriétaires n'aient pu s'affranchir de l'idée d'un bâtiment en forme de château ou de temple, selon un plan central; et que, malgré les descriptions si claires de Plinè, et des auteurs anciens qui ont écrit sur l'architecture agreste, personne n'ait pu bâtir ni posséder une vraie villa antique, c'est-à-dire une réunion de divers bâtiments, assez bas, et sans ordonnance symétrique. Le successeur immédiat de Palladio, Scamozzi, de même a restauré d'une manière absolument inexacte la villa Laurentine de Plinè. — Les autres *villas* de Palladio ne sont connues de l'auteur que par des dessins assez anciens : à part la *Villa Tornieri* [B], qui se trouve près de Vicence, ce sont à peu près les suivantes, avec la désignation ancienne des lieux et des propriétaires : *Villa Sarego* [C] à *Collogneso la Miga* (territoire de Vicence); *Villa Pisani* [D] près de *Montagnana* (territoire de Padoue); *Villa Tiene* [E] à *Ciengna*; *Villa Barbaro* [F] à *Maser* (territoire de Trévise, avec fresques de PAUL VÉRONÈSE et ornementation plastique d'A. VITTORIA); *Villa Emo* [G] à *Fanzola* (même territoire); *Villa Repetta* [H] à *Campiglia* (territoire de Vicence); *Villa Pisani* [I] à *Bagnolo* (même territoire); *Villa Badoer* [J] à *la Fratta* (Polesina); *Villa Valmarana* [K] à *Lisiera* (territoire de Vicence); *Villa Sarego* [L] à *S. Sofia* (cinq milles de Vérone); *Villa Tiene* [M] à *Quinto* (territoire de Vicence); *Villa Trissino* [N] à *Meledo* (territoire de Vicence), où le motif de la Rotonde est répété et augmenté de grands portiques, etc. — Le centre du bâtiment, avec un ordre double, traité comme une Loggia ouverte, commande d'ordinaire les ailes et les dépendances entourées de portiques. A l'intérieur, une grande richesse dans la disposition, originale et belle; et de même en ce qui concerne les escaliers. L'exécution est sans doute très simple, avec colonnes maçonnées. — Devant la porte de S. Bartolommeo, le *Palais Trissino* [O] à *Cricoli*, qu'a dû se bâtir à lui-même un propriétaire connu comme littérateur, GIOVANNI GIORGIO TRISSINO. La façade est tout à fait semblable à l'une de celles de la Villa Madama, mais elle contient deux tours saillantes, plus anciennes peut-être.

Dans ses œuvres d'*architecture religieuse*, dont les plus importantes

sont toutes à Venise, Palladio, surtout pour les façades, est un grand réformateur à l'égard de l'ancien système vénitien à membres multiples, auquel Jacopo Sansovino lui-même s'était plié. Mais ici, de même que dans l'architecture de palais, Palladio se rattache à la dernière manière de Bramante. Les motifs de toutes ses églises apparaissent dans les projets qu'Antonio da Sangallo fit pour les façades de Saint-Pierre, un an après la mort de Bramante, et qui, au fond, ne sont que des variantes d'après les études de Bramante lui-même. Dans des proportions réduites, l'effet n'en devait pas être absolument pareil. L'exemple de Palladio, plus admiré que suivi à Venise (1), a trouvé dans les autres régions nombre d'imitateurs. Désormais les architectes sérieux s'accordèrent tous sur ce point que la façade doit se composer d'un seul ordre de colonnes, et non pas de deux ou de trois, comme c'était l'usage dans la première Renaissance. Le fronton, de même, parut n'acquérir sa vraie valeur que par l'union avec de grandes colonnes engagées; on sut qu'au lieu d'être limité à l'étage supérieur, il pouvait s'étendre sur l'ensemble et lui donner la saillie et l'ombre nécessaires. Les façades des nefs latérales se terminèrent en demi-frontons, appuyés aux deux côtés. Vers le même temps, Michel-Ange n'adoptait qu'un seul ordre pour l'extérieur de Saint-Pierre.

On croyait évidemment, en se rapprochant ainsi des frontons de temple à la manière antique, avoir fait un grand progrès. Et, par rapport à la première Renaissance, qui avait tant dégénéré de ce modèle, il en était réellement ainsi. Les façades de Palladio font certainement une impression monumentale plus imposante : elles forment à un sanctuaire une introduction plus digne que ne le faisaient la plupart des frontons d'église de ses prédécesseurs immédiats. Au fond, cependant, elles s'éloignent davantage et plus arbitrairement du but de la façade, qui est d'être l'expression architectonique de l'ensemble. Toute autre forme d'architecture répondrait mieux au style de l'intérieur que ce portique de temple. Il y a, d'ailleurs, d'autres défauts : les quatre colonnes, pour garder les proportions antiques, et correspondre cependant à la hauteur de la nef centrale, doivent avoir des piédestaux. Les entre-colonnements ne peuvent pas recevoir une décoration harmonieuse, parce que, à cause du galbe des colonnes engagées, les surfaces ne sont pas à angle droit, et qu'au fond elles tiennent seulement la place d'un portique à colonnes, ouvert, avec vue libre (2). Palladio dut y mettre des niches avec statues. Enfin des demi-frontons appuyés, avec leur corniche oblique et leur corniche horizontale (qui alors reparait au-dessus du portail), ne peuvent jamais recevoir une solution entièrement satisfaisante.

(1) *S. Pietro di Castello* [A], commencé en 1596 par SMERALDI, doit avoir été construit d'après un dessin de Palladio, de l'année 1557.

(2) C'est pourquoi les anciens avaient la sagesse de les laisser sans décoration. Voir par exemple, à Rome, le temple de la *Fortuna civilis*.



En sa qualité de grand artiste, il est vrai, Palladio apporta ici une sorte d'harmonie. La simplicité sévère du détail, la subordination constante des parties à l'ensemble, produisent toujours chez lui une impression irrésistible.

Quant à l'intérieur, il anima l'ordonnance de la première Renaissance à l'aide d'un imposant organisme de membres vigoureux, surtout de colonnes engagées, et de proportions qui paraissent les seules vraies tant qu'on les a sous les yeux. Ici de même il n'y a qu'un ordre unique. Soit disposition expresse du maître, soit hasard heureux, ces églises sont restées sans dorure ni peinture. (Il se peut cependant que Palladio ait songé à la décoration de certaines parties des voûtes.)

L'église *S. Giorgio Maggiore* [A] à Venise, gracieusement isolée en face de la Piazzetta, est le plus ancien de ces monuments (commencée en 1560). Du dehors déjà, l'église, le transept, la tour et le cloître forment un groupe pittoresque. L'impression de l'intérieur est particulièrement belle et solennelle. L'ordre principal a, comme nous l'avons dit, des colonnes engagées; les arcs ainsi encadrés reposent sur des pilastres; au-dessous de la coupole, très simple, apparaissent aussi des pilastres dans l'ordre principal; dans les nefs latérales, un ordre plus petit de colonnes engagées. Les bras de la croix se terminent en hémicycles. La vue sur le chœur des moines, au fond, à travers une belle colonnade à entablement droit, est gâtée par l'orgue placé au-dessus. — Le couvent, avec son réfectoire si admiré, est aujourd'hui une caserne.

La façade de *S. Francesco della Vigna* [B] (1568) reproduit le motif de la façade de *S. Giorgio*; seulement les corniches des demi-frontons et la corniche au-dessus de la porte sont plus en saillie que les colonnes adossées elles-mêmes. (L'intérieur est de J. SANSOVINO.)

L'église *del Redentore* [C] à la Giudecca (1576) est l'édifice religieux de Palladio le plus accompli: une seule nef, avec des chapelles latérales sans grande profondeur, pour que, sur la façade, l'ordre principal (deux colonnes entre deux pilastres) puisse s'élever davantage au-dessus des demi-frontons inférieurs; au lieu de la base, un bel escalier avec balustrades, mais au centre seulement, et disposé de façon à ce qu'on puisse voir le socle des deux côtés; au-dessus du fronton principal, un attique horizontal où s'appuient des demi-frontons supérieurs (expression des piliers et contreforts de la voûte en berceau). A une certaine distance, la coupole s'élève excellemment au-dessus de la façade. L'intérieur (avec voûte en berceau) offre une perspective de grande beauté, avec les formes les plus simples; vue ravissante sur les chapelles avec leurs niches, sur les bras de la croix, arrondis et lumineux, sur l'ordre simple des pilastres de la coupole, et sur le chœur des moines, au fond, à travers une colonnade en demi-cercle. L'organisme consiste moitié en colonnes engagées, moitié en pilastres, auxquels Palladio donnait le même renflement et le même galbe qu'aux colonnes.

Ce n'est qu'après la mort du maître (1586), et sans respecter exactement ses dessins, qu'a été exécutée, à la Giudecca également, la petite église du couvent des nonnes *delle Zitelle* [A]. Je ne sais si l'œil, habitué aux jolies décorations de Venise, comme la Scuola di S. Marco, S. Maria de' Miracoli, etc., prêtera encore quelque attention à cette simple façade avec deux ordres de pilastres, une fenêtre demi-circulaire et un fronton. Mais nulle part peut-être plus grand effet n'a été obtenu par des moyens si simples; et ce n'est pas en vain que ces formes et ces proportions ont été imitées et continuent à l'être plus ou moins fidèlement. A l'intérieur, la coupole repose sur un carré aux angles tronqués; le vestibule et le chœur; au-dessus des autels latéraux la tribune des nonnes, grillée; — tout prouve l'épargne d'espace qu'on a faite. (La réunion de deux pilastres sous un seul chapiteau est, sans doute, au nombre des modifications qui ont été apportées.)

Plus tard encore (1609), un projet de Palladio servit à la construction d'une autre église de nonnes (aujourd'hui démolie), *S. Lucia* [B] (près de la gare). Extérieur sans revêtement. Quant à l'intérieur, où on a économisé la place, le plan, d'une originalité majestueuse, n'est pas facile à décrire; mais il suffit de comparer, à quelques pas de là, l'église des Scalzi, avec sa pompe sans âme, pour reconnaître à S. Lucia la main du grand artiste.

A part ces églises, Palladio laissa inachevé (pour toujours) à Venise le couvent de la *Carità* [C] (1561), où se trouve aujourd'hui l'Académie. On y voit le petit rez-de-chaussée sur trois côtés, formant un portique à piliers avec pilastres, — et l'un des côtés d'une grande cour : deux étages avec portiques à piliers et colonnes engagées et un étage supérieur avec mur et pilastres. C'est l'édifice dont Goethe parle avec un enthousiasme si justifié. Il n'y a pas de marbre blanc, mais de simples briques, que Palladio préférerait, sachant que, plus tard, on n'aurait pas intérêt à les arracher, comme les pierres de taille. — Le beau cloître de *S. Giustina* [D], à Padoue, peut avec raison, pour la ressemblance avec le palais Chiericati, être attribué au maître.

La fierté légitime avec laquelle Vicence et l'Italie du nord-est considéraient Palladio a été, pour cette région, la meilleure garantie contre les excès du style baroque. Dans les plus mauvais jours de Borromini, il est vrai, la gloire de Palladio s'obscurcit au point de n'être plus qu'une sorte de tradition historique; mais, avec le XVIII<sup>e</sup> siècle, son architecture fut de nouveau reconnue comme modèle, imitée et reproduite. L'étranger, l'Angleterre surtout, se mêla de la querelle, et prit décidément parti pour lui. A partir de 1700, de même que Vignola pour le détail, Palladio fut, pour la composition d'ensemble, l'oracle et le modèle de l'architecture sérieuse. Et, de nos jours encore, il est le maître de l'école classique de la Haute-Italie.

Il n'y a pas à cacher le revers de cette grande influence. Les successeurs devaient inévitablement, pour le simple amour de l'effet, appliquer les motifs qu'ils empruntaient là où ils n'étaient guère séants. Les formes palladiennes des frontons de palais, des cours, des intérieurs d'églises, etc., furent employées comme la plus belle décoration qu'il y eût, et souvent dans un esprit d'imitation servile de certains édifices. En vain les originaux eux-mêmes enseignaient-ils qu'à chaque problème le maître avait cherché une solution différente et nouvelle.

Ce furent cependant les avantages qui l'emportèrent. Il est incontestable que, par cette voie, on approchait davantage des lois éternelles de l'architecture, que si on avait suivi le style baroque. Et de même, dans ce système, grâce à la grande simplicité du détail, se gagna plus pur le sens des proportions, qui est l'âme de l'architecture italienne moderne. A chaque instant, ce style peut se rapprocher de la vraie forme, sinon grecque, du moins romaine; et, pour ainsi dire, il ne s'est pas encore beaucoup altéré.

Oui, quand l'œil et l'esprit se rendent compte combien déjà l'ampleur simple, — pourvu que les formes, du moins, ne soient pas vulgaires, — agit sur l'impression totale, et combien le sentiment « qu'on est dans le Midi » en dépend, alors seulement on apprécie le legs de Palladio. La Haute-Italie moderne, Milan surtout, lui doit cette physionomie architecturale, que l'on peut trouver froide et sans cœur, mais à laquelle on ne reprochera jamais d'être mesquine. Ainsi a été tenu éveillé le besoin du grand et du monumental; ainsi a été préparé le terrain favorable à tout développement ultérieur. Dans cette région, du moins, une conception grandiose ne se heurte à aucun esprit de mesquinerie.

A *Vicence* même, Palladio fut et demeura « le Palladium », comme dit *Milizia* dans ses lettres, et comme on le voit plus clairement encore dans « le Voyage de Goethe en Italie ». Déjà un compatriote contemporain (peu reconnaissant, il est vrai), *VINCENZO SCAMOZZI* (1552-1616), dans la plus importante de ses œuvres, le *Pal. Trissino* [A], au Corso, se montre essentiellement dépendant de Palladio. Du même maître sont le *Pal. Trento* [B], non loin de la cathédrale, et à *Venise* la reconstruction déjà citée des *Procuraties* [C], le *Pal. Cornaro* [D], sur le Grand Canal, et plusieurs villas, etc. Scamozzi est plus connu pourtant par son grand ouvrage, « *Architettura universale* », que par ses constructions originales. — Beaucoup plus tard encore, Palladio resta dans sa patrie un modèle. En partie d'après ses dessins, en partie, comme on l'a dit, par imitation de ses œuvres, s'élevèrent une quantité de villas et de palais, jusqu'à ce que l'invasion française vint ébranler profondément la prospérité de *Vicence*. De ce nombre sont : le *Pal. Cordellina* [E], aujourd'hui Scuola elementare, avec un bel ordre double sur la façade et dans la cour, construit vers 1750 par *CALDERARI*; le *Pal. Losco* [F], au Corso, etc.

A *Vérone*, la *Dogana* [G] (1758, par *POMPEI*) et le *Museo Lapidario* [H],



un *portique de cour* au *Teatro filarmonico* [A] (1745, par le même), sont des témoignages immédiats de l'enthousiasme qu'inspiraient les portiques de Palladio, à entablements droits, et avec vrais entre-colonnements antiques. *S. Sebastiano* [B] (d'un artiste inconnu) est un bâtiment relativement classique du temps où le baroque dominait partout. — A *Brescia*, la *cour du Palais Martinengo* [C].

Parmi les bâtiments peu nombreux de la Renaissance tardive à *Naples*, on peut citer le *Palazzo Vicario* [D], aujourd'hui tribunal, pour la cour imposante avec portique demi-circulaire en face de l'entrée, et la brillante *cour du jardin de S. Martino* [E], avec des colonnes de marbre au rez-de-chaussée.



A partir de 1580, nous cessons de donner une caractéristique de chaque artiste en particulier. Nous nous contenterons de présenter un tableau d'ensemble du **style baroque**, tel que nous sommes en état de le tracer.

On demandera : comment un ami des formes pures de l'art peut-il s'attarder à ces formes dégénérées, que l'âge moderne a condamnées depuis longtemps déjà ? Et, quand il y a en Italie tant d'œuvres excellentes, où trouve-t-on le temps et le goût de chercher à découvrir quelques qualités dans ces masses de pierre de la basse époque ? Je répondrai comme il suit. Quand on ne fait que parcourir l'Italie, on a parfaitement raison de se borner à ce qu'il y a d'excellent. Mais, pour ceux qui ont quelque loisir, ce n'est bientôt plus un secret que la vraie jouissance ici consiste non pas à contempler des formes accomplies, mais surtout à vivre au milieu de la culture italienne, avec une prédilection bien naturelle pour la grande et belle époque, mais sans en exclure absolument aucune. Ce n'est pas notre faute si le baroque domine partout, et si extérieurement nous avons en somme l'impression que Rome, Naples, Turin et d'autres villes sont tout entières remplies de ses œuvres. Quand on se pique de jeter un regard un peu étendu sur l'art italien, il faut bien accorder quelque attention à cette masse de monuments. A la comparaison, d'ailleurs, on rendra justice au vrai mérite qui ne saurait être refusé à nombre de productions de ce style suspect, bien que parfois, cependant, on le leur refuse en bloc. On ne trouvera pas ce mépris chez les architectes éclairés. Ils savent très bien discerner l'intention et le fait, et ils envient de tout leur cœur aux artistes du baroque la liberté dont ils ont joui, et qui leur a permis parfois d'atteindre la grandeur.

Mais, si nous ne pouvons tout rejeter en bloc, il nous sera moins encore possible de tout approuver.

Notre tâche consistera à attirer l'attention sur les forces vives et les tendances qui se révèlent incontestablement en dépit de l'expression

presque toujours corrompue et conventionnelle du détail. La physionomie de ce style n'est pas tout à fait aussi dépourvue d'intérêt qu'on le croit d'ordinaire.

Les architectes qui ont eu en ce genre le plus d'influence sont : d'abord, un élève très occupé de Michel-Ange, GIACOMO DELLA PORTA (1541-1604); puis une colonie d'artistes du Tessin qui ont donné à Rome sa physionomie actuelle, DOMENICO FONTANA (1543-1607), son frère GIOVANNI, et son neveu CARLO MADERNA (1556-1639), auxquels il faut joindre le rival de Bernini, FRANCESCO BORROMINI (1599-1667), et CARLO FONTANA (1634-1714). Puis quelques Lombards : les trois LUNGHI (le père, MARTINO, qui fleurissait vers 1570; le fils, ONORIO (1561-1619; le neveu, MARTINO, mort en 1657); FLAMINIO PONZIO (mort sous Paul V); COSIMO FANSAGA (1591-1678), qui travailla surtout à Naples; les Bolonais DOMENICHINO (1581-1641) et ALESSANDRO ALGARDI (1602-1654), plus connus, le premier comme peintre, le second comme sculpteur. Les Romains : GIROL. RINALDI (1570-1655), son fils CARLO (1611-1641), et GIOVANNI ANTONIO DE' ROSSI (1616-1695); puis le peintre connu, PIETRO DA CORTONA (1596-1669). Du même temps, et très supérieur à tous, GIOV. LORENZO BERNINI, de Naples (1599-1680). Tous ceux qui suivirent dépendent de ce dernier : GUARINO GUARINI, de Modène (1624-1683), qui commença le Turin actuel; le Père ANDREA POZZO, le décorateur (1642-1709); les trois BIBBIENA, de Bologne, qui fleurirent après 1700; les Florentins ALESS. GALILEI (1691-1737), et FERDINANDO FUGA (né en 1699); enfin, les deux plus puissants architectes du XVIII<sup>e</sup> siècle, FILIPPO JUVARA ou IVARA, de Messine (1685-1735), et LUIGI VANVITELLI (1), d'origine hollandaise, né à Naples (1700-1773). — Les circonstances locales n'ont ici presque aucune importance; parmi les artistes cités, quelques-uns sont des voyageurs cosmopolites, d'autres font des plans et des dessins pour des bâtiments très éloignés de leur lieu de résidence.

Dans l'histoire de ce style, qu'ils concourent tous à représenter, et dans l'intervalle de deux siècles (1580-1780), il y a naturellement, non seulement des nuances, mais de grands changements; et dans une exposition tout à fait méthodique, il faudrait, à partir de Bernini, commencer un nouveau chapitre. Mais dans un résumé rapide, une nouvelle division est d'autant moins nécessaire que les formes principales demeurent au fond les mêmes.

L'architecture baroque parle la même langue que la Renaissance :

(1) L'auteur avoue ne pas connaître l'œuvre principale de Juvara, la Superga, près de Turin, belle construction à coupole avec deux tours dans une magnifique situation; et n'avoir vu que du dehors le château de Caserta, œuvre de Vanvitelli, avec un grand escalier, une belle chapelle et d'admirables jardins.

mais c'est un dialecte dégénéré. Les ordres antiques de colonnes (1), les entablements, les frontons, etc., sont employés capricieusement et de la façon la plus différente; mais, dans leur qualité de revêtement mural, on leur donne désormais beaucoup plus d'accent. Beaucoup d'architectes composent dans un « fortissimo » constant. Colonnes, colonnes engagées et pilastres sont de chaque côté accompagnés de deux, trois moitiés ou quarts de pilastres; l'entablement alors est autant de fois coupé et projeté en avant; selon les circonstances aussi, il en est de même du socle. L'absence d'un revêtement organique, on demande l'expression de la force et de la passion à ce qui, au temps de la Renaissance, ne servait essentiellement qu'à la décoration. L'on veut y atteindre par la solidité et la multiplicité. Quant aux essais particuliers de perspective qui s'y rattachent, il en sera question à propos des façades.

Une des conséquences immédiates de cette vigueur assez rude fut pour l'œil la perte de toutes les nuances un peu fines; et cela paraît singulièrement, dès qu'on cherche l'expression de la magnificence. On aurait pu s'attendre à ce que ce style empruntât à l'architecture romaine du temps de l'empire sa richesse végétale et plastique, ses colonnes cannelées, ses fûts ornementés, les feuillages des architraves, la décoration des frises, enfin le détail plastique des corniches, les consoles et les rosaces. Tout cela cependant n'est employé que par places, presque jamais complètement, et plutôt au contraire d'une façon assez maigre et fragmentaire. C'est ailleurs qu'on cherche pour l'œil cet attrait qui doit correspondre à l'éclat : les membres eux-mêmes de la construction, sans détail ornemental, mais surchargés, sur toute la longueur, de profils de toute sorte, souvent dénués de sens, se mettent en mouvement. Les frontons surtout, à partir de BERNINI et de BORROMINI, commencent à se briser, à se cabrer, à osciller en tous sens. Dans certaines pièces de parade, telles qu'autels, etc., les colonnes torsées deviennent presque la règle. Nous dirons plus tard quel emploi on fit de la coloration des pierres et des métaux. Enfin, vers 1700, le Père Pozzo réduit toute cette décoration nouvelle en un système qui, joint à un parti pris général de perspective, est vraiment instructif, bien que les moyens, pris un à un, doivent en partie être considérés comme affreux.

Là où une véritable fonction architectonique doit être clairement marquée, ce style ne sait naturellement s'exprimer que par des formes massives disproportionnées. Pour commencer par un petit exemple, que l'on compare les consoles colossales du plafond de *S. Maria in Via Lata* [A] à Rome avec les consoles modérées qui, dans les vieilles basiliques, supportent la charpente.

Il est rare, d'ailleurs, qu'on songe sérieusement à exprimer les fonctions. Tout au contraire, les formes isolées ont une vie indépendante de l'organisme, qui plus tard devient malade. On trouve, par exemple, chez

(1) Les chapiteaux sont d'ordinaire d'une boursofflure sans caractère (v. t. I, p. 16, note).



Pozzo une collection de linteaux de portes et de fenêtres qui, vers 1700, passaient pour classiques, et qui assez souvent ont été en effet exécutés : ce sont les fantaisies de la fièvre et du délire. — Mais les pires de ces formes ont une propriété qui est importante et caractéristique pour tout le style : elles ont un relief puissant et des ombres fortement portées. Impuissantes à exprimer le véritable organisme d'une construction, elles sont d'un grand effet pour la division des surfaces et pour la délimitation de places déterminées. Elles peuvent aider à représenter ce côté resté vivant de l'architecture, qu'on peut appeler le domaine des proportions.

Le principal théâtre où combat et triomphe la cause des proportions, ce sont alors incontestablement les *façades d'église*. Je sais qu'on succombe facilement à la tentation de n'en bien considérer aucune. Au temps de la Renaissance déjà, et même du gothique italien, elles étaient de simples décorations de devanture ; à présent elles ne sont que des pièces de parade purement conventionnelles, qui n'ont plus aucune liaison avec l'ensemble. Que leurs proportions soient belles ou laides, selon le goût d'alors, ce nous serait assez indifférent. Mais, comme pure fiction, elles saisissent parfois le spectateur, malgré une expression souvent déplorable ; elles le forcent à suivre la pensée de l'architecte, à refaire ses calculs non pas de forces et de poids, mais de masses et de formes. On se souvient alors que c'étaient les contemporains des plus grands peintres du XVII<sup>e</sup> siècle qui bâtissaient ainsi, ou même des peintres tels que Domenichino et des sculpteurs tels que Bernini.

Depuis Palladio, les façades à un seul ordre (v. p. 261) sont plus fréquentes, sans cependant l'emporter absolument. Pour Rome, par exemple, qui en somme donnait le ton, la disgracieuse façade de *S. Carlo* [A], au Corso, devait, en ce qui concerne cette forme d'architecture, être un épouvantail plutôt qu'une recommandation. (On l'attribue à ONORIO LUNGI, mais elle est en réalité du cardinal OMODEI.) La façade de MADERNA à *S. Francesca Romana* [B] reste de même fort au-dessous du style de Palladio. Le type dominant que, depuis 1580, avaient créé GIAC. DELLA PORTA, DOM. FONTANA, MART. LUNGI le vieux, etc., resta la façade à deux ordres, d'abord de pilastres, plus tard de colonnes engagées et de colonnes en saillie. L'étage inférieur, plus large, et l'étage supérieur, plus étroit, sont reliés, selon le type connu, par des volutes, ou par des contre-forts en arcs renversés. La différence de largeur entre les deux n'est plus aussi grande qu'au temps de la Renaissance, car le plan des églises a changé, et les nefs latérales ont été réduites à de simples rangées de chapelles peu profondes (v. plus bas). Ça et là l'étrésillon est d'une forme très gracieuse, orné de guirlandes de fruits, etc. (*S. Maria in Campitelli* [C] à Rome, par RINALDI). D'autres architectes donnent à l'ordre supérieur la même largeur qu'à celui d'en bas, tout en laissant le fronton ne correspondre qu'à la nef principale.

Dans les limites de ces formes, les meilleurs artistes s'efforcent, à chaque cas nouveau, de combiner de façon nouvelle les proportions et le détail. L'harmonie, qu'ils atteignent assez fréquemment, est de pure convention, comme les éléments dont elle se compose, mais elle agit selon ses effets propres. La saillie modérée ou le retrait de quelques parties du mur, l'ordre plus ou moins serré des pilastres ou des colonnes, la forme, la grandeur et le nombre des niches ou des fenêtres, tout est traité de concert, et forme un véritable ensemble. Que les imitateurs et copistes sans idée soient en majorité, il n'y a pas lieu de s'en étonner, mais ce n'est pas d'après eux qu'on peut juger l'art tout entier; j'oserai affirmer que les meilleures de ces façades sont en somme, et dans l'exacte économie des ressources, d'une forme plus logique et plus juste que celles de la Renaissance.

Les façades romaines de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle et du commencement de XVII<sup>e</sup> paraissent encore dans l'organisme des membres simples et modérées : des pilastres, d'ordinaire non flanqués de demi-pilastres; des colonnes engagées, au rez-de-chaussée seulement, ou parfois au portail. De GIAC. DELLA PORTA : *Il Gesù* [A] (exécuté, mais inexactement, d'après ses plans), *S. Maria a' Monti* [B], *S. Caterina de' Funari* [C], *Saint-Louis des Français* [D], cette dernière surtout sans prétention. — De MART. LUNGI le vieux : *S. Girolamo de' Schiavoni* [E], *S. Atanasio* [F]. — De VINCENZO DELLA GRECA : *SS. Domenico e Sisto* [G], très admirée en son temps. — De CARLO MADERNA : *S. Susanna* [H] et *S. Giacomo degli Incurabili* [I], toutes deux très supérieures à la façade de Saint-Pierre (v. p. 218), tâche à laquelle cependant les forces de ce maître n'avaient pas suffi. — De GIOV. BATT. SORIA : *S. Carlo a' Catinari* [J], le porche habilement traité de *S. Gregorio* [K], etc. — A Naples a pu paraître dès avant 1600 une forme aussi déplaisante que la façade du *Gesù Nuovo* [L], avec ses bossages taillés à facettes, et vers 1620, une muraille de marbre aussi dépourvue d'idée que celle des *Gerolomini* [M] : ces deux œuvres eussent été impossibles à Rome. (Le travertin déjà obligeait les Romains à une technique uniforme, tandis que Naples hésite entre le marbre et le mortier.)

Avec la façade de *S. Ignazio* [N] par ALGARDI, et la façade, riche en colonnes, de *S. Andrea della Valle* [O] à Rome, par RINALDI, l'effet plus accusé de la façade de Saint-Pierre commence à porter ses fruits : la saillie et le retrait des surfaces, l'alternance plus accentuée des membres, et l'interruption correspondante des corniches. (La façade de *S. Ignazio* est toujours une des meilleures en ce genre.) Dans la très intéressante façade de *S. Maria in Campitelli* [P], par RINALDI, l'étage inférieur a des colonnes et des colonnes engagées de quatre degrés différents sur autant d'axes. Ici apparaît très clairement comme principe pittoresque la saillie ou le retrait des corps de muraille; l'alternance des lignes et les effets d'ombre deviennent des motifs principaux, en opposition directe à toute architecture sévère.

C'est une vraie fanfaronnade, en revanche, qu'une façade comme celle de *S. Vincenzo ed Anastasio* [A], près de la fontaine Trevi, avec ses colonnes disposées en échelon contre le portail (par MART. LUNGHI le jeune).

Vers le milieu du XVII<sup>e</sup> siècle, avec la victoire du style de Bernini, apparaît décidément la véritable multiplication des membres, et l'emploi des pilastres et colonnes engagées, flanqués de deux ou trois pilastres en retrait.

Le but ici n'était pas simplement l'accumulation des formes; nous touchons plutôt à l'une des idées les plus pénétrantes du style baroque : l'apparence de recul et de perspective. L'œil aime cette illusion, même passagère, par laquelle il croit pénétrer dans une galerie bordée de piliers des deux côtés.

C'est le même but, mais poursuivi à l'aide d'autres moyens, qu'on peut reconnaître encore dans la courbure si décriée des façades. Ici de même on cherche à donner l'illusion d'une plus grande richesse par les torsions imprimées à la muraille qui, avec toute sa décoration, s'arrondit au dehors ou au dedans, ou même parfois s'agite comme une vague (1). L'œil, surtout quand il regarde de côté, croit la courbure plus forte qu'elle n'est, et prête aux parties, que la diffraction lui rend invisibles, plus de richesse qu'elles n'en ont. On recourt de plus ici à un principe pittoresque, qui consiste à montrer au spectateur, dès le premier regard, les parties homogènes de l'édifice, soit tous les frontons des fenêtres, soit tous les chapiteaux de même rang, sous des aspects très différents. L'architecture sévère, au contraire, cherche un effet justement opposé. Est-ce, ou non, par une conséquence nécessaire, que les frontons, outre le mouvement qui les pousse au dehors, se courbent aussi vers le haut, en sorte que le contour forme une courbe double, généralement irrationnelle? Je l'ignore; il est certain seulement que c'est là une des formes les plus hideuses de l'architecture, surtout quand les frontons sont brisés. — On prend pour accordé en théorie que cette forme courbe serait dans tous les cas la plus belle (2), sans considérer quelles conditions la véritable architecture y met et doit y mettre.

FRANCESCO BORROMINI est l'artiste dont le nom porte la fâcheuse responsabilité de ces façades ondulées, bien que, de fait, les pires conséquences n'aient été tirées que par le caprice inintelligent des imitateurs. Sa petite église *S. Carlo alle quattro fontane* (1667) [B] ne contient, en effet, ni au dehors ni à l'intérieur, d'autres lignes droites que celles des jambages des fenêtres, etc. — A *S. Marcello* [C], au Corso, la façade est

(1) Un ami intime de l'auteur disait de ces façades qu'elles étaient comme séchées au four.

(2) Il faut rappeler ici encore les colonnades de Saint-Pierre par Bernini (v. p. 218), et l'ancienne galerie (aujourd'hui défigurée) du cimetière de S. Michele à Milan, non loin de la Porta Tosa, par FRANCESCO CROCE, avec les quatre grands segments de cercle, entrecouverts de quatre segments plus petits.



de CARLO FONTANA ; *S. Luca* [A] est de PIETRO DA CORTONA ; *S. Croce* [B], non loin du Panthéon, est du XVIII<sup>e</sup> siècle. — Il y a du moins un bon côté dans ces caricatures : c'est encore de l'architecture, les principales proportions peuvent y être représentées, et le sont en effet, avec quelque beauté parfois et quelque grandeur. On s'en convaincra en jetant un regard sur les façades d'églises du même temps à Venise [C] (*S. Moïse, Chiesa del Ricovero, S. Maria Zobenigo, Scalzi*), où règne, il est vrai, la ligne droite, mais d'où toute architecture a disparu pour laisser la place à je ne sais quelle menuiserie de marbre. Les idées les plus mesquines de la première Renaissance vénitienne reparaissent ici, comme des revenants, dans une enflure baroque : c'est la fantaisie de ces armoires d'ébène, d'ivoire et d'émail (*studioli*), que l'on faisait alors à grands frais pour les palais des grands. Le défaut de place forçait évidemment l'artiste à se concentrer et à se condenser en œuvres de luxe ; mais, même dans le baroque, on aurait pu trouver mieux que ces coffrets de poupées.

Au reste, la domination de cette forme de façade ne fut, en Italie, ni longue ni générale. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, les façades les plus importantes redeviennent rectilignes : ainsi la façade colossale de *S. Pietro* [D] à Bologne, et celle de la nouvelle cathédrale [E] de Brescia, qui déjà se rapproche du style classique moderne. A Rome, la façade de *S. Giovanni de' Fiorentini* [F], dont le plan (à défaut des dessins de Michel-Ange perdus par négligence) est dû à ALESS. GALILEI, qui ne put se retrouver dans le plan primitif à nefs latérales très larges. De Galilei encore est la façade du *Latran* [G] (1), où le motif prescrit d'une loggia au-dessus d'un porche est encadré par un portique grandiose, d'un ordre unique, percé en haut de cinq arcs, en bas de cinq travées à entablement droit. (Parallèle instructif avec la façade de Saint-Pierre, pire à tous égards.) FUGA, qui, un quart de siècle plus tard (1743), construisit d'après un programme semblable la façade de *S. Maria Maggiore* [H], revint au système de deux ordres ; son œuvre, par la richesse, la variété, par la vue de la loggia et du porche, produit un effet pittoresque, mais, à part les formes très dégénérées, elle paraît mesquine, et comme écrasée par les bâtiments latéraux. Vers le même temps, il est vrai, il y a des œuvres beaucoup plus mauvaises, telles que la façade contournée et le porche de *S. Croce in Gerusalemme* [I] (par GREGORINI). Et déjà cependant PIETRO DA CORTONA avait, pour les petites églises avec porche et loggia, créé un modèle très heureux, *S. Maria in Via Lata* [J], (au Corso), exécutée après sa mort en 1680. C'est une des œuvres les plus pures de ce style.

Outre ces façades courbes, on recourut à d'autres moyens, plus hardis encore, de créer l'illusion de la grandeur ou de la largeur. Le même PIETRO DA CORTONA sut donner à *S. Maria della Pace* [K], petite et mal

(1) La façade postérieure, du côté de l'obélisque, où le pape donnait jadis la bénédiction, est un portique double du temps de Sixte-Quint, d'un bon travail.

placée, une apparence majestueuse, en plaçant devant la façade un petit portique demi-circulaire, et, autour de la moitié postérieure de l'église, un grand mur demi-circulaire, haut, décoré, dont les extrémités antérieures sont reliées à l'église par des bâtiments intermédiaires d'une grande richesse de motifs. Non seulement l'œil suppose derrière ce mur une construction plus grande; mais encore il ressentirait agréablement les deux courbes contrastantes et le beau jeu des ombres, si les formes de détail étaient un peu plus pures. — BERNINI, de même, lorsqu'il plaça un mur demi-circulaire autour de l'église d'*Ariceia* [A], recourut à un stratagème : il l'abaissa peu à peu par derrière, en sorte que l'œil pût lui prêter plus d'éloignement et plus d'étendue. Il avait compté sans un pont, élevé deux siècles plus tard au-dessus de la vallée, et d'où une vue latérale démasque sa ruse. Nous rencontrerons encore chez le même maître d'autres inventions du même genre.

Les *façades latérales*, de même que d'ailleurs tout l'extérieur, à l'exception de la façade principale et de la coupole, ne sont d'ordinaire qu'un simple accessoire. Les ressources, d'abord, étaient surtout consacrées à donner à l'intérieur, avec le plus d'éclat, le plus d'ampleur et la plus grande hauteur possible; mais en outre, là même où il y avait de l'argent en abondance, l'art renonçait presque à prêter plus d'attention à ces parties accessoires. Tout au plus, les deux ordres de la façade, réduits à des pilastres, sont-ils employés, autant qu'il sied, à l'encadrement et à la division des surfaces murales. Quand des contreforts s'élèvent le long des murs de la nef supérieure, ils sont, pour la plupart, d'une forme morte ou très baroque. La physionomie la plus habile se montre dans les parties extérieures de quelques églises de la Haute-Italie, grâce aux briques, dont l'emploi apparaît ici sans scrupule : il en est ainsi à *S. Salvatore* [B] à *Bologne* (par MAGENTA), à *S. Gaudenzio* [C] à *Novare* (par PELLEGRINI). Le simple mortier, au contraire, trahit la complète absence de forme. Parmi les églises romaines, la partie postérieure de *S. Maria Maggiore* [D], après Saint-Pierre, offre du moins des masses en travertin qui ont de la grandeur et une bonne disposition pittoresque.

Les *tours* de ce temps ne sont supportables que là où elles sont placées près de l'église, comme de petits campaniles sveltes, d'une forme légère et sans prétention. On s'habitue bientôt à aimer ce pilier à jour, satellite de la coupole, et, quand il manque, on le regrette. — Mais dès que disparaît cette naïveté, dès que la tour affecte quelque importance, tout le baroque déchaîné se livre aux plus incroyables fantaisies. BORROMINI bâtit à *Rome* des tours d'un plan ovale (*S. Agnese* [E] sur la Piazza Navona), avec deux côtés convexes et deux côtés concaves (cloître de la *Chiesa Nuova*) [F], avec couronnement en spirale (*Sapienza*) [G], etc.; il publie enfin comme un manifeste de ses principes de style dans la tour de *S. Andrea delle Fratte* [H]. Si, jusque dans ce délire, il y a encore quelque méthode et quelque sûreté artistique, cela

même disparaît dans la plus grande peut-être des tours baroques d'Italie : celle du *S. Sepolcro* [A] à *Parme*. Auprès de cet affreux monument l'insignifiance même de mainte autre tour est la bienvenue. On trouvera cependant, surtout dans la Haute-Italie, nombre de tours d'églises d'une forme plus heureuse, plus originale, et d'un effet pittoresque plus approprié à l'air et au paysage.

On attachait singulièrement plus d'intérêt à l'extérieur des *coupoles*, qui, dans la limite de leurs forces, imitent la coupole de Saint-Pierre. Elles ne présentent guère aucun motif vraiment nouveau (1), bien qu'elles soient très différentes entre elles pour les proportions, pour le détail du tambour entouré de colonnes adossées, pour le degré de courbure de la calotte. Je ne crois pas qu'il y en ait en Italie une seule qui égale l'admirable parabole, presque parfaite, de la coupole des Invalides par Mansard. Les dernières en date cependant ont, de commun avec celle de Mansard, la hauteur et la sveltesse. Ici encore se révèle, comme un principe du baroque, la construction en hauteur. A Naples, le peu d'élévation relative des coupoles est justifié par la nature volcanique du sol.

C'est dans le plan de l'intérieur qu'ont été introduites les réformes les plus importantes. Nous devons d'abord résumer l'histoire des formes jusqu'alors employées.

Il y a encore des églises à colonnes, mais ce sont des exceptions, qui à partir de 1600 disparaissent presque entièrement. Non seulement tout l'organisme était calculé en vue des masses murales et des piliers, réduisant les colonnes à un rôle de décoration appliquée; non seulement on avait horreur en général des arcs sur colonnes; mais, de plus, le goût d'ampleur qu'avait le baroque ne s'accommodait guère des entre-colonnements étroits. Cependant au nombre des meilleurs monuments de ce style, sont précisément les deux basiliques des *Gerolomini* [B] (ou *S. Filippo*) à *Naples* (par GIOV. BATT. CAVAGNI, 1597), et l'*Annunziata* [C] de *Gênes* (par GIAC. DELLA PORTA) : à propos de cette dernière, ne pas se laisser égarer par la dorure un peu lourde et la peinture de l'étage supérieur. Ici de même on a obtenu une certaine largeur d'intervalles

(1) Il faudrait mentionner ici le père GUARINI, que, d'ordinaire, l'on juge surtout par la barbarie difforme de la *Cappella del Sudario*, à la *cathédrale* [D] de *Turin*. Ailleurs nous voyons le maître, sur un plan étroit et avec des ressources médiocres (arcs coupés, sur la section desquels reposent des constructions supérieures plus petites, et enfin de petites lanternes), s'efforcer de donner l'essor à une forme qui doit être l'équivalent d'une coupole. L'église voisine de *S. Lorenzo* [E] (à gauche du Palais Royal) est précisément une solution originale, il faut le dire, de ce problème, — abstraction faite de la décoration bigarrée de l'intérieur et du détail de l'extérieur. L'œuvre gravé de Guarini (*Architettura civile*; Turin, 1737) contient un grand nombre d'architectures à forme ronde et d'églises à nef; mais nous ne saurions dire ce qui en a été exécuté, et ce qui en reste encore. Notons en passant que, dans la Haute-Italie, mainte coupole de cette époque tardive, avec un toit affectant au dehors la forme pyramidale, sans apparence à l'extérieur, montre au dedans une heureuse ordonnance et un jour excellent.



grâce à la grandeur et à la puissance des colonnes. A *S. Siro* [A] et à la *Madonna delle Vigne* [B] à Gênes (1576 et 1586), les colonnes vont deux par deux; l'architecte a essayé d'apaiser sa conscience au moyen d'un entablement et de grands intervalles; et c'était d'ailleurs un motif suivi, ou du moins recherché alors dans toutes les cours à colonnes.

La *croix grecque*, telle que Bramante l'avait rêvée pour Saint-Pierre, telle que Michel-Ange en vint presque à bout, devait faire une grande impression sur tous les architectes. Pendant plus d'un demi-siècle (jusqu'en 1605) tout le monde croyait que cette église des églises serait et resterait une croix grecque, dominée de toutes parts par la coupole. C'est sous cette forme que les grands architectes de 1550 à 1600 ont connu Saint-Pierre : nous pouvons nous-mêmes nous faire une idée de cette impression en nous plaçant à l'intérieur à l'une des extrémités du transept, ou au dehors près de la sacristie. — C'est là, comme nous l'avons vu (v. p. 256, C), que GALEAZZO ALESSI emprunta le plan de la *Madonna di Carignano*; plus tard, après 1596, fut conçue la *Madonna della Ghiara* [C] à Reggio, dont le bel intérieur est seulement alourdi par la peinture des voûtes et de la coupole, au dessus d'un étage inférieur de teinte claire. Les deux édifices, d'ailleurs, se terminent en façades non pas demi-circulaires, mais rectilignes, sauf le chœur, un peu en saillie. A Rome, l'intérieur de *S. Carlo a' Catinari* [D] (1612, par ROSATI) est une belle construction de ce genre. Dans des exemples très tardifs de ce type, tels que *S. Agnese* [E] sur la Piazza Navona à Rome (intérieur par CARLO RINALDI), et *S. Alessandro in Zebedia* [F] à Milan, la beauté d'un intérieur de cette sorte s'est du moins conservée et a gardé tout son effet. Dans le meilleur édifice en ce genre du siècle passé, la belle *cathédrale* [G] de Brescia, dont il sera question encore plus loin, le grand avantage, la domination de la coupole sur tout l'extérieur, est sacrifié sans nécessité au simple profit de cette énorme façade plaquée (v. p. 275, E). La coupole est d'ailleurs ce qu'il y a de plus récent dans l'édifice; mais le plan en était d'avance tracé. Parmi les bras de la croix grecque, le bras postérieur (le chœur) est considérablement allongé. (Comp. FERRARE, p. 123.) Parfois aussi, des églises à plan central, de style baroque, moins somptueuses et plus restreintes, ont une ordonnance excellente. — La *cathédrale* [H] de Vercelli tient le milieu entre l'église à plan central et l'église à nef; c'est un bel édifice, sauf que, dans l'ordre intérieur, les colonnes sont trop courtes et le socle est trop élevé.

Pour les *chapelles de luxe*, d'une construction spéciale, la croix grecque était à peu près la forme unique; sauf que la coupole est ici le principal, et que les quatre bras avec leurs voûtes en berceau ne lui servent que d'arcs d'appui. Des chapelles comme celles de Sixte-Quint et de Paul V à *S. Maria Maggiore* [I] à Rome étaient déjà, par leur éclat, de vrais modèles; plus belle encore est la chapelle Corsini au *Latran* [J], qui, avec autant de richesse, se borne aux couleurs blanc et or. (La clar-

pelle Corsini au *Carminé* [A], à Florence, bâtie en 1675 par SILVANI, est également une des meilleures du genre.) Les plans échancrés des chapelles de Borromini, qui se réduisent la plupart à des ellipses, montrent la vraie valeur de la croix grecque.

Mais pour le service divin on s'était si bien habitué aux églises à nef, avec coupole au-dessus de la croix, que pendant longtemps on eut recours à une sorte de moyen terme. Il faut se rappeler ici VIGNOLA et son église du *Gesù* [B] à Rome (v. p. 249, F). Si déjà un des élèves immédiats de Michel-Ange, GIACOMO DELLA PORTA, dans la construction de *S. Maria ai Monti* [C], se régla sur ce modèle, si la nef antérieure de MADERNA à Saint-Pierre, d'un plan analogue (malgré les nefs latérales), devait nécessairement devenir le type de centaines d'églises, il n'y a plus lieu de s'étonner que le système se soit si généralement répandu.

L'intérieur des églises baroques, comme nous l'avons déjà indiqué, est de préférence : 1<sup>o</sup> une construction en largeur ; 2<sup>o</sup> une construction en hauteur.

Le but du style baroque est de créer d'une seule pièce les plus grands espaces possibles. Les mêmes moyens à l'aide desquels la Renaissance créait des nefs principales, longues et d'une largeur modérée, des nefs latérales spacieuses, et des rangées de chapelles profondes, sont employés à donner à la nef principale et au transept le plus de largeur et de hauteur possible ; les nefs latérales sont ou très réduites, ou supprimées tout à fait ; les chapelles sont assez grandes et hautes, mais sans profondeur. (A l'exception naturellement de celles qui sont destinées à des usages particuliers du culte.) — On voit qu'il s'agit encore de faire illusion : les chapelles sont réduites à de simples niches, et l'œil est censé les prendre pour des passages vers des bas côtés supposés.

La construction en largeur entraînait après elle la construction en hauteur. Désormais on trouve presque régulièrement au-dessus de la corniche un attique élevé, et ce n'est qu'au-dessus de l'attique qu'est posée la voûte en berceau.

C'est alors aussi qu'apparaît sous son vrai jour la multiplication des membres d'architecture (v. p. 271). Outre la recherche des illusions de perspective, il y a là la conviction qu'à cause des distances parfois considérables qui séparent les piliers, le pilastre simple ne suffirait pas (pour l'œil, bien entendu, et comme appui apparent, car sinon, et au point de vue de la construction, il ne sert à rien).

Il y a de plus une dernière raison, et décisive, contre le style des basiliques. Les colonnes, étant données les proportions qu'on aimait alors, eussent dû être d'une grandeur colossale, comme à l'Annunziata de Gênes (v. p. 277, C). Il n'y a pas à s'étonner que les colonnes engagées elles-mêmes, dont Palladio aimait tant à revêtir ses piliers, deviennent en somme très rares. L'usage s'établit de n'employer plus guère les colonnes

que pour l'encadrement des autels adossés ; et, dans cette fonction, elles forment aussi l'élément mobile du rez-de-chaussée. La matière précieuse dont elles sont faites (marbres de diverses couleurs, et, quand les ressources ne le permettaient pas, marbre de stuc), les isole de l'architecture de l'ensemble ; avant Bernini, pourtant, elles se gardent de troubler sans nécessité les lignes de l'édifice. L'autel principal même parfois, avec ses colonnes libres, se règle sur l'ordre principal des pilastres de l'église ; et les autels des chapelles, secondairement, se règlent sur l'ordre des pilastres des chapelles (*S. Ambrogio* [A] à Gênes). Ce n'est qu'à partir de la moitié du XVII<sup>e</sup> siècle que disparaissent tous les scrupules de ce genre : nous y reviendrons plus bas.

Le bras antérieur de l'église, relativement à l'ensemble, est rarement long (1) : en général, il ne dépasse pas trois intervalles de piliers ; cinq, c'est déjà très rare. (*Chiesa Nuova* [B] à Rome, 1599, par MARTINO LUNGI l'ancien.) On désirait déjà ne pas trop s'éloigner de la coupole, outre que l'église, même sans une nef principale longue, arrivait à être assez grande et assez coûteuse. Comme représentant le type moyen en ce genre, à part le Gesù, à Rome, il faut citer : l'intérieur de *S. Ignazio* [C] (par DOMENICHINO), *S. Andrea della Valle* [D] (par MADERNA), les *SS. Apostoli* [E] (par FRANCESCO FONTANA), etc. (2), sans compter d'innombrables églises dans tout l'univers catholique. Ce plan déjà, nef principale, transept et chœur compris, comporte relativement plus d'espace libre et ininterrompu que tout autre style plus ancien. Les transepts, il est vrai, n'ont pas grande saillie et, pour la plupart, ne dépassent guère les chapelles de la nef principale ; mais le spectateur se fait illusion sur ce peu de profondeur, jusqu'à ce que, du moins, il arrive dans le voisinage de la coupole, et alors son attention est suffisamment distraite ailleurs.

Cette ordonnance même ne semble pas encore assez intéressante au style baroque. Souvent il coupe la nef principale d'un petit transept préliminaire, surmonté d'une calotte ou d'une voûte de forme analogue, peu élevée. — La Renaissance déjà avait çà et là fait quelques tentatives pareilles (cathédrale de Padoue, v. p. 235, B ; *S. Sisto* à Plaisance, v. p. 117, E), mais dans des intentions plus innocentes : elle voulait seulement créer des espaces ayant quelque caractère. Le baroque, au contraire, trahit ici (après 1600 surtout) son antipathie pour les grandes lignes horizontales sans interruption, et il préfère nier la construction en longueur. Son goût pour le trompe-l'œil y a aussi sa part ; l'œil prête aux bras de ce transept antérieur coupés par la saillie des piliers une grandeur qu'ils n'ont pas. Enfin peut-être le principe purement pittores-

(1) Il va de soi que les simples reconstructions, où il fallait avoir égard à la forme des églises plus anciennes, doivent être exceptées en bloc. Ainsi l'intérieur du Latran, reconstruit par BORROMINI, etc.

(2) Les trois intérieurs ici mentionnés, originaux chacun en son genre, et qui, à part toute décoration, ont une vraie puissance d'effet, pourvus en outre de nefs latérales ou de bas côtés, donnent l'idée de ce que le baroque romain savait créer dans les églises à nef



que de la plus grande variation possible dans les formes et la lumière ne fait-il qu'un avec l'antipathie dont nous venons de parler.

Les meilleures églises de ce style forment une suite magnifique de coulisses (« sit venia verbo! ») différentes, et se succédant en gradation, auxquelles le chœur sert de décor final (1). Que, par exemple, l'on considère sans préjugé l'intérieur de *S. Pietro* [A] à *Bologne* (par le père MAGENTA, après 1600) : la nef principale, malgré de lourdes maladresses, est d'un effet grandiose ; mais surtout les nefs latérales présentent sur un même axe une variation d'espaces grands et petits, clairs et obscurs, dont la vue est un ravissement pour les yeux. Du même maître, à *Bologne* encore, *S. Salvatore* [B]. Le *Corpus Domini* [C] (ou la *Santa*) est plus petit, de date postérieure, et plus surchargé. Un autre intérieur de ce genre, non sans mérite, est celui de la *cathédrale* [D] de *Ferrare* (1712, par MAZZARELLI).

Du moment qu'on était allé si loin, qu'on avait sacrifié tout l'extérieur, à l'exception de la façade et de la coupole, le champ restait libre pour des combinaisons beaucoup plus hardies. Au temps de Borromini, on se prit de goût pour les espaces circulaires, pour les terminaisons circulaires avec demi-coupoles, pour l'union d'espaces elliptiques, demi-circulaires, et ondulés sans raison. De ce genre sont, à *Rome*, les intérieurs si décriés de BORROMINI lui-même : *S. Carlo alle quattro fontane* [E], et l'église de la *Sapienza* [F]. A *Gênes*, on peut voir un excès singulier en ce genre dans la petite église près de *S. Giorgio* [G]. — BERNINI ne s'est jamais laissé entraîner si avant : son église elliptique de *S. Andrea* [H] à *Rome* (Via del Quirinale) a une forme principale, très clairement soutenue, à laquelle se subordonnent également les chapelles. Le plus intéressant des intérieurs de ce genre, parmi les églises romaines, est celui de *S. Maria in Campitelli* [I] (par RINALDI, 1665) : après un espace antérieur en forme de croix grecque, vient l'espace de la coupole, puis l'hémicycle du chœur ; par l'heureuse distribution des colonnes en saillie et l'économie de la lumière, il y a dans l'ensemble (qui n'est pas très étendu) une perspective d'un grand charme. — C'est dans les petites églises qu'on trouve les idées les plus originales ; le plus souvent, il est vrai, avec une expression extrêmement baroque.

D'ailleurs, jusque dans le type usuel, tel qu'il s'était établi à *Rome* depuis le *Gesù*, on cherchait toujours la nouveauté. Ainsi, pour élever la coupole sur quatre piliers principaux, ou sur des masses murales, on poursuivait sans relâche une expression plus élégante et plus légère que ne l'offrait *Saint-Pierre*. On mit devant les piliers, des deux côtés, des

(1) Cette comparaison tirée du théâtre n'est pas injuste. Dans l'œuvre de Pozzo, l'identité de principes entre la construction des intérieurs et la décoration théâtrale n'est pas le moins du monde dissimulée. — Il en est tout autrement lorsque le bizarre TACCA, à *SS. Stefano e Cecilia* [J] à *Florence*, traite le chœur seul comme une scène de théâtre, au sens antique (sans coulisses).

colonnes avec entablement à ressaut, — qui n'étaient cependant que des appuis fictifs. Une des solutions les plus intelligentes du problème est offerte par la *cathédrale* [A] de *Brescia*; dans le pilier s'enfoncent deux angles devant lesquels sont posées des colonnes libres : il n'y a pas de coupole qui paraisse planer avec plus de légèreté et plus de sûreté.

L'éclairage des églises, au point de vue purement architectural, est presque toujours heureux (quand les rideaux ne sont pas fermés!) : jour de la coupole, fenêtres à la voûte de la nef principale, grandes et hautes fenêtres des lunettes dans les transepts, fenêtres plus petites dans les chapelles; toutes lumières venant d'en haut, graduées d'après l'importance des parties architecturales. Quant aux tableaux d'autel, ils s'en trouvent assez mal : dans les chapelles latérales, il n'en est pas un qui soit éclairé d'une manière supportable. — Là où il y a des nefs latérales, il y a aussi, autant que possible, de petites coupoles qui, du moins, par les fenêtres du tambour et de petites lanternes, leur versent assez de lumière pour que la chapelle latérale qui y est adossée ne reste pas tout à fait dans l'ombre.

Tout ce système de formes se montre complet et sous son jour le plus favorable dans les églises sans couleur, ou qui n'ont qu'une décoration modérée. De même qu'à l'époque immédiatement précédente S. Maria de Carignano à Gênes, de même alors la *cathédrale* [B], si souvent citée, de *Brescia*, — d'une couleur de pierre claire, depuis le bas jusqu'aux caissons de la coupole, — l'emporte en beauté sur nombre d'églises dont le plan est également excellent, mais qui sont surchargées. Une des œuvres baroques de la meilleure fantaisie, due sans doute à l'un des anciens BIBBIENA, le *Panthéon d'Este* [C] à *Modène* (désigné aussi du nom de *S. Agostino et S. Michele*), à plafond droit, est sans couleur, avec une vue d'un grand effet sur un chœur ovale, à voûtes, et peint. — La *cathédrale* [D] de *Spoletto* (vers 1640) ne doit son effet qu'à l'absence de couleur. Quelques ordres plus relevés, qui, en quelque sorte, se réservent pour eux seuls leur service divin et ne cherchent à réunir autour d'eux aucune paroisse, se sont bâti de blanches et spacieuses églises où la seule richesse est le pavé de marbre et la décoration des autels. Ainsi, à *Rome*, *S. Gregorio* [E] (Camaldules), *SS. Giovanni e Paolo* [F] (autrefois les Jésuites), etc. Les Chartreux, au contraire, semblent chercher à compenser l'isolement de leur retraite par le luxe éclatant des églises. Les Jésuites enfin ont passé en proverbe pour l'excès de bigarrure de leur décoration. Il n'y a pas à nier que beaucoup de leurs églises n'aient atteint en ce sens l'extrême limite; et le père Pozzo appartenait à leur ordre. Il ne faudrait pas croire cependant qu'il y ait eu un art spécialement jésuite. Leurs églises sont très différentes, selon les architectes (dont fort peu ont appartenu à l'ordre); et les plus bigarrées elles-mêmes ont, dans leur décoration, une solidité et une logique qui manquent

souvent aux autres églises. — Jusque dans les petites villes on trouve d'ordinaire au moins une église où le baroque déploie tout son éclat, et qui est la gloire de la localité.

Le sentiment pittoresque du baroque, qui exigeait autant de variété dans les formes principales ou accessoires que pouvait le lui permettre la condition indispensable de toute architecture, la vraisemblance structurale, devait trouver dans la décoration sa pleine satisfaction et aussi sa ruine. Le mal n'est pas la variété en elle-même (car celle-ci pourrait, à la rigueur, former un système nettement défini), mais la disproportion des différents modes de décoration l'un avec l'autre.

Dans les parties architectoniques déjà se montre cette inquiétude qui ne peut laisser aucun fragment de mur à l'état de simple muraille. L'espace libre auprès des autels est traité en forme de niches, dont la grandeur et l'aspect ne sont pas dans un rapport rationnel, nécessaire, avec l'ordre des pilastres environnant, soit dans la nef principale, soit dans les chapelles; et c'est pourquoi on voit alterner les grandes et les petites. Souvent deux pilastres enserrent au milieu d'eux une niche supérieure et une niche inférieure : il suffit de comparer les piliers de la nef de Saint-Pierre avec un de ceux du transept, ou un pilier de PALLADIO, au Redentore à Venise, par exemple, pour apprécier la différence d'effet entre une niche qui ne fait que combler une lacune et une niche qui est un véritable motif. (Nous ne considérons pas ici l'encadrement si bizarre de beaucoup de niches.)

Pilastres, frises, tableaux d'arcades, etc., dès le temps de la Renaissance, avaient souvent une riche parure ornementale (peinte ou en stuc), qui, d'après les lois strictes de l'architecture, ne convenait guère, aux pilastres du moins, mais qui trouve son excuse dans la joie naïve de l'exécution et le goût du détail. Le baroque exploite ce précédent, et, par un abus prémédité, en profite pour faire montre de ses matières précieuses. Il retombe dans le même servage dont, à partir de l'an mille, (v. p. 4, 32) l'art eût dû s'affranchir pour toujours. Alors apparaissent, surtout dans les églises des jésuites, les *incrustations* précieuses en marbre de toutes les couleurs, en jaspe, en lapis-lazuli, etc. Un heureux hasard fournit aux décorateurs du *Gesù* [A] à Rome cette grande quantité de marbre jaune précieux dont ils purent revêtir leurs pilastres. Dans d'autres églises, le marbre ordinaire parut trop commun, et le jaspe était trop rare pour être employé en grande quantité. On voulut donner au marbre plus de valeur, et au jaspe plus d'éclat, en les réunissant pour en faire des ornements de mosaïque. Et ce même temps, qui d'ailleurs savait si bien ce qu'est la couleur, s'abandonna à une sorte d'indifférence barbare à l'égard de la série des couleurs pour des formes et des surfaces relativement simples. Le lourd éclat de la *chapelle des Médicis* à S. Lorenzo [B] à Florence (v. p. 252, S) n'est pas de cet ordre; mais l'incrustation de S. Ambrogio [C] à Gènes, par exemple, peut être considérée comme



normale, c'est-à-dire telle qu'on eût aimé l'employer partout. Les pilastres de l'ordre principal sont en bas rouges et blancs, en haut noir et blanc rayés, les chapiteaux et les corniches sont de couleur blanche; seule la frise a des ornements blancs sur fond noir. Dans l'ordre inférieur on voit ces cartouches banals, à la manière des calligraphes, en marbre de toutes couleurs. Revêtir certaines chapelles particulièrement vénérées ou les chœurs d'églises d'un marbre poli comme une glace, jaune, marqueté, aux veines bigarrées; faire courir au-dessous des niches des reliefs de bronze dorés; exprimer le deuil, dans les chapelles de la Passion, par exemple, à l'aide d'un beau marbre foncé ou de porphyre: c'était là, dès que les ressources le permettaient, une sorte de point d'honneur. (Chœur de *S. Maddalena de' Pazzi* [A] à Florence; transept droit de *S. Carlo* [B] à Gênes; chapelles dans toutes les églises riches de Rome.) A *Saint-Pierre* [C] de Rome, Bernini (v. p. 219) remplit entièrement les pieds-droits des arcades d'ornements de mosaïque en relief.

La parure la plus riche était d'ordinaire réservée aux parties les plus en vue: socles, piédestaux des colonnes d'autels, etc. (Armoiries en mosaïque de la *chapelle des Médicis* [D] à Florence, à *S. Ambrogio* [E] à Gênes, etc.; barrières de chapelles à *S. Martino* [F] à Naples.) Quand la matière manquait, on l'imitait en scagliola ou marbre de stuc, sinon sur les membres mêmes de l'architecture, au moins sur les autels. L'église des Jésuites à Venise montre quels sacrifices stériles on s'imposait parfois. Le modèle de tapisserie, d'un gris vert sur blanc, qui couvre les surfaces entre les pilastres et aussi les colonnes du chœur, ne semble à première vue qu'une décoration peinte. On songe peut-être ensuite au stuc ou à la scagliola, jusqu'à ce qu'enfin l'œil se persuade que c'est une mosaïque de marbre infiniment coûteuse.

Pour s'adapter à cette sorte de polychromie, la plastique devait recourir à l'expression la plus vigoureuse. L'architecture antique avait animé les écoinçons d'arcs de figures en relief, l'arc de Titus, par exemple, de victoires où l'on admirait, outre l'excellence du style plastique, la parfaite harmonie de l'ordonnance et de la masse du relief avec les formes architecturales. La Renaissance l'imita, d'abord avec beauté et mesure (autel d'Alexandre VI par A. BREGNO, dans la sacristie de *S. Maria del Popolo*), puis en transformant hardiment le relief presque en ronde bosse (Bibliothèque de JAC. SANSOVINO, v. p. 240, I). Le baroque, lui, sacrifia tout ensemble l'harmonie et la forme des écoinçons, et il y plaça, comme il put, de grandes figures allégoriques. Le style naturaliste de ces dernières fait que l'œil accueille avec plus de peine encore leur prétention d'être posées là où aucun être humain ne peut se placer. (*Saint-Pierre* [G] à Rome; *S. Ambrogio* [H] à Gênes, etc.) Des figures peintes du même style naturaliste (celles de SPAGNOLETTO, par exemple, à *S. Martino* [I] à Naples) sont plus supportables, parce que du moins elles sont représentées assises derrière l'arc, et qu'elles ne menacent pas de tomber. — Plus tard,

le baroque surchargea encore les corniches, notamment les frontons d'autels, etc., de saints et de chérubins en marbre ou en plâtre. Établir quelque rapport proportionnel entre ces figures décoratives et les statues des niches, *à priori* il n'en est pas question, puisque les niches elles-mêmes ne se soucient plus d'être en proportion avec l'édifice.

Au-dessus de la corniche, enfin, commence l'espace où la décoration déchaînée célèbre ses triomphes, parfois ses orgies. Depuis les premiers temps chrétiens, la *peinture des voûtes* n'avait jamais tout à fait cessé en Italie; mais ou bien elle s'était bornée aux coupoles et aux demi-coupoles des tribunes, ou bien (comme dans l'école de Giotto) elle s'était sévèrement soumise à la division architectonique des voûtes. Aux beaux temps de la Renaissance, et dans les meilleurs édifices, seules les coupoles et les demi-coupoles avaient des représentations avec figures; le reste des voûtes étaient en caissons. Michel-Ange peignit la voûte de la Sixtine, Bramante décora les voûtes de Saint-Pierre de caissons dorés. Corrège ne peignit que des coupoles et des demi coupoles. Le baroque, de même, se contenta parfois d'une simple ornementation des voûtes, puis la peinture des plafonds entraîna tout avec elle: peut-être en partie parce que les peintres, d'une grande sûreté de main, travaillaient plus vite et à meilleur marché que les stucateurs avec leurs caissons massifs et coûteux. Il restait toujours assez de stuc doré pour les encadrements de toute sorte autour des peintures, pour les guirlandes de fruits aux corniches, aux archivoltas, etc. Ces parties sont souvent ce qu'il y a de mieux dans toute la décoration. (Festons se rapportant surtout aux jardiniers et aux maraîchers, comme fondateurs, à *S. Maria dell'Orto* [A] à Rome, Transtévère.) Il y a des exemples de ces cadres où les parties architectoniques fixes et les parties végétales mobiles forment avec un troisième élément un ensemble singulièrement heureux: ce troisième élément c'est le coquillage, forme organique dans une matière solide, qui tient le milieu entre les deux autres. Il en résulte plus souvent, il est vrai, une caricature ampoulée qu'un bel ornement. Mais revenons à la peinture des voûtes.

Elle s'insinue de toutes façons. D'abord dans les caissons, à la place des rosaces; elle disjoint le caisson, selon ses forces, pour y faire un tableau. Dans les églises de Naples, vers 1600 déjà, les voûtes se divisent en un certain nombre de champs, carrés pour la plupart, et tous remplis de représentations historiques et allégoriques. (*Gesù Nuovo* [B], etc.; et comme pendant profane, les peintures du plafond de VASARI, dans la grande salle du *Palazzo Vecchio* [C] à Florence: le tout de plus en plus insupportable, à proportion que le style y est plus naturaliste.) La peinture ensuite dispose pour elle-même de grands cartouches commodes, au contour ondulé, et les remplit de scènes. (*Annunziata* [D] à Gènes.) Enfin elle envahit la voûte entière et sans interruption. Ici encore les meilleurs artistes se souvinrent et cherchèrent à prendre un grand mo-

dèle dans la Sixtine (v. la PEINTURE), cette merveilleuse gradation de figures servant de supports, de remplissage, de couronnement, de tableaux tranquilles et de scènes agitées. (DOMENICHINO ; *chœur de S. Andrea della Valle* [A] ; et, comme exemple profane, la *galerie du Palais Farnèse* [B] à Rome, par ANNIBAL CARRACHE.) Mais, en somme, c'est l'exemple séducteur de Corrège qui l'emporte : déjà on s'était habitué à remplir les coupoles de ces gloires, empyrées et assomptions, vues d'en bas ; désormais presque toutes les voûtes d'églises eurent de semblables gloires, bordées de groupes de figures, censées reposer sur la terre, derrière des balustrades. Le style et la représentation en trompe-l'œil nous occuperont à propos de la peinture ; ici nous constatons seulement la résignation avec laquelle l'architecture se laisse dessaisir. — Ce fut un sûr instinct qui poussa le père Pozzo à donner à ces formes et à ces groupes comme cadre et comme séjour un espace idéal, qui fait en même temps comme un prolongement de l'architecture de l'église, une sorte de portique, la plus magnifique possible, au-dessus duquel on voit le ciel et les gloires planant. Il y fallait d'ailleurs sa maîtrise résolue dans l'art d'improviser en perspective des figures et des édifices, sa souveraineté dans l'art des nuances et des tons, et son absolue insouciance de tout le reste. Sa voûte de *S. Ignazio* [C] à Rome n'a jamais été surpassée ; lui-même, à *S. Bartolommeo* [D] à Modène, a fait moins bien. Ailleurs il se contente d'une simple architecture peinte en perspective (coupole apparente de la *Badia* [E] à Arezzo ; salle dans la *Pinacothèque* [F] de Bologne, etc. ; voir des instructions détaillées dans son « Manuel ».) A l'*Annunziata* [G] de Gênes, la peinture de la coupole représente un magnifique édifice circulaire, à ouvertures multiples, animé par l'Assomption de Marie. A l'époque la plus récente appartient la voûte du *Carmine* [H] à Florence (vers 1780, par STAGI), travail qui n'est pas à dédaigner ; il semble que du fond d'une cour éclatante on voie le ciel à travers trois ouvertures.

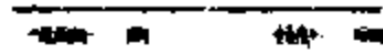
Les peintres naturellement ne pouvaient jamais se satisfaire. A quelles audaces n'avaient-ils pas recours pour pousser jusqu'à la dernière limite l'effet du trompe-l'œil ! — Les peintres, en dépit de « leur palette étincelante », ne pouvaient pas cependant donner à leurs gloires la clarté de la lumière du jour, ni l'éclat du paradis : les fenêtres étaient là, près de la peinture, qui servaient à comparer. On fit alors le possible pour les dissimuler, ces fenêtres, et pour ne leur laisser d'action que sur la voûte peinte, non sur l'église, en bas. MANSARD, dans son dôme des Invalides, éleva deux coupoles l'une au-dessus de l'autre, la plus haute avec des fenêtres latérales, la seconde avec une seule ouverture, juste assez grande pour permettre de voir les peintures de la première, mais non les fenêtres. Le stratagème le plus étrange est celui dont usa l'architecte de *S. Antonio* [I] à Parme (BIBBIENA le jeune, vers 1714). Il bâtit, dans la nef, deux voûtes l'une au-dessus de l'autre : il donna à la plus haute une forte lumière latérale, réservant dans la voûte inférieure une



quantité d'ouvertures baroques à travers lesquelles on voyait dans une claire lumière, au plafond supérieur, les personnages célestes et les anges. On pourrait, en manière de jeu, appliquer cette idée d'une façon plus attrayante encore.

Auprès de telles hardiesses, les plafonds droits, employés encore, surtout à Venise et à Naples, et revêtus d'un système de tableaux distincts, paraissaient comme « un point de vue dépassé » ; le ton de ces peintures à l'huile paraissait lourd et sombre à côté des couleurs vives de la fresque. Lorsque enfin, à Venise, TIEPOLO introduisit dans la fresque la peinture des gloires, il franchit en exagération audacieuse toutes les limites connues. Un plafond et une loggia, dans un excellent état de conservation, d'un effet léger et fin, au *Palazzo Vescovile* [A] à Udine.

Les excès les plus étonnants ne commencent qu'à partir du XVIII<sup>e</sup> siècle. Pour exprimer plus clairement la situation des groupes célestes planant dans l'espace, et pour convaincre le spectateur de leur réalité, on laissa les bras, les jambes, les draperies de certaines figures sortir du cadre (en les faisant reposer sur des morceaux de tôle découpés). Les figures du pendentif de la coupole, par exemple, sont désormais chargées de ces excroissances. (On donnait parfois aux figures plus rapprochées un relief insensible.) Là où la recherche du trompe-l'œil devient tout à fait plaisante, c'est quand les chérubins et les personnages allégoriques sortent tout à fait du cadre, et, par précaution, solidement rivés à quelque pilastre, étendent leurs pieds et leurs ailes de tôle par-dessus les profils d'architecture. Si l'on s'intéresse à ce genre, voir les petites coupoles des nefs latérales de *S. Ambrogio* [B] à Gênes, l'une des églises les plus instructives, en bien comme en mal.



Telle est la nature et l'exubérance d'une décoration dont le principe constant est l'harmonie avec l'ensemble. Il serait superflu d'expliquer de plus près comment telle partie dépasse et supprime telle autre, comment les différents facteurs, chacun dans un esprit spécial de préséance, couleur, architecture et plastique, courent à leur propre ruine et s'attachent à se démoraliser l'un l'autre. Nul n'a égard à la mesure et aux proportions des autres.

Et cependant la beauté ample de l'espace et la lumière d'en haut tamisée ont tant de puissance qu'on s'arrête avec plaisir dans nombre de ces églises. L'excès même de la décoration a son bon côté ; il donne le sentiment d'une richesse prodigieuse ; on y voit l'improvisation d'artistes extrêmement doués, qui, une fois par hasard, se seraient abandonnés à ne pas penser. La considération de l'histoire, il est vrai, modifie ce préjugé favorable.

Les pires particularités de ce style, d'ailleurs, semblent se concentrer

dans la principale pièce de parade des églises : le maître-autel et les autels en général. L'autel adossé, qui, aux temps de la Renaissance, est souvent une œuvre d'art d'un rang élevé, s'appauvrit, à Rome surtout, par l'emploi de pierres d'un grand prix destinées à créer un cadre colossal et informe. (*Chapelle de Paul V à S. Maria Maggiore* [A]; transept gauche du *Latran* [B], etc.) Vers la moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, il adopte les ondulations du plan à la Borromini, les brisures et les spirales du fronton, qui déjà, mais plus modérément, ont paru sur les façades. — Pire encore est l'allure donnée à l'autel isolé, qui, affranchi de la muraille, devient une véritable quintessence de la liberté mal comprise. Sans une construction supérieure, il devient une sorte d'échafaud informe, en segment de grand cercle (*maître-autel de S. Chiara* [C] à Naples). Avec une construction supérieure, un tabernacle, comme le sont les autels dits à la romaine, il présente les formes les plus affreuses. L'impudence de BERNINI, à propos du *tabernacle de bronze de Saint-Pierre* [D], émit cette théorie que l'autel est une architecture dont toutes les formes sont en mouvement. Ses colonnes torses et fleuries (1), son baldaquin ondulé avec les quatre frontons à tronçons enroulés, ont fait plus de mal que les façades de Borromini, qui, d'un quart de siècle plus récentes, ne sont peut-être que le développement du principe exprimé ici pour la première fois. — Hors de Rome, l'autel à la romaine est traité le plus souvent comme la châsse d'une statue ou d'un groupe. Et ici nous retrouvons encore Pozzo, qui, dans les autels, s'est surpassé lui-même. Quatre colonnes lui semblaient trop maigres : il faut voir, dans l'église des *Jésuites* [E] à Venise, comme il reliait dix colonnes à l'aide d'un entablement ondulé pour en faire une sorte de temple : plus horrible encore est son *maître-autel des Scalzi* [F]. Parmi ses autels adossés, celui de *Saint-Ignace*, dans le transept gauche du *Gesù* [G] à Rome, est célèbre par l'éclat incomparable de la matière et par le travail achevé de l'ornementation.

Les cloîtres des ordres les plus puissants prennent à cette époque le caractère d'une belle simplicité, où se remarque surtout l'ampleur. A part les Jésuites, ce sont les Oratoriens (*Padri dell' Oratorio*) qui s'y sont le mieux entendus. Quant aux Bénédictins, leurs abbayes paraissent être alors plus grandioses en Allemagne qu'en Italie.

Si l'on aime à voir des intérieurs dignes, d'une ordonnance commode, on aura toute satisfaction en parcourant les salles de chapitre, les réfectoires et les sacristies de ces cloîtres. La boiserie de chêne, souvent sculptée, des parties inférieures de la muraille, les hautes fenêtres, les travaux de stuc, les fresques, parfois sans valeur, mais souvent brillantes, du plafond

(1) Les colonnes torses des autels du moyen-âge primitif, dont quelques-unes sont à la chapelle du *Saint-Sacrement* [H], ne l'excusent pas. Voir la fresque de Raphaël : la *Descente de Constantin* et la tapisserie de la *Guérison du Paralytique*.

à voûte et des parties supérieures des murs, donnent l'impression d'un ensemble qui, dans sa simplicité, sa plénitude, son égalité, ne peut appartenir qu'à une corporation bien assise, à une corporation religieuse. Les corridors sont hauts et larges, les escaliers souvent ne le cèdent pas à ceux des plus grands palais. (Un des plus beaux escaliers est celui de LONGHENA à *S. Giorgio* [A] *Maggiore* à Venise, 1644.) — Les portiques des cours, comme la plupart des portiques de ce temps, succombent sous des piliers barbares et sans expression; et de plus, leur excessive simplicité prouve qu'on n'y attache plus, à beaucoup près, le même prix qu'au temps de la Renaissance. Il y a certes encore quelques brillantes exceptions, et ce sont les cas, assez rares, où le baroque s'est résolu à mettre des arcs sur les colonnes. Les arcs, d'accord avec le reste des dimensions, étaient grands et larges, et c'est pourquoi ils devaient reposer chacun sur deux colonnes reliées par un fragment d'entablement (v. p. 277). Nous avons déjà trouvé cette forme de portique dans les beaux bâtiments de l'université à Gênes (p. 259); il y en a un autre exemple dans la cour de la *Brera* [B] à Milan, qui est également un ancien collège des jésuites, et l'une des œuvres les plus puissantes de ce style, par RICCHINI. Avec son double escalier et les nombreux monuments des deux portiques, inférieur et supérieur, c'est l'un des premiers édifices qui donnent au voyageur venant du Nord l'impression de la grande architecture méridionale.

Quant aux palais de ce temps, d'abord, en ce qui regarde les façades, ce qu'il y a de bon n'est pas neuf, et ce qu'il y a de nouveau ne vaut rien. Les meilleures, qui reproduisent les traditions de Sansovino, de Vignola, d'Alessi et de Palladio, ont déjà, pour la plupart, été citées à l'occasion des modèles qu'elles imitent.

En général, ce sont les façades sans revêtement de pilastres qui l'emportent. Étant données la grandeur et la hauteur des bâtiments, des principes d'économie autant que d'architecture firent renoncer à ce revêtement. Les ordres de pilastres, d'ailleurs, n'allaient pas facilement d'accord avec les fenêtres des petits étages intermédiaires (*mezzanini*) qui, au temps de la Renaissance, étaient à moitié cachés, dissimulés dans les frises, ou du moins n'affichaient aucune prétention, tandis qu'alors ils avaient une certaine grandeur, une certaine parure, au point que le mezzanine devenait comme un étage spécial. Les palais à un seul ordre, tels que les dessinaient les successeurs de Palladio, ne convenaient plus par exemple aux goûts fastueux des familles princières de Rome. L'encadrement, sans beauté et sans vie, des différentes parties du mur en champs séparés, tel qu'il apparaît souvent à partir du XVII<sup>e</sup> siècle, est ici comme une sorte de compensation, puisque l'œil n'aime pas à se passer absolument de tout organisme vertical. Le détail cède la place, d'une part à des formes baroques, assez riches, de l'autre à des formes brutes et grossières, tirées maladroitement de l'ordre rustique : là où il



reste relativement pur, on remarque en lui une sorte d'indifférence, comme s'il lui suffisait d'avoir marqué sa place. Dans les corniches, alors qu'on prétendait garder le plus grand respect pour la corniche du Palais Farnèse à Rome (v. p. 244, E), apparaît la plus étonnante fantaisie; et chacun veut y être original. — Une réelle innovation, soit dit en passant, ce furent les grands portails : à l'ère du cheval commençait à succéder l'ère de la voiture. Parfois le portail, avec le balcon en saillie au-dessus, forme un ensemble d'une belle énergie : termes, armoiries, guirlandes de fruits, etc., concourent, avec les formes d'architecture, à composer un groupe animé, d'un grand effet. — La seule valeur possible des constructions gît naturellement dans les proportions.

La meilleure façade romaine de ce temps est celle du *Pal. Sciarra* [A], par FLAMINIO PONZIO, grâce au détail simple et énergique, grâce aussi à la pureté des proportions entre les fenêtres et la masse murale, et des étages entre eux. Le *Pal. Barberini* [B] (par MADERNA et BERNINI) se distingue par la forme grandiose de la construction centrale à trois ordres. La façade du *Quirinal* [B], du côté de la place (par PONZIO), présente, du moins dans le dessin des fenêtres, de la grandeur et de la noblesse.

Le célèbre DOMENICO FONTANA n'est jamais très heureux à cet égard : ses fenêtres sont trop étroites, ou elles ont une décoration mesquine qui ne va pas avec les proportions colossales de la façade. (*Palais de Latran* [C] à Rome; *Musée* [D] (autrefois Université), et *Palazzo Reale* [E] à Naples.) Son mérite est dans les distributions.

La plupart des autres palais romains de ce temps sont construits comme de grandes hôtelleries pour l'aristocratie, avec sa haute et basse domesticité; le nombre et l'étendue des étages sont affaire de convenance, ainsi que la composition en général. Une façade peut être meilleure que l'autre, mais aucune n'est une pure création artistique, bien que la grandeur des dimensions et la solidité de l'édifice produisent toujours un certain effet.

Les cours des palais sont désormais plus souvent fermées que garnies de portiques, et elles ont alors une architecture semblable à celle de la façade; ou bien les portiques, quand il y en a, ont des piliers, non seulement unis, mais indifférents. Veut-on des cours à colonnes, alors, comme dans les collèges de jésuites, on fait de magnifiques portiques et d'arcades légères portant sur deux colonnes. Ainsi au *Palais Borghèse* [F] à Rome (par MART. LUNGI l'ancien); dans le *Palais de la princesse Pozzo della Cisterna* [G] à Turin, Via S. Filippo; dans un autre palais, Via S. Francesco, imitation évidente de la cour de l'ancien palais Sauli, à Gênes; la belle cour de l'Université à Turin, au portique double, sur simples colonnes. Souvent sur l'un des côtés, au moins, est une haute et puissante loggia : ainsi au *Pal. Mattei* [H] (par MADERNA). La grande cour du *Quirinal* [I] (par MASCHERINO) produit un effet imposant, grâce au portique à piliers qui occupe toute la longueur, et qui, d'un côté, de-

vient une loggia ouverte. Quand la destination de l'édifice justifiait l'emploi de colonnes simples avec arcs, on avait une galerie, au sens de la première Renaissance, comme, par exemple, la grande cour de l'*Ospedale Maggiore* [A] à *Milan* (par RICCHINI, qui a utilisé un commencement d'exécution de Bramante (v. p. 110, B).

En somme, la Haute-Italie a relativement beaucoup plus de belles cours à portiques de ce style que Rome et la Toscane, pour ne pas parler de Naples. (Souvent, il est vrai, ce n'est qu'un remaniement des colonnes de la première Renaissance et de leurs chapiteaux.) Nous venons de citer une des œuvres importantes en ce genre à Turin : toute la ville est riche en excellentes solutions du problème. — Dans la ville haute de *Bergame* [B], on peut çà et là, à travers les cours en portique, avoir une vue enchanteuse sur la montagne, ou sur la plaine lombarde. — *Brescia* est particulièrement riche en belles cours, et son *Liceo* [C] (autrefois Pal. Margnani) offre un des plus magnifiques vestibules. — *Crémone* possède au *Pal. Dati* [D] (vers 1580 ; c'est une partie aujourd'hui de l'hôpital de la ville) un des plus gracieux dessins de cour qu'il y ait de ce style. — *Modène* présente dans la magnifique cour, déjà citée (p. 262, A) du *Palais Ducal* [E] (aujourd'hui Royal) l'une des meilleures applications des principes de Palladio. — Dans les cours plus récentes des palais de *Bologne* [F], il y a, en ce qui concerne l'ordonnance, la lumière, l'effet, nombre d'idées très heureuses généralement réalisées sans frais considérables

La transition du vestibule à la cour à portique a reçu toutes les solutions possibles : parfois le vestibule la précède sous la forme d'une construction séparée, parfois ovale ; mais souvent il est lui-même un grand portique ouvert qui se continue dans le portique de la cour.

Étant donnés les grands raffinements de perspective recherchés par le style baroque, le grand axe des cours surtout devait attirer son attention. La vue, depuis le portail jusqu'au delà de la cour, devait tomber, autant que possible, non seulement sur un objet caractéristique, tel qu'une fontaine avec statues, mais sur une architecture qui, en apparence du moins, ne fût que l'entrée d'une vaste profondeur. Quand le fond de la cour n'est qu'un simple mur uni, il faut encore y ménager quelque spectacle pour les yeux, dût-on ne le représenter qu'en peinture. Quand, par derrière, il y a un passage, on l'entoure de formes grandioses, de façon à éveiller quelque sentiment d'attente et de curiosité. La cour de la *Consulta*, près du *Quirinal* [G] (par FUGA), vue du portail antérieur, offre une de ces illusions, à laquelle l'ensemble de la cour ne répond pas. Au *Pal. Spada* [H] à *Rome*, BORROMINI a, depuis le côté gauche de la cour jusqu'à une cour latérale, disposé une colonnade, dont l'œil n'aperçoit pas tout de suite la vraie longueur.

A *Turin*, Via Lagrange, n° 30 [I], du portail de la rue on voit la cour, puis, au fond, sous la galerie du portail, l'escalier à deux rampes,

et au-dessous encore l'entrée d'une seconde cour plus profonde. — Un petit exemple de vue en perspective : au *Pal. Sonnaz* [A], Via delle Finanze. Au *Pal. Davolo* [B], Via delle Orfane, un escalier à trois rampes, richement décoré, avec vestibules supérieurs.

Mais la gloire des palais d'alors, ce sont surtout les *escaliers*. Quiconque en a les moyens veut des marches larges et basses, des paliers commodes, des balustrades de pierre (rarement de fer), et un riche plafond à voûte. La *Scala Regia* de BERNINI au *Vatican* [C] passait pour l'idéal de l'escalier, avec ses rangées de colonnes ioniques, et son rétrécissement graduel très artistement dissimulé. De fait, il faut avouer que, dans un espace aussi étroit, on ne pouvait rien rêver de plus imposant. Mais ce plan ne pouvait naturellement pas servir de modèle général. Les princes, les grands, les corporations religieuses, quand la dépense n'était pas limitée, consacraient à l'escalier un édifice distinct, avec une rampe au milieu et deux en retour de chaque côté; le revêtement des surfaces murales et de la voûte (abandonnée d'ordinaire aux fresques et aux ouvrages en stuc) devait être conforme au style de l'ensemble. — Du commencement du XVII<sup>e</sup> siècle : l'escalier principal du *Palais de Parme* [D] (aujourd'hui entrée du Musée et de la Galerie), avec une coupole octogone. — Du siècle précédent : le grand escalier célèbre du *château de Caserte* [E], par VANVITELLI; — les *Palais* d'une des familles papales d'alors, les *Corsini* [F], à *Rome* (par FUGA) et à *Florence*; — à *Milan* : le *Pal. Litta* [G]; — à *Crémone* : le *Pal. Dati* [H], cité plus haut, aujourd'hui hôpital, avec un système de rampes presque inextricable, etc.

Plus souvent l'escalier, surtout lorsqu'il doit servir aussi aux étages supérieurs, n'a qu'une rampe, qui suit la muraille, avec des marches larges et basses, sur deux, trois, ou même quatre côtés, en sorte qu'il reste au milieu un espace libre. Pour le dernier cas, il faut citer le *Pal. Altieri* [I] à *Rome*, et à l'époque classique plus récente, le *Pal. Braschi* [J]. — Pour rampe montante avec rampe en retour de l'autre côté, l'Italie offre tout un choix de belles et simples solutions du problème : je citerai de préférence le *Pal. Zucchini* [K] à *Bologne* (immédiatement derrière l'Albergo d'Italie), lequel déjà se distingue par l'heureux plan de la cour. L'escalier, avec sa décoration, d'une époque très avancée, mais exécutée dans les plus belles proportions, est d'un type qui n'est pas rare à Bologne : une ouverture ovale de la voûte laisse voir le plafond d'un espace supérieur, d'une lumière claire, orné d'une fresque. (De même, par exemple, au *Pal. Fioresz* [L], etc.) C'est encore un de ces moyens à l'aide desquels le baroque donne l'illusion de plus d'étendue et de plus d'éclat qu'il n'y en a réellement.

Enfin, l'escalier du *Pal. Lancellotti* [M] à *Velletri* (par MART. LUNGI l'ancien) serait déjà unique au monde par la vue qu'encadrent les arcades de ses portiques.



Outre ces plans, se perpétue le type que l'on peut appeler génois : deux escaliers divergeant symétriquement des deux côtés du vestibule, et se rapprochant ou se réunissant en haut d'une façon quelconque. L'escalier double du *Pal. Madama* [A], sur la Piazza di Castello, à Turin, bâti en 1718 par JUVARA, est une œuvre de grand mérite, avec son air de fête. A ajouter les escaliers déjà cités de l'*Université* [B] à Gênes, de la *Brera* [C] à Milan, etc.

Une attention toute particulière doit encore être accordée à l'escalier de *S. Giorgio Maggiore* [D] à Venise (1644), œuvre déjà citée de LONGHIENA, d'une beauté de dessin tout à fait achevée.

Le double escalier ovale du *Pal. Baciocchi* [E] à Bologne reste une simple curiosité.

Les chambres et salles de l'intérieur offrent deux types. Le premier (qui domine à peu près de 1580 à 1650) contient les éléments suivants : un plafond à solives apparentes, sculpté ou peint d'ornements (à deux couleurs, avec un peu d'or) ; au-dessous, une large frise avec des scènes historiques ou des paysages à fresque ; au-dessus de la cheminée, une grande peinture à fresque ; le reste de la muraille est orné de boiseries ou (jadis du moins) revêtu de tapisseries et de cuirs gaufrés. Dans le second type plus récent, les salles ont de fausses voûtes couvertes de peintures ; la muraille est toute revêtue de tapisseries, ou couverte de peintures à grandes perspectives. — Le premier type domine dans les palais de Bologne ; dans les palais de Gênes les deux genres se mêlent. A Rome, le *Pal. Costaguti* [F], par exemple, renferme d'excellents exemplaires des deux types ; le *Pal. Farnèse* [G] contient, outre la grande salle (v. p. 173, P), la célèbre galerie d'ANNIBAL CARRACHE, qui est un des rares intérieurs de ce temps dont l'exécution architectonique et pittoresque soit entièrement achevée.

Quant aux salles d'une plus riche fantaisie, on les trouvera plutôt d'ordinaire dans les villas, où on a utilisé la double lumière, de devant et de derrière, et où le rez-de-chaussée n'a pas eu à satisfaire aux exigences de l'entrée des voitures. Dans le *Casino* de la *Villa Borghèse* [H] (par VASANZIO) vient s'ajouter encore le luxe de l'incrustation, qui donne à la dernière salle une valeur matérielle réellement unique. (Les pierres précieuses y sont employées avec plus de tact et de goût que dans aucune église.)

La pièce de parade des palais était, non plus la grande salle carrée du milieu, mais une salle longue, étroite, parfois avec colonnes et voûte peinte, qui s'appelait la Galleria. Il y a des galeries magnifiques au *Palazzo Reale* [I] à Gênes, au *Pal. Doria* [J] et au *Pal. Colonna* [K] à Rome. (Cette dernière par ANTONIO DEL GRANDE.)



Quant au **Rococo** proprement dit, on n'en trouve pas beaucoup d'exemples en Italie, par cette raison que dans l'exécution plastique de la décoration murale, quand on s'y essayait, il y avait trop de modèles indigènes. La célèbre salle du *Pal. Serra* [A] à Gênes (Strada Nuova), par le Français DE WAILLY, est très digne d'être vue, même après Versailles, comme une des créations les plus belles et les plus sérieuses du style nouveau, qui révèle déjà l'influence du style classique renaissant.

A citer de même ici les salles splendides du Palais de la *Società Filarmonica* [B], Piazza S. Carlo, à Turin.

Assez souvent les corniches forment une transition de fantaisie jusqu'aux voûtes peintes, à l'aide d'adjonctions, d'ondulations et de brisures baroques ; les figures de stuc, qui sortent de leur feuillage, sont peu à peu comme attirées dans la scène peinte sur la voûte. Ce qu'il y a de plus important en ce genre, ce sont les corniches dessinées par PIETRO DA CORTONA dans les salles, peintes de même par lui, du *Pal. Pitti* [C] à Florence. Si tout ce style de décoration est une erreur, jamais artiste ne s'est trompé avec plus de sûreté. On ne saurait rêver à ces peintures d'autre cadre que celui que lui ont fait précisément les corniches.

L'esprit de grandeur que l'architecture apportait alors à la solution de ses problèmes se révèle dans quelques travaux de Rome, qui, en dehors de l'Italie, et de nos jours, par exemple, seraient à peine concevables. Les architectes peuvent se demander : dans quelle forme ferait-on aujourd'hui un grand *escalier* qui irait de la *Trinità de' Monti* [D] à la place d'Espagne ? et pourrait-on disposer les rampes et les paliers autrement qu'à angles droits ? SPECCHI et DE SANTIS, qui (1721-1725) ont construit l'escalier actuel, ont, par une insouciance presque enviable, employé alternativement les rampes et les paliers des degrés les plus divers et des formes les plus différentes, et ils ont réservé les parties intéressantes, les terrasses, pour les étages supérieurs (1). Ils avaient une sorte de modèle dans la *Ripetta* [E] (bâtie en 1707), dont le plan aurait pu être plus pratique, mais non plus pittoresque (2). — Un autre travail vraiment unique est la *Fontana di Trevi* [F]. Jadis DOMENICO FONTANA et GIOVANNI FONTANA avaient fait sortir, le premier, l'Acqua Felice (près des thermes de Dioclétien), et le second, l'Acqua Paolina, de murailles colossales, avec niches, décorées sans caractère ; et ils avaient reçu l'eau dans des bassins exhaussés. NICCOLO SALVI, au contraire, à l'effet architectonique substitua un motif pittoresque ; pour montrer l'eau dans toutes les fonctions et dans tous les mouvements possibles, et partout puissante (mais non réduite à des artifices puérils), il la fit jaillir d'un groupe de

(1) C'était aussi la meilleure manière de dissimuler l'inclinaison sensiblement oblique de l'escalier (en haut, vers la gauche).

(2) Elle est recouverte aujourd'hui par le nouveau pont.

rochers, tandis que le bassin est dans la profondeur, comme un lac. Les sculptures et la façade de palais qui couronne le tout ne sont que de simples décorations ; mais cette façade, dont le milieu s'avance comme un arc de triomphe, où Neptune se dresse en vainqueur, donne à l'ensemble une allure et un caractère qui manquent aux deux autres fontaines citées plus haut.

Les fontaines des places publiques et des jardins (v. plus bas) ont, pour la plupart, des vasques baroques et lourdes. (*Barcaccia* [A], de BERNINI, sur la place d'Espagne, etc.) Il y en a pourtant quelques-unes où l'architecture, très simple, fait avec l'eau jaillissante et retombante un ensemble excellent : ainsi les deux fontaines incomparables devant *Saint-Pierre* [B] (par MADERNA), celles de la grande cour intérieure du Vatican, celles de la cour du palais de Monte Giordano, etc. Quant à celles dont le principal mérite repose sur l'ornementation plastique, il en sera question à propos de la sculpture.

Dans un temps si ami du faste et de l'éclat, il ne faut pas s'étonner que les portes de tout genre, depuis les portes de villes jusqu'aux portes de jardins, aient été traitées avec tant d'ampleur et d'élan. Le baroque considérait les « Portoni » comme un genre où chacun doit prouver sa puissance et son originalité, et il y en a toute une collection au burin. C'est naturellement MICHEL-ANGE avec la Porta Pia (v. p. 245, A) qui devait exercer le plus d'influence. Parmi les portes qui ont été réellement exécutées, beaucoup ont été démolies dans l'agrandissement des villes. Au nombre de celles qui se sont conservées, nommons les portes d'Ancone [C] (Porta Pia, Arco Clementino, Porte du Lazaret, etc.), où l'on voit clairement que le but a été d'étonner. Mais là où on apprendra à connaître le caractère du baroque dans toute son originalité, c'est dans l'Arco del Meloncello [D] (près de Bologne, devant la Porta Saragozza), grâce auquel le portique d'arcades qui mène à la Madonna di San Luca traverse la chaussée. Il est permis à l'architecte de se demander si on aurait pu faire mieux. Il n'aurait du moins pas été difficile de trouver des formes de détail plus pures.

Parmi les arcs de triomphe proprement dits, il faut remarquer l'Arco San Gallo [E] (devant la porte du même nom à Florence), élevé sous Marie-Thérèse, en l'honneur de son mari, alors le grand-duc François.

Il est enfin un avantage qu'ont cherché les meilleurs architectes de tous les temps, et que le baroque a très souvent su atteindre.

Il faut en effet reconnaître que ce style, outre le charme de la perspective, a aussi l'art de bien choisir l'emplacement des édifices. Dans un grand nombre de cas naturellement, force était de s'accommoder de l'espace sur lequel avait été antérieurement, bien ou mal, posée une église ou un palais. Mais quand les circonstances le permettaient, on ne reculait devant aucun sacrifice pour placer le bâtiment d'une façon qui lui con-



vint. A Rome, entre autres, on remarquera comme souvent les églises forment la fin et la perspective, d'une rue ; avec quelle prévoyance par exemple, les jésuites ont arrangé la *Place devant S. Ignazio* [A], de manière à ce qu'elle fût avantageuse à leur façade ; ou encore ce qu'il a fallu faire pour donner au côté du chœur de *S. Maria Maggiore* [B] cet effet qui certainement n'est pas dû à son style ; avec quelle habileté enfin la *Ripetta* [C] (1707) s'ordonne à la façade, déjà citée, de S. Girolamo, etc. Dans Naples, aux rues si étroites, dans Gênes même, on a, à tout prix, ménagé une place libre devant les églises les plus importantes. Jusque dans les moindres églises, on a recours à la construction en hauteur, de façon à produire un effet sur le regard, et à dominer une partie de la ville. Combien cruellement l'œil regretterait *S. Frediano* [D] à Florence, par exemple, ou la *Madonna di Provenzano* [E] à Sienne, dont le style cependant nous laisse assez indifférents ! A Venise, PALLADIO déjà avait disposé son beau couvent insulaire, *S. Giorgio Maggiore* [F], de telle sorte qu'il formât le décor du fond de la Piazzetta. La *Dogana di Mare* [G] (1682) et l'église *della Salute* [H] (1631) ont été placées et disposées dans la même préoccupation. LONGHENA, qui bâtit la Salute, savait sans doute combien la petite coupole, placée derrière la grande, était illogique, mais c'est avec préméditation qu'il déploya le plus grand luxe de décoration : deux tours, outre les deux coupoles, et en dessous, tout autour des façades empruntées partie à S. Giorgio, partie aux Zitelle (v. p. 267, A), surmontées de volutes extraordinaires et peuplées de plus de cent statues. Quel air ferait, à l'intérieur, cet octogone à tant de bisesures, l'architecte s'en souciait évidemment fort peu. (L'octogone lui-même, à l'intérieur, est tout à fait dans le style de S. Giorgio ; derrière, outre l'espace de la seconde coupole, il y a encore un chœur.) Et quant à l'effet exécrable que devait produire l'ensemble de la décoration, vu de derrière, de la Giudecca, Longhena y était tout à fait indifférent.



A partir du milieu du siècle passé, apparaissent d'abord quelques velléités, puis des tentatives sérieuses de restauration du vrai style classique. En Italie la première impulsion vint moins de la publication des « Antiquités d'Athènes », par Stuart, que de nouvelles études des ruines romaines et d'autres mouvements contemporains de l'esprit italien. Surtout, le détail du baroque était tellement épuisé, que le premier choc devait y mettre fin. Dès 1730 déjà, on préférait des formes vides et ternes à ces bouffissures colossales dont, depuis Pozzo et les Bibbiena, nul n'avait plus le goût ni l'imagination. Le culte de Palladio dans la Haute-Italie (p. 268) vint encore singulièrement aider à cette tendance.

Ce nouveau style se montre parfois sous des formes étrangement hybrides. L'église et la place du *Priorato di Malta* [A] à Rome reproduisent encore ce style particulier qu'en France vers 1770 on appelait « à la grecque » : c'est l'œuvre de ce même PIRANESI qui rendit de si grands services à la connaissance exacte du vrai détail romain. — Le plus grand architecte italien de ce temps est MICHEL-ANGE SIMONETTI, qui, sous Pie VI, bâtit au Vatican [B] la *Sala delle Muse*, la *Sala Rotonda*, et la *Sala a Croce Greca* avec le magnifique escalier à double rampe ; salles d'un grand style, à jamais classiques pour l'exposition des antiques, et qui, doucement mais avec puissance, élèvent le sentiment du spectateur. (Une continuation, de notre siècle, qui n'est pas sans valeur, est le *Braccio Nuovo*, par RAFFAELLE STERNI.) — La famille de Pie VI fit bâtir par NOVELLI le *Pal. Braschi* [C], qui montre le style de la période précédente traduit d'une façon curieuse en un détail classique, mais qui est surtout célèbre par son bel escalier.

En dehors de Rome, il n'y a pas beaucoup d'œuvres de ce style, ou du moins les meilleures ont échappé à l'auteur. A Bologne, on visitera avec plaisir le *Pal. Ercolani* [D] : il a perdu sa galerie, mais il a conservé le grand et magnifique escalier de VENTUROLI, avec portiques à piliers dans la partie supérieure. A Gênes, il faut citer la façade actuelle du *Palais des Doges* [E], beau travail d'un artiste du Tessin, SIMONE CANTONI ; la salle du premier étage cependant ne répond pas tout à fait à sa réputation.

A partir de 1796, l'Italie fut entraînée dans des événements qui ruinèrent presque sa prospérité, et firent brèche dans son histoire. Quant à l'art italien dans le siècle présent, c'est un sujet que nous nous sommes interdit.

---

C'est au XVII<sup>e</sup> siècle que le style des **Jardins** eut en Italie sa plus belle floraison. Cet art étant un complément essentiel de l'architecture moderne, nous lui accorderons ici une attention particulière. (L'auteur demande l'indulgence, à cause de sa connaissance insuffisante du sujet.)

Les débuts de ce style sont inconnus. On lit bien la description de beaux parcs du xv<sup>e</sup> siècle, et les fonds des peintures du temps (BENOZZO GOZZOLI au Campo Santo de Pise, etc.) en donnent aussi une sorte de tableau imaginaire ; mais, à ma connaissance, aucun plan ne s'est conservé.

Au XVI<sup>e</sup> siècle, le projet primitif de BRAMANTE pour la grande cour du Vatican (v. p. 210) a donné une impulsion considérable à une manière plus artistique et plus grandiose de traiter les jardins, surtout par le double escalier avec grottes, dont la place est aujourd'hui occupée par

la Bibliothèque et le Braccio Nuovo. Le grand jardin actuel, derrière le Vatican, est aussi en partie du même, maître et il donne du moins une idée des principes généraux qui devaient inspirer l'art postérieur : un plan à lignes architectoniques, en harmonie avec les bâtiments ; un jardin de luxe, en contre-bas, et abrité contre le vent, avec des parterres de fleurs dessinés en figures et des fontaines ; le tout entouré et dominé par des terrasses, expressions stylisées de la pente, avec végétation d'arbres toujours verts, surtout des chênes.

Le plus riche exemple d'un jardin de luxe, que les avantages de la nature rendent à jamais inimitable, c'est la *Villa d'Este* [A] à *Tivoli*, qui date déjà de 1549. La pente escarpée, et la masse d'eau du Teverone qui a été utilisée sous toutes les formes, depuis le grandiose jusqu'au gracieux, étaient des éléments qui nulle part ailleurs ne se retrouvèrent réunis. Le sentiment fondamental, d'ailleurs, est toujours cette même fantaisie du XVI<sup>e</sup> siècle, qui aimait les terrasses escarpées et les perspectives closes par des constructions et des sculptures étranges. Dans des dimensions plus petites, et peu de temps après, on peut citer à *Rome* le beau jardin du *Palais Colonna* [B]. Les trois plus beaux jardins de Rome du XVI<sup>e</sup> siècle n'existent plus (*Villa Madama*, *Vigna di Papa Giulio*, *Orti Farnesiani* sur le Palatin, par VIGNOLA), en sorte qu'il n'est guère facile de formuler une appréciation générale. Le jardin de la Farnésine au *Transtevere* n'a pas de liaison avec les bâtiments.

A *Gênes*, le jardin du *Palais Doria* [C] est d'un plan assez ancien (depuis 1529) ; escaliers en partie couverts de portiques à arcades ; la fontaine principale (avec la statue d'Andrea Doria en Neptune) est peut-être le type le plus ancien qui se soit conservé en ce genre.

A *Florence*, le jardin *Boboli* [D] fut créé dès le temps de Cosme I<sup>er</sup>, sous la direction du sculpteur TRIBOLO, et plus tard de l'architecte BUONTALENTI. La pauvreté d'eau, qui ne permit que peu de fontaines et un seul bassin dans la profondeur, est rachetée par la beauté de la vue ; le motif du cirque, à la place du jardin de parade, avec l'entourage de terrasses de chênes, est une idée heureuse et grandiose, comme continuation à l'air libre des ailes latérales de la cour. On descend vers les parties du fond, avec l'île de GIAN BOLOGNA, par une allée de cyprès, de pente très raide, qui à cet égard n'a guère son égale, tandis qu'ailleurs on trouverait nombre de cyprès isolés beaucoup plus beaux. L'idée, en tout cas, est vraiment architectonique.

Les jardins étaient la passion des Médicis, et BUONTALENTI, déjà nommé, en fit pour Cosme et Francesco une quantité, parmi lesquels le célèbre jardin de la *Villa Pratolino* [E], et la *Villa de Castello* [F], par TRIBOLO, qui, au dire général, a aujourd'hui encore de la valeur. Le genre tout entier, soit dit en passant, resta une branche de l'architecture et le bien des architectes, auxquels d'ailleurs il appartenait en droit. (Bien que Louis XIV eût son maître des jardins spécial, Le Nôtre, les plans



de ce dernier sont aussi architectoniques que ceux d'aucun autre temps ; à Rome, la Villa Ludovisi est son œuvre ; v. plus bas.)

A partir de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, l'art des jardins achève de se perfectionner en Italie. La bigarrure et les puérités disparaissent, ou elles sont dissimulées, et dans ce cas multipliées en nombre. Les orgues d'eau, les coups de vent, les jets à surprise, et toutes ces curiosités qui faisaient le bonheur des propriétaires, ont leurs grottes spéciales ; mais le jardin lui-même est, avec plus d'harmonie que jadis, voué aux grandes lignes, aux grandes perspectives, aux contrastes les plus simples possible. Dans les jeux d'eau et fontaines, même le baroque n'est pas aussi prédominant qu'on le croit, et quelques-uns de ces travaux sont d'une composition si belle, si calme, si en harmonie avec l'entourage, qu'on ne saurait rien rêver de plus accompli en ce genre. L'ensemble a un but précisément opposé au but du jardin dit anglais. Il ne s'agit pas d'imiter artificiellement la nature avec ses hasards ; il s'agit de mettre la nature au service des lois de l'art. Quand on rencontre des labyrinthes, des solitudes, des chinoïseries, des huttes de paille, des ruines, des chapelles gothiques, etc., c'est que l'imitation moderne de l'étranger est intervenue. L'Italien ne comprend ni ne partage la sentimentalité élégiaque de la nature, dont toutes ces singularités sont ou doivent être l'expression. Ce qu'il y a d'essentiel dans les jardins italiens, c'est avant tout la distribution, panoramique et symétrique, en espaces ayant chacun son caractère déterminé. Le jardin de parade, d'abord avec son cadre de terrasses à balustrades et d'escaliers à rampes est susceptible du plus riche développement architectonique, à l'aide des terminaisons en hémicycle (teatro), des gradins, des grottes et des fontaines ; d'ordinaire, il reste en liaison étroite avec les bâtiments de la villa. Les parties basses et les vallons sont traités avec style à l'aide de terrasses ; l'eau y suit un cours droit, élargie en bassins, ou ramassée en cascades, dont la chute, parfois pauvre, est motivée par le décor architectonique et mythologique, qui la sauve du ridicule où serait exposée, dans une telle indigence, la chute d'eau naturelle d'un jardin anglais. Ou bien c'est un abaissement du sol qui est disposé en forme de cirque (et employé comme tel). Ou bien c'est toute une vallée, toute une région réservée à une végétation distincte, non pas cependant au point de pouvoir être confondue avec la campagne proprement dite : les pins de la Villa Pamfili, par exemple, ne seront jamais pris pour une forêt de pins sauvages. Les allées (toutes rectilignes), et dirigées toutes vers quelque point de vue intéressant, vers des fontaines ou des sculptures, ont ou une simple bordure ou une voûte d'arbres toujours verts : dans le premier cas, ce sont des haies épaisses de cyprès et de lauriers ; dans le second cas, ce sont surtout des chênes. Cette bordure en même temps dissimule aux regards les parties de jardin abandonnées à l'économie domestique.

Les conceptions ici sont tout à fait en grand ; il n'y a pas à nier cependant que sans le concours de ce qui échappe au calcul, le lointain des montagnes, les vues de la campagne ou de la ville, la mer même et ses rivages, l'impression serait peut-être lourde et pesante. Telle est (à mon avis du moins) l'impression que produit le jardin de Versailles, dont les dernières perspectives se perdent dans la plus insignifiante des contrées. La plaine la plus plate, pourvu qu'elle soit dominée par des lignes de montagnes, peut se prêter au jardin à l'italienne, tandis qu'à Versailles les terrasses les plus expressives ne suppléent pas au manque de vue. Le contraste entre la nature libre et l'architecture, qui, de l'extérieur, domine le jardin italien, pourrait bien être une des conditions fondamentales du genre.

Nous commençons cette seconde série par la *Villa Negroni-Massimi* [A], jadis si belle, sur le Viminal et l'Esquilin, de 1580 environ, admirable encore et vénérable dans son aspect dévasté, et bien que ses bois se soient tant éclaircis (1). Le Casino inférieur est une construction de DOMENICHINO : le paysage d'ailleurs y est plus considérable que l'architecture. L'église S. Maria Maggiore aide singulièrement à l'effet. De la colline de cyprès, on a aussi une vue grandiose sur la campagne romaine.

La *Villa Aldobrandini* [B], au contraire, près de Frascati (le jardin a été, comme le palais, vraisemblablement, dessiné par GIACOMO DELLA PORTA), est un bel exemple du style sévère, favorisé par de grands avantages naturels. Jardin de parade sur la haute terrasse à laquelle mènent des rampes ; sur le revers, le palais, très différent, par la masse et le style, des « Casini » des villas urbaines de Rome, qui ne veulent être que de simples pied-à-terre, ou des galeries de fêtes. Derrière, l'imposant « teatro », avec grottes et fontaines, et au-dessus, les chênes, entre lesquels coule la cascade venant d'une fontaine supérieure, — sans compter une quantité de motifs accessoires. — (La *Villa Mattei* [C], sur le Coelius, 1582, est présentement invisible.)

*Villa Medici* [D], sur le Monte Pincio, aujourd'hui Académie de France, également de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle : le bâtiment, d'ANNIBALE LIPPI, montre, sur le revers du moins, le caractère des Casini romains, déjà assez achevé : portiques à jour, et surfaces murales revêtues de reliefs antiques. Le jardin de parade (et la continuation en grands et simples berceaux de verdure) est dominé par une haute terrasse de chênes, d'où s'élève, en forme de belvédère, une pyramide à gradins (et non pas une colline avec allées en spirale à la façon des jardins anglais).

Le jardin du *Palais du Quirinal* [E], simple et grandiose, est probablement l'œuvre de CARLO MADERNA (après 1600) qui, du moins, a dessiné les grottes avec les jeux d'eau, et les a reléguées dans un coin, à gauche,

(1) La villa a été aujourd'hui, en grande partie, sacrifiée à de nouvelles constructions.

au-dessous de la terrasse du jardin de parade. Le Casino (par FUGA) est d'époque récente, et, relativement à sa destination, lourd et mesquin.

La *Villa Mondragone* [A], près de Frascati, résidence gigantesque de Paul V et de sa famille, jadis (d'après les plans du moins) un des spécimens les plus accomplis du style le plus sévère, est aujourd'hui dans un triste état de délabrement. Elle mérite à peine une visite, en dépit de la vue, qui, d'ailleurs, est plus belle encore sur d'autres points.

*Villa Borghèse* [B], devant la Porta del Popolo; la partie la plus ancienne, avec le Casino de VASANZIO (p. 293, H), auquel se rattache latéralement le jardin de parade, comprend, outre l'espace plus proprement champêtre, et le cirque (ajouté récemment), un bois de chênes d'un dessin architectonique; le temple d'Esculape, au milieu d'un petit lac, est d'une date plus récente. Le vandalisme gratuit de l'année 1849 a abattu la moitié du bois. — Les parties nouvelles de la villa, dévastées à la même occasion, avaient été dessinées surtout selon les lois du paysage pittoresque, à la manière du Poussin.

La *Villa Pamfili* [C], devant la Porta S. Pancrazio, a de même beaucoup souffert en 1849; mais heureusement les parties essentielles n'ont pas été atteintes. Le plan d'ALGARDI (après 1650) était favorisé par les plus grands avantages, un beau site élevé, et l'abondance d'eau de l'Acqua Paolina. Un système de galeries de chênes, autour d'une prairie, encadre la vue du Casino, qui est presque entièrement couvert de sculptures antiques. Derrière le Casino, et entouré de terrasses de chênes, vient le jardin de parade, situé en contre-bas; puis à un niveau plus bas encore, dans l'ombre épaisse de la verdure, une merveilleuse abondance d'eaux jaillissantes au long d'une terrasse et d'un « teatro » : il y a à la place, aujourd'hui, un jardin anglais d'un goût très malheureux. Des deux côtés de ce plan principal, à droite surtout, s'étendent les parties accessoires, plus agrestes, mais dociles pourtant encore aux lignes générales de l'architecture : la prairie d'anémones et la vallée avec le Laghetto; le fond est formé par le célèbre bois de pins, qui n'a probablement pas d'égal en Italie pour la beauté vigoureuse des arbres et de leurs dômes de verdure.

La *Villa Conti* [D] (aujourd'hui Torlonia), près de Frascati, est, de toutes, celle dont l'impression est peut-être la plus pure et la plus bienfaisante; mais pour l'étendue et le nombre des motifs elle est dépassée par quantité d'autres jardins. Il n'y a que deux terrasses de chênes, l'une en haut, épaisse, l'autre en bas, assez éclaircie; mais toutes deux sont animées par les plus belles eaux et la vue la plus magnifique.

La *Villa Ludovisi* [E], sur le Monte Pincio, dessinée par LE NOTRE, avec de belles parties grandioses (par devant) et des allées ombreuses d'un grand charme. Les parties nouvelles sont du style anglais le plus bigarré (1).

(1) Les jardins ont été récemment à peu près sacrifiés à des constructions nouvelles.



Le jardin du *Palais Barberini* [A] à Rome, jadis très beau.

Au XVIII<sup>e</sup> siècle appartient le *Jardin Corsini* [B], sur la pente du Janicule ; il n'y a qu'un seul motif de style sévère, mais d'une beauté vraiment élevée ; je veux dire la cascade avec fontaine entre les érables.

*Villa Albani* [C], devant la Porta Salara, bâtiment et jardin dessinés par CARLO MARCHIONNE sous la direction du cardinal Alessandro Albani ; prédominance des lignes architectoniques et de l'architecture elle-même, avec le concours des sculptures antiques, dont l'emploi à ce degré est unique ; les chênes ne servent que de clôture et d'arrière-plan ; dans nombre de détails déjà prévaut l'intention pittoresque ; la vue des monts de la Sabine a été utilisée, et c'est pourquoi les parties de devant sont si claires, avec de simples haies de cyprès.

Le jardin du *Priorato di Malta* [D] sur l'Aventin, avec un simple berceau de verdure, dans la direction exacte de la coupole de Saint-Pierre (la fameuse vue par le trou de la serrure). Le dessin en est peut-être de PIRANESI qui, du moins, a fait le plan des bâtiments.

Nombre de petites villas doivent leur charme parfois indescriptible à leur situation surtout et à leur vue. (La *Vigna Barberini* [E], en ruine, près de S. Spirito ; la *Villa Spada* [F], tout à fait abandonnée, derrière l'Acqua Paola, avec les autres villas du Janicule ; *Villa Spada* [G] ou *Mills*, sur le Palatin ; le *Jardin des Passionnistes* [H], sur le Coelius, etc.) D'autres villas, moins avantageusement situées, ont cependant des éléments d'un grand charme, ou bien, par leur caractère, éveillent la même impression que les autres, plus grandes et plus célèbres. (Il y en a plusieurs, sans prétention, entre les Thermes de Dioclétien et la Porta S. Lorenzo, d'autres entre S. Maria Maggiore et le Latran, près de ce dernier, la *Villa Massimi* [I] ; et la *Villa Altieri* [J], celle-ci avec de beaux berceaux de verdure et un grand pin ; enfin la *Villa Volkensky* [K], dont l'effet principal repose sur les ruines de l'aqueduc.) Remarquer encore, à cause de leur jolie ordonnance, les restes du *Casino Borghèse* [L], à droite, à mi-chemin entre la Porta Cavaleggieri et la Porta S. Pancrazio ; et encore les restes du jardin de l'ancienne *Villa Cesi* [M] (plus tard couvent grec) à gauche, devant la Porta Cavaleggieri.

Parmi les villas de Naples, il n'en est aucune, d'un peu d'importance, qui dépasse le siècle dernier. Les jardins, en partie plus anciens, du Vomero ne sont pas du tout à comparer avec les jardins romains ; ils n'ont pas d'eau, mais ils sont placés de telle sorte que la vue seule ferait oublier le cadre le plus éclatant. La *Floridiana* [N] est tout à fait moderne, le *Belvédère* [O] l'est en partie ; la *Villa Patrizzi* [P] et la *Villa Ricciardi* [Q] (celle-ci avec une double vue, du côté de la mer et du côté des Camille-dules) sont plus anciennes ; elles ont la même vue, vraiment féerique, que toute cette ligne de hauteurs. Parmi les villas des Bourbons, bâties au siècle passé, le premier rang appartient au *parc de Caserta* [R], non

pour la vue, mais pour le plan des jardins. — A citer encore *Capo di monte* [A], *Quisisana* [B], près de Castellamare, *Portici* [C], etc. — Au nombre des créations modernes, la partie postérieure de la *Villa Reale* [D] à Naples, à cause de sa végétation tropicale, a été, avec raison, disposée d'après les lois du paysage plus que d'après celles de l'architecture.

A *Gênes*, la force des vents est un obstacle à la belle croissance des arbres, et la pauvreté d'eau, sur les hauteurs, autour de la ville, est une autre difficulté. Le jardin du *Palais Doria* [E], comme nous l'avons remarqué, est sur un plan ancien : telle ou telle maison de campagne a bien des terrasses avec grottes, d'un bel effet, mais la partie végétale des jardins est médiocre. La petite villa du marquis di Negro est un point de vue ravissant, plus qu'un vrai jardin. Ce que j'ai vu de plus beau, c'est le jardin du *Palais Pallavicini* [F], déjà cité, hors d'Acquasola, qui forme deux terrasses, l'une supérieure, l'autre inférieure, avec grottes, etc. Mais derrière le palais, au lieu des chênes romains, il n'y a que de maigres cyprès (v. p. 258, D). La *Villa Durazzo* [G], aujourd'hui Grappallo al Zerbino, promet (du dehors, au moins) un plan de terrasses d'une belle apparence. — Les villas des environs, parmi lesquelles il doit s'en trouver de fort belles, ne me sont pas suffisamment connues par une étude personnelle ; celle du marquis Pallavicini à Pegli est un jardin anglais de style moderne.

A *S. Fruttuosa*, la *Villa Imperiali* [H], un palais avec portiques à terrasses des deux côtés. D'une beauté ravissante, en dépit de la plus triste négligence. On voit encore des traces de peintures sur la façade, qui est d'un style excellent, comme toute l'architecture, d'ailleurs, qui paraît devoir être attribuée à MONTORSOLI.

A *S. Francesco d'Alvaro*, la *Villa Cambiaso* [I], autrefois Giustiniani, égale pour le moins à la Villa Pallavicini. Une loggia de trois arcades avec niches, du côté de la campagne ; une autre, semblable, tournée vers la mer, orne la partie centrale. C'est un des beaux monuments de l'Italie.

A une bonne lieue de *Turin* est l'ancien grand château de plaisance, la *Veneria* [J] ; le jardin, jadis célèbre, et illustré par de grandes publications, a aujourd'hui complètement disparu.

Sur les anciennes villas et jardins vénitiens de la Brenta, et leur état actuel, je n'ai aucun renseignement.

Sur l'ancien territoire vénétien, le *jardin Giusti* [K], à *Vérone*, est justement célèbre par ses terrasses de cyprès. Dans le vieux duché de Milan, le parc immense de *Monza* [L] (siècle passé), et surtout les *Iles Borromées* [M]. (Les jardins depuis 1671.) Quant à l'*Isola Bella*, on ne

saurait nier que, du moment où l'architecture devait être si prédominante, la fantaisie de l'imagination aurait pu trouver mieux que le même motif répété dix fois en se rapetissant; mais ici, sous le charme irrésistible du lieu, qui pourrait encore chicaner l'auteur? — L'Isola Madre, avec sa végétation méridionale, plus agreste, avec ses vues changeantes sur les villages du lac, plaira plus encore peut-être, selon les dispositions et le goût de chacun.

Dans les villas du *lac de Côme*, qui, presque toutes, ont été limitées par l'escarpement de la rive, l'architecture et la vue l'emportent de beaucoup sur le plan des jardins. Les terrasses les plus importantes sont à la *Villa Sommariva* [A]; le plus beau jardin est celui de la *Villa Melzi* [B].





## II. — SCULPTURE.

---

La sculpture antique, lorsque le christianisme la prit à son service, était déjà tombée dans une décadence profonde; depuis la fin du second siècle, elle n'était plus guère qu'une répétition, sans vie, des types anciens, et, dans l'ensemble, le travail d'exécution avait étrangement dégénéré. L'amour du colossal, le goût des matières précieuses ou extraordinairement dures avait fait sacrifier la fin idéale à la recherche des moyens et de l'habileté technique; la chute et l'écroulement de la religion païenne avait fait le reste. En tout cas, au temps de Constantin, la sculpture ne pouvait plus créer un seul type chrétien qui pût souffrir la comparaison avec n'importe quelle statue de divinité de la bonne époque.

Peut-être était-ce conscience secrète de cette impuissance, peut-être aussi défiance à l'endroit d'un art si cher au paganisme, peut-être encore égard à la loi de Moïse, — la sculpture religieuse renonça presque entièrement aux statues. Des œuvres comme les deux statues (très médiocres) du *Bon Berger* au *Musée chrétien de Latran* [A] ou la statue en bronze de l'*Apôtre à Saint-Pierre* [B] (cinquième siècle) sont très rares; et encore la dernière est-elle une imitation laborieuse des figures en toge, assises, de la statuaire païenne. — Des statues d'honneur, dont la série se prolonge jusqu'au cinquième siècle, il ne s'est presque rien conservé; et de l'époque des empereurs, après Constantin, l'Italie ne possède qu'une colossale statue de bronze, sans forme, de l'empereur *Héraclius*, à *Barletta* [C].

De la sorte, il ne pouvait être question, au moins dans le domaine plastique, d'un développement des types sacrés, pareil à celui des divinités païennes. Au surplus, les sujets, c'est-à-dire le Christ et les Apôtres, étaient loin de s'approprier à une telle fin, comme les dieux du paganisme. Ces derniers étaient nés avec l'art, et n'avaient pris leur vraie forme que par lui; leur figuration plastique, leur costume, leurs attributs avaient un caractère d'expression définitive, et le cercle entier du beau, tel que les anciens le comprenaient, y était enfermé. Les personnages

sacrés du christianisme, au contraire, appartenaient non pas à la mythologie, mais à l'histoire : ils étaient, sans le secours de l'art, des objets de foi, qui ne se laissaient traiter ni manier librement ; n'ayant pour origine ni les forces de la nature, ni l'imagination intellectuelle et morale, ils n'offraient pas, à beaucoup près, la même richesse d'expression ; leur signification enfin était supra-sensible, spirituelle, et ne pouvait par conséquent se prêter aux formes de l'art aussi simplement ou dans la même intégrité que le faisaient les types païens.

La sculpture s'en tira comme elle put, et selon les exigences de la foi nouvelle. Au lieu de figures que, pour les raisons déjà données, soit à cause du style, soit à cause du sujet, elle ne pouvait animer de son souffle, — elle créa des *histoires*. Le relief déposséda la sculpture en ronde bosse, ainsi que l'art romain avait déjà commencé à le faire, et en même temps il devint une sorte d'annexe de la peinture, qui, poursuivant le même but, disposait de moyens infiniment plus riches. Bientôt le bon plaisir du luxe ecclésiastique décide et du relief et de la peinture. L'Église demande à l'art la quantité : en des cycles entiers de scènes historiques, ou du moins en des séries complètes de saints et d'apôtres, elle recherche l'expression symbolique de sa puissance ; les deux arts, avec leurs dépendances, ne lui servent plus que comme un moyen pour une fin, et leurs lois intimes doivent céder devant elle.

Un style, formé dans des conditions pareilles, offre peu à l'œil. Mais l'intérêt historique et poétique compense ce défaut. Ce qu'il faut remarquer avant tout, c'est le sérieux et la puissance avec laquelle l'Église complète ses cycles de représentations, et les répète, dans l'ensemble comme dans le détail, de sorte qu'elle a une infinité de types, non seulement pour les personnages isolés, mais pour les scènes historiques elles-mêmes. Outre la beauté de l'histoire biblique, c'est aussi une grande poésie que la symbolique qui se traduit, dans le parallélisme de l'Ancien et du Nouveau Testament, par une série d'allusions propres où se cache la doctrine de l'Église. C'est l'ensemble qu'il faut considérer, car c'est l'ensemble qui parle et agit. Et tout cela est vrai surtout de la peinture : les restes de sculpture cependant veulent aussi être examinés de ce point de vue.

Quant au détail même du style dont il sera question plus longuement à propos de la peinture, il est permis de le définir en deux mots. Jusqu'au cinquième siècle, c'est le style antique qui se continue dans d'évidentes imitations. Puis, après un intervalle assez long, que nous ne pouvons dater, faute d'œuvres, il se fait un partage : d'un côté, la barbarie, de plus en plus sauvage, de la forme ; de l'autre, la régularité byzantine. La statuaire byzantine est un système de formes, de costumes, de mouvements, d'expressions, — le tout appris par cœur, et reproduit à satiété avec une certitude qui atteint presque l'immutabilité de l'art égyptien. — Les deux routes se touchent et se croisent en Italie pendant quelque

temps; çà et là aussi, et loin des voies frayées, quelques maîtres meilleurs annoncent l'aube de l'art chrétien.

**Sarcophages.** — Les sarcophages chrétiens sont encore sur la frontière extrême de l'art antique, — ils en paraissent presque la suite. La collection la plus importante se trouve au *Musée chrétien du Latran* [A]. Une autre (qui contient le plus intéressant de tous, le sarcophage de Bassus) est dans la *Crypte de Saint-Pierre* [B] (Grotte vaticane); une autre au *Campo santo* [C] de *Pise* (voir t. I, p. 177). D'autres encore dans la *cathédrale* [D] de *Salerne*, dans nombre d'églises italiennes (le plus souvent comme socles d'autels), surtout à *Ravenna* [E] (*cathédrale*, *S. Apollinare in Classe*, *San Vitale*, *S. Francesco*, etc.). Il y a un riche sarcophage dans la crypte de la *cathédrale* [F] d'*Ancône*. Le sarcophage de *S. Francesco de' Conventuali* [G] à *Pérouse*, transept gauche, contient un des meilleurs exemplaires du Christ jeune, si familier à l'art du quatrième siècle; voir aussi dans l'église *S. Francesco* [H] à *Ravenna* (autel de l'abside latérale droite).

Plusieurs de ces sarcophages, comme les dernières œuvres païennes, montrent le même art d'historien, par une série de scènes qui se pressent et se meuvent sur la même ligne. Ce qu'il y a, pour ainsi dire, de sténographique dans cette manière laisse beaucoup à deviner, même aux plus versés dans la lecture de la Bible, et le parallélisme des figures de l'Ancien et du Nouveau Testament n'est pas toujours d'une grande lumière, parce que les rapprochements sont parfois un peu forcés. Une description ou une analyse détaillée mènerait fort loin : Platner, dans sa « Description de Rome », donne l'essentiel pour ce qui regarde le Musée chrétien et les « grottes ».

Dès le troisième siècle, on renonça au relief continu, et les divers compartiments furent séparés par des colonnettes. C'est dans cette forme que le moyen âge recueillit le sarcophage et l'adopta comme modèle pour ses reliquaires de toute dimension.

Au petit nombre des reliefs architectoniques de la période chrétienne archaïque appartiennent les figures en stuc du *Baptistère des Orthodoxes* [I] à *Ravenna*, — et c'est un modèle de ce qu'a fait la plastique italienne au temps de sa plus profonde décadence.

Peu à peu la sculpture se ravale à une sorte d'orfèvrerie et se confine dans les matières par où, dès la plus haute antiquité, elle avait commencé : l'or, l'argent, le bronze et l'ivoire. Et encore a-t-elle à subir, dans presque tous les genres où elle s'est réfugiée, la rivalité de l'émail, de la peinture, de la mosaïque. Il n'y a plus, comme œuvres de pierre, que les sarcophages, et les quelques reliefs que les Byzantins plaçaient au dedans et au dehors de leurs églises. (Nombreux spécimens à *Saint-Marc* [J] à *Venise*. — Le relief de la Madone à *S. Maria in Porto* [K] à *Ravenna*, derrière le maître-autel; il est habituellement recouvert.) Parfois aussi la barrière de l'autel (*cancelli*) et la chaire avaient pour orne-



ment quelques figures de pierre. (Barrières d'autel sculptées, avec l'histoire de Samson et du Christ, du onzième ou du douzième siècle, à *S. Restituta* [A], cathédrale de *Naples*, au fond, à gauche.) Parfois, et par confession d'impuissance, des sarcophages antiques, en dépit de leur contenu mythologique, servaient à la décoration des églises (voy. t. I, p. 177 et suiv.) (Un sarcophage de la première période chrétienne supporte la chaire de *S. Ambrogio* [B] à *Milan*; sur la chaire même, l'aigle de bronze et l'évangéliste sont environ du dixième siècle; les autres figures, assez barbares, du douzième siècle.)

Quant aux autres applications de la plastique, — quelques exemples catégoriques suffiront pour chaque genre.

**Autels.** — Les autels de prix, jusqu'au douzième siècle, avaient sur les quatre côtés, ou au moins sur le devant, un revêtement de tôle dorée, avec une série de figures ou de scènes en repoussé; le cadre était orné d'émail, ou de gemmes antiques rivées. — Le seul travail de ce genre qui soit en parfaite conservation, d'un certain *VOLFINSUS*, de la première moitié du neuvième siècle, entoure le maître-autel de *S. Ambrogio* [C] à *Milan*, lequel d'ailleurs est remarquable aussi par les sculptures en pierre peinte du fronton, même époque. Comme type de l'art à l'époque carolingienne, il y a là un curieux mélange de reminiscences classiques, de gaucherie propre et d'enjolivure byzantine. — Le devant d'autel (pala d'oro) de *Saint-Marc* [D] à *Venise*, œuvre du dixième siècle, de Constantinople, contient quelques émaux extrêmement soignés sur de nombreuses plaques d'or : le couvercle, bronze et or, bon travail vénitien du quatorzième siècle, montre déjà, dans le haut relief des Apôtres, le style gothique développé. — Un devant d'autel en ivoire, important par la manière dont est traitée la composition historique, dans la sacristie de la *cathédrale* [E] de *Salerne* (douzième siècle). — Parfois, faute de ressources, le stuc, le bronze doré, la peinture remplaçaient le relief ou l'émail. Il y a un devant d'autel de ce genre, daté de 1215, à l'*Accademia* [F] de *Sienna*, première salle. — Sur l'architecture des autels, voir ARCHITECTURE.

Les petits autels domestiques, le plus souvent avec panneaux se fermant (triptyques), étaient exécutés surtout en ivoire. Le *Musée chrétien* [G] du *Vatican* contient un triptyque byzantin de la dernière époque et du travail le plus délicat. Au reste, on n'a jamais cessé d'employer l'ivoire à la construction des petits autels.

**Trônes.** — Les trônes épiscopaux étaient parfois, en tout ou en partie, revêtus de plaques d'ivoire, avec figures et scènes sculptées. Ainsi est le trône de l'évêque Maximien (546-552) avec monogramme, dans la sacristie de la *cathédrale* [H] de *Ravenne*; les reliefs sont d'un mérite inégal. Ce qu'il y a de meilleur, ce sont quelques figures sur le devant, en bas, et quelques reliefs contenant l'histoire de Joseph; surtout les fils présentant à leur père le manteau ensanglanté, scène d'un dramatique

puissant, bien que l'exécution en soit à peine esquissée. Le trône de Saint-Pierre, qui est enclavé dans la décoration de bronze colossale du Bernin au-dessus de l'autel postérieur de *Saint-Pierre* [A] à Rome, est de même orné d'ivoires de différentes époques. (Voir entre autres les travaux d'Hercule et les constellations célestes.) Souvent aussi on prenait de préférence des sièges de pierre antiques. (Un bel exemple dans la chapelle *Sancta Sanctorum*, à l'extrémité de la nef droite, à *S. Apollinare Nuovo* [B] à Ravenne.) Dans le char de pierre de la *Sala della Biga* au Vatican, le fragment antique (avec les beaux ornements qui y sont joints) a dû servir de trône épiscopal à Saint-Marc à Rome.

**Diptyques.** — Parmi les petits objets du luxe religieux, il faut surtout remarquer les diptyques : deux plaques d'ivoire, ornées, ou l'une seulement, ou toutes les deux, de reliefs, et servant comme de reliure à la bulle des catéchumènes ou des prêtres. Quelques-uns ont été faits spécialement pour les églises et sculptés en conséquence. D'autres, dits diptyques consulaires, sont des présents, et représentent le consul ou l'empereur au moment où il donne le signal pour le début des jeux publics. (Il y en a plusieurs dans le trésor de la *cathédrale* [C] à Monza, celui qui représente Boèce et une Muse est environ du quatrième siècle ; l'empereur, avec une figure féminine, est à peu près du même temps, ainsi que les deux consuls en costume de gala, dont plus tard on a fait des saints.) — Il y a aux *Offices* [D] à Florence (deuxième salle des bronzes, onzième vitrine) un diptyque du dernier consul, Anicetus. — Plusieurs diptyques au *Museo Civico* [E] de Bologne, à la *Brera* [F] de Milan, à la *Bibliothèque* [G] de Ravenne, etc.

**Reliures.** — Aux diptyques il faut joindre les reliures de livres en ivoire : les livres sans doute étaient à plat, et non point rangés verticalement par série, comme dans une bibliothèque. (Le plat de dessous était peu ou point orné.) Il y a une belle reliure, de la première époque, au *Musée chrétien* [H]. Les autres sont, pour la plupart, dans les bibliothèques (*Ravenne* [I], etc.). Souvent sur la reliure il y a des figures en repoussé de bronze doré, avec des ornements en émail.

**Reliquaires.** — Parmi les reliquaires sculptés, il faut citer à la *Cava* [J], près de Salerne, un exemplaire remarquable du cinquième siècle, qui pourrait lutter avec les meilleurs travaux de ce genre faits dans le Nord. Comme matière, c'est l'émail qui l'emporte, surtout pour les petits reliquaires dont il s'est conservé un grand nombre. — Il y a aux *Offices* [K] (deuxième salle des bronzes, quatorzième vitrine) un petit reliquaire d'ivoire, avec les apôtres en demi-figure, du relief byzantin le plus enjolivé, du dixième au douzième siècle. — Au même endroit, un ciboire rond, représentant en relief l'Adoration des rois mages, peut-être du sixième siècle. — Plusieurs reliquaires de différentes époques au Trésor de *Saint-Marc* [L], qui offre surtout de l'intérêt par la quantité de vases

byzantins et orientaux en cristal et pierres précieuses (deux grands candélabres et une crosse sont des ouvrages vénitiens du XV<sup>e</sup> siècle).

Les **croix**, les **diadèmes**, etc., dans les dix premiers siècles, sont d'un travail barbare et ne visent que la richesse. (Exemples au trésor de la *cathédrale* [A] de *Monza*; la couronne de fer, du septième (?) siècle, fait à peine exception.)

Parmi les trésors des églises en Italie, ceux de *Monza* et de *Saint-Marc* de *Venise* sont les plus dignes d'être vus. A *Milan* et à *Naples*, ce qui, malheureusement, l'emporte, c'est cette détestable argenterie des deux derniers siècles, qui n'a d'autre but, semble-t-il, que de convertir le métal en blocs massifs à peine transportables. — Le trésor de *Saint-Pierre* n'est pas des plus riches, et contient peu d'objets anciens (en revanche, quelques bons candélabres Renaissance, attribués sans motif à MICHEL-ANGE et à BENVENUTO CELLINI). — Quelques antiquités de différents genres, à *Florence* (*Offices* [B], deuxième salle des bronzes, quatrième vitrine, et vitrine du coin à gauche, où est la fameuse *Paix* de MASO FINIGUERRA); à *Milan* (Collection de l'*Ambrosienne* [C]), à *Brescia* (*Museo Patrio* [D]; — dans la *bibliothèque* [E] de la ville, un reliquaire, en forme de croix, avec de nombreuses compositions historiques du cinquième siècle); au *Museo Civico* [F] à *Bologne*, à *Turin* [G], à *Venise* [H], à *Naples* (Musée [I], entresol, première et deuxième salle), et ailleurs.

Le **bronze** plastique, au début du moyen âge, n'a pas pour l'Italie la même importance que pour l'Allemagne. L'unique emploi du bronze dans de grandes proportions, à savoir pour les portes d'églises, était presque entièrement ravi à la sculpture : les figures de saints et les scènes historiques étaient représentées par des broderies ou (pour le nu) par des plaques d'or et d'argent. Les portes niellées, dont l'origine remonte à la seconde moitié du onzième siècle et au commencement du douzième, sont toutes de travail ou, au moins, de style byzantin, et c'est de Byzance qu'elles se sont répandues dans l'Italie méridionale. Portes des *cathédrales* d'*Amalfi* [J] (avant 1066), *Salerne* [K], *Mont-Cassin* [L], *Mont-Saint-Ange* à *Canosa* [M] et *Troja* [N]. Au centre et au nord de l'Italie, les portes de *Saint-Paul* [O] devant *Rome* (faites à Constantinople, en 1070, par STAURAKIOS; aujourd'hui enfermées, visibles pourtant), et deux portes à *Saint-Marc* [P] de *Venise*, dont la plus récente (1112), de même que les portes de bronze de *Troja* et de *Canosa*, sont évidemment déjà l'œuvre d'un artiste italien. Dès le premier essor d'un art original (roman) dans la sculpture de pierre, vers la seconde moitié du douzième siècle, les portes de bronze se couvrent aussi de reliefs, œuvres d'artistes indigènes; BARISANUS, de *Trani*, fait les portes des *cathédrales* de *Trani* [Q] (1175), *Monreale* [R] (entrée nord) et *Ravello* [S] (1179).

Les portes de la *cathédrale* [T] de *Bénévent* sont encore dans le style



byzantin décoratif, tandis que la porte (entrée ouest) de la *cathédrale* [A] de *Monreale* (1186; par maître BONNANUS CIVIS PISANUS), et la porte semblable de *Pise* [B], attribuée au même maître, ont des reliefs plus médiocres, plus grossiers, mais s'animent déjà d'une vie originale et neuve. On retrouve le même caractère dans les portes du *Latran* [C] à *Rome*, fondues par les frères UBERTUS et PETRUS, de Plaisance. La porte de *San Zeno* [D] à *Vérone* a des reliefs d'un repoussé grossier, qui, pour la plupart, appartiennent au onzième siècle. Ce doivent être des présents des ducs de Clèves, et, selon toute vraisemblance, l'origine en est allemande. — Les portes en bois sculpté de *S. Sabina* [E] à *Rome* sont du temps de la fondation de l'église (cinquième siècle). Les compositions ne sont symboliques que dans une très faible proportion. L'histoire y est poussée si avant que déjà la mise en croix y figure. — Le beau candélabre de bronze à sept branches, dans le transept gauche de la *cathédrale* [F] de *Milan*, est, ainsi que ses nombreuses figurines, de 1300 ou un peu après, lorsque la sculpture s'éveillait à une vie nouvelle.

La première condition de ce réveil était évidemment le retour à la **sculpture en pierre**, et il fallait d'abord un nouveau développement de l'architecture religieuse, auquel la sculpture viendrait ensuite s'adapter.

Le pas décisif fut fait en Lombardie et en Toscane au douzième siècle, surtout par la création d'un nouveau style de façade et de portail qui exigea le concours de la sculpture, d'abord modestement, puis dans d'assez grandes proportions. Ce n'est que plus tard, et d'une façon générale dans le cours du treizième siècle, que l'intérieur des églises, passant de la décoration un peu étroite des ors et des mosaïques au grand et au simple, redemanda à la statuaire des autels de marbre, des chaires, des tombeaux, tandis que peu à peu la mosaïque faisait place à la fresque.

La tâche du sculpteur, toutefois, resta un certain temps la même qu'auparavant : à savoir, l'expression des idées religieuses par la quantité, par des ensembles, par des séries de figures et de scènes. Il s'agissait maintenant de voir si la sculpture demeurerait à jamais dans la dépendance de la peinture, ou si, dans les limites qui lui sont propres, elle se développerait selon l'harmonie de ses forces et de ses lois.

De même que pour l'architecture, il est permis d'appliquer à ces nouveaux efforts de la plastique le nom de **style roman**, en tant que les langues occidentales issues du latin, et qui précisément alors s'achevaient et devenaient littéraires, sont elles-mêmes appelées langues romanes.

Sans doute les œuvres romanes de la sculpture italienne sont, en somme, plus ou moins grossières et gauches. Les figures sont lourdes et courtandées ; l'expression et le mouvement ne sont indiqués que d'une manière enfantine ; la draperie est arbitraire et rude. Et, de règle, ce

n'était pas pour la décoration que ces sculptures étaient placées sur la façade. C'est seulement au sortir de cette période, vers le début du treizième siècle, que se révèle un lent progrès dans cette direction, de même que dans l'intelligence des figures. En sorte que, mis en regard de ces œuvres, les travaux français et surtout allemands de la même époque l'emportent de beaucoup. Et cependant ces œuvres mêmes ont conscience de leur originalité, de leur nouveauté, comme en témoignent les noms écrits sur la pierre avec toute sorte d'éloges. Ces inscriptions d'ailleurs, d'autant que d'ordinaire les dates s'y joignent, sont pour l'histoire de l'art un fil conducteur tout à fait original : et c'est ce dont, pour la même époque, la France et l'Allemagne manquent complètement.

Pour la date et l'importance, les sculptures de la Haute-Italie passent sans conteste avant celles de la Toscane. Il y a seulement dans ces dernières comme un progrès de style. Le voisinage du Nord, alors plus riche en art, ne laisse pas que d'avoir eu certaine influence.

C'est à la même date, commencement du douzième siècle, qu'appartiennent les sculptures de la façade des *cathédrales* de *Modène* [A] (à partir de 1099), de *Ferrare* [B] (1135), et de *San Zeno* [C] à *Vérone* (1139). Comme elles sont de même caractère, il est permis de supposer que les maîtres WILHELM et NICOLAUS, qui dans toutes les inscriptions se désignent comme les auteurs, sont une seule et même personne. La manière en est absolument naïve, aussi éloignée du style archaïque chrétien qu'étrangère à l'influence byzantine. Ces reliefs, dont les sujets sont empruntés à l'Ancien et au Nouveau Testament, au cercle des mois, à la légende de Théodoric (*San Zeno*), trahissent, malgré le manque d'entente artistique et la grossièreté du travail, un effort vers l'expression, le mouvement, le récit clair. — C'est ce que n'offrent même pas les lourdes sculptures de la *Porta Romana* à *Milan* [D] (1167-1171 : par maître ANSELMUS).

Il y a un progrès évident dans les sculptures de BENEDETTO ANTELANI à *Parme* [E]. Le relief, riche en figures, de la Descente de croix (*cathédrale*, troisième chapelle à droite, daté 1178), qui est sans doute le fragment d'une chaire, — et surtout les riches décorations des trois portails et de la base du Baptistère (datées 1196), se distinguent par l'abondance de pensée, le bonheur du modelé, la clarté régulière du style et la netteté du travail. Les portes (panneau, arcs, fût et piliers) sont couvertes de reliefs, avec sujets tirés du Nouveau Testament, ou (porte sud) de la légende de Barlaam. La base de l'édifice est ornée de médaillons représentant des animaux. Ces derniers, ainsi que douze hauts-reliefs (les douze Mois), dans une galerie de l'intérieur, révèlent, outre les mérites déjà reconnus, un sens de la nature, une entente de la forme et du mouvement, qui manquent aux sujets bibliques et mystiques des portails. Ce mérite éclate plus vivement encore dans une autre série de reliefs de genre, les Mois, également et surtout dans les figures d'anti-

sans, — placées à l'intérieur, bien que provenant sans doute d'un autre édifice. Ces reliefs, ainsi que ceux de la galerie supérieure, doivent être attribués à une époque plus récente, à peu près la moitié du treizième siècle. (Le Baptistère n'a été consacré qu'en 1270, l'achèvement de la coupole est de 1302.) Les ornements de même, d'un excellent travail, se distinguent par une imitation des motifs antiques qui rappelle la première Renaissance.

La riche ornementation plastique de la *cathédrale de San Donino* [A], près de Parme, bien que d'un mérite inégal, offre avec ces sculptures une étroite parenté.

A peu près au même temps, vers 1200, se place la meilleure œuvre de l'époque, les fonts baptismaux de *S. Giovanni in Fonte* [B] à Vérone. Il y a là sans doute, à proprement parler, une moindre entente de la nature encore que dans les sculptures d'Antelami, de Parme ; mais l'exécution est pleine de vie, le mouvement, la draperie, ont de la souplesse et de l'élan. Ici, par exception, la maigreur des figures, la régularité des plis, trahissent une sorte de parenté avec la peinture byzantine.

A Venise, le goût de l'ornementation en mosaïque tint longtemps en échec la sculpture en ronde bosse. Les reliefs antiques ou paléo-chrétiens, rapportés d'Orient comme butin, étaient comme enchâssés dans les édifices : à l'église de *Saint-Marc* [C], par exemple. (Les plus remarquables sont les deux reliefs de porphyre, au dehors, près de la Porta della Carta, représentant chacun deux princes qui s'embrassent.) Jusque vers le milieu du treizième siècle, les sarcophages antiques ou paléo-chrétiens étaient utilisés comme tombeaux : ainsi pour le monument du doge Marino Morosini († 1252) dans le vestibule de Saint-Marc, et pour celui du doge Giacomo Tiepolo († 1253), à l'entrée de *S. Giovanni e Paolo* [D]. Le premier signe d'une renaissance originale de la sculpture apparaît dans les colonnes, revêtues de reliefs laborieux (donzième siècle), qui supportent le tabernacle du maître-autel à *Saint-Marc* [E] : les figures imitent encore l'antique et semblent une réminiscence de la colonne Trajane, sauf dans la forme en spirale, pareille à celle que l'évêque Bernward, par exemple, a donnée à ses reliefs sur la colonne qui orne la place de la cathédrale à Hildesheim. Il y a un style roman plus libre dans les sculptures qui ornent le cintre de la grande porte centrale (Vertus, Sibylles, Mois), et le portail nord (Prophètes, Anges, Saints, — et au-dessus de la porte, sur le panneau en forme de poire, une Nativité, encore à demi-byzantine). Les fenêtres extérieures à plein cintre sont de 1400 environ. Il faut citer encore les quatre anges dorés sous la coupole centrale et l'ange à l'un des pupitres. — Il y a comme une transition au gothique dans l'arcade de la niche au-dessus de la grande porte centrale (Prophètes assis et penchés, quantité de Métiers et Corporations sous le patronage de saint Marc). Les quatre statuets de la chapelle Zeno, vis-à-vis de l'autel, appartiennent au même style de



transition (première moitié du treizième siècle). Il n'y a rien là, sans doute, qui puisse lutter avec la sûreté et l'ampleur d'un **BENED. ANTE-LAMI** (v. p. 312), mais la vie et le soin du travail méritent toute attention, surtout dans la dernière arcade que j'ai nommée. D'autres œuvres de sculpture, d'un travail consciencieux, pour la plupart des reliefs de la fin du XIII<sup>e</sup> siècle, sont encastrées dans le mur, soit au dehors, soit au dedans (Saint Georges, Baptême au Baptistère, etc.).

Les œuvres plastiques de la Toscane sont d'un degré encore plus grossières, — bien que l'ornementation des façades et des chaires n'ait commencé ici que vers le milieu du douzième siècle. Elles offrent un contraste saisissant avec les œuvres grandioses de l'architecture, quoique d'ailleurs elles soutiennent un rapport étroit avec ces dernières. Il n'y a plus ici la moindre trace de ces fines traditions, de cette adaptation heureuse et consciencieuse des formes antiques; et les monuments de Florence sacrifient toute ornementation sculpturale à la décoration mosaïque. Et cependant ces sculptures elles-mêmes, si maladroitement, si étrangères à toute influence même byzantine, sont le début naïf d'un art original et qui cherche sa voie.

*Pistoïe* est riche surtout en sculptures de portail. Un certain maître **GRUAMONS** a sculpté l'architrave du portail principal de *San Giovanni fuorcivitas* [A] (1162) et du portail latéral de *S. Andrea* [B] (1166). Un certain **RUDOLFINUS** a inscrit son nom sur l'architrave de la porte principale de *S. Bartolommeo in Pantano* [C] (1167). — Le même caractère se retrouve dans les sculptures de maître **BIDUINUS** au portail de *San Salvatore* [D] à *Lucques* et de *S. Casciano* [E], près de *Pise* (1180), et aussi dans une frise de **BONUSAMICUS**, placée maintenant au *Camposanto* [F], près de l'entrée à gauche. Il y a, de ce dernier maître, un autre relief, signé, conservé dans l'église de *Mensano* [G], près de *Sienna*. — Il y a un progrès dans les sculptures plus récentes sur l'architrave et les piliers latéraux du portail est au *Baptistère* [H] de *Pise*, sur la porte de *S. Giovanni* [I] et la façade de la *cathédrale* [J] de *Lucques* (après 1204). Au même endroit, les reliefs des fonts baptismaux de *San Frediano* [K] (1151?), par maître **ROBERTUS**, sont à peu près sur le même rang que les œuvres des maîtres de *Pistoïe*. — A *Arezzo*, *S. Maria della Pieve* [L] possède une petite frise de portail de la main de **MARCHIONNE** (1216).

Il y a plus d'importance pour le développement de la sculpture toscane dans les reliefs des chaires, qui ne commencent que vers la fin du douzième siècle à se séparer des barrières du chœur. (La chaire de *S. Miniato* [M] à *Florence*, douzième siècle, précieux travail de mosaïque, est encore unie aux barrières du chœur.) Ce sont les prédications illuminées des Franciscains et des Dominicains qui ont fait de la chaire un meuble indépendant, le meuble principal de l'église. Vers cette époque, la chaire

est le plus souvent à quatre faces, et repose sur des colonnes qui, d'ordinaire, s'appuient elles-mêmes sur des animaux (les lions, symboles du diable). L'architecture en est simple, l'ornementation sobre et rapide; tout l'effet se concentre sur les reliefs latéraux empruntés à l'histoire du Christ, sauveur de l'humanité. La plus ancienne de ces chaires de marbre passe pour être celle de *S. Leonardo* [A], devant la Porta S. Giorgio, à *Florence*; elle était autrefois dans la basilique (détruite) de *S. Piero Scheraggio*. — A peu près du même temps (fin du douzième siècle) est la chaire de la *cathédrale* [B] de *Volterre*, et celle de *S. Michel* [C] à *Groppoli* (aujourd'hui oratoire de la villa Dalpina, entre Pistoie et Pescia) : elle porte la date de 1194; les sculptures sont d'une lourdeur extraordinaire. — Il y a une chaire plus petite, mais d'un travail plus orné, dans la petite ville de *Barga* [D], dans la montagne près des bains de Lucques. La plus récente de ces chaires, celle de *S. Bartolommeo in Pantano* [E] à *Pistoie*, du maître GUIDO DI COMO (1250), est d'un meilleur plan, d'une ornementation plus soignée, et les figures en sont presque élégantes; — mais elle n'a guère plus de vie, et le sens de la nature n'y est guère plus aiguë. — Des reliefs intéressants sur les fonts baptismaux de *S. Cerbone* [F] à *Massa Maritima* [G], par un certain GIROLDO DA LUGANO (1262).

A *Rome*, règne alors exclusivement le riche revêtement mosaïque des murs et des membres de l'architecture, au moyen de la mosaïque de pierre polychrome des *Cosmates* (douzième et treizième siècle). (Voir Décoration.)

Dans le *sud de l'Italie*, de même, domine, en tout ce qui regarde le mobilier d'église, un genre particulier d'ornementation mosaïque qui se rattache aux traditions byzantines, et où se marque la double influence des Normands du Nord et des Sarrasins. Il en est ainsi pour les chaires, les trônes épiscopaux, les cierges de Pâques en forme de colonnes, les barrières du chœur, le pavé de l'église. Beaucoup sont des œuvres d'une grande magnificence et d'un goût délicat (v. plus haut, Architecture romane, décoration), — tandis que les façades des églises n'ont que par exception, parmi la décoration ornementale du portail, une sorte de parure plastique avec figures. Au nombre des sculptures les plus intéressantes, il faut citer les scènes de la vie de Jacob et d'Abraham au portail principal de la *cathédrale* [H] de *Trani* (après 1150), au portail de *S. Clemente* [I] à *Pescaro* (vers 1180), et près de la porte de *S. Giovanni* [J] à *Venere* (XIII<sup>e</sup> siècle). — La sculpture d'ailleurs n'est pas complètement exclue du mobilier de l'église. Souvent les objets les plus anciens précisément sont ornés de figurines accroupies (païens et hérésiarques), de lions, léopards ou autres animaux, symboles du diable, sur lesquels s'élèvent les colonnes des chaires et des trônes épiscopaux. Ce sont parfois aussi de simples reliefs, contenant les mêmes allusions mystiques à la victoire de l'Église sur le péché : combat de saint George

avec le dragon, de Samson avec le lion, etc. Tels sont les trônes épiscopaux de maître ROMOALDUS à *S. Sabino* [A] à *Canosa* (1078-89), à *S. Niccolò* [B] à *Bari* (1098), à l'église en forme de grotte [C] à *Monte San Angelo*, — mais surtout la chaire du maître NICODEMUS (1159) à *S. Maria del Lago* [D] à *Moscuso*, qui, outre une quantité de figures et de reliefs, a un entrelacs et une bordure de sujets satiriques et fantastiques. C'est, il semble, à partir de l'influence exercée par les Cosmates romains que cède et s'efface cette riche ornementation à figures : la famille Cosmate des RANUCCI, PETRUS, son frère NICOLAUS, les fils et neveux de ce dernier, JOHANNES GUIDO, et JOHANNES le jeune, dans les chaires qu'ils ont faites à *Fondi* [E] (vers 1168), *Alba Fucese* [F], *S. Maria di Castello* [G] à *Corneto* (1209), se contentent d'une riche décoration en mosaïque peinte d'après le style antique. Des maîtres indigènes (vers 1200) ont, sur le même patron, fait les chaires plus simples de *S. Sabino à Canosa* [H], de *Caserta Vecchia* [I], de *S. Angelo à Pianella* [J], etc. Cependant leur ornementation fantastique de plantes, d'animaux et de mosaïque peinte trahit un mélange de l'antique avec les modèles byzantins, normands et sarrasins. Les chefs-d'œuvre de ce style sont les chaires de *Salerno* [K] (1175), de *Sessa* [L] (1260), et la chaire de la *cathédrale* [M] de *Ravello* (1272). Dans cette dernière, qui contient déjà les germes du gothique, et dans les autres, outre la riche ornementation, se retrouvent les animaux rampants comme base des colonnes, l'aigle soutenant le pupitre, et, aux angles, les figures de prophètes ou de sibylles. — Mais dans toute cette parure des chaires, trônes épiscopaux, etc., comme dans les sculptures de portail et les portes de bronze (mentionnées plus haut), l'Italie méridionale, contrairement au centre et au nord, ne s'affranchit que très lentement de l'influence byzantine. C'est Byzance même, au début, qui lui envoie les artistes pour les œuvres de bronze. Et de là, la gracilité, l'enjolivure, la soumission au canon et au schème, les figures lourdes et gauches. Là même où une sculpture plus libre se fait jour à côté de la décoration ornementale, cette liberté n'est que très limitée, et se subordonne aux intentions mystiques de l'ornementation même.

**Niccolo Pisano.** — Quelle est la patrie du style nouveau, où il faut chercher le berceau, la source intellectuelle de maître NICCOLO PISANO (1206-1280) ? L'historique précédent a déjà fait la réponse. Si son père Piero vint réellement d'Apulie à Pise (1), Niccolò ne peut devoir à cette

(1) L'ancienne opinion était que Piero était originaire d'un endroit appelé *Puglia* ou *Apulia*, près de Lucques (ou Arezzo). Cette opinion est aujourd'hui encore soutenue en Italie, et, à mon sens, avec beaucoup de vraisemblance ; et elle semble peu à peu redevenir une conviction générale. Quant à l'origine méridionale de Niccolò et à une floraison de la sculpture au sud de l'Italie, au XII<sup>e</sup> et au XIII<sup>e</sup> siècle, ces assertions ne sauraient guère se défendre. Les trois bustes, récemment découverts, du *Musée de Capoue* [N], sont de la fin de l'Empire : le buste de Sigilgaita sur la chaire de *Ravello* [O] est une addition plus récente. Ce buste faisait auparavant partie d'un tombeau qui remonte peut-être à l'école de Niccolò Pisano.



origine méridionale que le sens d'un travail plus net, de plans plus achevés, de compositions plus riches. Mais ses modèles immédiats, ce sont les sculptures romanes de la Toscane, dans la liberté de leurs reliefs, la proportion de leurs figures, leur composition, leur valeur intellectuelle. Sans doute ses œuvres ont un mérite artistique infiniment supérieur. Dans une série de dix siècles, Niccolò est le premier réformateur véritable ; et il détermine dans la sculpture, plus même que ne fait l'architecture contemporaine de l'Italie, une révolution qui n'est autre que l'avènement du **gothique**. Il est vrai que, si cette dernière expression s'applique à peine à l'architecture d'Italie, elle ne doit être appliquée qu'avec plus de mesure encore au réformateur de la sculpture. Car Niccolò retourne si avant vers l'antiquité, qu'il va jusqu'à la copier : en sorte que son art a été appelé une première Renaissance. Cependant il y a aussi chez lui, dans la décoration, dans la mysticisme de la manière, des éléments qui, surtout développés par son fils GIOVANNI, donnent à son art, au moins dans l'acception la plus limitée, une couleur gothique. — Ce qui frappe tout d'abord dans le style de Niccolò, c'est le rapprochement voulu de l'antiquité (plutôt, il est vrai, l'antiquité de décadence, celle du Bas-Empire), l'imitation du relief antique, et particulièrement de la sculpture funéraire. Doué d'un sens très vif de la nature, mais hors d'état de créer librement, de toute pièce, il voit dans l'antique le modèle au-dessus duquel il n'y en a pas d'autre. C'est pour lui le moyen d'atteindre peu à peu à la vision directe de la nature. Il lui emprunte le haut relief, tel qu'il en avait le modèle dans les sarcophages de Pise (Phædra) et les vases bachiques. Avant tout, il cherche à s'approprier le sens de la beauté selon le type ancien, à créer des formes où la noblesse du corps, la grande allure, la draperie magnifique n'aient plus rien de commun avec les types hiératiques. Dans ses compositions, il recherche la simplicité et la clarté ; dans la technique, il emploie de préférence le foret, dont souvent il oublie d'effacer les trous. Dans cette recherche des belles formes et cet emprunt aux modèles antiques, parfois, il est vrai, l'expression, qui n'est rien moins que religieuse, paraît un peu indifférente ou même raide, et, quand il s'agit de rendre le mouvement de la vie, elle dégénère facilement en caricature. La composition, souvent, pour atteindre l'ampleur, est trop pleine, et, dans l'accumulation de nombreuses scènes sur un seul relief, la clarté s'expie par le manque de proportion des figures, qui déjà d'ordinaire sont trop courtes. La draperie se développe selon le riche parallélisme des plis antiques ; mais comme la matière est trop dure, les plis, qui se brisent sans souplesse, ne laissent deviner le corps que par places. Il y a une plus fine entente de la nature dans les animaux, lions vraiment grandioses, aigles, chevaux, etc. Le travail des figures et des reliefs, jusque dans le même ouvrage, est très inégal, et cela s'explique par les conditions dans lesquelles l'œuvre était faite. Car, outre la très grande rapidité d'exécution, le plus souvent, pour Niccolò comme pour

la plupart de ses élèves et de ses successeurs, il ne s'agissait que d'une collaboration : le maître traçait le plan, qu'exécutaient un nombre plus ou moins grand d'élèves ou même de praticiens, ainsi que nous le révèle le contrat pour la chaire de Sienne. Une autre circonstance qui nous empêche d'apprécier pleinement aujourd'hui le mérite de ces œuvres, c'est qu'il y manque la parure de couleurs (peinture, applications de verre, plaquettes de bronze) dont elles étaient jadis ornées, et qui, sans doute, devait ajouter à la puissance de l'effet, à l'achèvement du détail, comme en témoignent les fragments, très pauvres d'ailleurs, qui se sont conservés.

Dans le choix des sujets, dans la composition et l'arrangement, Niccolò se rattache à ses prédécesseurs : ce sont les scènes religieuses, d'ancien style, riches en figures, pour l'ornement des chaires, des tombeaux et des façades d'églises. Mais il donne à la forme des chaires, à l'ordonnance des reliefs et des figures quelque chose de plus achevé, et les vieilles compositions religieuses s'y animent d'un autre esprit, d'une vie nouvelle.

C'est ce que prouve déjà la première œuvre datée de Niccolò, la chaire du *Baptistère [A] de Pise* (achevée en 1260), où le caractère du maître est parfaitement exprimé, où l'exécution, qui est de sa propre main, paraît la plus égale. La forme de la chaire est un hexagone. Elle repose sur une colonne centrale et six colonnes angulaires plus minces, dont trois s'appuient sur le dos de lions en marche. Les colonnes sont reliées entre elles par des arcs trilobés. Aux coins sont des figures, en relief, de Sibylles et de Prophètes, avec des devises en rubans. Aux angles, sur la corniche, au-dessus des chapiteaux des colonnes, sont les statues des Vertus chrétiennes. Les cinq panneaux du corps de la chaire, séparés par des colonnes en faisceau, contiennent, en reliefs, l'Annonciation et la Nativité, l'Adoration des mages, la Présentation du Christ, la Crucifixion, et le Jugement dernier. Entre deux de ces reliefs, sur un faisceau de colonnes, l'aigle soutient le pupitre. Au pied de l'escalier est un second pupitre, libre, sur une colonne qui s'appuie sur un lion au repos : le pupitre lui-même est porté par un ange. L'ensemble, avec autant de clarté pour les sens que pour l'esprit, et dans une parfaite conformité avec la destination de la chaire, exprime la glorification de l'Évangile et la Vie du Sauveur. Les trois premiers reliefs, notamment les figures en ronde bosse et les animaux, montrent l'art du maître à toute sa hauteur. Ici, de même, se trahit clairement l'influence des modèles antiques : le grand prêtre avec l'enfant est copié du Bacchus indien ; les chevaux sont copiés des vases bachiques du Campo santo (n° 52) : Phædra et la nourrice du sarcophage de Phædra (n° 21) sont devenues Marie et Anne de l'Adoration. Un masque d'enfant, caricature antique, se retrouve dans le Jugement dernier sous la forme d'un être diabolique ; le portrait d'une matrone, sur une urne étrusque, est devenu Marie dans la Nativité, etc.

Du même style, et sans doute aussi du même temps, sont les sculptures d'un des portails latéraux de *S. Martino* [A] de *Lucques*, auxquelles on a attribué par erreur la date de la construction de la façade (1233). Sur le linteau de la porte sont réunies la *Nativité* et l'*Adoration des rois*. En dépit du mauvais état de conservation, on reconnaît, jusque dans le plus petit détail, la parenté de cette œuvre avec les sculptures de la chaire du Baptistère. Au contraire, la *Descente de croix*, dans l'hémicycle au-dessus, est infiniment supérieure, soit par l'art excellent avec lequel tout l'espace est rempli, soit par la finesse exceptionnelle des proportions, qui s'impose encore malgré les dégradations du temps, soit par l'effet profond et saisissant de la scène. Le corps du Christ ici, cependant, a la plus grande ressemblance avec le Christ du Baptistère. D'ailleurs, soit pour le relief du linteau, soit pour le relief de la Crucifixion, la manière, les figures, la draperie, etc., ne permettent pas d'en contester l'attribution à Niccolò, malgré les doutes venus de différents côtés.

En 1267, Niccolò achevait le monument de *S. Domenico* [B] de *Bologne* (l'Arca), qui, le 5 juin, fut placé en présence de l'artiste dans l'église du même nom. Le sarcophage très simple, qui d'abord reposait librement sur des colonnes dans la crypte, contient, de la main de Niccolò, deux scènes sur le devant, et une scène sur chaque côté, empruntées à la vie de saint Dominique. Les deux scènes de la vie de son disciple Reginald, sur le revers (comme aussi, sans doute, les statuettes entre les reliefs), sont l'œuvre d'un aide, le dominicain FRA GUGLIELMO, de Pise. Dans cette représentation tout unie d'événements contemporains, et surtout dans les reliefs du devant, le maître s'est surpassé lui-même, par une meilleure proportion des figures, par la vie, le mouvement, par la mesure du style et l'élégance de l'exécution.

En même temps le maître travaillait à la chaire de la *cathédrale* [C] de *Sienna*, dont il avait reçu la commande le 29 septembre 1265. Grâce à ses aides et élèves, ARNOLFO, LAPO, DONATO, et à son jeune fils GIOVANNI, l'œuvre, commencée le 1<sup>er</sup> mars 1266, fut terminée en novembre 1268. Le plan en est le même que pour la chaire du Baptistère de Pise, mais le travail est plus riche en décoration plastique. La chaire est octogonale, et il y a par conséquent deux bas-reliefs de plus : le Massacre des Innocents, et une seconde scène du Jugement dernier. Il y a ici un effort pour remplir de figures le champ du bas-relief, pour travailler les figures mêmes presque en ronde bosse, dans le style des sarcophages romains, pour les étager l'une au-dessus de l'autre, selon une proportion plus exacte, bien qu'elle soit encore trop resserrée, pour donner aux scènes une vie plus dramatique et aux personnes une expression plus intellectuelle. Mais, dans ce progrès du côté de l'expression dramatique et de l'exécution naturaliste, — la manière devient plus rapide et inégale, l'expression est moins puissante, le relief est surchargé et encombré.

D'un autel dans la cathédrale de Pistoie, auquel Niccolò travaillait



en 1273, il ne s'est malheureusement rien conservé. Quant à la *fontaine* [O] de *Pérouse*, à laquelle il travailla sous le pape Nicolas III (1277-80), c'est déjà son fils Giovanni, comme nous le verrons, qui fut le véritable artiste et maître.

La venue de Niccolò a été d'une influence décisive pour le progrès de la sculpture en Toscane, et aussi, en second lieu, au sud et au nord de l'Italie. Cette influence s'est exercée directement par les nombreux élèves qu'il avait formés. Parmi ces derniers, il y a, selon nous, trois physiologies d'artistes à distinguer : Arnolfo di Cambio et Fra Guglielmo, qui continuent habilement la tradition de leur maître; et, de vingt ans plus jeune, le fils de Niccolò, Giovanni, qui, aussi doué que son père, ouvrit à la sculpture italienne une voie nouvelle.

ARNOLFO DI CAMBIO (né en 1232, aide principal pour la chaire de Sienna, occupé entre 1277 et 1281 à la fontaine de Pérouse, en 1277 à Naples, puis à Rome, à Orvieto, et, à partir de 1294, architecte distingué à Florence, mort en 1315) mérite aussi d'être connu comme sculpteur. Il s'est conservé de lui deux œuvres authentiques. Le *tombeau du cardinal de Braye* (+ 1280) à *S. Domenico* [A] à *Orvieto* est à signaler d'abord, comme le plus ancien type connu des tombeaux adossés, depuis si répandus. Le cardinal repose d'un doux sommeil sur une bière, devant laquelle deux anges ont tiré le rideau. Au-dessus, dans un baldaquin, est la statue de la Madone trônant entre deux saints, qui recommandent à la Mère de grâce le cardinal à genoux. Ici, plus encore que dans l'autre œuvre qui porte son nom (mais où il eut pour collaborateur expressément désigné un certain PAULUS), le *Tabernacle de S. Paolo fuori le mure* [B] à *Rome* (1285), il se révèle clairement comme le disciple de Niccolò, avec les mêmes qualités : force et plénitude des figures, qui, un peu trop serrées, ont de la proportion, de la dignité, un calme parfois un peu raide, mais auquel se joint, chez Arnolfo, surtout dans les figures d'anges, un charme que Niccolò n'avait pas. Il y a du bonheur dans l'architecture des deux monuments, qui est déjà le pur gothique, mais principalement dans l'ornement mosaïque, dont les dessins et le coloris sont d'un excellent effet. En ce dernier point, l'auteur a sans doute subi l'influence des Cosmates de Rome. En retour, c'est sa propre influence, et indirectement celle de Niccolò, qui se remarque dans une série de tombeaux et de tabernacles des Cosmates (à *S. Cecilia* et à *S. Paolo*).

Tout autre, et essentiellement différent d'Arnolfo, est le second élève de Niccolò, contemporain, et presque du même âge, FRA GUGLIELMO D'AGNOLO, de Pise, — déjà cité comme collaborateur à l'*Arca* de *S. Domenico* [C] de *Bologne* (achevée en 1267). Dans ce dernier ouvrage, les deux reliefs sur le revers passent pour être de sa main : bien qu'évidemment inférieur à son maître, il a cherché, autant que possible, à s'approprier ce style si original dans les scènes tirées de la vie. Une œuvre qui lui appartient tout entière, c'est la chaire de *S. Giovanni*

*fuorcivitas* [A] à *Pistoie* (vraisemblablement de 1270). Quadrangulaire et adossée au mur, elle repose, par devant, sur deux colonnes appuyées sur des lions, et, du côté du mur, sur deux consoles cariatides. Les reliefs sur les trois côtés libres sont d'un choix particulièrement original : l'Annonciation, la Visitation, la Nativité, l'Adoration des rois, — le Lavement des pieds, la Crucifixion, la Mise au tombeau, le Christ dans le vestibule de l'enfer, — l'Ascension (en deux parties), la Descente du Saint-Esprit, la Mort de la Vierge. Les scènes se distinguent par la clarté de la composition, par l'effort vers la vie et le mouvement : ce n'est point encore une expression énergique de la passion, comme chez Giovanni de Pise, c'est plutôt une sorte de vie intime et discrète. Aussi les motifs les plus heureux sont-ils l'Annonciation, la Visitation, le Christ dans le losange. Au caractère aimable de l'expression répondent les figures élégantes et bien proportionnées, la finesse du travail, le tendre modelé des chairs. Les figures révèlent une étude intelligente et sincère de l'antique (dans plusieurs types, et aussi dans la draperie classique qui va jusqu'aux sandales). Par ces détails distinctifs il dépasse Niccolò, bien qu'il ne l'atteigne pas en grandeur, et qu'il reste inférieur à Giovanni pour la vérité saisissante de la vie. — Plus tard l'artiste paraît s'être surtout consacré à l'architecture (en 1293, il est l'architecte de la cathédrale d'Orvieto; en 1304, il travaille à l'église S. Michele in Borgo à Pise, et c'est dans cette même ville qu'il est mentionné pour la dernière fois en 1313).

Le dernier élève de Niccolò, son fils GIOVANNI PISANO, après une longue collaboration avec son père, donne à l'art une direction nouvelle, qui atteint son achèvement esthétique dans les fresques de Giotto et dans les sculptures d'Andrea Pisano. La manière de Giovanni est entièrement naturaliste : au lieu de chercher, comme son père et les autres disciples du maître, l'imitation de la nature d'après les modèles antiques, — il crée directement d'après la nature même. Il veut donner à ses figures la pleine vérité de la vie, et unir l'expression de l'âme à cette sincérité de la nature, fût-ce d'ailleurs aux dépens de la beauté et de l'exactitude, car il ne connaît pas encore l'anatomie. Il est vrai que chez lui cette recherche de la vérité est voulue plus encore qu'elle n'est atteinte ; car la foule des pensées neuves et grandioses qui font de lui le précurseur immédiat de Giotto le force à une exécution hâtive et violente. Dans l'architecture et dans la décoration de ses monuments se laisse légèrement sentir la sécheresse et la pauvreté de style du gothique italien, où cependant, comme l'un des premiers et des plus grands représentants de ce style, il cherche à introduire des formes originales et nouvelles. Mais en sculpture il trahit surtout des intentions pittoresques : par les raccourcis, l'ordonnance des reliefs, la puissance du mouvement, l'expression de la passion exaltée à son plus haut degré. C'est le travail

de détail qui laisse le plus à désirer, et ce défaut, qui va parfois jusqu'à la crudité et à la caricature, doit sans doute être attribué en grande partie aux aides et praticiens qui exécutaient les œuvres de Giovanni. Car le maître n'a dû travailler, de sa main, qu'à un petit nombre de figures et de reliefs, si l'on pense au nombre étonnant de ses seuls travaux d'architecture dans toute l'Italie. Et d'ailleurs, même en tenant compte du concours que lui ont prêté élèves et praticiens, le nombre et l'étendue de ses œuvres de sculpture prouvent la puissance et l'invention de son génie.

Giovanni ne fut pleinement en possession de son originalité qu'après avoir longtemps travaillé avec son père et maître, Niccolò. Dès la première jeunesse (il est né vers 1250), il travaillait comme un compagnon à demi-solde à la *chaire* [A] de *Sienna* (1266-68). Comparée à la chaire de Pise, l'œuvre est d'une composition plus riche, d'une exécution plus vivante : il est malaisé cependant, pour des raisons d'âge, de croire que le père subissait l'influence du fils ; c'est plutôt une certaine manière de Niccolò, qui se fait jour ici, et d'après laquelle, peu à peu, le fils forma son propre style. Dans la seconde des grandes œuvres où se trouvent inscrits les noms des deux artistes, la *fontaine* [B] de la place de la cathédrale à *Pérouse* (achevée en 1280), il est permis, au contraire, d'attribuer au fils la meilleure partie du travail (l'architecture est d'ARNOLFO) (1). Les cinquante reliefs qui ornent le bassin inférieur de la fontaine présentent un récit clair et vivant, une riche invention, une disposition habile, une heureuse entente des proportions du genre (2). Très peu seulement de ces figures et statuettes laissent voir les traits de force, ou même souvent de violence, qui distinguent les œuvres suivantes. (Surtout les reliefs des Vertus du côté nord, et les statuettes du côté sud ; les statuettes du côté est, au contraire, ont encore les caractères distinctifs du style de Niccolò.) L'esprit est parfois choqué ici d'un mélange d'argutie scolastique avec les symboles bibliques, les paraboles et les allégories. Le couvercle de bronze avec trois nymphes de grandeur naturelle est de la main du fondeur Rosso, de Pérouse ; il a été fait, évidemment, sous l'influence de Giovanni, sinon d'après ses dessins.

Les deux œuvres principales et caractéristiques de Giovanni sont les *chaires* de *S. Andrea* [C] de *Pistoie*, et de la *cathédrale* [D] de *Pise*, la première achevée en 1301, — la dernière, commencée aussitôt après, n'a été achevée qu'en 1311. Toutes deux ont entre elles une grande parenté pour ce qui regarde l'architecture, l'ordonnance et les scènes représentées : la dernière (les reliefs en sont maintenant enchâssés dans le mur

(1) Il y a au *Musée de l'Université* [E] de *Pérouse* deux figures d'hommes provenant de cette fontaine, ainsi que trois figures accroupies à la paroi d'un sarcophage, qui sont d'un grand mouvement ; les dernières, en tout cas, sont de la main de Giovanni. Une autre œuvre intéressante de l'atelier de Giovanni est le sarcophage de *S. Ercolano* [F] à *Pérouse*, où il y a, de chaque côté, auprès d'une figure d'homme, un cheval déchiré par un lion.

(2) Remarquer qu'un guerrier mourant est par une inscription désigné du nom de GOLVS.



du chœur, les cariatides d'appui sont dispersées dans le Campo santo) est à tous égards plus riche, surtout dans la partie inférieure, mais d'une exécution rapide, et qui révèle, plus que la chaire de Pistoie, la main des disciples et des praticiens. Le talent dramatique si puissant du maître se montre dans le goût des compositions tourmentées : Crucifixion, Jugement dernier, Massacre des Innocents; dans cette dernière surtout, la pure jouissance esthétique que donne une imagination créatrice, puissante et légère, une expression saisissante, un sentiment naturaliste profond, n'est troublée que par une certaine hâte dans l'exécution, quelque encombrement dans les scènes, un certain excès dans l'expression, un défaut de style dans les reliefs, et des fautes de proportion ou d'anatomie. Il est vrai que, dans les compositions plus calmes, — ces défauts, et aussi d'ailleurs ces qualités, ressortent moins vivement. Alors l'effet cherché est dans l'art de peupler la pierre d'épisodes naturalistes, dans la finesse du détail, dans la vérité, parfois intime, de l'expression. Et il en est ainsi surtout pour les figures en ronde bosse : par exemple, dans la chaire de Pistoie, l'Ange qui porte le pupitre, l'Aaron (portrait accompli d'un prêtre du temps), les figures sublimes des sibylles, première ébauche et modèles, peut-être, des sibylles de Michel-Ange; dans la chaire de Pise, les grandes cariatides et les groupes de figures. Ce qu'il y a de plus intéressant, c'est la statue d'Hercule, si on la compare à celle du même héros sculptée de la main de Niccolò sur la chaire du Baptistère. Les animaux révèlent de même la préférence très accusée du maître pour le mouvement.

Ce sont de belles figures, et de même étroitement parentes de celles de Niccolò, que les Trois Vertus sur le socle des *fontes baptismaux* de *S. Giovanni fuorcivitas* [A] à Pistoie (peut-être de FRA GUGLIELMO?). — D'après une inscription (aujourd'hui disparue), les *fontes baptismaux* de *S. Piero* [B] devant Pise sont de même attribués à Giovanni.

Les différents tombeaux exécutés par Giovanni sont à peu près du même temps que la chaire de Pise. Pour l'invention comme pour l'architecture, ils se rattachent au plus ancien exemplaire du genre, le monument d'Arnolfo dans la cathédrale d'Orvieto (v. p. 320, A). Ils ne nous montrent pas le talent du maître sous son meilleur aspect : l'architecture est pauvre et vide, les détails décoratifs sont rapides et négligés, les figures n'ont qu'en partie sa puissance ordinaire et son énergie. Les sources attestent l'authenticité du *tombeau du pape Benoît XI* († 1304) à *S. Domenico* [C] de Pérouse (1) : ce qu'il y a de meilleur, c'est la figure tombale au repos, et le couple gracieux des deux Anges soulevant le rideau. Les restes d'une œuvre authentique de Giovanni, le tombeau qui lui avait été commandé par Marguerite, femme de l'empereur Henri VII, ont été récemment découverts dans la *Villa Brignole*

(1) En 1289 déjà, Giovanni avait élevé, dans la cathédrale de Pérouse, un monument pour le pape Urbain IV († 1264), qui fut détruit dans l'agrandissement de la cathédrale.

*Sale* [A], à *Voltri*. C'est faussement, au contraire, qu'on attribue à Giovanni le monument de sainte Marguerite à *S. Margherita* [B] de *Cartone*; l'élégance de l'exécution, la délicatesse et le sentiment des figures (non pas insignifiantes, mais traitées dans le style de genre) et des petits reliefs trahissent plutôt le caractère de Sienne; l'œuvre est sans doute d'une période plus avancée du quatorzième siècle.

C'est à tort également qu'on avait attribué jusqu'à présent à Giovanni l'autel de la cathédrale [C] d'*Arezzo*: l'architecture en est maladroite et insignifiante; les petits reliefs, en très grand nombre, tirés de la vie de Marie et des patrons de la ville, sont d'un travail rapide et mesquin. Les auteurs paraissent être plutôt un certain GIOV. DI FRANCESCO d'*Arezzo* et BETTO DI FRANCESCO de Florence, qui y auraient travaillé de 1369 à 1375.

Le tombeau d'*Enrico Scrovegno* († 1321, un an après la mort de Giovanni), à l'*Arène* [D] de *Padoue*, n'est sûrement pas de la main du maître: l'exécution d'ailleurs, qui est d'un naturalisme très soigné, est évidemment d'une époque postérieure, et, selon toute probabilité, de travail vénitien. Il y a, au contraire, dans le petit espace latéral près du chœur de la chapelle, une statue debout du fondateur [E] jeune encore (grandeur presque naturelle), d'une telle noblesse et si vivante, qu'il est permis de l'attribuer, presque avec certitude, à la main de Giovanni.

Cette dernière œuvre est sans doute de 1300, et contemporaine de la belle *Madone* (déjà citée) [F], qui est maintenant placée dans le chœur, au-dessus du tombeau d'*Enrico Scrovegno* (sans qu'il y ait d'ailleurs entre les deux le moindre lien). Cette statue de Marie avec l'Enfant, de même qu'une autre semblable dans la chapelle della *Cintola* à la cathédrale [G] de *Prato* (elle est voilée, il y a un moulage dans la sacristie), une statuette de marbre de la *Madone* au Musée de la ville à *Arezzo* [H] et encore la *Madone* au-dessus de la porte du *Baptistère* [I] à *Pise* (entre deux saints et le donateur, qui sont de la main d'un disciple), enfin la demi-figure de Marie avec l'Enfant au-dessous de la fresque de B. Gozzoli (la Honte de Noé, au *Campo santo* [J] de *Pise*), — toutes ces figures peuvent passer pour les propres ouvrages du maître, et elles donnent de son talent le plus favorable témoignage. Le sens de la nature, pour l'ensemble et le détail, s'y joint à une fine entente du sublime et à une sorte de grâce. C'est ce que montre encore, dans un très petit modèle, une Vierge en ivoire, qui élève dans ses bras l'Enfant portant le globe du monde. Dans la sacristie de la cathédrale [K] de *Pise*, qui possède cet ouvrage, il y a aussi une châsse d'ivoire sculptée, attribuée à Giovanni.

Si la plupart des grandes œuvres importantes de Giovanni trahissent une collaboration plus ou moins active de ses élèves, — nombre d'œuvres qui lui sont d'ordinaire attribuées en propre appartiennent exclusivement, par leur date, à son école ou à ses successeurs. De ce nombre sont, en partie, l'ornementation plastique très grossière du fronton de la

*cathédrale* [A] et du *Baptistère* [B] à *Pise*, — la *Madone* entre des saints, dans un baldaquin, au-dessus d'une des *portes* du *Campo santo* [C] et les statues, partiellement très habiles, à l'extérieur de *S. Maria della Spina* [D] à *Pise*, dont la construction ne fut commencée qu'un peu après la mort du maître. — Les grossières décorations de la *façade de la cathédrale* [E] de *Sienna* (celles du moins qui se sont conservées) n'ont rien à faire même avec son école, pas plus que les statues attribuées à Giovanni dans la *cathédrale* [F] et l'*Opéra* [G] de *Florence*. — Giovanni n'a eu de même aucune part aux reliefs qui sont sur la *façade de la cathédrale* [H] d'*Orvieto* (voir plus bas). — Ce sont des œuvres très caractéristiques, au contraire, et tout à fait dans la manière du maître, que les deux géants qui supportent le portail de l'église de *San Qui-rico* [I] sur le Monte Amiata (vers 1298).

En résumé, Giovanni Pisano a été l'artiste le plus influent de son temps. Sans lui, Giotto n'eût pas existé, ou il eût été autre et plus embarrassé. Giotto doit certainement à Giovanni plus qu'à son maître Cimabue. Grâce à une activité prodigieuse, l'influence de l'artiste se répandit très vite en Italie ; et c'est de l'élan imprimé par lui que, dans les deux capitales de la Toscane, à Florence et à Sienna, s'élève une légion de maîtres originaux qui ferment le cycle de l'école plastique de Pise et achèvent la période gothique italienne. Et comme de Toscane ces maîtres se répandent au nord et au sud de l'Italie, partout ils donnent l'impulsion à une sorte d'art local qui prend essentiellement pour modèle Giovanni Pisano.

A Florence, c'est GIOTTO qui créa une école plastique proprement florentine : non seulement par l'influence novatrice que ses peintures exerçaient sur l'ensemble de l'art italien, mais parce que lui-même fut aussi sculpteur. — La construction du *Campanile* [J] de *Florence*, qu'il commença vers 1334, lui en fournit l'occasion : il orna les deux étages inférieurs d'une *guirlande de reliefs* sur des panneaux de quatre à six côtés. Il a, d'après le témoignage de Ghiberti, exécuté lui-même une partie du travail ; la plus grande partie cependant n'a été achevée qu'après la mort de Giotto (janvier 1337), mais sur ses dessins, par ANDREA PISANO. La composition et le sens plastique sont ici de moindre intérêt que le contenu, sorte d'encyclopédie de l'activité humaine, profane et sacrée. A propos de la peinture, nous reviendrons sur la philosophie qu'ont dû inspirer à l'art du temps des compositions de ce genre (telles qu'il y en a déjà à la fontaine de Pérouse, et, plus tôt encore, dans les sculptures du Baptistère de Modène). Toute époque d'art a besoin d'une pensée maîtresse d'après laquelle la forme se développe et s'exprime, et qui est en même temps, à elle seule, un témoignage important d'histoire et de culture. Beaucoup aussi l'exagèrent et y mettent une profondeur qui n'y est point.

Une remarque à ce propos sur la différence du symbolisme chrétien et du symbolisme antique. Le symbolisme chrétien n'est pas d'origine



populaire ; il n'est pas, comme l'antique, éclos spontanément avec la religion et l'art : il est l'œuvre des lettrés et des savants, qui, par combinaison et abstraction, l'ont tiré de différents passages de la Bible. C'est déjà une des raisons pour lesquelles il n'a dans l'art qu'une valeur relative. Puis vint s'y ajouter, par la théologie érudite et la philosophie, un fort contingent d'idées allégoriques abstraites, qui demandaient également à l'art une sorte de vie matérielle. Il y a, sans doute, quelque chose de pareil dans l'antiquité, avec moins d'exigence toutefois, et d'une façon moins « livresque ». Mais quand on pense quel sérieux et quelle foi Giotto et les siens prêtaient à un semblable système, sans nul doute ils y trouvaient leur conviction et leur bonheur. Les objets sont limités dans le temps ; pourvu seulement que le sentiment qu'y attache l'artiste soit infini !

La comparaison de ces reliefs du campanile avec les œuvres analogues de Giovanni et de Niccolò à la fontaine de Pérouse montre le grand progrès qu'en l'espace de cinquante années Giotto fit faire à l'art italien : simplicité et achèvement de la composition, profondeur et brièveté de l'expression, richesse d'invention, vérité et mesure dans le mouvement et les proportions, tels sont les caractères de ces modestes œuvres plastiques, se composant parfois, et le plus souvent, d'une seule figure, tout autant que des grandes fresques cycliques du maître. Quant à la justesse des proportions et à l'élégance avec laquelle le marbre est travaillé, le mérite paraît en revenir à la main d'ANDREA PISANO.

ANDREA DI UGOLINO NINI PISANO (né à Pontedera, vraisemblablement occupé de 1299 à 1305 comme compagnon par Giovanni à la cathédrale de Pise, mais non à la décoration de la Madonna della Spina ; en 1347-49, architecte de la cathédrale d'Orvieto, où on lui attribue la Madone au dessus du portail) (1) ne nous apparaît vraiment authentique et tout à fait lui-même que dans la *porte de bronze de S. Giovanni [A] à Florence*, l'œuvre la plus achevée de la sculpture gothique en Italie. Andrea (d'après l'inscription) en acheva le modèle en cire en 1330 ; elle fut fondue vers 1332 par le Vénitien Leonardo di Avanzo ; des orfèvres ont travaillé à la ciselure et à la dorure. La pose eut lieu en 1336, vis-à-vis de la façade de la cathédrale. Plus tard elle dut céder la place à la seconde porte en bronze de Ghiberti, et elle fut transportée sur le côté sud de l'église baptismale, où elle fut encadrée d'une bordure de fleurs, exécutée en bronze par VITTORIO, fils de Lorenzo Ghiberti. Les panneaux, de forme élégante, contiennent la Vie de saint Jean-Baptiste, et, au-dessous, les huit Vertus.

Que le dessin de ces reliefs n'appartienne pas à Giotto, comme le

(1) La statue du pape Benoît VIII, dans les *jardins Ortoff [B]*, qui lui est attribuée d'après Ghiberti (aujourd'hui affreusement mutilée), ainsi que les statues de la façade de la cathédrale (1357), aujourd'hui à l'entrée de l'allée qui mène à *Poggio Imperiale [C]*, et les statues du *Castello [D]*, qui proviennent aussi de la cathédrale, sont des œuvres évidemment de moindre valeur, postérieures à la mort d'Andrea.

prétend Vasari, c'est ce que prouve la comparaison avec les reliefs du campanile, et surtout avec les fresques de Giotto, particulièrement les fresques de même sujet, dans le chœur de S. Croce à Florence. Des deux côtés, sans doute, c'est la même maîtrise dans la pleine possession du sujet, dans la clarté brève de l'exécution ; c'est aussi le même sérieux, la même entente du mouvement, la même composition lumineuse. Mais Andrea n'a pas dans ses figures autant de puissance, ni non plus de rudesse, que Giotto : il y met plus de charme, de beauté, une observation plus fine de l'individualité, de l'âge, du sexe, des proportions plus heureuses, une entente plus profonde de la forme dans ses détails. La draperie, idéale et pourtant modelée sur la vie, est pleine, claire, et exprime plus finement le mouvement du corps que chez Giotto. Avec le charme des têtes et la beauté des formes, Andrea a aussi une extrême mesure dans le mouvement, un calme vraiment classique dans la disposition des scènes et l'expression, sans que cependant la vie ou la variété soient sacrifiées. Les Vertus chrétiennes, il est vrai, dans la seconde épreuve, n'ont pas, soit pour l'invention, soit pour l'exécution, la même noblesse fine, la même beauté de forme, la même variété de mouvement. Les scènes de la Vie de Saint Jean-Baptiste, qui ont peu de figures, sont les plus vivantes : la Visitation, le Baptême, la Visite devant la prison, la Danse d'Hérodiade, la Décollation, la Présentation de la tête, sont du plus grand charme. Le lieu de la scène n'est que très discrètement indiqué, les groupes n'ont qu'un plan, deux au plus ; c'est, d'une manière très heureuse, le style du haut relief, comme dans la statuaire grecque, sauf que, par endroits, se trahit certaine tendance pittoresque. C'est peut-être l'œuvre plastique la plus pure de tout le style gothique ; Andrea, sur un champ restreint, donne merveilleusement sa mesure, avec l'instinct le plus sûr de ce qu'il y a à faire, tandis que Giovanni s'était ruiné par sa richesse même. Cette haute maîtrise dans des travaux de petite dimension était une excellente école pour l'orfèvrerie, qui alors se développe rapidement.

Andrea eut deux fils qui pratiquèrent son art. Le plus jeune, TOMMASO PISANO, dans un *tabernacle* du *Campo santo* [A] de *Pise*, signé de son nom, n'apparaît que comme un artiste médiocre, mesquin et maniéré, sans instinct de l'ordonnance, sans entente de la forme. L'aîné, au contraire, NINO PISANO († avant 1368), révéla un talent tout à fait original. Après avoir aidé son père dans les portes du Baptistère, il fut, après la mort d'Andrea, pendant quelque temps, architecte de la cathédrale d'Orvieto ; puis il s'établit à Pise avec son frère. Ses figures sont nobles, d'une draperie riche, claire et souple, individuelles d'expression et d'une exécution réaliste. Ce n'est plus, il est vrai, la grandeur et le charme du père : la manière du fils est plutôt voisine du genre, et c'est dans l'expression des Madones qu'elle est la plus naïve et la plus aimable. La plus ancienne de ces *Madones* est probablement une statue placée dans

le transept droit de *S. Maria Novella* [A] à Florence, malheureusement très haut, et signée du nom de Nino. A *S. Maria della Spina* [B] à Pise, il y a, dans une niche, une demi-figure de *Madone allaitant l'Enfant*; sur l'autel de la petite église est le chef-d'œuvre du maître, *Marie avec l'Enfant entourée de saints*. Ici la Madone est traitée tout à fait comme celle de *S. Maria Novella* : elle tend à l'enfant une rose (dans l'autre statue, c'était un oiseau); elle a encore plus de grâce d'expression, et les proportions et l'exécution sont plus achevées. L'artiste excelle, plus qu'aucun autre maître de Pise, dans le fini du détail, et surtout dans la netteté du poli. — A Pise, il y a encore de lui, à *S. Caterina* [C], un *tombeau de l'archevêque Simone Salterello* († 1342), riche, d'ordonnance claire, habile dans l'exécution des reliefs et des figures; *Marie et l'ange Gabriel*, sur l'autel de la chapelle, à droite du chœur, sont également de lui.

Tandis que les fils d'Andrea trouvent à Pise leur vrai centre, il se produit à Florence une série d'œuvres qui, par leur caractère, appartiennent également à l'école et à la tradition d'Andrea, mais où, sauf pour quelques-unes, il est malaisé de découvrir les noms des artistes. Il en est ainsi d'une quantité de tombeaux et de statues à *S. Maria Novella* [D], à *S. Croce* [E], à la *cathédrale* [F], à l'*Opera* [G] de la cathédrale, et au *Campanile* [H]. Il faut remarquer entre autres, au-dessus de la porte de la *cathédrale* [I], près du campanile, une *Madone entre deux Anges* (faussement attribuée à Giovanni Pisano), travail habile, quoique peu expressif. Voir, plus loin, au *Campanile* [J], les quatre statues du côté sud, dont trois sont attribuées au peintre MEA, et la quatrième au peintre GIOTTINO. La *fontaine baptismale* du *Baptistère* (1371) [K] et le *bénitier* de la *cathédrale* [L] sont aussi du nombre de ces œuvres appliquées, mais peu séduisantes, qui, sans vie individuelle, sans observation propre de la nature, reproduisent avec plus ou moins de style les traditions d'Andrea Pisano et de Giotto. — Les œuvres d'ALBERTO DI ARNOLDO, Lombard d'origine, ne font pas exception. Il s'est conservé de lui l'autel dans l'intérieur du *Bigallo* [M], une *Madone entre deux anges* (achevée en 1364), et, au dehors, la petite *Madone* en relief, en face du *Baptistère* (1361). — Il y a au contraire une rare grandeur de conception et une vraie originalité dans le *Couronnement de Charles IV*, roi d'Italie, haut relief traité presque en ronde bosse (au *Museo Nazionale* [N], récemment trouvé devant la *Porta Romana*).

A Florence, ANDREA DI CIONE, dit ARCAGNOLO, ou plus ordinairement ORCAGNA († 1368), également important comme peintre et comme sculpteur, représente une nouvelle phase de développement, la fin du style gothique. Sa seule œuvre authentique en sculpture, qui nous ait été conservée, est le célèbre *tabernacle* d'*Orsanmichele* [O], achevé en 1359. Par la clarté et la richesse de l'architecture, comme de la partie décorative, ce tabernacle mérite d'être célébré comme l'œuvre la plus



accomplie, en son genre, de tout le gothique italien. Les nombreuses sculptures de marbre, figures en ronde bosse et reliefs, qui en ornent avec goût les différentes parties, offrent un intérêt remarquable, comme spécimen de ce qu'une œuvre d'art peut traduire en fait de symbolisme religieux. Au point de vue artistique, elles ont la même empreinte de grandeur dans le style que les fresques du maître, qui rappelle Giotto plus encore qu'Andrea Pisano, et qui, sans les égaler absolument, fait cependant un pas en avant. Orcagna a en commun avec ses prédécesseurs le sérieux et la grandeur de la composition, la vie et la clarté de l'exécution ; il a, comme Giotto, le trait énergique et parfois dur dans les figures ; pour le détail, quand il travaille lui-même, il se rapproche d'Andrea, qu'il dépasse dans l'entente des formes ; en comparaison des reliefs du Campanile, et surtout de la porte de S. Giovanni, son style est purement pittoresque. Aussi est-il plus riche dans la composition, plus varié, plus naturaliste dans le mouvement et l'expression, au point que (comme Giovanni Pisano), dans le grand relief de la Mort de Marie, il ne recule pas même devant la surcharge et la contorsion. Combien loin il va dans son désir de donner à la vie individuelle plus de richesse, c'est ce que nous montrent les deux portraits qu'il a placés dans ce relief, le portrait d'un prêtre et sa propre image ; c'est ce que prouvent encore les figures idéales du relief de la Glorification de Marie, qui, par la beauté un peu âpre des formes, la noblesse de la draperie, la profondeur et la variété de l'expression, le naturalisme fin du travail, le cède à peine à la même composition célèbre de Nanni di Banco, au portail nord de la cathédrale, — œuvre plus récente d'un demi-siècle, et à laquelle le relief d'Orcagna servit de modèle.

Certaine ressemblance de style faisait autrefois, par erreur, attribuer à Orcagna les *statuettes* (intérieures et extérieures) des fenêtres d'*Orsanmichele* [A], qui sont de la main de SIMONE DI FRANCESCO TALENTI (1378), de même que les médaillons habiles et consciencieux des *Vertus* dans la *Loggia dei Lanzi* [B], qui furent exécutés en 1383-87 par GIOVANNI D'AMBROGIO et JACOPO DI PIERO, sur les dessins d'AGNOLO GADDI. — De même, les *pierres tombales de la famille des Acciajuoli*, dans la *Chartreuse* [C] de Florence (devant la Porta Romana), œuvre bien plus médiocre d'ailleurs, ont été attribuées à Orcagna par erreur. — La grande statue de marbre de l'*Ange jouant*, au *Bargello* [D], par contre, rappelle tout à fait sa manière. — Il faut aussi rattacher au style d'Orcagna les statues du *Campanile* [E] (côté de la cathédrale), qui ont été faussement attribuées à Luca della Robbia : deux *Prophètes* et deux *Sibylles*, d'une élégance simple dans la draperie (surtout les sibylles) et d'une grande beauté dans les têtes, le tout vraisemblablement de la même main.

De même qu'à Florence, se développe aussi chez sa rivale politique, à *Sienna*, pendant le quatorzième siècle, sous l'influence de NICCOLO et plus encore de GIOVANNI PISANO, une branche de l'école pisane qui ne le cède à la branche florentine ni pour le nombre des artistes ni pour la fécondité, qui même la dépasse par l'étendue de son rayon. Et en effet, dans tout le centre de l'Italie, comme à Naples, nous trouvons des sculpteurs de Sienna, pendant qu'à Sienna même les mêmes artistes sont surtout architectes, et travaillent au grand monument national, la cathédrale.

Il est vrai qu'en ce qui regarde les sujets, la grandeur de la composition, l'intelligence de la forme, ces artistes sont au-dessous des sculpteurs florentins, plus encore que les peintres siennois du même temps sont au-dessous des peintres de Florence. Car ce qui distingue l'art siennois du quatorzième siècle, ce sont le plus souvent des qualités pittoresques, en partie défavorables à la sculpture même. Largeur du récit et sérénité de la composition sans trop de profondeur, grâce et élégance des figures sans véritable entente de la forme, netteté d'exécution sans énergie ni grandeur, tels sont, à cette époque, les caractères de la sculpture de Sienna. Elle manque essentiellement d'individualité : partout une habile médiocrité, sans un seul grand artiste.

Parmi les compagnons que, dans les années 1266 à 1268, Niccolò Pisano occupait à la chaire de la cathédrale, trois, Lapo, Donato et Goro, se laissèrent enrôler d'une façon définitive au service de la ville. Puis, lorsque, en 1284, le plan de Giovanni fut accepté pour la façade de la cathédrale, le maître, dans les travaux d'exécution, forma toute une école de sculpteurs : c'est ce qui a rendu son influence si décisive sur le développement de la plastique de Sienna.

Il ne s'est rien conservé de deux artistes célèbres en leur temps, RAMO DI PAGANELLO et LANDO DI PIETRO († 1340), ce dernier, élève de Giovanni Pisano. Il n'en est pas de même de TINO DI CAMAINO († 1339). D'abord nous le trouvons à *Pise*, où, en 1312, il travaille aux *fonts baptismaux* du *Baptistère* [A] et, vers le même temps, dans la *chapelle S. Ranieri* [B], construite par lui, il sculpte un relief, *Marie apparaissant au saint*. En 1315, il exécute le *sarcophage de l'empereur Henri VII* (aujourd'hui placé au *Campo santo* [C]), avec la noble figure du mort couchée, et les reliefs des onze apôtres. Le vaillant défenseur de Florence contre ce même Henri VII, l'évêque *Antonio d'Orso* († 1336), repose dans la *cathédrale* [D] de *Florence* (nef droite en haut, au-dessus de la seconde porte), en un *tombeau* qui est aussi l'œuvre de Tino, et où la figure du mort est assise. On attribue au même artiste le *tombeau de l'évêque de Fiesole, Tedice Aliotti*, à *S. Maria Novella* (près de la chapelle Rucellai) [E]. En 1324, le duc Charles de Calabre attira Tino à *Naples*, où ce dernier exécuta, en 1325, le *tombeau de Marie*, femme du roi Charles II, à *S. Maria Donna Regina* [F]; en 1332, le *tombeau de Mathilde d'Achaja*; en 1338 enfin, le *monument du duc Charles de Calabre*

et de sa femme, ces deux derniers dans l'église du *Corpus Domini* [A].

De même que Tino, un autre maître contemporain, GANO, a laissé nombre de tombeaux : de sa main sont les monuments de l'évêque de Pistoie, *Tommaso di Andrea* († 1303), et de *Raniero Porrina* († après 1314), dans la cathédrale [B] de *Casole* (entre Sienne et Volterre), le dernier avec une statue du mort très vivante et debout. — Un certain maître GORO DI GREGORIO, a signé de son nom en 1323 l'*Arca de S. Cerbone* à la cathédrale [C] de *Massa Maritima* ; l'*Arca* est ornée de statuettes et de reliefs tirés de la vie du saint. — Une œuvre de CELLINO DI NESE (qui vivait encore à Pise en 1359), plus connue et plus accessible, est le monument du juriconsulte, ami de Dante, *Cino de' Simibaldì*, à la cathédrale [D] de *Pistoie* (1337). Ce monument a servi de modèle pour nombre de tombeaux de professeurs, aux quatorzième et quinzième siècles ; c'est du moins le plus ancien exemplaire qui se soit conservé en ce genre. D'ordinaire, le mort est représenté en relief, enseignant ses élèves du haut de la chaire. Ici, d'ailleurs, la statue, grandeur naturelle, du juriconsulte est sur le sarcophage, au milieu de statues plus petites, qui représentent ses disciples.

Une œuvre aussi importante que caractéristique des maîtres siennois de ce temps est le monument de l'évêque d'Arezzo, *Guido Tarlati*, dans la cathédrale [E] d'Arezzo, achevé en 1330 par AGOSTINO DI GIOVANNI et AGNOLO DI VENTURA. L'architecture (imitation de petites tablettes d'ivoire) en est très malheureuse : sur deux colonnes repose une grande table carrée, couverte d'une série de petits reliefs tirés de la vie de l'évêque, et contenant vers le haut, également en relief, la statue du mort, qui disparaît presque ; le tout est couronné d'un fronton assez lourd. Les détails d'ornement sont de même très médiocres. Les scènes guerrières sont traitées au contraire dans des reliefs pittoresques, parlant au regard, pleins de traits de genre, et d'une exécution soignée. Les statuettes, placées entre les reliefs, sont pour la plupart assez mesquines. — Un fils d'Agostino, GIOVANNI, dans un relief de l'oratoire de *Saint-Bernardin* [F] de *Sienna*, signé de son nom, se montre un artiste mesquin et maniéré. L'une des œuvres les plus récentes de ce style est la statue de *Madone* de GIACOMO DA SIENA, dans la cathédrale [G] de *Ferrare*, de l'année 1408 : l'enfant est déjà d'un sentiment très fin, et traité dans le style de genre.

L'œuvre la plus considérable de l'école de Sienne, dont l'achèvement demanda probablement plusieurs dizaines d'années, jusqu'au delà de la moitié du quatorzième siècle, est l'ornementation de la façade de la cathédrale [H] d'*Orvieto*, qui peut passer pour le travail le plus important et le plus original du gothique italien. C'est bien à tort qu'on l'attribue à Giovanni ou à Andrea Pisano, ou à tous les deux, en admettant la collaboration d'autres artistes, tels qu'Arnolfo di Cambio et Nino Pisano.



Le caractère des reliefs, dans leur ensemble, est tout à fait siennois, et l'exécution, bien que de plusieurs mains, a un trait unique : aussi est-il permis de croire que LORENZO MAITANI, l'auteur du plan de la façade, dont il dirigea la construction (1310-1330), est également l'auteur de l'ornementation en relief. L'achèvement cependant, à en juger par un progrès de style qui prouve que l'artiste connaissait les portes de bronze d'Andrea, est peut-être dû aux fils de Maitani qui avaient suivi leur père à Orvieto, peut-être même à des artistes postérieurs. Les quatre piliers entre les portails contiennent en relief : la Création et le Péché originel, la Promesse des Prophètes, le Salut par la vie du Christ, enfin le Jugement dernier ; les différentes scènes sont, d'une façon peu heureuse (selon le modèle bien connu de l'arbre généalogique du Christ), encadrées de branches et de feuilles d'un arbre, dont la racine est censée être à la base de l'édifice.

Un récit naïf, détaillé comme dans une œuvre de genre, un vif sentiment de la beauté, une grande netteté d'exécution, dans un style de relief vraiment heureux, — telles sont les qualités de ce cycle si intéressant dans son ensemble. Mais si cette œuvre a, plus que toute autre, les mérites caractéristiques de l'école de Sienne, elle en a aussi les côtés faibles : l'expression aimable, gracieuse, y tourne parfois à la mièvrerie et à l'insignifiance ; il y manque la vraie énergie et la grandeur, les scènes n'ont ni brièveté ni sérieux, la composition n'est pas décidée, les formes sont sans profondeur d'étude. La draperie mince et flottante laisse trop voir le corps, le modelé des chairs est mou, les muscles et les os y sont trop sacrifiés. Outre le style et la durée pendant laquelle Lorenzo Maitani, ses fils et d'autres artistes siennois ont travaillé à la cathédrale, les plus anciens documents historiques relatifs à l'ornementation de la façade, le témoignage d'Æneas Sylvius et des autorités municipales d'Orvieto, confirment la juste attribution de l'œuvre aux artistes de Sienne. (Ne pas négliger de voir dans l'Opéra de la cathédrale les dessins intéressants de la façade, d'une chaire, etc.)

En même temps que la sculpture sur pierre, l'*orfèvrerie* commence vers le début du quatorzième siècle, à prendre un grand développement à Florence comme à Sienne. Le fait est d'autant plus intéressant que, peu à peu, à son tour, après s'être perfectionnée rapidement sous l'influence de la sculpture (les portes d'Andrea au Baptistère furent ciselées et dorées par des orfèvres), elle réagit sur cette dernière, — au point que, à partir de cette époque, nombre de sculpteurs distingués sont également orfèvres, et que, fait très caractéristique au début de la première Renaissance, les meilleurs sculpteurs sortent des ateliers d'orfèvrerie. Cette influence réflexe se révèle surtout par plus de grâce dans l'exécution du détail, et aussi par une observation plus pénétrante de la nature.

Il s'est conservé peu d'œuvres de cette époque, de même que du quinzième siècle, car dans les temps de gêne la tentation était grande de fondre les métaux précieux. Pourtant ce sont précisément les œuvres les plus considérables et les plus importantes qui ont été épargnées, les autels d'argent, ou les *devants d'autel* de même métal. Le plus connu est l'autel de l'*Opéra* de la *cathédrale* [A] à *Florence*, qui, il est vrai, ne reçut que plus tard, à l'époque de la Renaissance, son complet achèvement et sa plus riche ornementation. Les reliefs de l'époque gothique (commencés en 1366) sont dus à la main de LEONARDO DI SER CHRISTOFANO, de BETTO DI GERI, de CHRISTOFANO DI PAOLO, et de MICHELE DI MONTE. — Le *devant d'autel* en argent de la *cathédrale* [B] de *Pistoie* est tout entier de l'époque : commencé en 1386, il fut achevé en 1407. Le panneau du milieu est de la main d'un orfèvre de *Pistoie*, ANDREA DI JACOPO OGNABENE (achevé en 1356) ; le panneau de gauche (1357) et l'excellent panneau de droite (1371) sont dus à des artistes florentins, PIETRO et LEONARDO DI SER GIOVANNI. — C'est aussi l'œuvre d'un orfèvre de *Siene*, UGOLINO DI MAESTRO VIERI (1337), que l'autel de la *cathédrale* [C] d'*Orviété*, remarquable par ses précieux émaux. De la même main est une œuvre de plus petite dimension, une excellente statuette de *Madone*, sous un baldaquin, également dans l'*Opéra* [D]. Les deux œuvres, pour l'architecture et l'effet du coloris, sont supérieures aux travaux des maîtres florentins.

Ce que *Pise* même a produit de bon à cette époque est dû, comme nous l'avons vu, à la main d'artistes qui ont grandi sous l'influence de l'école florentine : il en est ainsi, en particulier, pour les œuvres de Nino Pisano.

Un artiste pisan contemporain, GIOV. DI BALDUCCIO, a fait une *chaire* à *S. Casciano* [E], près de *Florence*, et le *tombeau de Castruccio* († 1322) à *S. Francesco* [F] à *Sarzana* ; œuvres médiocres. Il alla plus tard à *Milan*, où, par une longue série de travaux, il réussit à susciter comme un éveil de la sculpture, à laquelle il imprima le style de l'école pisane. Son chef-d'œuvre, infiniment supérieur aux travaux plus anciens, est le *sarcophage de Pierre Martyr* à *S. Eustorgio* [G] (1339) ; la figure, imposante, est d'un beau type et d'une grande allure, l'exécution est merveilleuse. Il est difficile de lui attribuer les mauvaises statues du portail de *S. Maria* à la *Brera* [H], construit par lui en 1347 (aujourd'hui abattu). — En dehors de ses œuvres, il y a, à *Milan*, quelques sculptures de mérite, exécutées vraisemblablement par des maîtres indigènes, mais sous l'influence évidente de l'école pisane : à *San Eustorgio* [I], les reliefs de la *Vie des trois Rois* (1347), le *tombeau de Stefano Visconti* (après 1327), et les bas-reliefs de la *Passion*, sur le maître-autel. Le même style se retrouve dans le *tombeau du jurisconsulte Salvarinus de Aliprandis*

(† 1344) à *S. Marco* [A], et dans un autre tombeau qui fait pendant au premier. — Au *Museo Lapidario* de la *Brera* [B], il y a maintenant le tombeau, habilement exécuté, avec statue équestre, que *Bernabò Visconti* se commanda lui-même avant sa mort (1354), — ainsi que d'autres sculptures contemporaines en marbre et en terre cuite. — Le tombeau d'*Azzo Visconti* († 1329), autrefois à *S. Gottardo*, s'est conservé en grande partie au palais *Trivulzi* [C]. — On retrouve encore l'empreinte du style pisan dans l'*Arca*, extraordinairement riche, de *S. Agostino*, à la cathédrale [D] de Pavie, commencée en 1362, d'une architecture grandiose et très finie dans le détail : Vasari l'attribue faussement à AGOSTINO et à AGNOLO DE SIENNE, Cicognara l'attribue sans preuves aux MASSEGNE, les archéologues locaux y voient l'œuvre de BONINO DI CAMPIGLIONE (comp. ARCHITECTURE)

*Gênes* est ici incroyablement pauvre, eu égard surtout à l'importance qu'elle avait déjà. A part trois figures au-dessus du portail droit de la *Madonna delle Vigne* [E], je n'ai qu'une œuvre à citer : un tombeau d'évêque, dans la cathédrale [F], près du second portail latéral à droite, en haut, avec la date 1336. Le sarcophage, qui repose sur quatre lions, a un beau relief, presque dans le style pisan : le Christ ressuscité, reconnu et adoré par ses disciples. La statue tombale et les anges tirant le rideau sont aussi d'un beau travail.

*Bologne*, à cette date, sauf l'*Arca*, œuvre déjà mentionnée de Niccolò Pisano et de son élève Fra Guglielmo, ne possède que les tombeaux de professeurs (spécialité qui lui est propre), élevés à la gloire de son Université célèbre dans le monde entier. Ces tombeaux sont tous à peu près du même modèle : sur le sarcophage, au-dessous d'un baldaquin, dans une niche, ou supporté par des consoles, repose la figure du mort ; sur la face antérieure le savant est représenté en relief, enseignant ses disciples. Lorsque, par hasard, l'artiste se fait connaître, c'est un étranger, presque toujours un Toscan. ANDREA DA FIESOLE, par exemple, artiste médiocre pour le temps, qui a fait le tombeau de *Saliceti* († 1403), dans le cloître de *S. Martino Maggiore* [G] et le tombeau de *Bart. Saliceti* († 1412), au *Museo Civico* [H]. Une quantité de ces tombeaux se trouvent aujourd'hui réunis au Museo Civico comme le dernier nommé, qui a été transporté du chœur de *S. Giacomo* ; d'autres viennent du cloître de *S. Domenico*, etc. Le meilleur, pour l'expression de la vie et le mouvement, est le tombeau de *Giov. da Legnano* († 1383, élevé de son vivant), probablement dû à la main de GIACOMELLO et de PIERPAOLO DELLE MASSEGNE, de Venise, les sculpteurs de l'autel de *S. Francesco*. La même collection possède, outre une habile sculpture en haut relief, l'*Adoration des bergers*, une remarquable et colossale statue de bronze du pape *Boniface VIII* († 1303), travail en repoussé d'un orfèvre de Bologne, MANNI, qui par la composition et la technique se rattache encore aux modèles byzantins. — Les autres sculptures de style gothique, à Bologne, sont de même, pour la plupart, l'œuvre d'étrangers. Parmi les auteurs des bustes de saints, d'ailleurs



insignifiants, sur le socle de *S. Petronio* [A], on cite un Allemand, HANS FERRABECH, à qui doit appartenir le *S. Paul*. Le Vénitien JACOPO LANFRANI est l'auteur du *tombeau de Taddeo Pepoli* († 1347) à *S. Domenîco* (chapelle latérale du transept gauche) [B], et le *tombeau du juriste Gio. d'Andrea Calderini* († 1348) au *Museo Civico* [C] : deux œuvres assez maladroites.

Au reste, les *sculptures* de la partie supérieure du *portail* de la *cathédrale* [D] à *Ferrare* peuvent servir de spécimen de ce que, vers 1300, pouvait atteindre l'art de ces contrées, indépendamment de l'influence pisane. (Madone, le Jugement dernier en frise ; sur le fronton, le Juge du monde avec des saints et des Anciens faisant de la musique ; plus bas, en pendant, le Sein d'Abraham et le Gouffre de l'enfer.) Avec beaucoup de maladresses, les têtes et la draperie ont de l'énergie et une sorte de beauté, le tout est coulé d'un seul jet.

Dans les *Marches*, il y a, à *Fano* (église de *S. Francesco*) [E], le *tombeau de Paola Bianca Malatesta* († 1398), œuvre du gothique tardif, d'une architecture originale et claire.

Après l'école pisane et son développement dans les trois capitales de la Toscane, *Venise* est la ville d'Italie où la sculpture gothique eut ses ateliers les plus importants. La peinture vénitienne du quatorzième siècle (celle qui s'inspire de Byzance, comme celle qui s'inspire à demi de Giotto) est, pour l'intérêt, bien au-dessous de la sculpture du même temps. Au manque d'ampleur des édifices, devait suppléer (la richesse publique d'ailleurs le permettant) l'ornementation plastique, et ce besoin réel devait créer une école, une tradition.

A Venise même, on ne saurait nier une certaine influence de l'école pisane, bien que la tradition selon laquelle Niccolò et Giovanni Pisano auraient travaillé à Venise, et Andrea collaboré à la façade de Saint-Marc, ne repose ni sur les sources, ni sur le style même des monuments, ni sur la vraisemblance. Au portail antérieur de *S. Maria de' Frari* [F], on voit une excellente statue de *Madone* qui est précisément attribuée à Niccolò, et qui, tout au moins, trahit l'influence de l'école pisane, — laquelle, d'ailleurs, s'expliquerait très naturellement par les travaux de Giovanni à l'Arène de Padoue. Au reste, le Nord également a agi sur les sculpteurs vénitiens, comme il est aisé de le remarquer dans la rondeur particulière des têtes d'adolescents, dans l'énergie plus grande de la draperie, dans la sveltesse des attitudes. Il nous manque malheureusement les points de repère historiques, surtout pour les œuvres les plus remarquables, l'ornementation plastique du palais des doges et de Saint-Marc. Quelques dates cependant prouvent avec évidence que, pour la sculpture, Venise est en retard sur la Toscane de plus d'un demi-siècle, et qu'elle ne commence à produire ses œuvres, un peu achevées, que lorsque déjà la Renaissance florentine poussait ses premières fleurs.

Une *Madone* dans l'avant-cour de l'église des *Carmélites* [A], que l'inscription attribue à un tailleur de pierre ARDUINUS, 1340, est encore étrangement grossière. Qu'il faille y voir, en partie du moins, la faute de l'artiste, c'est ce que prouve un relief de *Madone*, sans nom, de cinq années plus récent, qui est au-dessus du *portail* de l'*Académie* [B], et qui déjà, dans ses formes pleines, a le caractère de l'art vénitien postérieur. Un autel de *S. Giovanni e Paolo* [C], à peu près du même temps, dans le chœur surhaussé près du tombeau Vendramin, rappelle singulièrement l'école de Giovanni Pisano. — Du Vénitien JACOPO LANFRANI, dont nous avons vu les œuvres à Bologne, vers le même temps, il n'y a rien à Venise même. Un certain ANDRIOLO, qui signe artiste vénitien, est l'auteur des cinq médiocres statues de la chapelle San Felice à *S. Antoine* [D] de *Padoue* (1372). A *S. Lorenzo* [E] de *Vicence*, un certain ANTONIO DA VENEZIA a signé un autel avec différentes figures de saints, qui offrent une certaine parenté avec le style des Massegne.

Les frères JACOBELLO et PIERPAOLO DELLE MASSEGNE, les plus fameux parmi les artistes de Venise, appartiennent précisément aux vingt dernières années du quatorzième siècle. Leur premier travail est le *grand autel de marbre* de *S. Francesco* [F] à *Bologne*, commandé en 1388, avec un grand nombre de figures et de reliefs; au centre, le Couronnement de la Vierge, d'une rare beauté (1). Les figures des *Apôtres*, de *Marie* et de *S. Marc*, sur la balustrade qui sépare le chœur et le transept de *Saint-Marc* [G] à *Venise* (2), sont datées de 1394. Il y a, dans ces œuvres, avec quelque chose d'un peu forcé dans les figures, une grâce sérieuse, une expression réfléchie, — et ce mouvement idéal de la draperie que les Pisans remplacent par une sorte d'élégance plus vive. Les *dix figures* (datées de 1397) [H], sur les barrières précédant les niches latérales du chœur, bien que non signées et non attestées par les sources, offrent le même caractère. — En dehors de Saint-Marc, il faut attribuer à ces artistes ou à leur école : le *tombeau du doge Antonio Venier* († 1400) dans le transept gauche de *S. Giovanni e Paolo* [I]; le *tombeau* très simple de *Simone Dandolo* aux *Frari* († 1360), achevé en 1396) [J]; le beau relief de la lunette au-dessus de l'entrée de l'avant-cour de *S. Zaccaria* [K] (*Madone avec saint Jean-Baptiste et S. Marc*), et, dans la chapelle baptismale de *S. Maria de' Frari* [L], les cinq statues adossées au-dessus des fonts baptismaux, ainsi que les cinq demi-figures supérieures de l'autel. (Les cinq figures

(1) D'après Vasari, l'autel a été fait d'abord en 1379 par AGOSTINO et AGNOLO DE SIENNE; puis, peut-être, des parties de cet ancien autel ont été, par les frères Massegne, transportées dans leur œuvre propre, ce qui expliquerait d'assez grandes différences de détail dans cette sculpture, aujourd'hui peu accessible.

(2) Des statues semblables représentant la *Madone* entre quatre saints se trouvent sur la balustrade des deux nefs latérales; les figures en sont plus sveltes et plus élancées. — A chaque pilier du chœur est un autel avec des statuette qui paraissent sortir également de l'atelier des MASSEGNE ou de leurs successeurs.

inférieures sont de soixante années plus récentes.) — Le travail le plus accompli et le plus récent en ce genre est, au-dessus de la porte du transept gauche des *Frari* [A], la lunette avec le relief de la *Madone entre deux Anges adorants* : le mouvement et la souplesse des figures y sont d'une rare et vive beauté. — Il en est de même de l'autel de marbre dans la première chapelle du transept gauche de *Saint-Marc* [B], la *Madone entre deux saints* et (en relief) un *Ange priant*.

Quant à l'intéressante série de sculptures qui composent la décoration du *Palais des doges* [C], les documents relatifs à la construction de la façade nous permettent d'en fixer à peu près la date. On ne saurait en tout cas les attribuer au légendaire FILIPPO CALENDARIO. Il est difficile, d'autre part, de déterminer si les architectes de la façade, GIOVANNI BON, et ses fils PANTALEONE et BARTOLOMMEO, ont fait ou dessiné de même l'ornementation plastique. Mais comme ces sculptures, comparées aux œuvres reconnues de ces derniers artistes, trahissent un caractère évidemment plus ancien, nous pouvons les placer dans la première moitié du quinzième siècle. Les chapiteaux de l'étage inférieur, dans les figures élégantes qu'encadre le feuillage de pierre, contiennent tout un cycle symbolique. Le relief de *Venise* trônant sur la façade de la Piazzetta, et surtout les grands reliefs aux angles de l'édifice : la *Honte de Noé*, le *Péché originel*, le *Jugement de Salomon*, sont parmi les meilleures œuvres du temps. Elles sont merveilleusement adaptées à leur cadre ; la composition en est vivante, avec un grand sens de la beauté, qui s'allie à un naturalisme raffiné jusque dans le détail (les veines et plis du corps de Noé). Ce qui manque encore, c'est l'intelligence plus profonde, l'âme des figures : l'expression y est encore trop muette, le mouvement trop contraint. Le « Jugement de Salomon », il est vrai, n'a jamais été, dans aucune œuvre figurée, ni mieux compris ni mieux senti : c'est un travail qui, à cet égard, mérite d'être préféré même à la célèbre composition de Raphaël. (Le « Jugement de Salomon », d'après une inscription, doit être l'œuvre de deux sculpteurs florentins qui, malheureusement, ne sont pas nommés ; peut-être de PIERO DI NICCOLO et de GIOV. DI MARTINO occupés encore en 1423 au tombeau de Mocenigo à S. Giovanni e Paolo ? v. plus bas.) — Parmi le reste de la décoration plastique du palais des doges, ce sont les vieilles figures de la grande fenêtre du côté du canal qui approchent le plus de ces groupes.

La riche *décoration plastique* de l'extérieur de *Saint-Marc* [D] ne saurait supporter la comparaison, d'autant qu'elle est, en grande partie, d'une date postérieure à l'incendie du toit (1423), — et qu'elle est contemporaine des premières œuvres de Bartolommeo Buon. C'est ce qui apparaît avec le plus d'évidence dans les porteurs d'urnes si vivants qui, au-dessous des flèches, servent de gargouilles. La plupart des autres figures n'ont qu'une valeur décorative.

Il y a encore, dans les palais et églises de ce temps, des lunettes, des



chapiteaux, des fontaines, des tombeaux, qui présentent quelque mérite artistique, sans dépasser jamais une certaine médiocrité.

Les points principaux de la *terra ferma* de Venise offrent de même quelques intéressants spécimens, d'un caractère analogue.

L'histoire de l'art à *Naples* (les historiens locaux sont d'ailleurs de très mauvais guides, sans aucune critique) repose alors presque tout entière sur deux noms, MASUCCIO l'aîné, au treizième siècle, MASUCCIO le jeune, au quatorzième, — lesquels paraissent avoir été aussi architectes, — sans que les documents et inscriptions fassent nulle part mention d'eux.

Le style de l'école, en général, paraît avoir également subi l'influence de GIOVANNI PISANO. TINO DE SIENNE (cité p. 330) travaille avec le Napolitain GALLARDUS au *tombeau de la reine Marie* († 1323) à *S. Maria Donna Regina* [A]. Le *tombeau du roi Robert* († 1343) à *S. Chiara* [B] est l'œuvre de deux Florentins, SANCUS et JOHANNES. Tant que la sculpture napolitaine se renferme dans les caractères communs du style gothique : dignité de l'attitude, draperie flottante, sérieux des physionomies, elle est assez agréable. Ce qu'elle possède en propre, c'est une certaine lourdeur, une raideur de poupées, la répétition monotone des mêmes motifs, une certaine stérilité de pensée ; — et le contraste est choquant avec la sculpture contemporaine de la Toscane. Je ne fais exception ni pour les autres *tombeaux de la maison d'Anjou* à *S. Chiara* [C], ni pour les *tombeaux* hardiment peints *de la chapelle Minutoli* dans la *cathédrale* (au fond à droite) [D], ni pour ceux de la famille *des Durazzo* dans le pourtour du chœur de *S. Lorenzo* [E], ni pour ceux de *S. Domenico* [F]. Ce sont toujours les mêmes allégories de Vertus et de Sciences qui, debout, portent le cercueil, les mêmes figures en relief sur le cercueil même : par exemple, les Anges soulevant le rideau, etc. — Il y a une quantité de ces tombeaux dans toutes les vieilles églises ; çà et là, avec ornements peints et mosaïques. Voir le grand *tombeau du cardinal Franc. Carbone* (1405), dans la dernière chapelle de la nef latérale droite, à la *cathédrale* [G].

Ce qu'il y a de mieux dans ce style (et vraisemblablement de maintoscane, comme les chaires et les reliefs de la *Vie de sainte Catherine* dans le chœur de l'orgue de *S. Chiara*) [H], ce sont les neuf figures allégoriques qui, par groupes de trois, supportent le cierge de Pâques à *S. Domenico Maggiore* [I]. Les corps et les visages, ici, s'animent jusqu'à une sorte de grâce libre. C'est la même exécution que dans les fonts baptismaux de *S. Giovanni fuorcivitas*, à Pistoie, lequel est attribué à GIOVANNI PISANO lui-même (v. p. 323, A).

Au commencement du quinzisième siècle appartiennent les grands et magnifiques *tombeaux de Ladislas*, de sa sœur *Jeanne II*, et du *sénéchal Caracciolo*, par ANDREA CICCIONE, à *S. Giovanni a Carbonara* [J]. Ici,

de même, le détail est plus vivant et plus expressif que dans les œuvres antérieures ; les caractères, surtout dans les petites statuettes, sont plus énergiques et plus fins ; on n'y saurait méconnaître la transition au style réaliste propre du quinzième siècle. — Les sculptures du portail de la *cathédrale* (1407) [A], et du *S. Giovanni dei Pappacoda* (1415) [B], deux œuvres d'ANTONIO BAMBOCCIO DE PIPERNO, peintre et sculpteur distingué, n'ont qu'une valeur d'ensemble décoratif. — La *statue tombale d'Innocent IV* (transept gauche de la *cathédrale* [C]), avec cette tête de prêtre si expressive, si imposante et si fine, n'a été exécutée que longtemps après la mort du pape (1254), puisque la consécration du tombeau est de 1318.

Dans la *cathédrale* [D] de *Sulerno*, est le beau *tombeau de la reine Marguerite* (1412), également de BAMBOCCIO, intéressant surtout par la décoration polychrome, qui s'est presque entièrement conservée.



Au quinzième siècle s'éveille, dans la sculpture comme dans la peinture (et, à propos de cette dernière, le sujet sera traité avec plus de détail), le même désir de représenter sous toutes ses faces la nature extérieure : c'est le *réalisme*. La sculpture elle-même croit avoir trouvé dans la réalité (à la fois une et multiple) un nouveau monde de motifs et d'inspirations. Et c'est désormais l'*expression du caractère et du moment*, dans la forme, le mouvement et la draperie, qui devient le but de la sculpture, comme de tout l'art de la Renaissance. Dans les groupes et les reliefs, la sculpture vise tout ensemble, avec la variété, le contraste des caractères et des formes, la représentation en perspective du milieu. Il en devait résulter pour le *relief* une manière *purement pittoresque*, qui alla en partie jusqu'à l'imitation des effets de la peinture, sans compter que parfois la *peinture* même était appelée en aide, pour la décoration et les fonds. L'école plastique de Pisé, sur le modèle des sarcophages romains, prodiguait à l'excès et parfois sans style les figures presque en ronde bosse : ici, au contraire, avec la tendance pittoresque qui varie selon l'individualité des écoles et des maîtres, c'est une diversité infinie de style dans le haut et le bas-relief.

Le sérieux et l'honnêteté, la grandeur de l'inspiration et de la manière, et un sens de la beauté qui parfois s'égare, mais qui toujours donne un nouvel élan, prêtent à la sculpture du quinzième siècle, à cet art des « Quattrocentistes » qui est une **première Renaissance**, une variété et un charme que n'ont pas au même degré les maîtres du siècle suivant, un Sansovino même ou un Michel-Ange. Les relations avec l'antique, dont l'étude absorbe le zèle et l'inspiration des artistes d'alors, y sont

encore tout à fait naïves et indirectes. Si les formes antiques furent une sorte de point de départ pour la décoration, la sculpture proprement dite n'a pas subi alors l'influence des anciens, et c'est précisément l'inspiration toute moderne de cet art qui rend les œuvres des « Quattrocentistes » plus profondément et plus spontanément touchantes que ne l'est l'art savant, réfléchi, généralisateur, de la haute Renaissance.

Si, au moment de sa résurrection, vers le milieu du treizième siècle, la sculpture a été surtout un art toscan, elle est, au quinzième siècle, plus particulièrement *florentine*. A côté de Florence, les autres ateliers, à l'exception de Sienne, sont dépendants, subordonnés, et leur importance d'ailleurs n'est guère que dans la décoration.

Malgré l'éclat des noms qui, tout de suite, nous accueillent sur le seuil des temps nouveaux (le début des maîtres de cette époque coïncide presque avec le commencement du siècle), — il y a eu cependant une transition. Nous voyons l'ère nouvelle préparée et même atteinte par un petit nombre d'artistes de talent, qui n'ont pas su pourtant s'affranchir des étroitesse de l'art précédent, du style des Pisans et de Giotto, tel qu'il avait trouvé sa dernière expression dans Orcagna.

Le premier qui montre un nouveau sens de la nature et de la vie est un certain PIERO DI GIOVANNI TEDESCO (le même peut-être que le sculpteur allemand vanté par Ghiberti) : son activité est attestée, entre 1386 et 1402, par l'*encadrement de la seconde porte sud de la cathédrale [A] de Florence* (achevée en 1398); l'exécution est médiocre, mais il y a dans l'ornementation en marbre de la porte même et dans les petites figures nues le commencement d'un autre style. — Il y a, au *Pal. Uzzano [B]* (aujourd'hui Capponi, Via de' Bardi), un linteau de porte, d'un travail si analogue au précédent, qu'il est permis de l'attribuer au même artiste. Une autre œuvre de ce genre, dont la forme et l'exécution offrent un intérêt tout spécial, est une *porte de marbre au premier étage du Pal. Vecchio [C]*, avec le relief de la *Trinité* dans l'hémicycle. Il y a une grande énergie et un réalisme vivant dans la *colonne de marbre torse* qui sert de *cierge* sur le maître-autel de *S. Maria Novella [D]*; les enfants nus y sont portés par le feuillage épais, comme par une vague. — La même manière, un peu plus crue, se retrouve dans la sculpture de la porte du *Baptistère [E] à Pistoie*.

Avec NICCOLO DI PIERO D'AREZZO (il produit à partir de 1388, appelé à Rome en 1400 par Boniface IX pour la fortification du fort Saint-Ange, mort sans doute après 1444), s'ouvre la série des artistes vraiment originaux et indépendants. Si les deux statuette en marbre de *S. Reparata* et du *Christ bénissant* (de 1396), dans l'*Opéra de la cathédrale [F]*, d'une exécution si élégante et si distinguée, sont de lui, l'artiste se rattache immédiatement dans sa jeunesse à Orcagna et à ses successeurs florentins. Les statuette de l'*Annonciation* ont de la noblesse dans les figures et de l'ampleur dans les plis des riches draperies; leur naturalisme



élégant trahit déjà le vrai style de la Renaissance (remarquer la beauté et la délicatesse des mains). Les statues de deux *Patriarches*, sur le côté est du *Campanile* [A] (statues 1 et 4, 1393-1402), et la colossale figure assise de *S. Marc* (1408-1415), primitivement destinée à la façade de la cathédrale (aujourd'hui dans l'abside de *San Zanobi* [B], première chapelle à droite), trahissent un sérieux et énergique effort : et ce n'est que çà et là, dans la draperie et l'attitude, que s'aperçoivent encore les dernières traces du style gothique. Auparavant déjà (1408), Niccolò avait achevé la décoration de la *seconde porte nord* de la cathédrale [C]; dans la bordure en feston, qui est d'un mouvement fin et puissant, ainsi que dans les figurines nues si vivantes, il avait eu pour aides Antonio di Banco, et son fils Giovanni. — La lunette au-dessus de la porte de la *Misericordia* [D] à *Arezzo* (aujourd'hui Musée, où est exposé également le modèle en terre de 1403) représente *Marie mère de miséricorde*, étendant son manteau sur les membres de la Communauté; près d'elle, deux Saints agenouillés, figures pleines de sérieux et de grâce. La lunette a pu dernièrement, d'après les sources, être attribuée à des artistes de Settignano (1). — L'œuvre de beaucoup la plus achevée du maître pour le charme et la grâce de l'expression comme de l'attitude, et en même temps l'une des créations les plus ravissantes de la Renaissance, ce sont les statuette de l'*Annonciation*, au-dessus de la niche de Saint-Mathieu, à *Orsanmichele* [E] à *Florence*.

Son jeune collaborateur pour le portail sud de la cathédrale, NANNI DI BANCO (cité en 1400, † 1420), désigné par Vasari comme l'élève de Donatello, est plutôt le précurseur immédiat de ce dernier; et ce n'est peut-être qu'à la fin de sa vie qu'il subit l'influence du maître plus jeune et mieux doué que lui. C'est chez lui, et chez Quercia, de Sienne (quoique Nanni di Banco n'eût pas le même talent créateur), que se révèle avec le plus de clarté et d'achèvement la transition de l'art florentin. Ses statues à *Orsanmichele* [F] : *Saint Philippe*, le groupe des quatre *Saints* (2) (1408), mais surtout *Saint Éloi*, sont déjà des statues

(1) A *Arezzo* sont encore conservés de Niccolò : au *Palazzo Vecoville* [G], la *Madone* entre des Saints (terre) et un *Saint Luc*; à *S. Antonio* [H], la statue du saint, et une autre statue au-dessus de la porte de l'*Hôpital* [I]; — œuvres généralement médiocres ou très endommagées. — Le tombeau du professeur *Ant. Rouzelli*, à *S. Francesco* [J], par un artiste inconnu du milieu du xv<sup>e</sup> siècle, tout entier d'argile, est l'œuvre intéressante d'un successeur de Niccolò; la figure tombale surtout est remarquable; la décoration est d'un style baroque de transition. — Le tombeau du pape *Alexandre III* († 1410), par Niccolò, dans le vestibule du *Campo santo* [K] de *Bologne*, tout entier d'argile, montre un fort mélange du gothique et de la Renaissance; le travail, au reste, est singulièrement superficiel.

(2) Les saints n'ont pas le moins du monde, comme le raconte Vasari, été raccourcis des épaules, « moyennant un souper », par Donatello, pour pouvoir entrer dans la niche, et ils ne sont pas du tout malheureusement placés les uns à côté des autres. — Le *Saint Jacques*, au même endroit, est trop médiocre pour être de Nanni; c'est l'œuvre d'un artiste attardé du xiv<sup>e</sup> siècle. On a voulu dernièrement y voir une œuvre de jeunesse de Ghiberti, surtout à cause du ravissant relief sur le socle de la niche.

d'un travail achevé, d'une attitude sérieuse et même grandiose, d'une draperie libre : ce qui leur manque encore, c'est l'expression intellectuelle. Nanni a un rang tout à fait à part parmi les Florentins, pour ses emprunts à l'antique : dans le groupe des Saints, par exemple, au premier coup d'œil, se reconnaît le modèle antique de statues-portraits. Dans la *cathédrale* (abside de S. Zanobi, deuxième chapelle à droite), il y a de sa main la statue assise de *Saint Luc* [A], facilement reconnaissable à l'expression fatiguée des yeux (1408-1415), qui est spéciale à ce maître. Au-dessus du second portail nord, en face de la Via de' Servi, outre l'ornementation monumentale à laquelle il travailla avec NICCOLO D'AREZZO et son père ANTONIO DI BANCO, il est également l'auteur du grand relief de la *Madonna della Cintola* [B] (1414), faussement attribué par Vasari à Jacopo della Quercia. C'est la première grande composition vivante de la Renaissance : le mouvement y est noble et animé, l'exécution fine dans le détail, d'un naturalisme jeune et frais. La parenté avec Donatello y est sensible, surtout dans les anges planants et la figure si bien drapée de saint Thomas, mais avec un sens plus élevé de la beauté. La même vie et la même grâce qui fait songer aux œuvres de genre se retrouve dans les *reliefs* au-dessous des statues du maître à *Orsanmichele* [C].

La lunette de la porte au-dessus de *S. Maria Nuova* [D], représentant le *Couronnement de la Vierge*, en terre cuite non peinte, est du même style : c'est une belle œuvre, et très caractéristique, d'un artiste qui n'est connu, et peu à son avantage, que comme peintre, LORENZO DI BICCI (1420). Le travail était auparavant attribué à Dello.

BERNARDO DI PIERO CIUFFAGNI (1381-1457) est presque contemporain ; mais, bien qu'il eût des relations étroites avec les plus grands artistes de son temps, et que pendant sa longue existence il eût une série extraordinaire de commandes importantes, surtout de l'Opéra de la cathédrale de Florence, il n'égale les maîtres précédents ni en talent ni en activité. Ses figures sans expression ont la faiblesse, la contrainte, l'allure inquiète de l'époque gothique, non point par naïveté, mais plutôt par imitation maladroitement et manque de science. Ajoutez-y souvent une imitation grossière de Donatello, surtout dans l'ornementation. Aussi ses œuvres, d'ailleurs assez nombreuses, sont-elles ce que l'art florentin de la première moitié du quinzième siècle a de moins agréable. Il assista Ghiberti dans ses premiers travaux. Au portail nord de la *cathédrale*, il a fait la petite figure de *Saint Étienne* [E], en haut, sur le fronton ; c'est de beaucoup la partie la plus faible d'un magnifique travail. Sa statue de *Saint Mathieu* [1] (deuxième chapelle à gauche dans l'abside de S. Zanobi, 1409-1416) est de même la plus médiocre parmi les colossales figures assises des Évangélistes, d'abord destinées à la façade de la cathédrale. La statue du roi *David* [G], dans la nef latérale gauche de la cathédrale, avec sa draperie surchargée, est une imitation mal comprise d'un modèle de

Ghiberti. La statue vis-à-vis dans la nef latérale droite, qui est censée représenter Ézéchiël, et qui est faussement attribuée à Nanni, ressemble tant à l'autre, que je suis tenté d'y voir le *Jesaias* [A] auquel Ciuffagni travaillait de 1424 à 1433. — Dans sa vieillesse (vers 1450), Ciuffagni fut employé par L. B. Alberti à la décoration intérieure de *S. Francesco* [B] à *Rimini* : la statue de *Saint Sigismond* assis sur un trône porté par des éléphants (première chapelle à droite), de même que les figures allégoriques en relief sur les pilastres (*Vertus* et *Porteurs d'armoiries*), les *Prophètes* et les *Sibylles* sur les pilastres de la première chapelle à droite, la statue de *Saint Michel* dans la seconde chapelle à gauche, et le *sarcophage d'Isotta*, sont des œuvres grossières, qui caractérisent son style.

L'artiste qui est d'habitude désigné comme le premier et le plus éminent des maîtres de la première Renaissance, LORENZO DI CIONE Ghiberti (1378-1455), a, plus qu'aucun autre de ses grands contemporains, gardé dans sa manière des restes du gothique ; et c'est pourquoi il n'a pas eu sur le développement de l'art la même influence que Donatello, par exemple. Il n'a pas de supérieur, il a à peine d'égal pour la grandeur et la clarté de la composition, la richesse et la fantaisie de l'invention, le dramatique de la représentation, la beauté des figures et l'élan des mouvements ; mais on ne peut nier qu'il n'achète en partie tous ces avantages aux dépens de la simplicité, de la vérité, de l'étude sérieuse de la nature. Aussi Ghiberti a-t-il été surfait en regard de ses contemporains, comme, en revanche, il est aujourd'hui souvent trop déprécié. Mais, par l'originalité de sa manière (et quelque trace de gothique qu'ait laissée en lui l'influence d'Andrea Pisano), il forme, dans la chaîne de la Renaissance florentine, un anneau qui, en aucun cas, n'aurait pu manquer.

La tradition du gothique et d'Andrea Pisano se montre surtout dans ses premiers travaux, et en particulier dans la *porte nord* du *Baptistère* [C], où il imita la disposition et le cadre des panneaux, pour en faire comme le pendant de la porte d'Andrea. Dans le concours pour cette porte, auquel avaient pris part entre autres Quercia et Niccolò d'Arezzo, les juges n'avaient hésité qu'entre Ghiberti et Brunelleschi, qui tous deux traitaient le même sujet : le *Sacrifice d'Isaac* (les deux sont aujourd'hui au *Musée national*) [D]. Puis, volontairement, Brunelleschi se retira, et, à l'unanimité, Ghiberti eut la commande (1403). Il y travailla, avec l'aide de nombreux élèves (parmi lesquels Donatello et Michelozzo, comme fondateurs) jusque vers l'année 1424. C'est en vingt panneaux l'*Histoire du Christ* : au-dessous, assis, les quatre Évangélistes et les quatre Pères de l'Église. Comme reliefs, et remplissant absolument toutes les conditions du genre, les sculptures sont incontestablement meilleures que la porte, beaucoup plus célèbre, de l'est. Avec beaucoup moins de ressources, elles font une impression extraordinaire. Jamais, par une simple esquisse, telle que l'exigeait la limite du cadre, plus grand effet n'a été atteint.



Et ici, en même temps, Andrea Pisano est dépassé pour la vie de la forme et de l'expression. Le lieu de la scène est déjà plus circonstancié que chez lui, les indications sont pourtant encore presque uniquement sténographiques. Mais le regard doit approfondir avec amour ces merveilleux petits groupes pour leur rendre pleine justice, et l'on reconnaîtra alors que des scènes comme la Résurrection de Lazare, l'Arrestation du Christ, la Nativité, la Purification, l'Adoration des rois, le Christ parmi les docteurs, la Flagellation, n'ont pas leurs égales. — Les figures inférieures, qui sont aussi grandement conçues, sont trop allongées, et l'expression en est trop gothique.

Des deux *reliefs* de Ghiberti qui ornent les *fonts baptismaux* de *S. Giovanni de Sienne* (1417-1427) [A], *S. Jean devant Hérode*, lorsque d'accusé il devient accusateur, est une scène dramatique de premier ordre. Le *Baptême du Christ* n'a pas la même valeur. — Dans le tabernacle en marbre du Saint Sacrement (par Bern. Rossellino?), au chœur de *S. Maria Nuova* (S. Egidio) [B] à *Florence*, la petite porte de bronze, avec le joli relief du *Christ trônant*, est aussi l'œuvre de Ghiberti (1450).

La porte est du *Baptistère* [C], dite la *Porte du Paradis* (1425-1452), contient, en grands panneaux, les scènes de l'Ancien Testament. Ici Ghiberti a abandonné la distribution d'Andrea, et, par émulation avec la peinture de son temps, il a cru pouvoir se permettre la même nouveauté qu'inaugure en ce moment Masaccio. Comme Masaccio la peinture, il affranchit, lui, le relief du style d'esquisse et d'indication qui ne représente le tout que par un trait, un fragment; — et il néglige de remarquer que, si pour la peinture ces limites étaient des entraves volontaires, elles sont pour le relief une nécessité. Un nombreux cercle de figures entoure chaque scène, la réfléchit, et aide à en donner l'impression totale : des fonds d'architecture et de paysage richement étagés cherchent à conduire le regard dans le lointain. Mais, malgré cette méconnaissance des limites du genre, la beauté nouvelle de la forme fait illusion par son charme tout-puissant. Le gothique étroit fait place ici à l'essor de l'idéalisme. Il y a, surtout dans la draperie, quelques imitations de l'antique, vite aperçues, mais il y en a peu; l'expression de cette vie et de cette beauté est bien propre à Ghiberti. Il serait superflu de louer chaque détail : le charme des reliefs, comme des statuette dans les niches et des excellents petits bustes entre les niches, parle assez aux yeux.

Le *reliquaire de bronze de Saint Zenobius* (1432-1440), sous l'autel, dans l'*abside de San Zanobi* [D], contient sur le revers une guirlande entourée d'anges planants, et, sur les trois autres côtés, les Miracles du Saint : le tout dans le même style que la porte du Baptistère; les compositions des faces latérales sont dignes de cette dernière. — La simple et petite *châsse de Saint Hyacinthe* (1428), au *Musée national* [E], n'a que quelques anges planants sur le devant, d'un beau mouvement. — La *dalle funéraire en bronze de Lionardo Dati*, († 1423) avec la grande

figure en bas-relief, derrière le maître-autel de *S. Maria Novella* (elle est très dissimulée) [A], est à citer également comme un excellent travail en ce genre.

Il n'y a que trois statues en pied de Ghiberti, mais elles suffisent à révéler son talent tout entier; elles sont toutes les trois à *Orsanmichele* [B]. — La première, qui rappelle le style des figures de la première porte du Baptistère, est un *Saint Jean-Baptiste* (1414); œuvre pleine de caractère, aux traits et aux formes un peu rudes; — la draperie est surchargée, presque boursoufflée, elle couvre tout le corps et donne à l'attitude une sorte de mollesse. — Le modèle du *Saint Matthieu* fut achevé en 1420, et fondu en 1422, avec l'aide de Michelozzo : c'est une figure d'un beau mouvement, aux traits dignes, d'une grande et ferme attitude. (La niche de marbre est aussi d'après les dessins de Ghiberti.) — La dernière des statues, le *Saint Étienne* (1428), est pleine d'énergie dans les lignes : la modestie, et je dirais presque la timidité de l'expression, y ont un charme tout particulier. — Aucune de ces statues en pied, pourtant, ne peut être comparée aux reliefs du maître : elles ont la proportion, l'équilibre, la grandeur; il leur manque certaine profondeur de caractère et de nature; il y a, en outre, trop de recherche de l'effet, par des attitudes non motivées, par des draperies amples et sans égard pour le corps qu'elles recouvrent : défauts infiniment plus sensibles dans de grandes œuvres qu'ils ne l'étaient dans les petites figures du Baptistère.

Le développement propre de l'artiste, pour ne point parler de ses successeurs, comme Ciuffagni, — montre que, si l'art voulait aller de l'avant, il ne devait plus suivre cette même route. L'art qui, en fait, devait l'emporter et servir de modèle, avait déjà fait son apparition dans le concours pour la première porte du Baptistère : je veux parler du relief qui s'est conservé avec celui de Ghiberti, le relief de FILIPPO DI SER BRUNELLESCHI (1377-1446). Cette œuvre, qui, au point de vue technique et artistique, est décidément inférieure au travail de Ghiberti, avait trouvé tout autant d'admirateurs : la figure d'Isaac surtout (*Sacrifice d'Abraham* au Musée national [C]), et le groupe des serviteurs, par leur naturalisme puissant à la fois et confinant au genre, sont un témoignage précoce de la nouvelle tendance de l'art (1401). — Avec plus de noblesse et de mesure, le même caractère s'accuse dans le célèbre *Crucifix* de Brunelleschi qui est à *S. Maria Novella* [D]; œuvre belle et fine, avec une tête très expressive. Récemment H. de Liphart, d'après la parenté de cette œuvre authentique, a réclamé pour Brunelleschi les *Évangélistes* grandioses qui ornent les angles de la coupole dans la *chappelle des Passi* [E], élevée par le grand architecte à partir de 1420. Ces Évangélistes auraient été peints et vernissés dans l'atelier de Luca della Robbia, mais le modèle ne serait pas de ce dernier maître. De fait, l'énergie presque violente de la forme et de l'expression, dans les figures et

la draperie, est le caractère des œuvres plastiques de Brunelleschi plus que de celles de Luca. — Déjà cependant le puissant compagnon d'études et l'ami de Brunelleschi avait commencé d'être un maître en sculpture.

DONATO DI NICCOLO DI BETTO BARDI, dit DONATELLO (1386-1466), presque du même âge que les maîtres déjà cités, révèle, dès sa jeunesse, une manière originale et proprement réaliste. Ses œuvres de jeunesse à la cathédrale et à Orsanmichele, où il travailla à côté de Niccolò d'Arezzo et de Nanni di Banco, trahissent une parenté avec ces artistes, surtout avec le dernier; et nous pouvons, d'après le rapport des âges, inférer les influences qu'a dû subir le jeune Donatello. En 1407 déjà, le jeune homme avait, pour le *portail nord* de la *cathédrale* [A], la commande de deux statuettes qu'il exécuta l'année suivante. En 1422, la même porte reçut une nouvelle ornementation : les têtes des *Prophètes*, profils en haut relief, placés dans les angles du fronton. — A la façade était destinée la colossale figure assise de l'apôtre *S. Jean* (1408-1415), aujourd'hui si mal placée dans l'*abside de San Zanobi* [B] (première chapelle à gauche); là déjà Donatello se montre réellement supérieur à ses concurrents, y compris Nanni, pour la grandeur de la conception et la richesse pittoresque de la draperie. Le maître est encore lié par la tradition du XIV<sup>e</sup> siècle (surtout en ce qui concerne la draperie et les mains); de plus, la destination de l'œuvre pour un emplacement élevé (celui qu'elle occupe aujourd'hui) a faussé l'effet des proportions. Mais la grandeur de Donatello dans la conception de la forme et de la tête, si belle, n'en apparaît que davantage. Devant ce Saint Jean, la pensée va tout de suite au Moïse de Michel-Ange, et ce n'est point par hasard; cette figure magnifique hantait peut-être, à son insu, le génie de Michel-Ange, qui, à Florence, la voyait tous les jours.

En même temps que Ghiberti et Nanni, Donatello fut appelé à la décoration monumentale d'*Orsanmichele*; et c'est de là, du début de sa carrière, que datent quelques-unes de ses plus puissantes créations. La plus ancienne probablement de ses statues (bien que les documents authentiques manquent) est la statue de *Saint Pierre* [C], faible encore d'attitude, et de proportions çà et là malheureuses, mais d'une grande individualité déjà dans l'expression de la tête et la draperie. — Puis vint, dans les années 1411-1413, la statue de *Saint Marc* [D], en marbre (1), comme toutes les œuvres de la jeunesse du maître, une belle figure, aux traits caractéristiques (qui rappellent le S. Jean de la cathédrale), d'une grande liberté dans la pose et la draperie, d'un faire large et puissant jusque dans le fini du travail. Ainsi que le prouve la

(1) Il faut remarquer dans ces deux statues, comme dans les statues contemporaines de Nanni à Orsanmichele, le bord ourlé du manteau; c'est, on le sait, comme la marque caractéristique des œuvres de l'ancienne école attique, et c'est à cette école, sans doute, que l'emprunt a dû être fait.



comparaison avec la statue voisine de Saint Philippe par Nanni, si analogue d'attitude, de composition, de proportions et de draperie, qu'elle paraît comme le pendant de Saint Marc, Donatello a atteint ici et dépassé l'idéal auquel Nanni di Banco ne pouvait encore que viser. — Il y a la même maîtrise, avec une composition très différente, dans le célèbre *Saint Georges* [A], exécuté en 1416 (il n'est plus malheureusement dans la niche qui lui avait été destinée); par la légèreté et la décision de la pose, par l'excellence de l'ensemble et la simplicité du travail, le maître a créé le type de la beauté jeune et fraîche, qui a une confiance inébranlable dans sa propre force et dans sa bonne étoile. — La colossale figure de *David* jeune, achevée dans la même année (bien que commandée déjà en 1408 pour la cathédrale), et exposée aujourd'hui au *Musée national* [B], paraît comme une première étude du Saint Georges : la pose est un peu raide, le regard un peu fixe, et, malgré toute l'habileté de l'artiste, il semble qu'il y ait encore quelque gêne dans l'exécution du corps.

A un plus haut degré encore que ces deux figures, une œuvre considérable de la jeunesse du maître, le relief de l'*Annonciation* à *S. Croce* [C] (exécuté un peu après 1406, au lendemain du siège de Pise, pour Bern. Cavalcanti, l'un des commissaires de la guerre contre Pise), montre un sens distinct et clair de la beauté, qui plus tard se perd, ou du moins diminue, à force de tendre vers le caractère et l'expression. La timidité de Marie et la figure fine et réservée de l'Ange, tous deux d'une beauté rare chez le maître, mais un peu générale et abstraite (qui rappelle le relief de la *Madonna della Cintola* par Nanni), contrastent d'une façon charmante avec les deux groupes d'enfants sur la corniche, d'une individualité si vivante, et qui, espiègles, sans conscience du danger, se penchent sur l'abîme.

C'est dans quelques statues en pied pour la *cathédrale*, sur la façade, et surtout dans les niches du campanile, que le maître a déployé toute son originalité. A la façade était destinée cette statue de *Josué* [D] que l'artiste avait achevée dès 1412 : elle est aujourd'hui à l'intérieur, dans la nef latérale droite; par l'attitude un peu gothique et la draperie, elle est proche parente de la statue colossale de Jean et des deux figurines des Prophètes qui sont au portail nord. Dans l'exécution, surtout des extrémités, cette statue est peut-être l'œuvre la plus médiocre de Donatello. C'est ici cependant, pour la première fois, que nous voyons l'artiste reproduire dans la figure de son saint, non pas seulement un type individuel, mais le portrait même d'un contemporain, le jeune *Giannozzo Manetti*. — Il en est de même pour la plupart de ses statues du *campanile*. En même temps, et pour la première fois, Donatello a eu pleine conscience de l'objet de son œuvre : les proportions sont réglées sur la perspective; l'attitude et la draperie sont mesurées, d'une façon absolument pittoresque, sur les effets de la lumière et de l'ombre, et

l'ensemble n'est posé et traité qu'en grand, si bien que, de près, joint à la rapidité de l'exécution, les figures font un effet moins satisfaisant. Là où cet effort est le plus sensible et le plus heureux, c'est dans le fameux Zuccone (chauve), la statue de *David* [A], sur le côté ouest (c'est le portrait de *Giov. di Barduccio Cerichino*, déjà âgé). Des deux autres statues voisines, de même, l'une, un Salomon, très tourmenté (ou plutôt un *Jérémie* [B], selon l'inscription du rouleau qu'il tient à la main), reproduit les traits du vieux *Franc. Soderini*. Le jeune *Saint Jean-Baptiste* [C], près de la cathédrale, rappelle d'une manière frappante le *Saint Georges* d'Orsanmichele.

Sur le côté est, les deux figures centrales sont de Donatello : *Abraham* [D], au moment où il va sacrifier son fils Isaac (Bosso y a collaboré), et le *Prophète Hababuc* [E]. Ce dernier encore est un portrait de vieillard, très individuel et très vivant. La plupart de ces statues du Campanile ont été achevées entre 1415 et 1425 : le Hababuc est de dix ans plus tard. — Parmi les figures de prophètes destinées à la façade était aussi la grande statue de marbre de la nef gauche de la cathédrale, que l'on désigne comme étant le portrait de *Poggio Bracciolini* (?) [F]. À en juger par l'âge de ce Poggio, ce serait une des dernières œuvres de Donatello, tandis que la composition, la draperie, l'exécution (surtout des mains et de la tête) nous font considérer cette figure comme contemporaine des autres statues destinées à la cathédrale et au campanile.

Dans l'époque suivante, nous trouvons Donatello occupé le plus souvent hors de Florence, et presque toujours en communauté avec MICHELOZZO, qui déjà avait assisté Ghiberti comme fondeur. En 1426, il fit en bronze la dalle funéraire de l'évêque de Grosseto, *Picci*, dans la cathédrale [G] de *Sienna*, et, peu de temps après, une dalle semblable, malheureusement abîmée, à force d'être foulée aux pieds, de l'archidiacre d'Aquilée, *Giov. Crivelli*, mort en 1432 (dans l'*Araceli* [H] à Rome). En 1427, il acheva, pour les fonts baptismaux de *S. Giovanni* [I] de *Sienna*, un relief qui représente, avec une vie et une clarté extraordinaires, la *Présentation de la tête de Jean* au banquet d'Hérode. L'année suivante, il fit trois petits chérubins exquis, et les statuettes de l'Espérance et de la Foi, qui sont parmi les plus ravissantes figures du maître. Le tout en bronze, et avec l'assistance de Michelozzo. — En même temps, tous deux travaillaient de concert à quelques grands tombeaux. Donatello avait eu la commande du tombeau de *Balthazar Cossa* (« Johannes, quondam Papa XXIII ») [G] ; il l'avait reçue vraisemblablement dès 1420 de son fidèle partisan, Côme de Médicis. En 1426, nous voyons qu'il y travaille avec Michelozzo, et, quelques années plus tard, il achevait cette œuvre considérable, d'une ordonnance si originale et d'un détail si approfondi. La figure en bronze du mort est d'une beauté toute particulière : la Madone au-dessus et les reliefs allégoriques au-dessous du sarcophage ont une raideur qui est rare chez Donatello, et, d'après le caractère de

ses autres œuvres, nous serions tenté d'y reconnaître le travail de Michelozzo, quoique Vasari n'attribue à Michelozzo seul que la figure de la Foi. Il en est de même, et plus encore, pour deux autres tombeaux considérables, que les deux artistes exécutèrent vers le même temps : le tombeau de *Branacci*, à *S. Angelo à Nilo* [A] à *Naples* (fait à Pise vers 1427), qui, pour l'architecture, se rapproche des tombeaux gothiques de Naples même, et dont l'exécution est, en partie, très rapide; et le tombeau de *Bartolommeo Aragazzi*, dans la cathédrale [B] de *Montepulciano* (1427-1429). Ce dernier surtout, dans ce qui en reste, porte si bien la marque de Michelozzo, que nous devons lui en faire l'attribution.

En 1428, les deux artistes travaillaient encore ensemble à la chaire, aujourd'hui encastrée dans l'un des angles extérieurs de la façade, de la cathédrale [C] de *Prato*. A en juger par le caractère même de l'œuvre, l'invention est de Donatello; les génies dansants, unis en une ronde sur les sept panneaux, sont, il est vrai, de forme un peu lourde et d'un travail peu achevé, mais pourtant la décoration a de la vie et de l'effet (1). — C'est probablement à cause de ce travail que Donatello reçut, en même temps peut-être que Luca della Robbia (1431, voir à ce nom), la commande d'une chaire, ou, plus exactement, d'une tribune de chanteurs, pour la cathédrale de Florence. Il y travailla dès 1433; l'œuvre pourtant ne fut achevée qu'en 1440. Les parties détachées, ainsi que les fragments de la chaire de Luca, se trouvent maintenant au *Musée national* [D]. Là, comme à Prato, sur quatre panneaux différents, sont représentés des enfants chantant et dansant. L'œuvre de Luca est à tous égards plus agréable, plus achevée, plus charmante; mais, malgré la rapidité de l'exécution et la rudesse des figures d'enfants, on ne saurait méconnaître dans le travail de Donatello la hardiesse d'invention, l'élan du mouvement, le naturalisme frais et vivant des figures. De la place élevée qu'occupait la tribune, la rapidité même de l'exécution, le fond pittoresque, le dessin en perspective des figures, devaient être d'un effet décoratif particulièrement heureux. C'est pourquoi Vasari donne la préférence au travail de Donatello, et lui accorde parmi ses œuvres un rang éminent, n'y eût-il d'ailleurs que l'influence exercée par cette seule sculpture. — Deux autres panneaux tout à fait semblables, avec des Anges musiciens, œuvres d'atelier assez lourdes, se trouvent aujourd'hui dans l'*Opéra de la cathédrale* [E].

A peu près du même temps sont différents travaux composés par le maître pour Côme de Médicis. Dans le palais commencé par Michelozzo en 1430, pour Côme, aujourd'hui *Pal. Riccardi* [F], Donatello fit, dans la cour, sur la frise au-dessus de la galerie à colonnes, des médaillons en relief, avec sujets antiques, qui ont un intérêt spécial, comme traductions de camées antiques possédés par Côme. — L'une des œuvres les plus

(1) A remarquer l'effet original de l'ensemble et le riche chapiteau de bronze au-dessous de la chaire.



achevées de Donatello, et peut-être le premier nu librement traité de la Première Renaissance, est le jeune *David* [A], fait pour Côme, aujourd'hui au *Musée national*, et qui, pour le fini du corps, est un des bronzes les plus rares de l'artiste. — Quelques années à peine doivent séparer le *David* et l'*Enfant en bronze* [B], dont les attributs semblent désigner un Amour; c'est, avec moins de charme, une œuvre presque aussi excellente pour le travail du nu. — Dans la collection de bronzes du même musée, il y a encore, de la main de Donatello, un buste de *Jeune Homme* [C] qui, à cause de la ressemblance frappante des traits, est justement désigné comme le portrait de *Giov. de' Narni*, fils du fameux Gattamelata, dont Donatello fit la statue équestre aux frais du fils. Ce buste est très dépassé par le *buste en terre peinte* [D] qui, sous le nom de *Nicc. Uzzano*, a été récemment acquis au Palais Capponi pour le Musée national. D'après l'exécution de la draperie, le buste appartient déjà aux dernières années de Donatello, ce qui rend douteuse l'ancienne appellation. Il n'y a pas dans toute la Renaissance un second portrait où s'allient plus heureusement la vérité de la nature et la grandeur du style. — Le petit relief, en forme de frise, *Silène ivre dans une voiture trainée par des enfants* [E], est le travail le plus charmant et le plus achevé en ce genre de Donatello; il a été fait pour Côme de Médicis.

Une tête de *Jeune Homme couronné*, évidemment imitée de l'antique, un petit *Amour*, quelques têtes d'*enfants*, de petits médaillons de bronze, ainsi qu'un bas-relief de la *Crucifixion* (même Musée [F]), sont sans doute des œuvres de l'atelier de Donatello, mais non du maître.

Donatello travaillait non seulement pour les Médicis, mais pour plusieurs autres grandes familles de Florence. Il y a encore un riche trésor d'œuvres en marbre dans la *Casa Martelli* [G]. L'écusson de la famille dans l'escalier, un griffon de style éclatant sur un bouclier uni qu'un homme porte au cou, dépasse même l'écusson de Donatello avec un lion debout, dans le vieux *Palazzo Gianfigliuzzi* (Lungarno) [H]. A en juger par le style du relief et la délicatesse du travail, l'œuvre doit être postérieure au retour de Donatello de Padoue. C'est à peu près de ce temps qu'est la statue de *David* exposée dans l'escalier de la *Casa Martelli* [I], le maître la laissa inachevée, probablement parce qu'il avait abattu le bras gauche. Seul exemple, de ce genre, qui se soit conservé d'un sculpteur travaillant le marbre exactement comme Michel-Ange, et qui, pour le nombre des œuvres, n'a été surpassé par aucun sculpteur de la Renaissance. La *Casa Martelli* possède encore deux marbres d'un motif que l'artiste a traité plus souvent et d'une façon plus variée encore que le *David*: un buste et une statue de *S. Jean-Baptiste*. La dernière appartient très évidemment, de même qu'une statue de marbre de même grandeur du *Musée national* [J], à la première époque du maître. Buste et statue représentent *S. Jean* comme un jeune ascète, aux traits durs, aux formes maigres et anguleuses; la statue du Bargello est de plus, d'un mouve-

ment presque raide. — Comme contraste, les bustes de marbre du palais Martelli, et, en partie aussi, les bustes de grès en relief dans la même collection, reproduisent une belle et lumineuse tête d'enfant. Un buste analogue au *Musée de Faenza* [A], d'une forme très grêle. Nombre de bustes d'enfants, au *Musée national* [B] ou à l'étranger, sont des œuvres d'école, ou d'une attribution disputée entre Donatello, DESIDERIO et ANT. ROSSELLINO. (Voir ces noms.) — Donatello a représenté S. Jean, prêchant dans le désert et baptisant le Christ, dans deux statues qui appartiennent à sa dernière époque : une statue de bronze dans la *cathédrale* [C] de *Sienna* (1457), et une figure de bois aux *Frari* [D] à *Venise* (1451), toutes deux également réalistes de conception, mais, et surtout la première, d'une exécution magistrale. A la dernière se rattache une statue de bois, très rude, de *Saint Jérôme* au *Musée de Faenza* [E], qui est, avec raison sans doute, attribuée à Donatello.

La même conception et la même manière se retrouvent dans la statue de bois de *Sainte Madeleine* au *Baptistère* [F] de *Florence*, et dans le *Crucifix* de bois de *S. Croce* [G], qui est d'une noblesse de formes rare chez le maître, deux œuvres appartenant l'une et l'autre à la maturité de l'artiste. — La statue en bronze de *Saint Louis* de *Toulouse* au même endroit (maintenant à l'intérieur, au-dessus du portail central), avec une draperie trop riche; les traits jeunes et fins, remplis d'une piété simple, ne sont pas le moins du monde, comme le prétend Vasari, la représentation voulue d'un idiot. — Le groupe en bronze de *Judith* sur le cadavre d'Holopherne est à peu près de la même époque (1440) : l'effet des jambes pendantes est assez malheureux. L'exposition actuelle du groupe dans la *Loggia de' Lanzi* [H], où, du palais Médicis, il fut transporté en 1504, après un court séjour devant le *Palazzo Vecchio*, est encore, s'il est possible, plus défavorable à cette sculpture, d'ailleurs si intéressante à tous égards, comme l'un des premiers groupes héroïques et profanes, et aussi par la draperie, le fini naturaliste du travail et les bas-reliefs du socle.

En 1444, Donatello reçut une mission qui, pendant dix ans, le tint éloigné de sa patrie. En 1443 était mort à *Padoue* [I] le vaillant et (ce qui est plus rare) le fidèle condottiere vénitien Erasmo de' Narni, dit *Gattamelata*; les héritiers avaient résolu d'élever au défunt un monument équestre, et ils avaient choisi Donatello, qui dès l'année suivante s'établit à *Padoue* pour exécuter ce grand projet. Les travaux préparatoires (1) durèrent plusieurs années. En 1453, seulement, la fonte et la ciselure furent achevées, et aussitôt après la statue fut dressée sur un socle de pierre, qui était également l'œuvre du maître. Si déjà, au seul point de vue technique, l'érection d'une statue équestre en bronze était

(1) Un témoignage intéressant de l'étendue de ces études préparatoires est le *cheval* du *Palais della Ragione* [J], fait industriellement de petits morceaux de bois rapprochés, et qui a été visiblement dessiné sur le modèle des chevaux de *Saint-Marc*.

une grande et nouvelle entreprise pour le temps (c'était la première fois, depuis l'antiquité, que la tâche en était confiée à un artiste italien), — l'exécution même de l'œuvre appartenait de droit à Donatello, plus qu'à aucun autre artiste de son temps. On était habitué dans ces régions aux statues équestres (les statues équestres des Scaliger à Vérone, et les monuments analogues aux Frari de Venise); mais c'est Donatello le premier qui sut donner la vie à l'homme et au cheval tout ensemble, et cela sans dureté, sans caprice, avec un sens vrai de la grandeur. Le cheval, lourd et trapu, est évidemment modelé d'après nature; le cavalier, outre que l'individualité y est très marquée, a, de plus, une si grande finesse d'allure, sans prétention, un calme si digne, que peut-être surpasse-t-il même le Colleoni. Remarquer aussi les enfants ravissants sur la selle, qui est d'un travail très soigné.

Pendant la préparation de ce travail, Donatello trouva encore le loisir d'exécuter une œuvre plus considérable, et aussi variée qu'importante : l'Opéra du *Santo* [A] de *Padoue* lui avait commandé en 1444 la riche *ornementation en bronze du maître-autel*, et, avec l'aide d'un assez grand nombre d'élèves et de praticiens, il l'avait livrée complètement achevée en 1449, y compris les barrières de marbre du chœur, ainsi que le prouve le style de la décoration. (Parmi les élèves et praticiens, les contrats mentionnent : GIOV. DI PISA, URBANO DA CORTONA, ANTONIO DI CELLINO DA PISA, FRANC. DEL VALENTE et le peintre NICCOLO.) L'autel fut enlevé au dix-septième siècle, et les différentes parties en sont malheureusement dispersées, les unes sur le nouvel autel de style baroque dans le chœur (statues), d'autres sur le devant de l'autel, d'autres encore sur l'autel de la troisième chapelle à droite (reliefs), et sur les parois du chœur (les attributs des Évangélistes et la Mise au tombeau). Les reliefs sont : douze panneaux allongés avec des anges musiciens et chanteurs, pour la plupart fort gracieux; deux Pietà (dont l'une est un travail d'élèves assez mauvais, comme deux des anges); les attributs des Évangélistes (aussi une œuvre d'atelier), une grande et énergique Mise au tombeau en stuc, et les quatre beaux et grands panneaux qui, dans un bas-relief d'une exécution très nette, représentent chacun un miracle de saint Antoine parmi de nombreuses figures (1). La clarté et la variété des groupes et des caractères, la richesse et la fantaisie de l'invention, la puissance dramatique des scènes, se trouvent ici réunies plus que dans toute autre œuvre du maître, plus même que dans toute œuvre plastique de la Renaissance. Le Crucifix, Marie assise avec l'Enfant, et les six grandes statues de saints en pied (elles sont malheureusement trop haut placées

(1) L'inscription d'un de ces panneaux prouve d'une façon frappante la part de collaboration qu'eurent à ce travail les élèves et les praticiens. On y trouve nommés un certain « SER ANTONIO DI GIOVANNI DE SENIS, avec les siens », un certain « SER DI PIERO et un BARTOLOMEO avec les leurs ». Il nous est permis d'en tirer des conséquences sur le mode d'exécution des œuvres plastiques dans les ateliers du XV<sup>e</sup> siècle.



pour être vues), le cèdent à peine au travail précédent pour le naturalisme et la vie de l'exécution.

Ce fut surtout cette création de Donatello à Padoue qui introduisit la Renaissance dans la Haute-Italie, et qui exerça sur son développement une influence prépondérante.

A son retour à *Florence*, l'artiste reçut encore une commande très importante, l'*ornementation de la sacristie de S. Lorenzo* [A] (1). Là (à l'exception d'un sarcophage de Verrocchio), tout le travail plastique est de sa main, et l'ordonnance architectonique en est si heureuse, qu'il est permis de supposer que l'artiste a dû s'entendre personnellement avec Brunelleschi. Dans les angles, au-dessous de la coupole, sont des ovales, avec sujets légendaires, qui aujourd'hui, il est vrai, sous leur crépi blanc, avec leur perspective pittoresque et leur composition éparpillée, ont assez pauvre air. Les quatre médaillons des Évangélistes dans les lunettes, au contraire, sont d'une haute importance et d'un travail plastique excellent : les évangélistes sont assis, dans une méditation profonde ou en extase, devant des autels sur lesquels se tiennent leurs animaux symboliques portant les livres. Au-dessus de chacune des deux portes qui mènent à l'extrémité de la sacristie, sont représentés, sur un fond de couleur, deux saints de grandeur naturelle. Le tout est en stuc, ainsi que la tête de saint Laurent au-dessus de la porte. Il faut ajouter les deux portes de bronze, dont chaque panneau contient deux Apôtres ou Saints : bien que d'un travail rapide, sans ciselure, et un peu fatigantes par la monotonie de la composition, les figurines ont pourtant beaucoup d'énergie et de caractère. L'une de ces portes est très supérieure à l'autre par la grandeur et le naturel des motifs. — Pour l'église même de *S. Lorenzo* [B], le vieux maître fit encore les deux célèbres *chaires*, qui s'élèvent librement chacune sur quatre colonnes de marbre. Mais il ne vit pas l'achèvement de l'œuvre, qui, après sa mort, fut confiée, sur ses propres esquisses, à son élève BERTOLDO. La disposition très maladroitement des panneaux de bronze ne date, telle qu'elle est aujourd'hui, que du dix-septième siècle ; à cette époque, y furent interpolées quelques compositions grossières en bois, facilement reconnaissables (la Flagellation du Christ, le Christ insulté, les Évangélistes saint Jean et saint Mathieu, ce dernier d'après Ghiberti). Très inégales, par suite, de proportions peu plastiques, serrées, et parfois laides dans le détail, ces scènes ont pourtant un intérêt dramatique puissant. L'empressement et les désirs mélancoliques des damnés autour de Jésus paraissant sur le seuil de l'enfer, l'inspiration de la Pentecôte, la douleur et l'abandon au pied de la croix, sont des scènes d'une vie extraordinaire, rendues avec puissance, bien que parfois au

(1) Dans quelques parties peut-être le travail avait-il été ébauché avant le séjour de Donatello à Padoue. Le sarcophage de marbre de *Gov. di Bicci de' Medici* [C] avait été exécuté par Donatello dès 1428. La table de marbre au-dessus et les barrières de l'autel sont sans doute des œuvres plus anciennes d'élèves et de praticiens.

mépris des règles de la plastique. Il n'y a guère quelque noblesse et quelque mesure que dans la Mise au tombeau. — Sur la corniche supérieure, des enfants d'une invention charmante, et les dompteurs de chevaux du Quirinal, de même que les centaures qui portent l'inscription (OPUS DONATELLI FLO.), sont des imitations plus ou moins libres de l'antique, le tout sans doute de la main de BERTOLDO.

Lorsqu'au printemps de 1466 Donatello mourut, âgé de près de 80 ans, son réalisme sain, sa science du corps, sa manière individuelle et pittoresque, avaient déjà, avec succès, pénétré la plastique florentine, et s'étaient répandus par toute l'Italie. Il avait formé de nombreux élèves, et aucun artiste éminent ne pouvait se soustraire à son influence. Avec lui cependant et avec Ghiberti, un artiste un peu plus jeune (qui, du reste, n'avait pas été sans ressentir l'action de Donatello) avait inauguré un art très riche et très particulier, qui se maintint, avec toute son originalité, pendant un siècle, dans les limites d'une seule école, ou, à proprement parler, d'une même famille. Il est vrai que, grâce au sens profond de la beauté qu'avait le maître, son art eut une action plus générale et compléta heureusement l'influence exercée par Donatello.

Ce maître était LUCA DELLA ROBBIA (1399-1482), dont le nom universellement connu se rattache à l'invention de la peinture et de l'émail sur argile, procédé qui ajouta à l'architecture, et à peu de frais, un puissant effet de décoration monumentale. Les contemporains, déjà, avaient si bien apprécié la beauté et les avantages de l'art des Robbia, que plus de la moitié des œuvres du quinzième siècle, conservées à Florence ou aux environs, sont de Luca et de son école.

Luca cependant ne fit pas de la sculpture en terre le but principal de son activité artistique : il utilisa son invention comme un procédé facile et efficace de décoration architectonique ; mais, ainsi que la plupart de ses grands contemporains, il se voua au marbre et au bronze, et c'est sur la série des œuvres excellentes créées par lui en ce genre qu'il veut d'abord être jugé. La place qu'il occupe parmi les artistes de son temps, il la doit surtout à un sens élevé et original de la beauté qui anime ses figures le plus scrupuleusement naturalistes, et à un style dans le bas-relief, une parenté naïve et sans recherche avec les Grecs, où nul autre n'approche de lui.

Formé, comme beaucoup de ses grands contemporains, à l'école des orfèvres, il se tourna jeune encore vers la sculpture. Ses œuvres prouvent qu'il étudia avec passion les œuvres de Ghiberti, mais qu'aussi ses yeux s'ouvraient et que sa sympathie allait plus vivement peut-être aux créations si radicalement différentes de Donatello.

C'est ce que montre clairement la première œuvre connue du maître, le fameux *balcon de l'orgue* de la cathédrale de Florence, aujourd'hui au Musée national [A]. L'œuvre de Luca, dont il reçut la commande en 1431,

représente, en dix reliefs séparés, des groupes de garçons et de filles de différents âges, qui chantent en chœur, jouent des instruments, ou s'unissent en chœurs de danse. La variété de l'invention, la richesse des types, le naturalisme achevé dans l'expression des jeunes chanteurs et musiciens, selon leur voix, ou selon l'instrument dont ils jouent, l'ordonnance pleine de goût, de richesse et de clarté, que permet le style classique du haut relief, le travail accompli du marbre, assureraient à cette œuvre une place parmi les premières de la Renaissance, si en même temps la beauté séduisante des formes et la grâce des mouvements n'en faisaient une des favorites du grand public, — en contraste avec le relief d'orgue de Donatello.

Dans les années suivantes, Luca fut encore souvent occupé à la cathédrale, de concert et en rivalité avec Donatello ; — mais il ne s'est conservé de ces travaux que deux reliefs inachevés au *Musée National* [A], la *Délivrance* et le *Crucifiement de saint Pierre*, compositions claires et vivantes, qui, surtout dans la figure de l'apôtre fuyant, rappellent évidemment Ghiberti. Nous verrons plus tard comment l'administration de la cathédrale en vint à confier à Luca un travail d'abord destiné à Donatello. — En 1437, Luca avait reçu la mission d'exécuter les cinq *reliefs* sur la face du *campanile* [B] opposée à la cathédrale (achevés en 1440), là même où Andrea Pisano avait commencé le travail d'après les dessins de Giotto, mais ne l'avait achevé que sur trois faces. Pour clore la série, dans le même cadre, et en s'attachant à reproduire la grandeur simple du style, Luca fit les figures des grands représentants des sciences. Les deux couples de philosophes qui représentent la Logique et l'Arithmétique, ainsi que l'Arion, prouvent clairement par la grandeur de l'invention et le mouvement l'influence de Donatello ; les premiers sont comme l'esquisse des figures de Donatello aux portes de S. Lorenzo.

L'entrée de la sacristie nord de la *cathédrale* [C] reçut encore de la main de Luca une nouvelle décoration plastique : le relief d'argile émaillée de la *Résurrection*, dans la lunette au-dessus de la porte ; et, plus tard, les panneaux en bronze de la *porte*. La commande de ces derniers (1437) avait d'abord été donnée à Donatello ; mais comme le maître était resté dix ans sans y travailler, l'œuvre lui fut enlevée pour être confiée en 1446 à Luca della Robbia en communauté avec MICHELOZZO et MASO DI BARTOLOMEO. Deux années plus tard, la première fonte était faite. Mais, pour des raisons inconnues, le travail en resta là jusqu'en 1465, et Luca reçut l'ordre de le terminer seul (1). La décoration artistique de la porte, dont le soin revint tout entier à Luca, soit pour le sujet, soit pour l'exécution en haut relief, était déterminée dans le premier contrat, et Luca en respecta à peu près exactement les termes. Sur des panneaux carrés, en haut : la Vierge avec l'Enfant, et le Christ sur son tombeau entre des anges ; en bas : les quatre Évangélistes et les quatre Pères de l'Église,

(1) C'est en 1474 que l'artiste reçut le complément de son salaire pour ce travail.



assis entre deux jeunes anges ; à chaque angle de l'encadrement, une petite tête. L'artiste n'a pas cherché, comme Donatello dans les portes de bronze de S. Lorenzo, à remédier, par la variété des caractères et des mouvements, à l'uniformité de l'ordonnance et à la monotonie des figures ; il a ainsi évité le danger de devenir affecté et maniéré, comme l'est Donatello dans certaines parties de son travail. Les figures de Luca ont leur simplicité et leur beauté ordinaires, la même grandeur d'expression, d'attitude, de draperie, une finesse de caractère dans les types gracieux des anges, et un achèvement de travail qui (si l'on y joint l'excellente patine du bronze) mettent cette œuvre à côté de celles d'Andrea Pisano et de Ghiberti. Dans l'ordonnance des panneaux, Luca a évidemment pris pour modèle les Évangélistes de la première porte de Ghiberti, et, dans le style des reliefs, il a encore plus imité les Vertus d'Andrea. Les petites têtes, aux angles de l'encadrement, sont d'un fini particulier et d'une expression très caractéristique.

Dans un sujet familier à tous les artistes du quinzième siècle, le monument funèbre, Luca eut aussi l'occasion de montrer son originalité : en 1455, il reçut la mission d'exécuter en marbre le *tombeau* de l'évêque de Fiesole, *Benozzo Federighi*, mort en 1450. Le travail fut achevé en une année. Le monument est aujourd'hui à *S. Francesco di Paola* [A], au-dessous de Bellosguardo. Dans une niche à couronnement plat, et sur les trois côtés de laquelle sont représentées, en relief, les demi-figures du Christ, de la Vierge et de saint Jean (assez faibles d'ailleurs), est placé le sarcophage, très simple : sur le devant, deux anges planant, dans le style de Ghiberti, tiennent une inscription dans un cadre rond. La figure du mort reposant sur le sarcophage est d'un grand calme et d'une belle attitude. La bordure est originale : une guirlande de fruits peinte et émaillée (sans sculpture), d'un dessin et d'un coloris ravissants. — On a de même naguère retrouvé, dans l'église de *Peretola* [B] près de Florence, devant la Porta al Prato (appartenant jadis au district de S. Maria Nuova), un *tabernacle* dont l'artiste avait eu la commande en 1442. Près de la porte de bronze, deux belles figures d'anges debout avec le Christ de douleur ; au-dessus, dans la lunette, le corps du Christ soutenu par un ange, et pleuré par la Vierge et par saint Jean. Ces reliefs, d'un sentiment fin, qui rappelle les sculptures du monument de Federighi, sont exécutés en marbre ; une partie du cadre architectonique au contraire, et le fond du relief de la Pietà, sont peints et émaillés et d'un coloris puissant.

La gloire de Luca cependant, sa popularité extraordinaire parmi les artistes de son temps, ne se fonde ni sur ses œuvres de marbre (à l'exception, peut-être, des reliefs de l'orgue), ni sur ses portes de bronze, mais presque exclusivement sur ses travaux d'argile émaillée, ou plutôt sur l'invention même de ce procédé technique ; car, et très injustement, ses propres œuvres en ce genre sont parmi les moins connues et les moins appréciées des Robbia. Au quatorzième siècle déjà, on se servait de ter-

res cuites peintes pour la décoration architectonique, et à peu de frais. Mais il fallait les rendre plus résistantes à la température, et c'est ce que l'artiste obtint par l'émail et l'application de l'émail sur l'argile peinte, ce qui non seulement préservait la peinture contre les intempéries de l'atmosphère, mais encore, en lui donnant un éclat et une transparence particulière, en faisait, pour l'architecture même, une excellente parure décorative. C'est précisément cette dépendance de l'architecture, la facilité et le bon marché du procédé, la liberté sans prétention et le loisir, pour l'artiste, de donner à l'argile une expression, qui ont fait des œuvres des Robbia, — malgré le peu d'importance relative du procédé, — les créations les plus remarquables de la Renaissance, pour le style et la proportion dans le relief. Luca et son école ne se sont proposé ni de hauts problèmes ni un but lointain : ce n'est pas là, à proprement parler, que devaient être les grands progrès. Mais, en son genre, l'école des Robbia a produit quelque chose d'achevé. Elle nous fait connaître, par son plus beau côté, l'âme du quinzième siècle : c'est ici le naturalisme qui fait le fond, mais avec une simplicité, une grâce, une profondeur d'expression qui le rapprochent du grand style et en assurent la durée. Ce qui touche comme expression religieuse, c'est la pensée d'un être simple, profond et calme, sans la moindre sentimentalité et sans désir de vous émouvoir. Ici ce qu'il ne faut pas oublier, c'est que chaque œuvre est non pas une reproduction, mais une création nouvelle et spéciale. Cent fois les mêmes forces de l'âme ont été tendues vers le même objet, et elles ne se sont point paralysées (1).

La plupart des œuvres des Robbia se rapportant à l'architecture sont exécutées dans le haut relief classique. Ce n'est que plus tard, et à partir d'Andrea della Robbia, qu'apparaissent aussi les figures en ronde bosse. Le coloris sous l'émail, qui est d'une délicatesse toute particulière et suit jusqu'aux nuances les plus fines du modelé, est généralement blanc ; le fond, d'ordinaire, est bleu ; le vert, le violet et le jaune sont également employés (et souvent avec des nuances diverses), ainsi que la dorure, qui a beaucoup d'effet, mais surtout pour les accessoires et les détails, les guirlandes de fleurs et de fruits, par exemple, qui forment la bordure du relief. C'est une erreur assez répandue de croire que le coloris à toutes teintes n'a été appliqué aux figures que plus tard ; tout au contraire, parmi les premiers travaux de Luca, il y en a toute une série du plus riche coloris. Mais ce n'est qu'après 1500 que, d'une part, l'école adopte la peinture à toutes teintes d'un effet criard et tourmenté, et que, de l'autre, elle se borne exclusivement à l'émail blanc, qui n'est pas sans quelque froideur et quelque monotonie. En même temps elle se laisse,

(1) Il s'est fait plus tard des reproductions, surtout des grands autels d'ANDREA, mais toujours avec quelques changements essentiels. L'industrie de reproduction proprement dite ne s'applique qu'aux petits tabernacles, et seulement aux seizième et dix-septième siècles, lorsque les originaux étaient épuisés.

par un malheureux effet de réalisme, entraîner à vouloir imiter la chair, la tête et les mains, qu'alors elle n'émaille plus.

Luca, créateur de ce genre original qui reçut de lui pendant un siècle l'inspiration et la vie, y a produit les œuvres les plus fines et les plus achevées. Le fait qu'en Italie toute terre cuite émaillée porte le nom de Luca della Robbia a amené une grande confusion, bien que le compte détaillé des œuvres originales de Luca, tel que l'a fait Vasari, soit confirmé par la comparaison même de la liste avec les œuvres en marbre du même maître, ainsi que par d'autres preuves authentiques.

A la première époque de Luca appartient la *décoration* de la *chapelle des Pazzi à S. Croce* [A], bâtie en 1420 par Brunelleschi. Il est vrai que les médaillons en couleur de la coupole avec les quatre Évangélistes sont de BRUNELLESCHI lui-même, et qu'ils ont été seulement émaillés et peints dans l'atelier de Luca (v. p. 345 E). A Luca appartiennent les douze Apôtres adossés au mur, blancs sur fond bleu ; et, au dehors, les caissons de la coupole dans le vestibule, et l'ovale, avec la noble figure de Dieu le Père, au-dessus de la porte.

Luca fit un autre *plafond* à caissons pour la *Cap. del Crocifisso* [B] à *S. Miniato*, élevée en 1448 par Michelozzo. Au *Pal. Quaratesi* [C], les belles *armoiries* des Pazzi, au plafond, dans un cadre plein de goût, sont de sa main. Des armoiries semblables dans plusieurs palais de Florence du même temps sont aussi de Luca, ou sortent de son atelier. La dernière œuvre en ce genre et la plus achevée qui soit de la main de Luca est le *plafond* de la *Cap. di S. Jacopo* [D] à *S. Miniato* (1459-1466) : quatre médaillons, avec les reliefs des Vertus cardinales, jeunes figures d'une grâce charmante, dans un bel encadrement. Au même endroit (en haut, dans le chœur), un *Christ en croix*, de grandeur naturelle, travail caractéristique de la dernière manière de Luca.

A part cette décoration plastique de voûtes et de plafonds, les autres travaux de Luca sont presque exclusivement des reliefs dans les lunettes des portes. Dans la *cathédrale* [E], au-dessus des deux sacristies, la *Résurrection* (1443) et l'*Ascension du Christ* (1446), qui est d'une belle conception, — les deux de teinte presque uniquement blanche sur fond bleu. Dans la sacristie sud, deux *Anges* à genoux, fort remarquables (1448). La belle lunette de *S. Domenico* [F] à *Urbino* est aussi, comme les documents l'attestent, de la main de Luca (1449) ; elle représente, en blanc sur fond bleu, la *Madone entre saint Dominique et Pierre Martyr* — Plus loin, dans la *Via dell' Agnolo* [G] : la *Vierge avec l'Enfant entre deux saints et deux anges*, première manière, très riche de couleur ; et, la perle entre toutes, au-dessus de la porte de la petite église *S. Pierino* [H], au Mercato Vecchio, la *Madone avec l'Enfant adorée par deux anges*. (Elle est voilée depuis plus d'une année, sans doute parce qu'elle doit être transportée au Musée National.) — Luca travailla aussi à l'ornementation latérale extérieure d'*Orsanmichele* [I], où il fit cinq grands



médailleurs en couleur : l'un avec le relief de la *Madone et de l'Enfant* (en pied) (d'un caractère archaïque qui révèle la première manière de l'école); trois autres avec des *Génies portant des armoiries*; le quatrième représente simplement des armoiries peintes et émaillées, d'un dessin d'ornementation merveilleux et d'un coloris original et fin. Le tout en couleurs, et avec un encadrement de guirlandes de fruits. — Enfin, un petit ovale dans la cour de l'*Académie* [A], représentant en demi-figure la *Madone entre deux anges*, peut être considéré comme une œuvre authentique de Luca.

Ces reliefs émaillés ont le même caractère que les œuvres de marbre et de bronze du maître : le style classique du haut relief, la composition claire et simple avec de belles lignes; les figures d'une noblesse et d'une beauté qui rappellent la manière de Ghiberti, avec plus de facilité et de naturel, de la profondeur et du sentiment dans l'expression, mais aussi avec moins de mouvement et moins de puissance dramatique. — Il est à noter que Luca ni ses élèves n'ont appliqué leur invention à l'art industriel, bien que précisément les argiles peintes et émaillées de Luca (v. l'Opéra, l'Orsanmichele, et autres) aient une partie de métier aussi technique que l'ont les majoliques mêmes.

C'est dans la même direction que s'est développé le neveu et l'élève de Luca, ANDREA DELLA ROBBIA (1437-1528), dont les œuvres pourtant se distinguent par des formes plus souples, plus de grâce dans l'expression, et une certaine parenté avec Ant. Rossellino et Ben. da Majano.

En opposition à Luca, il est avant tout ou presque exclusivement un modelleur de terres cuites. Pendant sa vie, qui a été extraordinairement longue, il a, soit lui-même, soit par les élèves qu'il formait avec ses fils sous sa direction, produit un très grand nombre d'œuvres; et le caractère, facilement reconnaissable, de sa manière permet de lui attribuer, à lui et à son atelier, la plus grande partie des œuvres des Robbia. Le style et l'exécution sont, en somme, restés les mêmes; mais Andrea a étendu le cercle des sujets. Frises à l'extérieur ou à l'intérieur des édifices, autels, fontaines de sacristie, pavés, ou même figures en ronde bosse et groupes, tenant, il est vrai, à des autels, à des parties d'architecture : tels sont les sujets qu'il a ajoutés à ceux de Luca. Andrea a, beaucoup plus que Luca, le dédain de la couleur; presque toutes ses figures sont uniquement blanches sur fond bleu.

A cette remarque que Andrea fut surtout un émailleur de terres cuites, il y a une exception, mais qui confirme la remarque même. A *S. Maria delle Grazie* [B], devant *Arezzo*, il y a, de sa main, un riche et excellent autel en marbre; mais l'ordonnance, la composition, l'emploi de marbres et de porphyres de différentes couleurs, l'encadrement que forme une guirlande de fruits d'argile émaillée, et aussi l'abondance surchargée des formes et de la draperie, de même que l'expression aimable, un peu trop

sentimentale peut-être, dans le relief de la Pietà, tout enfin prouve que c'est le style de l'argile émaillée qui a été appliqué au marbre.

A Arezzo même, dans la cathédrale [A] (chapelle de la Madone), Vasari désigne comme œuvres d'Andrea plusieurs autels : celui où est représentée la *Trinité* est le plus beau et le plus digne de l'artiste. — Je signalerai comme plus importante encore une série d'autels au pèlerinage célèbre de Verna [B], dans les Apennins, au-dessus d'Arezzo : l'*Annonciation*, une *Madonna della Cintola*, l'*Adoration de l'Enfant*, une *Crucifixion*, — et une *Ascension du Christ*, de mérite moindre que les autres œuvres, qui toutes sont excellentes et expressives.

A Florence, parmi les premières œuvres (à en juger par les dates des édifices où elles se trouvent) et les plus remarquables d'Andrea, sont les célèbres médaillons avec les enfants au maillot, sur la frise au-dessus du porche des *Innocenti* [C]. C'est un trésor inépuisable de grâce sereine et de naïveté enfantine. Dans la cour, de même, la ravissante lunette avec l'*Annonciation*. Les médaillons, avec les figures de *Saints*, sur la frise de la *Loggia di S. Paolo* [D], en face de S. Maria Novella, sont très inférieurs à la jolie lunette, au-dessus de la porte, sous la galerie, qui représente la rencontre de *Saint Dominique* et de *Saint François*. (L'inscription : « dall'anno 1451 all'anno 1495 », sur les portraits en relief, qui ont été pris par erreur pour ceux de Luca et d'Andrea, marque les dates de la fondation et de l'achèvement de la galerie, dont les travaux ne commencèrent qu'en 1490.)

Pour les représentations, très semblables entre elles, de la *Vierge avec l'Enfant*, demi-grandeur ou en pied, seule ou entourée de saints, couronnée par des anges, dans une gloire de chérubins, ou bénie par Dieu le Père (les tabernacles, les lunettes des portes et les autels à Florence et dans toute la Toscane en contiennent un grand nombre), la lunette, en elle-même peu importante, qui est au-dessus du portail principal dans la cathédrale [E] de Pistoie, est le plus sûr point de repère ; car on sait, par les sources, qu'elle a été faite en 1505 de la main d'Andrea, avec l'aide de ses fils. Il faut par suite attribuer également à Andrea (et la date même de 1489 l'indique) la belle lunette au-dessus de la porte principale de la cathédrale [F] de Prato : la *Vierge entre saint Etienne et saint Laurent*, dans une gloire de chérubins. C'est à comparer, pour l'expression de douceur des têtes, aux autels de Verna. Au lieu de la douceur aimable, c'est une véritable grandeur, et une énergie digne de Verrocchio que je trouve dans le petit tabernacle, avec la *Vierge et l'Enfant*, qui est au chœur de S. Maria Nuova (S. Egidio) [G] à Florence. Il y a deux tabernacles semblables au Musée National [H] et à l'Académie [I]. Ce sont sans doute des œuvres de la première manière de l'artiste. — Parmi les autels, plus grands, qui représentent la *Vierge trônant entre des saints*, celui qui (à part les œuvres d'Arezzo, déjà citées) paraît devoir le plus justement se réclamer d'Andrea est un autel dont le plus bel exemplaire se trouve à

*l'Oratorio della Mad. del Buonconsiglio* [A] à Prato (avec deux figures de saints). Il y en a quelques copies à peine modifiées à la *Rocca di Gradara* [B] près de Pesaro, et à l'*Oratoire* [C] de Sienne. — Une œuvre belle et riche, d'une époque postérieure, est le grand autel avec le *Couronnement de la Vierge* à l'*Osservanza* [D], devant Sienne. (Pour les autres œuvres, voir plus bas.)

Andrea n'eut pas moins de quatre fils qui l'aidèrent dans ses œuvres et suivaient sa direction artistique. GIROLAMO fut attiré par François I<sup>er</sup> en France, où LUCA le jeune le suivit, après avoir, sur la demande de Raphaël, pavé de carreaux d'émail le plancher des Loges et d'autres chambres du Vatican [E]. — Des deux autres frères, AMBROGIO et GIOVANNI, il s'est conservé quelques œuvres signées qui prouvent que tous deux, bien qu'après avoir été de longues années les aides de leur père Andrea, s'étaient fait cependant un style original, assez inférieur, il est vrai, à celui d'Andrea.

Le Dominicain AMBROGIO fit en 1504 le groupe de l'*Adoration des Bergers* dans une niche de *S. Spirito* [F] à Sienne; les figures d'argile sont peintes, mais sans émail. C'est une œuvre très inférieure aux groupes semblables d'un maître inconnu à Florence (v. p. 366) et aux groupes de G. Mazzoni. — Au même endroit (première chapelle), un travail habile et d'un naturalisme un peu sec qui rappelle Donatello, est l'autel avec le crucifix au pied duquel s'agenouillent *Saint Jérôme et Marie l'Égyptienne*; ce sont des figures d'argile peinte, de grandeur naturelle, et peut-être aussi de la main d'Ambrogio.

GIOVANNI DELLA ROBBIA (qui fut d'abord un pur imitateur d'Andrea, comme le prouve la belle *fontaine* de 1497 à *S. Maria Novella* [G]), se révèle comme un artiste plus éminent, bien que de même famille, dans la seule œuvre qu'il ait signée, un grand autel, avec l'*Adoration de l'Enfant*, au *Musée National* (1521) [H], ainsi que dans quelques travaux attestés par les documents : les têtes de saints dans la cour de l'*Académie* (1522) [I], la *Vierge dans la gloire* à *S. Silvestro* [J] à Pise (1520) et la lunette représentant la *Lamentation sur le corps du Christ* au *Bargello* [K]. La même collection contient quelques autres œuvres tellement semblables, qu'elles ne peuvent être que de la même main : un autel, avec la *Lamentation au pied de la croix*, près du corps de Jésus, et l'*Annonciation*, dans un hémicycle. Il faut encore citer, à Florence, l'autel de la chapelle Pulci à *S. Croce* [L]. Un autre autel, dans la province (v. plus bas). — Giovanni apparaît ici comme le maître qui caractérise la dernière période de l'école, bien que d'une façon moins absolue, comme son père Andrea avait caractérisé la seconde, et son grand-oncle Luca la première. Ses œuvres sont d'une extrême richesse de coloris, et ce qu'il y a de tourmenté dans l'effet est encore augmenté par l'encadrement, formé de lourdes guirlandes de fleurs et de fruits, sans articulation architectonique. L'émail, non plus, n'a pas la même valeur qu'à la première époque, et



parfois les têtes ne sont pas du tout émaillées. Les figures sont trop rondes, parfois un peu lourdes, de draperie pesante, d'une expression peu animée, et, par contraste avec la grâce douce d'Andrea, rudes ou forcées. Elles ont cependant une certaine énergie, un sérieux et une franchise qui se retrouvent dans plusieurs autres terres cuites florentines du même temps, peintes, mais non émaillées.

En regard de ces œuvres criardes et tourmentées, et précisément vers cette dernière période de l'école, que l'ère nouvelle de la haute Renaissance allait peu à peu rejeter dans l'ombre, beaucoup d'autres travaux (par impuissance technique peut-être) n'ont qu'une seule couleur, le blanc, et l'effet en est mou et sans caractère : par exemple, le *Christ et Madeleine*, au *Musée National* [A] ; les mêmes, puis le *Christ et saint Thomas à S. Jacopo di Ripoli* [B], etc. La mauvaise qualité de l'émail et la superposition de teintes claires rendent l'effet encore plus désagréable.

C'est dans ces deux extrémités contraires que peu à peu cette école des Robbia, qui en 1525 avait encore une activité si extraordinaire, s'éteint entièrement au bout de dix ou de vingt ans (1).

(1) La faveur spéciale qui, dans les cercles les plus étendus, s'est attachée aux Robbia, nous a amené à donner ici un aperçu des œuvres les plus importantes et les plus accessibles. [Comparer l'excellente monographie publiée en français sur les *della Robbia* par Mollinier et Cavalucci, 1883.]

**A. FLORENCE** : L'intérieur de la cathédrale possède les lunettes de la *Résurrection du Christ* (1443) et de l'*Ascension* (1446), au-dessus des deux sacristies, ainsi que les deux *anges porte-flambeaux* dans la sacristie sud (LUCA).

**Opera del Duomo** : Lunette de la porte avec la *Vierge entre deux saints* (pas de sculpture ; émaillée dans l'atelier de LUCA) ; *Madone* (ANDREA).

**S. Apostoli** : Un ciboire (ANDREA).

**Badia** : la *Vierge avec l'Enfant* au-dessus du portail principal (BEN. BUGLIONI).

**S. Barnaba** : Lunette du portail.

**S. Croce** : Figures de *saint François* et de *saint Bernard* dans la chapelle du Saint-Sacrement ; lunette de la porte ; bustes de deux saints, et l'autel avec la *Madone entre des saints* (dernière époque), la *Vierge avec l'Enfant* (d'après VERROCCHIO), le tout dans la chapelle des Médicis. Buste du *Christ* dans la sacristie (ANDREA). — Autel avec la *Vierge trônant entre des saints*, dans la chapelle Pucci (GIOVANNI). — Voûte du plafond avec les *Évangélistes* (modèles probablement par BRUNELLESCHI). Reliefs des *Apôtres*, lunette avec *Dieu le Père*, plafond à caissons du vestibule dans la chapelle Pazzi (LUCA).

**S. Egidio (S. Maria Nuova)** : Tabernacle avec *Madone assise* (ANDREA).

**S. Gaetano** : La belle lunette du portail dans l'église inférieure (sans doute d'ANDREA).

**S. Jacopo di Ripoli** : Lunette du portail avec la *Vierge entre saint Jacques et saint Dominique* (dernière époque). A l'intérieur, deux reliefs d'autels, *saint Thomas l'incrédule* (d'après VERROCCHIO), et le *Christ en jardinier*. Restes d'une belle niche ornementale.

**S. Lucia de Magnoli** : Lunette du portail.

**S. Maria Novella** : La *fontaine* de la sacristie, le chef-d'œuvre du genre (GIOVANNI, 1497) ; autel de diverses couleurs, avec le *Christ en jardinier*, dans le cloître (GIOVANNI).

**S. Miniato** : Plafond à caissons de la chapelle del Crocifisso (LUCA, 1448). Plafond avec quatre médaillons, dans la chapelle du cardinal di Portogallo (LUCA, après 1459) ; *Grand crucifix* (LUCA).

A cette dernière époque, nous voyons l'école des Robbia, en partie sans doute par épuisement de sève originale, reproduire plus ou moins libre-

**Ognissanti** : Lunette du portail avec le *Couronnement de la Vierge*.

**S. Onofrio** : Le *Christ en jardinier*, en couleur, de 1520, œuvre éminente, tout à fait dans le caractère de la Haute-Renaissance (de BACCIO BANDINELLI, selon Vasari).

**Oratoire de S. M. della Misericordia** : Autel représentant la *Vierge entre des saints* (ANDREA).

**Orsanmichele** : Cinq médaillons : la *Vierge avec l'Enfant* (en pied), les *Armes de la ville de Florence* tenues par des génies, les armes de deux quartiers de la ville, les emblèmes de l'architecture (ce dernier peint et émaillé, sans sculpture). Le tout de LUCA.

**S. Pierino** : Lunette du portail avec la *Vierge entre deux anges* (LUCA).

**S. Simone** : Un petit tabernacle.

**Spedale degli Innocenti** : La frise au-dessus du portique (ANDREA), et dans la cour, la lunette avec l'*Annonciation* (ANDREA).

**Portique de la Piazza Novella** : La frise et la lunette au-dessous du portique (ANDREA).

**Via Nazionale** : Riche tabernacle (de 1522, GIOVANNI).

**Via dell' Agnolo** : Lunette du portail (LUCA).

**Borgo San Jacopo** : Sur la tour d'un vieux palais, à l'extérieur, plusieurs petits travaux des Robbia, entre autres une *Annonciation* d'un beau coloris.

**Musée National** : Une salle spéciale est réservée aux terres cuites émaillées. A remarquer surtout : deux petits tabernacles avec la *Madone en demi-figure* (ANDREA) ; la *Madone assise allaitant l'Enfant*, la *Madone entre deux anges* (ANDREA, première époque) ; le grand autel avec l'*Adoration de l'Enfant* (1521) ; le *Christ en croix* ; la *Lamentation sur le corps du Christ* ; l'*Annonciation*, la statue de *Saint Dominique* dans une niche magnifique ; un gradino (gradin) richement décoré avec des statuettes de saints ; quelques petites œuvres décoratives, le tout en couleurs, de GIOVANNI ; un grand relief blanc, le *Christ apparaissant à Madeleine* ; de petits tabernacles avec des *Madones*, avec l'*Adoration de l'Enfant*, avec statuettes et bustes de saints, etc., de l'atelier d'ANDREA et de GIOVANNI.

**Académie** : A l'entrée, les lunettes avec la *Madonna della Cintola* et la *Résurrection* (dernière époque). — De plus, une lunette d'ANDREA, avec la *Madone entre saint François et sainte Ursule*. — Dans la cour, un grand nombre de têtes en relief (GIOVANNI, 1522) et de petits tabernacles. — La *Madone entre deux anges* par LUCA l'aîné (?) ; même sujet d'après B. DA MAJANO.

**Chartreuse** (devant la Porta Romana) : Diverses lunettes, d'après BEN. DA MAJANO, etc.

Hors de Florence, — c'est surtout dans les environs immédiats que se trouve le plus grand nombre d'œuvres des Robbia.

**PIESOLE** : Au-dessus du portail de la *cathédrale*, la statue de *saint Romulus* (1521). — A l'intérieur, quelques statuettes. — A l'oratoire du *séminaire*, un grand autel avec la *Vierge entre des saints* (1520). — A *S. Maria Primerana*, l'autel avec la *Vierge, saint Jean et Madeleine au pied de la croix* (1442) (atelier de LUCA). — A *S. Aurano*, autel de la dernière époque.

**PRATO** : La lunette du portail de la *cathédrale* (1489, ANDREA). — A *S. Maria delle Carceri*, la voûte avec les grands médaillons des *Évangélistes* ; le motif en est emprunté à la belle voûte de la chapelle Pazzi. Une frise se développe dans l'église (ANDREA, achevée en 1491). — A *S. Niccolò da Tolentino*, la fontaine de la sacristie, à peu près semblable à celle de *S. Maria Novella*, mais plus médiocre (1520) ; et une *Adoration de l'Enfant*. — Dans la petite église de *S. Maria del Buonconsiglio*, l'autel avec la *Madone entre des saints*, les statues de *saint Paul* et de *sainte Lucie* (ANDREA), et la lunette du portail.

**PISTOIE** : La voûte à caissons et la lunette du portail dans le vestibule de la *cathédrale*

ment les œuvres étrangères. C'est ainsi qu'à *S. Jacopo di Ripoli* [A] le groupe de VERROCCHIO, *Saint Thomas l'incrédule*, est reproduit en un

- (1505, ANDREA). — Groupe de la *Rencontre* à *S. Giovanni Fuorcivitas* (ANDREA ?). — La frise et les médaillons sur le portique du *Ceppo* (1514-1525) (GIOVANNI ?), et la lunette avec le *Couronnement de la Vierge* au-dessus de la chapelle (BUGLIONI ?). — Dans la cour du *Pal. Pretorio*, grand nombre d'armoiries.
- EMPOLI : Deux médaillons, avec la *Madone* et *Dieu le Père* dans le petit musée de la *Collegiata*. — Autel avec la *Madone* à la *Préfecture* (1496, ANDREA ; provenant de *S. Maria*).
- SAN MINIATO AL TEDESCO : Lunette avec l'*Annonciation* à *S. Jacopo*.
- S. MARIA A RIPA : Le maître-autel (GIOVANNI), etc., à *S. Francesco*.
- LAMPORRECCHIO : Autel avec la *Rencontre* à *S. Stefano* (GIOVANNI).
- CERRETO-GUIDI : A *S. Lionardo*, les fonts baptismaux (1511, avec des copies libres d'après VERROCCHIO et GHIRLANDAJO).
- FRESCIANO, MEMMENANO, GALLICANO (probablement d'ANDREA), BADIA TEGALDA, PESCIA, LARI (GIOVANNI, 1524), etc. : Un ou plusieurs autels.
- LUCQUES : A *S. Frediano*, l'*Annonciation* d'un mouvement presque orageux (GIOVANNI ?).
- BARGA (dans les montagnes de Lucques) : Dans la *cathédrale*, au *couvent de femmes* et à l'église des *Capucins*, divers autels, grands et petits (GIOVANNI), et un tabernacle (imitation libre de celui de DESIDERIO à *S. Lorenzo*).
- PISE : A *S. Silvestro*, l'autel avec la *Vierge dans la gloire, entourée de saints* (1520, GIOVANNI).
- VOLTERRE : A *S. Girolamo* (devant la ville), deux grands autels en pendants, avec la *Chute du démon* (1501) et les *saints François* et *Lucchese*. — D'autres œuvres au *Séminaire* et dans un édifice près de *S. Michele*.
- AREZZO : *Cathédrale* : petit autel avec *Ascension* (ANDREA) ; autels avec le *Crucifiement* (ANDREA ?), l'*Adoration* (ANDREA ?), la *Madone avec des saints* (en couleur, GIOVANNI), la *Madone adorée par deux saints* (ANDREA). Autels par ANDREA à *S. Maria delle Grazie* et à *S. Maria del Grado*.
- VERNA : Autels par ANDREA : l'*Annonciation*, le *Crucifiement*, la *Distribution des ceintures*, l'*Adoration*, l'*Ascension du Christ*.
- AQUILÉE : A *S. Bernardino*, autel avec la *Résurrection*.
- SIENNE : A *S. Spirito*, l'*Adoration des bergers* (1504, AMBROGIO) ; au *Monastère de S. Niccolo*, quatre petits reliefs (de l'école de Sienne). A l'*Osservanza*, un grand autel du *Couronnement de la Vierge* (ANDREA), l'*Annonciation*, avec figures en ronde bosse (atelier d'ANDREA), et une *Lamentation* (école de Sienne).
- SANTAFIORA près de MONTE-AMIATA (*Pieve*) : Un grand autel avec la *Madonna della Cintola* ; un *Couronnement de la Vierge*, avec *saint François* et *saint Jérôme* ; deux autels qui reproduisent presque exactement les autels d'ANDREA à Verna et à Assise. — Reliefs décoratifs de la chaire et des fonts baptismaux.
- S. SAVINO : Un grand autel, avec la *Vierge trônant sur des nuages, et adorée par quatre saints* (vers 1525, style de Sienne). La statue de *saint Antoine de Padoue* dans une niche ornée (GIOVANNI).
- FOJANO (dans la *Valdichiana*) : Dans la *Collegiata*, un autel avec la *Madonna della Cintola* (1502). — A *S. Francesco*, devant la ville, un grand autel avec *Dieu le Père et des saints dans une gloire*, et différentes statues. — A *S. Domenico*, un autel avec l'*Ascension*.
- S. LUCCHESE (au-dessus de Poggibonsi) : Un autel peint de riches couleurs (style de Sienne, 1514).
- MONTE OLIVETO : Les statues de *saint Bernard* et de *Vierge assise*.
- MONTEPULCIANO : Autels à la *Misericordia*, à la *Préfecture*, au *Pal. Comunale*, et au-dessus d'une *porte* de la ville.
- RADICOFANI, et autres lieux sur le mont Amiata : Divers.
- Il y a aussi divers Robbia épars dans l'ancien duché d'Urbino (à ANGHIARI, CITTA DELLA PACE, CASTELLO), et dans la MARCHE D'ANCONA (ROCCA DI GRADARA, etc.), et no



grand relief sans couleur, et que le motif si familier au même maître, la *Vierge tenant l'Enfant* devant elle, est imité dans un tabernacle de la chapelle des Médicis à *S. Croce* [A], et dans un autre tabernacle au Musée [B] de la ville, à *Prato*. Un travail d'élève de Verrocchio est reproduit dans un relief de la *Madone* au Musée National [C]; un relief de B. DA MAJANO (*Madone avec l'Enfant*) est reproduit dans un « tondo » ovale de la cour de l'*Académie* [D]; une autre *Madone avec saint Étienne*, entre deux anges, à la *Chartreuse* [E]. L'école d'ailleurs et Luca lui-même n'avaient pas craint, à l'occasion (1), d'appliquer l'émail sur une œuvre étrangère, comme on le voit par la lunette peinte de l'*Opéra* de la *cathédrale* [F], qui rappelle Baldovinetti, travail du milieu du quinzième siècle.

Il en sera de même sans doute pour divers autres travaux d'émail, d'un caractère sensiblement différent. Nous savons pourtant que le secret de la peinture et de l'émail sur terre cuite n'a pas été absolument gardé par la famille et l'école des Robbia. En sorte que, peut-être, il est permis d'attribuer ces œuvres, légèrement différentes, à une troisième catégorie d'artistes qui n'appartiennent ni à la famille ni à l'école des Robbia. C'est le cas, en particulier, pour plusieurs autels de la province de Sienne, qui ont évidemment le cachet de l'école de Sienne : par exemple, le grand autel de *S. Lucchese* [G] au-dessus de *Poggibonsi* (1514), dont l'ornementation surchargée rappelle tout à fait Lorenzo Marinna; dans l'église de *S. Savino* [H], l'excellent autel avec *Vierge et saints*, que Vasari attribue par erreur à Andrea Sansovino, et qui est dans la manière de Cozzarelli (1525); à Sienne même, quatre reliefs assez médiocres dans le couvent de *S. Niccolò*, ainsi qu'un tabernacle, de meilleur style, dans l'une des rues de Sienne. — A *Arcevia*, petite ville des Apennins, il y a, dans la *cathédrale* [I], de la main de PIETRO PAOLO AGABITI DA SASSOFERRATO, un autel daté de 1513, d'une composition surchargée et d'un coloris bariolé, dans la manière de l'école d'Ombrie. Les mêmes différences de caractère se retrouvent en la plupart des reliefs d'argile émaillée dans la région de Pérouse. — Parmi ces artistes, le plus connu est le Florentin BENEDETTO BUGLIONI (1461-1521), dont la seule œuvre authentique, la lunette du portail au-dessus de la *Badia* [J], est tout à fait dans la manière d'Andrea della Robbia. Son élève SANTI DI MICHELE, dit BUGLIONE (1494-1576), a peut-être collaboré à la frise du *Ceppo* [K] à *Pistoïe*, où

même aux environs de PÉROUSE. — A URBINO, la lunette de *S. Domenico* par LUCA Painé, représentant la *Madone entre quatre saints*.

ASSISE : *S. Maria degli Angeli*, un autel à trois parties avec le *Couronnement de la Vierge* et les saints Jérôme et François en pénitence (ANDREA).

BOLSENA : *S. Cristina*, deux autels donnés par Léon X, alors qu'il était cardinal.

VITERBO : *Mad. della Quercia*, plusieurs autels.

ROME : *Bibliothèque du Vatican, Madone*. — GÈNES : *Académie*, autel avec *Couronnement de la Vierge* (ANDREA). — VENISE : *Giobbe*, quatre reliefs de *Madone*.

(1) L'assertion que les Robbia n'ont généralement appliqué leur procédé d'émail qu'à leurs propres œuvres, sans faire de reproduction industrielle des travaux étrangers, se fonde sur la ressemblance et l'analogie de caractère des œuvres qui leur sont attribuées.

il y a une lunette avec le *Couronnement de la Vierge* attribuée à Benedetto.

Le chef-d'œuvre du genre, en tout cas, serait le groupe de la *Rencontre* dans une niche de *S. Giovanni Fuorcivitas* [A], à Pistoïe, s'il est permis de l'attribuer légitimement à FRA PAOLINO. Vasari dit, en effet, que cet artiste a sculpté en argile, mais les tableaux de lui qui se sont conservés montrent un peintre assez médiocre, docile à l'influence de Bartolommeo et de Raphaël; tandis qu'il y a là, dans ces figures en ronde bosse de grandeur naturelle, une puissance, une beauté achevée de forme, de mouvement, de draperie et d'expression, qui place ce groupe immédiatement à côté du chef-d'œuvre d'Albertinelli, sauf que le travail de Paolino a plus de fraîcheur et de naïveté. — Au fond, cette œuvre maîtresse me rappellerait plutôt ANDREA DELLA ROBBIA, qui d'ailleurs n'a point créé une seconde œuvre pareille.

C'est un artiste étranger à la famille des Robbia qui paraît être l'auteur d'un autre travail émaillé, à Pistoïe, la célèbre frise au-dessus du portique de l'*Ospedale del Ceppo* (1514-1525) [B]. Si les trois reliefs ronds (datés de 1525), sur les pendentifs, ne montrent qu'une habileté médiocre, les sept reliefs de la frise, qui (séparés par les figures des Vertus) représentent les Œuvres de la charité, peuvent, par la perfection classique du haut relief, par l'emploi mesuré de la couleur, par la mise en scène vivante et naïve, par je ne sais quelle fraîcheur de naturalisme (voir les portraits, qui sont excellents), être comparés aux fresques d'Andrea del Sarto et de ses compagnons. C'est à peine si l'on remarque quelque défaut de composition, quelque négligence dans l'émail et dans le relief même, la draperie, par exemple, qui est lourde, tourmentée, et qui rappelle encore Pollajuolo et Verrocchio (1).

Il y a encore, dans les églises de Florence, quelques groupes d'argile peinte, grandeur naturelle, de ce même style, dont le sujet est la *Pietà*: près du corps du Christ, que la Vierge tient sur son sein, se lamentent saint Jean et Madeleine, à genoux à côté d'elle. Les plus remarquables sont les groupes de *S. Felice in Piazza* [C] et de *S. Salvatore in Monte* [D]. Cette dernière église possède aussi, au transept gauche, une *Descente de croix*, de même caractère. Ces groupes, destinés d'abord à être placés dans une niche, sont aujourd'hui sur une belle ligne plane: les figures ont de la noblesse et de l'énergie, l'expression de la douleur a une certaine grandeur et un sérieux qui rappellent les premiers tableaux de Fra Bartolommeo. Les groupes ressemblent d'une façon extraordinaire aux reliefs d'argile peinte de Giovanni della Robbia, représentant le même sujet (Musée national); ils sont d'un effet plus heureux cependant que ces reliefs même, qui sont trop colorés et d'une ordonnance trop surchargée. (Comp. Mazzoni et Caradosso.)

(1) Le dernier relief à droite n'a été exécuté qu'en 1585, en argile peinte, mais émaillé, par FIL. PALADINI; c'est un travail excellent en son genre.

Sur AGOSTINO DI DUCCIO, comparer p. 369 et suiv.

L'art des Robbia était en quelque mesure resté confiné dans la famille, ce qui, joint à l'originalité de la technique, permet de comprendre qu'en une durée d'à peu près cent années, la manière n'ait guère changé. Cette circonstance et le caractère plus proprement décoratif de cet art expliquent que l'influence des Robbia soit demeurée relativement médiocre, et qu'elle ne se soit en partie développée à Florence que dans les dernières années du xv<sup>e</sup> siècle. C'est l'influence de Donatello qui dominait l'art florentin, et, par lui, peu à peu, l'art de l'Italie tout entière.

Pourtant, c'est, non pas chez les élèves proprement dits, mais chez les successeurs du maître que son esprit revit avec le plus de fraîcheur et d'originalité.

Parmi les élèves de Donatello, était BERTOLDO DI GIOVANNI († 1491), qui, comme on le sait, acheva à *S. Lorenzo* [A] les *panneaux de bronze des chaires* de son maître. On est de même disposé à lui attribuer la *frise*, où se trahit une forte imitation de l'antique. Il y a de lui au *Museo Nazionale* [B] une œuvre plus récente et plus originale : c'est le relief en bronze d'une *Bataille* entre cavaliers nus et une troupe d'hommes à pied, composition en haut relief très vivante, d'un travail très net, qui révèle un sentiment de la beauté des formes et du mouvement, étranger à son maître, en même temps qu'une imitation réfléchie de l'antique.

GIOV. DI BARTOLO, dit Rosso († après 1451), fut l'aide de Donatello pour ses statues du *Campanile* [C]. Il acheva avec lui en 1421 le grand groupe d'*Abraham et d'Isaac* ; et vers le même temps (1419-1423) il composa lui-même très habilement la figure du *Prophète Obadja* (côté ouest, à l'extrême droite), qui offre une parenté frappante avec la manière de Donatello à cette époque. — Le *tombeau de Brenzoni* († 1420) à *S. Fermo Maggiore* [D] à *Vérone*, remarquable surtout par une *Résurrection* en relief, montre chez l'artiste plus de puissance encore et déjà le commencement du style de transition (voir *Vérone*). — A *Tolentino* (Marche), le *portail de S. Niccolò* [E] (1431) est de sa main ; il est, comme l'œuvre précédente, signé « Johannes Rubeus, de Florence ».

Nous avons déjà appris à connaître le collaborateur le plus important de Donatello, MICHELOZZO (v. l'ARCHITECTURE). En sculpture, comme en architecture, c'était surtout un praticien : Ghiberti avait déjà eu recours à lui pour sa statue de saint Mathieu et pour la seconde porte de bronze du Baptistère ; Donatello et plus tard Luca della Robbia l'employèrent comme le plus habile fondeur en bronze qu'il y eût à Florence. Parmi les œuvres authentiques de la main de Michelozzo, il faut citer, d'abord la figure principale du devant d'autel en argent dans l'*Opera* de la *cathédrale* [F] à *Florence*, un *Saint Jean-Baptiste* (1452), dont l'artiste a fait une réplique en terre, plus grande que nature (seconde cour près de l'*Annunziata* [G]) ;



puis les deux *portails* de la *Banque des Médicis* [A] à *Milan*, remaniés par lui à partir de 1457. L'un de ces portails est encore en place, l'autre est exposé au *Museo Lapidario* [B]. A ce dernier musée appartient une petite *chaire*, dont l'ornementation rappelle tout à fait la manière de Donatello et dont le dessin est de Michelozzo, de même que la décoration de la *Cap. Portigiani* à *S. Eustorgio* [C].

Nous savons déjà quelles sont, à partir de 1425, les œuvres où Michelozzo collabora avec Donatello. Dans les bronzes de Sienne, comme pour la chaire du Prato, il paraît au fond n'avoir été que le praticien chargé d'exécuter les œuvres du maître. Il n'en est pas de même pour les trois grands tombeaux. Tout d'abord le *tombeau du pape Jean XXIII*, au *Baptistère* [D], que Donatello commença vraisemblablement en 1420, et auquel Michelozzo travaillait encore avec le maître en 1427, trahit dans les parties plastiques, exécutées en marbre, un défaut de mouvement, de finesse et de liberté, peu explicable chez le Donatello de cette époque, et de même un poli qui ne lui est pas familier. Or, comme ces particularités se retrouvent absolument semblables dans la figure en relief de la *Foi*, attribuée par Vasari à Michelozzo, il est permis de croire que ce dernier a eu tout au moins une part essentielle dans l'exécution du tombeau même. Il en est de même, et à un plus haut degré encore, pour le *tombeau du cardinal Rinaldo Brancacci* à *S. Angelo a Nilo* [E] à *Naples* (1427). Les figures ont ici plus encore ce caractère sérieux, cette expression muette, qui leur donne parfois une certaine grandeur, mais aussi de la monotonie et de la raideur. Le travail en est extraordinairement rapide et sommaire, si bien que les grandes figures sur le revers, qui d'ailleurs ne révèlent qu'une étude médiocre de la nature, sont presque restées à l'état brut. L'architecture, peu originale, et les détails fortement gothiques prouvent que cette fidélité à la tradition des tombeaux gothiques de Naples était le vœu exprès de celui qui a commandé le monument. — Il y a plus de liberté et d'allure dans le *tombeau de Bart. Aragazzi*, à la *cathédrale* [F] de *Montepulciano*, exécuté en commun par Donatello et Michelozzo de 1427 à 1429. Malheureusement, les diverses parties, autant qu'elles se sont conservées, sont éparses dans l'église : la figure tombale, la figure de marbre du Christ bénissant, de grandeur naturelle, deux figures allégoriques avec flambeaux, deux reliefs, et des ornements. Les figures, le mort surtout, sont d'une noblesse calme. La draperie est belle. Il y a dans la figure du mort un caractère de portrait individuel. L'une des figures allégoriques a tant de mouvement et d'allure grandiose, que le dessin est certainement de Donatello ; elle est extraordinairement en chair, et la draperie rappelle l'antique d'une façon frappante. Ce dernier caractère apparaît plus marqué encore dans les deux petits reliefs (d'un mouvement quelque peu gauche et lourd, il est vrai), qui, selon la tradition des reliefs de l'époque grecque tardive, représentent le mort réuni à sa famille. Dans l'un de ces reliefs,

d'ailleurs, le mort est représenté avec sa famille devant la Vierge.

L'influence de Donatello se retrouve encore dans les œuvres d'un artiste moindre, élève, fils adoptif et héritier de Brunelleschi, ANDREA DI LAZZARO CAVALCANTI, dit BUGGIANO (1412-62). En 1446, Buggiano éleva à son maître dans la *cathédrale* [A] un *monument*, simple, avec un buste très vivant. (Le masque est à l'Opéra.) Dans la cathédrale encore, il est l'auteur des *fontaines de marbre* des deux *sacristies* [B] (1440) : des enfants potelés, traités en style de genre, imitations exagérées de Donatello, expriment l'eau d'outres sur lesquelles ils sont assis. — La *chaire* de *S. Maria Novella* [C] contient des reliefs pleins de simplicité et de style, mais d'une exécution plastique assez médiocre : ils doivent être l'œuvre de Buggiano, d'après les dessins de son maître. — On lui attribue encore d'autres travaux, d'un caractère surtout décoratif, à *Pescia* [D] et à *Pise* [E] (le chœur de *S. M. della Spina*).

C'est à tort que jadis, sur la foi de Vasari, était rangé dans la famille des Robbia un autre maître florentin, AGOSTINO D'ANTONIO DI DUCCIO (né en 1418, mort après 1481, fugitif en 1446 à la suite d'une accusation de vol, plus tard en résidence à Pérouse). Vasari en fait un frère de Luca. C'est même aller trop loin que de le présenter comme le digne émule de ce maître. Son chef-d'œuvre est la *façade* de *S. Bernardino* [F], devant *Pérouse*, achevée en 1461 (selon l'inscription), et d'une riche ornementation plastique ; c'est un maître vraiment original qui s'y révèle, bien qu'avec une puissance de second ordre. Les figures sont minces et maigres, les draperies flottantes ont des plis trop riches et trop parallèles, les têtes, surtout les têtes enfantines des chérubins, sont d'un réalisme naïf qui va jusqu'à la sécheresse, les jeunes figures d'anges tenant la gloire sur laquelle plane saint Bernard sont d'une expression sentimentale ; les figures isolées sont pesantes, la composition est insignifiante, la décoration a de la lourdeur ; mais l'ensemble est d'une ordonnance habile, la distribution des hauts et bas-reliefs y est heureuse, et à Pérouse précisément, l'effet en est original et agréable. L'exécution, il est vrai, semble moins appropriée à la pierre qu'à la faïence peinte : c'est ce que marque à un plus haut degré encore le *grand autel* du même artiste à *S. Domenico* [G] de *Pérouse* (quatrième autel à droite, 1459). Cet autel est moitié en pierre, moitié en terre peinte, mais non vernissée : l'effet n'est pas heureux, les figures de même sont lourdes et sans caractère. De la *Maestà della Volte*, exécutée par Agostino en 1475, il s'est conservé quelques fragments dans la collection de l'*Université* [H]. (Dans la *cour*, derrière la *cathédrale* [I], quelques fragments de décoration d'un autre édifice.) — Quant à ses derniers travaux, et surtout à l'exécution de la *Porta delle due porte* (à partir de 1475), il en a déjà été question au chapitre de l'Architecture.

La désignation authentique de ces œuvres d'Agostino, et le caractère facilement reconnaissable qui les distingue, nous permettent de lui

attribuer, avec une certitude suffisante, soit à Pérouse, soit à Florence, soit ailleurs, une série d'autres sculptures. D'abord la signature AUGUSTINUS DE FLORENTIA F. 1442 le trahit comme l'auteur de quatre petits reliefs sur la façade de la cathédrale [A] de Modène, contenant l'*Histoire de saint Géménien*. Ces reliefs révèlent d'une façon toute particulière l'influence de Donatello. Agostino avait fui de Florence en 1446 : dès 1447 L.-B. Alberti l'employait à la décoration intérieure de *S. Francesco* [B] de Rimini, où il travaillait encore en 1454, et dont il peut être considéré comme le principal auteur. Malgré la difficulté de porter un jugement précis sur des œuvres dont l'exécution est abandonnée à des aides et à des artisans, voici ce qu'il est permis d'attribuer à Agostino : le tombeau de Sig. Malatesta, dans la première chapelle à gauche ; les figures en relief des *Vertus* sur les pilastres de la troisième chapelle à gauche ; les *décorations mythologiques* et astrologiques des pilastres de la troisième chapelle à droite ; l'élégant *tabernacle* de la première chapelle à droite, et, selon toute vraisemblance, les reliefs d'*enfants* sur les pilastres de la deuxième chapelle à droite. L'influence d'un collaborateur plus ancien, B. Ciuffagni, a donné à plusieurs de ces sculptures un caractère superficiel et lourd. A Rimini encore, du même temps, un relief de plusieurs cavaliers, exposé aujourd'hui au *Museo Lapidario* de la *Brera* [C], et dont le sujet biblique, très vivant, n'a pas été éclairci.

De Rimini, Agostino vint s'établir à Pérouse. Sa première œuvre fut sans doute le tombeau de l'évêque Baglione, dans la cathédrale [D] : c'est une imitation évidente du tombeau de Jean XXII par Donatello ; sur le sarcophage sont représentées les *Vertus cardinales*. — Au même endroit est un travail plus récent, très achevé, une plaque de marbre représentant le *Corps du Christ entre deux saintes femmes* ; en haut, Dieu le Père : dans cette œuvre, encore peinte et dorée selon l'ancien usage, il y a déjà le sentiment de l'école péruvine joint à une grande habileté d'expression.

C'est sans doute des dernières années du séjour d'Agostino à Florence (1463-65) que datent le ravissant *tabernacle* du réfectoire d'*Ognissanti* [E], ainsi que les deux plaques de bronze du *Bargello* [F] : la plus grande, représentant le *Crucifiement*, attribuée à Pollajuolo, et l'autre la *Lamentation sur le corps du Christ* (sous les plaquettes).

L'influence de Donatello se retrouve encore, bien qu'affaiblie, dans les œuvres d'un artiste que les sources mentionnent souvent à Florence, à Sienne et à Bologne, PAGNO DI LAPO PORTIGIANI (1406-1470). Je cite ici le tombeau de Giov. Chellini à *S. Jacopo* [G] de *S. Miniato al Tedesco* († 1461, en partie modernisé), ainsi qu'un relief de *Madone* dans l'*Opera* de la cathédrale [H] de Florence, qui révèlent un naturalisme quelque peu mesquin, et un talent médiocre, soit pour la décoration, soit pour l'architecture.

Je trouve une parenté singulièrement plus étroite avec Donatello dans



une série de reliefs de *Madones* restés jusqu'ici sans attribution d'auteur. Parmi ceux qui se sont conservés en Italie, je nommerai le remarquable relief en marbre dans la chapelle des Médicis à *S. Croce* [A], qui offre, avec une laideur surprenante de formes et de traits, une rare grandeur de conception (la décoration, d'une grande fantaisie pittoresque, rappelle directement la manière de Donatello); un relief semblable d'un sentiment plus fin, au-dessus de l'entrée latérale de la *cathédrale* [B] de *Sienna* (il est attribué à MICHELOZZO); et un relief en terre, sans peinture, sur un tabernacle de la *Via Pietra Piana* [C] à *Florence*.

Mais il est temps de laisser ces élèves et imitateurs plus ou moins insignifiants de Donatello, et de porter notre regard sur la jeune génération de sculpteurs qui, à Florence, dans la seconde moitié du xv<sup>e</sup> siècle, s'inspirant du naturalisme primitif de Donatello et de sa manière pittoresque, en pleine possession de l'art qu'ils lui doivent, au lieu de chercher uniquement, comme leur maître, l'expression du caractère et de la force terrible (« terrible »), tentent d'y allier le sentiment de la grâce et de la beauté. Et ils y atteignent, soit dans la représentation de la figure humaine, soit dans la décoration qui, étant donné l'essor de l'architecture contemporaine, trouva précisément ses plus grands maîtres chez ces sculpteurs, dont la plupart comptent aussi au nombre des architectes les plus éminents.

Cette nouvelle tendance correspond à l'évolution qui vers le même temps se fait dans la politique et la vie de Florence : les grands travaux publics cèdent la place à l'art privé, qui se traduit par les chapelles particulières et les tombeaux dans les églises, par l'ornementation des palais, par les portraits.

Une telle destination faisait à l'art une loi de se rendre entièrement maître du travail des matières les plus variées, et surtout des deux plus précieuses, le marbre et le bronze. Cette différence de matières, et des caractères qui leur sont propres, permet de distinguer dans l'évolution commune deux courants. Les artistes du bronze, VERROCCHIO et les frères POLLAJUOLO à leur tête, déploient dans le travail de cette matière dure et ingrate une énergie, parfois même une rudesse, jointe à une prédilection marquée pour les essais et les raffinements techniques, qui fait d'eux tout à la fois des orfèvres et des peintres. Les artistes du marbre, au contraire, grâce à la matière plus tendre dont ils se servent, savent donner à leurs créations un caractère achevé de grâce et de charme, dans la forme, comme dans le mouvement.

ANTONIO POLLAJUOLO (1429-1498), l'aîné des deux frères, était, comme Verrocchio, orfèvre par tradition domestique : son père travailla,

comme praticien, à la première porte de Ghiberti, et c'est comme élève de son père que jusqu'à trente ans il resta dans l'atelier du maître illustre. Il était, comme orfèvre, l'artiste le plus apprécié de son temps, et, l'admiration de ses contemporains se justifie à nos yeux par les œuvres qui se sont conservées : le relief de la *Nativité de saint Jean* (1480), et plus encore, les compositions gravées et les exquises petites figures au pied de la croix sur l'autel d'argent de l'Opera de la cathédrale [A] de Florence (1456).

Florence possède encore de sa main deux belles œuvres au Museo Nazionale [B] : le *Buste d'un jeune guerrier*, au regard hardi, dans une riche armure (une terre cuite qui, sans doute, était l'esquisse d'un bronze); et le petit groupe en bronze d'*Hercule étranglant Cacus*, d'une composition excellente, et merveilleusement propre à faire valoir la science du maître en fait d'anatomie et de muscles. — Un autre *Buste de jeune homme*, également en terre cuite, exposé en pendant, qui lui est attribué, mais qui est d'une composition beaucoup moins savante, trahit la main d'un artiste habile, mais d'un sentiment plus facile et plus mou, peut-être BEN. DA MAJANO.

Les principales œuvres plastiques d'Antonio sont à Rome, et appartiennent aux dernières années de sa vie. On lui attribue, mais à tort, la *porte de bronze* posée en 1477 à *S. Pietro in Vincoli* [C] (1), pour enfermer les chaînes sacrées; travail médiocre d'ailleurs, et d'un caractère romain prononcé. Ce n'est que vers la fin de 1489 qu'A. Pollajuolo s'établit à Rome d'une façon durable, et c'est dans les années suivantes qu'il fit les deux grands *tombeaux de bronze de Sixte IV et d'Innocent VIII à Saint-Pierre* [D]. Le premier, daté de 1493 (2), incomparable pour le travail et la patine du bronze, est aujourd'hui placé assez malheureusement sur le pavé même d'une chapelle, à une très faible hauteur. La figure tombale couchée est un portrait d'un travail un peu rude : les Vertus et les Sciences, figures aimables, ultra-minces, richement drapées, et d'une grâce un peu cherchée, dans un haut relief assez dépourvu de style, sont assez gauchement placées sur les côtés dessinés en forme de grandes corniches. — Le tombeau d'Innocent VIII († 1492), qui avait commandé aussi à l'artiste le monument de Sixte IV, n'a pas la même beauté de patine, mais il l'emporte par le dessin architectural et les figures : le pape, figure drapée de forme colossale, assis sur le trône, la sainte lance dans la main gauche, élève la droite pour bénir; à ses côtés, comme décoration murale, quatre Vertus cardinales dans des niches plates; dans

(1) C'est dans cette même église que se trouve aussi le *tombeau* très simple des deux frères Pollajuolo [E] avec leurs bustes, travail romain du commencement du XVI<sup>e</sup> siècle.

(2) Pollajuolo, dans l'inscription, se désigne comme « argento, auro, pictura, mro clarus ». — Peut-être, pour ces deux travaux, Antonio appela-t-il à son aide son frère PIERO, qui, en tout cas, mourut à Rome (avant 1496), et qui fit œuvre de sculpteur, bien qu'aucun ouvrage ne se soit conservé sous son nom (v. plus bas, Verrocchio).

l'hémicycle supérieur, les trois Vertus théologiques en bas-relief, figures gracieuses et d'un beau mouvement. La figure du pape sur le lit de parade, aujourd'hui dans la partie inférieure, était jadis en haut sur la corniche en saillie au-dessous de l'hémicycle. Le monument, alors, devait être trop bas ; et ce n'est que plus tard qu'il a retrouvé, avec sa vraie perspective, le juste effet de son profil. — L'excellente figure de bronze sur le *monument du cardinal Pietro Foscari* († 1485), à *S. Maria del Popolo* [A] à Rome, révèle une étroite parenté avec la manière d'A. Pollajuolo ; c'est, en tout cas, une œuvre de provenance florentine.

Presque du même âge, formé à la même école, propre également à plusieurs arts, et très préoccupé aussi de raffinements techniques, ANDREA DI MICHELE DI FRANCESCO CIONE, dit VERROCCHIO (1435-88), l'emporte sur Pollajuolo, non seulement par son influence exceptionnelle (Verrocchio a eu, comme on sait, pour élèves Lorenzo di Credi, le Pérugin, et Léonard), mais aussi par la vérité plus intime de ses conceptions, par la hauteur et la gravité de son idéal, par le sentiment tout original qu'il a eu de la beauté. C'est grâce à cet idéal, autant qu'à ses créations variées, au nombre desquelles se trouvent quelques-unes des plus charmantes et des plus grandes œuvres de la Renaissance, que Verrocchio a emporté la palme parmi la seconde génération des Quattrocentistes à Florence, et qu'il occupe une des premières places parmi les artistes d'Italie.

Verrocchio était, comme A. Pollajuolo, l'élève d'un orfèvre, de Giul. de' Verrocchi, dont il tient son surnom. C'est à ce métier qu'il paraît avoir consacré sa première jeunesse ; il s'y exerça encore de même dans ses dernières années, ainsi que le prouve sa seule œuvre en ce genre qui soit authentique, le relief de la *Décollation de saint Jean*, achevé en 1480, pour le devant d'autel de l'Opera. C'est à cet apprentissage, par lequel se sont formés tant d'autres de ses contemporains, qu'il est surtout redevable de son habileté comme fondeur en bronze et ciseleur (en 1467, il fonda pour Luca della Robbia les deux derniers reliefs de la porte de la sacristie), et de l'extrême élégance de son travail sur toute matière. En sculpture, son maître semble avoir été Donatello. Que tel fut son modèle, toute sa manière le prouve : et, de fait, nous trouvons Verrocchio, durant les dernières années du maître, travaillant dans son voisinage. Après la mort de *Cosme* (1464), c'est lui qui fit la plaque de bronze pour son *tombeau*, au-dessous de *S. Lorenzo* [B] (devant le chœur : au-dessus, le pavé d'un très beau dessin, et d'une coloration éclatante, avec l'inscription). Presque à la même date, à la mort de Donatello, il eut à achever la *fontaine* originale derrière la sacristie de *S. Lorenzo* [C] (elle est aussi attribuée à ANT. ROSELLINO ; voir ce nom). Jusque vers 1472, il acheva, à *S. Lorenzo* [D], également, le beau *monument de Piero et Giovanni de' Medici* (v. Décoration). — L'artiste resta par la suite



en relations étroites avec Laurent le Magnifique, qui lui avait commandé ce tombeau. Parmi les œuvres qu'il exécuta pour lui, deux bronzes du moins se sont conservés : une figure de fontaine, l'*Enfant avec le dauphin*, qui crache de l'eau, sur la fontaine du *Pal. Vecchio* [A], d'un naturalisme exquis, d'un mouvement excellent, d'une naïveté vraie, et la statue en bronze du jeune *David*, aujourd'hui au *Museo Nazionale* [B] (achevée en 1476). Cette dernière, exposée comme pendant au David en bronze de Donatello, appelle forcément la comparaison. Donatello, sans doute, a conçu son héros d'une façon plus héroïque, et le naturalisme de sa manière s'y anime de la grandeur qui lui est propre. L'œuvre de Verrocchio pourtant paraît plus achevée et plus charmante, et je ne saurais, en ce genre, en rapprocher aucune autre œuvre. Les formes minces, anguleuses, les vraies proportions de l'enfant qui touche à l'adolescence, sont rendues avec une admirable vérité. Il y a de plus une grâce accomplie dans l'attitude, le mouvement, la draperie, et surtout dans l'expression de cette tête bouclée, d'une beauté piquante, ce sourire enchanteur (1), où se mêle à la joie enfantine du triomphe la simplicité d'une vierge, presque effrayée de ce que le Très Haut a fait par la main d'un enfant. Le travail du bronze est, dans cette œuvre, parfait comme dans tous les travaux originaux du maître (2).

Il y a en outre au *Museo Nazionale*, au premier étage, à côté l'une de l'autre, deux œuvres de marbre, sans indication d'origine et d'auteur : un *buste de jeune femme* [C] tenant une rose à la main, et un *relief de Madone* [D], donnant un baiser à l'Enfant debout devant elle. Les deux œuvres, par la manière et le type des têtes, révèlent une même main, et sans doute celle de Verrocchio. De même que tout à l'heure le bronze, le marbre ici est traité avec une extraordinaire délicatesse ; les figures et la draperie sont étudiées et exécutées avec une grâce infinie, surtout le buste de femme, qui n'a pas son pareil dans les collections italiennes (3). J'attribue plus d'importance encore à un relief en terre tout semblable qui est au *Museo de S. Maria Nuova* [E] : la conception en est d'une rare grandeur, et l'exécution, dans les larges plis de la draperie surtout, révèle toute la force de la main du maître qui, ici, travaillait immédiatement d'après nature.

Verrocchio dut encore à ses relations avec Laurent de Médicis la commande de deux monuments funéraires, qu'il entreprit en même temps, mais qui malheureusement sont l'un et l'autre restés inachevés.

(1) Aucune œuvre de Verrocchio ne trahit plus clairement le modèle qui a servi au type idéal de Léonard.

(2) Remarquer le bord de la draperie, avec l'inscription élégante imitant les caractères arabes : c'est un détail favori du maître.

(3) Un relief en marbre de la même composition, mais plus petit, de la main d'un imitateur, au *Poggio Imperiale* [F]. — Différentes imitations libres en faïence peinte ou vernissée, etc.

L'un lui avait été demandé par Giovanni Tornabuoni, proche parent de Lorenzo, et son chargé d'affaires à Rome (1), pour sa femme *Francesca Pitti*, morte en 1477. En Italie, il ne s'est conservé de ce monument (jadis à S. Maria sopra Minerva) qu'un relief très intéressant au *Museo Nazionale* [A] de Florence, qui représente la mort de la mère et la remise de l'enfant nouveau-né au mari en pleurs. L'exécution n'est pas de la propre main du maître ; mais l'ordonnance du relief a de la clarté, et l'effet dramatique en est extraordinaire, surtout la première scène, où huit femmes entourent le lit de la mourante dans les attitudes les plus variées et avec les expressions les plus violentes du désespoir et du deuil. — Un relief analogue du même temps (1478-80) a déjà été cité : le *relief* en argent de la *Décollation de S. Jean* sur le devant d'autel de l'*Opera* de la *cathédrale* [B] (les modèles en terre des figures se sont conservés à l'étranger).

Le tabernacle de l'église de *Monteluce* aux portes de *Pérouse* [C], fondé, croit-on, en 1483, n'est, au moins pour l'exécution, que de l'école de Verrocchio. En ce qui concerne les figures, d'ailleurs peu importantes, l'œuvre se rattache immédiatement au tombeau du cardinal Forteguerra : quant à la décoration, elle a déjà été appréciée plus haut.

Pour le second tombeau, celui du cardinal *Nic. Forteguerra* († 1473) dans la *cathédrale* [D] de *Pistoie*, Verrocchio en reçut la commande à la suite d'un concours, où il avait pour rival Piero Pollajuolo, favori des parents du mort, et dans lequel Laurent, appelé comme arbitre, se prononça pour lui (1477). Plusieurs autres grands travaux, qui l'occupèrent vers le même temps et jusqu'à sa mort, l'empêchèrent d'achever cette œuvre, et l'engagèrent sans doute à en remettre l'exécution entre les mains de ses élèves. Un petit modèle en terre (qui est à Londres, au Musée de South-Kensington) nous a conservé le dessin primitif du maître : le cardinal, en prière et à genoux sur le sarcophage, est invité par la Foi à lever les yeux vers le ciel, où le Christ trône dans la « mandorla » (losange) portée par quatre anges ; à droite, l'Espérance jetant vers le Juge du monde un regard suppliant ; au centre, derrière la figure du cardinal agenouillé, l'Amour planant. La composition est riche, mais claire ; la conception est neuve et aussi grandiose que hardie. Le maître a dirigé l'exécution de toute la partie adossée, contenant en relief avec le Christ la mandorla portée par les Anges, et au-dessous les figures de la Foi, de l'Amour (2), de l'Espérance. Cette dernière, d'une rare beauté, est peut-être de la main même de Verrocchio. Les figures ont en commun l'abondance de la chevelure, la largeur du visage, le charme du sourire, et la

(1) A Rome, vers ce temps, Verrocchio fit pour Saint-Pierre, par ordre de Sixte IV, les douze Apôtres en argent qui plus tard ont été volés. Sur les œuvres dues, à Rome, à l'influence de Verrocchio, v. plus bas le chapitre sur la sculpture du XV<sup>e</sup> siècle à Rome.

(2) L'Amour a été superficiellement achevé, et gâté, par LORENZETTI. Le sarcophage, assez pauvre, avec buste et enfants, est du XVII<sup>e</sup> siècle.

richesse ondoyante des draperies; le mouvement est peut-être un peu trop lent, l'expression trop monotone, la draperie à plis trop chiffonnés et les figures sont trop éloignées de la manière du naturalisme, pour qu'il soit permis d'y reconnaître vraiment la marque même du maître (1).

Il suffit à cet égard de comparer une autre œuvre contemporaine de l'artiste, le *groupe du Christ et de saint Thomas* à l'*Orsanmichele* [A], à Florence, l'un des rares groupes de la première Renaissance, et de la Renaissance même, que Verrocchio, après de longues années de travail, plaça en 1483 dans la belle niche de marbre préparée par Donatello, à la fin de sa vie. L'action est rendue avec autant de grandeur que de clarté, le mouvement et l'expression des deux figures, le Christ d'une grandeur sévère, saint Thomas d'une beauté juvénile, sont aussi nets et convaincus que dans le Denier de Titien. La draperie trop riche (excès dû au désir original de Verrocchio de rendre avec vérité des étoffes épaisses et lourdes) produit d'abord un effet de trouble; mais si l'on y regarde d'un peu près, on sera étonné de l'exactitude et de la grâce du travail jusque dans les moindres plis, jusque sur les bords de la draperie, fidélité qui n'est surpassée que par l'exécution même des figures. Comme travail de technique du bronze, l'œuvre est de même inimitable.

La dernière et la plus importante des tâches si variées confiées aux talents multiples de Verrocchio ne devait pas, malheureusement, être achevée par lui seul; je veux dire le *monument équestre* du condottiere *Bartolommeo Colleoni* [B] († 1476), que la république de Venise fit élever devant S. Giovanni e Paolo, aux frais du riche héritage laissé par lui à l'État. Verrocchio reçut la commande en 1479, à la suite d'un concours; mais il ne paraît s'être mis à l'œuvre qu'après 1483, et il mourut en plein travail en 1488, d'un refroidissement gagné pendant la fonte. En 1490, A. LEOPARDI fut chargé d'achever le monument, qui fut découvert sur son beau socle de marbre en 1496 (2). Tel qu'il est maintenant devant nos yeux, il est permis de dire que ce monument équestre est le plus magnifique qu'il y ait au monde. Jamais cheval et cavalier n'ont été mieux conçus d'un même jet, avec tant d'individualité tout ensemble et de force. Le grand et puissant quinzième siècle, qui offre dans le type du condottiere une de ses images les plus vigoureuses et les plus accentuées, ne s'est nulle part incarné avec plus d'autorité et de force. Le

(1) Le style de Verrocchio et de son élève Léonard se retrouve dans une œuvre peu importante, mais fort gracieuse, les *Armes de la Ville* portées par deux jeunes anges, au *Pal. Comunale* [C] de Pistoie (1491, en marbre).

(2) Les dates citées plus haut suffiraient seules à prouver que Leopardi n'a pas, comme on l'a prétendu encore récemment, fait un nouveau modèle, mais qu'il s'est contenté d'exécuter ou peut-être même seulement d'achever le travail de la fonte. Il y ajouta l'œuvre de ciselure et le magnifique piédestal. L'ensemble de l'ornementation du monument porte le caractère de Leopardi, de même que la conception et l'exécution, soit du cheval, soit du cavalier, jusque dans la crinière bouciée, jusque dans le réseau puissant des muscles et des veines ont l'empreinte originale de Verrocchio.



maître de Verrocchio, Donatello, l'avait précédé dans la statue équestre de Gattamelata. Son grand élève à lui-même, LEONARDO DA VINCI, a fait le monument équestre de Francesco Sforza. Que Verrocchio cependant ait surpassé à la fois son maître et son élève, c'est ce que déjà nous prouvent les nombreuses esquisses, toutes trop pittoresques, de Leonardo pour son œuvre (Bibliothèque de Windsor), qui, d'ailleurs, ne resta qu'à l'état de modèle, et comme telle fut détruite deux fois, de même que les autres œuvres plastiques de Leonardo, qui toutes ont péri.

(C'est du Colleoni de Verrocchio et du Gattamelata de Donatello que vint à Venise, à S. Maria de' Frari, de même qu'à S. Giovanni e Paolo, la tradition des statues équestres en bois doré. Avec le temps, ce fut pour la république la façon consacrée d'honorer ses généraux. Aucune de ces statues n'est d'un style à remarquer. L'une, qui est du XVII<sup>e</sup> siècle, la plus récente, trahit le goût, alors universel, du pathos, par un mouvement violent de galop au-dessus de canons et de blessés.)

C'est à un imitateur de Verrocchio, d'ailleurs sans grande finesse, au Florentin FRANCESCO DI SIMONE, fils de Simone Ghini, qu'est dû le *tombeau de Tartagni* († 1477) à S. Domenico [A] à Bologne. Le *tombeau du P. Malvessi*, par le même, au *Campo Santo* [B], a plus d'originalité (additions modernes), mais avec la même enflure dans la décoration; la tête du mort est très expressive. — Le *monument de Franc. Albergati* [C], attribué à un certain Lazzaro Cesario, offre, dans l'architecture, la composition, la décoration, la draperie, une telle parenté avec les deux œuvres précédentes, et révèle si clairement la main d'un artiste florentin soumis à l'influence de Desiderio et de Verrocchio, que je le tiens également pour un travail excellent, peut-être plus ancien, de Franc. di Simone.

ANGELO DI POLO (né en 1470), qui est mentionné comme élève de Verrocchio, n'est guère, à en juger par son buste de *Christ* en terre peinte, conservé au *Liceo Forteguerri* [D] à Pistoïe, qu'un praticien assez médiocre.

D'ailleurs Verrocchio n'a pas, à proprement parler, formé de sculpteurs (pour G. FR. RUSTICI, v. plus loin), bien que son influence sur ses contemporains et ses successeurs ait été à Florence très durable, — même sur les artistes du marbre, dont Desiderio peut être considéré comme le chef et le modèle, mais dont le vrai maître est le fameux architecte BERNARDO DI MATTEO GAMBERELLI, dit ROSSELLINO (1409-1464).

Le talent d'architecte de Rossellino éclate même dans ses œuvres plastiques. Ses figures ont encore de la gaucherie dans le mouvement et l'expression, trop de plénitude et parfois même de lourdeur dans les formes et la draperie. Il leur manque encore le vrai sentiment de la vie; et, malgré la beauté de l'expression, le sérieux de l'attitude, c'est le défaut même de sa première œuvre fameuse (1447), le groupe en marbre

de l'*Annonciation* à la *Misericordia* [A] d'*Empoli*. L'ordonnance de ses tombeaux au contraire a, dans l'invention, les proportions, l'architecture, autant d'originalité que de variété. Le *tombeau de la Beata Villana* à *S. Maria Novella* [B] (commandé en 1451), et traité tout entier en relief, est la mise en œuvre d'un motif gothique avec une simplicité de grand goût : deux jeunes anges tirent de côté le rideau en forme de baldaquin, derrière lequel repose sur le linceul, comme endormi, le corps voilé de la jeune sainte. — Un motif semblable se retrouve dans le charmant *tombeau* du juriconsulte *Filippo Lazzari*, malheureusement placé aujourd'hui trop haut au-dessus d'une porte de *S. Domenico* [C] à *Pistoïe* (1); l'exécution, vu que la commande n'est que de 1463, est en grande partie l'œuvre du frère de l'artiste, Antonio (voir à ce nom). La collaboration de ce dernier, d'ailleurs, ainsi que celle d'un autre frère, avait été spécifiée dans le contrat.

L'œuvre principale de Bernardo est le célèbre *monument* du secrétaire d'État florentin, *Lionardo Brunì* († 1444), à *S. Croce* [D] à *Florence*, qui, jusqu'à la fin de la première Renaissance, resta comme l'exemple le plus achevé et la forme favorite des tombeaux à niche. La Vierge avec l'enfant sur le fronton demi-circulaire, adorée par deux anges (qui ont été faussement attribués à Verrocchio), et les deux génies avec les armoiries en haut, sur la moitié d'arc, sont encore assez lourds et sans vie; la partie inférieure, au contraire, est de la plus rare beauté, de même que la figure du mort, l'œuvre plastique la plus importante de Bernardo, et qui, par la grandeur et l'élégance de la forme, l'emporte même sur le *Marzuppini* de Desiderio. — Je crois reconnaître encore, à une date antérieure, il est vrai, la main de l'artiste dans le petit *tabernacle du saint Sacrement* (chœur de *S. Maria Nuova* [E]), dont les petites portes de bronze furent exécutées en 1450 par Ghiberti : les anges, censés se presser sur la porte, gracieuses figures d'une belle draperie, rappellent l'ange de l'*Annonciation* d'*Empoli*.

DESIDERIO DA SETTIGNANO (1428-1464) passe pour un élève de Donatello. Cette assertion de Vasari a pour elle, à part les œuvres de l'artiste, un passage du *Memoriale* d'Alberti, d'après lequel les deux maîtres auraient travaillé ensemble à la *frise* de la *Cap. Pazzi*, à *S. Croce* [F], admirable série de petites têtes d'anges, qui déjà unissent à la fraîcheur de Donatello la douceur de Desiderio. Le nom de Desiderio était encore joint à celui de Donatello dans une autre œuvre, le socle pour la statue en bronze du *David* de Donatello, lequel s'est perdu, à moins que ce ne soit le socle de bronze qui porte aujourd'hui l'*Isolino* (v. plus haut, Déco-

(1) A *S. Domenico* [G] de même, le *tombeau du moine Lor. Pisano* († 1457) rappelle la manière de Bernardo; la noble figure tombale sur le sarcophage et l'inscription portée par les anges font penser au monument de Brunì.

ration). Les œuvres principales de Desiderio sont le *tabernacle* adossé de la *chapelle du saint Sacrement* à *S. Lorenzo* [A] et le *monument de Marzuppinì* à *S. Croce* [B]. Nous nous sommes déjà exprimé plus haut (v. Décoration) sur le rare mérite décoratif de ces deux œuvres maîtresses ; les figures y ont la même importance. Le Christ enfant et les deux anges tournés vers lui en adoration sur la corniche du tabernacle sont les figures d'enfants les plus naïves et les plus charmantes qui se puissent voir. Le même et excellent travail se retrouve dans les sveltes figures de deux enfants de chœur près des cierges assez hauts qui s'élèvent de chaque côté du tabernacle. Desiderio a de même, dans la décoration, fait une place très heureuse à ses chérubins. Seul le relief de la *Pietà* (1) trahit les limites de son art et de l'école qui se rattache à lui : les formes trop molles, le défaut de tenue et de gravité dans l'expression du sentiment donnent à l'ensemble un air de caricature. — Desiderio affaiblit le caractère dramatique de son maître Donatello, il transforme son énergie si expressive par la recherche de la beauté : c'est ce que montre clairement la *statue en bois* de la *Madeleine* à la *S. Trinità* [C], laquelle n'a été achevée que par B. da Majano.

Le seul buste de Desiderio, attesté par Vasari, le buste de Marietta Strozzi, a été récemment acquis par le Musée de Berlin. Le *Museo Nazionale* [D] cependant possède encore quelques *bustes de femmes et d'enfants* en marbre, qui, tout en portant la marque de mains différentes, et ne pouvant être qu'en partie attribués à Desiderio, servent toutefois à montrer l'influence du maître dans l'école florentine. Je citerai un buste de jeune fille d'une allure un peu gauche, et le buste de Battista Sforza, femme de Federigo d'Urbino. La parenté avec les figures d'enfants du monument de Marzuppinì permet aussi d'attribuer à Desiderio le buste d'un jeune enfant à la tunique serrée, qui porte le nom de Donatello. Quant aux deux bustes d'enfants de la petite église de *Vanchettoni* [E], une belle tête de saint Jean à l'expression pensive, et la tête plus charmante encore et très individuelle d'un enfant souriant, il est difficile de se prononcer pour l'attribution, entre Desiderio, Donatello et A. Rossellino.

L'œuvre universellement connue de Desiderio est le *tombeau de Marzuppinì* († 1455) à *S. Croce* [F]. Successeur de Lionardo Bruni († 1444) à la secrétairerie d'État de Florence, son tombeau fait pendant à celui de Bruni ; et le dessin de ce monument se rapproche si étroitement de l'excellent travail de B. Rossellino, que sans doute Desiderio avait été expressément invité à ne pas s'écarter de ce modèle. Ici encore les figures et la décoration sont d'un mérite égal : la figure tombale sur le riche lit de parade est d'une fine individualité ; les deux porteurs d'armoiries sur le socle sont de la même famille que les charmants enfants du tabernacle.

(1) On a prétendu que la *Pietà* était une œuvre plus récente, de la main de SILVIO COSINI DA FIESOLE ; mais c'est, à mon avis, une erreur.



Il y a une grâce toute particulière dans les jeunes et sveltes figures d'adolescents de la corniche, qui, dans un joli mouvement, portent la guirlande de fruits tombant des deux côtés du monument. La Madone dans la lunette, entre les deux anges priant, à cause de la place haute et sombre qu'elle occupe, et du relief plat dans lequel elle est traitée, est bordée d'un encadrement puissant et sévère. — Sur le pavé, devant le tombeau, est la *plaque tombale* en marbre de *Gregorio Marzupini* [A], également de la main de Desiderio ; la beauté en apparaît encore, malgré l'état de délabrement dans lequel elle se trouve. Desiderio est de plus l'auteur d'une ou deux belles plaques tombales pareilles, dans la partie antérieure de la nef centrale ; il vaut la peine de les chercher parmi les nombreuses œuvres de ce genre dont l'église de S. Croce est remplie.

Un habile successeur florentin de Desiderio (peut-être B. DA MAJANO ?) a exécuté à *S. Girolamo* [B] de *Forlì* le tombeau de la jeune *Barbara Manfredi* (+ 1466) ; c'est une œuvre d'une belle et simple architecture, dont la décoration fine, de même que la figure de la morte, le relief de la Madone, les enfants et les chérubins, rappellent fortement la manière de Desiderio. — Il y a une reproduction fidèle de ce relief de Madone dans le *tabernacle* en marbre de la *Via della Chiesa* [C] à *Florence*.

Il faut compter de même au nombre des successeurs ou des élèves de Desiderio les deux (?) artistes à la main desquels sont dus les *tombeaux* en forme de niche de *S. Croce* [D], de *l'Annunziata* [E], de la *Badia* [F] de *Florence*, de la *cathédrale* [G] de *Prato*, dont le dessin est simple, mais dont les proportions, la couleur et la décoration offrent le plus grand charme. Le *tombeau* semblable, un peu plus simple, de *Neri Capponi* (+ 1457) à *S. Spirito* [H], est, d'après les sources, d'un certain SIMONE DE' NERI DI BARDI, dont la manière a encore une parenté avec celle de Bern. Rossellino.

Je mentionnerai de même ici quelques Madones, d'un relief très plat, dont les auteurs appartiennent évidemment à l'école de Desiderio : le *tabernacle* de la *Via Cavour* [I], par exemple, en face du Palais Riccardi, et un autre, plus ancien, qui fait pendant au premier en diagonale, *Via Martelli* [J], et qui porte le nom de Donatello.

Bernardo Rossellino avait quatre frères, qui tous furent des artistes. Le plus jeune, ANTONIO ROSSELLINO (1427-v. 1478), devait le dépasser comme sculpteur. Élève et successeur de Bernardo, Antonio a de même et très heureusement subi l'influence de Desiderio. Un modelé léger et puissant, un naturalisme ardent uni à un goût pur et à un sens très fin de la beauté, dans la forme comme dans le mouvement, un talent pittoresque très marqué, et une rare maîtrise dans le travail du marbre, tels sont les caractères de ses créations.

C'est en 1461 qu'Antonio reçut la commande de son œuvre principale,

le tombeau du cardinal Jean de Portugal († 1459) à *S. Miniato* [A]. Le lit de parade est isolé dans une niche plate sur une assise élevée et originale ; sur le lit repose la belle figure du jeune cardinal, avec un sourire de joie et de paix. Deux enfants nus, assis de côté, tiennent les extrémités du linceul. Au-dessus du mort, sur des socles adossés au mur, de chaque côté, un jeune ange à genoux, d'une forme ravissante, tenant à la main la palme et la couronne. En haut, sur le fronton, un médaillon avec le relief de la Madone porté par deux anges planant. La même maîtrise, si remarquable dans les figures, se retrouve aussi dans l'ornementation, particulièrement sur le socle.

Une réplique de ce tombeau fut demandée à l'artiste pour la femme d'Ant. Piccolomini, Marie d'Aragon, fille du roi Ferrante de Naples, morte en 1470. Mais il ne paraît pas qu'Antonio l'ait exécutée lui-même. Les documents établissent qu'à sa mort le monument n'était pas terminé ; et d'ailleurs, à première vue, il est clair que l'exécution est non pas de sa main, mais de celle de Ben. da Majano. C'est lui-même, au contraire, qui acheva pour le même prince, à *Naples*, l'autel de la *Cap. Piccolomini*, dans l'église de *Montoliveto* [B]. Au centre, le relief de l'*Adoration des bergers*, célèbre par un chœur d'anges chantant dans les nuages ; des deux côtés, dans les niches, les statues de saint Jean et de saint Luc, deux belles figures drapées ; au-dessus, dans des médaillons, les bustes des deux autres évangélistes ; sur la corniche plate en couronnement, quatre enfants nus portant une guirlande de fruits. Antonio s'est abandonné ici à son instinct pittoresque : dans le travail en creux, dans le luxe de la draperie, dans l'emploi habile des trous de vrille, dans les effets de perspective, il est allé aussi loin que Ghiberti dans la seconde porte du Baptistère de Florence, sans cependant troubler l'unité de l'impression. Le même sens du pittoresque se retrouve dans un second autel de la même chapelle, représentant la Vierge, saint Jean et Madeleine au pied de la croix, où se montre encore plus clairement ce style de relief plat qui rappelle la manière de Donatello.

Un autre relief de l'*Adoration des bergers*, un peu plus rude, destiné de même à un autel, se trouve aujourd'hui au *Museo Nazionale* [C] de Florence. La statue en marbre du petit saint Jean marchant, au même Musée [D], a été exécutée par Antonio en 1477 pour l'Opera de la cathédrale. Une œuvre plus importante est le buste de *Matteo Palmieri* (1468) [E] ; bien que très endommagé par l'air, son ampleur et sa grandeur donnent encore l'impression d'une nature énergique et tout à fait originale.

A peu près vers le même temps, pendant qu'il travaillait pour Naples, et peut-être à Naples, Antonio collabora aussi à une œuvre qui n'est pas au nombre des créations heureuses de la première Renaissance, la chaire de la cathédrale [F] de Prato (1473). Il est vrai que la responsabilité de l'échec retombe particulièrement sur Mino. La part de collaboration

d'Antonio : les trois petits reliefs de l'Assomption de la Vierge, la Lapidation de saint Étienne, et la Lamentation sur la mort de ce saint, est de beaucoup ce qu'il y a de meilleur dans l'œuvre. Il s'y trouve du moins le mérite de l'invention. — La *Badia di Settimo* [A], près de Florence (devant la Porta del Prato), possède un petit *tabernacle* assez caractéristique, qui sort de l'atelier d'Antonio.

La plus belle figure d'Antonio est le *Saint Sébastien*, de grandeur naturelle, de la *Pieve* [B] à *Empoli*, auquel l'artiste travaillait déjà en 1457. Les formes délicates et belles, la tête pleine de noblesse, dont le regard saisissant est tourné vers le ciel, l'exécution et le poli inimitable du marbre font de cette statue la plus achevée des figures nues créées par les artistes de cette école. Le riche autel en bois sur lequel s'élève la statue supporte sur la corniche deux anges à genoux, frères par la grâce des anges qui ornent le monument du cardinal de Portugal, bien que peut-être d'un caractère plus antique.

A Florence même, il y a à *S. Croce* [C] (premier pilier de la nef latérale droite) un remarquable relief d'Antonio, la *Madonna del latte*, entourée d'une guirlande de ravissants chérubins, au-dessus de la plaque tombale de Francesco Nori. — A remarquer aussi une œuvre de la jeunesse de l'artiste, le *Sarcophage de saint Marcolin*, au *Musée* [D] de *Forlì*, faussement attribué à B. da Majano. D'après l'inscription, il a été exécuté en 1458, par ordre de l'évêque de Recanati, Niccolò d'Asti : le sarcophage est isolé, tout autour dans des niches les Vertus et quatre saints moines en haut relief ; sur le couvercle, des enfants planant avec inscription et armoiries ; en haut les statuette de l'Annonciation. C'est un travail d'une belle allure, d'une exécution aimable, et dans quelques parties même d'un grand charme. — L'exécution du *tombeau de Fil. Lazari* à *S. Domenico* [E] de *Pistoïe*, dont le dessin avait été fait en 1463 par son frère Bernardo, fut en 1464 confiée à Antonio, et achevée par lui en 1468. J'appelle particulièrement l'attention sur le simple et beau relief qui représente le savant professant devant ses élèves. — Dans le *tombeau de L. di Roverella* à *S. Giorgio* [F] devant *Ferrare* (achevé en 1475), l'ordonnance toute romaine, la statue tombale, etc., appartiennent à AMBROGIO DA MILANO, mais la lunette, ainsi que les chérubins du fronton demi-circulaire, à Antonio. Pourtant ce ne sont guère, au fond, que des œuvres d'atelier. — Pour la grande *fontaine* de la *Villa di Castello* [G] et la fontaine de la sacristie de *S. Lorenzo* [H] à *Florence*, v. la *Décoration*.

Il est permis d'attribuer au même maître, avec quelque vraisemblance, le *portrait* en relief de l'archevêque *Donato de' Medici* dans la *cathédrale* [I] de *Pistoïe* (1475), bien que la manière en soit un peu molle pour Antonio.

La tendance inaugurée par Desiderio da Settignano et continuée par A. Rossellino trouve son achèvement dans BENEDETTO DA MAJANO (1442-1497).



Employé dans les premiers temps de sa vie comme mosaïste auprès de son frère aîné Giuliano (v. Décoration), Benedetto, dans les vingt-cinq dernières années, quoique occupé de même d'architecture, et avec un grand succès, est surtout un sculpteur en marbre, et il déploie dans cet art un talent aussi étendu que varié. Il s'est conservé de lui, presque toujours en marbre, d'abord la plus belle chaire de l'Italie, le ciboire le plus achevé, puis de grands autels adossés et des tombeaux à niche d'une vraie maestria, sans compter une série de figures et de bustes. Sa première œuvre datée (de 1474) est le *buste de Pietro Mellini* au *Museo Nazionale* [A], travail excellent, exécuté avec le plus grand soin. C'est pour ce Mellini qu'il fit la belle *chaire de S. Croce* [B], dont le mérite décoratif a déjà été signalé. Les reliefs offrent une série de scènes d'une vie remarquable, avec les plus beaux motifs (la plupart de trois quarts); les statuette dans les niches, bien que de petite dimension, sont parmi les plus achevées de ce temps. Comme le buste du fondateur, exécuté en 1474, le représente déjà à un âge très avancé, il est probable que la chaire est d'une époque antérieure, et n'appartient pas, comme on le croit généralement, à la dernière période du maître. — Il y a quelque parenté de manière, au moins pour les figures, mais plus de puissance et aussi plus de charme, dans le *monument funéraire de saint Savin*, dans la *cathédrale* [C] de *Faenza*. L'œuvre, d'après les sources, a dû être exécutée dès 1471 et 1472 (elle a été fondée par Giovanna Manfredi en 1468) : le sarcophage est dans une niche plate, terminée dans le haut en forme de cercle, et s'élevant sur des pilastres doubles qui encadrent six scènes de la vie du saint dans deux rangées de bas-reliefs. En haut, les ravissantes statuette de la Vierge et des anges. De même que les reliefs de la chaire, les scènes sont ici d'une grande variété, d'une grande fraîcheur et d'une vérité aisée. — Parmi les autres travaux de la jeunesse de l'artiste dans les Marches, Vasari lui attribue la *fontaine* de marbre avec deux anges ravissants dans la sacristie de la *cathédrale* [D] de *Loreto*, peinte par Signorelli. Je crois reconnaître aussi sa main dans les reliefs en argile peinte des quatre *Évangélistes* [E], au-dessus des portes de la sacristie (deux sont vernissés). — C'est une pure hypothèse de considérer comme des œuvres de la jeunesse de Benedetto, encore soumis à l'influence de Desiderio, les deux *tombeaux* déjà cités de *Sigismondo Malatesta* († 1468) à *S. Francesco* [F] à *Rimini*, et le tombeau plus riche de *Barbara Manfredi* († 1466) à *S. Girolamo* [G] à *Forlì*. S'il en était ainsi, il faudrait vraisemblablement lui attribuer de même le *buste* en marbre, malheureusement très endommagé, du mari de Barbara (*Piero Ordelaffi*) au *Musée* [H] de *Forlì*, et le *buste*, vivant, mais dur, d'*Isotta*, femme de Sigismondo, à un âge déjà avancé, lequel est aujourd'hui au *Campo Santo* [I] de *Pise*.

Au *Pal. Vecchio* [J] à *Florence*, l'encadrement en marbre de la porte de la salle des audiences (1475-81), d'un fini extraordinaire, est l'œuvre de Benedetto. Cet encadrement était autrefois couronné d'enfants portant

des guirlandes. Il y avait jadis au-dessus de la porte une statue de *Saint Jean* jeune, qui est aujourd'hui au *Museo Nazionale* [A], et qui déjà trahit trop de mollesse dans les formes.

A la même époque (1480), les frères GIULIANO, GIOVANNI et BENEDETTO DA MAJANO terminaient une œuvre fondée par eux, la *Madonna dell'Ulivo*, qui est aujourd'hui dans la *cathédrale* [B] de *Prato*. La statue en terre de la Vierge est une création charmante de Benedetto ; le relief en marbre de la Pietà sur le socle, au contraire, est une imitation quelque peu défigurée de la Pietà de Desiderio sur le tabernacle de S. Lorenzo, et doit être l'œuvre des deux aînés. — Le *tombeau* de la duchesse *Marie d'Aragon* († 1470) dans l'église de *Montoliveto* [C] à *Naples* est de même d'une date peu postérieure à 1480. C'est, on se le rappelle, le tombeau qui avait été commandé à A. Rossellino, sur le modèle du monument de S. Miniato, et qu'il n'avait pas exécuté, ou du moins pas achevé lui-même. La plupart des figures ont assez manifestement le caractère des types de Benedetto, dans leur grâce et leur achèvement consciencieux. Il y a une invention originale dans le relief de la Résurrection, où se révèle assez fortement la personnalité de l'artiste. — Dans cette même église (*Cap. Piccolomini*) [D], Benedetto travailla plus tard, par ordre du mari de la duchesse, le comte de Terranuova, à l'autel de marbre avec l'*Annonciation*. Des deux côtés, les statues des deux saints Jean : sur le socle, six petits reliefs ravissants, représentant des scènes de la vie du Christ. C'est un pendant à l'autel de Rossellino : l'œuvre a été achevée en 1489. Les figures ont la grâce coutumière de l'artiste ; l'ange est d'un mouvement exceptionnellement vif, presque violent, la draperie a presque trop de richesse et d'ampleur, le relief est d'une perspective tout à fait pittoresque.

Auprès du beau ciboire de *S. Domenico* [E] de *Sienna*, cité plus haut, et dont le socle est orné des médaillons en relief des Évangélistes, se trouvent deux gracieuses figures d'anges, qui, un cierge à la main, étaient agenouillés de chaque côté.

Dans ses dernières années, Benedetto trouva un admirateur zélé et un bienfaiteur en Filippò Strozzi. En 1489, il commença pour lui le fameux palais qui est, en ce genre, la plus belle création de la première Renaissance. Ainsi que le buste en marbre de Filippo et un buste en argile peinte du même, tous deux aujourd'hui à l'étranger, la belle médaille avec le portrait en relief est peut-être aussi de la main de Benedetto. Par ordre de Filippo, de même, le maître avait, à sa mort, en 1491, commencé le *tombeau* de *S. Maria Novella* [F] qui, d'après le testament, devait être terminé en deux ans. Au-dessus du sarcophage en pierre noire, porté par des pieds de lion, dans une niche basse adossée à une muraille sombre, le médaillon de la Madone en marbre blanc est porté par des anges et une guirlande de chérubins. Les têtes ont une grâce rêveuse.

C'est à la même date (1490) qu'appartiennent les *monuments de Giotto* et du musicien *Squarcialupo* élevés dans la *cathédrale* [A] par la bourgeoisie de *Florence*, à l'instigation de Laurent de Médicis. Les bustes des deux grands artistes florentins sont dans des niches adossées, avec encadrement uni.

La même année, le maître fécond et expéditif commença ses travaux dans la petite ville de *San Gimignano*, la mieux conservée et la plus pittoresque des vieilles villes toscanes. Dans la *Collegiata* a été exécutée d'après ses dessins la *chapelle de S. Gimignano* [B], aujourd'hui presque détruite par des remaniements ; un *ciboire* [C], qui reproduit en plus petit la forme du ciboire de Sienne, et le *buste*, par malheur assez mutilé, de *Pietro Onofrio* (1493) [D], aux frais duquel furent exécutés les embellissements de l'église, sont surtout des œuvres d'atelier. Ce qu'il y a de plus important ici, c'est la chapelle et l'*autel de Sainte-Fina* [E] (1), assez proche parent de l'*autel de S. Bartoldo* à *S. Agostino* [F], commencé en 1494. Ce dernier, l'un des chefs-d'œuvre du maître, contient : dans la partie inférieure, le sarcophage, et, sur le socle, trois reliefs excellents, avec des scènes de la vie du saint ; par derrière, l'autel, avec les figures de la Foi, de la Charité, de l'Espérance dans des niches ; au-dessus, le médaillon en relief de la Madone, avec un ange de chaque côté, sur un fond bleu semé d'étoiles ; la niche est fermée par un rideau (en vieille peinture et dorure).

Deux œuvres inachevées ont été léguées par l'artiste à la *Misericordia* [G] de *Florence* : une statuette de *saint Sébastien*, et une statue de *la Vierge avec l'Enfant*.

Des deux figures en bois de Benedetto, l'une est la statue de la *Madeleine* à la *S. Trinità* [H], commencée par Desiderio ; l'autre, un *Crucifix*, peint par Credi, au sommet du maître-autel de la *cathédrale* [I], est à peine visible à cette hauteur. Je crois reconnaître encore une œuvre de Benedetto (du milieu de sa vie) dans le *tabernacle* de la *Badia* [J] d'*Arezzo*, composé sur le modèle du tabernacle de Desiderio à *S. Lorenzo*. — Une grande parenté avec la manière du maître se retrouve dans les groupes en marbre de *génies* sur un candélabre, récemment passés des Offices au *Museo Nazionale* [K] : ce sont probablement des devants d'autel.

Le maître le plus fécond et le plus recherché de ce temps et de cette école est MINO DI GIOVANNI DI MINO DA FIESOLE (1431-84). Mais l'excès des commandes, joint à la facilité un peu superficielle de son talent et de son imagination, eut pour effet de transformer quelque peu l'artiste en homme de métier. D'abord tailleur de pierre, et élevé jusqu'à l'art

(1) Pour cet autel, le frère de l'artiste, Giuliano, avait dès 1468 fait un dessin dont il est difficile de croire qu'à l'exécution Benedetto se soit servi. — Le sarcophage de la sainte se trouve maintenant dans une chapelle voisine, à gauche, sur l'autel où est la fresque de l'Annonciation par Mainardi.



par Desiderio da Settignano, son aîné de quelques années, Mino est au fond l'un des successeurs de ce maître, dont la tendance pourtant, chez lui, devient très vite de la manière, lorsque le sujet ne le contraignait pas à suivre fidèlement la nature. Si Mino est considéré souvent comme le représentant original de cette école, il le doit au nombre et à l'accès facile de ses œuvres, au charme de sa décoration, à une certaine naïveté des figures, au moins dans ses premiers travaux, et surtout dans ses nombreux bustes, d'un caractère très accusé. Dans la masse de ses productions, au contraire, il paraît peu original, il n'a pas le goût fin de ses contemporains, il se répète souvent, ses figures sont anguleuses et disproportionnées, sa décoration est insignifiante et sèche, sa manière pointue, mesquine et rapide. La monotonie (surtout des draperies) paraît être chez lui le résultat d'une étude superficielle de l'antique à Rome; elle se retrouve en effet, et même à un plus haut degré, chez les sculpteurs romains de ce temps, sur lesquels Mino, dans ses longs et fréquents séjours à Rome, semble avoir exercé une durable influence.

Au nombre de ses premières et de ses meilleures œuvres appartiennent trois *bustes* du *Museo Nazionale* : le buste de *Piero de' Medici* [A], qui le représente comme un homme dans toute sa force (vers 1454) ; le buste à peu près contemporain de son jeune frère *Giuliano* († 1463) [B], revêtu de son armure ; et le petit buste en marbre du comte *Rinaldo della Luna* (1461) [C], de quelques années plus récent. Au même musée encore, deux reliefs unis en profil : celui d'une *jeune femme* [D] (avec l'intéressante inscription : ET IO DALMINO O AVVTO EL LVME), et celui de l'empereur *Marc Aurèle* [E]. — Deux petits *tabernacles* [F], de moindre importance, attendent dans la cour une place d'exposition.

Au nombre des premières œuvres de Mino se range de même le beau *buste de Lionardo Salutati* († 1466), évêque de Fiesole, sur le tombeau que le prélat avait commandé de son vivant dans la *cathédrale* [G] de *Fiesole*. Pour l'invention, l'architecture, la décoration, Mino n'a plus tard créé aucune œuvre monumentale qui ait cette originalité et cette fraîcheur. — Dans la même chapelle, en face, se trouve un *autel de marbre* [H], de la main de Mino, également commandé par Salutati. La paroi du mur est divisée en trois parties : au centre, la Vierge à genoux, en relief, adorant l'Enfant, figure pleine, assis devant elle sur les marches de l'autel, et parlant au petit saint Jean ; à droite et à gauche, dans des niches plates, les figures en relief (plus petites) de S. Remigio et de S. Léonard, le premier soignant un homme estropié, assis devant lui sur les marches. C'est ici que la manière de l'artiste commence à s'accuser dans les différentes proportions des figures, dans le mélange du relief et de la ronde bosse, dans l'ordonnance et les parties d'architecture assez faibles. — Le *buste du Christ sauveur du monde* [I], sur l'autel, est d'un naturalisme désagréable, ainsi que plusieurs bustes pareils dans les collections privées et étrangères.

De même qu'il avait travaillé, par ordre de l'évêque Salutati, à l'ornementation de la cathédrale de Fiesole, Mino commença par ordre de Diotalvi Neri l'ornementation de la *Badia de Florence*, qui doit surtout son renom aux œuvres de marbre de l'artiste. D'abord, l'autel adossé [A] (à droite de l'entrée), pour lequel il n'imita que trop fidèlement l'autel de la cathédrale de Fiesole, qui venait justement d'être achevé (v. Décoration). Mino reçut ensuite la commande du tombeau de *Bernardo Giugni* († 1466) [B], dans le transept droit de la petite église. En 1481, il termina le monument plus considérable encore du comte *Hugo* [C] († 1006), le principal bienfaiteur de la *Badia*, qui forme l'abside du transept gauche. Ces deux monuments reproduisent essentiellement l'ordonnance des tombeaux des chanceliers *Bruni* et *Marzuppini* à *S. Croce*; les quelques modifications qui les distinguent ne sont pas heureuses. Dans le monument de *Giugni* éclatent en effet, en ce qui concerne les figures, l'architecture et la décoration, les faiblesses déjà remarquées dans la manière de Mino.

Un intéressant médaillon de la *Madone avec l'Enfant* (provenant de la *Badia*) et un relief de marbre plus petit représentant le même sujet se trouvent aujourd'hui au *Museo Nazionale* [D]. La *Pieve* [E] d'*Empoli* possède un relief semblable. Le meilleur travail de l'artiste en ce genre est le relief de *Madone* en face du *Pal. Martelli* [F] à *Florence*. — Quant à ses différents tabernacles (à *S. Pietro* [G] à *Pérouse* (1473) à *S. Ambrogio* (1481) [H] et à *S. Croce* [I] à *Florence*, de même qu'à *S. Maria di Trastevere* [J] à *Rome*), il en a déjà été question à propos de la décoration.

Le ciboire du *Baptistère* [K] de *Volterre* (1471) (il y a à la cathédrale [L] deux anges tenant des cierges, fragments d'un autel de marbre) était déjà, pour l'architecture, les figures et la décoration, un travail presque grossier. Il en est de même pour les deux reliefs de la chaire de la cathédrale [M] de *Prato* (1473) dont l'architecture peu heureuse est également de la main de Mino. Ces reliefs insignifiants montrent clairement qu'il manquait à Mino le don de l'art dans la plastique monumentale proprement dite, soit dans les reliefs, soit dans la ronde bosse.

En dehors de sa patrie, c'est à *Rome* surtout que Mino déploya son activité. Il est curieux à ce propos de remarquer que, dans ses grands travaux romains, Mino eut à collaborer avec d'autres artistes; l'effet d'ensemble, en général, n'y gagnait pas, et cette collaboration ne laissa pas que d'exercer une influence durable sur la manière propre de Mino. D'après les sources, Mino travailla à *Rome* dès 1454, puis en 1463; cependant la plupart de ses œuvres conservées à *Rome* paraissent appartenir à son dernier séjour, lorsque le cardinal *Marco Barbo* lui commanda le tombeau de son oncle, le pape *Paul II* († 1471). Déjà le pape *Paul* avait favorisé l'artiste. Il lui fit exécuter, alors qu'il n'était encore que cardinal, le relief en marbre du *Crucifié entre saint Jean et la Vierge*, sur un autel de Saint-

Pierre, qui est maintenant à *S. Balbina* [A]. L'œuvre est par conséquent antérieure à 1464; elle date peut-être du premier séjour de Mino, ce que confirmerait d'ailleurs le naturalisme plus fin de la conception, et même une certaine grandeur dans la composition. Les restes du *monument du pape Paul II*, auquel Mino travailla avec GIO. DALMATA, sont maintenant épars dans les *Grotte Vaticane* [B] sous la basilique de Saint-Pierre. La figure tombale est lourde, le relief du Jugement dernier, dans la lunette, est sans finesse ni style. Ce qu'il y a de mieux, et ce qui est vraiment dans le caractère de Mino, ce sont les deux Vertus en relief. Un relief plus récent du Jugement dernier au-dessus du *tombeau de l'évêque Jacopo Piccolomini* († 1479) dans la cour du cloître de *S. Agostino* [C] (aujourd'hui ministère de la Marine) a plus d'élégance et est d'une conception plus vivante. Pour Paul II encore, Mino fit le *tabernacle* peu important de *S. Marco* [D], auquel sont joints maintenant les *reliefs d'un autel*; la lunette avec Dieu le Père et le relief à droite révèlent la main de Mino. Le grand tabernacle de *S. Maria in Trastevere* [E] est intéressant, du moins par la décoration; tandis que les restes d'un autre tabernacle dans l'aile gauche de *S. Maria Maggiore* [F] (vers 1479) sont de nouveau maniérés et mesquins. — Parmi les restes du tabernacle de la confession de Sixte IV conservés dans les *Grotte Vaticane* [G], deux apôtres, *Saint Mathieu* et *Saint Jacques l'aîné*, trahissent clairement la main de Mino. — L'enfant au-dessus de la porte de *S. Giacomo degli Spagnuoli* [H] (celui qui est à droite des armes), l'une des premières œuvres de Mino à Rome, n'offre un certain intérêt que parce qu'il a été exécuté de concert avec Andrea, et que les deux artistes ont signé leur travail. — Le plus habile monument de Mino à Rome est le *tombeau du cardinal Forteguerri* à *S. Cecilia* [I]: la figure tombale sur le sarcophage, d'une invention ravissante (adossée au mur de l'entrée), aussi bien que la Madone, transportée aujourd'hui à l'extrémité de la nef latérale droite sur un autel avec les autres parties du tombeau (qui sont d'un artiste romain dans la manière d'Andrea). C'est encore avec un sculpteur romain de cette école que Mino fit le *tombeau de Pietro Riario* (1474) aux *SS. Apostoli* [J]; le dessin lui appartient, et il a en outre exécuté de sa main les figures des niches, le pilier et le relief de la Madone. Le relief de Madone du *tombeau de Christ. della Rovere* († 1479) à *S. Maria del Popolo* [K] est également de sa main, et le dessin du monument est son œuvre. Dans le tombeau de Ferrici (cour de la *Minerva* [L]), le relief de la Madone est aussi de Mino. Une œuvre sans prétention, mais originale, et d'une décoration ravissante (cette dernière d'après le modèle du sarcophage dans le monument de Marzuppini), est le *tombeau du jeune Cecco Tornabuoni* († 1480) à la *Minerva* [M].

Le grand relief en marbre de la Madone au *Museo Nazionale* [N] de Florence, plusieurs reliefs semblables au *Musée municipal* [O] et une tête de saint Jean au *Palais d'Urbino* [P] (galerie intérieure) sont d'un



artiste inconnu, qui a une certaine parenté avec Mino et A. Rossellino, mais non sans une certaine tendance à la caricature ; ses œuvres à l'étranger sont toujours exposées sous le nom de Mino.

Le plus grand artiste de Lucques, MATTEO CIVITALI (1435-1501), est le seul maître de Toscane qui, hors de Florence, ait travaillé dans le style des sculpteurs florentins du temps, dont sans doute il était l'élève immédiat. Inférieur, pour l'originalité et la fraîcheur, aux artistes de Florence, même à Mino, il l'emporte sur ce dernier dans la plupart de ses œuvres par l'étude consciencieuse de la nature, par le fini de la forme, par la délicatesse du travail technique. Comme de plus il joint à ces qualités un sentiment très fin de la beauté, il en résulte que certaines de ses créations sont au nombre des œuvres, sinon les plus importantes, du moins les plus exquises que la Renaissance ait produites. D'abord la figure en relief de la *Foi*, au *Museo Nazionale* [A] de Florence, remarquable par la beauté des formes et la profondeur du sentiment. Les deux *Anges à genoux* près du tabernacle de la chapelle du Saint-Sacrement dans la *cathédrale* [B] de Lucques unissent la dévotion la plus fervente à la plus haute expression de la beauté juvénile. La cathédrale de Lucques est d'ailleurs le lieu classique consacré par le talent de Matteo (sur ses œuvres décoratives, v. plus haut, Décoration). Parmi les figures de Matteo, son *Saint Sébastien* au *Tempietto* [C] n'est qu'une œuvre médiocre. Le *tombeau de Pietro a Noceto* [D] († 1472), secrétaire du pape Nicolas V, élevé sur le modèle des tombeaux de S. Croce, est un peu insignifiant dans les figures ; il est inférieur au petit *monument de Domenico Bertini* [E] († 1479), dont l'ordonnance, une table commémorative terminée en demi-cercle, a autant d'originalité et de goût que le buste dans la niche a d'individualité et de grâce. — Le monument le plus considérable de Matteo est l'*autel de Saint-Régulus* [F] (1484), qui, comme nombre d'œuvres de B. da Majano, réunit le tombeau et l'autel, mais avec moins de bonheur. L'architecture en est trop lourde ; il en résulte l'impression d'un excès de plénitude et de richesse, qui nuit à la beauté de la décoration et au travail consciencieux des figures. Ces dernières (de grandeur naturelle) : la figure couchée du saint, au-dessus la Madone trônant, au-dessous trois saints dans des niches, ne sont remarquables ni par l'ordonnance, ni par le naturalisme de l'exécution ; mais, dans leur simplicité, dans la pureté des attitudes et de la draperie, dans le fini du travail, elles produisent un peu le même effet que les figures de Dom. Ghirlandajo ou du Pérugin.

A Lucques, l'église de *S. Trinità* [G] possède encore un relief de Madone, d'une impression semblable, *la Vierge allaitant l'Enfant*. A S. Romano [H], derrière le maître-autel, le *tombeau de saint Romain*, de 1490 (il est malheureusement placé à faux et la perspective en est troublée) : la figure couchée a des formes délicates et une belle tête ; dans l'hémi-

cycle, au-dessus, un *Ecce Homo* ; la peinture et la dorure en sont très bien conservées. Dans la *Pinacoteca* [A] ont été recueillies différentes œuvres enlevées aux églises : un *autel* avec le relief en marbre de l'*Annunciation* et un buste de *Christ*, l'un et l'autre d'un travail assez médiocre. La figure tombale de *San Silao*, au même endroit, est un excellent travail d'atelier.

Vers 1491-1492, Matteo fut appelé à *Gênes* pour y décorer dans la cathédrale [B] la *chapelle de Saint-Jean*. Six des statues de cette chapelle : Adam, Ève, Isaïe, Élisabeth, Habacuc et Zacharie (achevées en 1496), et peut-être aussi les quatre médaillons des Évangélistes au plafond, sont de la main de Matteo. Ici, plus encore que dans ses œuvres plus anciennes de la cathédrale de Lucques, Matteo se montre impropre à un travail de ce genre ; aucune de ses figures n'a de caractère, la plupart sont faibles et maniérées.

Un parent de Matteo, VINCENZO CIVITALI, est l'auteur de la statue de marbre, grandeur naturelle, de *Saint Pierre*, dans la nef gauche de *S. Frediano* [C] (1506) ; par le style, il se rapproche étroitement de Matteo, mais avec plus de sécheresse et d'insignifiance.

En Civitali et en Andrea della Robbia, la première Renaissance toscane et florentine a ses derniers représentants. Elle a encore quelque écho dans un groupe de sculpteurs qui ne sont séparés de leurs aînés que par un intervalle de quelques années, tels que FERRUCCI, ROVEZZANO, etc. Ils ont encore dans le travail technique et l'ornementation une grâce qui appartient à cette première époque ; mais, par leurs autres caractères, ils doivent être considérés comme des maîtres de la haute Renaissance.

---

Comme on le voit, la sculpture florentine du xv<sup>e</sup> siècle comprend toute la Toscane et s'étend même sur toutes les parties de l'Italie. Quelques artistes locaux, il est vrai, composent çà et là (1), avec plus ou moins de dépendance, des œuvres habiles, d'un caractère surtout décoratif. En Toscane pourtant, il n'y a d'école proprement dite et originale qu'à Sienne. Cette école, très supérieure à la peinture contemporaine, se déve-

(1) A *Pise*, par exemple, où la date de la catastrophe politique (1405) marque la fin de tout art indépendant, nous citons les *Sept Vertus* en relief près du maître-autel, à *S. Maria della Spina* [D] ; peut-être faut-il reconnaître la même main dans trois des Vertus (les trois meilleures) du sarcophage de l'archevêque Ricci († 1418 ; le tombeau est postérieur) au *Campo Santo* [E], n<sup>o</sup> 49 ; ainsi que dans les statuette en relief de la Charité, de la Miséricorde, n<sup>os</sup> 90, 94, etc. La transition du xv<sup>e</sup> au xvi<sup>e</sup> siècle se marque dans les sculptures assez bonnes, de l'autel de *S. Ranieri* [F].

loppe parallèlement à l'école florentine, avec presque autant de variété et d'achèvement. Et elle a dans son premier maître, dans celui qui ouvre la voie, JACOPO DELLA QUERCIA (1371-1438), un des plus grands artistes d'Italie. A regarder l'ensemble de son œuvre, les lignes encore à demi gothiques et les plis tourmentés de ses draperies, son ornementation lourde, obscure, encore trop gothique, Jacopo paraît moins un maître de la Renaissance, comme Donatello, qu'un maître de transition, comme Niccolò d'Arezzo et Nanni di Banco, de Florence, bien qu'il leur soit très supérieur en talent. Mais, tandis que chez ces artistes se remarque un progrès dans le modelé de plus en plus habile des formes, auxquelles ne manque plus que la dernière étincelle de vie, Jacopo suit une marche inverse. C'est par l'accentuation moindre, par la négligence du détail, par l'abandon même des proportions, que ses figures s'animent, s'éveillent à une vie puissante et mouvementée; c'est le même art qui, un siècle auparavant, se trahissait dans l'œuvre naïve de Giovanni Pisano, et qui, un siècle plus tard, prendra conscience dans la manière voulue et réfléchie de Michel-Ange. Pour Quercia, il n'y a pas de vie de l'âme qui, plus ou moins indépendante du corps, puisse donner au visage son expression; au contraire, chez ses figures démoniales, l'esprit est plutôt dans le corps, dans le mouvement, dans l'action. Aussi ne réussit-il que médiocrement dans la représentation des figures calmes et méditatives. Sa vraie grandeur est dans le bas-relief, où il déploie un style extraordinaire.

Il ne s'est rien conservé de ses premières œuvres, ni la statue équestre de Gianfrancesco da Pietramala (1391), improvisée en gypse et en étoupe, ni son travail de concours pour la porte du Baptistère de Florence (1401). En 1409, il eut la commande définitive d'une fontaine de marbre sur la *Piazza del Campo* [A] à Sienne, la célèbre *Fonte Gaja*; il ne l'acheva qu'au bout de dix années, tant jusqu'à sa mort il dut se partager entre sa patrie, Lucques et Bologne. A l'ancienne place, il n'y a plus de la fontaine, ou plutôt du cadre en marbre de la fontaine, qu'une copie moderne (par SAROCCHIO); les fragments, la plupart dans l'état le plus lamentable, sont exposés aujourd'hui dans l'*Opera* de la cathédrale [B]. Il y a là une quantité de figures allégoriques, la statue de la Vierge et de l'Archange, un relief de Madone, et deux bas-reliefs, la Création d'Adam et l'Expulsion du Paradis (reproduction ancienne au-dessus de la porte de la bibliothèque, dans la cathédrale). Les figures sont d'une grande allure, d'un fini très rare chez l'artiste; les reliefs, surtout les derniers, offrent (et non pas seulement pour l'originalité de l'invention) une parenté frappante avec les mêmes représentations de Michel-Ange, qui sans doute les a empruntées à Quercia.

Dans ces conditions, la seconde grande œuvre de Quercia à Sienne, les *fontes baptismaux* de *S. Giovanni* [C], présente le plus haut intérêt. Quercia est encore sans aucun doute l'auteur de la statuette de Saint Jean, élevée d'après ses dessins (1416), et qui couronne le sommet; des



quatre prophètes en relief de la partie supérieure, et d'un des reliefs en bronze du bassin : Zacharie chassé du temple (achevé en 1430). — A côté de ces œuvres, il faut encore citer à *Sienna*, bien que l'authenticité n'en soit pas attestée par les sources, les statues en bois doré de la *Madone* et de quatre saints dans le chœur de *S. Martino* [A], qui sont presque égales aux premières par le sérieux, l'énergie du caractère et du mouvement.

C'est à la même époque qu'appartiennent les travaux de Quercia à *Lucques*. Il y a ici de sa main le *tombeau d'Ilaria del Caretto*, dans la *cathédrale* [B] (1413). Sur un soubassement aux profils encore gothiques est couchée la grande et noble figure de la jeune Ilaria ; tout autour, un bas-relief d'enfants nus portant des guirlandes de fleurs et de fruits, peu achevés comme anatomie et comme mouvement. (L'un des côtés de ce relief est aujourd'hui au *Museo Nazionale* [C] de *Florence*.)

La même trace de modèles gothiques se retrouve encore dans les deux *pierres tombales de Federigo Trenta* [D] et de sa femme à *S. Frediano* (1416), deux figures pleines de grandeur et d'effet, malgré l'excès de richesse de la draperie ; dans un *bénitier* [E], dont le dessin du moins rappelle la manière de Quercia ; et dans le grand *autel de marbre* [F] de la famille Trenta, achevé en 1422. L'ordonnance, l'ornementation, l'attitude des figures, presque de grandeur naturelle (deux Saints, de chaque côté de la Vierge trônant, en haut relief, et les demi-figures des Prophètes sur les rayons), la draperie excessive et tourmentée, tout révèle le souvenir et la tradition du gothique. Il y a pourtant dans plusieurs de ces figures, et surtout dans les petits reliefs de la predelle représentant les martyres des saints, une maestria de composition, un intérêt dramatique, que Donatello surpasse à peine.

C'est dans cette tendance que Quercia se révèle le plus favorablement à nous à *Bologne*, où, à partir de 1425, il travaille à la décoration du *portail principal de S. Petronio* [G], et où les bas-reliefs, de même que les figures de la lunette, sont de sa main. Ici la richesse de son imagination, la force et la vie de son exécution prennent toute leur valeur. Ce sont, en petit, les compositions les plus grandioses. Il a l'énergie et le mouvement de Donatello, la clarté de Ghiberti. A l'extérieur, chacun des pilastres contient cinq scènes de la Genèse (jusqu'au sacrifice d'Abraham, où Quercia peut-être trouva l'emploi de sa composition de concours pour la porte de bronze du Baptistère de Florence). Sur l'architrave, cinq scènes de l'enfance du Christ, toutes de la même maestria, et d'un style comparable à celui de Michel-Ange, sur lequel elles ont l'avantage de la naïveté et jusque d'une certaine gaucherie. Aux angles et sur l'arc de la porte, dans le même relief pittoresque, les demi-figures des Prophètes. Les figures en ronde bosse, la Madone assise, les saints à ses côtés, *S. Petronio* et *S. Ambrogio* (non par Dom. Aimo !), sont également très caractéristiques pour Quercia, et d'un travail très achevé,

surtout le groupe de la Vierge et de l'Enfant, qui a tout ensemble de la grandeur et de la grâce.

Bologne possède encore au *Museo Civico* [A] deux bas-reliefs de Quercia qui se font pendant : *la Vierge trônant avec l'Enfant* ; dans l'ogive au-dessus, trois anges s'embrassant ; et, sur l'arc, l'Archange saint Michel avec une sibylle. La figure de saint Michel a une grande énergie, les anges sont d'une grâce exquise. — Un travail plus important, un chef-d'œuvre du maître, est le *tombeau d'Antonio Galeazzo Bentivogli à S. Giacomo Maggiore* [B] (probablement de 1436) ; c'est un tombeau de professeur, sur le modèle des monuments gothiques de Bologne déjà cités, et, comme ces derniers, adossé à la muraille sur des consoles gothiques. La figure du mort en haut relief est laide, mais d'une grande individualité. Il y a de même beaucoup de vie dans le bas-relief où Bentivogli est représenté au milieu de ses élèves qui l'écoutent avec ferveur. La Madone entre saint Pierre et saint Paul, au-dessus du tombeau, ressemble beaucoup aux figures de S. Martino à Sienne ; les quatre statuètes des Vertus, surtout la Foi, ont un charme singulier. L'ensemble est d'une exécution extraordinairement élégante.

Une œuvre habile dans la manière de Quercia est la statue de grandeur naturelle d'une jeune *Sibylle* à l'extérieur de la *cathédrale* [C] d'*Orvieto* (premier pilier du côté gauche) ; la statue a de la noblesse et le travail du nu y est particulièrement délicat.

A côté de Quercia, bien que très inférieure et relevant de lui, il y a à *Sienna*, vers le même temps, une famille d'artistes d'une certaine originalité ; TURINO DI SANO et ses fils BARNA, LORENZO et GIOVANNI DI TURINO ; ce dernier, mort vers 1454, est le vrai maître, le vrai artiste de la famille. La plus importante des œuvres qu'ils aient achevée en commun, ce sont les deux reliefs de bronze des *fonts baptismaux* de *S. Giovanni* [D] : la Naissance et la Prédication de saint Jean (1417-27). Ces reliefs, dont les figures ont de l'individualité, dont la composition a de la clarté et de la vie, ont le mérite de clore dignement le cycle de Ghiberti, de Donatello et de Quercia. Giovanni seul est l'auteur de trois des statuètes en bronze des *Vertus*, placées entre les reliefs : l'Amour, la Justice, la Sagesse. Toutes trois portent la marque de l'influence de Quercia. Une œuvre entreprise en commun et achevée en 1429 est la *Louve* [E] de bronze devant le *Pal. Pubblico*, traitée avec style, et plutôt comme un animal héraldique. Giovanni est de plus l'auteur du *bénitier* [F] de la chapelle du *Pal. Pubblico*, qui est porté par un Ange et couronné par le Christ ressuscité entre deux anges. C'est une œuvre de petites dimensions, mais élégante, de proportions heureuses et d'une expression fine. Un autre *bénitier*, plus simple, dans la sacristie de la *cathédrale* [G], est également de la main de Giovanni. La seule œuvre de marbre qui se soit conservée de ce dernier, cinq petits *reliefs* au-dessous du tableau de

Duccio (exécutés en 1423 de concert avec GIOV. FRANCESCO DA IMOLA) offre, dans la représentation des Évangélistes et de Saint Paul, une grandeur d'ordonnance, une énergie de mouvement, qui trahissent l'influence de Quercia. — La dernière œuvre de Giovanni est un *crisson* de l'*Osservanza* [A] achevé après sa mort par FRANCESCO D'ANTONIO, auquel est dû de même le *caisson* de la chapelle de Saint-Jean, dans la *cathédrale* [B] (1466).

Un autre contemporain de Quercia, tout à fait soumis à son influence, GORO DI NEROCIO, nous est révélé par la statuette du *Courage* [C] qui est sur les fonts baptismaux : la figure a de l'énergie et l'exécution en est élégante.

L'école artistique de Quercia, pour être féconde et se développer, eût exigé un plus vaste théâtre : Sienne, alors dans sa décadence politique et financière, ne pouvait le lui offrir. La nécessité qui en résulta pour l'art de se restreindre, et pour l'artiste de se partager entre diverses spécialités, l'isolement de Sienne en outre, permettent de comprendre qu'il n'y ait pas eu, à l'époque suivante, une sculpture siennoise vraiment grande et originale. Le style de Quercia pourtant continue d'exercer son influence pendant toute la durée du siècle, et chez ses successeurs (car il ne paraît avoir eu d'élèves proprement dits ni à Bologne ni à Sienne) ce style s'allie d'une façon assez originale aux anciennes traditions de l'art siennois. Sans avoir l'imagination et la grandeur du maître, ces artistes pourtant ne manquent ni d'énergie ni de fraîche naïveté : ils se distinguent de lui par une étude plus consciencieuse de la nature, par un achèvement du détail qui, il est vrai, va jusqu'à la minutie.

ANTONIO FEDERIGHI (il produit dès 1444 ; mort en 1490) est à Sienne le plus laborieux des artistes de son temps ; il nous est déjà connu, dans son activité extraordinaire, comme dessinateur du pavé de la cathédrale, comme architecte, comme sculpteur décoratif (les *bénitiers* de la *cathédrale* [D] sont parmi ses œuvres les plus distinguées). Ses figures ont le type accusé de la plénitude, de la fraîcheur, de la force sereine ; il possède de plus, dans l'exécution comme dans la pensée, certaine largeur qui, à ce degré du moins, manque à ses contemporains. Parmi les œuvres caractéristiques de ce genre sont trois statues dans la *Loggia de' Nobili* [E] : S. Ansano, S. Savino et S. Vittore (à partir de 1456). Dans le *tombeau* de l'évêque *Carlo Bertoli* à la *cathédrale* [F], l'exécution est de même en grande partie son œuvre. Un relief de *Madone* dans le cloître de S. *Francesco* [G], qui lui est attribué, est plus faible et de moindre valeur.

C'est de la main d'un artiste siennois assez proche de Federighi que doit être le couvercle de la fontaine baptismale, avec les prophètes, dans la *cathédrale* [H] de *Massa Maritima*.

NEROCIO DI BARTOLOMMEO (1447-1500) a une parenté étroite avec Federighi. La statue de marbre de *Sainte Catherine* (1487) surtout, dans



la chapelle Saint-Jean à la *cathédrale* [A] de *Sienna*, est bien sur le modèle du maître précédent; c'est une figure pleine et puissante, d'une attitude presque imposante, et très vivante d'expression. Une autre statue de la même sainte, exécutée en bois par l'artiste dès 1465 pour la *confrérie de Sainte-Catherine* [B], a un visage douloureux qui est plutôt un portrait, des formes plus sveltes et une expression de noblesse plus délicate. A partir de 1483, Neroccio travaille dans la *cathédrale* [C] au *tombeau de Tommaso Piccolomini* (del Festa, mort en 1483), dont la statue tombale se distingue tout particulièrement par la fine individualité de la tête et par la fermeté de l'attitude. Sa dernière œuvre connue est un petit relief de *Madone* peu important au-dessus d'une porte de *Fontegiusta* [D] (1489).

Le pendant de la Sainte Catherine de Neroccio dans la chapelle de Saint-Jean, à la *cathédrale* [E], le *Saint Ansano guérissant un estropié* (achevé avant 1487), est de la main de GIOVANNI DI STEFANO, qui fut l'architecte de la chapelle même. C'est une œuvre attachante par la franchise, la jeunesse, le naturalisme fin et la noblesse de la composition. Le *tabernacle* en forme d'autel par le même, dans la chapelle de Sainte-Catherine à *S. Domenico* [F] (1466, comp. DÉCORATION), rappelle la manière de Federighi, mais avec plus de liberté et de richesse que n'en ont les œuvres siennoises contemporaines, surtout dans les deux belles figures d'anges. — La dernière œuvre du maître offre un caractère distinct : je veux parler des *Anges* de bronze porte-cièges près du tabernacle de Vecchietta dans la *cathédrale* [G] (1489), et qui peut-être se rapprochent intentionnellement du style même du tabernacle. Ces figures jeunes et sveltes, à la riche chevelure bouclée et aux petites têtes ravissantes, d'une exécution consciencieuse et élégante, ne portent plus trace de l'influence de Quercia.

Pour la sculpture de la Renaissance, la vraie source de cet art siennois qui unit le fini du travail à la profondeur de l'expression est LORENZO VECCHIETTA (1412-1480). D'après l'ordre des temps, nous aurions dû le mentionner plus tôt, car il est l'aîné même de Federighi. Mais l'opposition qu'il marque à l'école de Quercia n'apparaît dans la sculpture de Sienna que vers la fin du xv<sup>e</sup> siècle. On regrette de ne pas trouver chez Quercia une étude plus pénétrante de la nature, un travail plus achevé du détail, une expression vraiment originale du sentiment et de l'âme. C'est tout ce côté précisément que Vecchietta cherche à représenter, en se rattachant aux traditions artistiques de Sienna. Ses figures révèlent une étude extraordinairement consciencieuse de la nature, par où il se rapproche de Donatello, sans atteindre à sa grandeur. L'expression aimable et languissante, qui souvent donne un air de faiblesse, a pourtant un grand charme dans ses figures d'enfants et de femmes. Par le fini du travail, il était surtout propre à la technique du bronze; et c'est dans le bronze que son ornementation et ses petites figures ont le plus de valeur.

L'œuvre la plus remarquable de Vecchietta est le *tabernacle* du maître-autel de la *cathédrale* [A] (comp. DÉCORATION), composé de 1465 à 1472 pour l'hôpital, auquel il fit présent en 1466 de la statue de bronze du *Christ*. Cette dernière, de même que le Christ du tabernacle, sont des chefs-d'œuvre pour le naturalisme achevé du détail, dont l'exécution excessive enlève pourtant aux figures toute grandeur d'effet. Le manque d'énergie apparaît plus encore dans les deux statues de marbre de *Saint Pierre* et de *Saint Paul* (1458-60) à la *Loggia de' Nobili* [B], surtout par comparaison avec les jeunes et puissantes figures de Federighi. L'église de *S. Pietro a Ovile* [C] possède une œuvre particulièrement heureuse par la noblesse des figures et la richesse de la draperie : *la Vierge et saint Jean au pied de la croix*. Au *Pal. Chigi* [D] à Rome, une petite *Résurrection du Christ* en bronze (1472). Hors de Sienne se trouvent en outre deux des travaux en bronze les plus remarquables de Vecchietta : le buste d'*Annalena Malatesta* et la *figure tombale de Marino Soccino* au *Museo Nazionale* [E] de Florence. Ce sont deux œuvres d'une technique achevée, d'un naturalisme naïf et franc, reproduisant la tête (avec les yeux fermés) et le corps d'après le modèle même du cadavre, mais sans effet de dégoût ni de terreur.

La manière de Vecchietta trouva les deux continuateurs les plus distingués dans deux jeunes artistes, connus surtout comme architectes, FRANCESCO DI GIORGIO, et son élève GIACOMO COZZARELLI. Par la grâce et la délicatesse de leurs figures, par la sensibilité rêveuse qu'ils leur donnent, ces deux artistes impriment à leur art une tendance parallèle à celle de la peinture siennoise contemporaine, qui trouve en Fungai, Pacchierotto et Pacchia ses plus remarquables représentants. Ils ont dans leurs créations plus de fraîcheur et de naïveté que les maîtres ombriens, qui, après avoir subi au XIV<sup>e</sup> et au commencement du XV<sup>e</sup> siècle l'influence de Sienne, exercèrent vers la fin du siècle une véritable réaction.

FRANCESCO DI GIORGIO (1439-1502), qui passe avec raison pour un élève de Vecchietta, est représenté dans son vrai caractère par les deux grands *Anges de bronze* [F] qui sont dans la *cathédrale* à côté du tabernacle de Vecchietta, au-dessous des *Anges* de Giovanni di Stefano (achevés en 1497). Les deux demi-figures des *Anges porte-cièrges* [G], des deux côtés de l'autel, sont également de sa main. Dans la grâce et l'élan de leur attitude, dans leur expression aimable et rêveuse, dans la forme aiguë et anguleuse des draperies et de la chevelure, dans les lignes d'une courbe très accusée, ils offrent déjà comme l'esquisse du style baroque de Beccafumi. Les médaillons en relief aux voûtes de l'Osservanza (vers 1485) sont des œuvres décoratives du même genre, mais plus rapides et très défigurées par le badigeon. — L'autel en terre cuite peinte, dans la *Capella del diavolo* [H] de Federighi, est de même, et avec raison, attribué à Giorgio. Le chœur d'anges et de chérubins qui entourent la Madone planant, de même que les saints en prière au tom-

beau de la Vierge ont, dans la régularité de l'ordonnance, dans l'élégance et la suavité rêveuse des figures, le caractère propre de cet artiste, et semblent un tableau d'autel de Fungai traduit en sculpture.

La même tendance, à un degré plus élevé et avec un sentiment plus fin de la forme, apparaît chez l'élève de Giorgio, GIACOMO COZZARELLI (1453-1515). Parmi ses œuvres de bronze se sont conservés deux *socles* portant des Anges de Beccafumi, dans le chœur de la *cathédrale* [A], et les célèbres *porte-étendard* du *Pal. del Magnifico* [B] (achevés en 1508). Plusieurs figures, la plupart moins grandes que nature, un *Saint Sigismond* au *Convento del Carmine* [C] (figure d'argile peinte de grandeur naturelle), un *Saint Nicolas* à *S. Agostino* [D], *Sainte Catherine* et *Saint Vincent* à *S. Spirito* [E] et la demi-figure de *Sainte Catherine* au-dessus d'une porte de l'église du même nom [F], toutes ont cette même sensibilité rêveuse, ces mêmes formes tendres et délicates sans maniérisme et sans mollesse. Dans la cour ravissante de *S. Caterina* [G], exécutée sur les dessins de Cozzarelli, se trouvent deux petits reliefs de pareille ordonnance. — L'œuvre la plus importante du maître est un grand groupé en terre, la *Lamentation sur le corps du Christ*, à l'*Osservanza* [H], dont il dirigea la reconstruction à partir de 1485. Ici à la profondeur du charme et du sentiment se joint une gravité qui rappelle Fra Bartolommeo.

---

La sculpture **romaine**, vers le tournant du siècle, et par les descendants de la vieille école des Cosmates, avait pris un essor qui donnait les meilleures espérances. Il n'y a pas dans Rome de *figure tombale* plus grandiose que celle du *Cardinal Stefaneschi* († 1417) à *S. Maria di Trastevere* [I] par le MAÎTRE PAULUS (signée). L'architecture de la niche est de même si élégante, dans sa simplicité, que le xv<sup>e</sup> siècle semble revenir en arrière et s'y arrêter. Une autre œuvre toute semblable, également signée du même artiste, est le *monument du Cardinal Caraffa* au *Priorato di Malta* [J]. On lui attribue de même (mais faussement) le *tombeau du Cardinal Adam* à *S. Cecilia* [K] († 1398). Il y a encore un assez grand nombre de monuments de ce style, tels que le *tombeau de Ph. d'Alençon* († 1397, avec le relief de la Mort de la Vierge) à *S. Maria di Trastevere* [L]. Mais ces artistes ne pouvaient souffler la vie à la sculpture de Rome (1). Après un intervalle de longues années, pendant lesquelles il n'y a plus trace d'art, c'est à des sculpteurs étrangers que furent confiés les grands travaux de Rome, aux Florentins surtout, dont la main a créé les meilleures œuvres du xv<sup>e</sup> siècle, et à l'inspiration des-

(1) Un dernier descendant de cette école est l'artiste qui a exécuté à *Saint-Jean de Latran* [M] le *tombeau du cardinal A. de Portugal* († 1447).



quels Rome dut d'avoir une sculpture Renaissance. Sous leur influence et avec le concours des sculpteurs de la Haute-Italie, la sculpture romaine se développa lentement depuis le milieu du xv<sup>e</sup> siècle, et elle se maintint sans grand progrès original jusqu'à ce que vers 1500, de Florence encore, par Andrea Sansovino et Michel-Ange, elle reçut une nouvelle impulsion.

En 1432 DONATELLO lui-même se trouvait à Rome, mais tout à fait de passage. SIMONE DI GIOVANNI GHINI, de Florence, désigné jadis, mais à tort, comme le frère de Donatello, sculpta (1443) au *Latran* [A] la *plaque tombale en bronze du Pape Martin V* : c'est une figure d'une fine individualité et d'une bonne exécution, mais qui ne nous donne pas une idée claire de l'artiste. — Vasari lui attribue une part de collaboration aux deux battants de la *porte de bronze de Saint-Pierre* [B] (1439-45) ; mais c'est probablement une erreur, car les différentes inscriptions ne mentionnent que l'architecte bien connu ANT. FILARETE, et sur l'inscription même du revers où sont énumérés les aides de Filarete le nom de Simone ne figure pas. Cette œuvre ne saurait nullement être comparée aux portes de Florence. Les petits reliefs représentant des scènes de l'histoire contemporaine des papes, et les grandes figures en bas-relief, dans le haut le Christ et la Vierge trônant, dans le bas saint Pierre et saint Paul, n'ont aucune vie, ni aucun caractère ; la monotonie de la draperie et du mouvement est une imitation voulue des anciens modèles chrétiens (1). Il y a une invention plus vivante et même plus naïve dans les petites scènes en bordure.

MINO, qui resta davantage à Rome (entre 1454 et 1480, mais pourtant quelques années tout au plus), eut une influence plus décisive. Nous avons plus haut mentionné ce qui s'est conservé de ses œuvres. VERROCCHIO et POLLAJUOLO vinrent à Rome trop tard pour y avoir une action efficace, bien que cependant le reflet de ces maîtres soit reconnaissable çà et là dans quelques œuvres plus récentes de l'école romaine (2).

L'uniformité et le défaut d'une manière originale dans la plupart des travaux de l'école romaine vers les dernières années du xv<sup>e</sup> siècle ne permettent qu'avec peine, d'après le petit nombre d'œuvres attestées par les sources et les quelques inscriptions de maîtres, l'attribution aux artistes des œuvres non attestées. Ce travail, qui vient seulement d'être entrepris, a cependant donné déjà de si beaux résultats qu'en peu de

(1) Cette tendance est plus sensible encore dans la figure de *Saint Marc* au-dessus du portail de *S. Marco* [C], qui a une grande parenté avec les figures de la porte de Saint-Pierre (auteur inconnu).

(2) L'influence de VERROCCHIO apparaît clairement dans les deux beaux *Enfants*, en haut, sur les volutes, près de l'arc de la chapelle Caraffa à la *Minerva* [D] ; et de même dans les enfants tenant les armoiries au tombeau de Ferd. de Cordone à *S. Maria in Monserrato* [E], ainsi que dans le bel et intéressant monument de Cibo à *S. Cosimato* [F] (Tadetevere).

temps les plus remarquables tout au moins des sculptures romaines du xv<sup>e</sup> siècle pourront être attribuées en toute précision à leurs auteurs.

Un trait caractéristique de la plupart des monuments romains, et qui est le premier point de repère dans la désignation des maîtres, c'est la collaboration à la même œuvre de deux ou plusieurs artistes. C'était sans doute pour obtenir une exécution plus rapide. Ces artistes, sans compter les Florentins déjà mentionnés, étaient presque toujours des étrangers; pourtant, par leur long séjour à Rome et leur commerce avec les sculpteurs indigènes, ils déterminèrent une certaine tendance de la plastique italienne, à laquelle il nous est permis de donner le nom spécifique de sculpture romaine. Les caractères en sont : le manque de grandeur et d'originalité, le naturalisme superficiel, l'élégance un peu mesquine et maigre de l'ornementation végétale, le parallélisme des plis des draperies, et un sentiment de la beauté peut-être trop général. La raison de ces particularités du style romain doit être cherchée en partie dans l'influence exercée par les fragments, assez médiocres pour la plupart, de l'antiquité qui se sont conservés à Rome. Et ces caractères eux-mêmes sont rendus encore plus sensibles par le nombre et l'étendue des œuvres que le goût fastueux des prélats romains commandait aux artistes.

Le plus ancien de ces artistes « romains », Toscan de naissance, est ISAIA DI PISA, l'un des collaborateurs de l'Arc de triomphe d'Alfonso à Naples, appelé à Rome après la mort d'*Eugène IV* (1447) pour exécuter le tombeau de ce pape à Saint-Pierre. (Le tombeau est aujourd'hui à *S. Salvatore in Lauro* [A], dans le réfectoire; invisible depuis 1870, il doit être à présent librement exposé.) Isaïa introduisit par ce monument le type du tombeau en forme de niche, qui devait faire école à Rome. Son tombeau de sainte Monique à *S. Agostino* [B] est entièrement détruit, jusqu'au sarcophage et à la figure tombale. Il travailla avec Paolo Romano au tabernacle de Saint-André à Saint-Pierre (aujourd'hui dans les *Grotte Vaticane* [C]).

PAOLO DI MARIANO DI TUCCIO TACCONE, dit *Romano*, est, depuis Vasari, compté au nombre des artistes romains († vraisemblablement en 1470, de passage aussi à Naples). Sa grande réputation paraît avoir été surtout pour les figures de ronde bosse. Les statues colossales de Saint Pierre et de Saint Paul (1461-62) dans le couloir de la sacristie de Saint-Pierre [D], la statue de Saint Paul sur le Pont Saint-Ange [E] (1463-64), la statue de Saint André (1463) à *S. Andrea*, non loin de Pontemolle [F], sont des figures franches, sérieuses, mais insignifiantes, d'une draperie monotone, sans vie véritable et sans énergie. Paolo Romano travailla avec ISAIA au tabernacle de Saint-André, dont les restes sont aujourd'hui épars dans les *Grotte Vaticane*. La décoration du fronton au-dessus du portail de *S. Giacomo degli Spagnuoli* [G] offre de l'intérêt, comme due à la collaboration de Paolo et de MINO, dont l'inscription porte les deux noms (l'enfant à gauche est de la main de Paolo).

L'autel de *S. Maria in Monserrato* [A] avec le relief du *Christ en croix* entre saint Pierre et saint Paul (1463) est tout au moins une œuvre d'école assez caractéristique (le relief avec les Saints au-dessous est d'un successeur de SANSOVINO). Les monuments sortis de l'atelier de Paolo et de ses successeurs sont particulièrement nombreux encore dans la multitude des tombeaux romains.

Un artiste qui travailla à Rome vers le même temps (1470-80), GIOVANNI DALMATA, originaire vraisemblablement de la Dalmatie, ne nous est connu que par l'inscription de la figure en relief de la *Foi*, au *tombeau de Paul II* (*Grotte Vaticane* [B]). Les particularités très caractéristiques de cette figure, la vie dans le mouvement (si rare à Rome), l'ampleur de la draperie, qui lui donne presque l'aspect d'un bloc brut dégrossi, la délicatesse des formes, l'expression grondeuse, le haut relief tourmenté, permettent d'attribuer, dans Rome, à Dalmata un assez grand nombre d'œuvres. D'abord, au tombeau de Paul (en collaboration avec MINO, 1471-73), les reliefs de la Création d'Ève, de la Résurrection, de Dieu le Père bénissant, des Apôtres saint Marc et saint Mathieu, et de la figure tombale. De sa main encore, les restes du *tombeau d'Erola* († 1479), épars dans les *Grotte* [C] (Saint Pierre et Saint Paul, le Christ bénissant, la figure tombale), ainsi que différents fragments dont la provenance ne saurait être indiquée (Madone trônant, une gloire d'anges, en collaboration avec MINO). Dans le *monument de Roverella* († 1476) à *S. Clemente* [D], dû à la collaboration de Dalmata et de maître ANDREA, Dieu le Père, la Madone trônant et les anges sont l'œuvre de Dalmata; les anges surtout ont de la lourdeur. — Sur l'autel de la *sacristie de S. Marco* [E], des restes d'une œuvre exécutée en commun avec MINO (un bas-relief représentant un aveugle, deux anges en demi-figures). — Dans le petit vestibule, derrière le bras gauche de la croix, à *S. Agostino* [F], une statue de *Madone* et une *Pietà*. — Il est de même permis d'attribuer à Dalmata avec quelque vraisemblance, comme œuvre de jeunesse, ainsi qu'au maître ANDREA, une part de collaboration au *tombeau du cardinal Jac. Tebaldi*, à la *Minerva* [G] (la figure tombale et la statuette de saint Jacques (?) à droite).

Un sculpteur orfèvre d'origine lombarde, ANDREA BREGNO (né à Osteno, près de Côme, en 1421, mort à Rome en 1506), était connu depuis Tosi par l'inscription d'un tombeau dans un couloir derrière la Minerva. Tosi lui avait déjà attribué l'autel [H] signé « Magister Andrea » dans la *sacristie de S. Maria del Popolo* (1473) (1). C'est il y a quelques années seulement qu'a été déterminée toute l'étendue de son œuvre, qui est

(1) Une copie d'atelier de *Saint Jérôme*, dans le même encadrement de niche, se trouve sur un autel de *S. Maria Maggiore* [I].



considérable, comme il est aisé de le comprendre par le grand âge qu'il a atteint. Andrea a les caractères de l'école lombarde, heureusement tempérés par l'influence de l'antique et de ses compagnons de Rome : la beauté et la noblesse des figures, la richesse de la draperie, la netteté de l'exécution, mais sans la grandeur, sans l'intelligence fine de la nature, sans le sentiment architectonique. Les deux autels de *S. Maria del Popolo* [A] surtout (première chapelle à gauche, l'exposition malheureusement a été changée) sont des œuvres très caractéristiques. La collaboration d'Andrea aux tombeaux de *Roverella* à *S. Clemente* [B], et de *Tebaldo* à la *Minerva* [C], a déjà été mentionnée à propos de DALMATA. Hors de Rome, il est l'auteur de l'autel *Piccolomini*, dans la nef gauche de la cathédrale [D] de *Sienna* (signé, 1485), avec la grande niche au-dessus.

Un autre artiste du nom d'ANDREA, très supérieur à A. Bregno, et Toscan, sinon d'origine, du moins de style et d'école, nous est connu par un bas-relief de *Madone* dans l'escalier de l'hôpital de *S. Giacomo* [E], au Corso. Par l'ordonnance, la draperie, le fond d'architecture, le style du relief, cette œuvre, jusqu'ici négligée, et qui pourtant à Rome n'a pas été surpassée, est comme l'augure de la première œuvre célèbre de Michel-Ange.

Parmi les innombrables monuments restés encore sans nom, il convient de citer du moins ceux qui ont une originalité artistique marquée. Nous les nommerons, autant que possible, par ordre chronologique.

Dans la nef latérale droite de *Saint-Jean de Latran* [F], deux statuettes de la *Modération* et de la *Sagesse*, frappantes par l'imitation des modèles antiques. La même tendance apparaît dans les quatre *Vertus* demi-nues du tombeau un peu plus récent d'*Astorgio Agnese* († 1451), dans la cour de la *Minerva* [G]. — Le *tabernacle d'Orsini*, avec dorure ancienne, à *S. Francesca Romana* [H], d'un caractère tout particulièrement antique, est l'œuvre d'un sculpteur médiocre qui, pour la décoration, se rattache à l'école de Donatello. Une imitation à peine plus récente, mais plus achevée, est le *tabernacle* de la cour de *S. Agostino* [I], par AGOSTINO DI DUCCIO. Les parties latérales, avec les armes des Piccolomini, sont de l'atelier d'A. BREGNO.

Un monument aujourd'hui unique à Rome est le *tombeau du condottiere Ant. Rido de Padoue* († 1475), avec le relief équestre du mort, à *S. Francesca Romana* [J] (un relief semblable, plus récent, est, comme on sait, au Louvre).

Un très habile sculpteur de portraits, de l'école de Paolo Romano, se révèle à nous dans le relief de *Saint Pierre*, avec le cardinal Cusa à ses côtés, à *S. Pietro in Vincoli* [K] (1465). Un artiste semblable, qui offre une certaine parenté avec A. Bregno, mais qui lui est supérieur, est l'auteur des donateurs et de leurs saints patrons, près de la *Madone de MINO*, au *tombeau de Pietro Riario* dans l'église des *SS. Apostoli* [L]

(1474). L'artiste qui a exécuté le relief de saint Pierre pourrait de même être l'auteur du saint Pierre et du saint Paul, en demi-figure, du *tombeau de Lebretto* (1465) à l'*Araceli* [A] : les deux figures des niches, l'archange saint Michel et saint François sont, en leur genre, les plus belles qu'il y ait à Rome. Dans le *tombeau*, à peu près contemporain, de *Coca*, à la *Minerva* [B], dont l'architecture et la décoration sont d'une égale maestria, la figure couchée du prélat espagnol est très supérieure à la figure de Lod. Lebretto. — L'*autel* de *S. Gregorio* [C] (1469), en forme d'arc triomphal, porte la marque de deux mains différentes : les petites scènes du socle surtout (aujourd'hui placées dans le haut) sont d'un grand charme. — Le *tombeau* très étendu de *Pie II* à *S. Andrea delle Valle* [D], remarquable surtout par un grand relief à nombreuses figures, est malheureusement placé trop haut ; l'exécution en est généralement attribuée à un certain PASQUINO DA MONTEPULCIANO. Sur ce modèle fut commandé, en 1500, à FRANC. DI GIOVANNI et à BASTIANO DI FRANCESCO le *monument* de *Pie III* [E], qui fait pendant au premier. — Parmi les fragments qui restent du gigantesque *tabernacle de la confession de Sixte IV* dans les *Grotte* [F], les statues des apôtres portent la trace de mains différentes (sur MINO, v. plus haut) ; les grands reliefs très vivants qui représentent des scènes de l'histoire de saint Pierre et de saint Paul, et qui sont d'un artiste romain inconnu, se rattachent très clairement à la tradition des bas-reliefs des arcs de triomphe antiques.

Les dernières années du xv<sup>e</sup> siècle s'épuisent en imitation inerte, en exécution laborieuse des types et de l'ornementation déjà créés. Il n'y a que peu d'œuvres qui se distinguent, de la masse médiocre, par la grâce de l'ordonnance ou du sentiment. Je nommerai le petit relief de la crucifixion, sur le *tombeau de Rocca* (1482) dans la sacristie de *S. Maria del Popolo* [G], le *tabernacle* des *Quattro Coronati* [H], les riches et élégants *autels* qu'un certain Guil. de' Pereris fit élever à *S. Agnese fuori* [I] (1490), et dans le couloir près de *S. Maria del Popolo* [J] (1497), enfin l'*autel*, presque contemporain, de *S. Maria delle Pace* [K], soi-disant signé du nom de PASQUALE DA CARAVAGGIO. L'*autel Bonsi* à *S. Gregorio* [L] a du moins de la grâce dans l'invention. Si l'on veut un exemple de l'esprit d'artisan et de métier dans lequel les artistes de ce temps envisageaient leurs travaux, et du bousillage qu'ils mettaient dans l'exécution, il suffit de voir comment leurs reliefs de Madone sur des frontons demi-circulaires, leurs demi-figures d'anges priant aux côtés de la Madone, comment en un mot l'architecture et la décoration des tombeaux, etc., sont servilement reproduits ou parfois même copiés de monuments plus anciens.

Ce n'est que vers le tournant du siècle qu'apparaît dans la sculpture une tendance nouvelle, qui correspond au goût dominant du temps pour la peinture ombrienne, et où il y a la marque d'une sensibilité vraiment originale. Comme statue, le chef-d'œuvre de ce style est le *Saint Sébastien*

de la *Minerva* [A], inspiré d'un beau tableau du Pérugin, et que Vasari attribue à un artiste d'ailleurs inconnu, MICHELE MAINI de Fiesole (né en 1459). Dans la même chapelle, à gauche, un charmant bas-relief de la Madone, d'une conception tout à fait semblable. — La même tendance se retrouve dans les bustes qui alors seulement commencent à être placés sur les tombeaux. Je citerai le buste excellent du jeune protonotaire *Colonna*, décapité en 1484 (vestibule des *SS. Apostoli* [B]); le buste du jeune chevalier *Giovanni Battista*, posé en 1507 à l'*Araceli* [C], dans une chapelle voisine du chœur; les deux bustes des frères florentins *Bonsi* à *S. Gregorio* [D] (fin du xv<sup>e</sup> siècle), les bustes, moins bons et rappelant trop le métier, des deux *Pollajuolo* sur leur tombeau à *S. Pietro in Vincoli* [E], et les petites têtes trop vantées des tombeaux des *Poccetti* à *S. Maria delle Pace* [F].

L'autel du cardinal *Georges Costa* à *S. Maria del Popolo* [G] (1489), d'une architecture assez prétentieuse, est l'œuvre d'un artiste qui a une surprenante délicatesse de formes, mais aussi de la mollesse et de la confusion. La meilleure partie du travail, ce sont les trois petits médaillons en relief. Les quatre Vertus du tombeau de *Lod. Potocatharo* [H] doivent être de cette même main. Ici déjà peut-être commence à se faire sentir l'influence d'A. Sansovino, qui éclate pleinement dans le monument de *Gio. de' Castro* [I] (1506).

Dans l'Italie méridionale, à Naples même, il n'y a guère, pendant toute la durée du xv<sup>e</sup> siècle, de sculpture indépendante, ou du moins les œuvres en sont peu nombreuses et médiocres. Les travaux un peu plus remarquables, ceux de l'arc de triomphe d'Alphonse I<sup>er</sup>, de l'église de Montoliveto (v. DÉCORATION), etc., sont dus à des artistes étrangers, surtout florentins (v. plus haut). — Parmi les œuvres habiles d'artistes inconnus (sans doute aussi étrangers), je citerai la statue agenouillée d'*Olivieri Caraffa*, dans la crypte de la cathédrale [J], un tombeau à *S. Pietro Martire* [K], et surtout les bustes en bronze de *Dante* et du roi *Ferdinand I<sup>er</sup>*, au Musée [L] (première salle des terres cuites).

\* En Sicile, Palerme a une sculpture vraiment indigène, malgré sa parenté avec la sculpture napolitaine. Presque toutes les œuvres du xv<sup>e</sup> siècle du commencement du xvi<sup>e</sup> siècle y sont attribuées à la famille des MAINI, qui, pendant plusieurs générations, paraît avoir suffi à la commande, assez mesurée d'ailleurs, de tombeaux, reliefs votifs et statues. Au Musée [M], quelques œuvres plus anciennes (statues polychromes de la Madone, d'un poli qui rappelle la cire). Un relief de la Madone à *S. Maria della Catena* [N], différents reliefs à *S. Domenico* [O]. — Le monument de *St Georges* (1526) et la Madone (1528) du Musée [P], la *Sainte Barbe* à *S. Domenico* [Q], les statues d'*Apôtres* avec leurs martyres en relief



et les deux *bénitiers* de la *cathédrale* [A] sont des œuvres du commencement du XVI<sup>e</sup> siècle, et probablement de la même main.

L'influence hollandaise apparaît dans le grand *autel* du chœur de *S. Cita* [B], dont l'architecture rappelle les autels vénitiens : c'est un travail de la seconde moitié du XV<sup>e</sup> siècle.

L'*autel de Sainte-Agathe à Catane* [C], les *tombeaux* de la sainte et de Ferd. Cuneus de Acunna († 1494), sont d'un artiste formé à l'école des Gagini (1495). — Le bas-relief de la *cathédrale* [D] de *Syracuse*, représentant le *Christ* et les *Apôtres*, est peut-être également de la même main.

Dans l'Italie centrale et la Haute-Italie, le mouvement de renaissance en sculpture vient également de Toscane, et surtout de Florence ; les artistes s'y rattachent, dans leur développement, aux maîtres toscans dont l'influence a déjà été mentionnée.

A *Bologne*, l'impulsion vient, non pas de Florence, sa voisine, mais de Sienne, par Quercia, qui y fit un long séjour. — Le *tombeau de Niccolò Fava* († 1439) dans le pourtour du chœur de *S. Giacomo Maggiore* [E] est tout à fait sur le modèle du monument de Bentivoglio par Quercia.

Le plus remarquable sculpteur de Bologne, NICCOLÒ DELL' ARCA, de Bari (mort en 1494), est généralement désigné comme un élève de Quercia, mais à tort sans doute, car Niccolò ne paraît pas avoir atteint un âge avancé. Il est vrai en tout cas que Niccolò dut sa culture artistique au modèle de Quercia. Cette influence se trahit, non pas seulement dans le *relief équestre* peint d'*Annibale Bentivoglio* (1458) à *S. Giacomo Maggiore* [F], mais encore dans le grand relief de *Madone en terre* (1478) sur la façade du *Pal. Apostolico* [G], ample et grande figure avec une riche draperie.

Le chef-d'œuvre de Niccolò, par lequel il prend rang immédiat parmi les maîtres contemporains de Florence, est le couvercle de l'*Arca de S. Domenico* [H], dont il reçut son glorieux surnom (achevé entièrement, y compris les statuettes, de 1469 à 1473). Le célèbre sarcophage de saint Dominique, avec les sculptures de Nicc. Pisano, reposait encore sur des colonnes et se terminait par un simple couvercle de bois ; le couvercle en marbre de Niccolò, et le socle ajouté plus tard par Alf. Lombardi, en ont fait l'un des plus beaux et des plus intéressants monuments de la sculpture italienne dans ses différentes phases de développement. La haute architecture du couvercle, déjà, a autant d'originalité que la décoration a de richesse et d'achèvement (dans les parties architectoniques, il y a quelques détails arbitraires et quelques éléments de baroque). Les guirlandes de fruits tombant du haut et tenues par des enfants nus n'ont pas d'égales, même à Florence. Les statuettes tout autour, Dieu le Père

au sommet, quatre Prophètes (en costume sarrasin), la Pietà et cinq saints (1) sur la base du couvercle, sont des figures vivantes, d'un mouvement excellent ; l'auteur les a très heureusement empruntées à son temps, et il leur a donné le costume d'une époque qui lui permettait d'en faire les types du guerrier hardi, du penseur profond, du prédicateur et du maître inspirés. Elles ont de la finesse dans le caractère, de la variété dans le mouvement ; il s'y ajoute la beauté et la richesse de la draperie. Tout le monde connaît la figure de l'Ange à genoux, portant un flambeau, à la gauche du spectateur. Ce corps jeune et beau, dans sa large draperie d'étoffe épaisse, cette tête ravissante encadrée de longues boucles, « si suave que Léonard seul aurait pu la peindre », excitait l'admiration la plus enthousiaste alors que la statue portait encore le nom de Michel-Ange. Il faut espérer que ce sentiment subsistera, malgré la certitude aujourd'hui acquise que cette œuvre est de la main de Niccolò, tandis que Michel-Ange est l'auteur de la figure voisine, à droite, assez maussade et très inférieure à la première. La comparaison avec les statuettes, d'ailleurs, confirme en toute évidence cette attribution.

Niccolò n'eut ni élève ni successeur. La sculpture bolonaise de la fin du siècle a déjà le caractère de la peinture contemporaine ; un naturalisme sans grande énergie, joint à une fantaisie rêveuse, très proche parente du tempérament de l'école ombrienne, qui s'élève parfois jusqu'au sentiment, mais qui souvent a la faiblesse et la lourdeur du baroque. Une des particularités de la sculpture de ce temps est l'emploi de l'argile, ainsi que le révèle de même d'ailleurs l'architecture contemporaine de Bologne et des villes voisines, si pauvres en marbre.

Les groupes d'argile peinte sont ici une vieille tradition. A *S. Pietro* [A] (couloir de la crypte) se trouve un *Christ en croix* avec la Vierge et saint Jean, du style roman primitif, d'un travail très grossier. Dans l'une des églises latérales de *S. Stefano* [B] (S. Trinità, troisième chapelle à droite), une *Adoration des mages* du XIV<sup>e</sup> siècle environ, sans compter un certain nombre de tombeaux de saints.

L'artiste le plus habile en ce style est VINCENZO ONOFRI, qui correspond à peu près au peintre Lorenzo Costa. Je citerai, de sa main, un Saint-Sépulcre à *S. Petronio* [C], près du chœur à droite, avec un autel en forme de grotte, qui rappelle, autant que la peinture moderne permet d'en juger, et bien que d'un plus beau travail, la manière de Mazzoni. Je mentionnerai de lui encore : le relief en couleurs dans le pourtour du chœur des *Servi* [D] (1503) ; la *Madone* avec saint Laurent, saint Eustache et deux anges dans un hémicycle ; au-dessus la *Pietà*, œuvre

(1) Le S. Petronio fut ajouté vers 1494 par MICHEL-ANGE, le Saint Jean-Baptiste par un certain GIL. DE' CORTELLINI (avant 1537), le S. Procolo, en 1572, par PROSPERO SPANI, dit CLEMENTI, à la place d'une statuette du même saint qui était l'œuvre de Michel-Ange, et qui s'était brisée.

remplie de sentiment ; enfin le buste du philologue *Beroaldo* à *S. Martino Maggiore* [A] (1504), d'un travail très vivant et très délicat. Le chef-d'œuvre de Vincenzo, le *tombeau de l'évêque Nacci* à *S. Petronio* [B], appartient à sa première époque (vers 1480) ; mais il y a dans les parties d'ornementation, ainsi que dans le bas-relief des Vertus cardinales et la frise d'enfants au-dessus, autant d'imagination que d'élégance et de grâce, soit pour l'invention, soit pour l'exécution. La figure tombale, assez bizarre, est d'une grande finesse de caractère. — Il y a dans le transept de *S. Martino Maggiore* [C] un tombeau de professeur (de 1503), d'un travail habile dans la manière d'Onofri, et qui mérite d'être cité comme l'un des plus récents et le plus élégant peut-être des monuments de ce genre, dans le pur style de la Renaissance. — Le petit *portrait* en relief de *Giov. II Bentivoglio* par Fr. FRANCIA à *S. Giacomo Maggiore* [D] (1497) témoigne d'une fine individualité ; il est tout à fait conforme à l'une des médailles du même personnage.

Un artiste plus naturaliste encore et d'un sentiment plus rude, GUIDO MAZZONI, dit *Modanino* († 1518), qui travaillait vers le même temps à Modène, se borne presque exclusivement aux groupes pour saints-sépulcres pareils à celui d'Onofri et à ceux de Florence (il y en a aussi en Lombardie), et qui répandirent sa gloire dans toute l'Italie.

Le sculpteur réunit dans une même action, bien ou mal, ses figures d'argile peinte, généralement de grandeur naturelle. Ces groupes veulent naturellement être exposés à part dans une niche ; si on les désagrège (comme il est arrivé pour le groupe, aujourd'hui bronzé, de l'église de *Montoliveto* [E] à *Naples*), les figures isolées apparaissent, dans la profondeur de sentiment qui les a conçues, terribles à la fois et ridicules. Le chef-d'œuvre de Mazzoni est à *S. Giovanni Decollato* [F] à *Modène* : le corps du *Christ* sur le sein de sa mère, et pleuré par les siens. Il y a là une gradation de la douleur, et une force de réalisme vraiment saisissante : les personnages sont un peu bourgeois de conception, mais les corps et les draperies sont d'un naturalisme excellent. — Un autre groupe, dans la crypte de la *cathédrale* [G], qui représente la *Madone* adorée par deux saints à genoux, et à ses côtés une servante aux manches déchirées, est d'un travail plus rude, et d'une expression de genre qui touche à la paysannerie. Quand on songe combien de telles œuvres reproduisent la physionomie même d'un peuple, il faudrait presque souhaiter que la sculpture s'y exerçât encore.

Je crois enfin devoir attribuer à Mazzoni le groupe de la *Lamentation sur la mort du Christ* à *S. Maria della Rosa* [H] à *Ferrare*, qui porte faussement le nom d'Alf. Lombardi (près de la porte, à gauche ; le groupe a été retiré de la place qu'il occupait d'abord dans une niche). L'œuvre ressemble d'une façon frappante au groupe de *S. Giovanni* à *Modène* : la douleur grimaçante et le style plastique des figures sont tout à fait dans la même manière.



Nous trouverons un développement original classique de ces groupes chez l'un des successeurs et des compatriotes de Mazzoni, chez A. Begarelli (v. plus bas).

Si cette tendance de la sculpture, malgré un caractère local très marqué, porte cependant la trace de l'influence des peintres contemporains, Cossa, Ansuino, Zoppo, et des autres successeurs et aides de Mantegna, plus au nord, l'influence de Donatello s'exerce d'une façon immédiate. Ici il faut citer d'abord la décoration plastique du *maître-autel* de la *cathédrale* [A] de *Ferrare* (transept gauche), directement imité de l'autel de Donatello au Santo; le *Christ en croix* entre la Vierge et saint Jean par le Florentin NICCOLÒ BARONCELLI et son fils GIOVANNI, *Saint Georges* et *Saint Maurice* par DOM. DI PARIS, de Padoue (1453-66); figures en bronze, plus grandes que nature, d'une conception sévère et d'un travail consciencieux, qui est presque de l'orfèvrerie. Il y a là un plus grand sentiment de la beauté que dans les œuvres de Donatello, mais beaucoup moins de force et de caractère. — Les Vertus et les enfants en stuc du *Pal. Schifanoja* [B] sont tout à fait dans le style de Ferrare et la manière de Tura. — Pour le tombeau de Roverella, voir A. ROSSELLINO et A. DA MILANO.

C'est à Padoue même, où Donatello travailla pendant dix ans avec un grand nombre d'aides et d'élèves, que son influence est naturellement le plus sensible.

Un de ses collaborateurs toscans au maître-autel du Santo, GIOVANNI DA PISA, est l'auteur du *relief d'autel* en argile de la chapelle S. Jacopo e Cristoforo aux *Eremitani* [C], de la *Madone avec six saints*, ainsi que de la predelle et de la ravissante frise d'enfants. A côté des sculptures des Lombardi, cette œuvre, malgré toutes ses rudesses, témoigne de l'aisance victorieuse avec laquelle l'art toscan s'approprie et représente toutes les manifestations de la vie et leur donne une expression pittoresque.

VELLANO de Padoue (1430? — 1500 ou 1502) est de même un élève de Donatello, et ses reliefs en bronze sur les parois du chœur du Santo (1484-88) montrent mieux qu'aucune œuvre toscane où même la manière du maître, quand on imite ses libertés sans avoir son intelligence et le don supérieur de la vie. Ce sont des scènes d'un récit puéril, traduites à l'aide d'un nombre infini de petites figures mesquines. — Il y a plus d'habileté dans le buste en bronze du pape *Paul II*, au *Palais de Venise* [D] à Rome, malheureusement très mal exposé au-dessus de l'escalier. La statue de Paul II à Pérouse a été détruite au siècle passé.

On attribue de même à Vellano à S. Francesco [E] le relief en bronze

du tombeau de *Pietro Roccabonella* (1498, achevé par *Riccio*) ; le professeur est à sa table de travail ; de chaque côté, des anges tiennent un écusson. *Vellano* est également l'auteur du relief en bronze qui appartient au même tombeau, la *Vierge trônant* entre deux saints moines. Ce sont des œuvres agréables, mais sans grande finesse d'expression. — Il y a à *S. Stefano* [A], à *Venise*, une plaque de bronze, sans nom, dans la manière du tombeau précédent, et qui représente le médecin *Jac. Suriano* agenouillé avec sa femme devant la *Madone*.

*ANDREA BRIOSCO*, dit *Riccio* (Crispus, à cause de ses cheveux bouclés, 1470-1532), célèbre comme décorateur et fondeur en bronze, a plus de simplicité et de style que *Vellano*. Les figures de son célèbre *candélabre de bronze* dans le chœur du *Santo* [B] sont d'autant plus heureuses qu'elles se rapprochent davantage de la décoration (cortèges de *Néréides*, *Centaures*, etc.) ; les bas-reliefs, chargés de scènes, ont de même une supériorité marquée sur la série commencée par *Vellano* le long des parois du chœur (*David* devant l'arche d'alliance, *Judith* et *Holopherne*, 1507).

L'*Académie* [C] de *Venise* possède toute une collection de petits bas-reliefs en bronze dans le caractère des précédents. Il y a, dans le nombre, de la main de *BRIOSCO* : une *Assomption*, d'une grande finesse de dessin et d'expression ; quatre autres bas-reliefs représentant la *Découverte de la croix*, dans le même style ; enfin une *porte de tabernacle*, du même caractère, faussement attribuée à *Donatello*. — Un médailleur, de quelques années plus récent, *CAVINO*, à qui sont dues les monnaies dites *padouanes* (ou *patavines*), est l'auteur d'un relief très consciencieux, dans la manière de *BRIOSCO*, *Saint Martin* et le *Mendiant* (*Académie* [D] de *Venise*). Deux bons reliefs de lutteurs, par *CAMELIO*.

Aux *Eremitani* [E] de *Padoue* (à droite et à gauche de la porte), les puissants *tabernacles de pierre*, en couleur, avec de grandes statues en terre cuite, et une riche ornementation (au centre de l'un des tabernacles, un tableau de *Madone* planant, daté de 1515), montrent le style de *Donatello* mêlé à celui des *Lombardi*.

---

Avant d'aborder la sculpture vénitienne, il convient de considérer le développement de la sculpture Renaissance en **Lombardie**. Car cette dernière, bien que plus récente, a, vers la fin du xv<sup>e</sup> siècle, exercé sur *Venise* une grande influence.

En *Lombardie*, l'impulsion vient aussi de *Florence*, et par deux voies : par les œuvres de *DONATELLO* au *Santo* de *Padoue* ; et par les travaux de *MICHELLOZZO* à *Milan* (à partir de 1456), c'est-à-dire la décoration du *Palais Portinari* [F] et surtout de la chapelle *Portinari* à *S. Eustorgio* [G], avec la ronde des anges au-dessous de la coupole, qui dans sa simplicité

est l'une des œuvres décoratives les plus exquises de la Renaissance (v. plus haut). Il est enfin un élément essentiel qu'il convient de ne pas négliger dans l'histoire de la plastique lombarde du xv<sup>e</sup> siècle, à savoir l'influence de la sculpture allemande. L'influence allemande se trahit dans la riche architecture des autels, dans la prédilection pour les petites figures, dans le travail sur bois, dans les attitudes tourmentées, dans l'abondance des plis de la draperie. Quant à ce qui est l'âme même de l'art du Nord, la profondeur du sentiment, elle se pervertit aisément chez les artistes lombards en sentimentalisme et en afféterie.

Ces influences diverses apparaissent déjà d'une manière frappante chez les premiers maîtres lombards auxquels il nous est permis d'attribuer des œuvres originales, chez les frères MANTEGAZZA. Leur principal effort est l'expression vivante de l'âme : de là, dans leurs figures et leurs compositions peu mouvementées, cette intimité de sentiment qui, d'ailleurs, dans les dernières années surtout, dégénère facilement en sentimentalité. Pour les scènes mouvementées et les figures monumentales, leur conception de l'art et leur connaissance trop superficielle de la nature ne suffisent pas. Chez eux, l'expression de la passion est trop souvent une caricature qui n'est supportable que dans l'effort naïf des maîtres primitifs. Leurs statues sont presque toujours molles et sans caractère, leurs figures démesurément minces et maigres, leurs draperies trop riches, à plis trop abondants et d'un travail trop pénible. Leur manière seule leur interdisait plus ou moins la grâce de l'exécution et la pénétration vraie de la nature, d'autant que la plupart des grands sculpteurs lombards étaient en même temps architectes et qu'en cette qualité ils entreprenaient et dirigeaient eux-mêmes la partie décorative de leurs travaux, généralement considérables. D'autre part, leur sens plastique les entraînait à composer les façades de leurs édifices, comme une mosaïque, à l'aide des détails de sculpture les plus variés. Et de même ils couvraient les murs intérieurs des plus riches sculptures, qui nuisaient au caractère monumental et particulièrement décoratif de leur œuvre, au point que la décoration allait se perdre dans une foule de petites figures plastiques et de reliefs. Et pourtant c'est dans ces derniers détails que la manière aimable et naïve de ces artistes apparaît le plus à son avantage.

Dans ces conditions, on comprend que les maîtres lombards aient moins de caractère individuel que les maîtres contemporains de Toscane et même de Venise, et que le principal intérêt de leurs œuvres consiste dans l'impression d'ensemble de leurs grands travaux d'architecture et de décoration : la Chartreuse de Pavie, la cathédrale de Côme, la chapelle des Colleoni à Bergame et la cathédrale de Milan. Aussi envisagerons-nous ces grandes œuvres décoratives dans leur ensemble, en ne les faisant précéder que d'une courte caractéristique des maîtres principaux.

Nous trouvons les frères MANTEGAZZA, ANTONIO († 1493) et, le plus remarquable des deux, CRISTOFORO († 1482), travaillant en 1464 (et



depuis quelque temps déjà sans doute) à la *Chartreuse* [A] de Pavie. A partir de 1472, ils s'occupent de la façade. Leur manière est particulièrement rude et anguleuse, les plis de leurs draperies sont cassés, comme si les étoffes étaient de papier : mais l'effort de leur art est sérieux et naïf. (Relief de l'*Adoration* dans la *Sala Capitolare de' Padri* [B] ; porte du *Chiostro piccolo* [C].)

C'est à l'école des Mantegazza que se forme le plus éminent des sculpteurs lombards, GIOV. ANT. AMADEO (de Pavie, 1447-1522). Dès 1466, avec son frère PROTASIO, il travaillait à la *Chartreuse* [D] auprès des Mantegazza. L'influence de ces derniers apparaît surtout dans la porte intérieure du petit cloître (1470-71), le *monument de saint Lanfranc* [E] (église du même nom à Pavie) et les reliefs des chaires de la *cathédrale* [F] de Crémone (1482). A partir de 1471, Amadeo travaille pour le condottiere Bartolommeo Colleoni à la décoration de la chapelle de *S. Maria Maggiore* [G] à Bergame ; la décoration de la façade est de même son œuvre, ainsi que les monuments des Medea († 1470) et de Colleoni († 1475), dont la riche parure plastique ne compense pas les défauts de l'architecture et le caractère rapide de l'exécution.

Sur le côté extérieur de la *chapelle* [H], les deux enfants dans le haut, de même que les reliefs du socle représentant des scènes de la Genèse et les exploits d'Hercule, sont d'un travail remarquable. Les bustes de César et de Trajan, qui dans des tabernacles servent de linteaux aux fenêtres, et les médaillons d'Auguste et d'Adrien, donnent du moins une idée de la façon dont alors était divinisée l'antiquité. — Le *monument* plus simple des *Medea* [I], avec trois bonnes figures allégoriques et les deux anges qui supportent la table de l'autel, sont tout ensemble d'une conception sérieuse et d'une grâce légère. — Le *tombeau de Bart. Colleoni* [J] lui-même est beaucoup plus riche : quatre colonnes reposant sur des lions supportent une base avec les bas-reliefs de la Passion, dans le style consciencieux et net de la plastique lombarde, mais d'une expression outrée qui va jusqu'à la grimace. Sur la base sont assises ou debout quatre statues de héros, d'une habileté relative. Le caractère purement extérieur de l'exécution est également tout à fait lombard. Les parties du haut sont plus médiocres : je veux dire les bas-reliefs du sarcophage, la statue équestre au-dessus (par un artiste allemand), et les Vertus sur les deux côtés.

Amadeo avait terminé ces travaux dès 1447, et il put aussitôt reprendre la direction de la *Chartreuse*. La porte qui de l'ancien cloître conduit à la sacristie, la petite fontaine du lavabo, les reliefs du tombeau de Gian Galeazzo Visconti, et, à partir de 1490, la célèbre façade dans ses parties les plus essentielles, les fenêtres surtout d'un travail si riche, sont l'œuvre de sa main. Appelé à Milan en 1499, il se voua absolument à la construction de la coupole de la cathédrale. C'est vers le même temps sans doute qu'ont été exécutés les deux grands *tombeaux* en ronde

bosse de la famille *Borromeo* qui ornent aujourd'hui la chapelle de l'*Isola Bella* [A]. Les caractères de ces dernières œuvres sont une grâce plus aimable, une exécution plus achevée, une connaissance plus fine du corps; il est vrai aussi que parfois l'énergie ou la rudesse de la première manière ont fait place à certaine indécision et à quelque mollesse.

Il y a une parenté entre ces derniers travaux d'Amadeo et les œuvres de BEN. BRIOSCO, à qui fut confiée en 1501 l'érection du *portail* principal de la *Chartreuse* [B]. La *Madone* signée, sur le monument de G. G. Visconti, est d'un moindre mérite. Briosco est de plus l'auteur de l'*Arca* des SS. Pierre et Marcellin à la *cathédrale* [C] de *Crémone* (1507).

Il y a vers le même temps à *Milan* un certain nombre d'artistes qui l'emportent sur les maîtres de la *Chartreuse* et leurs innombrables aides par une intelligence plus énergique et plus fine de la nature, par un sentiment plus profond de l'art monumental, bien qu'ils travaillent à des œuvres de dimension singulièrement moindre. La raison de cette supériorité est peut-être dans le séjour que fit Bramante à Milan, peut-être aussi dans les vocations qui ont éloigné ces artistes eux-mêmes de Lombardie. CRISTOFORO FOPPA, dit CARADOSSO (né vers 1445, mort en 1527), l'un des plus célèbres orfèvres et médailleurs de son temps et, comme tel, retenu durant de longues années à la cour des papes (une *Paix dorée*, dans la cathédrale de Milan, 1527), montre dans ses deux œuvres de sculpture une grandeur de style et une fraîcheur de naturalisme qui le rapprochent des Florentins. La *frise* de la chapelle baptismale de Bramante à *S. Satiro* [D] (vers 1488), un relief d'enfants jouant et faisant de la musique, coupé de grands médaillons représentant des têtes de caractère, rappelle pour la fraîcheur et l'énergie certaines œuvres semblables de Donatello. Le groupe plus ancien de la *Lamentation sur le corps du Christ* (dans une chapelle de la même église [E], le tout exécuté en terre) présente, avec plus de goût et d'énergie, une grande parenté d'ordonnance et de manière avec les œuvres de G. Mazzoni. Un tel travail d'ailleurs n'a pas d'égal dans toute la Haute-Italie. — Des médaillons de terre semblables avec têtes, et une *Madone* de la Casa Portinari, sont aujourd'hui exposés au *Museo Lapidario* [F].

TOMMASO DA COZZANIGO est l'auteur de deux tombeaux qui ont l'un avec l'autre une étroite parenté : le *tombeau* de famille *des della Torre* († 1483) à *S. Maria delle Grazie* [G], et celui de *Jac. Steffano de Brivio* († 1484) dans la chapelle *Brivio* à *S. Eustorgio* [H]. D'une architecture heureuse et d'une grande finesse de décoration, ils ont, jusque dans les petits reliefs, une manière un peu rude, mais plus énergique que les œuvres d'Amadeo. — La petite *plaque funéraire*, sans nom, de *Lebio Valle* [I] (vers 1500) est simple, mais d'un grand goût.

ANDREA FUSINA, jusqu'ici confondu avec son compatriote Andrea Bregno, qui travailla à Rome (v. plus haut), est l'auteur à Milan du *monument Birago* (1495) à *S. Maria della Passione* [J], ainsi que du

monument de *Batt. Bagaroto* (1517), aujourd'hui au *Museo Lapidario de la Brera* [A]; tous deux sont d'une architecture claire, mais pompeuse, et d'une ornementation élégante.

CRISTOFORO SOLARI, dit IL GOBBO, frère du peintre Andrea Solari, et quelque temps occupé avec lui à Venise (vers 1490), s'est fait un nom par le tombeau de *Béatrix d'Este*, que lui commanda en 1498 son mari, Lodovico Moro. Le tombeau malheureusement a été détruit; les deux figures tombales de Beatrix et de Lodovico, qui prennent rang au nombre des plus nobles créations de la sculpture lombarde, sont aujourd'hui encore dans la nef gauche de la *Chartreuse* [B]. Les travaux plus récents de Solari à la *cathédrale* [C] de *Milan* (jusque vers 1525 : le *Christ à la colonne* dans la sacristie, *Adam* et d'autres statues à l'extérieur), révèlent la fâcheuse influence qu'un long séjour à Rome avait exercée sur la naïveté de l'artiste. Ses portraits se rapprochent de la manière de son frère Andrea, comme le montre le portrait en relief du *Palais Trivulzi* [D], à Milan.

Plus encore que les artistes précédents, AMBROGIO DA MILANO travailla hors de chez lui : il ne nous est connu que par ses œuvres conservées hors de Lombardie. Il exécuta pour le duc Federigo les belles décorations du *Palais* [E] d'*Urbino* (1474); à *Ferrare*, il acheva en 1475 le tombeau de *Lor. Roverella* à *S. Giorgio* [F] (aux portes de la ville), dont l'architecture rappelle les tombeaux romains de ce temps. Les figures, à l'exception de la lourde figure du mort, et peut-être des petites figures placées dans les niches, sortent de l'atelier d'A. ROSSELLINO (v. plus haut).

Le dernier et le plus célèbre de ces artistes, AGOSTINO BUSTI, dit BAMBAJA (v. 1480-1548), est encore un élève de la première Renaissance; ses meilleurs travaux sont de ce style, et l'influence de la Renaissance proprement dite ne se trahit dans ses dernières créations que pervertie en une sorte de maniérisme. Aussi, dans le jugement à porter sur son œuvre, ne doit-il pas être séparé des artistes à qui, malgré la différence d'âge et l'inégalité de talent, il est si étroitement lié. Vers les premières années, élégant et plein d'une grâce naïve, surtout dans les bas-reliefs d'histoire, plus tard (et déjà en partie dans les bas-reliefs du tombeau de Gaston de Foix) son art devient la caricature du style lombard; les figures, d'une élégance outrée, deviennent doucereuses, molles, sans caractère, la draperie tombe en plis d'un parallélisme purement ornemental, les bas-reliefs dégénèrent en véritables groupes, avec des figures pompeuses, de mauvaise proportion. Il doit surtout sa réputation au monument de *Gaston de Foix*, commandé à l'artiste en 1515 par François I<sup>er</sup>, mais qui n'a jamais été achevé : jadis placé dans le cloître de S. Martin à Milan, les fragments en sont aujourd'hui épars au *Museo Lapidario de la Brera* [G], à l'*Ambrosienne* [H], à la *Villa Busca* [I], au *Musée* [J] de *Turin*, et même à l'étranger. Le jeune héros repose, dans un calme sommeil, sur le sarcophage recouvert d'un suaire, « presque heureux



dans la mort, dit Vasari, au souvenir de ses victoires ». Le détail ornemental, surtout la chaîne de son ordre, est d'une surprenante minutie d'exécution. — Il y a, du même artiste, à *Milan*, le gracieux *tombeau* de *Lansino Curcio* [A] (1513). — *Milan* possède encore de lui à *S. Francesco* [B] le *tombeau Biraghi*, ainsi qu'un bas-relief de la *Présentation de la Vierge* (1543) avec un fond de perspective ; à la *cathédrale* [C] enfin, dans le pourtour du chœur, les *tombeaux du cardinal Marino Caracciolo et de Giov. A. Vimercati*, auxquels il travailla depuis 1537 jusqu'à sa mort. Ce sont des œuvres froides, insignifiantes, bien qu'il y ait, en partie dans l'architecture, et aussi dans l'effet d'ensemble, plus de calme qu'en ses premières œuvres.

A l'*Isola Bella* [D], on lui attribue l'un des *tombeaux des Borromeo*, avec de petits reliefs représentant des scènes de la Passion.

Il nous reste encore à considérer les sculptures décoratives des intérieurs d'églises et des façades, généralement d'une grande richesse, et qui achèvent de caractériser la plastique lombarde.

La décoration plastique de la *cathédrale* [E] de *Côme* est l'œuvre de TOMMASO RODARI (1487-1526), qui acheva la construction même de l'église. Ses travaux à la porte latérale nord (1) et le premier autel de la nef droite, exécuté par lui avec des reliefs de marbre (1492) ne révèlent qu'un médiocre talent. C'est à la collaboration de Tommaso et de son frère JACOPO que sont dus les monuments des deux Plin sur la façade (l'un est daté de 1498) : les statues assises, quoique maniérées, ont une certaine beauté ; les bas-reliefs représentent avec une grande naïveté Plin l'ancien gravissant le Vésuve en feu, Plin le jeune écrivant ses lettres, plaidant devant Trajan, etc. ; les enfants portant des guirlandes de fruits, etc., offrent avec la manière de Donatello et des peintres de Padoue la même parenté que la plupart des œuvres décoratives de la Haute-Italie. Les autres sculptures, très nombreuses, de ce bel édifice sont de différent mérite. La plupart des œuvres de la façade sont de la main des aides du maître : les statues des niches des pilastres, par exemple, celles du portail principal, celles qui sont sur les jambages des fenêtres et plus haut encore, de même que les reliefs des trois lunettes du portail. A l'intérieur : les Apôtres des piliers de la grande nef, œuvres passables dans la manière des Lombardi ; une Pietà sur le quatrième autel à gauche, le tabernacle à l'entrée de la nef droite (1482), etc. Le grand et riche *autel sculpté de S. Abondio* (1490), l'œuvre principale de la *cathédrale* [F], est d'un maître dont la manière se rapproche beaucoup de celle de Rodari. Ce n'est pas un grand sculpteur, ni un artiste capable

(1) Il ne faut pas s'étonner de voir ici des Bacchantes, des Centaures, Hercule, le génie de l'Empereur, et d'autres représentations païennes, non plus que des empereurs romains, dans la chapelle de Bergame (v. plus haut). Le groupe de la lunette, du moins, représente la Visitation de la Vierge.

de ravir la plastique lombarde au delà de ses étroites limites : les attitudes et le modelé de ses statues et de ses reliefs sont encore gênés et incertains ; mais l'architecture, en dépit de sa richesse, en est claire et variée, et le naturalisme, ici, s'élève parfois jusqu'à la beauté simple, comme dans la vénérable figure du saint évêque, et la tête de la Madone, digne de Leonardo. — Les *porteurs d'urnes* [A] sous la corniche des arc-boutants ont presque autant d'énergie que ceux de Saint-Marc à Venise ; d'autres, plus récents, ont déjà une forme plus générale. Les statues de prophètes à l'extérieur sont de même meilleures sur le côté sud que sur le côté nord ; d'ailleurs, comme la plupart des statues de l'intérieur, elles sont molles et sans caractère. Les Apôtres, dans le chœur, sont modernes.

Sur la façade de la *cathédrale* [B] de *Lugano*, il y a, dans le bas, des demi-figures assez énergiques de *prophètes* en relief, et dans les frises, des médaillons avec des demi-figures d'Apôtres et de saints : ces derniers ont une expression de douceur qui rappelle les figures de S. Maria de' Miracoli à Venise.

L'œuvre de beaucoup la plus importante de la plastique lombarde est la décoration de la *Chartreuse* [C] de *Pavie*, dont l'intérieur, de même que la façade, est toute une revue historique de la sculpture en Lombardie. C'est même ce qui nous permettra de mentionner ici les parties plus récentes. Rien que pour la façade, du xv<sup>e</sup> au xvii<sup>e</sup> siècle, on compte environ trente sculpteurs et décorateurs ayant participé aux travaux. de ce nombre, les plus importants pour le xv<sup>e</sup> siècle sont les deux MANTEGAZZA, les frères AMADEO et ANDREA FUSINA ; pour le xvi<sup>e</sup> siècle, GIACOMO DELLA PORTA, B. BRIOSCO, AG. BUSTI et CRIST. SOLARI. C'est là qu'est le bercail, l'école de la sculpture lombarde. Les Lombardi même pourraient en être sortis. La décoration paraît avoir commencé par le socle, et de là s'être développée sans plan bien arrêté. Des têtes d'empereurs, d'un style puissant, des bas-reliefs de la Passion du Christ mêlés à des représentations mythologiques et à des scènes de la vie de Gian Galeazzo, de ravissantes têtes d'anges sur la corniche, telle est la décoration du socle ; le caractère du xv<sup>e</sup> siècle s'y distingue très nettement du caractère du xvi<sup>e</sup>, mais il serait malaisé de faire avec précision le départ entre les divers artistes. — Parmi les figures de l'étage principal, qui sont en général plus achevées, se distinguent deux figures de femmes dans la niche latérale du premier pilier à gauche : un abbé et un chevalier juste au-dessus de l'entrée, et Adam et Ève, en haut, au-dessous du fronton. En général les sculptures de ronde bosse montrent un sentiment peu élevé de la vie, et les draperies sont trop rudes. — A l'intérieur de la cathédrale, se trouve le beau monument de Gian Galeazzo Visconti, dont l'architecture élégante appartient encore à la première Renaissance (v. plus haut), et dont la décoration plastique fut exécutée de 1490 à 1562. Un certain GIOVANNI CRISTOFORO, de Rome, AMADEO et DELLA PORTA en furent les principaux

artistes. La statue de la Madone, d'un caractère antique, est l'œuvre de BENEDETTO DE' BRIOSCHI. — La Pietà sur le devant du maître-autel, dans le chœur des moines, est de SOLARIO; les deux tabernacles de marbre, assez médiocres, près du maître-autel, sont de STEFFANO DA SESTO et de BIAGIO DA VAIRANO. — Le côté extérieur de la porte du transept sud est d'AMADEO. — Dans la Sagrestia nuova, un beau relief, le Christ au tombeau, soutenu par des Anges. Les sculptures en terre cuite des cours sont très remarquables.

A *Milan* même, la *cathédrale* [A], par ses innombrables statues, tant à l'intérieur qu'au dehors, offre, à défaut de grande satisfaction d'art, des éléments du plus haut intérêt pour l'étude du développement de la sculpture lombarde, qui, il est vrai, ne se révèle ici à nous que par son côté le plus faible, le côté monumental.

Dans les villes de la terre ferme, à mesure qu'on avance vers l'est, le style vénitien s'affirme de plus en plus à côté du style lombard.

A *Brescia*, dans la *cathédrale* [B] (troisième autel à droite), le *sarcophage* de marbre des saints *Apollonio et Filastrio*, avec ses reliefs de légendes et ses statuette, est une œuvre consciencieuse, mais peu vivante, de caractère lombard (1510). Tel est aussi le caractère des riches sculptures, surtout décoratives, de *S. Maria de' Miracoli* [C] (à partir de 1480).

A *Vérone*, nous rencontrons de bonne heure le Florentin GIOVANNI BARTOLO, dit IL ROSSO, dans le *tombeau* de famille des *Brenzoni* († 1420), à *S. Fermo* [D]. Le groupe adossé de la Résurrection est d'une beauté réaliste, où l'auteur, au lieu de rappeler la manière de Donatello, comme dans ses œuvres de Florence, semble plutôt comme un Pisanello primitif qui serait sculpteur. Le sarcophage est disposé comme un tombeau du Christ : les gardes endormis sont d'un habile travail ; un ange tient la pierre tombale, d'autres anges portent des flambeaux, des enfants bouclés tirent le rideau. (La décoration à fresque, l'Annonciation et deux écuyers, rappelle la manière de STEF. DA ZEVIO.) — C'est sous l'inspiration de ce style qu'un artiste indigène doit avoir exécuté, dans le chœur de *S. Anastasia* [E], le *monument équestre* déjà mentionné de *Cortessia Sarego* (1432). Devant et derrière ce grand capitaine sont debout, non plus sur des consoles gothiques, mais sur des rochers traités d'un style naturaliste, deux écuyers dans leur armure, et tenant par côté le rideau du baldaquin ; celui qui est sur le devant se découvre en présence du maître ; sur le sommet du baldaquin, une figure tenant l'écusson. Cette œuvre, absolument profane, est entourée d'un cadre de branches d'un gothique baroque ; ce n'est qu'au-dessus de ce cadre que viennent des anges,



des saints, des scènes de légendes, à la fresque. Les sculptures, de même, sont peintes. La manière de l'ensemble est assez d'accord avec les œuvres contemporaines de Venise ; il y a pourtant ici plus d'énergie et un naturalisme plus sain. La riche *décoration plastique en argile* [A] de la chapelle à droite du chœur (même église) est du même temps (1430-40) et du même caractère, bien qu'un peu inférieure ; nombre de scènes représentées à l'aide de petites figures.

A *Vérone* on trouve en outre quantité de *statues de frontons*, surtout au-dessus des autels Renaissance des anciennes églises, qui reproduisent dans une forme très effacée le type général de l'école. Je citerai, par exemple, les statues de la *cathédrale* [B], de *S. Anastasia* [C], etc. ; les statues au-dessus du portail du *palais épiscopal* [D], qui rappellent singulièrement la manière des Lombardi à Venise (1502) ; les cinq *Véronais* célèbres sur la balustrade du toit du *Pal. del Consiglio* [E], etc. Les plus importantes sont sur deux des autels de *S. Anastasia* : le quatrième autel à gauche a, de chaque côté, quatre statues l'une au-dessus de l'autre, d'une bonne et pure expression ; le premier autel à gauche a sur les côtés et au fronton des statues peintes, d'un style plus naturaliste et moins franc, mais pleines de caractère et d'un grand sentiment de piété. Les trois statues principales de l'autel même doivent être d'une autre main. Les deux autels sont de caractère essentiellement lombard. La soumission de Vérone par Venise termina brusquement cette courte floraison d'art ; l'école véronaise pourtant, grâce aux Bregni, trouva hors des limites de la patrie, à Venise même, un heureux développement.

A *Mantoue*, remarquer à *S. Andrea* [F] (première chapelle à gauche), sur le *tombeau d'A. Mantegna* († 1506), un excellent buste en bronze du maître, par son élève SPERANDIO († 1528).

---

De même qu'à Florence et à Sienne, la sculpture de la Renaissance à Venise naît directement du gothique. Déjà, nous l'avons vu, vers la fin du XIV<sup>e</sup> et au commencement du XV<sup>e</sup> siècle, il y avait à Venise une sculpture florissante et qui préparait fortement la Renaissance. L'artiste qu'on nomme ici tout d'abord, BARTOLOMMEO BUON, ou BON (1), à en juger par sa seule œuvre non contestée, la décoration plastique de la *Porta della Carta* [G] au *Palais des Doges* (commencée en 1439, achevée après 1463, signée OP. BARTOLOMEI), occupe ici le même rang de transition que

(1) A propos de Buon, comme pour les Massegne et d'autres sculpteurs plus récents de la Renaissance vénitienne, il est souvent question de toute une famille d'artistes, sans que cependant, comme pour Buon, les membres de cette famille puissent être distingués les uns des autres, et sans même que le fait de cette parenté soit sûrement établi.

Niccolò d'Arezzo à Florence, et Quercia à Sienne. C'est précisément de la manière de ce dernier qu'il se rapproche le plus par ses quatre Vertus, ses Anges et ses Enfants. La Renaissance apparaît déjà dans la représentation de ces enfants nus, grimpant joyeusement parmi les crabes gothiques. Au nombre des Vertus, le Courage et la Tempérance sont de beaux motifs, très éloignés de la manière de Ghiberti, qui cependant, de même que les œuvres de ce maître, unissent la dignité du gothique à la liberté du nouveau style. La gravité, la beauté simple, sans les exagérations, mais aussi sans la puissance de Quercia, tels sont plus ou moins les caractères de ces figures de Bartolommeo, surtout de la Justice trônant. Les sculptures voisines du Palais des Doges révèlent clairement les origines de ce style, et en même temps le progrès par lequel il a atteint à cette liberté et à ce raffinement de naturalisme.

Il y a une parenté entre ces dernières œuvres et les figures dont est ornée la façade de *S. Maria dell' Orto* [A]. Les *Apôtres*, cependant, autant que la hauteur où ils sont placés et l'obscurité permettent d'en juger, sont d'un travail trop médiocre, et appartiennent sans doute à une date plus récente. Le *Saint Christophe*, au contraire, et l'*Annonciation* au-dessus de la porte, ont plus de caractère et sont vraiment dignes du maître. — Il faut citer de même ici le *tombeau de S. Beato Pacifico Buon* (1437), malheureusement endommagé et très haut placé, au-dessus de la porte de la sacristie des *Frari* [B] (transept droit). Les anges, entre les crabes, bien que d'un travail inférieur, rappellent l'ornementation semblable de la *Porta della Carta*; le grand relief du baptême, malgré son état de mutilation, est une des compositions les plus riches et du sentiment le plus profond qu'il y ait dans le xv<sup>e</sup> siècle vénitien.

La célèbre lunette au-dessus de la porte de la *Scuola di S. Marco* [C], si elle est de Bartolommeo, appartient à la dernière époque de l'artiste; elle a déjà toute la liberté de style des Lombardi et des Bregni. Elle représente *Saint Marc trônant* au milieu de sa confrérie agenouillée, au moment où, de la gauche où il est assis, il se tourne vers la droite pour bénir. L'ordonnance, la richesse des caractères, l'exécution naturaliste des corps et de la draperie font de cette œuvre, admirablement conservée, l'une des plus belles créations de la Renaissance vénitienne.

Il y a à Venise un monument antérieur aux œuvres mêmes des Buon, et qui prouve qu'ici même l'art ne s'est absolument affranchi de l'ancienne tradition que par un contact immédiat avec les maîtres florentins. PIERO DI NICCOLÒ, de Florence, et GIOVANNI DI MARTINO, de Fiesole, ne nous sont connus que par l'inscription de leurs noms sur le *tombeau du doge Tom. Mocenigo* († 1423) à *S. Giovanni e Paolo* [D]. Dans cette œuvre qui, par l'architecture et la décoration encore à demi gothique, se rattache intentionnellement aux premiers modèles vénitiens, et malgré, la médiocrité des artistes, éclatent pourtant la supériorité et l'avance de l'école toscane sur le reste de l'Italie. Les Saints et les Vertus de ce monument sont

évidemment exécutés sur le modèle des premières œuvres de Nanni di Banco et de Donatello : les Apôtres d'Orsanmichele et les figures du tombeau de Jean XXIII au Baptistère. Une pareille œuvre, jointe au long séjour de Donatello à Padoue, et peut-être à sa venue dans Venise même, ne pouvait rester sans influence sur l'art vénitien (1).

L'autel de marbre de *S. Pantaleone* [A] (chapelle à gauche du chœur), d'un caractère purement vénitien, doit appartenir à la moitié du XV<sup>e</sup> siècle : les figures de saints, dans le bas, et le relief de la Mise au tombeau correspondent à peu près aux peintures d'Ant. Vivarini.

Les premiers artistes qui se soient fait un nom après les Buon sont les frères ANTONIO et PIETRO (ou PAOLO ?) RIZZO (2) ou BREGNO, originaires de Vérone. Seul le premier d'entre eux (par une œuvre signée) nous apparaît comme une physionomie d'artiste distincte et vraiment originale, et en face des maîtres vénitiens (y compris les Lombardi), comme un artiste proprement véronais, d'une réelle énergie, et d'un fin naturalisme. La première œuvre attribuée aux deux artistes (bien que sans preuves) est le *tombeau du malheureux doge Francesco Foscari* († 1457), dans le chœur des *Frari* [B] (à droite). C'est un travail habile, encore dans la manière de B. Buon, et offrant certains rapports avec le monument des maîtres florentins cité plus haut. Il se rattache à la riche série gothique des tombeaux des doges : la décoration est gothique ; les figures sont d'une expression aimable et d'une exécution consciencieuse. — En face, est la puissante architecture du *tombeau du doge Tron* [C] († 1472), attribué à la même famille d'artistes ; la décoration et les figures ont déjà le caractère de la Renaissance, et il est permis d'y reconnaître l'influence des œuvres de Donatello à Padoue. Il y a déjà dans les formes ce charme et cette perfection jusque dans la simplicité, cette science jusque dans la naïveté, qui distinguent à Venise les œuvres de la première Renaissance. Dans les Vertus, sur les deux côtés, nous avons les premiers types achevés de ces statues drapées, pleines d'élégance et de grâce que désormais nous retrouverons sur la plupart des tombeaux ; les autres figures ne sont guère que des œuvres d'atelier.

(1) L'influence des bronzes de Donatello à Padoue apparaît surtout dans un devant d'autel de *S. Trovaso* [D] qui représente des chérubins avec les instruments de la Passion (pareils à ceux du tableau d'autel de Murano, le Couronnement de la Vierge, à l'Académie), et sur les côtés, des anges musiciens. C'est un travail de bas-relief en style de médaille, à peine creusé sur les bords ; il y a une grâce naïve dans les têtes et les attitudes ; les raccourcis y sont d'une habileté raffinée. — Le même travail, un peu moins uni peut-être, se retrouve dans un excellent relief de la *Camera a letto au Palais des Doges* [E] : deux saints recommandent à la Vierge trônant un doge à genoux et un patriarche ; c'est l'âme même de Giov. Bellini traduite dans le marbre. L'Enfant Jésus marche amicalement sur les genoux de sa mère au-devant des deux personnages. — Le même style apparaît encore dans la plupart des reliefs des tombeaux exécutés par les Lombardi et les Bregni : notamment dans l'hémicycle qui contient la présentation traditionnelle du mort devant la Madone. On le retrouve encore dans les jolis reliefs de la *Scala de' Giganti au Palais des Doges* [F].

(2) Rizzo, Riccio, Briosca, veut dire tête crépue. Les documents ne permettent pas d'établir un lien de parenté entre cette famille vénitienne et Andrea Riccio de Padoue.



La ressemblance du style, surtout dans les figures, me porte à attribuer aux mêmes artistes deux autres tombeaux à *S. Giovanni e Paolo* [A] : le *tombeau du doge Pasquale Malpiero* († 1462) avec trois figures drapées, d'un grand caractère, dans l'hémicycle ; et surtout le *tombeau du doge Niccolò Marcello* († 1474), qui, sans être un des plus vastes, est cependant l'un des plus remarquables qu'il y ait à Venise, par l'architecture, la décoration et les figures, principalement les statues des quatre Vertus cardinales dans des niches. Un *buste en bronze de Jeune Homme*, au *Musée Correr* [B], très vivant, le cou découvert, avec une perruque épaisse, dans la manière des portraits d'Antonello, me paraît de même, par sa parenté de conception et de style avec l'Adam, pouvoir être attribué à Antonio Rizzo.

Les statues d'*Adam et d'Ève*, sur le revers de la *Porta della Carta* [C] (cette dernière avec le nom d'A. Rizzo et la date de 1462), offrent un sujet très différent, dont la représentation est rare dans la sculpture italienne de la Renaissance. La première Renaissance, même à Florence, n'a qu'exceptionnellement pris pour sujets de ses statues des corps nus, et, dans ce cas, elle s'est presque toujours bornée à représenter des enfants. Les deux statues de Rizzo y gagnent un nouvel intérêt ; ce sont d'ailleurs les deux œuvres les plus artistiques de la sculpture vénitienne. Elles l'emportent de beaucoup, par l'habile modelé du corps, sur les travaux précédents du même artiste ; l'Adam, surtout, regardant en avant, est, par son mouvement de bel essor, par l'expression saisissante de son repentir, une œuvre unique à Venise, et qui se rangerait parmi les meilleures œuvres contemporaines de Toscane. Ève, dans une attitude et avec un geste moitié de pudeur, moitié de coquetterie, rappelle singulièrement, par son naturalisme sans prétention, l'art septentrional et surtout l'Ève du tableau d'autel des Van Eyck à Gand.

Je crois reconnaître la même main, et non pas Lorenzo Bregno le jeune, qui doit être un fils ou un neveu d'Antonio, dans la *statue d'un porte-écusson* [D] immédiatement à côté de l'Adam (vers la cour) ; c'est une figure revêtue d'une armure antique, dans l'allure et le style de l'Adam, avec plus de rudesse peut-être et moins d'expression. (Remarquer aussi la ressemblance des niches et des socles de ces trois statues.) — Le *tombeau de l'amiral Ben. Pesaro* († 1503), au contraire (église des *Frari* [E]), bien qu'attribué également à LORENZO BREGNO, trahit dans l'architecture, la décoration, et dans la statue de Neptune (le Mars à droite est de Baccio Bandinelli), un artiste plus jeune, déjà tourné vers la pleine Renaissance, et par son Neptune nu, un peu serré, d'un souffle antique, rappelant la manière d'Antonio. — La *statue du capitaine D. Naldo* († 1510) sur le tombeau de l'église de *S. Giovanni e Paolo* [F], également attribuée à Lorenzo, et d'ailleurs assez froide, est sans doute du même artiste que le tombeau précédent.

Peu après Andrea Bregno, vinrent les LOMBARDI, qui peut-être forment

non pas une famille, mais une colonie de sculpteurs lombards, dont le style, comme nous le verrons, offre une parenté étroite avec les meilleures œuvres contemporaines de toute la Haute-Italie. Parmi eux, on nomme cinq ou six architectes et décorateurs (v. ARCHITECTURE); en sculpture, il faut citer surtout PIETRO, avec ses fils ANTONIO et TULLIO. — On ne sait ni la date à laquelle Pietro aurait quitté la Lombardie, ni même s'il est originaire de ce pays. Il n'y a pas non plus en Lombardie d'œuvres de sa main; sa manière, cependant, ses figures minces, ses draperies raides et chiffonnées, le style de ses bas-reliefs, révèlent une parenté si étroite avec la sculpture lombarde, telle que l'a faite dans la seconde moitié du siècle l'influence des œuvres de Donatello à Padoue, que nous avons quelque droit de chercher en Lombardie sa patrie et son école. Il est vrai qu'à Venise, dans un milieu d'art semblable, quoique supérieur, et probablement sous l'influence des Rizzi, l'artiste devint très vite un véritable Vénitien.

Nous ne possédons de PIETRO, — les sources, à Venise, faisant généralement défaut, — que peu d'œuvres signées de son nom : à Venise, deux statuette; à Ravenne (sans compter quelques reliefs de colonnes insignifiants), le bas-relief de Dante. Mais le travail en est si caractéristique, qu'à leur aide, et par comparaison avec les œuvres facilement reconnaissables de ses fils, il est permis de désigner, non sans quelque certitude, le nombre considérable de ses propres créations, à condition toutefois de ne pas distinguer trop précisément le maître et les élèves de son atelier.

Les statues signées sont le *Saint Jérôme* et le *Saint Paul* de *S. Stefano* [A], figures énergiques et vivantes, d'un caractère un peu rude, d'une draperie raide, mais finement comprise. — La même signature (« Opus Petri Lombardi ») se retrouve avec la date de 1482 sur le bas-relief de *Dante*, dans le *Mausolée* [B] de *Ravenne*. Dante est représenté assis devant sa table : le relief, tout à fait plat, est d'une fine expression; l'ordonnance est d'un goût heureux, l'exécution est élégante, le tout dans un joli cadre de pierres de couleur. Les bases, également signées, des colonnes de la *Piazza Vittorio Emanuele* [C] (1483) à Venise ne contiennent que de petits reliefs, insignifiants et rapides, pur travail d'atelier. — Sur l'autel précédant le chœur de *Saint-Marc* [D], d'une décoration si heureuse, les deux statues de saints et l'ensemble des figures ont le même caractère que les saints de *S. Stefano*. — A ces œuvres se rattache le grand tombeau du doge *P. Mocenigo* († 1476) à *S. Giovanni e Paolo* [1], avec héros portant le sarcophage ou debout dans des niches, avec enfants qui d'anges sont devenus pages guerriers, avec trophées et exploits d'Hercule en relief; l'élément chrétien n'est représenté que par le bas-relief supérieur, les Femmes au tombeau, et les petites statues du fronton, le Sauveur et deux Anges. Les figures des guerriers, surtout, ont de la liberté, de la variété dans le mouvement et le caractère. — Il y a, dans

le transept droit des *Frari* [A] une œuvre d'école plus simple, mais d'un travail habile, le *tombeau de Jac. Marcello* (1484), qui par la statue du doge entre deux pages rappelle précisément le monument de Mocenigo. — Le même caractère se retrouve dans deux *Jeunes figures de Guerriers*, vraiment dignes du maître, au *Pal. Persico* [B], sur le grand canal, en face du *Pal. Contarini delle Figure*. — Une autre œuvre importante de la même école est le *tombeau d'Onigo* († 1491) dans le chœur de *S. Niccolò* [C] à *Trévise*.

Parmi les œuvres, généralement décoratives, de l'école des Lombardi, je citerai : à la *Scuola di S. Marco* [D], les statues du haut entre les frontons circulaires et au-dessus de ces derniers. — Au *Palais des Doges* [E], dans l'avant-corps, en face de l'escalier des Géants : les *figures des tourelles*, reposant sur des socles sphériques soutenus par de jolis enfants ; œuvres ingénieuses et vivantes, surtout la Prudence avec le miroir. — A *S. Maria de' Miracoli* [F], l'ensemble des sculptures extérieures : Dieu le Père et les Anges adorant, au-dessus et à côté de l'hémicycle supérieur, travail décoratif d'une belle conception ; dans les pendentifs d'arcs des pilastres supérieurs, des demi-figures de Prophètes et de Saints d'une belle expression et d'un travail habile. (L'aimable relief de la Madone au-dessus du portail est, d'après inscription, l'œuvre de PYRGOTELES, † 1528.)

Dans la chapelle Giustiniani à *S. Francesco della Vigna* [G], la riche décoration des parois et l'autel sont peut-être, sinon en mérite artistique, du moins dans leur intégrité, une des œuvres principales de l'école des Lombardi. L'autel, y compris la prédelle et le devant, de même que la frise en relief avec la Vie de Jésus-Christ, sont d'un travail élégant qui, par le caractère narratif du relief, rappelle les tableaux de S. Croce (v. TULLIO). — Le revêtement de marbre et la décoration à figures de cette chapelle ont une parenté assez proche avec les *barrières du chœur* de *S. Stefano* [H] (1475) par le médailleur VITTORE GAMBELLO, dit CAMELIO, qui est aussi l'auteur des *barrières* de marbre des *Frari* [I], du côté est de l'église (v. aussi p. 408). Ici même, les figures en relief des Prophètes, mêlées encore d'ornements gothiques, sont d'ANDREA VICENTINO, 1475.

La *Madone dorée* de la *Torre del Orologio* [J] (vers 1500), également attribuée à cette école, a une expression de bonté et de douceur, mais l'ordonnance n'en est pas heureuse. Les deux beffrois de bronze sont d'un excellent mouvement naturaliste.

PIETRO et ANTONIO enfin travaillèrent avec LEOPARDI aux modèles des grands travaux de bronze de la chapelle Zeno à Saint-Marc (v. plus bas).

Un des contemporains de Pietro Lombardi, plus Lombard aussi peut-être que Vénitien, ANTONIO DENTONE, se maintient également, surtout pour les portraits, dans les mêmes traditions de naturalisme. Dans le *tombeau de Vittore Capello* (1480) à *S. Giovanni e Paolo* [K], le cheva-



lier à genoux est plein de vérité et de candeur ; la Sainte Héléne debout devant lui, au contraire, est d'attitude et de traits assez incertains. Dans le *tombeau du capitaine Melchior Trevisan* († 1500) aux *Frari* [A], la statue est un des meilleurs portraits qu'il y ait en ce genre ; les deux enfants revêtus de cuirasse sont aimables, mais insignifiants. Une jolie demi-figure de sainte, à l'*Abbazia* [B], tout à fait dans la manière de P. Lombardi. — (Sur la Pietà attribuée à cet artiste, à la Salute, v. TULLIO LOMBARDI.)

C'est à un autre contemporain de P. Lombardi, de quelques années à peine plus jeune, ALESSANDRO LEOPARDI, qu'il était réservé de donner à la sculpture vénitienne son dernier développement, et, avec l'aide des fils de Pietro, Antonio et Tullio Lombardi, de la porter à sa plus haute perfection. Ce nouveau développement est dû surtout à une étude plus pénétrante de l'antiquité, contrairement à ce qui s'est passé dans le reste de l'Italie, et particulièrement à Florence pour la sculpture du XV<sup>e</sup> siècle. La source où puisent les maîtres de Venise est de même tout autre que celle dont s'étaient inspirés les précurseurs et les maîtres de la première Renaissance : leur source en effet n'est pas, du moins en première ligne, la sculpture romaine, mais bien la sculpture grecque ! Plus d'un artiste vénitien a eu sans doute (comme SQUARCIONE) l'occasion de connaître les restes de l'art grec, soit dans leur vraie patrie, dans cette Grèce alors soumise à Venise, soit dans les îles grecques (1). Nombre de sculptures d'ailleurs, surtout des œuvres attiques de la bonne époque, avaient été transportées à Venise, comme en témoignent aujourd'hui encore les collections, si souvent pillées pourtant, de Venise et de la terre ferme. L'enthousiasme général de la Renaissance pour l'art antique, qui éclata à Venise dès l'époque de Squarcione et des Buon, mais surtout au temps de Pietro Lombardi, devint, chez la génération nouvelle, l'intelligence et l'étude des perfections propres de la vraie sculpture grecque, ce qui va singulièrement plus loin qu'un emprunt passager de motifs ou de figures antiques. Si l'on considère les bas-reliefs de ces artistes, le style de leurs hauts reliefs, la répartition des figures, le calme des attitudes, les draperies, le costume même, on sera surpris de la parenté étroite qui les unit aux bas-reliefs des stèles attiques. Les statues mêmes, dans les attitudes et les draperies, trahissent en partie l'influence de ces reliefs attiques ; et cette influence s'étend sur les formes, sur la décoration, jusque sur le choix des sujets (du moins chez Leopardi). La technique, également, révèle les emprunts faits à la sculpture grecque, comme on le voit par les reliefs de Tullio à la Scuola di S. Marco, où l'artiste

(1) En voyageant dans les différentes villes de Dalmatie, à Sebenico, Traù, Ragusa on sera très agréablement surpris d'y trouver la marque des artistes vénitiens du XV<sup>e</sup> siècle. La chapelle funéraire de Giov. Torlonia († 1454) dans la cathédrale de Traù serait, même en Italie, l'un des meilleurs monuments en ce genre.

s'est surtout appliqué aux parties en saillie. Mais à cette étude de l'antique ne se joint qu'une observation superficielle de la nature ; par certaine sentimentalité, certaine mollesse de conception, les œuvres de ces artistes sont dépourvues de tout effet monumental, en même temps qu'elles perdent le caractère pittoresque des tableaux contemporains, inspirés pourtant du même esprit. Près de trois siècles plus tard, sur le même terrain, Canova devait créer un art, absolument semblable à plusieurs égards ; aussi serait-il permis de reconnaître dans cette inspiration de l'antique un des traits mêmes du caractère vénitien.

Le plus doué de ces artistes, et celui qui fait des études antiques l'usage le plus original, est ALESSANDRO LEOPARDI (mort après 1521). Parmi les œuvres de jeunesse du maître, est le plus beau des monuments des doges, le tombeau d'*Andrea Vendramin* († 1478), dans le chœur de *S. Giovanni e Paolo* [A]. A le comparer avec les tombeaux de P. Lombardi, le dessin déjà en est meilleur, et sans l'abus des répétitions trop parallèles ; les figures inférieures, — trois Génies avec des flambeaux derrière le sarcophage, deux héros dans les niches latérales, et deux jeunes porte-écusson (ces derniers sont aujourd'hui au Musée de Berlin, et remplacés par deux figures ennuyées en forme de Muses), — ont au-dessus d'elles l'air libre qui leur est nécessaire ; en haut, il n'y a que des reliefs, de différents degrés, suivant la place qu'ils occupent, et une légère ornementation de fronton, des Sirènes tenant un médaillon de l'Enfant Jésus. Dans le bas, sur le socle élégamment orné, les anges tenant la plaque d'inscription, et les deux enfants sur des monstres marins, sont de même en relief. Ce sens de la mesure et de la gradation suffirait déjà à désigner un grand artiste, ainsi que le travail du détail. Les motifs sont à peine distincts de ceux des Lombardi. Les héros et les anges ne sont pas très différents d'attitude chez l'un et chez les autres ; mais dans les Vertus du sarcophage l'esprit est frappé de la noblesse des formes, de la variété des attitudes, auxquelles se joint, comme dans la plupart des autres figures, la grâce merveilleuse et la douceur des jeunes têtes aux longues boucles.

Leopardi est de même l'auteur, quelques années plus tard (1500-1505) des *trois-mâts d'étendards* de la *Place Saint-Marc* [B], d'une composition si heureuse. Les petites figures présentent l'alliance des modèles antiques avec un grand sentiment de la beauté naturelle. Ce caractère apparaît surtout dans les cortèges de personnages marins (il y en a plusieurs aussi dans le monument du doge), évidemment imités, jusque dans leur expression de rêverie voluptueuse, des cortèges de Tritons de la sculpture grecque.

On attribue de plus à Leopardi le *Saint Thomas*, dans le groupe de saint Thomas, au-dessus du tombeau de Pietro Bernardo aux *Frari* [C]. D'après le dessin, le groupe entier, si expressif, pourrait être l'œuvre de Leopardi ; mais dans l'exécution, — autant que la hauteur où le monu-

ment est placé permet d'en juger, — le Saint Thomas même n'est pas digne du maître.

Le caractère des œuvres authentiques de Leopardi nous aiderait à déterminer quelles sont, dans la chapelle Zeno, à *Saint-Marc* [A], les sculptures, sinon de sa main, au moins dont le dessin lui appartient; car dès 1505, pour des motifs inconnus, le maître se retira de cet ouvrage. Il s'agit du plus magnifique *tombeau* de la Renaissance, celui du *cardinal Giov. Batt. Zeno* (exécuté de 1501 à 1515). Sur le sarcophage même sont les six belles Vertus de Leopardi; elles ne paraissent déjà plus aussi naïves que celles du tombeau de Vendramin. La statue couchée du cardinal est d'un caractère difficile à définir. Sur l'autel sont les statues de Saint Pierre et de Saint Jean-Baptiste, par PIETRO ou ANTONIO LOMBARDI, têtes habiles qui corrigent l'imperfection de l'attitude. Le bas-relief du baldaquin représente Dieu le Père avec des Anges. La célèbre *Madonna della Scarpa*, cette pure conception de l'âge d'or de Giov. Bellini, doit être de Leopardi. L'enfant, assis sur le genou droit de la Vierge et faisant le geste de bénir (1), est d'une exquise beauté.

Quant à une œuvre encore plus célèbre, le *monument équestre de Colleoni*, devant *S. Giovanni e Paolo* [B], la collaboration de Leopardi y est contestée. L'artiste cependant, bien que le dessin ne lui appartienne pas, a dû prendre part à l'achèvement de l'œuvre. Ainsi que nous l'avons remarqué plus haut, il n'est guère permis, d'après le caractère et la durée du travail (1491-1495), de lui attribuer que le beau socle de marbre avec une frise d'armes en bronze, ainsi que la fonte et la ciselure de la statue. L'ensemble de l'ornementation est d'un caractère vénitien, et trahit particulièrement la manière de Leopardi. Ce dernier n'a d'ailleurs rien changé au modèle de Verrocchio (v. plus haut).

L'influence de l'antiquité grecque apparaît plus marquée encore chez ANTONIO LOMBARDI. Sa seule grande œuvre signée (achevée en 1505), est le relief, heureusement composé, de la *Cap. del Santo* [C] à *Padoue*, représentant le *Miracle de l'enfant* que saint Antoine fait parler pour l'honneur de sa mère. Cette œuvre rappelle aussitôt les reliefs funéraires attiques, jusque dans la mesure et le calme exagéré peut-être des figures, qui sont d'une beauté extraordinaire, quoique un peu froide, et d'une exécution parfaite. — On attribue de même à Antonio la *statue de Saint Thomas d'Aquin* à *S. Giovanni e Paolo* [D], placée aujourd'hui près du tombeau de Trevisan (à droite) et dont l'attitude est aussi simple que noble (2). — La parenté avec le relief de marbre de Padoue nous permet de reconnaître la main d'Antonio dans un ravissant petit relief, repré-

(1) La fonte a été exécutée par PIETRO GIOVANNI DELLE CAMPANE, qui seul a signé (sur le socle de la Madone); la ciselure du tombeau est d'une négligence surprenante.

(2) La statue de Pierre Martyr, qui fait pendant (à gauche du tombeau), est attribuée à PAOLO DA MILANO; elle offre une grande parenté avec la première, et même elle répond mieux que le Saint Thomas au style propre d'Antonio. Y aurait-il là peut-être une confusion?



sentant la *Rencontre*, sur l'un des piliers de *S. Niccolò* [A] à *Trévis*. De même au nombre des premières œuvres généralement attribuées à son frère Tullio, il en est qui, par leur parenté avec les travaux précédents et par leur supériorité marquée sur la manière ordinaire de Tullio, font songer à une collaboration plus ou moins active d'Antonio.

Chez TULLIO LOMBARDI († 1559), le plus occupé, mais le moins doué de ces artistes, l'école, surtout dans ses dernières œuvres, dégénère en une sorte de maniérisme : draperies fines avec plis parallèles et comme peignés, élégance excessive des cheveux, attitudes conventionnelles, monotonie inerte d'action qui, dans les scènes mouvementées, tourne à la caricature. Tullio a moins d'intelligence que son frère et moins de naïveté que Leopardi. Il a eu cependant la fortune de créer quelques œuvres qui se rangent au nombre des meilleures de ce temps à Venise.

Ses premiers travaux doivent être la décoration plastique de l'intérieur de *S. Maria de' Miracoli* [B], particulièrement les demi-figures sur la balustrade de l'escalier du chœur, — la Vierge au-dessous et l'ange Gabriel en face paraissent pleins de promesses, comme des œuvres de jeunesse de Raphaël, — et les disques en relief sur les jambages des portes. Le *tombeau du doge Mocenigo* († 1485) à *S. Giovanni e Paolo* [C] est également une des premières œuvres, et, de même qu'à la précédente, Antonio paraît y avoir collaboré. Les figures allégoriques sur les côtés ont d'assez fortes réminiscences de l'antique ; dans les excellents reliefs du socle, il y a un effort pour imiter la douceur d'expression de Leopardi. Les quatre anges à genoux de *S. Martino* [D], datés de 1484, ainsi que l'autel adossé qu'ils supportent, sont d'une belle conception ; les têtes ont une expression de charme et de piété. Le grand relief de *S. Giovanni Crisostomo* [E], le *Couronnement de la Vierge* au milieu des apôtres, doit être à peu près du même temps. Les têtes, surtout celles des principaux personnages, ont un calme classique qui, il est vrai, ne répond pas très bien au mouvement du motif lui-même. — Parmi les sculptures inférieures de la *Scuola di San Marco* [F], les deux lions sont assez gauches ; les deux scènes de la vie de saint Marc révèlent manifestement l'étude des reliefs grecs (à remarquer surtout les figures debout au second plan) ; le portique en perspective qui représente le lieu de la scène fait un étrange contraste. Les quatre *Évangélistes*, en demi-figure, à *S. Francesco* [G] (chapelle Giustiniani), sont également de la main de Tullio.

La part prise par Tullio à la décoration de la chapelle de Saint-Antoine au *Santo* [H] de *Padoue* se compose de deux reliefs : saint Antoine guérissant la jambe d'un jeune homme, saint Antoine trouvant dans le cadavre d'un avare une pierre à la place du cœur. Les deux reliefs, commandés en 1501, n'ont été terminés qu'en 1525. Le dernier surtout porte la trace du maniérisme de l'artiste vieillissant. — Les mêmes faiblesses se retrouvent dans un travail dont l'attribution à Tullio n'est pas douteuse, l'autel de *S. Lio* [I] (à droite du chœur) avec une *Pietà*

entre des saints. Cette œuvre, de même que le relief de la *Pietà* à *S. Maria della Salute* [A], qui a été faussement attribué à Dentone, paraît déjà comme tout à fait raidie dans l'expression, le mouvement et la draperie. Les médaillons des *Évangélistes* [B] sur la coupole sont meilleurs.

Dans les *Marches* (qu'un lien politique unit à Venise, de même que la côte dalmate vis-à-vis), l'influence de Venise, à partir du XV<sup>e</sup> siècle, se joint à l'influence florentine, qui est plus ancienne. — A *Ravenne*, outre les œuvres déjà citées de PIETRO LOMBARDI, qui, d'après les dates, a dû travailler, soit pour Ravenne, soit à Ravenne même, en 1482 et en 1483, on trouve encore différents travaux de son atelier, de ses successeurs ou d'autres Vénitiens. Je citerai, par exemple, le beau monument en forme de niche, à l'extrémité de la nef gauche de *S. Francesco* [C], par un certain TOMMASO FLAMBERTO (1509), et, au *Musée* [D], la *figure tombale du chevalier Guidarelli*, attribuée à un certain BALDINI, de Ravenne. — Il y a dans la *cathédrale* [E] de *Cesena* deux autels qui appartiennent certainement à l'atelier d'Antonio ou de Tullio Lombardo : l'un, immédiatement à gauche de l'entrée, représente *Saint Bernard* au milieu des saints Eustache et Christophe ; le second, en face (troisième autel à droite), le *Christ ressuscité* entre les deux saints Jean, et, au-dessus, un ange ; sur les côtés sont agenouillés les donateurs, Camillo et Carlo Verardo. Le travail en haut relief, la beauté des formes, l'expression aimable, bien qu'un peu insignifiante, de la plupart des têtes, sont des signes caractéristiques auxquels se reconnaissent les deux derniers Lombardi. Le second autel a plus de puissance et de noblesse ; il est de 1510 environ. Les trois figures en relief du premier autel, disjoint aujourd'hui et débordant de son cadre, sont, à en juger par certaine mollesse de travail, de dix ou quinze ans plus récentes. — A *Faenza*, quelques années plus tard, un artiste local, PIETRO BARILOTO, exécuta dans la *cathédrale* [F] le joli *tombau d'Africano Severoli* († 1522), de même que le *monument*, plus récent et plus lourd, de *Giov. Batt. Bosi* († 1542) ; il y a dans ces œuvres une certaine parenté avec les Florentins, tels que Ferrucci et Rovezzano.

A *Ancône*, la décoration plastique des façades de *S. Francesco* [G] et de *S. Agostino* [H] (dans un style de transition d'un baroque original), est attribuée à GIORGIO DI SEBENICO ; elle n'a d'ailleurs que peu de valeur artistique. Les figures sont tourmentées et d'une hâte extrême dans les mouvements.

Si les grands sculpteurs de la **haute Renaissance** (les Cinquecentistes) ne valent pas, tant s'en faut, les grands peintres de ce temps, s'ils ne tiennent pas, dans leur art, les promesses des XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles, la faute n'en est pas uniquement à eux.

Nous avons déjà plus haut fait plus d'une allusion aux obstacles invisibles auxquels s'est heurtée la sculpture religieuse, et qui ne lui ont jamais permis de devenir ce qu'était en Grèce la sculpture des temples. Il est vrai qu'il y eut à la place une sculpture profane, mi-allégorique, mi-religieuse, mais il lui manquait je ne sais quelle intime nécessité : elle fut et resta une fantaisie esthétique des raffinés du temps, sans devenir jamais l'expression nécessaire d'une foi commune.

Au XVI<sup>e</sup> siècle, d'ailleurs, la sculpture est, à certains égards, plus libre qu'elle ne l'avait jamais été. Prenons pour pierre de touche les tombeaux, par exemple. A l'époque gothique, l'architecture y règne en maîtresse absolue : la sculpture n'y paraît être qu'au service de la première. Aux temps de la première Renaissance, ce n'est déjà plus l'architecture, c'est la décoration qui fait aux sculptures un cadre en forme de niches, d'arcs de triomphe : ou plutôt, malgré cet encadrement, l'impression d'ensemble est, par essence, plus décorative que plastique. Désormais cette heureuse harmonie avec l'architecture prend un tout autre caractère ; les deux arts continuent à avoir besoin l'un de l'autre, mais la sculpture, au lieu de n'être que l'enfant de la maison, paraît être la locataire de l'architecture. On lui abandonne les niches et les balustrades, avec la faculté d'entreprendre ce qu'elle veut, pourvu qu'elle ne dérange pas trop l'ensemble des lignes architecturales. Quand elle le peut, elle soumet l'édifice lui-même à ses propres convenances, et de plus, des parties qui jusqu'alors appartenaient surtout à l'architecture, les autels, les tombeaux, etc., lui sont laissées, et à elle exclusivement.

La sculpture est aussi plus libre dans ses moyens : la grandeur naturelle, dans les figures, qui au XV<sup>e</sup> siècle était plutôt l'exception, ne lui suffit plus ; le demi-colossal devient la règle, et souvent les dimensions sont tout à fait gigantesques.

Elle est enfin plus libre dans le choix des types. Les personnages bibliques sont modifiés selon les convenances plastiques, et dans les figures mythologiques, on ne se tient plus aux modèles antiques. Dans l'allégorie, c'est la fantaisie sans règle et sans limites.

Cette grande liberté, d'ailleurs, était contre-balancée par les limites que s'imposait volontairement le style plastique élevé : la grandeur soumise à la loi. L'esprit du XV<sup>e</sup> siècle, en sculpture, c'était surtout la recherche de la réalité et de la vie, exprimées tantôt avec grâce, tantôt avec violence, parfois dans la fine observance des lois les plus hautes du style, parfois au contraire dans la plus complète indépendance. Il fallait maintenant à cette réalité, à cette vie, le rayonnement de la grandeur et de la beauté.



Ici encore l'inspiration vint de l'antiquité, non plus, comme au temps de Donatello et des vieux maîtres de Padoue, qui n'empruntaient à l'antique qu'une sorte de décor, l'enveloppe de leur propre pensée. Ce que quelques maîtres cherchent maintenant, c'est la loi même de l'ancienne plastique. Ce ne fut au reste qu'un moment. Peu d'artistes se mirent sérieusement à cette étude, et il n'y eut qu'un petit nombre d'œuvres d'une valeur absolue. L'imitation maniérée de ces maîtres l'emporta bientôt, et l'antiquité comme l'étude du nu furent à demi oubliées. De cet élan, du moins, il est resté quelques traits reconnaissables : le traitement grandiose du nu et la simplification de l'accessoire, particulièrement de la draperie. (La simplification de la draperie, il est vrai, ne réussit pas à vaincre la résistance obstinée des plis, si nombreux et si superflus.) Alors commence, comme nous le verrons, avec Andrea Sansovino, l'art, également emprunté à l'antiquité, d'établir un contraste entre les diverses parties des figures, la saillie des parties droites vis-à-vis des parties gauches, des parties supérieures vis-à-vis des parties inférieures, et réciproquement. Chez la plupart d'ailleurs, et bien vite, ce « *contraposto* » devient l'unique but de l'œuvre. Enfin ne tardent pas à apparaître nombre d'appropriations des œuvres antiques. Et ce qui choque le plus dans le maniérisme de cette espèce, ce n'est pas l'imitation de l'antiquité en elle-même, puisqu'un Thorwaldsen peut toujours s'y révéler, c'est l'amalgame hybride de l'antique avec des intentions étrangères.

Ce qui souffrit le plus, ce fut le relief. La masse énorme des reliefs antiques, les sarcophages romains, de style postérieur surtout, étaient comme une justification pour toute surcharge. Le xv<sup>e</sup> siècle déjà l'avait entendu ainsi, il était même allé beaucoup plus loin que le style romain tardif : il avait, comme nous l'avons vu, traduit en marbre et en airain des peintures, en y ajoutant un arrière-plan riche et profond. La sculpture du xvi<sup>e</sup> siècle, à peu d'exceptions près, garda le même style, mais sans la naïveté du xv<sup>e</sup>, avec plus de prétention dans les formes, qui bientôt devinrent singulièrement incultes. Quel est le mode de narration propre au relief, quelles sont ses limites nécessaires, dès 1530 personne n'en avait plus le moindre sentiment. Et c'est ainsi que pendant plus de deux cents ans tant de talents et de ressources se sont dépensés en pure perte dans une fausse direction.

Le premier et le plus noble des représentants de la sculpture du xvi<sup>e</sup> siècle est ANDREA (CONTUCCI DA MONTE) SANSOVINO (1460-1529). Doué d'un sentiment de douceur et de beauté, il décele pourtant, lui aussi, et jusque dans ses meilleures œuvres, le tribut que la statuaire de la haute Renaissance paie à la beauté empruntée de l'antique, et par conséquent à demi étrangère : je veux dire le manque d'individualité et de caractère, et, par suite, de variété et d'originalité. On le voit dès sa première œuvre (d'après Vasari), un *autel en terre cuite peinte*, dans

l'église de son pays natal, *Monte San Savino* [A]. Les trois statues de saints de grandeur naturelle, dans leurs niches, et les deux anges planant au-dessus trahissent un sentiment de la beauté élégante dans la composition, la forme et la draperie ; mais il y manque le caractère vrai, l'énergie, l'attitude ; l'ordonnance, de plus, est décidément insignifiante.

La même remarque s'applique davantage encore à la *niche du Saint-Sacrement*, dans le transept gauche de *S. Spirito* [B] à Florence, que Vasari décrit avec raison comme une œuvre de la jeunesse de l'artiste. Les anges en couronne sont presque les mêmes : l'ordonnance est très analogue, mais moins calme, et mesquine, comme l'ensemble de la décoration. Les parties plastiques, les statuette et les petits reliefs des prédelles, les lunettes, etc., sont subordonnées à dessein, mais aussi sacrifiées, bien qu'il s'y trouve quelques belles figures et de beaux motifs.

Une œuvre semblable, seulement plus récente, *les fonts baptismaux du Baptistère* [C] de Volterre (signée et datée de 1502), est si médiocre, surtout dans les parties plastiques (les reliefs du Baptême, et les quatre Vertus cardinales), que l'exécution semble devoir en être attribuée à des élèves.

Les deux œuvres principales du maître qui ont fondé sa gloire, et qui lui assurent à jamais un rang élevé parmi les sculpteurs de la Renaissance, ce sont les deux *tombeaux de prélats* (*Basso* et *Sforza Visconti*), dans le chœur de *S. Maria del Popolo* [D] (commencés en 1505 et 1507). On y trouve encore, dans l'ordonnance, le système d'encadrement du xv<sup>e</sup> siècle. Les figures allégoriques sont encore de demi-grandeur dans leurs niches : elles ont cette beauté plus générale, empruntée de l'antique, qui apparaît ici pour la première fois et dans toute sa force. Les deux jeunes prélats sont représentés couchés, dans une attitude de noble sommeil ; mais la tête appuyée contre le bras contredit l'idée du sommeil, et le mouvement de même que la vie, ainsi évoqués, des figures, contredisent l'architecture même du monument. Le principal mérite en est d'ailleurs dans la décoration. — Le *tombeau de Pietro de' Vincenti* (1504), dans le passage de la porte sud, église de l'*Araceli* [E], paraît comme une préparation d'Andrea à ces monuments : la statue tombale, de même que le relief ovale de la Madone, et les allégories, sur les côtés, sont de belles esquisses d'un effort qui n'est pas encore dégagé, et qui n'atteint son but que dans les deux chefs-d'œuvre en question. — Le *monument Armellini*, 1524, dans le transept droit de *S. Maria in Trastevere* [F], n'est tout au plus qu'une habile œuvre d'école.

C'est dans les derniers temps du séjour à Rome de Sansovino, dans l'année 1512, que fut composé le groupe de *Sainte Anne et de la Vierge avec l'Enfant*, à *S. Agostino* [G], fondation d'un protonotaire allemand, Jean Coricius. Les lignes et les formes sont belles et libres, bien que rappelant trop évidemment le célèbre carton de Léonard sur le même sujet : mais les caractères sont moins heureux, Sainte Anne, vieille, aux

traits profondément creusés (ce que Léonard a su éviter), est presque repoussante en marbre ; la Madone est d'une beauté morte et sans expression, qui devint le modèle de Lorcnzetto et de tant d'autres artistes de la génération suivante.

Andrea fut singulièrement mieux inspiré tant qu'il resta en relations directes avec le vieil art florentin. Le groupe du *Baptême du Christ*, au-dessus du portail est du *Baptistère* [A] à Florence (commencé en 1500, achevé par VINC. DANTE ; l'ange maniéré, et plus récent, est de SPINAZZI), ne présente pas seulement un degré plus élevé de beauté dans les figures, c'est une œuvre d'une vraie grandeur, d'une conception monumentale.

Les mêmes qualités se retrouvent dans les statues de *Saint Jean-Baptiste* et de la *Madone* (1503), à la chapelle de Saint-Jean, dans la *cathédrale* [B] de Gênes : la première est encore un peu sèche, mais la Madone est d'une rare beauté d'attitude et d'expression ; le mouvement de l'enfant a de la naïveté et rappelle encore la manière de Léonard.

Depuis 1513 jusqu'à sa mort en 1529, Andrea fut exclusivement occupé du projet, et, en partie aussi de l'exécution de la décoration plastique en marbre de la *Santa Casa*, de la *cathédrale* [C] de Loreto, dont la forme architectonique appartient à Bramante. Malgré la richesse des matériaux, la beauté de l'architecture et de maint motif varié, cette œuvre cependant, surtout en ce qui concerne les statues et les reliefs, exécutés par Andrea lui-même, ne l'emporte guère en mérite artistique sur l'ornementation de la chapelle du Santo à Padoue. Il y a méconnaissance du style dans les bas-reliefs qui sont presque en ronde bosse : certains motifs, des figures et des scènes entières, sont empruntés aux peintures de Raphaël et de Michel-Ange, au plafond de la Sixtine en particulier ; et le sentiment général de beauté qui apparaît plus ou moins çà et là n'est pas un dédommagement. — A côté d'Andrea, et sous sa direction, ont travaillé à cette œuvre considérable TRIBOLO, BANDINELLI, R. DA MONTELUPO, FRA DA SAN GALLO, AIMO, GIROL. LOMBARDO, GUGL. DELLA PORTA, MOSCA et CIOLI.

A Sansovino se rattache une série de sculpteurs florentins, de quelques années plus jeunes, qui cependant sont plus retenus encore dans les traditions du XV<sup>e</sup> siècle : à ce dernier égard, dans les travaux décoratifs surtout, ils sont parfois supérieurs à Sansovino, tandis que dans les œuvres plastiques ils n'ont ni la naïveté et le naturalisme fin du siècle précédent, ni le sentiment de la beauté que possède Andrea.

Ici se place le célèbre architecte GIULIANO DA SAN GALLO, avec la décoration en relief de ses deux tombeaux à *S. Trinità* [D], et la cheminée du *Palais Gondì* [E] à Florence : l'intérêt principal de ces œuvres est dans la mise en valeur et l'exploitation de motifs antiques ; il y manque la finesse et la vie.

ANDREA FERRUCCI, de Fiesole (1465-1526), et un artiste qui a avec lui d'étroites affinités, BEN. DA ROVEZZANO (mort après 1550), offrent de



l'intérêt comme décorateurs, et ils s'élèvent parfois à la grande beauté. Leurs œuvres plastiques sont molles et inquiètes. Ils ne peuvent guère exécuter que de petits reliefs, comme les reliefs si injustement célèbres de Rovezzano au *tombeau de Saint-Jean Gualbert* (1515), dont les restes sont aujourd'hui exposés au *Musée National* [A] de Florence, ou les reliefs de Ferrucci sur les *fonts baptismaux* de la *cathédrale* [B] de Pistoie. Leurs figures de grandeur naturelle, le *Saint André* de Ferrucci, et *Saint Jean l'Évangéliste*, de Rovezzano, dans la *cathédrale* [C] de Florence, ont déjà quelque chose de la raideur académique. — Plus médiocres encore sont les sculptures du *tombeau d'Ant. Strozzi* à *S. Maria Novella* [D], exécutées par les élèves de Ferrucci, ANDREA, SILVIO et MASO BOSCOLI, de Fiesole.

Il y a plus d'importance, et un effort plus élevé vers la grande sculpture, dans l'œuvre de deux contemporains qui nous sont connus surtout par des travaux de bronze. BACCIO DA MONTELUPO (1469-1533?) est l'auteur de la statue de *Saint Jean l'Évangéliste* à *Orsanmichele* [E], laquelle, malgré quelque recherche, se rattache aux œuvres du siècle précédent. Sa statue de *Mars* sur le tombeau de Pesaro, aux *Frari* [F] de Venise (1503), est d'un classique plus insignifiant.

Il faut placer bien au-dessus de lui GIOV. FRANC. RUSTICI (1474-1554), l'auteur du groupe en bronze de la *Prédication du Baptiste*, au-dessus de la porte nord du *Baptistère* [G]. Il doit avoir été l'élève de Verrocchio (très jeune encore, il a donc pu travailler à la fonte de la statue équestre de Colleoni, à Venise); les jaloux ont dit qu'un élève plus fameux de Verrocchio, Léonard de Vinci, avait pu l'aider dans son œuvre. Quoi qu'il en soit, il y a dans ce groupe le sens profond, l'expression qui, parmi les peintres, se retrouve surtout chez Luca Signorelli.

Ce petit nombre d'œuvres ou plutôt quelques-unes d'entre elles nous représentent presque uniquement dans la statuaire cet esprit de beauté mesurée dont Raphaël est, en peinture, le maître favori. Aussi y a-t-il une grande ressemblance entre elles et les œuvres de sculpture que RAPHAEL fit exécuter sous sa direction, surtout par LORENZETTO. On attribue à tort à la main de Raphaël la statue de *Jonas* à *S. Maria del Popolo* [H] (chapelle Chigi) à Rome, dont le dessin pourtant lui appartient; le corps est loin d'être parfait, mais il y a dans l'attitude une expression merveilleuse de jeunesse, de jeunesse reconquise, s'éveillant comme d'un sommeil. (La gueule de la baleine est d'un travail habile et discret. Dans la tête de Jonas une certaine ressemblance de traits avec l'Antinoüs) (1). — Le relief en bronze du maître-autel, qui représente un *Sacrifice* [I], a des beautés analogues de composition et de forme. Vis-à-vis, le prophète *Élie*, sans expression, est de l'invention de Loren-

(1) A Saint-Petersbourg se trouve l'original d'une belle œuvre, dont l'invention est également attribuée à Raphaël, un Enfant mort porté par un dauphin.

zetto; — de même que la statue de la *Madone* au *Panthéon* [A], sur l'autel derrière lequel se dissimule le tombeau de Raphaël. De même encore, le *Saint Pierre* à l'entrée du *Pont Saint-Ange* [B], dans le style de la statue plus ancienne de Paolo Taccone, qui lui fait vis-à-vis. — (On retrouve encore la manière de Lorenzetto dans la *Madone*, assise sur le tombeau de Guidiccioni, à *S. Francesco* [C], à *Lucques*, dont je ne saurais indiquer l'auteur. La belle intention de la tête de la *Madone*, comme du mouvement et du corps de l'enfant, qui saisit sa mère par son voile, est très supérieure à l'exécution.)

JULES ROMAIN, de même, s'est essayé comme sculpteur : c'est lui qui a dessiné le tombeau de *Balthazar Castiglione* à *S. Maria delle Grazie* [D] à une heure de Mantoue, lieu de pèlerinage, dont l'église est célèbre par ses étranges portraits de cire.

---

C'est ici déjà, d'après l'ordre des dates, qu'il faudrait placer Michel-Ange ; mais, à cause du rang qu'occupe ce maître dans toute l'histoire postérieure de la sculpture, il est nécessaire de citer d'abord un certain nombre d'artistes qui, bien que plus récents, n'ont que peu ou point subi l'influence de son style, soit qu'ils aient gardé dans leurs œuvres, d'une richesse bigarrée, les tendances du xv<sup>e</sup> siècle, soit qu'ils aient approché de l'idéal de beauté, plus libre, mais plus général, de Sansovino, soit enfin qu'ils n'aient pu se soustraire à une sorte de décadence amenée par l'école romaine de peinture.

Je mentionnerai d'abord deux Florentins. (Nous réserverons BANDINELLI pour l'école de Michel-Ange, à laquelle il appartient malgré lui.) TRIBOLO (proprement NICCOLÒ PERICOLI, 1485-1550) fut dans le principe l'élève de Jacopo Sansovino, qui sera nommé plus bas, mais à une époque où cet artiste se rapprochait du style de son maître Andrea et n'avait pas encore sa manière originale. Tribolo, d'ailleurs, doit avoir, dès le début, connu les œuvres d'Andrea, et lorsque plus tard, d'après les dessins de ce maître, il collabora à la Santa Casa de Loretto, il dut se pénétrer de son style. Sa première œuvre est la statue de marbre de l'apôtre *Saint Jacques*, dans une niche latérale du chœur de la cathédrale [E] de Florence, à gauche. Tribolo eut ensuite (vers 1525) à orner les portes latérales de la façade de *S. Petronio* [F] à Bologne. Il est l'auteur des *Prophètes*, des *Sibylles*, des *Anges* (sur les pendentifs de la porte et de l'arc) ; il a composé de même les reliefs des pilastres de la porte droite (*Histoire de Joseph*), et trois des reliefs (le premier, le troisième, le quatrième) du pilastre gauche (*Histoire de Moïse*). Dans ces nombreux sujets, de petite dimension, il y a une pureté et une mesure de style très rares pour les reliefs du temps. Les prophètes et les sibylles, il est

vrai, trahissent dans la draperie et les formes du corps l'influence de la Sixtine, qui apparaît également dans le motif même ; mais il faut les ranger au nombre des figures de cette époque qui ont le plus de charme et de pureté. Les reliefs narratifs, un peu surchargés peut-être, moins pourtant que la plupart des œuvres de ce temps, sont presque les seuls qui donnent une idée des lois de ce genre. Ils présentent nombre de traits ingénieux (Joseph plongé dans la citerne, Joseph vendu aux Madianites, la mort du chevreau, le manteau teint de sang présenté à Jacob, etc.). Ces œuvres, excellentes de conception et de forme, furent comme une école nouvelle pour un artiste un peu plus âgé que Tribolo, ALFONSO LOMBARDI (voir plus bas) (1).

Le grand relief de l'*Assomption de la Vierge* à *S. Petronio* [A] (onzième chapelle à droite), de l'année 1526, est plus médiocre : on y sent l'influence de Michel-Ange.

Un excellent maître inconnu, mais très proche de Tribolo, est l'auteur du *tombeau de la famille Cereoli* à *S. Petronio* [B] (à l'intérieur, à gauche du portail principal, 1526), et peut-être aussi de la *Madone*, dans la sixième chapelle à droite.

L'œuvre principale de Tribolo à Rome est le *tombeau du pape Adrien VI* († 1523), dans le chœur de *S. Maria dell' anima* [C] (à droite) ; l'ordonnance (qui est de PERUZZI) n'est pas, dans l'ensemble, très heureuse, et le détail est surchargé. Peut-être, d'ailleurs, la part de Tribolo se limite-t-elle aux figures allégoriques ; la statue couchée est certainement, et le reste peut-être, de la main de MICHELANGELO SANESE.

Dans ses dernières années, Tribolo s'occupa surtout de décorations provisoires, genre pour lequel il avait un talent spécial. Il fut aussi l'un des architectes factotums de Côme I<sup>er</sup> (v. ARCHITECTURE). C'est pour ce dernier qu'il exécuta dans la *Villa Castello* [D], non loin de Florence, différents travaux, entre autres quelques œuvres de sculpture.

Ici se place BENVENUTO CELLINI (1500-1572), plus célèbre peut-être par ses Mémoires que par ses œuvres mêmes. Il a été question plus haut de son talent comme décorateur ; il s'agit ici de ses statues, où se trahit, d'une façon plus ou moins sensible, la manière propre de l'orfèvre. Seul le *Persée* en bronze, sous la *Loggia de' Lanzi* [E] à Florence, fait exception, par les dimensions de l'œuvre et son originalité. Benvenuto y apparaît comme le naturaliste du xv<sup>e</sup> siècle, le fils spirituel de Donatello. Le motif, malgré certaine étrangeté (voir le raccourci du cadavre de la Méduse), a non seulement de l'énergie, mais du caractère dans les lignes ;

(1) Dans le groupe de la lunette de la porte droite, la Madone seule appartient à Tribolo. Le corps du Christ dans les bras de Nicodème (de 1526) est une œuvre maladroite du peintre AMICO ASPERINI et de JEAN DE SECCADENARI, à qui était confié tout le travail des deux portes latérales. Les pilastres supérieurs, près des frontons, ont été ornés de reliefs par des artistes lombards assez médiocres.



et ces mérites nous permettent de négliger certains défauts dans l'exécution, cependant très soignée, tels que la pauvreté du torse en comparaison avec les extrémités. Les statuette du socle sont, au contraire, d'un idéalisme maniéré dans le goût de l'école romaine ; le relief, de même, est aussi peu plastique que possible. — Le *Musée national* [A] possède deux modèles distincts du Persée : le modèle de cire est le meilleur. C'est dans la même collection que se trouve le *buste de bronze* colossal de *Côme I<sup>er</sup>* : l'attitude et l'ornementation en sont recherchées, l'exécution est trop poussée, étant données les dimensions. Je préfère (malgré la fixité du regard) le buste en bronze d'un vieillard, *Bindo Altoviti*, dans le *palais* du même nom [B], près du Pont Saint-Ange à Rome, et un autre buste dans l'une des collections particulières de *Naples* [C]. — Les restaurations d'œuvres antiques par Benvenuto, telles que le *Ganymède* des *Offices* [D] (salle de l'Hermaphrodite), semblent trop enjolivées.

Nous mentionnerons ici l'œuvre d'un inconnu, un *Bacchus*, debout dans la niche d'une fontaine, de l'autre côté du Ponte Vecchio, à Florence [E]. Tenant d'une main une coupe, de l'autre une grappe, très énergique et porté en avant par un mouvement violent, il est fait pour n'être vu que de gauche : la forme vulgaire, herculéenne de parti pris, est choquante. Il suffit de le comparer, par exemple, au Bacchus de JAC. SANSOVINO, qui rend le même motif, mais avec une tout autre beauté.

Un contemporain de Cellini, LEONE LEONI, d'Arezzo (1509-1590), qui travailla à Milan, célèbre comme médailleur et graveur, s'est de même distingué comme sculpteur et fondeur en bronze. Ses œuvres, ainsi que celles de son fils POMPEO, qui a tout à fait la même manière, se trouvent pour la plupart en Espagne : ce sont des statues de bronze et des bustes, d'un grand effet, qui, par la vie individuelle et l'élégance de l'attitude, se distinguent avantageusement des travaux de Cellini. Nous avons, à la *cathédrale* [F] de Milan, un bon exemplaire de cet art dans le *tombereau* de *Giov. Giac. Medici*, avec ses figures de bronze et sa riche décoration de marbre.

FRANCESCO DA SANGALLO (1494-1576), fils de Giuliano, l'architecte, est un des successeurs moins importants d'A. Sansovino. Le *groupe d'autel* de l'*Orsanmichele* [G] à Florence, représentant le même sujet que l'autel de son maître à S. Agostino, à Rome, montre toute son infériorité : les deux femmes assises semblent repousser l'enfant de leurs genoux. — Une statue-portrait de *Paul Jove* dans le cloître de *S. Lorenzo* [H] ; à l'*Annunziata* [I] (entrée de la rotonde), le *tombereau* du prélat *Angelo Marsi-Medici*, avec une figure couchée, d'un effet presque rebutant. — (Sur la collaboration de Sangallo aux sculptures de Loreto, v. plus haut.) La même manière se retrouve dans les têtes en relief de *Saint Roch* et de la *Madone* à *S. Muria Primerana* [J] à Fiesole (1542).

VINCENZO DANTI (1530-1576), dans le groupe en bronze de la *Dérol-*

lation de saint Jean au-dessus de la porte sud du *Baptistère* [A] à Florence, paraît partagé entre deux styles. Le saint Jean à genoux est une belle inspiration des œuvres de Sansovino ; le bourreau et la femme qui regarde, au contraire, rappellent trop les idées et les formes de l'école pittoresque romaine. — La statue assise du *Pape Jules III*, dans la cathédrale [B] de Pérouse, est de ce dernier style. — Dans le *Giardino Boboli* [C], à l'entrée, à droite, une allégorie bizarre : le *Triomphe de la Droiture sur le Mensonge*. — Le relief en bronze de l'*Adoration du Serpent*, au *Musée national* [D], trahit tout à fait l'influence de Michel-Ange.

Il y a dans la *Haute-Italie* un maître égal et parfois supérieur aux artistes qui viennent d'être cités : je veux dire ANTONIO BEGARELLI, de Modène (1498(?)-1565). Son prédécesseur est ce GUIDO MAZZONI (v. p. 406) qui, par ses grands groupes d'argile, d'un réalisme loyal, sans créer peut-être un genre nouveau, mit du moins en honneur un genre incompris, et en fit pour Modène une véritable spécialité. La supériorité de Begarelli est due non pas à la connaissance de l'antiquité, mais à ses affinités évidentes avec Corrège et l'art du temps. Ses formes ont autant de beauté, de liberté, de richesse que celles d'A. Sansovino, sans pourtant les égaler.

Le principe de Begarelli était purement pittoresque : ses groupes, de grandeur naturelle, étaient faits non pour une exposition libre, mais pour des niches et des chapelles déterminées, comme des tableaux. Le groupe, au lieu d'être construit pour lui-même, strictement, est disposé selon une ordonnance pittoresque et de façon à être vu d'un point déterminé. Dans ces limites du moins, le maître eût pu s'imposer les mêmes sévérités qu'un peintre : tout au contraire, malgré un grand sentiment de la beauté, il s'abandonnait tout entier à l'élan du naturalisme, à la recherche absolue de la vie et de la réalité. Le sentiment des lignes purement pittoresques lui est aussi étranger qu'à Corrège lui-même. Son modelé est généralement médiocre ; ses attitudes, dès qu'elles ne sont pas déterminées par une action précise, ont de l'hésitation et de la mollesse. Aussi, dans les statues destinées à une exposition libre et isolée, Begarelli donne-t-il parfois moins de satisfaction que d'autres artistes qui lui sont d'autre part très inférieurs.

L'œuvre la plus ancienne du maître à Modène est peut-être le groupe de la *Lamentation sur le corps du Christ* à *S. Maria Pomposa* [E] (premier autel à droite). Begarelli est encore ici sous l'influence du groupe de Mazzoni à *S. Giovanni* (v. p. 406), tant pour la sévérité de l'ordonnance et de la draperie que pour la gravité de l'expression. — Ici se place peut-être le grand ouvrage de *S. Francesco* [F] (chapelle à gauche du chœur) : la *Descente de croix*. Quatre personnes, en ordre symétrique sur deux échelles, descendent le corps ; au-dessous, la Vierge évanouie, soutenue par trois femmes ; sur les côtés, saint Jean-Baptiste, saint Jérôme, saint François et saint Antoine de Padoue. Le choix du moment précis où

l'effort physique s'exerce symétriquement n'est pas d'un heureux effet ; mais le groupe des femmes est pittoresque, l'expression de la douleur est à la fois noble et saisissante, les têtes ont de la grandeur. L'artiste est en pleine possession de toutes ses ressources : les mains sont faciles, belles, d'un mouvement expressif ; les attitudes de la Vierge évanouie, de saint François à genoux et de la femme penchée en avant sur le dernier plan, montrent une maestria accomplie. La draperie pourtant trahit l'insuffisance, même pittoresque, de ce naturalisme, ignorant que la draperie est autre chose dans l'art que dans la réalité, qu'elle est un mode d'expression de la forme et du mouvement, et qu'en sculpture elle obéit à des lois très déterminées. Il y a ici trop de travail inutile et superflu : les manteaux et les voiles se mettent à voltiger, comme si déjà de Naples soufflait le siroco du Bernin.

Mais toutes ces ombres disparaissent devant une œuvre magnifique qui est de la pleine maturité du maître. Il y a à *S. Pietro* (chapelle à droite du chœur) une *Lamentation sur le Christ mort* [A], composée de quatre figures seulement. Nicodème relève un peu le corps étendu, tandis que saint Jean soutient la Vierge agenouillée. C'est un tableau accompli, plein de simplicité et de grandeur dans l'exécution du détail ; et ce groupe atteint les hauteurs sereines des chefs-d'œuvre du XVI<sup>e</sup> siècle. — Dans la même église, le *groupe de l'autel* [B] du transept droit (quatre saints ; en haut, sur les nuages, la *Madone* avec des anges), commencé par Begarelli en 1532, a été achevé par son neveu Lodovico. Ici, de même, il y a des parties de grand mérite, telles que l'extase de saint Pierre, la beauté des têtes de la Vierge et de l'Enfant. — Les *six statues* [C] en ronde bosse, de grandeur naturelle, dans la nef principale, montrent au contraire l'impuissance de l'artiste à poser une figure tranquille. — Il en est de même des *quatre statues* dans le transept de *S. Giovanni* [D] à *Parme* (1561), qui, par le détail, surpassent les six précédentes et appartiennent aux œuvres de la meilleure époque. Quelle irrésolution dans le corps et l'attitude de ce saint Jean Évangéliste, de cette Madone ! Avec quel plaisir Begarelli traite les larges manches pendantes de saint Benoît ! Et comme il laisse flotter le voile de la Madone ! Mais aussi quelle beauté dans les têtes, dans la figure enfantine de saint Jean-Baptiste accompagnant sa mère ! — Le même caractère se retrouve dans les *statues* de *S. Benedetto* [E], près de *Mantoue* (1559).

Je crois reconnaître la dernière manière de Begarelli (à part l'autel du transept de *S. Pietro*) dans le grand groupe de *S. Domenico* [F] à *Modène* (passage de l'église au portique inférieur de l'Académie). C'est la scène de Marthe et de Marie : Marie agenouillée devant le Christ, Marthe avec deux servantes à droite, deux disciples à gauche. On ne saurait méconnaître ici l'effet de l'école pittoresque romaine : les draperies déjà suffiraient à le prouver ; cette influence de plus se révèle dans le contraste voulu des parties du corps (dans la figure de Marthe, par



exemple, qui, comme figure isolée, est excellente). Les têtes sont encore pour la plupart d'une beauté naïve. — Il y a dans la *cathédrale* [A], sous le quatrième autel à gauche, un petit « presepio » de Begarelli ; il est généralement fermé, et l'auteur ne l'a pas vu.

Selon toute vraisemblance, Begarelli n'a pas peint ses groupes. Il n'y a pas trace de couleur, même dans les parties où le crépi actuel s'est écaillé (1).

La plupart des sculpteurs de la Haute-Italie à cette époque, contrairement à ce réaliste résolu, cherchent à perfectionner leur art indigène par l'idéalisme de Florence et de Rome. Lequel d'entre ces artistes a connu les œuvres d'A. Sansovino et l'œuvre dont l'influence devait être encore plus décisive, le plafond de la chapelle Sixtine, il est malaisé de le dire. Mais souvent les traces de cette influence sont visibles. Michel-Ange exerce sa grande influence sur la sculpture, d'abord comme peintre, et longtemps avant la création de ses chefs-d'œuvre plastiques. — C'est vers 1530 que la présence de Tribolo à Bologne et de Jacopo Sansovino à Venise dut assurer la victoire aux écoles toscane et romaine.

Le plus important peut-être des maîtres de cette lignée, avec Begarelli, est ALFONSO LOMBARDI (1488-1537), de Ferrare (2), lequel travailla surtout à Bologne. Il eut aussi l'avantage de commencer par des œuvres réalistes, à peu près dans le genre des sujets traités par Begarelli. Il est encore très voisin de ce dernier dans une de ses premières œuvres : *le Christ et les Apôtres*, dans le transept de la *cathédrale* [B] de Ferrare, demi-figures peintes (la peinture a été renouvelée). L'artiste, malgré la vie et la beauté des figures, paraît encore attaché aux traditions naturalistes de son école ; il se révèle, par la grandeur des mains, comme condisciple de Lorenzo Costa ; l'exactitude et l'élégance du travail trahissent le novice habile. — A *S. Giovanni* [C], dans la même ville, un buste de *Madone* en relief ; à *S. Domenico* [D] (quatrième chapelle à gauche), un buste de *Saint Hyacinthe* qui est évidemment une étude de tête de moine d'après nature. — Dans le groupe d'argile peinte de la crypte de *S. Pietro* [E], à Bologne, la *Lamentation sur le corps du Christ*. Le travail des têtes est excellent (3). — Plus tard, et sans doute

(1) Vasari déjà dit que Begarelli n'avait donné à ses groupes que la couleur du marbre. Il en parle à propos d'une visite de Michel-Ange à Modène, et à cette occasion il cite un mot enthousiaste du maître : « Si cette terre devenait marbre, malheur aux statues antiques ! »

(2) Il était proprement originaire de Lucques et s'appelait CITTABELLA. Mais comme artiste il appartient à la Haute-Italie.

(3) Il y a, du même temps, au pèlerinage de *Varallo* [F] (dans la chapelle de Sacro Monte, et aussi, croit-on, dans quelques-unes des autres stations), des groupes en ronde bosse, de grandeur naturelle, et peints, dont l'auteur est sans doute le peintre GAUDENZIO FERRARI. La représentation des scènes de la Passion se poursuit, en fresques, sur la muraille. — On attribue au même artiste des groupes semblables, en argile peinte, dans le *Baptistère* [G] de Novare.

sous l'influence de Tribolo, l'artiste se rapproche du style et des formes idéales enseignées à toute cette école par Andrea Sansovino. Il s'essaye à des tâches ingrates, telles que le colossal *Hercule assis* (en terre) dans le vestibule supérieur du *Pal. Apostolico* [A] : les proportions sont singulièrement meilleures, et l'attitude est beaucoup moins recherchée que dans toutes les œuvres laissées par Bandinelli et Ammanati (fortes restaurations). — Le plus grand nombre de ses travaux se trouvent à *S. Petronio* [B]. La tradition de l'ancienne sculpture lombarde se reconnaît encore dans les statues du portail latéral droit et du portail gauche de la façade, à l'intérieur (la *Salutation angélique* avec *Dieu le Père*, et le *Péché originel*). Il y a, avec plus de liberté, une grande habileté dans le groupe de la *Résurrection du Christ* (1526), dans la lunette du portail latéral gauche, à l'extérieur (si le Christ paraît s'appuyer sur un soldat assis, c'est que l'artiste a cherché à résoudre un problème de lignes plus complexe); enfin trois des reliefs de l'*Histoire de Moïse* sur le pilastre droit du même portail, aussi bien conçus qu'exécutés, rivalisent heureusement avec la manière de Tribolo (v. p. 432). — Les trois reliefs qui ornent le socle de la célèbre *Arca* de *S. Domenico* [C], l'une des œuvres les plus délicates en ce genre (1532), sont plus pittoresques que plastiques, mais ils sont aussi exquis que les meilleures miniatures de l'école contemporaine des peintres de Ferrare.

Les *têtes en médaillon* du *Palais Bolognini* [D], n° 77, sont une œuvre inégale, en partie très habile. — Dans le *tombeau de Ramazzotti* à *S. Michele in Bosco* [E] (à droite du portail principal), l'un de ces tombeaux de soldats de la Haute-Italie qui représentent le mort endormi dans sa cuirasse, et au-dessus de lui la Madone, l'architecture rappelle encore le style de la première Renaissance.

C'est au milieu de la vie de Lombardi (1519) qu'appartient le *groupe en terre*, avec nombre de figures plus grandes que nature dans l'Oratoire de *S. Maria della Vita* [F] (demander une permission dans les bureaux à gauche de l'église, au premier étage). On a quelque peine à y reconnaître une représentation de la mort de la Vierge : les Apôtres sont rangés autour d'elle ; sur le devant, par terre, une figure nue d'hérétique ; un Apôtre zélé veut jeter sur ce dernier un gros livre, mais il est retenu par le Christ apparaissant au milieu de la scène (1). Le groupe, d'ailleurs, est remarquable par le contraste qu'il offre avec les groupes de Begarelli ; il affecte une ordonnance non seulement pittoresque, mais plastique, les formes (les têtes aussi bien que la draperie) sont d'une beauté plus générale, plus idéale, mais la disposition est confuse, et l'action y est comme paralysée.

(1) Le même trait miraculeux est reproduit dans un relief de la Mort de la Vierge à Lovato, par Sansovino. C'est un motif emprunté à l'écrit « *De Transitu Virginis* », qui était attribué jadis à l'évêque Melito (II<sup>e</sup> siècle), mais qui aujourd'hui passe pour être beaucoup plus moderne.

Il y a dans le chœur de *S. Giovanni in Monte* [A], au-dessus des stalles, douze *bustes d'Apôtres en terre*, d'un mouvement trop agité, et sans finesse d'expression (1). (Les deux Évangélistes ne sont que de 1716, par UBALDO FARINA.)

A. Lombardi eut pour émule, à Bologne, une femme, très célèbre en son temps, PROPERZIA DE' ROSSI († 1530), qui, vers la fin de sa vie, subit également l'influence de Tribolo. Parmi les œuvres de sa main, je citerai à *S. Petronio* [B] (onzième chapelle à droite) les *deux Anges* près du relief de l'Assomption de la Vierge par Tribolo.

Au nombre des sculpteurs de la Haute-Italie, il faut encore ranger GIOV. FRANC. DA GRADO, déjà mentionné comme décorateur; ses *tombeaux de capitaines* à la *Steccata* [C] de *Parme* trahissent clairement l'influence d'A. Sansovino (chapelles angulaires : au fond, à droite, le tombeau de *Guido da Correggio*; au fond, à gauche, le tombeau de *Sforzino Sforza*, 1529; peut-être aussi, sur le premier plan, à droite, le tombeau de *Beltrando Rossi*, 1527). Les héros, debout sur les sarcophages, ou s'y appuyant endormis, sont généralement satisfaisants dans le détail, bien que sans grande animation. C'est un style passable, qui rappelle assez la manière de Giovanni da Nola (2). — Parmi les autres artistes de Parme, trois frères GONZATA ont signé, à la date de 1508, les quatre *statues d'Apôtres en bronze* dans la *cathédrale* [D], au-dessus de la balustrade postérieure du chœur : ce sont des figures maigres, d'une attitude indécise et d'un détail trop soigné. (Le tabernacle de marbre, dans le fond, est un travail médiocre du xv<sup>e</sup> siècle.) Ni da Grado ni les Gonzata n'ont rien de commun avec Begarelli.

Nous avons déjà dit plus haut comment dans la sculpture lombarde, et surtout dans les œuvres postérieures d'AGOSTINO BUSTI, la haute Renaissance se distingue par l'excès de l'ornementation et l'insignifiance du caractère. Ses progrès en cette même voie se reconnaissent dans les innombrables statues de la *cathédrale* [E] de *Milan*. Je ne nommerai que la statue du *Saint Barthélemy écorché* de MARCO AGRATE, qui travailla de même à la Chartreuse. L'esprit qui anime l'art de la seconde moitié

(1) Le groupe de *S. Maria della Rosa* [F], à *Ferrare*, attribué à Alfonso Lombardi, a été reconnu par nous comme appartenant à MAZZONI (v. p. 406).

(2) Le même da Grado pourrait aussi être l'auteur de la statue de *Saint Agapite*, au-dessus de l'autel à droite dans la crypte de la *cathédrale* [G].



du siècle nous apparaît ici, dans ce morceau de bravoure, sous son aspect le plus désagréable (v. t. I, p. 119).

Mais il est temps d'arriver au plus important des élèves d'Andrea Sansovino, à JACOPO TATTI, de Florence (1477-1570), généralement appelé JACOPO SANSOVINO à cause de ses relations étroites et affectueuses avec le grand maître. Au reste, nous ne connaissons guère Jacopo que par des œuvres de la seconde moitié de sa longue vie, alors que, devenu l'une des premières puissances artistiques de Venise (v. plus haut, ARCHITECTURE), il exécuta nombre de travaux d'architecture et de sculpture, et réunit autour de lui une école considérable.

Ses premières œuvres sont à Florence. La statue de l'apôtre *Saint Jacques Majeur*, dans la *cathédrale* [A] (niche du pilier, à gauche, vis-à-vis de la coupole, achevée en 1513), est très vivante et d'un beau modelé, mais l'attitude est recherchée. Le *Bacchus* du *Musée national* [B] n'est sans doute que de très peu postérieur. Le dieu s'avance joyeux, levant sa coupe et souriant, et de l'autre main tenant une grappe, convoitée par un petit Pan. Dans l'exécution et la vie du détail, le Bacchus de Michel-Ange est très supérieur à celui de Jacopo : mais qui ne préférerait, comme conception, l'œuvre de Jacopo à celle de Michel-Ange ? Je parle des esprits impartiaux et sans caractère professionnel. Les artistes, eux, pencheront pour Michel-Ange, parce qu'avec ses ressources ils tenteraient une autre entreprise.

Il y a à Rome, à *S. Agostino* [C] (près du portail principal), une statue de *Madone assise avec l'Enfant*, dans laquelle l'artiste se rapproche beaucoup d'Andrea Sansovino, avec le même sentiment de la beauté, mais sans cette plénitude de vie qui anime le groupe voisin du maître. — Le *Saint Antoine de Padoue* à *S. Petronio* [D] de Bologne (neuvième chapelle à droite) peut encore être rangé au nombre de ces œuvres primitives.

Dans les œuvres exécutées à Venise, Jacopo paraît très inégal. A côté de parties extrêmement faibles, d'autres au contraire révèlent un art habile, un progrès original sur les leçons du maître, et surtout dans un sens pittoresque, sous l'heureuse influence des peintres contemporains de Venise. Le penchant de Jacopo, comme des successeurs d'Andrea, est sans doute pour la beauté générale, idéale ; mais il est moins dominé par le maniérisme de l'école pittoresque romaine, il n'est pas non plus impérieusement soumis à l'influence de Michel-Ange, et c'est pourquoi il put maintenir à Venise, avec sa propre école, comme une seconde tradition du grand siècle d'art. La sculpture va ainsi de pair, ou à peu près, avec la peinture des grands Vénitiens (P. Véronèse, Tintoret, etc.) ; et l'influence de ses œuvres lui survit pendant plusieurs générations.

Chez Jacopo et chez ses élèves, la partie forte, ce n'est pas la ligne, ni le sentiment des lois plastiques élevées. La grandeur, chez eux, comme

chez les peintres vénitiens, est dans la plénitude et la liberté de la vie, d'une vie très supérieure au naturalisme de détail : leur art est la représentation d'une existence calme, expressive par elle-même, et en dehors de l'intérêt spécial de tel ou tel motif. Leurs travaux peuvent être d'une ordonnance contraire aux lois de la plastique, et nous saisir cependant par le style. Parmi tous les artistes du temps, les Vénitiens sont ceux dont la conception est la moins affectée et l'exécution la moins conventionnelle. Un des grands mérites, tout au moins négatifs, de Sansovino, est d'être le plus simple des artistes de 1530 à 1570.

Sa plus belle œuvre à Venise est, je crois, la statue de l'*Espérance* dans le tombeau du Doge Venier († 1556) à *S. Salvatore* [A] (après le second autel, à droite). La légèreté et le caractère vraiment plastique de la pose, la beauté, non pas idéale, mais toute vénitienne, de la tête, l'expression tranquille, font oublier certains caprices de la coiffure et de la draperie. (Thorwaldsen a un motif tout à fait semblable dans l'une des statues allégoriques du tombeau de Pie VII.) — Mais quelle médiocrité dans cette *Charité*, exposée en pendant, avec ses enfants d'un tel maniérisme ! (Le bas-relief dans la lunette est d'une autre main.)

Parmi les représentations mythologiques, les meilleures sont dans la *Loggia* [B] au pied du campanile de *Saint-Marc* (vers 1540). Les statues de bronze de la Paix, d'Apollon, de Mercure et de Pallas sont, il est vrai, sauf la première, d'un motif un peu cherché, mais le modelé, surtout celui des têtes (Mercure et Pallas) est d'une grande beauté. Il y a le même mérite dans quelques-uns des petits reliefs du socle, l'une des rares œuvres où la mythologie soit traitée avec quelque naïveté (surtout Phrixos et Hélé). Les reliefs supérieurs et les figures des panneaux passent pour des travaux d'école.

D'ailleurs, les reliefs les plus heureux de Jacopo sont ceux où les figures sont séparées les unes des autres par un encadrement. Au fond du chœur de *Saint-Marc* [C] est la célèbre petite *porte en bronze* qui conduit à la sacristie, et qui, dit-on, demanda au maître vingt ans de travail. Les deux grands bas-reliefs (la *Mort du Christ* et la *Résurrection*), bien que très ingénieux, ne sauraient être comparés, comme style, aux œuvres de Tribolo, tandis que les figures des *Prophètes*, dans leurs cadres horizontaux et à angles droits, sont, en partie du moins, d'une haute perfection. (La prétendue ressemblance des têtes en saillie aux angles avec les têtes de Titien, de l'Arétin et de Sansovino lui-même n'est pas très certaine.) — Les six bas-reliefs de bronze, représentant les *Miracles de saint Marc* [D] (à droite et à gauche de l'entrée du chœur, sur le parapet des deux balustrades), ont de même de l'intelligence et de l'énergie : il leur manque la vraie mesure qui est la loi de ce genre. — La petite tourelle du Saint-Sacrement avec le *Sauveur entouré par les Anges* [E], sur l'autel au fond du chœur, n'est pas non plus une composition vulgaire ; mais on lui préférera peut-être les deux Anges en marbre des deux côtés de l'autel.

Ce même chœur contient aussi le seul ouvrage dans lequel Sansovino ait payé tribut à l'influence toute-puissante de Michel-Ange, les statuettes de bronze assises des *quatre Évangélistes* [A], sur la balustrade qui précède le maître-autel. (Les quatre Pères de l'Église sont une addition postérieure.) On reconnaîtra sans peine que c'est le Moïse de Michel-Ange qui a ici servi de modèle, mais on avouera que, de toutes les imitations, aucune n'a plus d'indépendance ni d'originalité.

Au *Palais des Doges* [B], Sansovino nous accueille par les deux statues colossales de *Mars* et de *Neptune* qui ont donné son nom à l'escalier des Géants. Le désavantage de la pose, au moins de face, frappe les yeux avant les belles qualités, lesquelles ne sont vraiment intelligibles qu'au prix d'une comparaison avec les trivialités contemporaines d'un Bandinelli. Avant tout, ce sont des œuvres sans prétention, créées avec foi, sans motifs violents et musculature d'emprunt : de vraies œuvres de la Renaissance ; les types, sinon achevés, du moins originaux, d'un artiste créateur qui sait relever des motifs, même défectueux, par la grandeur de l'exécution.

Un autre ouvrage important est la *Madone* en terre dorée dans l'intérieur de la *Loggia* [C] de la tour de Saint-Marc ; la Madone caresse les cheveux du petit saint Jean, incliné dans le bas, pour le faire se rapprocher de l'Enfant bénissant. Disjoint, couvert de poussière, mutilé, maniéré dans les formes, le groupe est pourtant d'une aimable conception. — (La *Madone* de la chapelle du *Palais des Doges* [D], en revanche, est tout à fait mauvaise.)

La statue assise en bronze du savant *Thomas de Ravenne*, au-dessus du portail de *S. Giuliano* [E], est un portrait monumental, d'une composition habile, qui peut être mis en parallèle avec la manière de Tintoret.

Le petit *Saint Jean assis*, sur les fonts baptismaux des *Prati* [F] (chapelle S. Pietro, à gauche), de l'année 1554, dépourvu de tout caractère plastique, mais consciencieux et d'une certaine tendresse d'expression, est comme une réminiscence du séjour de Sansovino à Rome.

Sur les reliefs du Santo de Padoue, v. p. 448.

Nous ne savons pas exactement quel artiste de l'ancienne école vénitienne Sansovino trouva encore en activité ; il paraît plutôt que cette école était tout à fait éteinte quand il commença lui-même à produire. Il se peut pourtant que vers 1530 d'autres élèves d'Andrea Sansovino aient vécu à Venise. L'un d'eux doit être l'auteur des trois reliefs de la petite chapelle hexagonale de *S. Michele* [G] : l'*Annunciation*, l'*Adoration des Bergers*, l'*Adoration des Rois*. L'ordonnance, assez malhabile, ne permet pas de les attribuer à Tribolo ; mais c'est l'un des ouvrages de marbre les plus doux et les plus suaves que possède la Venise de ce temps. GUGLIELMO BERGAMASCO travaillait encore à cette époque, puisqu'il construisit cette chapelle précisément en 1530. Doit-il être considéré comme



l'auteur des trois bas-reliefs ? La seule statue connue de sa main, une *Sainte Madeleine* à *S. Giovanni e Paolo* [A] (première chapelle à droite du chœur), a une richesse et une suavité, une ampleur de draperie (sans caractère plastique cependant) qui rappellent le style de cet ouvrage. (Les autres sculptures de l'autel sont un assez bon travail de l'atelier des Lombardi.)

En tout cas, Jacopo acquit une influence qui rejeta dans l'ombre tous les autres artistes, et réunit autour de lui une école unique.

Dans un édifice tel que la Bibliothèque, d'une richesse plastique si considérable, il fallait en effet toute une école d'artistes : au nombre des élèves expressément nommés qui prirent part à l'exécution, figurent TOMMASO LOMBARDO, GIROLAMO LOMBARDO, DANESE CATTANEO et ALESSANDRO VITTORIA. Les sculptures exécutées sous la surveillance immédiate et avec la collaboration même du maître se trouvent, je crois, sur le petit côté, près de la rive, et dans le premier tiers du côté qui longe la Piazzetta. Les reliefs des arcs, les dieux marins sur les panneaux du premier étage, les déesses sur les panneaux du second, ont une beauté et une puissance singulières. (Au sujet des dieux marins, il faut reconnaître qu'ils paraissent tout à fait indépendants des figures de la Sixtine, couleur bronze, qui jouent un rôle correspondant.) Les deux cariatides de la porte sont de VITTORIA. — Parmi les reliefs des arcs, les plus heureux sont encore ceux qui représentent des figures isolées.

Au nombre des premiers élèves de Sansovino, il semble qu'il faille compter TIZIANO MINIO, de Padoue, et DESIDERIO, de Florence, auxquels est dû le *couvercle* en bronze des *fontes baptismaux* à *Saint-Marc* [B]. Les reliefs avec scènes sont, pour la composition, une des meilleures œuvres de toute l'école, y compris le maître. (La statue du Baptistère est plus récente, de 1565, par FRANC. SEGALA.) — Deux *statues d'évêques* par Minio, derrière le maître-autel du *Santo* [C] de *Padoue*, sont, par leur exposition même, à peu près invisibles.

De tous les successeurs de Jacopo, le plus important, et l'un des rares sculpteurs qui aient jusque dans la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle gardé une certaine grâce naïve, est GIROLAMO CAMPAGNA, élève de Danese Cattaneo. — A *S. Giuliano* [D], à *Venise* (chapelle à gauche du chœur), on voit son haut relief du *Christ mort, avec deux anges* : les lignes ne sont pas pour servir de modèle, et la draperie est déjà quelque peu maniérée ; mais l'expression et la forme ont de la noblesse et de la beauté. — A *S. Giorgio Maggiore* [E], le groupe en bronze du maître-autel est de sa main : les *quatre Évangélistes*, à demi agenouillés, portent un globe du monde sur lequel se tient le Sauveur. Pour une telle pose, des démons, des forces naturelles, des anges, etc., eussent mieux convenu que des évangélistes ; l'expression vivante et la dignité des têtes ne peuvent de même faire tout à fait oublier la préoccupation trop forte chez l'artiste

de trouver d'intéressants motifs de cariatide. Le Sauveur a de la simplicité et de la noblesse.

Les statues isolées et debout de Campagna ne doivent pas être jugées strictement pour la ligne, mais pour l'expression et le sentiment de la vie, de même que, et bien plus encore, les peintures vénitiennes du temps. Les statues en bronze de *Saint Marc* et de *Saint François*, regardant le Crucifié (sur le maître-autel du *Redentore* [A]) sont, dans ces limites, des œuvres excellentes, surtout le saint Marc, avec sa belle inspiration de douleur; chez le Crucifié, malgré un modelé habile et mesuré (ni maigre ni laid), l'épaule gauche retombante marque trop peut-être le progrès de la mort (1). — Près du maître-autel de *S. Tommaso* [B] : les statues de *Saint Pierre* et de *Saint Thomas*, avec des têtes pleines de dignité. A *S. Maria de' Miracoli* [C], devant la balustrade : *Saint François* et *Sainte Claire*; le premier est peut-être une œuvre de jeunesse.

Les *Madones* de Campagna sont moins satisfaisantes; l'attitude et la tête rappellent trop Paul Véronèse pour être très expressives. Dans la *Madone de S. Salvatore* [D] (deuxième chapelle à droite), l'enfant est assis sur les mains de sa mère, dans une pose jolie et légère; les deux enfants qui se tiennent à son manteau sont aussi d'une heureuse ordonnance. La *Madone de S. Giorgio Maggiore* [E] (deuxième chapelle à gauche), au contraire, semble une œuvre faible, de la vieillesse de l'artiste. Une jolie *Madone*, mais peu authentique, à l'*Abbazia* [F], chapelle derrière la sacristie. — Dans la patrie de Campagna, à *Vérone* même, il y a de lui une *Madone* à l'angle de l'étage supérieur de la *Casa de' Mercanti* [G].

Le sujet favori de la sculpture vénitienne est *Saint Sébastien* : Campagna l'a parfaitement représenté sur le maître-autel de *S. Lorenzo* [H], avec une expression de souffrance sans affectation.

L'artiste excellait d'ailleurs dans la représentation de ce genre de figures, comme le prouve l'*Atlas* ou le cyclope colossal dans la galerie inférieure de la *Zecca* [I]. La statue de TIZIANO ASPETTI, si maniérée, qui fait pendant, dépose en quelque sorte en faveur de l'œuvre de Campagna. — Dans le *Palais des Doges* [J], sur la cheminée de la *Sala del Collegio*, les jolies statuette si vivantes de *Mercur*e et d'*Hercule* sont de la même main. (Les trois statues au-dessus d'une porte de la *Sala delle quattro porte* sont de moindre valeur.)

Dans la statue de *Saint Roch* (*Scuola di S. Rocco* [K], galerie inférieure), le geste inévitable du saint montrant sa jambe blessée a été heureusement utilisé comme un de ces motifs de raccourci qui embarrassent si fort la sculpture du temps. Dans la salle supérieure, les statues près de l'autel (*Saint Jean-Baptiste*, et un autre *Saint Sébastien*) sont moins intéressantes que les deux *Prophètes* assis aux angles de la balustrade. On

(1) Les petites statuette de cet autel sont des œuvres plus récentes d'un artiste de Bologne, MAZZA (1679). Étant donné le style de Bernin, elles sont d'une forme assez heureuse.

reconnaît l'influence de Michel-Ange, non point peut-être du Moïse, mais des figures de la Sixtine.

Les deux statues de bronze du maître-autel à *S. Stefano* [A] sont, peut-être faussement, attribuées à Campagna ; les deux statues de marbre de *S. Giovanni e Paolo* [B] (dans la Cappella del Rosario, au fond, près du tabernacle de l'autel), semblent presque chagrines d'être si mal placées. La *Sainte Justine*, de même, au-dessus du fronton de la porte de l'*Arsenal* [C], paraît une œuvre médiocre.

Parmi les *statues-portraits* de Campagna se sont conservées une œuvre de jeunesse, le *Doge Loredan*, sur son tombeau, dans le chœur de *S. Giovanni e Paolo* [D], et une excellente figure tombale, de la maturité de l'artiste, le *Doge Cicognut* († 1595) dormant, dans l'église des *Jésuites* [E], à gauche du chœur.

Quel est l'auteur de la belle *Tête de Christ* à *S. Pantaleone* [F] (deuxième chapelle à droite) ? Je crois que, parmi les artistes de ce temps, Campagna seul était capable de faire ainsi passer en lui les nobles inspirations d'un Giov. Bellini et d'un Titien.

L'*Annunziata* du *Pal. del Consiglio* [G] à *Vérone* (deux figures de bronze sortant en quelque sorte de la muraille) pourrait bien être une œuvre de la jeunesse du maître, du même temps à peu près que le relief de *S. Giuliano* : l'ange Gabriel ressemble aux anges de ce dernier relief, et la Madone, bien que tournée d'une façon bizarre, pour éviter la silhouette du profil, est la plus jolie figure de femme que Campagna ait créée.

Un certain THOMAS DE LUGANO, connu sous le nom de TOMMASO LOMBARDO, doit être l'auteur d'un certain nombre de statues qui ornent le toit de la Bibliothèque. Le *Saint Jérôme* de *S. Salvatore* [H] (cinquième autel à gauche, attribué par d'autres à JACOPO COLONNA), et, la seule œuvre signée de l'artiste (1547), la *Madone avec l'Enfant* à *S. Sebastiano* [I] (troisième autel à droite), le révèlent comme un imitateur assez médiocre de J. Sansovino.

DANIESE CATTANEO paraît avoir connu non seulement J. Sansovino, mais d'autres Florentins ; les statues du tombeau de Loredan, du moins, malgré une certaine douceur de surface, semblent inspirées du même esprit antivénitien d'affectation et de mensonge qui a laissé sa marque sur les œuvres sans sincérité d'un Ammanati. — Il y a moins de maniérisme dans les statues du premier autel à droite de *S. Anastasia* [J] à *Vérone*.

AMMANATI lui-même avait été quelque temps l'élève de J. Sansovino, et il avait, par exemple, travaillé à Padoue (v. plus bas).

L'élève de Sansovino représenté par le plus grand nombre d'œuvres est ALESSANDRO VITTORIA († 1605). Il a des affinités étroites avec Cam-



pagna, mais il produit avec plus de facilité encore, et généralement il ne se soucie guère des motifs principaux, tandis que Campagna du moins eût volontiers cherché la pureté plastique. Son œuvre la plus agréable est son propre *tombeau* à *S. Zaccaria* [A] (extrémité de la nef gauche) : un buste excellent, entre les allégories de la sculpture et de l'architecture ; au-dessus, dans le fronton, une Renommée : toutes figures d'un caractère vraiment vénitien. La statue du *Prophète* au-dessus de la porte principale a de même de la dignité et de la beauté. — La meilleure statue d'action et de mouvement de Vittoria est le *Saint Sébastien* de *S. Salvatore* [B] (troisième autel à gauche, en pendant à un *Saint Roch* assez médiocre). Sa figure d'anatomie la plus soignée est le *Saint Jérôme* des *Frari* [C] (troisième autel à droite). La *Sainte Catherine* et *Daniel sur le lion*, à *S. Giuliano* [D], ont, du moins, de la décision et de l'énergie. Les sculptures du *Palais des Doges* [E] (*Sala dell' Anticollegio*, fronton de la porte), de la *Bibliothèque* [F] (les deux *cariatides* de la porte), de *S. Giovanni e Paolo* [G] (autel et *tombeau d'Édouard Windsor*, dans la chapelle du Crucifié à droite ; *Sainte Justine* et *Saint Dominique* sur l'autel de la Cappella del Rosario, construite par l'artiste ; statue de *Saint Jérôme* sur l'autel de l'entrée, à gauche), de l'*Abbazia* [H] (deux grandes statues d'*Apôtres*), de *S. Giorgio Maggiore* [I], de *S. Francesco della Vigna* [J] (deuxième chapelle à gauche), etc., etc., sont de moindre valeur et déjà, en partie du moins, très maniérées. Dans le *tombeau* très surchargé de *Contareno* († 1553) au *Santo* [K] de *Padoue* (premier pilier à gauche), plusieurs figures sont également de la main de Vittoria. — C'est dans les bustes que l'artiste montre le talent le plus accompli, et une manière qui rappelle Tintoret ; mais la plupart, et les meilleurs, se trouvent à l'étranger

Les statuettes du *Christ* et de *Saint Jean* sur les deux bénitiers du *Redentore* [L] sont des œuvres consciencieuses d'un imitateur très passable de Vittoria, FRANCESCO TERILLI.

TIZIANO ASPETTI († 1607) est déjà un artiste de quelques degrés inférieur, et qui se rapproche de la pire manière de l'école florentine. Son *Moïse* et son *Saint Paul*, deux grandes figures de bronze, déparent la belle façade de *S. Francesco della Vigna* [M], œuvre de Palladio. Ses deux *Anges* gâtent de même l'autel de la première chapelle à gauche. Nous avons déjà mentionné le mauvais *Atlas* de la *Bibliothèque* [N]. Les *cariatides* de la cheminée, dans la *Sala dell' Anticollegio*, au *Palais des Doges* [O], sont un peu meilleures. Dans le *Santo* [P] de *Padoue*, à l'exception du *Christ* sur le bénitier, il n'y a, et en grand nombre, de la main d'Aspetti, que des œuvres purement médiocres.

La fin de l'école est marquée par GIULIO DAL MORO, artiste plus faible, mais plus consciencieux qu'Aspetti. Ses meilleures œuvres sont les sculptures d'une porte de la *Sala delle quattro porte*, au *Palais des Do-*

ges [A], et les trois statues d'autel de *S. Stefano* [B] (chapelle à droite, dans le chœur). Les grandes statues de *Saint Laurent* et de *Saint Jérôme* au tombeau de *Priuli* à *S. Salvatore* [C] (après le troisième autel à gauche) sont très maniérées, de même que ses nombreuses statues de la *Résurrection*, entre autres celle de la même église (après le premier autel, à droite).

J'ai à peine besoin de répéter que cette école nous dédommage des insuffisances de son idéal par une quantité de bustes excellents ; elle répare ainsi le temps perdu par Venise au xv<sup>e</sup> siècle, et l'avance prise alors par Florence. La manière en est aussi grande et libre que dans les portraits du Titien. Les noms d'artistes y sont moins souvent mentionnés que pour les statues de saints ou les statues allégoriques. ALESSANDRO VITTORIA pourtant est facilement reconnaissable, et il l'emporte le plus souvent sur les autres artistes du même temps. (Les meilleurs bustes de Vittoria sont maintenant à l'étranger.)

A partir du xvii<sup>e</sup> siècle, la sculpture vénitienne s'endort d'un long sommeil. Les œuvres comprises entre cette date et l'avènement du style de Bernin sont à peine dignes d'un regard. Et de l'école même de Bernin, en comparaison avec les productions remarquables de la peinture contemporaine, Venise n'a conservé presque aucune des meilleures œuvres.

---

En manière de conclusion, il nous faut réunir ici ce que nous avons à dire des *neuf grands reliefs* qui ornent les murs de la chapelle de Saint-Antoine au *Santo* [D] de *Padoue*. La tâche était une des plus ingrates qui se puissent imaginer : il s'agissait, à l'exception des premiers reliefs, de représenter de purs miracles, c'est-à-dire des effets matériels résultant d'une cause que la sculpture ne peut pas rendre, la parole, l'essence, la prière, tout au plus le geste du saint. Pour la foule pieuse qui visite cette chapelle, et qui appuie le front sur le tombeau du saint, il n'y a, certes, aucun de ces scrupules et de ces doutes ; elle comprenait et elle comprend absolument ces reliefs faits pour elle, mais peut-être eût-elle trouvé plus d'expression encore aux groupes d'argile peinte, dans la manière de Mazzoni (v. p. 406), qu'à ce style idéal par lequel les artistes, au prix d'efforts sans nom, ont essayé d'anoblir la légende. Les reliefs en bronze de Donatello, au même endroit, suffiraient d'ailleurs à prouver que la sculpture peut résoudre ce problème difficile, et comment.

L'exécution des travaux, malgré le caractère de parenté qu'ils présentent, fut très longue et dura près de quatre-vingts ans. La première

commande fut donnée (vers 1500) aux frères ANTONIO et TULLIO LOMBARDO, comme aux chefs reconnus de la sculpture vénitienne : Antonio acheva son relief (le neuvième) avant 1505 ; Tullio ne livra les siens (le sixième et le septième), qui lui avaient été commandés en 1501, qu'en 1525. Ce sont, surtout le premier, les meilleurs de toute la série (v. plus haut). — Vers le même temps, ANT. MINELLO, de Padoue, reçut la commande du premier relief de la série, qui représente l'admission du saint dans les rangs de l'ordre. Le relief fut achevé en 1512, mais il donna peu de satisfaction, bien qu'il montre d'une façon mesurée et caractéristique le début de la haute Renaissance (1). Le même artiste eut à exécuter plus tard (1520) le cinquième relief, la Résurrection du jeune Parrasio, que JACOPO SANSOVINO cependant dut achever (1528). Ce relief offre de grandes affinités avec les précédents. Peu après l'achèvement de cet ouvrage (1534), Jacopo reçut l'ordre d'exécuter lui-même la Résurrection de la femme suicidée (1536), d'abord destinée à Tullio Lombardo qui venait de mourir. Jacopo mit vingt-sept ans à terminer son œuvre, qui est une des plus maniérées et des plus insignifiantes de toute la série.

Deux artistes de Padoue eurent vers le même temps à représenter : GIOV. DENTONE, élève de Crist. Solari, le Meurtre de la femme, le second relief de la série (1524) ; et GIAMMARIA, dit MOSCA (2), le Miracle du verre, le huitième relief (1520), dont il remit l'achèvement à PAOLO STELLA DA MILANO, en 1530, après son établissement en Pologne. — Le troisième et dernier relief, la Résurrection du jeune homme, ne fut donné qu'en 1573 à GIOV. CAMPAGNA, qui l'avait achevé dès 1577 : son travail est de beaucoup supérieur au relief voisin de Sansovino.

En somme, cette série de reliefs offre plus d'unité de style, de récit et de détail qu'il n'était permis de l'attendre d'un ouvrage exécuté par tant de mains, à des dates si différentes. Bien que très inférieurs, comme œuvres d'art, aux reliefs de Donatello représentant le même sujet, ils sont cependant pour la sculpture vénitienne de la haute Renaissance, comme la Santa Casa de Loreto pour l'école florentine et romaine, le monument du plus haut effort tenté dans cet art ; et, comme tels, ils demeurent très remarquables.

---

Les destinées de *Naples* au début du XVI<sup>e</sup> siècle furent assez agitées ; les quelques sculptures remarquables de cette date sont dues à des artistes étrangers. — Je crois reconnaître un rayon du temps de Raphaël

(1) MINELLO travailla aussi à *Venise*, où il collabora de 1503 à 1506 avec B. da Montelupo, au tombeau de *Pesaro*, aux *Prati* [A].

(2) MOSCA est aussi l'auteur du *Sacrifice d'Abraham* au-dessus du portail du *Baptistère* [1] à *Padoue*.



dans un modeste *tombeau* de la chapelle Carafa à *S. Domenico Maggiore* [A] (à droite du portail principal, 1513). Au-dessus du sarcophage, des deux côtés d'un médaillon du mort en profil, sont assises deux femmes en pleurs qui seraient dignes d'Andrea Sansovino. — Il y a, à *S. Giovanni a Carbonara* [B], une statue de la *Madone*, protectrice des âmes du purgatoire, qui rappelle les belles œuvres primitives de Michel-Ange.

L'école indigène se développe avec GIOVANNI MERLIANO DA NOLA (1488-1558) ; nous avons insisté plus haut sur le talent décoratif qui la distingue (v. ARCHITECTURE). Giovanni n'a pas personnellement, si naturaliste qu'il puisse être, un sentiment de la vie très profond ni très pénétrant ; il n'a pas davantage grande conscience des lois et des limites de son art ; mais le niveau général l'élève au-dessus du commun, et ses tentatives de motifs nouveaux donnent à ses tombeaux une apparence originale.

La chapelle ronde des Caraccioli di Vico, à *S. Giovanni a Carbonara* [C], à gauche du chœur, remplie de statues et de reliefs, peut être considérée comme le monument de l'école tout entière. La figure de Galeazzo Caracciolo (qui est peut-être la meilleure) est l'œuvre d'un Espagnol, PIETRO DELLA PLATA, ou DA PRATO. — Une autre grande œuvre de l'école est le *tombeau* du célèbre *vice-roi Pietro di Toledo*, au fond du chœur de *S. Giacomo degli Spagnuoli* [D] : il est, dans l'ensemble, assez maladroitement imité du tombeau de François I<sup>er</sup> à Saint-Denis ; l'exécution est riche et soignée. Le vice-roi et sa femme sont agenouillés à l'aide de prie-Dieu sur un énorme sarcophage ; aux angles du socle, plus grand encore, et laborieusement décoré, se tiennent quatre figures allégoriques. — Parmi les tombeaux de Giovanni à *S. Severino* [E], le mieux conçu est celui d'un enfant de six ans, Andrea Cicara, à l'entrée de la sacristie. Les trois tombeaux des frères Sanseverino, qui tous trois périrent par le poison (1526), dans la chapelle à droite du chœur, sont d'une étrange uniformité : les trois frères sont assis sur leurs sarcophages presque dans la même attitude. A *S. Domenico* [F], Giovanni est l'auteur d'un bon *médaille*n, très vivant, de Galeazzo Pandono, d'une jolie *Madone* au-dessus (1514), ainsi que d'un autel dans la première chapelle à gauche (1537), avec une *Madone entre deux saints*. — Une *Mise au Tombeau* à *S. Maria delle Grazie* [G], près des Incurables (dans une chapelle, à gauche), passe pour le meilleur relief du maître. — Des œuvres d'école dans nombre d'églises, à *S. Domenico Maggiore* [H], par exemple, troisième chapelle à gauche, un tombeau où se marque d'une façon curieuse le caractère des allégories du temps ; c'est le *tombeau d'un certain Rota*, qui fut sans doute fonctionnaire à Rome et à Florence, et auquel l'Arno et le Tibre présentent des couronnes. — Les autels de Giovanni et de son rival, GIROLAMO DA SANTA CROCE (1502-1537), des deux côtés de la porte de *Montoliveto* [I], ne sauraient presque pas être

distingués l'un de l'autre par le style. (L'autel de Girolamo est reconnaissable au saint Pierre.)

Les meilleures œuvres en général, comme dans mainte école où l'idéal ne peut se montrer pur et sans affectation, ce sont les portraits des mausolées, bustes ou statues. Naples possède en ce genre, et de ce temps, un véritable trésor, tout un peuple en marbre de guerriers et d'hommes d'État, tel que Venise seule peut-être pourrait en montrer un semblable.

Sur la sculpture contemporaine en Sicile, comp. p. 403.

Nous arrivons enfin à ce grand génie qui eut dans ses mains les destinées de la sculpture elle-même, MICHEL-ANGE BUONARROTI (1475-1564). Il a dit une fois qu'il n'était pas peintre, une autre fois que l'architecture n'était pas son métier; mais il s'est toujours reconnu comme sculpteur, il appelait la sculpture (en comparaison du moins avec la peinture) le premier des arts : « Il n'était heureux que quand il avait le ciseau à la main ».

Ses efforts pour devenir le maître en cet art furent incroyables. Ce n'est pas une phrase que de dire qu'il employa douze années à l'étude de l'anatomie; ses œuvres, plus que nulle autre, montrent la lutte et l'effort pour atteindre à une liberté toujours plus grande de création. Michel-Ange entre en une opposition absolue à la sculpture florentine de la seconde moitié du xv<sup>e</sup> siècle, de deux façons : d'abord, par le lien direct qui le rattache aux modèles antiques (d'après la tradition de son maître Bertoldo), mais surtout par le retour qu'il fait aux grandes tâches, aux grandes pensées de son temps et de tous les temps, auxquelles il cherche à donner dans ses œuvres une expression monumentale. Par ces traits, il se rapproche des grands maîtres qui ont fondé l'art du xv<sup>e</sup> siècle, et plus encore des artistes initiateurs du xiii<sup>e</sup> siècle, Giotto et Giov. Pisano.

Le *Musée Buonarroti* [A] à Florence, dédié au grand maître par son neveu, Michel-Ange Buonarroti le jeune, célèbre comme poète, possède les deux fameuses œuvres de jeunesse composées par l'artiste à l'âge de dix-sept ans, et qui déjà marquent bien sa double tendance. L'une est un relief, *le Combat d'Hercule contre les Centaures*, c'est-à-dire une mêlée de figures nues, parmi lesquelles apparaissent aussi les Centaures. Bien que conçue dans le style surchargé des reliefs romains, cette première œuvre contient cependant des motifs à la manière grecque; il y a là une vivacité, des mouvements de corps, où la beauté de la forme s'allie à la vérité de l'expression et de l'action. La mesure est quelque peu dépassée dans cette grappe humaine qui entoure la figure centrale;

mais la clarté de l'ouvrage ne s'en ressent pas, et cet excès a son excuse dans l'extrême jeunesse de l'artiste. — L'autre relief, qui représente une *Madone allaitant*, en profil, est peut-être encore antérieur; c'est une des premières œuvres qui du réalisme du xv<sup>e</sup> siècle s'élèvent décidément au style idéal, tout en se rattachant visiblement aux travaux primitifs de Donatello. Nulle trace de cette individualité, en manière de portrait, qui distingue les œuvres des prédécesseurs immédiats de Michel-Ange.

Il faut citer aussi comme appartenant à la première époque du maître sa part de collaboration à l'*Arca de S. Domenico* [A], dans l'église du saint à Bologne (1494). Il est l'auteur de l'*Ange à genoux* avec le candelabre (à droite du spectateur) : c'est un ouvrage caractéristique et consciencieux, mais qui, à côté de l'œuvre de Niccolò dell' Arca exposée en pendant, et longtemps attribuée à Michel-Ange, n'a ni la fraîcheur ni la naïveté de la première Renaissance. La statuette de *Saint Pétrone*, tenant à la main le modèle de la ville, est, par la draperie et la pose, très supérieure à l'Ange; elle se rattache visiblement à la statue du même saint faite par Quercia, et qui est placée au-dessus du portail de S. Petronio (v. plus haut, NICCOLO DELL' ARCA).

La série des jeunes dieux créés par le jeune maître dans les dernières années du xv<sup>e</sup> siècle, sous l'influence et dans la manière des statues antiques, commence par une imitation directe de l'antique, le *Cupidon endormi*, qui fut livré dans le commerce comme un original. On a cru le reconnaître récemment, à Turin, dans une statue du *Musée des antiques* [B]. — L'*Hercule au repos* a disparu en France dès le xvii<sup>e</sup> siècle; on en a trouvé récemment une imitation, de genre décoratif (avec un enfant derrière Hercule) dans le *Giardino Boboli* [C]. — Le *Bacchus avec un satyre* (1) a longtemps figuré comme un antique dans le corridor des *Offices* [D]; il appartient à peu près à la même époque, et Michel-Ange le créa pour utiliser un beau torse grec de jeune homme. Michel-Ange croyait sans doute compléter la figure dans le même motif conçu par l'ancien maître, auquel il montra son respect en laissant intact le torse lui-même. Cet effort pour rester fidèle à la pensée de l'original a donné à la statue une modération de mouvement, d'attitude et d'expression qui ne se retrouve au même degré dans aucune autre œuvre du maître.

Quant au Bacchus, tel que le concevait Michel-Ange lui-même, indépendamment de l'antique, nous en avons l'idée par le *Bacchus ivre*, exécuté en 1497 pour A. Galli à Rome, exposé aujourd'hui au *Bargello* [E]. On ne saurait, sans injustice, le comparer au type du Dionysos antique, tel que nous le connaissons depuis les dernières fouilles et recherches de l'archéologie : le Bacchus de Michel-Ange est un jeune homme ivre, avec des côtés burlesques, tels que la fixité des yeux, le bégaiement de

(1) Peut-être les masques, placés par Michel-Ange sur le tronc d'arbre et le vase qui est aux pieds de Bacchus ont-ils été l'occasion de la fable du Masque qu'il composa pour Laurent le Magnifique.



la bouche, la saillie du ventre. Il est l'œuvre de très consciencieuses études d'après nature ; et cependant, même à part le sujet, la bizarrerie de la pose, surtout vue de gauche, est assez peu agréable. — (C'est aussi à Florence qu'a été créé le jeune *Saint Jean* aujourd'hui au Musée de Berlin, et qui, en dépit du motif, trahit encore l'influence de l'art antique. Le Cupidon, également exécuté pour A. Galli, et qui est aujourd'hui, avec plus de raison peut-être, désigné comme un *Apollon*, est à Londres, au Musée de South Kensington. L'*Académie* [A] possède des moulages de ces deux dernières statues, comme de la plupart des œuvres de Michel-Ange qui sont hors de Florence). — L'*Adonis mort* du *Musée National* [B], généralement reporté à une date plus récente, appartient plutôt à l'époque du premier séjour de l'artiste à Florence. Le maître a tout fait pour donner à sa statue un grand caractère plastique ; le corps couché sur la droite se relève un peu vers la gauche ; sous les pieds croisés est le sanglier dont la dent l'a mortellement blessé. La tête est malheureusement déplaisante et comme défigurée déjà par la mort ; mais le corps est un des morceaux les plus achevés qui soient sortis de la main de l'artiste.

Tandis que pour toutes ces statues il est facile de désigner les modèles antiques qui ont tout au moins inspiré Michel-Ange, dans les motifs bibliques qu'il représente vers le même temps, on ne saurait méconnaître l'influence des grands maîtres du début du xv<sup>e</sup> siècle, Quercia et Donatello. Tel est le cas, par exemple, sans compter l'*Arca de S. Domenico* à Bologne (v. plus haut), pour le groupe de la *Pietà à Saint-Pierre* [C] de Rome (1499). Ce sujet avait déjà été sculpté et peint à l'infini, et souvent avec une expression pénétrante et profonde. Mais d'ordinaire le corps du Christ est couché de telle façon sur les genoux de la Madone que le regard est contraint de se détourner. Ici, pour la première fois dans la sculpture moderne, nous avons un groupe dans la haute acception du terme : la pose du corps est d'une grande noblesse, et, soit dans la forme, soit dans le mouvement, il fait avec la Madone toute voilée un merveilleux ensemble. Les formes ne sont pas encore d'une vérité anatomique achevée, mais les têtes sont d'une beauté pure que Michel-Ange plus tard ne sut pas retrouver. (La *Pietà* a été souvent reproduite en marbre et en bronze. La Madone de Notre-Dame de Bruges, qui offre un caractère tout à fait analogue, est un peu plus récente.) Entre 1501 et 1505 furent exécutées les cinq *statuettes* pour l'*autel Piccolomini*, près de l'entrée de la Bibliothèque, dans la *cathédrale* [D] de *Sienna* : *Saint-Pierre*, *saint Pie*, *saint Grégoire*, *saint Jacques* et *saint François*. (Cette dernière avait été commencée par TORREGIANI.) De tous les travaux de l'artiste, ce sont ceux qui portent la marque la moins caractéristique de sa manière (1). — Ici se place le bas-relief ovale de la *Vierge avec l'Enfant* [E], appuyant le livre contre elle ; au fond le petit *saint Jean* :

(1) Le petit monument Bandini, tout à côté, est bien à tort attribué à Michel-Ange.

c'est un travail merveilleux pour l'espace dans lequel il est contenu, et, là où la forme est achevée, plein de légèreté et d'élégance. (Il y a un relief semblable, plus achevé, à la Royal Academy de Londres.) — Enfin la statue commencée seulement de *Saint Mathieu*, dans la cour de l'*Académie* [A] de *Florence*, appartient aussi à cette période primitive ; elle montre à merveille la façon de travailler de Michel-Ange. Il avait une impatience fébrile de tirer hors du bloc de marbre le motif de vie, tourmenté et grandiose, qui y était contenu ; puis, au premier obstacle ou incident, il abandonnait son ouvrage.

La dernière œuvre plastique que le maître ait composée dans cet esprit est le *David* colossal de l'*Académie* [B] de *Florence* (1501-1503, jadis exposé devant le Pal. Vecchio). L'artiste avait affaire à un bloc de marbre où un autre sculpteur (Agost. di Duccio) avait commencé déjà à sculpter une figure colossale. Il commit à ce sujet une faute que le spectateur, à la réflexion, n'a pas de peine à corriger. Michel-Ange crut devoir représenter un David très jeune, et il prit pour modèle un enfant, dont il agrandit les formes jusqu'à les rendre colossales. Or il n'y a guère que les adultes qui se prêtent à ce genre d'agrandissement (voy. t. I, p. 95, note). L'observation, au reste, ne porte que pour une œuvre isolément exposée. En compagnie d'autres colosses, l'enfant colossal peut trouver sa place. Deux précieux modèles en cire, qui ont servi d'étude pour le David (au *Musée Buonarroti* [C]), le représentent comme un jeune homme vigoureux : à cet égard, les modèles sont préférables à la statue elle-même.

Avec le David se termine la série des œuvres de la jeunesse de Michel-Ange. Dans ces œuvres, et malgré les différences qu'elles présentent avec l'antique, il y a du moins un principe de l'art antique auquel elles restent fidèles : j'ai voulu dire l'égalité dans la vie et le modelé des formes humaines. Les statues paraissent créées essentiellement pour la beauté de leur corps. Les peintures de Michel-Ange à la Sixtine, outre qu'elles ont suspendu chez lui tout travail plastique, ont exercé sur sa sculpture propre une influence considérable et presque révolutionnaire. Et c'est sur les œuvres de cette seconde manière, sur le tombeau de Jules II et le tombeau des Médicis, qu'on le juge en général. Il s'y montre plus tourmenté que jamais artiste l'ait été du désir de représenter la figure humaine, surtout le nu, dans toutes les actions compatibles avec les lois du style. A cet égard, il est tout à fait l'opposé des anciens, qui mûrissaient lentement un motif et mettaient cinq siècles à en achever l'exécution. Michel-Ange, au contraire, est toujours en quête de nouveaux motifs, et en ce sens il est l'artiste moderne par excellence. Son imagination ne trouve ni garantie ni limites dans un ancien mythe vénéré ; ses figures bibliques elles-mêmes ne sont tirées que de l'inspiration purement artistique, et ses allégories sont d'une hardiesse singulière. Souvent, même dans les Prophètes et les Sibylles de la Sixtine, le motif

qui le préoccupe n'a rien de commun avec le caractère historique dont il doit être l'expression.

Et quelle est la vie que représente Michel-Ange ? Il y a chez lui deux tendances en lutte : l'une par laquelle il voudrait, au prix d'études anatomiques sans relâche, épuiser les causes et les effets de la forme humaine et donner à la statue une réalité accomplie ; l'autre par laquelle il cherche et trouve le surhumain, non pas, comme l'ont fait quelques-uns des primitifs, dans l'expression pure et sublime de la tête et du geste, mais dans l'étrangeté des poses et des mouvements, dans l'excès de puissance donné à certaines formes du corps. Plusieurs de ses figures, à la première impression, donnent l'idée non pas d'une humanité supérieure, mais de je ne sais quelle région de monstres. Aux regards plus attentifs, ce surhumain parfois se réduit à l'invraisemblance.

Les œuvres de Michel-Ange n'ont pas généralement le caractère destiné à produire une heureuse impression : je veux dire l'absence de préméditation. Partout le motif se présente pour lui-même, et non pas comme l'expression appropriée du sujet. Il en est tout autrement avec Raphaël, qui captive l'intelligence par l'intérêt du sujet ; il donne à l'œil une véritable jouissance, avant que la réflexion s'attache aux moyens par lesquels il a atteint son but. Mais l'immense force créatrice qui dominait en Michel-Ange donne une valeur d'éternité aux plus cherchées et aux plus invraisemblables de ses œuvres. Michel-Ange veut être mesuré non pas sur l'antique, ni sur l'art du xv<sup>e</sup> siècle, mais sur lui-même. Ses procédés de représentation appartiennent au domaine le plus élevé de l'art ; il ne faut chercher en lui ni délicatesse et charme de détail, ni élégance tranquille, ni grâce coquette ; le traitement grandiose des surfaces : tel est son détail ; les grands contrastes, les mouvements puissants : tels sont ses motifs. Ses figures lui coûtent un trop grand effort intérieur pour qu'il puisse faire l'aimable devant la galerie.

De là vient aussi le caractère inachevé de ses œuvres. Rarement le modèle de terre avait la même grandeur que l'œuvre de marbre : le metteur au point avait avec lui peu de travail ; dans le premier feu de l'inspiration, Michel-Ange tirait lui-même du bloc l'œuvre à créer. Maintes fois il a « manqué son coup », ou bien il y avait un défaut dans le marbre, et il abandonnait l'œuvre commencée. Souvent aussi il y renonçait parce que le combat intérieur était fini et que l'œuvre n'avait plus d'intérêt pour l'artiste. (Il s'y mêlait peut-être aussi parfois quelque dépit contre des amateurs déplaisants ; mais il est difficile de le prouver.)

Si l'on demande avant tout à l'art l'expression de la beauté, ce Prométhée n'est pas fait pour donner satisfaction avec ses figures tirées du royaume de la fantaisie et du rêve. Il n'y a en lui ni jeunesse sereine, ni charme pour aider à l'expression de ce qu'il veut rendre. Son idéal de la forme ne peut pas être le nôtre : qui voudrait, par exemple, devant ses figures de femmes, leur souhaiter le souffle et la vie ? (Il y a, il est



vrai, d'admirables exceptions, comme la Sibylle Delphique de la Sixtine.) Chez lui, certaines parties et certaines proportions ne sont jamais normales (la longueur du buste, le cou, le front, les pommettes, le menton, etc.); d'autres parties ont généralement une forme herculéenne (la nuque et les épaules). L'étrangeté est non pas seulement dans la pose, mais dans la forme même. Il reste pour le spectateur à la distinguer de la vraie puissance.

Les contemporains, il est vrai, furent saisis par le génie de Michel-Ange, sans discerner le bon et le mauvais : le maître s'imposa à eux comme une sorte de dieu. Pendant vingt ans, il leur fit complètement négliger Raphaël. Les artistes eux-mêmes tirèrent de ce qui n'était chez Michel-Ange que l'expression de la lutte intérieure la théorie de la « bravoure », et ils prirent ses procédés sans lui prendre son inspiration (v. plus bas). Les amateurs, sous l'empire d'une éducation qui approuvait toute allégorie, se laissèrent en ce genre imposer par Michel-Ange des inventions inouïes, sans remarquer que le maître n'y cherchait qu'un prétexte à ses figures tourmentées.

Les deux chefs-d'œuvre de cette période, les deux sculptures les plus célèbres de Michel-Ange, et qui ont presque seules servi à le juger, ce sont le monument de Jules II et le tombeau des Médicis. Dans le premier projet, conçu en 1505, puis modifié en 1512-1513, le *monument du pape Jules II* [A] était destiné à Saint-Pierre. On conserve dans la collection de dessins des Offices à Florence une copie ancienne d'un dessin rapide, dont l'original est dans la possession de M. A. de Beckerath, à Berlin. Le monument devait être une architecture élevée dans la forme d'un long quadrilatère : aux trois parois dégagées du soubassement devaient être placées des femmes enchaînées (représentant les provinces conquises par Jules II) et des Victoires; en haut devaient être assises des figures colossales (entre autres le Moïse et saint Paul); au centre, le pape devait être à genoux entre deux anges sur le sarcophage; des deux côtés devaient figurer deux autres allégories, et au sommet du monument la Madone.

Malheureusement, dès 1516, un nouveau contrat avait singulièrement limité l'étendue du monument; et de plus, à la fin de cette même année, l'ordre donné par Léon X d'exécuter la façade de San Lorenzo força l'artiste à interrompre le tombeau de Jules II. Malgré plusieurs élans, à différentes reprises, ce ne fut que quarante ans après le premier projet que Michel-Ange exécuta le monument tel qu'il est aujourd'hui à *S. Pietro in Vincoli*. Le tombeau n'est pas une architecture proprement dite, mais un monument adossé, de style baroque : les figures supérieures ont été exécutées, sans grand bonheur, par des élèves, d'après les dessins du maître; le pauvre pape, pressé entre deux piliers, est une figure d'une ordonnance impardonnable. Mais en bas il y a le Moïse, exécuté antérieurement pour le projet primitif, et de la main même du maître, et

les deux statues de Rachel et de Lea, exécutées seulement d'après le dernier contrat de 1542. Ces deux dernières figures sont les symboles de la Vie contemplative et de la Vie active, selon les types, assez singuliers en eux-mêmes, adoptés par la théologie du moyen âge. — Moïse paraît être représenté au moment où il voit l'adoration du veau d'or, et où il va s'élançer. Il y a dans tout ce corps, d'une force si robuste, comme l'ébauche d'un mouvement dont la violence fait trembler. Les bras et les mains sont d'une forme surhumaine, d'autant plus frappante que ces parties, indépendamment même du grossissement qu'elles ont subi, sont plus caractérisées et plus accusées qu'elles ne le sont dans la réalité même. Toutes les qualités proprement artistiques de cette figure sont accomplies, telles que le contraste des parties, le traitement du détail, etc. Mais la tête ne saurait nous satisfaire, ni par la forme du crâne ni par la physionomie. La barbe est admirablement traitée, et l'art antique n'a rien de pareil à y opposer; elle est peut-être cependant trop riche en détails et en exigences; le bras gauche au fond n'a rien d'autre à faire qu'à tenir cette barbe près du corps. — Rachel, ou la Vie contemplative, offre un motif qui n'a pas de sens; elle vient de prier sur l'escabeau à droite, et tout à coup, au milieu de sa prière, elle se tourne vers la gauche; il semble en outre que son bras gauche soit coupé dans le haut. Le détail d'ailleurs est excellent. — Lea, ou la Vie active, a le miroir à la main; il y a, dans la draperie, des motifs bizarres et inutiles; les parties inférieures manquent de beauté dans les proportions. Les têtes ont, il est vrai, une espèce de grandeur abstraite, impersonnelle, qui frappe comme un écho de l'ancien art grec; mais elles ont aussi une certaine froideur.

Outre ces trois statues, il s'est conservé un certain nombre de statues et de groupes plus ou moins inachevés, qui, destinés d'abord au monument de Jules II, ont été finalement écartés, pour ne pas retarder l'exécution. Les deux meilleures œuvres sont les deux « Esclaves » du Louvre, qui appartenaient évidemment à la série des figures enchaînées. Il y a, dans une grotte du *Jardin Boboli* [A] à Florence (à gauche de l'entrée), quatre statues plus grandes, mais imparfaitement dégrossies, dans des attitudes très expressives et très vivantes de cariatides; les deux premières, il est vrai, sont à peine reconnaissables. Il y a enfin au *Musée National* [B] un groupe intitulé *la Victoire*. C'est un vainqueur appuyant son genou sur le vaincu (non terminé), et ramenant sa draperie, froissée sans doute pendant le combat, d'un mouvement et d'un geste disproportionnés peut-être à l'effort.

<sup>1</sup> En revenant au premier séjour de Michel-Ange à Rome, il nous faut  
<sup>2</sup> citer d'abord le *Christ* dans le transept de *S. Maria sopra Minerva* [C]  
<sup>3</sup> (commandé en 1514, achevé en 1521). C'est une des œuvres les plus  
<sup>4</sup> aimables du maître; la croix et le roseau sont heureusement disposés par  
rapport au corps nu; le buste est un des plus beaux motifs de l'art mo-

derne ; l'expression de douceur et le modelé de la tête traduisent le Très-Haut aussi inexactement que toutes les autres représentations du Christ, et cependant ce doux regard jeté par le « Vainqueur de la Mort » sur l'assemblée des croyants est d'un sentiment profond et beau. — Je citerai encore, comme appartenant sans doute à la même époque, une statue de *Jeune Homme*, au *Musée National* [A] de *Florence* : c'est une œuvre à peine dégrossie, et qui dans cet état semble pleine de promesses, un Apollon sans doute, passant la main gauche par-dessus l'épaule pour tirer une flèche de son carquois.

En 1521, Michel-Ange commença à *San Lorenzo* les statues de la *chapelle des Médicis* [B] (ou *Sagrestia Nuova*), dont il portait le plan en lui-même depuis 1519. Interrompu peu de temps après par les événements politiques, le travail fut repris en 1524, pour rester à jamais inachevé en 1527, à la suite de la guerre et de la peste. Les parties terminées furent exposées, telles qu'elles le sont aujourd'hui, par Vasari en 1563. Rarement un artiste a eu plus de liberté dans la disposition du lieu et de l'espace (v. plus haut, ARCHITECTURE). Dans cette chapelle, les monuments produisent déjà un excellent effet, même si on ne les considère que comme le complément et en quelque sorte le résultat de l'architecture. Pour donner de la grandeur aux figures, l'artiste les a encadrées dans une décoration architectonique formée d'éléments assez petits, dont le détail, il est vrai, n'est pas fameux. La tâche elle-même invitait l'artiste aux allégories générales : il s'agissait des tombeaux de deux rejetons assez peu dignes de la maison des Médicis, pour lesquels Michel-Ange devait éprouver une certaine peine à s'enthousiasmer. (Primitivement, les tombeaux de Cosme et de Laurent le Magnifique, ainsi que des deux Médicis qui furent papes, devaient être compris dans le plan de l'œuvre.) Sous les niches, avec les statues assises des Médicis, l'artiste a placé les sarcophages, et au-dessus, sur les frontons arrondis, les célèbres figures du Jour et de la Nuit (tombeau de Giuliano Medici Nemours), du Matin et du Soir (tombeau de Lorenzo Medici, duc d'Urbino). Nul n'a pu pénétrer le sens de ces figures (abstraction faite de leur effet artistique), à moins de se contenter de l'allégorie assez terne de la fuite du temps. Peut-être Clément VII, qui avait commandé les tombeaux, eût-il préféré deux Vertus en deuil veillant sur la sépulture de ses parents : mais l'artiste cherchait de propos délibéré les sujets les plus généraux et les plus abstraits. Ces allégories en elles-mêmes ne sont pas représentées d'une manière très caractéristique, ce qui, d'ailleurs, sauf pour la Nuit, eût été à peu près impossible. La Nuit, du moins, est une femme nue dormant. Il est vrai qu'il est permis de se demander si jamais un être humain a pu dormir dans cette position. La Nuit et le Jour, son compagnon, en effet, s'appuient du coude droit sur la jambe gauche. La Nuit est la figure nue de femme la plus achevée qu'ait créée Michel-Ange. Le Jour, dont la tête est inachevée, est peut-être son meilleur



spécimen de forme herculéenne. Les deux crépuscules du Matin et du Soir sont des motifs plus nobles et plus heureux : l'homme surtout est très beau et très vivant ; la femme (l'Aurore), de même, est d'une grandeur moins cherchée que la Nuit, les lignes sont merveilleuses, et la tête est beaucoup plus belle et plus vivante, bien qu'elle garde encore le caractère d'un masque.

Dans ces quatre statues, le maître a donné libre cours à ses idées les plus hardies sur les limites et le but de son art ; affranchi de toute condition, exempt de toute contrainte du dehors, il a créé lui-même son sujet et il en a librement déterminé l'exécution. Le principe plastique qui l'a guidé est le contraste, poursuivi jusqu'à l'excès, des parties du corps qui correspondent l'une à l'autre, fût-ce au prix du repos et même de la vraisemblance. Appliqué par le style inflexible du maître, un tel principe devait produire l'œuvre unique que nous avons sous les yeux. Quant aux successeurs, cette voie les menait tout droit à leur perte.

La statue de *Julien* [A] n'est pas tout à fait exempte de contrainte ; où tourne-t-il son long cou et ses yeux faux ? Mais les mains, le bâton de commandement et le genou sont d'une exécution excellente. *Lorenzo* [B], connu sous le nom d'« Il Pensiero », est une figure incomparable par le mystère qu'épand sur elle l'ombre que font au visage le casque, la main et la draperie ; la pose du bras droit cependant a quelque chose de forcé. C'est une œuvre du plus haut mérite. — Dans ces deux statues, d'ailleurs, Michel-Ange n'a fait aucune concession soit à l'histoire, soit à la ressemblance individuelle, qui répugnent à son génie ; il les a marquées de sa propre empreinte, et il en a fait, comme des autres sujets, des motifs de sa libre fantaisie.

La *Madone* [C], qui est à peine dégrossie, était une inspiration plastique d'une extraordinaire beauté ; il s'en est fallu de peu qu'elle ne devînt l'unique Madone assise, d'une exécution parfaite en ronde bosse ; presque toutes les autres ne sont faites que pour être vues de devant. Mais, soit par un défaut du marbre, soit par un manque à toucher de l'artiste, le bras droit ne vint pas tel qu'il avait été conçu, et resta indiqué tel qu'on le voit maintenant. Tout le reste sans doute eut à souffrir de cette imperfection ; et le maître se contenta d'une simple indication, sans rien achever. Quant à l'enfant, il n'y a pas, dans l'art entier, de Jésus plus tourmenté : assis en avant sur le genou gauche de la Vierge, il se renverse en arrière, et de son petit bras gauche saisit l'épaule gauche de sa mère, tandis que le bras droit cherche le sein. (Les deux saints, Cosme et Damien, sont des travaux d'atelier, exécutés peut-être d'après de petits modèles du maître.)

Michel-Ange enfin s'occupa lui-même de son propre tombeau : ce devait être une *Pietà*. C'est alors sans doute qu'il commença cette œuvre qui est aujourd'hui à Rome, dans la cour du *Palais Rondanini* [D], au Corso. Michel-Ange a trop prisé la valeur d'une œuvre monolithique, et il a

exigé d'un bloc de marbre insuffisant l'impossible pour en tirer des figures se rapprochant, du moins, de la grandeur naturelle. — Un peu plus tard, et, selon la légende, d'un chapiteau du temple de la Paix que lui avait donné le pape Paul III, il tira ce groupe qui est exposé aujourd'hui dans la *cathédrale* [A] de *Florence*, sous la coupole, malheureusement dans un très mauvais jour. — Ces deux œuvres (surtout le groupe, qui est plus considérable), ont, malgré l'excès et le caractère forcé de certaines parties, une grande beauté d'invention et d'expression.

Le buste commencé de *Brutus* au *Musée National* [B] est, à tort sans doute, considéré comme une œuvre de la dernière période du maître. On croit qu'une médaille antique a servi de modèle. Mais je suis plutôt d'avis que c'est là une tête d'étude, créée par l'imagination de l'artiste : le sujet d'ailleurs allait bien à son humeur frondeuse. La physionomie du personnage est désagréable, mais l'exécution a de la grandeur. — Le propre portrait de *Michel-Ange*, une tête en bronze, dans le *Palais des Conservateurs* [C], au *Capitole* (cinquième chambre), passe à tort pour une œuvre du maître. Je préfère de beaucoup l'excellente tête de bronze du *Museo Lapidario*, à la *Brera* [D], qui représente Michel-Ange plus jeune : elle est évidemment, comme la précédente, l'œuvre d'un des bons élèves du maître.

Le spectateur est singulièrement prévenu contre un artiste dont la grandeur s'impose généralement à lui, et dont les sentiments pourtant s'éloignent si absolument des siens propres. C'est encore au point de vue historique que l'étude de Michel-Ange est le plus féconde. Ce maître tient une place extraordinaire dans les destinées de l'art : ses œuvres et le succès qu'elles ont obtenu sont une lumière pour l'histoire de l'esprit moderne. Le caractère des trois derniers siècles, la subjectivité (personnalité), apparaît ici sous la forme d'une puissance créatrice sans limites. Et il s'agit ici non pas d'une puissance involontaire et inconsciente, comme il arrive souvent dans les grands efforts intellectuels du XVI<sup>e</sup> siècle, mais au contraire d'une énergique préméditation. Il semble que Michel-Ange ait eu de l'art qui crée le monde et le postule une idée aussi systématique que certains philosophes l'ont eue du Moi, qui, selon Fichte, crée l'univers.

---

Michel-Ange laissa derrière lui la sculpture ébranlée et transformée. Nul de ses compagnons d'art n'a été assez ferme pour résister à l'action troublante du maître, — et de quelle manière, nous l'avons déjà indiqué. Grâce à lui, toutefois, le niveau de la sculpture s'était singulièrement élevé ; on exigeait d'elle maintenant la grandeur et l'expression, et on la croyait capable de tout représenter.

Les aides du maître, dès qu'ils travaillent auprès de lui, n'ont plus guère de valeur propre et originale. Nous citerons d'abord FRA. GIOV. ANGELO MONTORSOLI (1504-1563). Il suit et imite Michel-Ange dès ses premières œuvres, dès la Sixtine. Mais en même temps il subit l'influence d'Andrea Sansovino et des Lombardi. Et, chez lui, ces impressions diverses, auxquelles se joint un certain calme décoratif, se fondent en un ensemble assez agréable. A partir du jour où il travailla à la chapelle des Médicis, et où il exécuta le saint Cosme, il devint exclusivement un élève de Michel-Ange.

Appelé à Gênes par Andrea Doria (1), Montorsoli fut son architecte et son sculpteur, comme Perin del Vaga était son peintre. Gênes, très éprouvée par les événements politiques et restée longtemps en retard, avait besoin d'artistes étrangers. L'église de *S. Matteo* [A], le sanctuaire de famille des Doria, est comme un musée des sculptures de Montorsoli (2). Plusieurs d'entre elles témoignent que parfois il s'en tirait comme il pouvait ; dans les figures assises en relief des deux chaires, dans les quatre Évangélistes des parois du chœur, il y a plus d'une réminiscence de la Sixtine ; parmi ses ouvrages en ronde bosse, dans la Pietà, au fond du chœur, la position du cadavre est copiée sur la Pietà de Michel-Ange à Saint-Pierre, ce qui n'est pas trop d'accord avec la Madone, où se reconnaît la manière du Pérugin. Les quatre autres statues (Prophètes) sont presque dans le style de Guglielmo della Porta et des Lombards. Le riche stucage de la coupole et du chœur (exécuté par des aides), les deux autels du transept (avec les reliefs, qui sont peut-être d'une autre main), les reliefs des tritons et des Turcs prisonniers sous les deux chaires, le monument d'Andrea Doria dans la crypte (l'auteur ne l'a pas vu), achèvent cette décoration plastique, unique en son genre, et telle que rarement artiste eut à en exécuter une semblable. Montorsoli a eu raison, dans sa modération, de ne pas se laisser égarer par le prestigieux exemple de la chapelle des Médicis. La postérité a ainsi conservé une œuvre vraiment agréable.

Une œuvre plus récente de Montorsoli est le *maître-autel des Servi* [B] à Bologne, achevé en 1561. Les trois statues dans les niches, le Christ ressuscité, la Vierge et saint Jean, trahissent encore la belle inspiration de Sansovino ; les statues, beaucoup trop grandes, au-dessus des deux portes latérales, et, plus bas, des deux côtés de l'autel, de même que les sculptures du fond, rappellent plutôt la manière abstraite et vide de l'école romaine. Voir surtout dans le fond le portrait du fondateur, Giulio Boni.

(1) D'après la « Guida » de Gênes, Montorsoli aurait été appelé dès 1528 ; d'après Vasari, il ne serait venu qu'en 1535, ou même plus tard, ce qui n'est pas trop d'accord avec d'autres dates.

(2) Dans le cloître attenant sont exposés les restes des statues d'Andrea et de Giov. Andrea Doria, exécutées en 1528 (?) et 1577, et démolies en 1797. La première était une œuvre excellente de la main de Montorsoli ; l'autre n'est qu'une imitation déjà manquée.



— Peu de temps auparavant, Montorsoli avait exécuté pour la *Cappella de' Pittori* à l'*Annunziata* [A] de Florence les statues de Moïse, de David et de Saint Paul. (Les statues assises, au même endroit, modelées en terre d'après les Prophètes de la Sixtine, sont de différentes mains : c'est un témoignage nouveau de l'influence exercée par les peintures de la Sixtine sur la sculpture tout entière, qui aujourd'hui encore peut s'y instruire.)

Dans le tombeau de Samazaro à *S. Maria del Parto* [B] à Naples, les statues assises d'Apollon et de Minerve (travesties en David et Judith), sont de la main de Montorsoli ; le reste est de SANTA-CROCE.

De 1547 à 1551, Montorsoli travailla à la fontaine colossale de la place de la cathédrale [C] à Messine, riche composition en marbre noir et blanc, surchargée de nymphes, dieux marins, animaux, reliefs mythologiques, etc. — La fontaine du port [D], avec la statue colossale de Neptune entre Charybde et Scylla, est de 1557.

Un autre élève de Michel-Ange, RAFAELLE DA MONTELUPO (1505-1567 environ), fils de Baccio déjà nommé plus haut (v. p. 431), exécuta dans la chapelle des Médicis, d'après les modèles du maître, le Saint Damien, de même que les statues du Prophète et de la Sibylle au-dessus du tombeau de Jules II (v. p. 455). Parmi ses œuvres originales, je citerai la Statue tombale du cardinal Rossi (dans le porche de *S. Felicità* [E] à Florence), d'un travail habile et simple, et un relief de Madone dans le transept gauche de *S. Michele* [F] à Lucques : ce dernier se rattache encore au style du xv<sup>e</sup> siècle, sans en avoir la naïveté ni le naturalisme vivant. (Sur les autres travaux de l'artiste à Loreto et à Rome, v. p. 430 et p. 464.)

GUGLIELMO DELLA PORTA († 1577) a deux périodes bien distinctes, et l'étude de son œuvre devrait se diviser en deux parties si sa dernière manière, soumise à l'influence de Michel-Ange, ne l'emportait pas tant sur l'autre en caractère et en accent. Ses premières œuvres, qui représentent le style lombard au début du xvi<sup>e</sup> siècle, avec un certain écho de la manière de Sansovino, sont nombreuses surtout à Gênes. Les Prophètes en relief sur la base des colonnes du tabernacle de la chapelle de Saint-Jean dans la cathédrale [G] sont d'un travail habile. Les sept statues qui ornent l'autel du transept gauche sont consciencieuses, mais surchargées et d'une animation un peu cherchée ; seule la figure centrale, un Christ assis, a plus de grave majesté. Le groupe du Christ et de saint Thomas, dans le porche de *S. Tommaso* [H], est à peine dégrossi. — C'est plus tard, et sous l'influence immédiate de Michel-Ange, que l'artiste exécuta le célèbre tombeau de Paul III, dans le chœur de Saint-Pierre [I]. Il a conquis la liberté du style, et il en use excellemment dans la statue de bronze du pape assis, qui est une œuvre tout à fait originale : c'est la vérité même de la vie, avec le grandissement

héroïque. Les deux femmes appuyées sur le sarcophage et qui sont disposées comme les quatre parties du Jour dans les monuments de S. Lorenzo, ne sauraient être comparées, comme ligne plastique, à l'œuvre de Michel-Ange ; mais Guglielmo a dépassé son maître en un point où ce succès lui était assez facile, en beauté sensuelle. Sa « Justice », par cette raison même, il est vrai, a une certaine mollesse, un certain abandon voulu ; la « Sagesse », représentée sous les traits d'une femme âgée, rappelle davantage la manière de Michel-Ange. — Dans la grande salle du *Palais Farnèse* [A], on trouve deux statues semblables, qui paraissent être comme la première esquisse de la même œuvre ; elles appartenaient cependant au même tombeau, et elles ne lui ont été enlevées qu'après que le monument lui-même eut été déplacé. — Un frère de Guglielmo, GIACOMO, est l'auteur tout au moins des projets des *tombeaux de la chapelle Aldobrandini* à la *Minerve* [B] (sixième chapelle à droite) ; l'exécution rappelle la manière de Guglielmo.

Parmi les Lombards qui reçurent de Michel-Ange leur manière et leur style, il faut citer, à côté de Gugl. della Porta, un certain PROSPERO CLEMENTI, proprement SPANI († 1584), qui travailla surtout dans sa patrie, à Reggio, vers le milieu du siècle. Son œuvre principale est le *tombeau de l'évêque Ugo Rangoni* [C] dans la *cathédrale de Reggio* (chapelle à droite du chœur) : la statue assise, ainsi que les deux enfants près du sarcophage et les deux petites Vertus en relief sur le socle, trahissent l'influence de Michel-Ange et même de della Porta ; mais il est resté un fond solide de naïveté qui ne se laisse entamer ni par la manière ni par le faux pathos. Je serais tenté d'attribuer de même à Clementi, dans cet étrange *tombeau de C. Sforziano* [D], en forme de sablier colossal, à l'entrée, à gauche, les trois belles statuette du Christ ressuscité et des Vertus. C'est le style de l'école romaine, allié à une douceur et à une mesure dignes encore de Sansovino. (Le tombeau de Maleguzzi, en face, de 1583, est très inférieur, et sans doute d'une autre main.) L'*Adam* et l'*Eve* [E] de la façade sont imités du *Matin* et du *Soir* de la chapelle des Médicis. — Au *Palais Ducal* [F] de *Modène*, sur le portail, les statues de *Lévide* et d'*Hercule*, cette dernière d'une musculature intraitable. — Dans la crypte de la *cathédrale* [G] de *Parme*, un *tombeau* de 1542, par Clementi, avec deux Vertus assises (au fond, à droite). — A *S. Domenico* [H] de *Bologne* (passage de la porte latérale gauche), sur le tombeau de Volta, la statue du saint guerrier *Saint Procole*, d'un travail simple et habile.

Le tombeau du maître dans la *cathédrale* [I] de *Reggio* (1588, première chapelle à gauche) est orné de son buste, par son élève BACCHIONI<sup>le</sup>. — Les statues de la façade du transept marquent la fin de l'école.

Si l'on veut rapidement se convaincre de l'influence toute-puissante et despotique exercée par Michel-Ange sur la sculpture de son siècle et du siècle suivant, il suffit de jeter un regard sur l'école florentine après sa mort. C'est une étude d'ailleurs particulièrement instructive, parce que les grands-ducs de la maison des Médicis protégeaient aussi l'art profane, mythologique et monumental, plus que les autres Mécènes italiens, sans renoncer cependant à l'art religieux.

Nous avons jusqu'ici réservé un artiste florentin qui fut le rival peu loyal de Michel-Ange, et qui, en même temps, dans la plupart de ses œuvres, l'imite précisément par les côtés les plus suspects : je veux dire BACCIO BANDINELLI (1493-1560). Bandinelli est un composé étrange de talent naturel, de réminiscences de l'ancienne école, et d'une fausse originalité, qui va jusqu'à l'absence de scrupule et à la grossièreté. — Sa meilleure œuvre, celle à laquelle ses forces suffirent, ce sont les figures en relief des *Apôtres*, des *Prophètes*, etc., sur les barrières du chœur de la cathédrale [A] de Florence, au-dessous de la coupole : il y a là quelques figures d'une admirable conception, d'une ordonnance excellente ; toutes sont très simplement traitées. — Le fameux groupe d'*Hercule et Cacus* sur la *Piazza della Signoria* [B] montre, au contraire, ce que Bandinelli devait admirer dans Michel-Ange, et comme il se méprenait à l'égard de ce génie. Il crut pouvoir prendre à son rival la puissance des formes et ses contrastes, mais sans le moindre sentiment de la ligne, sans la moindre trace d'inspiration dramatique, alors que le sujet cependant lui en fournissait suffisamment le motif. Il en est résulté une des œuvres les plus insignifiantes du monde. — L'*Adam* et l'*Eve* du *Bargello* (1551) [C] sont du moins représentés dans une action simple : l'*Adam* est plus naturaliste. Les statues-portraits du *Pal. Vecchio* [D] ont, dans les têtes, cet air de grandeur qui est propre de même aux portraits peints de ce temps, déjà envahi cependant par le maniérisme ; le motif des corps est généralement médiocre. (Le groupe du couronnement de Charles-Quint est évidemment l'œuvre de deux artistes distincts.) Le *piédestal* de la place devant *S. Lorenzo* [E], avec un relief assez plastique pour l'époque, supporte maintenant la statue assise de *Giovanni Medici*, qui lui avait été si longtemps destinée, et qui mérite d'être appréciée comme le relief lui-même. — Le *Bacchus* (1) du *Pal. Pitti* [F] (vestibule du premier étage) est la plus médiocrement conçue de toutes les statues inspirées par le dieu aux artistes de ce temps. — Les deux groupes du *Christ mort*, avec saint Jean (à *S. Croce* [G], chapelle Baroncelli), et avec Nicodème (*Annunziata* [H], transept droit) (2) sont de formes vides et d'une composition détestable : le dessin principal est un triangle rectangle couché sur l'hypothénuse. *Dieu le Père assis*, dans

(1) D'après Vasari, ce Bacchus ne serait que la transformation d'un Adam manqué.

(2) Le dernier groupe, commencé par son fils naturel, CLEMENTE, a été achevé par lui-même.



la première cour du couvent de *S. Croce* [A] est misérablement manqué; ce qu'il y a de mieux, c'est la main avec le livre, copiée de Michel-Ange. — Le *Saint Pierre* de la *cathédrale* [B] (entrée du chœur à gauche) est un peu meilleur. — Les figures latérales des *tombeaux de Léon X et de Clément VII* dans le chœur de la *Minerva* [C] à Rome sont tout à fait ordinaires. Les statues-portraits au même endroit, également insignifiantes, sont de RAF. DA MONTELUPO et de NANNI DI BACCIO BIGIO, un autre rival assez misérable de Michel-Ange.

Un élève de Baccio, GIOVANNI DELL' OPERA, travailla aux reliefs de la cathédrale et exécuta les *reliefs* de l'autel de la chapelle Gaddi à *S. Maria Novella* [D] (transept gauche au fond); les figures latérales, d'un travail très habile, font oublier le sujet principal. — Dans le tombeau de Michel-Ange à *S. Croce* [E], composé par VASARI, la figure de l'*Architecture* est un excellent travail de la main de Giovanni. (La *Sculpture* est de CIOLO; la *Peinture*, tenant une statuette à la main, est de LORENZI.) Le monument, dans son ensemble, est une des rares œuvres où l'allégorie soit légitime et claire, et où elle exprime une pensée notoirement connue. Dans les autres monuments de *S. Croce*, au contraire, les allégories, ou bien sont tout à fait oiseuses, ou bien, pour être comprises, demandent une longue explication.

Un autre disciple de Michel-Ange est BARTOLOMMEO AMMANATI (1511-1592), si connu comme architecte, et d'abord l'élève de Jacopo Sansovino. Il est l'auteur de la *fontaine* sur la *Place du Grand-Duc* [F] à Florence. Le Neptune est un motif malheureux, sans signification et sans action; les Tritons qui lui servent de tronc sont confus; quant au piédestal, sans les chevaux marins (d'ailleurs trop petits pour supporter un tel poids), on aurait de la peine à y reconnaître un vaisseau. Parmi les figures de bronze assises tout autour, il n'y a de supportables que les Satyres et les Pans, calculés en vue de la légèreté: ils sont d'ailleurs imités des porteurs de guirlandes du plafond de la Sixtine; mais ici leurs attitudes sont tout à fait superflues. (Les statues de plâtre du Baptistère sont très médiocres.) — Dans le transept gauche de *S. Pietro in Montorio* [G] à Rome, Ammanati est l'auteur des tombeaux des deux parents du pape Jules III, ainsi que des deux figures dans les niches, la Religion et la Justice; à travers l'imitation maniérée de Michel-Ange percent cependant quelques lueurs de beauté. — Il en est de même du mausolée des parents de Grégoire XIII au *Campo Santo* [H] de Pise. — Quelques-unes des premières œuvres d'Ammanati se trouvent à Padoue: telles que le *Géant* dans la cour du *Palais Arenberg* [I]. Le tombeau du juriconsulte *Mario Mantova Benavides* (aux *Eremitani* [J], à gauche), dans le style des figures allégoriques, répond tout à fait à l'intention de luxe et d'éclat dans laquelle il a été élevé. (En bas, la Science et la Fatigue; des deux côtés du professeur, l'Honneur et la Gloire; en haut, trois

Génies, dont l'un, celui du milieu, représente l'Immortalité. Le tombeau a été exécuté du vivant même du jurisconsulte.)

Il faut placer à un rang singulièrement plus élevé un sculpteur flamand qui produisit beaucoup à Florence, GIOVANNI DA BOLOGNA, proprement JEAN BOULOGNE, de Douai (1524-1608). La loi du contraste, dont l'application chez Michel-Ange semble si tourmentée, s'allie ici à une beauté de forme, peu profonde, il est vrai, et qui se contente d'ordinaire des généralités. En même temps Giovanni a le sens exercé des contours expressifs et de grand effet ; ses statues et surtout ses groupes ont, dans le plein air, une belle attitude ; dans leurs plus grandes hardiesses ils restent toujours vraisemblables ; le maître ne cherche pas, comme parfois Bernin, à représenter l'incroyable. Le sujet même, bien que souvent énergique, et malgré la « bravoure » soit de la ligne, soit de l'ordonnance, offre moins d'intérêt : les formes sont trop générales, et toute vie est concentrée uniquement sur le motif lui-même.

Dans la *fontaine* de la grande place de *Bologne* [A] (1564), qui est d'une belle conception, le projet d'ensemble est dû à un peintre de Palerme, TOMMASO LAURETTI ; Giovanni n'a exécuté que les sculptures. Il semble pourtant que Giovanni lui-même ait été consulté sur le projet. On y reconnaît ses effets habituels, ses figures, comme captives dans le bas, et qui s'élancent ensuite hardiment dans l'espace. Le rapport de l'ornementation aux figures trahit le décorateur achevé. Les enfants avec les dauphins sont d'un mouvement excellent ; le Neptune, malgré ses formes herculéennes trop générales, a cependant des lignes d'un grand effet.

L'œuvre la plus accomplie du maître est le *groupe colossal de l'Océan et des trois grands dieux fluviaux* sur la fontaine de l'île, dans le *Jardin Boboli* [B] ; c'est une décoration magnifique, légère et comme planante. Ce dernier effet est dû à la façon dont les jambes des dieux fluviaux s'enlacent autour des urnes et s'engagent dans le mince pilier qui est au milieu du bassin. Je retrouve le même charme dans la *fontaine* de la *Grotticella* [C], avec les Baigneuses, au même jardin, et dans la Baigneuse qui orne la *fontaine* de la *Villa Petraja* [D]. — Le célèbre groupe de l'*Enlèvement des Sabines*, dans la *Loggia de' Lanzi* [E] est clair et intéressant à tous égards : il s'élève avec autant de hardiesse que de sûreté sur une partie inférieure de plus en plus mince. Mais l'œuvre est gâtée par le travail arbitraire du détail. — L'*Hercule et Nessus* [F], au même endroit, est un groupe bien construit, et d'expression dramatique, mais de formes insignifiantes. — Le groupe non moins célèbre du *Bargello* [G], « *Virtù e Vizio* », fait pendant à la « *Victoire* » de Michel-Ange : c'est une allégorie reconnue, tandis que dans l'œuvre de Michel-Ange l'allégorie n'est pas avouée, ou du moins n'est qu'un prétexte. On a ici une preuve frappante de l'impossibilité, pour ce genre de sujets, de suppléer à une saine mythologie, surtout lorsque le maître ne vise d'autre

but que l'action extérieure, la hardiesse du mouvement, la saillie accusée de la ligne. Le dénouement est prévu : la Vertu a, n'importe comment, terrassé le Vice, et lui met le genou sur la nuque. — L'« *Abondance* » (*Copia*), sur la plus haute terrasse du *Jardin Bobolì* [A], est une œuvre très maniérée, commencée seulement par Jean Boulogne. (La statue colossale de l'*Apennin*, dans le jardin en ruine de *Pratolino* [B], est également attribuée au même maître.)

Les six statuettes en bronze de dieux et de déesses au *Musée National* [C] ne semblent chercher que l'attitude du balancement, ou quelque mouvement ingénieux. Le  *Mercure* lancé par l'air, en revanche, dont un pied pose sur une rose des vents en bronze, est une œuvre exquise, supérieure en expression et en beauté à tous les travaux de Jean Boulogne, et, parmi tous les bronzes du XVI<sup>e</sup> siècle, celui qui se rapproche le plus de l'antique.

Au nombre des œuvres religieuses du maître, les statues de l'autel à gauche du chœur dans la cathédrale [D] de *Lucques* sont peut-être son meilleur travail. — Le *Saint Luc* de bronze à l'*Orsanmichele* [E], au contraire, est inférieur à toutes les statues de cette église par le manque de gravité, et par je ne sais quel air de fausse bravoure.

Ici, comme en général dans toute cette seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, les œuvres les plus agréables sont des portraits ; ces derniers du moins sont affranchis du faux idéal et du pathos des sujets historiques et symboliques. Dans la statue équestre de *Cosme I<sup>er</sup>*, sur la *Piazza della Signoria* [F], le cheval est maniéré, mais l'attitude du cavalier, le mouvement de la tête surtout, est plein de maestria, d'élégance et de légèreté. C'était là le siècle équestre par excellence ! Le style du détail est excellent et grave. — La statue équestre, beaucoup plus médiocre, de *Ferdinand I<sup>er</sup>*, sur la *Piazza dell' Annunziata* [G], est une œuvre de la vieillesse de l'artiste. — Les œuvres exécutées en ce genre par FRANCAVILLA, d'après les dessins de Jean Boulogne, sont de grossières décorations, telles que la statue de *Cosme I<sup>er</sup>*, sur la *Piazza de' Cavalieri* [H], à *Pise*, et celle de *Ferdinand I<sup>er</sup>*, sur le *Lungarno* [I]. Le grand-duc ne relève pas *Pise* tombée avec ses deux enfants, mais il la préserve d'une chute plus profonde.

Dans le traitement du relief, Jean Boulogne partageait les préjugés pittoresques de son temps ; de plus, il était en ce genre très inégal. La *Piazza delle Signoria* [J] renferme tout ensemble sa meilleure œuvre, le piédestal de l'Enlèvement des Sabines, d'un motif pur, bien que peu plastique, et son œuvre peut-être la plus détestable, le piédestal de *Cosme I<sup>er</sup>*. — Les reliefs de la porte principale de la cathédrale [K] de *Pise* sont de véritables tableaux ; ceux de la chapelle de l'*Annunziata* [L] à *Florence*, derrière le chœur (c'est la chapelle funéraire du maître), sont ingénieux et d'un travail excellent, bien que de formes maniérées ; mais, malgré leur modération, en comparaison avec les reliefs plus récents, ils n'ont



guère de style. L'inclinaison en avant du corps supérieur, que le xv<sup>e</sup> siècle employait déjà pour ménager la vue d'en bas, est particulièrement frappante dans les reliefs de l'Annunziata. Quant aux portes de Pise, le modèle de Ghiberti (même au point de vue décoratif) était encore tout puissant.

Jean Boulogne est surtout intéressant par quelques-unes de ses sculptures décoratives. Depuis la fin de la vraie décoration Renaissance, l'ornement végétal et architectonique était remplacé par des masques, des caricatures, des monstres, etc. Nul n'excelle en ce genre plus que Jean Boulogne. Les *monstres crachant l'eau* dans le bassin de l'île du *Jardin Boboli* [A], le petit diable de bronze qui sert de *porté-torche* à l'angle du *Pal. Strozzi* [B] et du Mercato Vecchio, témoignent de l'humour et de la verve du maître dans ces formes maniérées à dessein. Son élève PIETRO TACCA († vers 1650), qui est aussi l'auteur d'une *statue équestre de Ferdinand I<sup>er</sup>*, en bronze, dans le port [C] de *Livourne*, a créé dans ce style de caricature les excellentes figures de bronze qui ornent la *fontaine* de la *Piazza dell' Annunziata* [D] à *Florence*; les dragons, d'un heureux mouvement, sur lesquels s'appuient les fenêtres grillées du *Pal. Novellucci* [E] à *Prato*, Via dell' Altopascia; et quelques *oiseaux*, d'un très habile travail, au *Musée National* [F]. Les deux *Harpyes* de CURRADI, qui ornent le portail du *Pal. Fieschi* [G] (Via S. Gallo, n<sup>o</sup> 10) sont également dans ce style. L'école romaine, y compris Bernin, n'offre guère une caricature aussi accomplie. Nous pouvons citer de même, comme composition décorative d'un heureux ensemble, la *fontaine* au-dessus de la cour du *Pal. Pitti* [H], par SUSINI. (Ce dernier est également l'auteur d'un *Crucifix* de bronze dans le chœur de *SS. Michele e Gaetano* [I], qui est un morceau de pure bravoure.) — Florence alors est plus riche qu'aucune autre ville en encadrements d'écussons. — A remarquer : les bustes du *Pal. Altoviti* [J], Borgo degli Albizzi, n<sup>o</sup> 18, ou « de' Visacci », (caricatures), représentant des Florentins célèbres, de 1570.

TADDEO LANDINI († 1594), Florentin, contemporain de Jean Boulogne, est l'auteur d'une des statues du *Ponte della Trinità* [K], « l'Hiver » : c'est une œuvre habile, mais qui sert à caractériser le goût de cette école pour la vaine exhibition des membres et des muscles. Si le pauvre vieil Hiver a tellement froid, pourquoi ne se drape-t-il pas dans son manteau? — Landini est aussi l'auteur de la *Fontana delle Tartarughe* [L] à *Rome* (1585), qui est sans aucun doute l'œuvre de sculpture la plus aimable de toute cette école. Nulle part l'architecture n'a été plus heureusement exprimée, à l'aide de figures légères et vivantes, que dans les quatre jeunes hommes assis hissant des tortues sur le bord du bassin supérieur (comme pour les faire boire), et formant ainsi un groupe transparent. On a dit que le dessin de cette fontaine était de RAPHAËL, mais sans preuves. Il serait plus naturel de l'attribuer à l'architecte GIACOMO DELLA PORTA, si

précisément l'œuvre elle-même ne trahissait avec clarté une inspiration florentine, dans la manière de Jean Boulogne. Comparer la *lampe* plus modeste de la *cathédrale* [A] de *Pise* avec les quatre Génies qui la soutiennent, et qui sont une pure conception florentine.

Un autre successeur de Jean Boulogne, et l'un de ses compatriotes, PIETRO FRANCAVILLA (FRANCHEVILLE), de Cambrai (1548-1618), exécuta, dans la chapelle Niccolini à *S. Croce* [B] (à l'extrémité du transept gauche), des *statues* maniérées, mais non pas sans une certaine grâce superficielle. Les six statues de la *cathédrale* [C] de *Gênes* (chapelle à droite du chœur) ne sont qu'ordinaires. Les œuvres exécutées par Francheville sur les dessins du maître (les statues de la chapelle funéraire de l'*Annunziata* [D]) sont, pour la plupart, assez mauvaises; les motifs mêmes du maître ne sont que rarement intéressants. Je ne ferai exception que pour quelques-unes des six statues de la chapelle *S. Antonio* à *S. Marco* [E]. (Les reliefs et les anges en bronze, d'un maniérisme excessif, sont de PARTIGIANI.)

Ici se place GIOV. BATT. CACCINI, qui éleva à partir de 1600 la balustrade et le tabernacle au-dessous de la coupole de *S. Spirito* [F], et les orna d'anges et de saints; ces derniers, au nombre de quatre, d'un travail singulièrement plus habile, représentent avec assez d'élégance le principe des lignes de Jean Boulogne, dans toute sa hardiesse. D'autres œuvres dans le chœur de l'*Annunziata* [G], etc., etc.

Les bas-reliefs de l'école, en général, rappellent les plus mauvaises œuvres du maître: ce seraient déjà des tableaux fort médiocres; en sculpture, avec leur composition désordonnée et leurs formes maniérées, ils sont à peine supportables. (Un relief de TACCA sur l'autel de *S. Stefano e Cecilia* [H]; des reliefs d'argent de NIGETTI sur l'autel de la chapelle de la Madone à l'*Annunziata* [I], etc.) Rien n'est plus dépourvu de style que les reliefs des niches aux deux extrémités du transept de la *cathédrale* [J] de *Pise*. Les groupes en ronde bosse, au-dessus, d'un travail beaucoup plus habile, sont l'œuvre d'un certain FRANCESCO MOSCA (également Florentin, mort après 1603). Le père de ce dernier, SIMONE, est l'auteur de plusieurs œuvres, entre autres d'une *Adoration des Rois*, qui se trouve dans la *cathédrale* [K] d'*Orvieto* (chapelle de la Madone). — Les sculptures ampoulées de la seconde chapelle à droite, dans *S. Maria della Pace* [L] à *Rome*, sont d'un artiste de Fiesole, un peu plus ancien, VINCENZO DEL ROSSI; la décoration est de SIMONE MOSCA.

Le véritable caractère de l'école apparaît moins dans les œuvres religieuses que dans les travaux profanes; et la Florence contemporaine est plus riche en sculptures de ce dernier genre qu'aucune autre ville. L'aut colossal lui-même, pour lequel Florence a toujours eu certaine prédilection, est représenté ici, non seulement par l'*Apennin*, mais par un ridicule *Polyphème* dans le jardin du *Pal. Strozzi — Ridolfi* [M]. Pour le reste, ce ne sont guère que des groupes de lutteurs à la manière et sur le modèle

du groupe antique d'Herculé et d'Antée (v. t. I, p. 137). La grande salle du Pal. Vecchio fut ornée par VINCENZO DEL ROSSI de toute une série des *combats d'Hercule* (aujourd'hui au *Musée National* [A]), dont le rapprochement, malgré la bravoure et la passion du travail, laisse une impression de parfait ennui. Le même Rossi est l'auteur d'un groupe amoureux, *Pâris et Hélène*, au fond d'une grotte du *Jardin Boboli* [B], qui contient aussi les quatre Atlas de Michel-Ange : le travail est assez habile, mais le motif est commun (1). Les statues de NOVELLI, PIERATTI, etc., dans la grotte au fond de la cour du *Pal. Pitti* [C], montrent jusqu'où l'art du temps poussait l'allégorie : nous avons ici les statues de la Législation, du Zèle, de l'Autorité, de la Douceur; Moïse, dont ces allégories devaient représenter les qualités, est au centre, sculpté dans le porphyre. — Mais, malgré tous ces sujets classiques, l'art restait loin de la véritable antiquité : c'est ce que prouvent les deux statues ridicules de *Jupiter* et de *Janus* par FRANCHEVILLE, dans la galerie inférieure du *Pal. Brignole* [D] à Gênes, en face du Pal. Rosso, Strada Nuova. La grosseur des têtes, la forme misérable des corps, le caractère exagéré des draperies, l'expression pompeuse des mains, traitées à la Michel-Ange, donneraient presque l'illusion qu'il s'agit ici d'une œuvre de Bandinelli.

A côté de cet art d'apparat, assez creux et stérile, qui du moins produit un certain effet, soit dans les niches, soit en plein air (et sans compter les caricatures décoratives), nous voyons entrer en scène une **sculpture de genre**, dont le caractère participe à la fois de la pastorale et de la farce. Ce sont des figures de Jacques Callot traduites en statues (*Jardin Boboli* [E], etc.). Le néant artistique de pareilles œuvres ne nous permet pas de nous y arrêter. Elles ont d'ailleurs trouvé une postérité, qui n'est pas encore éteinte, et qui occupe à Milan un certain nombre d'ateliers. (Des charges, en costume moderne, sur les murs des jardins, etc.)

A Rome, dans les premières trente années qui suivent la mort de Michel-Ange, les idées du maître, loin d'être exploitées, tombent plutôt dans une profonde torpeur. A part quelques Florentins, il n'y a que de rares artistes, peu connus, pour exécuter les groupes d'autel et les statues tombales de ce temps. Tels sont GIOV. BATT. DELLA PORTA (1539-1594), l'auteur d'un groupe à *S. Pudenziana* [F] (au fond, à gauche), la *Remise des Clefs*; — GIOV. BATT. COTIGNOLA, qui a traité le même sujet, d'une façon presque semblable, à *S. Agostino* [G] (quatrième chapelle à droite); — les deux CASIGNOLA, auxquels est due la statue de *Paul IV*, à la *Minerva* [H] (chapelle Carafa) : la statue est sur un trône, au-dessus

(1) Rossi est de même l'auteur d'un *Saint Matthieu*, à la cathédrale [I] (à droite, au-dessous de l'entrée de la coupole); c'est la plus manierée de toutes les statues d'Apôtres qui se trouvent là. Le *Saint Thomas* (à l'entrée de transept gauche) ne vaut guère mieux.



du sarcophage; la tête a du caractère et de l'habileté, le reste est maniéré et maladroit. Les tombeaux des papes à cette époque sont d'ailleurs une vraie pierre de touche pour apprécier d'une part les intentions de l'Église, de l'autre la valeur de l'art contemporain. Avec le tombeau du pape Paul III cesse pour longtemps la grande composition du tombeau en ronde bosse avec une statue-portrait et deux ou plusieurs figures allégoriques. Les papes actifs de la Contre-Réforme veulent être célébrés en détail, et, comme au temps de la Renaissance, l'art n'y réussit qu'à l'aide d'une série de bas-reliefs; dans une niche, au centre, la statue du Pape est assise ou à genoux. Tels sont les *monuments* gigantesques de *Pie V* et *Sixte-Quint*, *Clément VIII* et *Paul V*, dans les deux chapelles d'apparat de *S. Maria Maggiore* [A]. La tendance qui domine dans l'art de ce temps est la représentation consciencieuse du détail; mais, au point de vue artistique, ces œuvres coûteuses sont si insignifiantes que les auteurs ne méritent même pas d'être nommés. (Quelques bonnes parties dans le tombeau de *Pie V*.) Le *tombeau de Grégoire XI*, exécuté en 1574 par OLIVIERI, à *S. Francesca Romana* [B], avec ses bas-reliefs circonstanciés, est d'un style un peu meilleur. Le *tombeau d'un duc de Clèves*, par un artiste hollandais, EGIDIO DI RIVIERE, dans le chœur de l'*Anima* [C], n'a d'autre mérite, au contraire, qu'une certaine habileté de ciseau. — Avec le tombeau du pape Urbain VIII, par Bernin, la composition en ronde bosse reparaît, mais transformée, et avec un tout autre caractère.

---

La sculpture génoise contemporaine (1560-1630), dont le développement est presque parallèle, se règle encore, comme nous l'avons vu plus haut (p. 390) sur les modèles de Civitali et des anciens Lombards, tout en subissant assez fortement l'influence indirecte de Michel-Ange. (Il y a deux familles d'artistes du nom de CARLONE, dont les œuvres sont à *S. Ambrogio* [D], *S. Annunziata* [E], *S. Siro* [F], *S. Pietro in Banchi* [G], etc.; les travaux de Francheville sont du même temps, p. 468.) Je ne saurais dire s'il y a à Gênes, à cette époque, quelque œuvre originale d'une certaine importance; mais j'en doute. LUCA CAMBIASO, qui s'essaya une fois aussi à un travail de sculpture, n'a pas retrouvé dans sa statue de la *Foi* (*cathédrale* [H], chapelle à gauche du chœur), les qualités qui font le charme de sa peinture; ses meilleurs tableaux, du reste, sont exposés tout à côté, et l'on peut faire la comparaison.

---

Vers l'année 1630, la sculpture avait épuisé toute la sève du style inauguré par Andrea Sansovino. Elle avait cherché à créer des œuvres

vraiment plastiques ; de temps en temps quelques artistes mieux doués échappaient au maniérisme inanimé de l'école pittoresque romaine pour s'élever à un principe plus pur et plus vrai ; le véritable fondement de la sculpture, c'est-à-dire la représentation de la forme humaine d'après les lois déterminées du contraste et de l'équilibre, paraissait assuré. Mais dans les dernières cinquante années (de 1580 à 1630) cette tendance d'un art pur et convaincu s'était singulièrement altérée. Soit que trop d'éléments troublants s'y soient mêlés (le maniérisme romain, l'ancien et le nouveau naturalisme, les hardiesses séductrices de Michel-Ange, l'absence de principe dans les draperies) ; soit qu'il n'y ait pas eu d'individualités artistiques assez puissantes, de forces assez neuves, les meilleurs artistes alors s'adonnent tous à la peinture. Et le motif ? C'est que l'esprit du temps ne trouvait que dans la seule peinture sa vraie et complète expression.

Pendant quelques dizaines d'années, la peinture a un nouveau style, tandis que la sculpture garde l'ancien. La sculpture enfin (si habituée qu'elle soit à marcher la première) se décide à suivre la peinture, et à faire sienne la manière de la nouvelle école. Dès le xv<sup>e</sup> siècle, le relief était devenu un appendice de la peinture ; la sculpture en ronde bosse, longtemps préservée contre ce destin, succomba à son tour. — Quel était l'esprit de cette peinture, qui finit par pénétrer les œuvres plastiques elles-mêmes, c'est ce que je vais essayer plus bas de définir. En peinture, nous pouvons en reconnaître la grandeur et la légitimité ; en sculpture, les lois les plus essentielles du genre lui sont sacrifiées, et dans toute œuvre élevée, idéale, il y a dès lors un germe de contradiction. Ce n'est pas sans un sentiment de douleur que nous voyons de si admirables ressources et de si grands talents se gaspiller dans cette école de sculpture qui pendant un siècle et demi (1630-1780) devait dominer l'Italie et le monde. La victoire fut rapide et irrésistible, comme il arrive toujours, dans l'histoire de l'art, quand une école résolue écarte une rivale dont les principes sont devenus vagues et incertains.

De tels artistes cependant ne sauraient ici être omis. Ils avaient, par comparaison avec l'époque immédiatement précédente, une puissance peu commune, et ils ont, à eux seuls, laissé plus d'œuvres en Italie que tous leurs prédécesseurs, l'antiquité y comprise. Ils ont, de plus, un grand talent décoratif, l'art d'adopter la sculpture aux proportions de l'architecture, l'entente des grands ensembles ; et enfin, dans le nombre de leurs productions, il y a quelques œuvres si exquises qu'elles permettent de juger le reste avec certaine indulgence. (V., plus haut, le chapitre de l'Architecture baroque.)

---

L'homme marqué par le destin pour cette révolution de l'art est, on le sait, LORENZO BERNINI, de Naples (1598-1680), à la fois architecte et sculpteur, qui, comme favori d'Urbain VIII et des papes ses successeurs, eut à Rome une situation princière, et devint dans ses dernières années, sans conteste, le plus grand artiste de son temps. Il dépasse tellement tous les artistes qui l'ont suivi, qu'il est superflu d'insister sur les nuances par lesquelles ces derniers se distinguent de lui : ils n'empruntent leur importance qu'à l'imitation même d'un tel modèle.

Il suffira de nommer deux de ses contemporains, qui allient encore avec quelque succès à la tendance du Bernin les traditions de l'ancienne école : ALESSANDRO ALGARDI (1598-1654), et un maître néerlandais, FRANZ DUQUESNOY (1594-1644). Il faut, de même, noter dès à présent, dans cette armée d'artistes, un fort contingent de sculpteurs français, LEGROS, MONNOT, TEUDON, HOUDON, etc., et surtout PIERRE PUGET (1622-1694), dont on peut dire qu'il a été plus berninesque que Bernin lui-même. Les artistes français, de même que Louis XIV en personne, étaient conquis par le maître « illustrissime ». Il est intéressant à ce propos de remarquer que les artistes français étaient si occupés en Italie, que vers 1700, à Rome, la balance penche en leur faveur. Nous essaierons maintenant de fixer les traits principaux de ce style. Nous nommerons à l'occasion les œuvres les plus importantes ou les plus instructives.

La force toute-puissante qui alors entraîne la sculpture, c'est l'école de peinture qui avait triomphé depuis 1580, et qui d'ailleurs n'avait fait que s'accommoder au maniérisme du temps. Cette école a deux caractères principaux qui se pénètrent et se limitent mutuellement : 1<sup>o</sup> le naturalisme dans les formes et dans la composition du motif, avec plus de noblesse dans l'école bolonaise, plus de trivialité dans l'école napolitaine ; 2<sup>o</sup> l'emploi de la passion et du pathos à tout prix. Les peintres sont naturalistes pour être plus pénétrants, et ce qui leur plaît dans la passion, c'est que la réalité y atteint son maximum d'expression. La sculpture s'approprie alors cette réalité, parce qu'elle y réalise de plus grands effets. Elle n'a pas à cette époque avec l'antique de relations plus étroites que n'en ont le Guide et le Guerchin, qui se contentent d'emprunter quelques formes. Personnellement Bernin sentait à merveille le prix de l'antique, et, par exemple, dans le Pasquino mutilé il reconnaissait l'âge d'or de l'art antique ; mais, comme artiste, ses tendances étaient tout à fait différentes.

Il va sans dire que les sujets où excellaient le Bernin et son école étaient précisément ceux où le naturalisme, malgré certaines limites, se sent le plus à l'aise. De ce nombre est tout d'abord le **portrait**. Déjà, dans les périodes précédentes, aux temps du pur idéalisme et même de l'idéalisme à demi altéré, les bustes étaient généralement excellents et bientôt ils étaient devenus la partie la plus forte de l'art sculptural. Cette supériorité se maintint désormais avec éclat. Les tombeaux et de même



les palais de Rome (Pal. Sciarra), de Naples, de Florence, de Venise, contiennent en ce genre, par centaines, des bustes d'une haute perfection, qui tiennent dignement leur place à côté des portraits des grands maîtres depuis Van Dyck jusqu'à Rigaud. Ces bustes rendent le caractère des personnes sans les idéaliser, mais avec une liberté et une grandeur dignes d'un art occupé de grands sujets. La richesse de ces œuvres est telle que nous préférons laisser ici à l'amateur le plaisir de la découverte. Il trouvera à contenter son goût au *Santo* [A] de *Padoue*, à *S. Domenico* [B] de *Naples*, au *Latran* [C] et à la *Minerve* [D] à *Rome*. Voir aussi, dans le portique derrière *S. Maria di Monserrato* [E], un buste tombal du juriste espagnol Pedro Montoya († 1630), physionomie noble et douloureuse, d'une exécution excellente.

Un autre sujet préféré du naturalisme est la représentation de l'enfant (l'enfant italien), dont l'être réunit toute la beauté possible, mais inconsciemment, comme nature, et dont les passions sont si simples qu'elles ne sauraient être altérées par le pathos (malgré les tentatives, en ce genre, de certains artistes). ALGARDI et DUQUESNOY ont eu en leur temps une légitime réputation pour la beauté et la naïveté de leurs figures d'enfants. (De ce dernier, deux têtes à *S. Maria dell' Anima* [F] à *Rome*, dans les tombeaux des deux piliers du fond.) On n'en saurait dire autant des œuvres de leurs successeurs : les enfants devinrent un pur motif de décoration, avec lequel l'art peu à peu se permit toutes les libertés. Et pourtant, parmi les milliers de figures de ce genre improvisées dans le stuc, on trouvera nombre de vrais et jolis motifs, gâtés seulement par le maniérisme ou la négligence de l'exécution.

Il y a même dans certaines têtes idéales de l'école un mérite qui les égale aux bons tableaux de l'école bolonaise. Le xvii<sup>e</sup> siècle avait de la beauté une conception très différente de la nôtre, et, par exemple, il appréciait la grâce tout autrement que nous ne le faisons (nous y reviendrons, à propos de la peinture); mais pour certaines têtes d'ALGARDI (transept droit de *S. Carlo* [G] à *Gênes*), ou pour la statue de Mathilde par le BERNIN à *Saint-Pierre* [H], on ne saurait leur contester une vraie et durable beauté. Ça et là apparaît l'influence exercée par les Niobides (sculptures très étudiées à Rome à cette époque). D'autres œuvres ont plutôt le type national italien. Quelques têtes de Madone, sans grande noblesse d'expression, plaisent par la liberté de l'exécution et de la pose. Voir, par exemple, plusieurs Assomptions de FILIPPO PARODI († 1702) sur les maîtres-autels de Gênes. La forme idéale est, il est vrai, d'une expression un peu vide.

Les têtes dites de caractère sont tout à fait dans la manière des peintres du temps, et non pas des meilleurs. Le BERNIN lui-même se rapproche de Pietro da Cortona plus que du Guerchin ; ses têtes d'hommes ont cette expression héroïque et banale qui n'a régné en peinture que depuis la date de la complète décadence (1650). Son *Constantin*, au bas

de la *Scala Regia* du *Vatican* [A], représente la moyenne de ce qu'il considérait comme le type idéal de l'homme et du cheval. Son *Pluton* (à la *Villa Ludovisi* [B]) est (surtout la tête) l'exagération des tendances de l'école de Pierre de Cortone.

La façon dont le Bernin traite en général la **figure humaine** est également, et non sans raison, très décriée, indépendamment même de l'attitude et de la pose. Il donnait au corps idéal et jeune un mol embonpoint qui dissimule toute structure, et que l'éclat du poli achève de rendre désagréable. La façon dont les doigts de *Pluton* pénètrent dans la chair de *Proserpine* (à la *Villa Ludovisi* [C]) est de nature à produire une impression très différente de l'impression artistique même. *Apollon et Daphné* (à la *Villa Borghèse* [D], salle du premier étage) est une œuvre de jeunesse, sans grand caractère, mais plus supportable, parce que les figures du moins sont encore jolies. En ce genre, des artistes plus récents, pour plaire au goût de la commande, ont encore raffiné et renchéri sur leur modèle.

Le Bernin donnait à ses figures héroïques et de caractère une musculature pompeuse, qui paraît rivaliser avec celle de Michel-Ange, mais qui, loin d'être l'expression de la souplesse et de la force, ressemble plutôt à de la peau bouffie. La faute en est en partie à la maladresse du poli (*Pluton* de la *Villa Ludovisi* [E]). Dans les statues des grandes divinités fluviales qui ne sont pas de sa propre main (*fontaine* centrale de la *Place Navone* [F]), l'impression singulièrement plus agréable est due à la façon modeste et simple dont sont traitées les surfaces nues. Quand le sujet est conforme à son talent, dans le *Triton* de la *Place Barberini* [G], par exemple, où il n'y a plus cette fâcheuse recherche d'élégance, le Bernin est un artiste accompli. Peut-être n'a-t-il rien fait de supérieur à cette figure décorative, à demi burlesque, qui forme avec le bassin et le socle un tout si vivant et d'un tel éclat. Comme il arrive souvent dans l'art italien moderne, les mêmes procédés qui dans les figures idéales gâtent tout, réussissent à merveille dans des sujets purement naturalistes ou même comiques.

D'autres sculpteurs ont eu plus de vérité et de naturalisme dans les muscles, plus de souplesse dans le traitement de la peau, sans atteindre d'ailleurs à des effets beaucoup plus agréables. Le *Saint Sébastien* de PUGET, par exemple, dans l'église de *S. Maria di Carignano* [H] à Gênes, est une véritable exposition d'anatomie ; si le saint se tord de douleur, c'est surtout pour offrir à l'artiste le prétexte de formes rares et nouvelles. Il est vrai que la plupart des sculpteurs de l'école du Bernin étaient trop de simples décorateurs pour se permettre une si savante virtuosité.

La **draperie** est le côté vraiment faible et lamentable de ce style. On ne s'explique pas qu'à Rome, en présence des plus belles statues drapées de l'antiquité, le Bernin ait pu se tromper à ce point. Aussi bien les

figures en toge et les muses ne pouvaient guère lui servir de modèle, parce que les motifs tourmentés et passionnés qu'il recherchait ne sont d'ordinaire représentés dans l'antique que par des figures nues. Cependant, même en ce genre, il eût pu donner plus de style à ses draperies. Il traite la draperie par masses, comme un peintre, et il ne se soucie pas de la draperie vraiment plastique qui est l'illustration même du motif du corps.

Dans les **statues-portraits**, sans passion, dans lesquelles le costume officiel déterminait le caractère même de la draperie, ce style a produit des œuvres excellentes. Depuis les statues des papes du Bernin (*monuments d'Urbain VIII et d'Alexandre VII à Saint-Pierre [A]*), la sculpture mit son orgueil à représenter, dans leurs contrastes, la pourpre à plis raides (du pallium brodé, l'aube aux plis fins, les manches à l'étoffe éclatante, la tunique, etc. Parmi les statues du pape Urbain, celle du tombeau (dans le chœur de Saint-Pierre) est remarquable par les détails de ce genre, manchettes et ourlets à jour, etc.; la statue de la grande salle du Palais des Conservateurs se distingue, au contraire, par un effet hardi de perspective lointaine. Le costume de cardinal était souvent de même traité avec une rare perfection (*Latran [B]*, chapelle Corsini). Les princes, les guerriers, les hommes d'État sont en général meilleurs que les anges et les saints, quand ils ne sont pas gâtés, comme il arrive dans la plupart des statues équestres, par une draperie antique d'un faux idéal, ou par des mouvements violents. Parmi les statues équestres, exécutées dans la manière du Bernin, aucune ne vaut la statue du Grand Électeur par Schlüter sur la « Lange Brücke » (Grand pont) de Berlin. FRANCESCO MOCCHI († 1646), qui forme à peu près la transition entre le style de Bernin et la manière des maîtres précédents, a su mettre le plus grand pathos dans le cheval et le cavalier (*Monuments de bronze d'Alessandro et de Ranuccio Farnèse sur la Grande Place [C] de Plaisance*). — Dans les tombeaux d'églises, on trouve nombre de demi-figures dans lesquelles les longs cheveux, le collet, le costume officiel, forment avec la tête, très expressive, un fort bel ensemble.

La **draperie idéale**, elle, enveloppe le corps de ses longues masses flottantes et de ses bords ondoiyants, que l'œil sait très bien être d'un poids fort lourd. Le poli que Bernin et ses élèves ajoutent à cette draperie idéale, surtout chez les personnages célestes, achève de la corrompre tout à fait. On dirait, si la comparaison nous est permise, qu'on l'a creusée avec la cuiller dans de la gelée d'amandes. C'est pourquoi les figures de terre sont souvent plus agréables que ces statues de marbre.

Parfois la draperie était traitée avec des raffinements tout particuliers. Une des curiosités inévitables de Naples ce sont les trois statues de la Cappella di S. Severo (*S. Maria della Pietà de' Sangri [D]*), admirées par tous les Napolitains et aussi par nombre d'étrangers. Elles sont toutes



les trois de la moitié du siècle dernier. SAN MARTINO († 1752) est l'auteur du *Christ mort*, entièrement voilé ; la figure n'a d'autre intérêt que le procédé par lequel les formes du corps apparaissent à travers la trame fine du voile ; le spectateur n'en est pas d'ailleurs autrement troublé. CORRADINI († 1752) est l'auteur d'une *Pudicitia* de même entièrement voilée, mais beaucoup plus étrange ; c'est une femme de formes assez communes, que la transparence artificieuse du voile rend beaucoup plus repoussantes que si la statue était nue. Le Génois QUEIROLO enfin est l'auteur du groupe « *Il Disinganno* » (la Délivrance de l'erreur, et non pas la Désillusion) ; c'est un homme (le portrait de Raimondo di Sangro) qui s'affranchit d'un réseau inextricable avec l'aide d'un génie flottant d'un goût horrible. Quel martyre sort de tels travaux, même exécutés par le virtuose le plus habile à manier l'ébauchoir, c'est ce qu'un sculpteur seul peut entièrement apprécier. Et cependant, en dépit de l'illusion, l'œuvre reste nulle, la forme médiocre, lamentable. La chapelle est encore remplie d'autres travaux de ce genre. Si l'on va de là directement à l'Incoronata, on aura une surprise double à se convaincre comme peu d'efforts suffisent pour atteindre les plus grands effets.

Ce ne sont là d'ailleurs que de rares exceptions. Le baroque aime trop l'art par masses et l'improvisation brillante pour s'imposer souvent une pareille peine.

Quelle était maintenant cette passion à laquelle Bernin sacrifiait si volontiers les lois éternelles de la draperie ? Nous en parlerons avec plus de détails à propos de la peinture ; car c'est à l'école de cette dernière qu'allait alors la sculpture. Il nous suffit de savoir qu'en sculpture règne désormais une fausse vie dramatique. Non contente de représenter l'existence, la sculpture veut à tout prix exprimer l'action ; elle ne croit avoir de valeur que par là. Moins elle sent elle-même de nécessité intime et profonde, plus elle cherche le mouvement violent, plus elle se déploie dans la draperie. A ce degré, il n'y avait plus de salut pour la sculpture. La science si péniblement acquise des conditions formelles auxquelles une statue doit se soumettre pour être belle, la conscience des lois architectoniques qui sont la protection et l'âme de cet art limité par la matière, — tout cela fut perdu pour un siècle et demi.

Pour toutes les statues (sans parler des groupes), il y a désormais un moment, qui sert de motif. Parfois il y avait des sujets libres, choisis uniquement pour eux-mêmes. Tel le *David lançant la fronde* du BERNIN (*Villa Borghese* [A]), lequel exprime la plus grande tension possible d'une nature jeune moyenne. Mais quel moment choisir pour les innombrables statues religieuses, pour les Anges et les Saints des balustrades, des façades, des niches, des autels ? Ce n'était pas une petite tâche ! Le Bernin, par exemple, devait songer directement ou indirectement aux 162 saints debout sur les colonnades qui précèdent *Saint-Pierre* [B] Et il

en était de même pour d'autres monuments, bien que la série peut-être fût moins longue.

Ici encore la sculpture suivit consciencieusement les traces de la peinture, et lui emprunta l'expression du sentiment, élevé jusqu'à l'extase, et traduit à l'aide du geste. Cette expression en elle-même peut être représentée, non sans beauté et sans pureté. Mais quand elle devient la règle, et qu'elle menace d'être le seul objet de l'art, le danger est plus grand encore pour la sculpture que pour la peinture, qui du moins, par la couleur et l'accessoire, a plus de variété, une plus grande richesse de motifs, une plus constante puissance d'illusion.

C'est avec une sorte de résolution désespérée que la sculpture se met à l'œuvre. Elle recherche l'accessoire à tout prix, elle place près de ses saints un enfant avec qui ils puissent causer; elle représente les apôtres feuilletant violemment le livre appuyé sur leur genou (v. la collection d'Apôtres, si instructive, de MONNOT, LEGROS, etc., dans les niches des piliers du *Latran* [A]). La *Sainte Véronique* de MOCCHI à *Saint-Pierre* [B] semble courir avec son mouchoir; les Anges du BERNINI sur le *Pont Saint-Ange* [C] sont en coquetterie délicate avec les instruments de la Passion (celui qui porte l'inscription de la croix est de la main même du Bernin), etc. — En général, il n'y a qu'un petit nombre de motifs, infiniment répétés, malgré les efforts de l'artiste pour le dissimuler. C'est un mouvement d'inspiration comme au sortir d'un rêve (*statues* du BERNINI à *S. Maria del Popolo* [D], chapelle Chigi; dans la *Capella del Voto, cathédrale* [E] de *Sienna*), ou une ardeur de protestation et de serment (le *Longin* du BERNINI à *Saint-Pierre* [F], plusieurs fondateurs d'ordres, au même endroit, dans les niches des piliers principaux; parmi ces derniers, le *Saint Ignace de Loyola*, par GIUSEPPE RUSCONI, l'un des derniers artistes de cette école († 1828) est d'une expression plus profonde et d'une exécution plus pure; le bienheureux *Alessandro Sauli*, de PUGET, à *S. Maria di Carignano* [G] à *Gênes*, est impardonnable). C'est encore un bonheur pour l'artiste quand il peut représenter son saint comme un prédicateur inspiré (*Saint Pierre* [H]). Sinon, ce sont des prosternements et des gémissements sentimentales, des têtes penchées (*S. Louis de Gonzague*, par LEGROS, transept droit de *S. Ignazio* [I] à *Rome*), des yeux levés vers le ciel, si bien qu'on ne voit plus dans la statue que le menton et le bout du nez. (L'une des principales statues de ce genre, le *Saint Ignace* d'argent, par LEGROS, dans le transept gauche du *Gésu* [J], n'est plus représentée que par une imitation en cuivre argenté.) Le *Saint André* de DUQUESNOY, à *Saint-Pierre* [K], dans lequel ce sentiment est exprimé à l'aide d'un regard rêveur et d'un geste, est une œuvre meilleure, ne serait-ce que par la modération de la forme.

Les œuvres les plus choquantes sont celles où se mêle à cette expression d'extase une expression de souffrance matérielle. Le sujet favori en ce genre, le *Saint Sébastien*, nu, mais qui reste un saint, a été traité

par PUGET (*S. Carignano* [A] à Gênes) d'une manière bien digne du naturalisme sans scrupule de ce temps. Jusqu'alors peintres et sculpteurs avaient laissé dans l'ombre la souffrance corporelle du saint (en le représentant lié à l'arbre, mais non pas encore atteint); ou bien ils n'avaient donné de cette souffrance qu'une digne expression. Ici, dans la souffrance, le Saint Sébastien se tord comme un ver. Un autre sculpteur français, CLAUDE DAVID, dans son *Saint Barthélemy* [B], au même endroit, est allé encore plus loin : on voit le vieil athlète nu, attaché à un tronc d'arbre, moitié agenouillé, moitié bondissant, la poitrine déjà à demi écorchée; un ange planant tire à lui un morceau de la chair pendante, et par ce geste impertinent appelle l'attention du spectateur sur les souffrances du saint martyr.

Une dévotion et une passivité sentimentale, traduite soit avec douceur, soit avec violence, dans un moment ou un acte dramatique, tel est le contenu de la sculpture religieuse. BERNIN crut donner à ses statues un intérêt plus piquant en leur prêtant des proportions énormes par rapport à l'exiguïté des niches où elles étaient placées (statues déjà citées de la *cathédrale* [C] de Sienne); son art alors consiste à accommoder ces statues à leurs niches grâce à l'inclinaison et à la souplesse des attitudes, etc. Dans ces poses forcément momentanées et censément dramatiques, les attributs, par une logique toute naturelle, doivent être de proportions aussi exagérées que les figures elles-mêmes. Le moyen âge n'avait mis dans la main de saint Laurent qu'un gril exigü, et dans la main de sainte Catherine qu'une très petite roue. A présent cette allégorie purement symbolique ne saurait suffire. Comme il s'agit d'une situation à la réalité de laquelle le spectateur doit croire, saint Laurent doit avoir un gril énorme, et sainte Catherine une véritable roue de voiture : ainsi l'exige la nécessité de l'illusion.

Il y a cependant deux ou trois figures de saints chez lesquelles, au lieu de cette extase généralement très fausse, nous trouvons une expression de vraie et intime ferveur. Telle est, par exemple, la *Sainte Suzanne* de DUQUESNOY à *S. Maria di Loreto* [D] à Rome, la meilleure statue peut-être du XVII<sup>e</sup> siècle : de la main gauche, elle montre la palme qu'elle tient dans la main droite, et elle baisse doucement les yeux. Sans être l'égale de la sculpture antique, une telle œuvre aurait dû suffire pour faire honte à tous les artistes contemporains sur leurs erreurs. Telle est encore la statue de *Saint Bruno* par HOUDON (vers 1760, *S. Maria degli Angeli* [E] à Rome, à l'entrée de la nef principale) : ici, au lieu des transports habituels, si faux, nous avons une image simple de la dévotion humble et profonde des chartreux, dont les peintres Stanzioni et Le Sueur avaient déjà trouvé une belle et inoubliable expression. — La *Sainte Bibiana* du BERNIN, à *S. Bibiana* [F] à Rome, a du moins un reflet de cette grave simplicité.

Il y a enfin un certain nombre de **martyres sans pathos**, où l'art a



exprimé, non point la souffrance, mais le calme de la mort. Quelque opinion qu'on ait de pareils sujets, — surtout quand ils affectent une forme purement plastique, sans qu'aucune action y fasse contrepoids, — les statues couchées du Bernin sont en ce genre ses meilleures œuvres. Telles la bienheureuse *Lodovica Albertoni* (à *S. Francesco a Ripa* [A] à Rome, au fond, à gauche), et le *Saint Sébastien* exécuté sur ses dessins par GIORGINI (à *S. Sebastiano* [B], à gauche). Telle est enfin, à *S. Cecilia in Trastevere* [C] à Rome (sous le maître-autel), la belle et touchante *Sainte Cécile* de STEFANO MADERNA. Selon la tradition, le corps de la sainte avait été réellement retrouvé dans l'attitude que l'artiste lui a donnée.

Le voyageur s'étonnera que nulle part en Italie la sculpture religieuse baroque n'ait créé une œuvre aussi architecturale et décorative que les soixante-dix-neuf statues colossales de LORENZO MATTELLI dans l'église catholique de Dresde (à partir de 1743). Bien que ces statues aient été exécutées d'après les dessins du peintre STEFANO TORELLI, elles se sont heureusement soustraites aux principes de draperie du Bernin, tels qu'ils ont été décrits plus haut.

Passons maintenant aux **groupes**, dont nous avons eu déjà l'occasion de citer quelques exemples. Un style qui attachait tant de prix à l'action, au moment dramatique, qui, dans tous les arts, recherchait si avidement la pompe et l'éclat, devait avoir une prédilection marquée pour les grands groupes de marbre. Mais comme, en regard de la réalité et de l'action dramatique, les lois sévères de la ligne lui étaient indifférentes, il en devait généralement résulter des œuvres manquées.

Parmi les groupes profanes, le chapitre des enlèvements et rapt mythologiques est traité avec grand détail. Le Bernin avait déjà donné dans un de ses premiers groupes, Apollon et Daphné (v. p. 474 D), la mesure de ce moment dramatique, si particulièrement chéri par le goût du temps. Son Pluton (v. p. 474 A) est du même ordre. Peu à peu ces sujets tombèrent dans les mains de praticiens de jardin, et ils devinrent parfois si ridicules qu'on néglige même de s'en choquer. Dans tout le XVII<sup>e</sup> et le XVIII<sup>e</sup> siècle, on chercherait vainement quelque trace de la gravité plastique avec laquelle Jean Boulogne avait traité l'Enlèvement des Sabines.

Nous avons déjà parlé des **groupes de fontaine** (v. p. 474 F, G.). Dans le groupe de la *Place Navone* [D], BERNIN cherche à exprimer les forces élémentaires de la nature dans le sens de Michel-Ange ; mais, au lieu de traduire la puissance de l'être, il ne peut réprimer son instinct de pathos, et c'est un défaut auquel l'habileté même du détail, d'ailleurs assez simple, ne saurait remédier. C'est ici qu'on apprend à apprécier la fontaine de Jean Boulogne dans les jardins Boboli : elle est, à l'aide de figures plastiques, l'expression d'une pensée strictement

architecturale ; aussi n'a-t-elle nul besoin d'éléments irrationnels, tels que le rocher naturel arrangé dans l'œuvre de Bernin avec un artifice incroyable.

Il faut de même connaître les **tombeaux** de ce temps et les groupes qui y figurent pour apprécier à leur valeur les monuments élevés par Michel-Ange dans la sacristie de S. Lorenzo. Bernin lui-même commença la nouvelle série par le *tombeau d'Urbain VIII* dans le chœur de *Saint-Pierre* [A] et l'acheva par le *tombeau d'Alexandre VII* (au-dessus d'une porte latérale du transept gauche).

Le type du premier règne encore dans les *tombeaux de Léon XI* (par ALGARDI), d'*Innocent XI* (par MONNOT), de *Grégoire XIII* (par CAMILLE RUSCONI, élevé longtemps après la mort du pape, en 1723, et le meilleur de la série), de *Benoît XIV* (par PIETRO BRACCI). Les *tombeaux de Benoît XIII* à la *Minerva* [B] (également par BRACCI) et de *Clément XII* (au *Latran* [C], chapelle Corsini) sont du même style.

Dans ces œuvres, ce qu'il y a en général de meilleur ou de plus supportable, ce sont naturellement, chez Bernin lui-même, les statues des papes debout, agenouillés, ou trônant sur leur cercueil. D'ailleurs la niche dans laquelle repose le sarcophage n'est guère qu'une sorte de scène sur laquelle doit se donner une représentation. Gagli della Porta avait encore laissé sa « Sagesse » et sa « Justice » reposer tranquillement sur le sarcophage de Paul III, tout en se souciant un peu plus du spectateur que Michel-Ange dans ses statues du Jour, de la Nuit et des deux crépuscules (1). Mais, à partir de Bernin, les deux statues allégoriques doivent représenter une action dramatique ; leur place n'est plus sur le sarcophage même, mais des deux côtés, debout ou assises (et se levant), selon le cours qu'elles donnent à leurs passions. Ces passions doivent être le deuil, la désolation, l'étonnement, l'extase respectueuse pour la mort, avec toutes les variations que trouve le sculpteur. — La pudeur ecclésiastique exigeait alors des figures entièrement vêtues, en sorte que ces tombeaux de Saint-Pierre présentent les motifs de draperie les plus recherchés. Le nu prenait sa revanche dans les statues d'enfants. De plus, Bernin, — le premier, si je ne me trompe, après les statues du moyen âge, — reprend la terrible allégorie de la Mort sous la forme d'un squelette. Dans le tombeau d'Urbain VIII, c'est la Mort qui écrit sur une plaque de marbre l'inscription mortuaire. Dans le monument d'Alexandre VII, elle soulève la draperie colossale de marbre jaune et brun sous laquelle se trouve la porte. Cette idée devait malheureusement plus tard avoir nombre d'imitateurs et de copistes.

A cette occasion, il nous faut dire quelques mots des **allégories**, car elles sont justement pour la sculpture funéraire la source de pensées la plus féconde ; et dans les autels de même elles jouent souvent le premier

(1) Pour les types de tombeaux intermédiaires entre les deux époques, v. p. 469.

rôle. Les tombeaux et les autels d'Italie sont également remplis d'essais désespérés pour donner à l'allégorie un certain intérêt, comme à un genre que préférerait la poésie contemporaine. Nous n'avons pas à nous prononcer ici sur le rôle général de l'allégorie dans l'art. En admettant qu'elle soit indispensable dans tous les siècles qui ne sont pas polythéistes, et qu'elle puisse être traitée d'une façon plus belle et plus sublime, il reste à savoir pourquoi dans l'école du Bernin elle nous apparaît si absolument dépourvue de charme.

Les allégories, ces êtres de pensée, nés de l'abstraction, ont une vie bien délicate. Attributs elles-mêmes, elles n'ont ni attribut ni action. L'artiste peut les représenter comme des êtres vivants, sentant ce qu'elles expriment ; mais ce sentiment ne doit être qu'un écho adouci. La sculpture baroque, au contraire, lance ces êtres fragiles dans l'action et la passion, dans les mouvements et les attitudes de la plus extrême violence. Il n'y a déjà pas de beauté dans les figures idéales et abstraites de ce style : mais si elles s'agitent, si elles bondissent, si elles se tirent par leurs draperies, si elles luttent pour échapper les unes aux autres, il en résulte une impression ridicule. Toute action, surtout vulgaire, est interdite aux êtres allégoriques ; l'art doit s'estimer satisfait de leur avoir prêté l'existence.

Au temps où le Bernin sculptait, Calderon écrivait ses *Autos Sagramentales*, où il n'y a guère que des personnages allégoriques, mais qui (pour ne rien exagérer) saisissent le lecteur. Le lecteur reste sous l'impression des fortes croyances espagnoles, de cette allégorie familière qui allait au-devant du poète, et lui donnait l'assurance nécessaire en ce genre, et par laquelle nous nous sentons ravis nous-mêmes, tandis que chez Bernin nous sentons le caprice, la fantaisie esthétique. De plus, chez Calderon, il s'agit de vrais drames, c'est-à-dire d'actions successives, et non pas d'un seul moment fixé à jamais dans le marbre. Enfin l'imagination du lecteur reste libre de revêtir les allégories du poète de la forme la plus noble, tandis que la sculpture impose au spectateur l'apparence que l'artiste lui a donnée. — Chez Rubens, comme chez Calderon, l'allégorie a la même puissance qui, en quelque sorte, force notre conviction.

Quant aux actions des groupes allégoriques, nous en avons de glorieux exemples dans les groupes de LEGROS et de TEUDON à gauche et à droite de l'autel de Saint-Ignace, au *Gesu* [A] à Rome : *la Religion terrassant l'Hérésie*, et *la Foi terrassant la Superstition*. Dans chacun des groupes, le parti vaincu est représenté par deux figures. Les licences qu'on se permettait en telle circonstance passaient pour classiques et trouvaient une foule d'imitateurs. Ce qu'il y a de particulièrement comique, ce sont les allégories féminines du mal. Pour être mieux compris, on en faisait d'affreuses commères avec tous les mouvements et toutes les poses favorites de l'école du Bernin, terrassées, fuyantes, etc. Sur le maître-autel



de la *Salute* [A] à *Venise* (par JUSTUS LE COURT), parmi nombre de figures, on voit à côté de la Madone une « Discorde », fugitive, poursuivie par un ange qui tient un flambeau : c'est bien la plus horrible vieille qui soit, avec une ample draperie flottante. Ce n'est pas sans raison que Giotto (Padoue, fresques de l'Arena) avait, dans la série des vices, intercalé des figures d'hommes (l'Injuste, le Fou). Et du reste, il faut une singulière pureté de style pour donner une vraie grandeur aux allégories du mal.

Les allégories isolées et calmes subissent comme les autres le maniérisme de cet art abstrait et idéal. Parmi nombre d'exemples, nous citerons les statues du chœur de *S. M. Maddalena de' Pazzi* [B] à *Florence*, parce qu'elles sont traitées avec un luxe particulier : la *Religion* et l'*Innocence*, par MONTANI, le *Repentir* et la *Foi*, par SPINAZZI. Cette dernière figure est une des meilleures statues voilées dans le genre cité plus haut (p. 475 D). Ici du moins le sens de ces allégories, dût-il en coûter parfois un peu de peine, est toujours assez clair. Mais souvent il y a des profondeurs cachées et absurdes, des allusions lointaines et pédantesques, dans le goût de l'érudition du temps, qui rendent l'allégorie tout à fait méconnaissable et semblent prendre plaisir à dérouter l'esprit. Essayez de comprendre, par exemple, les huit statues d'un ridicule maniérisme dont MICHELE ONGARO a orné la somptueuse chapelle Vendramin dans l'église *S. Pietro di Castello* [C] à *Venise* (extrémité du transept gauche) ! En dépit de tous les attributs, on ne devinera guère tout d'abord ces allusions du XVII<sup>e</sup> siècle. — Un autre malentendu qui gêne l'intelligence de ces figures allégoriques est leur subordination, mentionnée plus haut, à des motifs de décoration, et l'accentuation trop forte du relief, qui équivaut presque à une ronde bosse. Ce même vertige qu'on éprouve pour les Vertus placées dans les pendentifs d'arcs, on le ressent aussi pour les statues proprement dites qui ornent les corniches des tabernacles, et encore pour cette *Foi*, cette *Charité*, etc., dangereusement assises et se balançant avec des enfants et des anges sur les frontons ajourés d'autels dans le goût de Pozzo (v., plus haut, DÉCORATION). Voir un exemple, entre autres, à *S. Petronio* [D], à *Bologne*, deuxième chapelle à gauche. Ce qui nous inquiète, c'est cette recherche de naturalisme, cette prétention, digne d'un danseur de corde, à représenter une figure vraiment assise, debout, ou adossée en un lieu où elle risque de se casser le cou. Pour une statue du XIV<sup>e</sup> siècle, au contraire, d'un style idéal et simple, placez-la aussi haut que vous voudrez, sur la flèche d'une église, l'œil n'aura pas un instant d'inquiétude.

Mais il nous faut encore revenir aux tombeaux. Les imitateurs du Bernin ont singulièrement dépassé leur maître dans leurs libertés sans scrupule à l'égard de la plastique et de la poésie même. Depuis que, comme nous le dirons à propos des groupes d'autels, ils avaient réduit la sculpture en ronde bosse et le haut relief à une sorte de genre bâtard, à une espèce

de sculpture adossée (*sit venia verbo!*), tout malheureusement était possible. Dans la décadence absolue du style, on ne rivalisait plus guère que d'« idées », c'est-à-dire de fantaisies, ou, si l'on voulait faire montre d'habileté, on recherchait le naturalisme du détail. Ici ce sont des enfants qui tiennent un médaillon, en pleurant ; là c'est un prélat qui se penche sur son prie-dieu, ou bien c'est un squelette drapé qui ouvre son cercueil ; ailleurs ce sont des Vices précipités en avant et écrasés par une tablette d'inscription au-dessus de laquelle un ange fade, sonnant de la trompette, plane avec un médaillon. Les gradations de l'espace sont marquées par des nuages de marbre qui semblent sortir de la muraille, ou par de grandes draperies de marbre flottantes, dont les plis et la masse ne sont guère motivés. A titre d'exemple, nous citerons le monument de *Marie Sobieska* dans le transept gauche de *Saint-Pierre* [A], comme l'un des plus magnifiques et des plus soignés (par PIETRO BRACCI). — A Florence, la chapelle Feroni (la seconde à gauche), à l'*Annunziata* [B], décorée sous la direction de FOGGINI et achevée en 1692, est le triomphe des formes et des allégories dans la manière du Bernin. A cette chapelle funéraire de Francesco Feroni (marchand enrichi à Amsterdam, devenu sénateur à Florence), un seul sarcophage eût suffi : le goût de la symétrie en fit placer deux. Sur l'un, sont assises la *Fidélité* (avec le grand médaillon de bronze) et la *Navigation* ; sur l'autre, l'*Abondance maritime* et la *Pensée*, sous la forme d'un vieillard nu avec des livres. Au-dessus des sarcophages, se tiennent debout saint François et saint Dominique ; sur le bord de la coupole planent des anges ; dans la coupole même, des enfants. Et tout cela est comme fondu du même style ; un instant, le spectateur se laisse aller à l'illusion d'un ensemble. (Le tableau d'autel est de CARLO LOTTI.)

A Venise, les tombeaux des doges gardèrent de l'époque précédente la forme de grandes architectures murales à deux ordres, sauf que les proportions en devinrent beaucoup plus colossales. Les figures ici ne sont pas ramassées en un seul groupe allégorique sur le sarcophage ; les différentes statues se distribuent devant ou entre les colonnes, les reliefs sur les socles, etc. Des parois entières d'églises (et de préférence la paroi de la façade) sont ainsi envahies par ces décorations généralement horribles. Ce qui reste impardonnable, c'est que les mêmes fondateurs, si prodigues pour l'architecture, aient été si avares pour les pauvres diables qui entreprenaient les sculptures à forfait. Il en résulte que les œuvres les plus lamentables produites par l'école de Bernin se trouvent précisément dans les églises de Venise. Il faut faire exception pour le *mausolée de Valier* dans la nef droite de *S. Giovanni e Paolo* [C], où du moins, à côté d'artistes médiocres, travailla l'un des meilleurs élèves du Bernin, BARATTA. (Parmi les statues supérieures, une dogaresse, en costume de gala de 1700.) — Le *tombeau d'un doge, Pesaro* († 1669), dans la nef gauche des *Frari* [D], montre à merveille jusqu'où allait alors le

désir d'être intelligible et concret. Quatre Maures, en manière d'Atlas, supportent la corniche principale ; leur attitude, sans doute, ne parut pas suffisante pour exprimer qu'ils étaient vaincus et prisonniers, et l'artiste, un certain MELCHIOR BARTHEL (de Saxe), leur mit des pantalons de marbre blanc tout déchirés, dont les trous laissent voir les genoux en marbre noir. Mais en même temps le sculpteur a eu assez de pitié pour eux, et assez d'égard pour le spectateur, car entre leurs nuques et la corniche il a placé d'épais coussins ; sinon, sans doute, l'effort eût été trop pénible.

Parmi les groupes d'autel, nous considérerons d'abord les groupes isolés. Le meilleur, à mon gré, se trouve dans la crypte au-dessous de la chapelle Corsini au *Latran* [A] à Rome : c'est une *Pietà* par le BERNIN (selon d'autres, par MONTAUTI). Le travail délicat du marbre se fait intentionnellement remarquer dans quelques artifices. Il n'y a, du reste, à critiquer que le caractère trop pittoresque de la composition (qui d'ailleurs, à cet égard, est excellente). Mais l'œuvre est assez pure, avec une beauté et une profondeur d'expression sans fausse sentimentalité. Quant à la conception du sujet, elle prend rang parmi les meilleures représentations analogues de l'école des Carrache. Le *Corps du Christ* dans la crypte de la cathédrale [B] de Capoue prouve de même comment à l'occasion le Bernin savait donner à son style de la noblesse et de la tenue.

Ce n'étaient là cependant que des œuvres à destination déterminée et dans des espaces circonscrits. Mais que faire pour le maître-autel des églises ? Les artistes n'étaient pas tous aussi naïfs qu'ALGARDI qui, pour le maître-autel de *S. Paolo* [C] à Bologne, fit en deux figures colossales une *Décollation de saint Jean-Baptiste*. Dans cet endroit le plus solennel de l'église, au lieu du martyre, on cherche généralement à placer une gloire. La gloire la plus haute que l'art eût pu prêter à ses figures, une forme grandiose, vraiment idéale, d'une expression pure et sublime, — le style du temps n'aurait pas su la créer. L'œuvre du maître-autel devait donc être différente. Avant tout, l'expression pathétique et d'extase que l'art cherchait à varier de mille façons dans toutes les parties de l'église, dans les figures des niches, comme dans les statues des autels latéraux, devait naturellement atteindre son point culminant dans la sculpture du maître-autel, où l'extase se hausserait jusqu'à la transfiguration. Ici commence la nécessité des accessoires : la figure principale, qu'on aimerait mieux voir planer en liberté, s'élève langoureusement sur des nuages que l'artiste utilise en y plaçant des anges et des enfants. Mais, dès qu'une fois le nuage de marbre avait été reconnu comme le symbole de l'espace et de l'existence supra-terrestre, tout était possible. Il est piquant de suivre les études de nuages faites par les sculpteurs d'alors ; dans leur honnête naturalisme, ils ont, par erreur d'ailleurs, pris pour modèle la fumée épaisse qui se dégage des feux allumés dans la paille



humide de maïs, etc. Les autels des églises italiennes sont très riches en magnifiques groupes de ce genre, suspendus et planants (1). C'est surtout l'Assomption portée par les anges, telle que Guido Reni l'avait conçue, les bras en croix ou étendus, et dans ce dernier cas avec une expression plus déclamatoire qu'extatique. Ou c'est un saint dans une gloire d'anges. A *Gênes*, par exemple, on alla si loin en ce genre, qu'il n'y a pas peut-être un seul maître-autel sans un groupe de ce style. Il y a des groupes de PUGET sur l'autel de l'église de l'*Albergo de' Poveri* [A], de DOMENICO et FILIPPO PARODI et d'autres encore sur les autels de *S. Maria di Castello* [B], *S. Pancrazio* [C], *S. Carlo* [D], etc. De loin, l'œil les prend pour des ornements de fantaisie, et ce n'est que de près qu'il parvient à les déchiffrer. La demi-illusion qu'ils produisent est en un rapport fâcheux avec l'illusion totale, cherchée par les fresques du plafond. Souvent ils se détachent comme une silhouette sombre sur la clarté du chœur. Ils ne sont pas d'ailleurs en proportion avec les autres sculptures de l'église ; ils devraient être de forme plus colossale. Soyons, au reste, reconnaissants qu'il n'en soit pas ainsi. — Le groupe d'autel de TICCIATI au *Baptistère* [E] de *Florence* (1732), marque, en ce sens, un degré de plus dans la décadence. Ici, parmi les anges censés planer, l'un supporte le nuage sur lequel est agenouillé saint Jean-Baptiste, l'autre l'étaie de son dos ; il y a enfin un fragment de nuage qui pend jusqu'au socle. Jamais image plus commune n'a essayé d'exprimer l'inexprimable, sans compter la fausse et douceuse affectation de la forme. — Sur le maître-autel de l'église des *Jésuites* [F] à *Venise*, on voit le *Christ* et *Dieu le Père* assis et balancés ingénieusement sur un globe terrestre porté non sans grand effort par des anges ; il eût été trop simple de laisser ces anges poser à terre : ils planent sur des nuages de marbre.

Au milieu de tels excès, les plus sages devaient être amenés à penser qu'il vaudrait mieux renoncer au groupe isolé que de continuer ainsi à en fouler aux pieds les lois. Et, en effet, voici que le principe pittoresque s'avoue enfin franchement dans nombre de groupes, non plus isolés derrière l'autel ou au-dessus de lui, mais placés dans une niche, et de telle façon que sans elle ils ne pourraient pas même être conçus. Ce sont de vrais tableaux, où les figures ne tiennent pas les unes aux autres et où toutes les lois de la plastique sont sacrifiées. Des parois de la niche flottent, à différentes distances, des nuages sur lesquels sont assis, accroupis ou agenouillés épars une Madone, des anges, saint Augustin et sainte Monique en extase, etc. (L'autel du transept droit de *S. Maria della Consolazione* [G] à *Gênes*, par SCHIAFFINO, vers 1718.) Parmi des

(1) Le célèbre sculpteur américain CRAWFORD, qui, lui aussi, a quelque goût pour les figures planantes, les représente s'élevant obliquement par rapport au socle. C'est le genre de sculpture qui se fait aujourd'hui à Rome, mais, par bonheur, de telles œuvres ne sont pas encore destinées aux amateurs européens.

centaines de groupes de ce genre, nous n'en mentionnerons que deux qui se trouvent à Rome : la *Bienfaisance de saint Augustin* (autel du transept gauche à *S. Agostino* [A]) par un artiste maltais, MELCHIORRE GATA, travail consciencieux où il y a un reste de naïveté ; et la célèbre *Sainte Thérèse* du BERNIN (transept gauche de *S. M. della Vittoria* [B]). La sainte, dans une défaillance hystérique, couchée sur des nuages, le regard perdu, étire ses membres, tandis qu'un ange épris lui décoche une flèche (symbole de l'Amour divin). Le surnaturel est ici dégradé de si étrange façon qu'on ne songe même plus aux pures questions de style.

Comme partout l'art contemporain recherche l'illusion, la sculpture, de même que la peinture décorative (v., plus haut, DÉCORATION), ne craint pas, à l'occasion, de faire sortir ses figures du cadre, au mépris de l'architecture qui les circonscrit. Il suffira de citer la « Cattedra » du Bernin (au fond du chœur de *Saint-Pierre* [C]), qui, après avoir commencé, dans le bas, par un groupe indépendant, les Quatre Pères de l'Église, s'achève en haut, comme décoration murale autour d'une fenêtre ovale (des troupes d'anges se partagent entre les nuages et les rayons). C'est l'œuvre la plus grossière du maître, une simple décoration, une pure improvisation ; il aurait dû, au moins, ne pas provoquer si inconsidérément et de si près la comparaison avec un des meilleurs et des plus solides travaux de sa première manière, le monument d'Urbain VIII.

A la fin le naturalisme de l'école du Bernin affiche ouvertement toutes les conséquences de son style. Du moment que le but le plus élevé du sculpteur est la représentation de la réalité la plus frappante, qu'il renonce à ses derniers préjugés académiques sur la ligne, la distribution des groupes, etc., qu'il se borne à reproduire cette réalité même, et que, pour plus d'illusion, il y ajoute la couleur ! Déjà les anciens, le moyen âge plus encore, puis les maîtres réalistes de Florence au xv<sup>e</sup> siècle, les Robbia, et surtout Guido Mazzoni, étaient allés assez loin en cette voie. La sculpture peinte a pour elle d'être parfaitement intelligible, et elle jouit d'une popularité qu'on ne saurait trop envier.

Et c'est ainsi que naquirent cette quantité innombrable de saints en bois, en stuc, en pierre. Quiconque, il est vrai, se piquait un peu de sculpture, ne voulait rien avoir de commun avec ce genre : l'art académique ne le connaissait pas, il évitait toute parenté, toute concurrence avec ces poupées de cire, dont la draperie était périodiquement renouvelée, et qui brillaient dans des boîtes de verre sur les autels des églises napolitaines. Parfois cependant un beau talent s'égare dans la sculpture peinte et y fait merveille. A Gênes, vers 1700, vivait un artiste de ce genre, MARAGLIANO, dont les œuvres sont singulièrement plus agréables que la plupart des tombeaux des papes à Saint-Pierre. On lui abandonnait d'ordinaire toute une niche, généralement au-dessus de l'autel, avec jour d'en haut : il y plaçait ses figures, sans prétendre composer un

groupe plastique, et plutôt avec des intentions d'ordonnance pittoresque. La couleur lui en donnait le droit, tandis que les sculpteurs qui ordonnaient selon le même principe leurs groupes de marbre ne produisaient qu'une œuvre bâtarde. — Quant à cette illusion pénible que créent les figures de cire, Maragliano y échappait par ses draperies, vraiment plastiques, et, à leur manière, idéales. La matière dont il se sert est, je crois, le bois, sans le secours du stuc (dans les grandes figures, il y a plusieurs pièces de bois rivées l'une à l'autre).

Ces travaux sont aussi comme un genre plus relevé des « presepe » qui aujourd'hui encore, en Italie, vers l'époque des Trois-Rois, sont élevés dans les églises (et aussi en petit dans les maisons particulières). La seule différence, c'est que dans les premiers il y a plus d'art, plus de talent, de zèle et de goût. Maragliano a plus de vérité, de beauté et d'expression qu'aucun de ses compagnons. Son genre convenait surtout aux églises des Capucins, qui terminent toujours leurs plus riches décorations par des cadres et des grilles de bois, etc., telles qu'elles ont été décrites plus haut. Les meilleurs groupes d'autel à Gênes sont : à *S. Annunziata* [A], transept gauche ; à *S. Stefano* [B], annexe ; à *S. Maria della Pace* [C] : dans le chœur, une grande *Assomption avec saint François et saint Bernardin* ; dans la seconde chapelle à droite, *Saint François recevant les stigmates*, et encore dans le transept gauche et la seconde chapelle à gauche (dans la troisième chapelle à droite, un groupe de même style par PASQUALE NAVONE) ; à la *Madonna delle Vigne* [D], chapelle à gauche près du chœur : un crucifix et les statues excellentes en leur genre de *la Vierge* et de *Saint Jean* ; — à l'église des *Capucins* [E], transept droit, etc.

Ce n'est pas sans intention que, dans la statue de *Saint Stanislas Kostka* (chapelle du Noviciat de *Saint-André* [F] à Rome), LEGROS a réuni des marbres de différentes couleurs (l'effet d'ailleurs est manqué). Qu'arriverait-il, si on essayait de peindre les sculptures du Bernin ? N'y gagneraient-elles pas ?

Ce genre de sculpture peinte n'a jamais complètement cessé ; il continuera toujours pour les petites figures de cire et de terre. On sait quels excellents travaux produit en ce genre le Mexique (costumes et sujets de religion). La Sicile de même, jusqu'à nos jours, n'a pas cessé d'avoir en ce genre de véritables artistes, tels que MATERA et B. PALERMO.

Dans une pareille période, quelle importance peut avoir le **bas-relief** ? Souvent dépossédé, dès le xv<sup>e</sup> siècle, de ses vrais principes de style, ravalé à n'être qu'un tableau de marbre ou d'airain, il devait aujourd'hui, dans cette école du Bernin d'un naturalisme si maniéré, être doublement menacé. Et d'ailleurs, pourrait-on demander, à quelle œuvre donner le nom de bas-relief, quand la sculpture de groupe est devenue une décoration



de mur ou de niche, quand des parois entières de chapelles sont recouvertes d'une quantité de figures de stuc plus grandes que nature? On a dit de l'*Attila* d'ALGARDI (*Saint-Pierre* [A], chapelle de Léon le Grand) que « c'est le plus grand relief de l'art moderne ». C'est bien plutôt un groupe adossé. D'ailleurs, soit dit en passant, les œuvres d'Algardi méritent toujours un regard; il a une certaine conscience dans le détail, et dans le sentiment qu'il a de la beauté il a gardé un reste de naïveté.

Avec Algardi, l'un des premiers maîtres du bas-relief c'est GIUSEPPE MAZZA, de Bologne: d'autant que l'école des peintres bolonais l'emporte par la composition sur la plupart des peintres du temps. Sans compter de nombreux travaux dans les églises mêmes de Bologne, Mazza, à *Venise*, à *S. Giovanni e Paolo* [B] (dernière chapelle de la nef droite), a représenté la *Vie de saint Dominique* en six grands reliefs de bronze. Si on enlève les deux tiers supérieurs de ces reliefs, y compris les gloires, on a d'excellentes compositions, surtout la mort du saint. En revanche, dans plusieurs églises de Bologne, il y a de Mazza des œuvres qui ne valent guère mieux que la plupart des travaux de ce temps.

A *Florence*, il n'y a à mentionner tout au plus que les trois grands reliefs d'autel de FOGGINI, dans la chapelle Corsini, au *Carminé* [C] (transept gauche). De petits anges douxereux poussent les nuages sur lesquels est agenouillé le saint glorifié; dans un relief de bataille, les vaincus sautent hors du cadre, vers la gauche; partout on retrouve des réminiscences de tableaux. Et ce sont là cependant les plus habiles travaux de ce style. — Il y a à *Saint-Pierre* [D] de *Rome* (outre les reliefs déjà mentionnés d'ALGARDI) toute une série de petits reliefs sur les sarcophages des monuments, et, au-dessus du portail principal, des reliefs du Bernin, où sont comme résumées les variations de ce goût qui alors faisait loi pour le reste du monde. — Les reliefs au-dessus des statues des apôtres au *Latran* [E] sont d'après les dessins d'ALGARDI et de ses contemporains.

Vers le milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, le style commence à s'améliorer un peu; si dans l'ensemble la composition demeure la même, du moins on voit cesser insensiblement les pires excès du naturalisme et du maniérisme qui en découle. Les raffinements d'illusion et le plaisir qu'on trouvait encore récemment à triompher de la difficulté vaincue (v. p. 475, 476) font place à une élégance plus calme et plus froide. Parmi ces contemporains de Raphaël Mengs, il en est peu naturellement qui soient parvenus à se faire un nom: la vraie originalité leur manquait. (J'ai remarqué à *Gènes*, notamment dans le chœur de l'*Angelo Custode* [F], plusieurs travaux de NICCOLÒ TRAVERSO.)

Le mérite de CANOVA (1757-1822) fut non seulement d'avoir donné à ses œuvres plus de style que ne le faisaient ses prédécesseurs, mais

d'être revenu aux lois éternelles de son art. Son *monument de Clément XIV* (nef gauche des *SS. Apostoli* [A] à Rome) fut une véritable révolution, et non pas seulement pour la sculpture. Quelque opinion qu'on ait sur la valeur absolue de ses travaux, Canova, historiquement, est le point de départ d'une nouvelle ère, de même que, dans un sens plus étroit peut-être, David l'est en peinture.

### III. — PEINTURE.

---

L'histoire de la peinture chrétienne commence par les **peintures des catacombes**, où se sont conservés des monuments de cet art depuis le II<sup>e</sup> siècle jusqu'au VIII<sup>e</sup>. Les catacombes des environs de Rome sont à cet égard singulièrement plus importantes que celles d'Albano, de Naples et de Syracuse. Les catacombes de Chiusi, de Manfredonia, de Pozzuoli, les catacombes juives de Venosa, dans la Basilicate, celles de Palerme et de Malte contiennent des inscriptions, mais point de tableaux. En dehors de celles que je viens de citer, l'Italie ne possède pas d'autres catacombes. Le *Musée chrétien du Latran* [A] renferme une petite collection de bonnes copies d'après les fresques des catacombes romaines. Les catacombes le plus facilement accessibles de Rome sont celles de *San Calisto* [B]. G.-B. de Rossi les a décrites en détail dans un magnifique ouvrage (« *Roma Sotterranea* », 3 vol.). Les plus vieilles peintures et les plus intéressantes sont dans les catacombes de sainte Domitille (dites aussi de *S. Nereo ed Achilleo* [C], sur la Via Ardeatina, et dans celles de *S. Priscilla* [D], sur la Via Salara. Le *Cœmeterium Ostriannum* [E], près de S. Agnèse fuori le mure, très riche en chapelles, est plus facilement accessible. Il y a aussi un grand nombre de peintures intéressantes dans les catacombes de *S. Pietro e Marcellino* [F], de *S. Pretestato* [G], de *S. Trasone e Marcellino* [H]; il s'en trouve de même, mais en moins grand nombre, dans les catacombes de *S. Ermete* [I] de *S. Ponziano* [J], et de *S. Generosa* [K]. Ces dernières montrent déjà la décadence de la première peinture chrétienne. Les plus grossières se trouvent dans les catacombes d'*Albano* [L] (du VI<sup>e</sup> au X<sup>e</sup> siècle). — Les catacombes de *S. Gennaro de' Poveri* [M] à Naples et celles de *Syracuse* [N] s'écartent déjà, par le plan, des catacombes romaines; les peintures en sont de même très différentes par le style, la composition et le choix des sujets.

La pleine floraison de la peinture des catacombes est au II<sup>e</sup> siècle et au commencement du III<sup>e</sup>. Les siècles suivants ne feront que reproduire, avec plus de lourdeur et de gaucherie, les motifs trouvés à cette



date. Si les premières peintures ne sont pas d'un dessin meilleur, si l'exécution en est parfois moins soignée, elles ont cependant un plus grand charme par la légèreté souvent hardie du pinceau, par la manière plus voisine de l'esprit antique. Les figures s'y mêlent à l'ornementation, et ce mélange leur donne ce caractère décoratif qui leur va si bien. Quant à la composition et au choix des sujets, ces deux points sont du plus haut intérêt pour l'histoire des premières relations entre l'art et le christianisme.

Parmi les plus anciennes peintures, les sujets tirés du texte biblique ne sont guère que l'exception (le Baptême du Christ, Noé dans l'arche, la Résurrection de Lazare). Le Bon Pasteur, au contraire, est très fréquent, et le plus souvent en pendant à l'Orante, qui est l'image de l'âme séparée du corps (et non pas la Madone, comme le prouvent les inscriptions). Certaines représentations, telles que le Miracle de la multiplication des pains, l'histoire de Jonas, etc., ont une tendance symbolique. La représentation même s'y borne à ce qui est strictement nécessaire pour l'intelligence du sujet. C'est ce qui fait que très vite la peinture des catacombes se raidit, et n'est plus guère qu'une sorte d'idéographie. Ni le Bon Pasteur ni le Christ (toujours imberbe) n'ont un type déterminé; les apôtres moins encore. Ce n'est qu'au v<sup>e</sup> siècle que se trahit dans les figures d'Orantes un certain effort vers la ressemblance et le portrait. Tant que les catacombes ont été lieux de sépulture (c'est-à-dire jusqu'au commencement du v<sup>e</sup> siècle), les personnes saintes sont représentées sans attributs. Ni le Christ ni les apôtres n'ont le nimbe : souvent même le Christ n'a que la tunique courte, sous le manteau traditionnel des philosophes. La Madone n'apparaît guère que dans les rares peintures de l'Adoration de l'Enfant par deux, trois ou quatre Mages (en costume persan). Les quelques images votives des catacombes, figures de saints avec attributs, datent de l'époque du culte des saints, du v<sup>e</sup> au viii<sup>e</sup> siècle. Ces figures appartiennent au style postérieur et n'ont aucun lien historique ou esthétique avec le cycle clos des peintures des catacombes, qui se retrouve de même dans les reliefs des sarcophages (v. p. 307). Il n'y a guère que les travaux de métier, tels que les fragments de vases de verre (*vetri*), avec figures, et les reliefs de terre cuite et de bronze (voir surtout le *Musée chrétien* [A] du *Vatican*) où il y ait vraiment une liaison entre l'art chrétien primitif et l'art postérieur.

Les mosaïques des églises nous offrent une série authentique et ininterrompue de peintures chrétiennes, depuis l'époque où le christianisme fut officiellement reconnu par l'État. Mais nous devons placer ici quelques brèves observations sur la manière dont il convient d'envisager ces œuvres.

Cet art est soumis à plus de conditions que tous les autres. D'abord la recherche du luxe, de l'effet monumental et de la durée, impose une matière

qui exclut pour l'artiste la possibilité d'une exécution personnelle, et ne lui laisse que le dessin des cartons et le choix des couleurs. De plus, l'Église ne veut et n'accorde que ce qui est strictement utile au but qu'elle poursuit, mais elle exige l'exécution la plus imposante. Il n'y a dans la mosaïque que le sujet lui-même, sans cadre ni entourage, sauf ce qui est absolument indispensable à l'intelligence de l'œuvre. Il n'y a pas même le charme de la beauté sensible, car l'Église a un tout autre mode d'agir sur l'imagination. La mosaïque n'a pas non plus égard aux lois artistiques du contraste dans les mouvements, les formes, les couleurs, etc., car l'Église a un tout autre sentiment de l'harmonie que celui qui résulte de la belle opposition des formes. Plus tard, l'artiste n'aura même plus rien à trouver; il n'aura qu'à rédiger ce que lui prescrit la tradition de l'art, considérée comme sacrée. Il n'y a eu qu'une courte période pendant laquelle l'art a gardé de l'antique une certaine liberté; et c'est alors que, malgré des limites si strictes, il a su donner encore à ses créations de la grandeur et de la vie. Mais peu à peu l'art cesse de mériter cette dernière gratitude; et il se réduit enfin à n'être qu'une sorte de répétition automatique.

Dans cette répétition des sujets consacrés par la tradition, il y a à la fois les avantages et les défauts du **style byzantin**. A Constantinople, en particulier, où avec le temps vint à se concentrer presque tout l'art chrétien, et le plus brillant, il se forma, à partir de Justinien environ, tout un système des scènes à représenter, avec le canon déterminé des figures d'après leur rang et leur importance, et la manière dont le détail même devait être traité. L'adoption de ce système arrêté était naturellement pour l'artiste la fin de toute invention et de toute originalité. Il ne lui restait plus qu'à reproduire, et de telle façon qu'à la longue on n'accorda plus à la nature le moindre regard. C'est pourquoi, par exemple, il y a, de ce style, tant de Madones presque identiques; c'est pourquoi les diverses représentations de la même scène se ressemblent presque absolument, et pourquoi certaines figures de saints se répètent indéfiniment toujours les mêmes. — Nous ne pouvons que regretter la mort de toute inspiration personnelle, mais cette conséquence était inévitable dans la domination d'un type immuable (1), fixé jusque dans les moindres détails. Il faut évoquer l'art des peuples orientaux, des Égyptiens, par exemple, pour comprendre comment tout le domaine de la forme reste ainsi assujéti à une sorte de droit sacré. — A la base du système byzantin, il y a encore en partie des réminiscences antiques; mais les formes se sont fixées et raidies. L'expression de la sainteté ne va pas sans un certain air morose, car on prend grand soin d'éviter d'éveiller l'idée du supra-terrestre à l'aide de formes classiques et antiques. La

(1) Au XI<sup>e</sup> siècle et dans les siècles suivants, l'art se propose des tâches nouvelles, telles que, par exemple, la représentation des martyres, etc., mais il les résout en se bornant à combiner des formules et des procédés déjà connus.

Madone elle-même a une physionomie grognon, malgré les lèvres courtes et le nez mince dont l'expression voudrait être aimable. Dans les têtes d'hommes, il y a de plus assez souvent une méchanceté tout à fait fâcheuse. La draperie, où le nombre des motifs est déterminé, a des plis et des brisures d'une finesse un peu raide. Quand le type l'exige, la draperie n'est qu'une surface d'ornements, d'or et de joyaux. L'or, d'ailleurs, dans les tableaux en général, et souvent dans les mosaïques, n'est que l'expression de la lumière céleste. Les mouvements et les attitudes se règlent de plus en plus sur le schème : au XI<sup>e</sup> siècle, dans les vieilles mosaïques de Saint-Marc, par exemple, toute trace de vie en a disparu.

Ce système de formes exerça une grande influence, même en Italie : non seulement nombre de régions et de villes importantes, vers la seconde moitié des dix premiers siècles, étaient restées dans une demi-dépendance de la culture grecque (Rome, il est vrai, beaucoup moins que toute autre), mais de plus l'art byzantin avait certaines propriétés qui devaient pour longtemps assurer son empire dans toute l'Italie. D'abord le sentiment religieux était à peu près le même dans les deux pays, ce n'est que vers le milieu du XI<sup>e</sup> siècle que fut à jamais consommé le schisme entre Rome et Byzance. En outre, il n'y avait aucun obstacle essentiel. La culture italienne, troublée et appauvrie, devait subir l'influence de la culture byzantine toute-puissante (surtout dans la capitale), ne fût-ce que pour la tradition de la technique artistique. Cette dernière était alors un élément décisif ; du moment que l'Église ne croyait pouvoir produire d'effet que par les métaux précieux et la richesse de l'exécution, elle trouvait mieux son compte avec les artistes et les œuvres venant de Constantinople, et dont la manière était connue, qu'avec les artistes indigènes. Et c'est pourquoi, depuis le VII<sup>e</sup> jusqu'au XIII<sup>e</sup> siècle, le peintre italien, en sa barbarie, est confiné dans des tâches médiocres, à moins d'aider les artistes byzantins dans l'exécution de leurs propres travaux. Dans certaines villes, à Venise par exemple, s'établit autour d'une église, pour un siècle ou davantage, toute une colonie d'artistes grecs en mosaïque. Ce fut un moment solennel pour la vie italienne que le jour où les artistes étrangers furent congédiés, parce qu'un art indigène était né, parce que l'Italie pouvait d'elle-même donner une forme aux sujets sacrés. Les influences byzantines se maintinrent longtemps çà et là, à Venise, dans le sud de l'Italie, etc. ; aujourd'hui encore dans le sud de l'Italie, notamment, elles n'ont pas tout à fait disparu, tant le style byzantin avait su, dans la conscience populaire, s'identifier avec les types de sainteté.

Les mosaïques italiennes se divisent en deux classes assez différentes : les vieilles mosaïques chrétiennes jusqu'au VI<sup>e</sup> siècle, où se reconnaît encore, plus ou moins vivante, la manière antique ; — les mosaïques créées à partir du VI<sup>e</sup> siècle, sous l'influence byzantine. Cette influence est plus ou moins puissante ; il y a une grande différence entre les mosaïques



travaillées directement par des artistes venus de Grèce, et les mosaïques simplement faites sur ce modèle. Toujours est-il que pendant des siècles il n'y aura qu'un petit nombre de mosaïques religieuses qui échapperont complètement à l'influence de Byzance.

Les vieilles mosaïques chrétiennes ont un grand intérêt historique, et pour deux raisons. D'abord, elles montrent comment les figures des livres saints, surtout du Nouveau Testament, se reflètent dans les pensées de ce temps. Pour le type du Christ, il se peut qu'il y ait eu une ancienne tradition, plus précise qu'on ne le croit généralement. Le costume du Christ et des apôtres est symbolique, bien qu'emprunté au fond à l'art romain. Les autres personnes se distinguent par un costume en quelque sorte professionnel. Dans les têtes, il y a sans nul doute la recherche d'un certain idéal, non point un idéal de beauté sensible, mais plutôt un idéal d'ascétisme monastique, qui donne aux traits une expression sombre, grognon, presque sauvage. — En second lieu, dans les mosaïques apparaît un système de pensées et d'expressions religieuses, créé moins par l'art que par l'Église elle-même, et qui forme un monument historique de premier ordre. C'est, d'ordinaire, l'Église triomphante qui s'exprime dans de telles œuvres; le thème principal est, non point le pèlerinage terrestre de Jésus et des Saints, mais leur glorification apocalyptique. Ces figures sont, non point dans l'espace, mais dans l'infini, sur un fond bleu, et plus tard (très régulièrement) sur un fond d'or. Le terrain sur lequel elles reposent est une surface toute unie, ou un Paradis symbolique caractérisé par des fleurs, par l'eau du Jourdain, par les fleuves du Paradis, etc. Les mouvements sont mesurés et solennels, ils expriment l'être et l'essence plutôt que l'action. — Pour apprécier équitablement le cercle de pensées dans lequel l'art se meut ici, il faut ou partager ou s'assimiler par sympathie les croyances de ce temps. L'opposition des prophètes et des apôtres, par exemple, n'est autre que le parallèle de la promesse et de l'accomplissement. Un pas solennel, une genuflection est le symbole de l'hommage; le mouvement des bras signifie, selon les circonstances, le discours, la prière ou l'exercice de la puissance. L'esprit du siècle est tellement possédé de ces idées qu'il va au-devant de l'expression, que la plus simple allusion lui suffit et l'instruit, sans qu'il ait besoin d'une indication plus précise, plus détaillée ou plus claire. Comme nous le disions plus haut, jamais en Occident l'art n'a été plus limité, plus déterminé; jamais non plus les contemporains ne lui ont tant prêté ni tant accordé.

La description de tout ce cycle d'images nous entraînerait trop loin. L'ouvrage de Platner sur Rome (*Beschreibung der Stadt Rom*; Stuttgart, 1830-1842, 3 vol. et atlas) donne très exactement l'ensemble des mosaïques romaines. Les mosaïques de Ravenne présentent nombre de particularités qui leur sont propres; mais les mosaïques de Rome en laissent

deviner le caractère. Nous nous bornerons à mentionner ici les œuvres les plus importantes.

Après les mosaïques de *S. Costanza* [A], près de *Rome*, qui sont de l'époque de Constantin, et que nous avons citées plus haut à propos de l'ornementation antique (tome I, p. 54 A), les plus anciennes sont celles de *S. Pudenziana* [B] à *Rome* (390) : le Christ trônant entre les apôtres, et deux figures féminines qui personnifient l'Église des Chrétiens Juifs et l'Église des Gentils. Les mêmes figures, avec l'inscription des noms, se retrouvent dans la mosaïque de *S. Sabina* [C] (430). Les mosaïques du Baptistère orthodoxe, *S. Giovanni in Fonte* [D], à *Ravenne* (430), montrent, dans un parfait état de conservation, le luxe décoratif de ce temps (encadrements, figures ornementales, alternance de stuc et de mosaïque); c'est l'un des plus beaux ensembles colorés qu'il y ait dans l'histoire de l'art. A *Ravenne* encore, les mosaïques de la *chapelle tombale de Galla Placidia* [D] présentent le même intérêt : elles contiennent une représentation du Bon Pasteur aussi importante pour l'archéologie que pour l'histoire de l'art. — Les scènes bibliques, qui, à *Sainte-Marie Majeure* [E] à *Rome*, ornent les murs supérieurs de la grande nef et l'arc triomphal (avant 450; plusieurs ont été fortement restaurées, quelques-unes sont modernes) peuvent être considérées comme le spécimen de la Bible illustrée du temps. Elles ont de plus, en ce qui concerne l'histoire des compositions, une très grande importance.

L'ornementation en mosaïque dans le vestibule du Baptistère du Latran, déjà citée au chapitre de l'Architecture, est à peu près du même temps (432-440?).

Les mosaïques qui, à *S. Paolo fuori le mure* [F] près de *Rome*, ornent le côté antérieur de l'arc triomphal, datent, d'après l'inscription, du pontificat de Léon le Grand (440-462); mais elles portent la marque évidente d'une restauration du IX<sup>e</sup> siècle, environ, et elles sont, par suite, beaucoup moins intéressantes. Les mosaïques de l'abside, avec le Christ trônant, sont du XIII<sup>e</sup> siècle. Ici encore, le Christ est représenté debout sur une colline ou sur un nuage, et non pas planant, comme dans l'art plus moderne.

La dernière et une des plus imposantes parmi les mosaïques de *Rome* est celle de *SS. Cosma e Damiano* [G] au Forum (526-530). (Elle est un peu restaurée dans la partie gauche.) Les figures ont ici une expression de dignité sublime qui aujourd'hui encore produit un puissant effet. L'exécution en est brillante et soignée.

A *Ravenne*, les mosaïques du Baptistère des Ariens (ou *S. Maria in Cosmedin* [H], vers 500) sont très inférieures aux mosaïques qui ornent la coupole de l'autre Baptistère [I] : elles ne s'en rapprochent que par le dessin. — A une époque un peu plus récente (vers 547) appartiennent les mosaïques de la niche du chœur à *S. Vitale* [C], qui contiennent entre autres le brillant tableau de cérémonie représentant l'*Entrée de Justinien*

et de *Théodora dans la basilique* ; l'intérêt historique du sujet, il est vrai, dépasse de beaucoup le mérite artistique de l'œuvre. Sur les parois sont représentés les sacrifices, sanglants ou non, de l'Ancienne Loi (*Sacrifice d'Abel, Abraham recevant ses trois hôtes, Sacrifice d'Isaac, Réception de Melchisédec*), l'*Histoire de Moïse* et les *Évangélistes*. — La mosaïque du continent italien la plus considérable par la masse est, sans compter l'église de Saint-Marc, la double frise de *S. Apollinare nuovo* [A], avec procession de saints sur les murs supérieurs de la nef centrale (553-566). Des deux villes de Ravenne et de Classis (l'ancien port de Ravenne), d'où proviennent ces mosaïques, la première est représentée par la remarquable image de l'ancien palais des rois ostrogoths, aujourd'hui entièrement disparu (v. t. I, p. 47, note ; t. II, ARCHITECTURE). Les vingt-six scènes du Nouveau Testament et les mosaïques entre les fenêtres sont de date plus ancienne (vers 504) ; le *Christ trônant*, au contraire, et l'*Adoration des Rois* ont beaucoup perdu aux restaurations plus récentes, et en partie modernes. — Les mosaïques de la chapelle du *Palais archiépiscopal* [B] (construit probablement de 439 à 450) appartiennent encore, selon toute vraisemblance, au v<sup>e</sup> siècle : la Madone est beaucoup plus récente.

Dans la *cathédrale* [C] de *Trieste*, l'abside latérale contient en bas, à gauche, dans un hémicycle, deux figures d'apôtres dans le genre des mosaïques que nous venons de citer. (La Madone de la demi-coupole et les mosaïques de l'abside droite appartiennent déjà à la période avancée du style byzantin.)

A *Milan*, la chapelle *S. Aquilino*, annexe octogonale de *S. Lorenzo* [D], contient deux demi-coupoles à niches avec des mosaïques représentant le *Christ au milieu des apôtres* et l'*Annonciation aux Bergers*, cette dernière très gâtée par les restaurations ; ce sont des œuvres intéressantes du vi<sup>e</sup> siècle, ou peut-être encore du v<sup>e</sup>. — A *Milan* encore, la chapelle *S. Satiro* à *S. Ambrogio* [E] contient des mosaïques du v<sup>e</sup> siècle, récemment restaurées.

La *Tribune de S. Teodoro* [F] à *Rome* (vii<sup>e</sup> siècle) présente une reproduction partielle des mosaïques de *SS. Cosma e Damiano*. — Les mosaïques de l'église postérieure à *S. Lorenzo fuori* [G] (578-590), au-dessus de l'arc triomphal, passent pour être les premières à Rome où apparaisse l'influence de l'art proprement byzantin, c'est-à-dire ayant son siège à Constantinople.

La transition vers le style byzantin ne se fit naturellement que peu à peu, car le byzantinisme c'est précisément l'art qui se fixe et se raidit dans les mêmes types.

A *Ravenne* cette transition est marquée par la grande et si intéressante mosaïque de l'abside de *S. Apollinare in Classe* [H] (671-677) ; outre une reproduction des anciens sacrifices bibliques (comme à *S. Vitale*), il y a là une mosaïque représentant une cérémonie impériale. Les



pendentifs au-dessus des colonnes de la nef centrale sont ornés de vieux emblèmes chrétiens, de provenance grecque (copie moderne); la frise avec les portraits des évêques est presque l'unique exemple (du moins conservé en copie) de ces séries de portraits, assez fréquentes dans les églises du commencement du moyen âge (1).

De ce style, je citerai à Rome les mosaïques de la tribune de *S. Agnese fuori* [A] (625-638), et d'une des chapelles latérales du Baptistère du Latran, l'*Oratorio di S. Venanzio* [B] (640-642). Ce dernier travail produit l'impression d'une pure œuvre d'artisans. — A remarquer encore quelques fragments : dans la petite abside de *S. Stefano rotondo* [C] (642-649); — sur l'un des autels à gauche à *S. Pietro in Vincoli* [D] (*Saint Sébastien*, image votive datant de la peste de 680; le saint est tout drapé et représenté en vieillard), etc.

Les mosaïques du chœur de *S. Ambrogio* [E] à Milan (832) rompent tout à fait avec la tradition byzantine, bien que les inscriptions soient en partie grecques. Les traits du visage ont des contours grossiers, les draperies sont de teintes brusquement changeantes (blanc, vert, rouge), la distribution dans l'espace des figures, de grandeur très inégale, est tout à fait maladroite. Et pourtant il y a là beaucoup plus de vie que dans les mosaïques romaines du même temps (2).

Ces dernières, en effet, à partir du IX<sup>e</sup> siècle, tombent en une barbarie grossière, que l'histoire générale de la culture ne permet guère d'expliquer. Partout ailleurs l'art byzantin nous offre une exécution singulièrement plus élégante.

La plus remarquable historiquement de toutes ces mosaïques, celle du triclinium de Léon III (vers 800), dans le transfert à la chapelle *Sancta Sanctorum* [F] (ou *Scala sancta*), a été tout à fait renouvelée, bien que très exactement copiée sur les premiers dessins. (Des deux côtés de la demi-coupe sont représentées les deux investitures : le *Christ donnant les clefs à saint Sylvestre, l'étendard à Constantin; Saint Pierre donnant l'étole à Léon III, l'étendard à Charlemagne*; dans les portraits de ces deux derniers il y a encore une lueur d'authenticité.) — Avec les papes suivants, la mosaïque devient de plus en plus grossière et inerte, jus-

(1) A *S. Paul* [G], près de Rome, on travaille encore à une série de médaillons en mosaïque, qui doit remplacer l'ancienne collection des portraits des papes. Comparer les têtes de papes en guise de consoles dans la cathédrale [H] de Siéne (voir ARCHITECTURE) et les portraits des papes à *S. Pietro in Grado* [I], devant Pise.

(2) Cette mosaïque offre de plus cet intérêt qu'elle contient tous les saints patrons de Milan. Le Christ trône sous une gloire, entoure des saints Michel et Gabriel, saint Gervais et saint Protas. Plus bas, dans des cadres ovales, Candida, Satyrus et Marcellina. A gauche, la ville de Tours et saint Ambroise près du tombeau de saint Martin. A droite, la ville de Milan, saint Ambroise et saint Augustin assis devant des pupitres. — Il faudra du temps pour que de tels éléments naissent des tableaux comme la *Madone de Foligno* et la *Sainte Cécile de Raphaël*, ou les *Sante Conversazioni* de Titien. — Dans une chapelle latérale à droite de l'église, la coupole contient un buste de *S. Satyre* [J] sur fond d'or, un peu plus ancien que les mosaïques de l'abside.

qu'à la plus incroyable difformité. — On trouve des mosaïques de ce genre dans les absides de *SS. Nereo ed Achilleo* [A], — à *S. Maria della Navicella* [B] (817-824), — à *S. Cecilia* [C], — à *S. Prassede* [D]. Ces trois dernières constructions sont du temps de Pascal I<sup>er</sup> (817-824). A *S. Prassede* se voit encore l'arc triomphal en mosaïque avec la représentation remarquable de la *Jérusalem céleste*, et la petite chapelle à droite, « *Orto del paradiso* », dont l'intérieur est tout en mosaïque (comme dans les monuments de Ravenne et de Sicile). — Dans la demi-coupoles de la tribune de *S. Marco* [E] (827-844), les mosaïques ne sont déjà plus que de pures caricatures.

A *Venise*, qui était plus riche que Rome et qui avait avec Byzance des relations plus étendues, la mosaïque présente, non seulement le style, mais l'exécution élégante et soignée des travaux vraiment byzantins. L'église *Saint-Marc* [F], avec ses 40,000 pieds carrés au moins de mosaïque, est, en ce genre, et de beaucoup, le plus riche monument de l'Occident.

A remarquer, pour l'intérêt du sujet : les représentations devenues rituelles de l'histoire sainte au sens de Byzance (surtout sur les voûtes à berceau et sur quelques parois intérieures); — la représentation des nombreux saints de Byzance (surtout sur les piliers et les arcs); — les récits légendaires (dans la chapelle Zeno, ainsi que l'*Histoire de saint Marc*; dans l'une des cinq niches demi-circulaires de la façade, l'histoire du cadavre du saint; c'est là que se trouve l'image de l'église, citée au chapitre de l'Architecture; une autre histoire du saint cadavre dans le transept droit, paroi droite); — les baptêmes des apôtres et des anges de différent ordre caractérisés d'après leur mission spéciale (coupoles plates de la chapelle baptismale); — enfin, dans les coupoles principales de l'église, la *Pentecôte*, où les différentes nations sont caractérisées par la physionomie et le costume (coupole antérieure); — le *Christ avec quatre archanges, entouré de la Vierge et des apôtres*, et tout autour la seule série complète en mosaïque des *Vertus chrétiennes* (coupole centrale); — les *Miracles des apôtres*, etc. (coupole gauche).

Ce sont, quant au style, des travaux de date très différente; ils peuvent cependant, pour plus de clarté, être cités ensemble, de même que les sculptures mentionnées plus haut (p. 313). Le vrai style byzantin, alors disparu, est représenté par les mosaïques de toutes les coupoles (XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècles), sauf la coupole droite. Le fragment le plus ancien, remontant encore au X<sup>e</sup> siècle, est le *Christ entre la Vierge et saint Jean* [G] à l'intérieur, au-dessus de la porte. — Le style byzantin adouci et plus animé, joint à une exécution plus élégante, apparaît dans les mosaïques de la *chapelle Zeno* [H], dans une niche de la façade, etc. — Il faut considérer aussi comme œuvres vraiment byzantines, et tout à fait d'accord avec les miniatures des manuscrits grecs, les intéressantes mosaïques du porche, représentant l'histoire du monde depuis la création jus-

qu'à Moïse (devant les trois portes, et sur le côté gauche de l'église, du XIII<sup>e</sup> siècle environ, sauf quelques additions évidemment modernes). Il y a, dans la façon de conter de ces mosaïques, un curieux mélange d'interprétation symbolique et d'observation naïve de la nature. — Les mosaïques de la *chapelle baptismale* [A], de la fin du XIII<sup>e</sup> siècle, ou du XIV<sup>e</sup>, sont plus conformes au canon et au schéma. — Les mosaïques de la *chapelle S. Isidoro* [B], près du transept gauche (vers 1350), imitent assez maladroitement la manière de Giotto. — Les mosaïques de la *Capella de' Mascoli* [C] par MICHEL GIAMBONO, c'est-à-dire la partie gauche de la voûte en berceau, sont à peu près de 1430; la partie droite trahit une main plus exercée (probablement une main étrangère), de la fin du XV<sup>e</sup> siècle. — On trouve éparses dans toute l'église des compositions des VIVARINI, de TITIEN, et même de maîtres plus récents. (La coupole droite; le *Paradis* sur la voûte en berceau antérieure; la plupart des hémicycles de la façade, etc.) — Ces mosaïques, je veux dire les plus anciennes, celles des coupoles, présentent à l'esprit un ensemble complet, aux traits accusés, tout un développement dogmatique et poétique, infiniment plus riche que n'était le système des correspondances entre l'Ancien Testament et le sacrifice de la Messe, tel qu'il se montre dans le chœur de S. Vitale (1).

Quant aux mosaïques du royaume normand, vraiment byzantines, bien qu'exécutées par des Grecs, les principales se trouvent dans les églises de *Palerme* et des environs. Nous avons déjà indiqué le défaut de proportion organique entre la richesse de la décoration et l'architecture elle-même. Le traitement des types, l'habileté à composer des scènes où les figures sont nombreuses, la technique, tout trahit une école exercée : les inscriptions sont en grec et en latin. L'ordre chronologique de ces monuments est le suivant : le chœur de la *cathédrale* [D] de *Cefalù* (1148), et de la même date, la magnifique *Capella Palatina* [E], ainsi que les fragments de la *Martorana* (S. Maria dell' Ammiraglio [F]) à Palerme; la *cathédrale* [G] de *Monreale*, achevée en 1182, et déjà plus voisine de la décadence, la *cathédrale* [H] de *Messine*, XIII<sup>e</sup> siècle. — Sur le continent, nous pouvons citer les mosaïques, très endommagées, de la *cathédrale* [I] de *Salerno* (abside droite, après 1084), que l'on comparera aux peintures murales de *S. Angelo in Formis* [J] (à quelques milles de S. Maria di Capua), à peu près du même temps. Ces dernières sont un monument du style inauguré, indépendamment de l'influence byzantine, par Desiderio, abbé du Mont-Cassin. — Le développement original de l'art de la Basse-Italie se reconnaîtra facilement dans nombre de fresques semblables. Lorsque, dans ces dernières œuvres, l'action vient à s'animer, le mouvement de ces figures encore presque hiératiques et le

(1) Les mosaïques des cathédrales de *Murano* [K] et de *Torcello* [L] portent de même la trace de l'influence byzantine.



naturalisme des attitudes confinent au comique. C'est cependant un premier pas dans la recherche de la vérité naturelle.

En somme, ces mosaïques de Venise et de la Basse-Italie, très soignées, dans la dernière manière byzantine, témoignent des conditions qu'imposait à l'art contemporain l'Église d'un Grégoire VII. La nature corporelle du Christ et des saints est réduite à une simple indication. Mais dans la représentation de ce corps la plus riche matière est mise en œuvre, et de la façon la plus consciencieuse, pour faire honneur au saint, à la personne sacrée.

Les **tableaux** de style byzantin, surtout les Madones, sont aujourd'hui encore innombrables en Italie. C'est, il est vrai, le plus petit nombre qui appartient aux dix premiers siècles : la plupart sont des copies de Madones miraculeuses, et ne datent que de la fin du moyen âge, quand ils ne sont pas tout à fait modernes. Il ne faut pas oublier, d'ailleurs, qu'il y a çà et là en Italie des paroisses grecques chez lesquelles se sont conservées les images rituelles de Byzance. — Ces peintures sont facilement reconnaissables aux couleurs vernies qui leur sont propres, aux ombres vertes des chairs, à leurs hachures en rehauts d'or. Je ne saurais dire si dans le type de la Madone il y a à distinguer plusieurs variétés ; l'origine, en tout cas, ne saurait être aussi ancienne que pour le type du Christ. La Vierge noire n'est pas, à proprement parler, un type : l'origine en est dans la reproduction ignorante de Madones brunies par le temps. La *Madone de S. Maria Maggiore* [A] (chapelle de Paul V) était certainement peinte jadis (IX<sup>e</sup> siècle) en tons clairs. Mais les copies modernes, surtout quand elles ont elles-mêmes bruni, donnent l'idée du brun le plus intense.

On trouve des tableaux byzantins particulièrement instructifs dans la collection du *Museo Cristiano* [B] du *Vatican*, qui contient aussi un grand nombre de petits tableaux excellents de l'école de Giotto ou du commencement du XV<sup>e</sup> siècle. Rome n'a guère conservé de monuments de cette période, et cette collection en est d'autant plus précieuse. — C'est là qu'est, entre autres, la *Mort de saint Ephrem*, peinte par le Grec EMMANUEL TZANFURNARI au XVI<sup>e</sup> siècle. — Le *Musée* [C] de *Naples* renferme un grand nombre de tableaux byzantins.

Nous avons enfin à mentionner deux œuvres d'art, l'une sûrement, l'autre probablement exécutée à Constantinople. Le tableau d'autel de *Saint-Marc* [D] à *Venise* (1), dit la *Pala d'Oro* (v. p. 308 D), commandé en 976 (?), contient sur ses plaquettes d'or, restaurées au XIV<sup>e</sup> siècle, un assez grand nombre de figures et des scènes entières en émail ; le style est à peu près celui des dernières mosaïques que nous avons citées, le travail

(1) Sur un socle de marbre, derrière le maître-autel. Il n'est malheureusement visible qu'aux grandes fêtes. Le revers, qui est visible, a été peint en 1345 par des artistes vénitiens, assez insignifiants, de l'école de Giotto.

est brillant et délicat ; à défaut des nuances, que l'émail de ce temps ne pouvait rendre, les rayons et les plis des draperies sont exprimés par de fines hachures d'or. — On voit au trésor de *Saint-Pierre* [A] à Rome la *Dalmatique de Charlemagne*, c'est-à-dire un vêtement de diacre, vraisemblablement du XII<sup>e</sup> siècle, qui figurait au couronnement des empereurs, du moins à une date plus récente. Sur un fond de soie d'un bleu sombre sont brodées en or, en argent et en couleurs, quelques scènes avec nombre de personnages : sur le devant, le Christ dans une gloire avec des anges et des saints ; sur le revers, la Transfiguration du Thabor ; sur les manches, le Christ distribuant les sacrements. C'est un monument remarquable de ce temps où, non seulement l'Église, mais l'officiant lui-même, revêtu des matières les plus précieuses, était tout un symbole, tout un programme. — Il faut citer encore comme une merveille de technique en petit, dans l'*Opera* de la cathédrale [B] de Florence, une série de miniatures en mosaïque de cire, de la plus fine exécution.

---

De même que pour l'architecture et la sculpture, commence pour la peinture, à partir du XI<sup>e</sup> siècle, une ère nouvelle, la préparation d'un **style** nouveau, auquel nous pouvons de même donner le nom de **roman**. Ici, comme dans les autres arts, c'est la transformation, par l'esprit nouveau, de la basse antiquité longtemps reproduite sans être comprise.

A côté du byzantinisme devenu dominant en Italie, un art indigène s'était conservé, de plus en plus barbare, et confiné dans l'ornementation des petites églises qui ne pouvaient payer ni les mosaïques ni les artistes grecs. C'est de cet art indigène, qu'on pourrait, en regard de l'art byzantin, désigner du nom de lombard, qu'est sorti le style nouveau. Il en reste un monument connu dans les peintures murales, avec sujets pour la plupart légendaires, de *S. Urbano alla Caffarella* [C], près de Rome (v. t. I, p. 26 A), ancien temple supposé de Bacchus, et probablement de l'année 1011. Ici déjà apparaît clairement le trait caractéristique du nouveau style, la vivacité du mouvement et l'effort dans l'expression de la physionomie. Malgré la pauvreté de l'exécution, la sympathie du spectateur s'éveille : voici qu'enfin, après de longs siècles d'imitation et de combinaison, l'art se remet à créer, à improviser. Il y a des fragments semblables à *S. Agnese* [D]. On retrouve actuellement encore dans ces pauvres peintures murales un reste de tradition byzantine, de même que dans deux œuvres plus récentes : les fresques du porche de *S. Lorenzo fuori* [E] (à peine reconnaissables sous la restauration moderne), et celles de la chapelle de *S. Silvestro* [F], dans l'avant-cour des *SS. Quattro Coronati* [G], toutes deux des premières années du XIII<sup>e</sup> siècle. Les peintures de l'église inférieure de *S. Clemente* [H], dont la date est incer-

taine, sont d'un travail grossier, mais elles offrent de l'intérêt par la description qu'elles donnent de scènes contemporaines. Entre temps la nouvelle école était déjà devenue assez forte pour s'essayer dans la mosaïque monumentale. La première œuvre du style roman en Italie (1139-1153) est à *S. Maria in Trastevere* [A] dans la demi-coupole de l'abside et sur l'arc triomphal : malgré la barbarie des formes, on a plaisir à saluer les motifs nouveaux, et les débuts de la vie individuelle dans l'art. La mosaïque représente *le Christ et la Vierge* sur le même trône : le Christ appuie le bras sur l'épaule de sa mère ; — la pose même et le sujet déjà ne sont plus byzantins. Au même temps appartient la *Vierge*, sur la façade, *entourée des vierges sages et des vierges folles* [B] : travail d'une grande raideur. (Quant aux mosaïques plus récentes de l'abside, voir plus bas.) La mosaïque du chœur de *S. Clemente* [C] (avant 1150) est de même, au moins pour les figures, tout à fait romane ; la bordure de la demi-coupole reproduit la magnifique ornementation du Latran (comp. à l'ARCHITECTURE), sauf la différence des couleurs et l'addition de beaucoup de petites figures. — La mosaïque de la niche de *S. Francesca Romana* [D], au contraire, n'est qu'une simple répétition des types anciens ; l'exécution, de plus, est négligée et sans le moindre style.

Soit à cause des circonstances historiques, soit parce que l'artiste attendu n'était pas encore venu, cette nouvelle tendance de l'art romain resta quelque temps sans conséquences importantes. Le seul progrès d'art qui se rattache aux temps d'Innocent III et de ses successeurs immédiats, nous l'avons déjà signalé au chapitre de l'Architecture, ce sont les œuvres des Cosmates (sur la mosaïque des Cosmates, v. p. 507 et suiv.). Quant à la peinture, elle n'avance pas. — La mosaïque de la façade de la *cathédrale* [E] de *Spoletto*, exécutée en 1207 par un certain peintre SOLSEBNUS, a du moins de la liberté et de la dignité, surtout dans l'expression de la Vierge et de saint Jean ; le Christ a repris cet air de jeunesse qui, dans l'art byzantin, avait dû céder la place à une figure de vieillard (1).

La lutte entre les deux styles eut, selon les diverses contrées, un cours très différent. — A *Venise*, comme nous l'avons vu, le style roman fit une entrée brillante dans un certain nombre de mosaïques. — A *Parme*, le *Baptistère* [F] présente dans l'ensemble de ses fresques (excepté celles du bas, qui sont des œuvres insignifiantes de l'école de Giotto) un des monuments les plus importants du style roman. Exécutées par différents artistes, dans la première moitié du XIII<sup>e</sup> siècle, ces fresques, surtout dans les scènes représentées au bord de la coupole, ont la hâte et le mouvement, l'attitude passionnée, propres alors à ce style, incapable encore de rendre l'expression d'une physionomie. — On

(1) La grande mosaïque de la niche de saint Paul (à partir de 1206) paraît une répétition de l'ancienne mosaïque du V<sup>e</sup> siècle. Les mosaïques au-dessus de la niche, et, en face, sur l'arc triomphal, côté du transept, sont des œuvres du XIV<sup>e</sup> siècle (v. plus bas).



trouve quelques figures de saints à la fresque, généralement assez calmes, et avec un mélange des deux styles : sur la façade de la *cathédrale* [A] de *Reggio* (XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècle) ; — sur les murs de *S. Zeno* [B] à *Vérone* (XII<sup>e</sup> siècle ; elles percent à travers des peintures à demi détruites du XIV<sup>e</sup> siècle ; au premier étage du campanile, il y a des restes de peintures murales, à sujets profanes, assez intéressantes, probablement un cortège) ; — dans le porche de *S. Ambrogio* [C] à *Milan* (de différentes dates), etc., etc. — A *Subiaco*, le *Sacro Speco* [D], dont l'intérieur pittoresque a un charme si particulier, contient quelques peintures murales du XII<sup>e</sup> et du XIII<sup>e</sup> siècle, avec le nom des artistes, d'une grande naïveté d'invention. Il y a là, croit-on, un portrait authentique de *Saint François* (le jeune Moine sans stigmates, dans la chapelle *S. Gregorio*, à droite de l'entrée) ; il est vrai qu'il a déjà subi plusieurs repeints. — Dans la Basse-Italie, il y a des peintures du XI<sup>e</sup> siècle dans une abbaye, près de *Majori* [E], entre *Salerne* et *Amalfi* ; à *Scala* [F] au-dessus d'*Amalfi*, etc., etc.

Avant d'aborder la Toscane, résumons cette période de l'art, telle qu'elle a dû se développer. Nous y voyons, à côté du style hiératique et ritualiste de Byzance, un art jeune qui aurait beaucoup à dire, mais qui n'a encore de l'expression qu'une maîtrise très restreinte. Il n'est pas encore orienté vers la beauté et la grâce, mais il ne se croit pas tenu d'être ascétique et morose ; presque sans y penser, il donne à ses figures la forme de la jeunesse. Il n'attribue pas davantage une sainteté particulière à la série byzantine des attitudes ou des motifs de draperie, ni aux types déterminés de l'histoire sacrée. Il s'abandonne à ses propres inspirations, et de lui-même il crée des attitudes plus naturelles, des draperies plus libres et plus flottantes, une vie plus prompte et plus agile. Il s'essaie à telle ou telle paroi d'église avec trois ou quatre couleurs à la colle. Quant aux mosaïstes qui tenaient leur technique et le style byzantin pour inséparables, ils s'aperçoivent un jour que le style nouveau s'est emparé d'une des églises patriarcales de Rome, et qu'il aborde, lui aussi, la mosaïque. A partir de ce moment, la lutte commence. Les Byzantins affirment de tout leur pouvoir leur canon et leur programme, ou bien ils apprennent le nouveau style, le mêlent au leur, et cherchent à lui ravir sa vraie et hardie physionomie. Le nouveau style apparaît dans les œuvres déjà mentionnées de Rome et de Venise ; mais le byzantinisme se maintient à côté, soit dans sa forme rude et absolue, soit au prix de quelques concessions. La chute complète ne date que de l'école de Giotto. Ce qui donna à ce style une si longue durée, ce fut surtout son alliance avec le genre réputé le plus élevé et le plus sacré de la peinture, la mosaïque. Mais le jour où la mosaïque, sans disparaître, cessa du moins d'être prépondérante, lorsque l'Italie entière fut en état de se passionner pour la fresque, — ce fut l'arrêt de mort du style byzantin sur le sol italien.

En **Toscane**, au début du XIII<sup>e</sup> siècle, au moment de la plus grande prospérité de ce pays (Pise exceptée), le style byzantin était encore incontestablement le maître. Le mérite des peintres toscans de la période suivante, par laquelle, autrefois, sur le modèle de Vasari, commençait l'histoire de l'art, fut non pas de détruire ce style, mais de lui donner une vie nouvelle. C'est au sein de la manière byzantine que l'art croît, peu à peu, à la liberté, à la beauté et à la vie, jusqu'à ce qu'enfin l'enveloppe tombe.

L'importance de *Sienna* dans l'histoire de l'art primitif, même si la grande *Madone* de GUIDO DA SIENA à *S. Domenico* [A] (deuxième chapelle à gauche du chœur) était vraiment de 1221, ne saurait guère être appréciée, parce qu'évidemment les têtes de la Madone et de l'Enfant ont été entièrement repeintes vers 1330. Ce commencement de grâce, ce sentiment de la ligne, surtout dans l'attitude de l'Enfant Jésus, cette vie dans le dessin, ne seraient un mérite qu'à la première date du XIII<sup>e</sup> siècle, en face du byzantinisme triomphant, tel qu'il apparaît dans les œuvres les plus anciennes de l'*Académie* [B] à Sienna. — Les tableaux du même temps, soit dans les églises, soit à l'Académie, sont très inférieurs à la Madone de Guido. Dans les *reliures peintes* des livres de comptes du XIII<sup>e</sup> siècle à l'*Académie* [C], il y a des œuvres signées de noms d'auteurs dont le mérite n'est de même que purement local.

A *Arezzo* et à *Pise*, les premiers représentants de la réforme, cités par Vasari, MARGARITONE D'AREZZO (né vers 1236) et GIUNTA DA PISA, n'ont guère plus d'importance dans l'histoire de l'art. — Le repoussant *Christ en croix* de GIUNTA à *S. Ranieri e Leonardo* [D], et les peintures contemporaines, extrêmement faibles, de *S. Piero in Grado* [E], à une demi-lieue de Pise, vers la mer, prouvent que le grand sculpteur NICCOLÒ PISANO (p. 316) n'a trouvé dans la peinture de ses prédécesseurs immédiats ni un encouragement ni un modèle. — Quant aux travaux attribués à GIUNTA à *S. Francesco d'Assisi*, nous en parlerons plus bas.

A *Florence*, la décoration du *Baptistère* [F] fut l'œuvre principale de la première moitié du XIII<sup>e</sup> siècle, et des années qui suivirent. La niche du chœur, revêtue de mosaïques à partir de 1225 par le moine JACOBUS, contient une innovation très importante : des figures agenouillées sur des chapiteaux corinthiens servant à supporter la mosaïque centrale. C'est une idée purement artistique, et l'une des premières qui s'offrent à nous en ce genre : ces cariatides, en supposant qu'elles puissent avoir de plus un sens symbolique, ont cependant pour fonction principale de mieux accuser le dessin de la coupole. L'art byzantin, au service exclusif de la pensée et du symbole, n'aurait jamais eu un pareil souci. Nous avons là vraiment les ancêtres des cariatides et des figures de Michel-Ange au plafond de la Sixtine. Le grand *Christ* de la coupole est, d'après Vasari, l'œuvre du Florentin ANDREA TAFI (né après 1250 † après 1320) ; c'est, dans la limite du dessin byzantin, une figure très importante, d'une vie

et d'une majesté vraiment nouvelles. Les bandes concentriques, avec scènes de la Bible et chœurs d'anges, qui occupent le reste de la coupole, portent la trace de quatre à cinq mains différentes. Certaines parties, purement byzantines, peuvent être attribuées au Grec APOLLONIUS, qui, selon Vasari, serait venu de Venise. D'autres sont romanes et rappellent le Baptistère de Parme. D'autres enfin présentent un mélange des deux styles. (La plupart ont, à la suite des restaurations, perdu leur caractère primitif.) La peinture en mosaïque, d'ailleurs, apprend ici à se mettre au service de l'architecture pour les frises, les balustrades, etc., etc.

C'est à l'époque de crise dont le Baptistère reste le monument impérissable que se place la jeunesse du Florentin CIMABUE (1240 (?) — jusqu'après 1302). Avec lui, moins qu'avec tout autre, il ne saurait être question de la lutte contre l'art byzantin. Dans sa dernière œuvre encore, la mosaïque du *Christ entre saint Jean-Baptiste et la Vierge* (elle n'est pas de la main de Cimabue) qui se trouve dans la demi-coupole du chœur de la *cathédrale* [A] de *Pise*, l'artiste se rattache presque entièrement à la manière traditionnelle de Byzance. Mais, dans ces limites, il y a déjà un commencement de vie et de beauté. Les deux grandes *Madones* de Cimabue ont fait époque dans l'histoire de l'art chrétien. L'une, qui est aujourd'hui à l'*Académie* [B] de *Florence* (1<sup>re</sup> salle, n° 2), sans égaler dans la liberté et l'habileté des figures principales l'œuvre de Guido da Siena, prouve cependant, surtout dans les têtes d'anges, que le maître avait déjà une claire conscience des causes et des éléments de la grâce humaine. L'autre, à *S. Maria Novella* [C] (chapelle Rucellai), est incomparablement plus belle et plus dégagée ; il y a là déjà un sens de la nature auquel ne saurait plus suffire une convention, un cercle déterminé de traditions. Au premier regard jeté sur ce grand tableau, on devine l'influence toute-puissante qu'il a dû, comme une apparition d'en haut, exercer sur les contemporains. Aujourd'hui encore l'œil le moins préparé et le moins initié n'y trouve rien qui le choque, et il n'y a guère, parmi les œuvres plus modernes, de tableau d'autel qui puisse l'égalier pour l'impression du sublime, pour le mélange saisissant d'élévation et de grâce. — Cimabue toutefois n'a vraiment révélé toute sa puissance que dans les fresques de *S. Francesco* à *Assise*. Elles sont malheureusement très endommagées, et chacune d'elles veut être complétée et comme reconstituée par un effort d'imagination. D'après les recherches consciencieuses de Crowe et de Cavalcaselle, ces peintures murales d'Assise placent sous nos yeux une série ininterrompue où il nous est permis de suivre le développement de l'art depuis les prédécesseurs immédiats de CIMABUE jusqu'à Giotto. Ces deux historiens distinguent les groupes suivants : 1° la nef centrale de l'*église inférieure* [D] : *Vie du Christ et de saint François* (Vasari attribue faussement à Cimabue cette série qui doit être d'un artiste assez grossier, le maître de S. Piero di



Grado, par exemple); — 2° dans l'église supérieure [A], le transept sud sur la paroi occidentale, une *Crucifixion*, vraisemblablement de GIUNO PISANO; sur cette même paroi et sur la paroi sud, des restes d'un style ancien, assez faible; on retrouve ici quelques traces d'un *Crucifiement de Pierre*, et d'une scène magique de *Simon enlevé dans les airs par des démons*; — 3° les peintures du chœur [B], scènes de la *Vie de la Vierge*, d'origine incertaine, forment la transition aux peintures du transept nord, d'un style meilleur, assez voisin de la manière de Cimabue: ce sont des restes de scènes de l'*Apocalypse*, et d'une *Crucifixion* très importante, — 4° de CIMABUE lui-même: une *Madone avec quatre anges*, parmi des fresques dans le style de Giotto, sur la paroi occidentale du transept sud de l'église inférieure [C]; — 5° les trois peintures avec figures sur les voûtes de l'église supérieure [D]; dans le transept, les quatre *Évangélistes*, avec des anges, écrivant assis, inclinés vers une ville aux nombreuses tours, œuvre très endommagée, dans le style du transept nord; dans le troisième champ de la voûte à partir du portail, une peinture déjà citée au chapitre de l'Architecture à cause de son importance décorative: ce sont les médaillons du *Christ*, de la *Vierge* et de deux *Saints*, appuyés sur des anges ayant le type de Victoires, et encadrés de festons sortant de vases portés par des génies nus; dans la première voûte à arête, les quatre *Pères de l'Église* dictant à leurs secrétaires; les deux dernières voûtes marquent un style plus développé, un coloris plus vif, et une manière qui rappelle les mosaïques romaines de RUSUTTI et de GADDO GADDI (v. plus bas); — 6° les deux séries supérieures de la *grande nef* [E], avec seize scènes de l'Ancien Testament et seize du Nouveau; sur le mur d'entrée, une *Ascension* et une *Pentecôte*, au-dessous des médaillons de *Saint Pierre* et de *Saint Paul*. Ces œuvres, presque entièrement détruites, dont les dernières surtout sont par Vasari attribuées à CIMABUE, semblent plutôt dues à plusieurs artistes travaillant sous l'influence de Cimabue. Il faut remarquer ici certains motifs de mouvement très énergiques, un développement nouveau de l'action, l'art déjà assez avancé du groupement, et aussi quelques traits de trivialité et de rudesse qu'on ne trouve guère généralement avant l'école de Giotto; — enfin 7° la série inférieure de la grande nef, représentant la *Vie de saint François* [F], et l'une des compositions cycliques les plus détaillées de la légende miraculeuse. Au début de cette série (à part le premier tableau), la technique et la manière se rattachent immédiatement aux cycles antérieurs. Dans la suite apparaît la transition vers la manière de Giotto; les cinq derniers tableaux du cycle, de même que le premier, sont si près de la manière du maître que lui seul peut en être désigné comme l'auteur, dans sa période de jeunesse naturellement, et alors que son expérience technique était loin d'être achevée.

L'entourage de CIMABUE était partagé d'opinions sur la réforme qu'il introduisait dans l'art. L'auteur inconnu à qui est due la mosaïque de la

tribune de *S. Miniato* [A], près de *Florence* (1297?), est encore un Byzantin endurci; le sens de la nature ne s'éveille chez lui que pour les figures d'animaux qui peuplent la vaste prairie du premier plan. (La mosaïque est aujourd'hui entièrement restaurée, en sorte que le caractère primitif s'est tout à fait perdu.) — Au contraire, la lunette de GADDO GADDI, à l'intérieur, avec le *Couronnement de la Vierge*, au-dessus du portail principal de la *cathédrale* [B], trahit, en dépit d'une technique absolument byzantine, l'impression profonde causée par les Madones de Cimabue. — Les mosaïques des tribunes du transept, dans la *cathédrale* [C] de *Pise*, montrent plutôt une certaine tendance vers la manière de GIOTTO (*l'Annonciation* et une *Madone avec des anges*).

Vers le même temps apparaît la nouvelle tendance de l'école de *Sienna*. A cette époque appartiennent : DIOTISALVI, qui ne nous est connu que par les documents (on lui attribue deux petits tableaux de l'*Académie* [D], n<sup>os</sup> 16-17), et DUCCIO, l'auteur du grand tableau d'autel (1308-1310) aujourd'hui exposé en deux parties dans la *cathédrale* [E] (aux deux extrémités du transept : à gauche la *Madone avec des anges et des saints*; à droite, les *Scènes de la Vie du Christ*, divisées en un grand nombre de petits compartiments (des peintures de predelles d'autels à la sacristie). Si la beauté individuelle était le but suprême de la peinture, Duccio eût devancé le XIII<sup>e</sup> siècle et le XIV<sup>e</sup>, sans même en excepter Orcagna. Il doit avoir éprouvé une joie profonde le jour où, devant ses contemporains étonnés, il put, de lui-même (et sans rien emprunter, comme Niccolò Pisano, aux modèles antiques), rendre la beauté du visage humain, la grâce exquise des mouvements et des attitudes. Sa technique, cependant, est encore celle des Byzantins; et dans ses compositions historiques, à y regarder d'un peu près, il a plutôt, par son style, rendu la vie aux motifs traditionnels des Byzantins qu'il n'en a lui-même créé de nouveaux. Il est encore permis d'attribuer avec quelque vraisemblance à Duccio : à l'*Académie* [F], la jolie petite *Madone*, si grandement conçue, avec trois *Franciscains à genoux* (n<sup>o</sup> 20); une *Madone avec quatre saints* (n<sup>o</sup> 23), et un autel triptyque avec la *Madone* et des *Scènes de la Passion*, très abîmé (n<sup>o</sup> 24). Dans l'*Opera* [G], parmi les dix-huit petits tableaux qui, à l'origine sans doute, devaient faire partie du tableau de la cathédrale, les petits tableaux aux coins en diagonale sont de Duccio lui-même, les six autres ne sont que des œuvres d'atelier. La *Madone avec quatre saints* dans l'*église de l'hôpital* [H] (faussement signée : del tempo di Matteo di Giovanni) est de même, selon toute probabilité, une œuvre authentique de Duccio. Par de telles créations, l'artiste a pour un siècle donné le ton à l'école de sa patrie.

Quant à son contemporain UGOLINO, on ne saurait en Italie lui attribuer sûrement aucune œuvre, depuis qu'on lui conteste le tableau d'autel d'*Orsanmichele*. — SEGNA est l'auteur d'un tableau d'autel à *Castiglione Fiorentino* [I].

A Rome se produit, vers cette époque, un mouvement original et important qui nous permet de croire que l'histoire de l'art y aurait eu un autre cours sans la catastrophe qui pour soixante-dix ans transporta le Saint-Siège sur les bords du Rhône. Entre 1287 et 1295, le moine JACOBUS TORRITI exécuta (ou ne fit peut-être que restaurer) les grandes mosaïques des absides du *Latran* [A] et de *S. Maria Maggiore* [B]. La première est encore uniforme et d'une ordonnance éparsée ; mais l'expression de la prière et de la ferveur enthousiaste y a déjà un grand caractère. La seconde est une des plus grandes œuvres qui précèdent l'art de Giotto, surtout le groupe du milieu, avec un fond bleu et des étoiles d'or : la *Vierge couronnée par le Christ* lève les mains dans une attitude où il y a à la fois de la prière et comme la modestie d'un refus. A la beauté et à la souplesse des formes se joint encore, surtout chez les anges, qui rappellent Cimabue, une expression de grâce vraiment divine ; l'ordonnance de l'ensemble a, de plus, cette ampleur et cette liberté, ce sens décoratif que Cimabue a réveillé dans l'art. — Il faut accorder une attention spéciale aux mosaïques des COSMATES, qui ont joué un rôle si important (v. plus haut) dans l'histoire de l'architecture et de la sculpture. JACOB est l'auteur d'un buste du *Sauveur*, d'une grande simplicité de forme, au-dessus de la porte latérale droite dans le porche de l'église de *Civita Castellana* [C], et d'une petite image du *Sauveur* entre deux esclaves, par allusion à l'ordre des Trinitaires, sur le portail du *Coelius*, qui appartient aujourd'hui à la *Villa Mattei* [D]. JOHANNES est l'auteur de la *Madone* du tombeau Durand à *S. Maria sopra Minerva* [E] et de la *Madone* dans le monument du cardinal Consalvo à *S. Maria Maggiore* [F] (v. ARCHITECTURE), toutes deux gracieuses et dignes au même degré. — Ce devait être un élève de l'école des Cosmates que ce PIETRO CAVALLINI auquel Vasari attribue les mosaïques inférieures de l'abside de *S. Maria in Trastevere* [G], représentant des *Scènes de la Vie du Christ et de la Vierge*. Ici, de même que dans l'abside de *S. Crisogono* [H], de style semblable (fragment d'une *Madone entre saint Chrysogone et saint Jacques*), on reconnaît la transition à l'art de Giotto. — Les mosaïques de l'ancienne façade de *S. Maria Maggiore* [I] (facilement visibles dans la loggia supérieure de la façade nouvelle) ont été exécutées vers 1300 par PHILIPPUS RUSUTTI : elles ne sont pas d'une invention très originale, mais la libre ordonnance et la décoration architectonique y rappellent un peu la manière pompéienne. La série inférieure est peut-être de Gaddo Gaddi, à qui Vasari attribue le travail tout entier.

Tandis que dans ces œuvres romaines le byzantinisme semble presque vaincu, il règne encore à Naples. La belle mosaïque de *S. Restituta* [J] (chapelle à gauche), une *Madone avec deux saints*, montre ce style (vers 1300) avec un caractère d'animation et de noblesse qui rappelle Cimabue. — C'est un contemporain de ce dernier, TOMMASO DEGLI STEFANI (1230-1310), qui a peint dans la *cathédrale* [K] la chapelle Minutoli



(transept droit) : l'œuvre pourtant a dans des repeints perdu presque tout son caractère.

La première grande époque de la peinture italienne, parallèle à l'histoire générale du gothique, et qu'ici de même nous allons désigner du nom de **style gothique**, a sur la peinture du Nord un grand avantage : c'est qu'elle n'est pas une simple servante de l'architecture, c'est qu'elle a une vie indépendante, et qu'elle trouve à sa disposition des surfaces murales que le Nord, au moins dans les églises principales, ne lui eût pas accordées, et dont cependant elle a essentiellement besoin. C'est la peinture qui a attiré à elle, comme une vocation, le plus grand génie du siècle, Giotto. Le rang que la peinture occupait au XIII<sup>e</sup> siècle vis-à-vis des autres arts est par lui élevé très haut. La prédilection pour la peinture monumentale et cyclique à la fresque lui est due ainsi qu'à son école, et c'est ce qui, dans la suite des temps, a comme préparé le terrain sans lequel Raphaël même et Michel-Ange n'eussent pas accompli les œuvres où s'est surtout révélée leur grandeur.

Giotto a vécu de 1267 (?) à 1337. Parmi ses élèves les plus importants et ses successeurs immédiats, des Florentins pour la plupart, il faut citer : TADDEO GADDI († 1366); GIOTTO DI MAESTRO STEFANO, dit GIOTTINO, et MASO DI BANCO (Vasari a cru par erreur que ces deux derniers ne faisaient qu'un seul et même artiste); GIOVANNI DA MILANO, ANDREA DI CIONE, dit ORCAGNA (né en 1308 (?) † 1368); son frère LIONARDO (dit par abréviation NARDO, † 1365); AGNOLO GADDI († 1396); ANTONIO VENEZIANO, FRANCESCO DA VOLTERRA (occupés tous deux au Campo Santo de Pise dans les dernières années du XIV<sup>e</sup> siècle); SPINELLO ARETINO († 1410), NICCOLÒ DI PIETRO, etc.

Dans un catalogue succinct des meilleures œuvres de Giotto et de ses successeurs florentins, que nous joignons ici en note (1), nous chercherons à caractériser l'ensemble de cet art, plutôt qu'à insister sur les particularités propres à chaque maître. A part cette recherche de la brièveté, d'ailleurs, nous ne saurions guère, à vrai dire, entrer dans de grands détails

(1)

### Arezzo.

Dans la **cathédrale** [A] : une niche de la nef droite, peinte par SPINELLO, mais avec des repeints (*le Christ en croix avec des saints*).

Près de **S. Agostino** [B], dans une ancienne chapelle, sur le mur supérieur : une *Madone* de SPINELLO, faisant partie d'une Annonciation.

**S. Domenico** [C] : fresques très restaurées de PARRI SPINELLO, fils du précédent; près de la porte, le *Christ en croix, avec des saints et deux apôtres*. Les deux tableaux sont entourés de martyres en petites figures.

Cour extérieure du couvent de **S. Bernardo** [D] : *Scènes de la vie de saint Benoît*,

à propos d'artistes qui n'ont d'autre originalité que celle de l'école même qu'ils représentent. L'artiste, à proprement parler, n'était pas libre; l'école devait reproduire le cycle d'images et de pensées dans la forme

monochromes, rappelant le style du Chostro Verde, près de S. Maria Novella, par L. BICCI et son élève MARCO DI MONTE PULCIANO (achevées en 1488).

A la **Pieve** [A], sur un pilier, *Saint François et Saint Dominique* par GIOTTO, mentionnés par Vasari.

**S. Francesco** [B] = Capella di S. Michelangelo : restes de peintures murales de SPINELLO, le *Combat de saint Michel avec Lucifer*. — Dans le chœur, au plafond, les *Évangélistes*, probablement par BICCI DI LORENZO. SPINELLO, le *Repas chez Lui*.

**Pinacothèque** [C] : SPINELLO, *Trinité*; LOR. BICCI, la *Sainte Vierge Marie, mère de Dieu*.

## Assise.

**S. Francesco** [D]. Église supérieure, Cf. p. 505 et suiv. — Église inférieure. Sur la voûte principale, au-dessus du tombeau, les *allegories de la Pauvreté, de la Chasteté et de l'Obéissance, et la Gloire de saint François* par GIOTTO. (V. plus bas.) — Dans le transept nord, restes d'un grand et riche *Crucifiement*, attribue par erreur à PIETRO CAVALLINI, mais plutôt, — ainsi que la *Descente de Croix, la Mise au tombeau, Saint François recevant les stigmates*, et les petits tableaux de la *Passion* sur la voûte en berceau, — d'un des LORENZETTI, sans doute de PIERRO, l'auteur d'une fresque de la *Madone entre deux saints*. — Dans le transept sud, parois est et ouest, les *Scènes de la vie du Christ et de saint François* par GIOTTO. — Capella del Sacramento (abside du transept sud) : *Scènes de la vie de saint Nicolas et les Apôtres* par GIOTTINO. — Chapelle de Sainte-Madeleine (troisième chapelle à gauche), la *Vie de sainte Madeleine et de sainte Marie l'Égyptienne*, attribuée à BUFFALMACO, mais, selon Crowe et Cavalcaselle, de PICCIO CAPANNA. — Chapelle Albornoz (abside sud du porche), des fresques d'atelier du XIV<sup>e</sup> siècle, faussement attribuées de même à BUFFALMACO. — Chapelle de Saint-Martin (première chapelle à gauche), la *Vie du Saint*, en dix tableaux, l'une des meilleures œuvres de l'école de Sienne, par SIMONE DI MARTINO. — Au-dessus de la chaire : *Le Couronnement de la Vierge* par GIOTTINO (?) et plusieurs figures.

**S. Chiara** [E] : sur chacun des quatre pendentifs de la voûte d'arête, deux *Saintes Femmes*, sous des baldaquins, entourées d'anges; faussement attribuées jadis à GIOTTINO.

## Bologne.

**Pinacothèque** [F] : GIOTTO, panneaux avec des *Saints* (n° 102, appartenant au tableau de la Brera).

## Florence.

**S. Croce** [G]. Dans le chœur : AGNOLO GADDI, *Histoire de la Vraie Croix*. Dans les dix chapelles des deux côtés du chœur : Première chapelle à droite (petite chapelle Bardi) : *Vie de Saint François*, œuvre excellente restituée à GIOTTO, et re-taillée en 1853 par Bianchi. — Sur l'autel, toujours voilé, le *Saint François* attribué à CIMABUE, mais qui est plutôt de MARGARITONE D'AREZZO. — Deuxième chapelle à droite (chapelle Peruzzi) : *Scènes de la vie de saint Jean l'Évangéliste* (à droite) et *de saint Jean-Baptiste* (à gauche) par GIOTTO. — Troisième chapelle à droite : à demi effacé, le *Combat de saint Michel et de l'armée du ciel avec le dragon*, composition grandiose, d'un auteur inconnu. — Quatrième chapelle à gauche (chapelle

qui lui était imposée, et cela pendant un siècle, sans un progrès, sans une variante, jusqu'à ce que, devant l'esprit du XV<sup>e</sup> siècle, qui affranchit l'individu, cette école s'effondra tout d'un coup. En général, d'ailleurs

des Pulci) : BERNARDO DADDI, *Martyres de Saint Étienne et de Saint Laurent*. — Cinquième chapelle à gauche (Capella S. Silvestro) : MASO (DI BANCO ?), à droite, trois *Miracles de saint Sylvestre*; à gauche, niches tombales avec deux resques non sans mérite, le *Jugement dernier* et la *Mise au tombeau*. — Dans le transept, sur la paroi du chœur, *Saint François et Saint Étienne*, avec un cadre ornemental; école de Giotto. — Capella Baroncelli, à l'extrémité du transept droit : fresques de la *Vie de la Vierge* par TADDEO GADDI (1352-1356). Du même, les figures de la voûte. (La *Madonna della Cintola*, sur le mur à droite, est de BASTIANO MAINARDI). Les peintures de TADDEO sont parmi les plus importantes de l'école : les motifs de groupement et de draperie ont ici une beauté particulière et sont exécutés avec une rare hardiesse. — Dans la chapelle voisine à droite, Cap. del Sacramento ou Castellani : sur la voûte, les *Évangélistes* et les *Pères de l'Église*; sur le mur, à droite, *Scènes de la vie de saint Nicolas* et de *saint Jean-Baptiste*, à gauche, de *Saint Jean l'Évangéliste* et de *Saint Antoine*, sans doute par AGNOLO GADDI, bien que Vasari les attribue faussement à Starnina. — Dans le couloir devant la sacristie : entre autres, un crucifix sculpté, école de Giotto. — Cap. Medici, à l'extrémité de ce couloir : tableau d'autel par GIOTTO, ainsi qu'un certain nombre de tableaux d'autel du XIV<sup>e</sup> siècle. — Dans la sacristie : sur le mur à droite, les *Scènes de la Passion*, probablement par NICCOLÒ DI PIETRO GERINI; les peintures inférieures trahissent un élève de Giotto, chez qui l'énergie est quelque peu barbare; dans les peintures supérieures, les disciples à genoux et les anges autour du Ressuscité ont une grande beauté. — Dans la chapelle d'autel (Rinuccini) de la sacristie : la *Vie de sainte Madeleine et de sainte Marie l'Égyptienne*, ainsi que les peintures de la voûte et le tableau d'autel (date de 1379), exécutées par GIOVANNI DA MILANO à partir de 1365. — Dans l'ancien réfectoire du cloître attenant (aujourd'hui magasin des bureaux qui se trouvent dans le cloître) : une grande *Cène*, bien conservée, par TADDEO GADDI, sans doute l'une des œuvres les plus puissantes et les plus pures du XIV<sup>e</sup> siècle. Au-dessus, le *Crucifiement*, peut-être par NICCOLÒ DI PIETRO GERINI, l'arbre généalogique des Franciscains, et quelques scènes de la *Légende de saint François et de saint Louis*, peut-être par FRANCESCO DA VOLTERRA. (Pour presque toutes ces fresques, la meilleure lumière est celle du matin.)

**S. Maria Novella [A].** Chapelle Strozzi, à l'extrémité du transept gauche, le *Jugement dernier* (au fond), le *Paradis* (à gauche) et le tableau d'autel (1357), par ANDREA ORCAGNA; l'*Enfer* (à droite), par son frère NARDO. Le *Paradis* marque le plus haut degré de grâce et de beauté que l'école ait atteint dans l'expression des têtes.

**Chiostro Verde [B]** : les parties anciennes des scènes de la *Genèse* peintes vert sur vert. (Les parties plus récentes sont de PAOLO UCCELLO.)

Adossée à ce cloître, la célèbre **Chapelle des Espagnols [C]**, peinte de 1322 à 1355, selon Vasari, par TADDEO GADDI, et (selon une attribution évidemment fautive) par SIMONE MARTINI de Sienne. Crowé et Cavalcaselle, par une conjecture qui n'est pas très convaincante, croient y voir la main d'ANTONIO VENEZIANO et d'ANDREA DA FIRENZE. C'est un des chefs-d'œuvre de l'école par l'ordonnance de l'ensemble, la richesse de composition des scènes bibliques, et les allégories des deux grands tableaux latéraux, le *Triomphe de saint Thomas d'Aquin*, *l'Église Militante et Triomphante*. (La meilleure lumière est celle du matin, de 10 heures à midi.)

Quelques fragments dans différentes parties du cloître : dans l'ancien réfectoire, une *Madone trônant avec quatre saints*, d'un caractère plus siennois que florentin; dans une petite chambre à voûtes de la Farmacia, des fresques de la *Passion*, assez grossières, par SPINELLO ARETINO. (Entrée par la Via della Scala.) — Dans le caveau des Strozzi, près de la chapelle des Espagnols : *Mise en Croix*, *Adoration de l'En-*



l'école ne s'impose que par l'ensemble, par sa masse, et, à ce titre, elle compte parmi les plus grands monuments des derniers siècles.

Au reste, elle ne dit rien aux yeux distraits ou fatigués : la pensée

*fait, Évangélistes et Prophètes*, vraisemblablement par MASO (DI BANCO ?). — En le même, dans le couloir au-dessous de la chapelle des Strozzi, des fresques de la *Vie de la Vierge*.

**S. Miniato al Monte [A]**. — Quelques fragments sur les murs de l'église. La sacristie, peinte par SPINELLO, *Scènes de la vie de saint Benoît* (vers 1385).

**Carminé [B]**, dans le cloître : *Madone entre des saints*, et au-dessous les fondations, belle fresque qui est probablement de la main de GIOVANNI DA MILANO. — Dans la sacristie : peintures murales un peu rapides, représentant la *Vie de sainte Cécile*, dans le style des Bicci.

**S. Felicita [C]**, annexes au fond, à droite : dans une ancienne salle capitulaire, le *Christ en croix* avec les siens, probablement par NICC. DI PIETRO GERINI ; dans un couloir voisin, une *Annonciation*, presque digne d'Orcagna. — Cinquième autel à droite, une *Madone trônant entre des saints*, tableau d'autel en cinq parties par TADDEO GADDI. — Dans la sacristie, un énorme *Crucifix*, probablement par GIOTTO.

**Ognissanti [D]**. Dans la sacristie : le *Christ en croix avec des anges, des saints et des moines*, peut-être par FRANCESCO DA VOLTERRA (vers 1350).

**Bigallo [E]**. Dans la chambre du caissier : fresques de trois provenances, entre autres une *Misericordia*, attribuée à GIOTTINO. La naïve peinture des *Orphelins* est d'un élève tardif de Giotto, VENTURA DI MORO (PIERO CHELINI n'a exécuté ici les peintures décoratives qu'au XV<sup>e</sup> siècle) ; un petit triptyque de TADDEO GADDI (1388).

**Cathédrale [F]**. Les *Apôtres* et les *Saints* sous les fenêtres des chapelles par un des derniers élèves de Giotto, LORENZO DI BICCI. — Sur l'un des piliers extérieurs, la belle figure de *Saint Zenobio* par un des derniers représentants de l'école.

**S. Maria Nuova [G]**. A l'extérieur près de la porte, deux tableaux de cérémonie par LORENZO DI BICCI (1420, à gauche) et par le miniaturiste GHERARDO (1435) l'un et l'autre très restaurés.

**Orsanmichele [H]**. Dans le tabernacle d'Orcagna, la belle *Madone*, jadis attribuée à UGOLINO DA SIENA, fut exécutée, au témoignage des documents, par BERNABO DADDI en 1347-1347 (à moins que le tableau de Daddi n'ait été remplacé plus tard par un tableau de LOR. MONACO, dont on croit reconnaître ici la manière).

**Pal. del Podestà [I]** (Bargello, aujourd'hui **Musée National**). Dans la chapelle, les fresques de GIOTTO. (Elles lui ont été récemment contestées, mais à tort, par Milanesi, qui invoque l'incendie de Bargello en 1337, bien que l'incendie ait pu épargner l'œuvre du maître.) Sur les parois latérales, des scènes de la *Légende de sainte Mudeleine* ; au-dessus de l'entrée, l'*Enfer* ; en face, le *Paradis*, avec les portraits fameux de Dante, de Brunetto Latini et de Corso Donati. Les fresques ont beaucoup souffert d'un ancien recrépi, de la construction d'un étage intermédiaire et de différentes restaurations.

Quelques fragments de fresques et quelques tableaux dans diverses églises ; plusieurs tableaux à la **Chartreuse [J]** (dans la vieille église latérale).

Les tableaux d'autel les plus importants aux **Offices [K]** sont : le n° 6, le *Christ au jardin des Oliviers*, attribué à TADDEO GADDI ; le n° 7, une *Pietà* de MASO (DI BANCO ?) ; le n° 1293, le précieux tableau d'autel de GIOVANNI DA MILANO provenant de l'église des Ognissanti.

**Académie des Beaux-Arts [L]** : Quadri Grandi, n° 4 et suiv. : les *portes des armoires* de la sacristie de S. Croce, exécutées d'après les compositions de GIOTTO, peut-être par TADDEO GADDI ; n° 15 : *Madone trônant*, par GIOTTO ; n° 31 : la grande *Mise au tombeau* par NICCOLO DI PIETRO GERINI, attribuée à TADDEO GADDI ; n° 33 : *Madone avec des anges et des saints*, par AGNOLO GADDI ; n° 16 : *Pieta*, par GIOVANNI DA MILANO (1365). — *Apparition de la Vierge à saint Bernard*, par NICC. DI PIETRO GERINI. — Sur les *Crucifix* de Giotto, v. plus loin.

doit aller au-devant d'elle. Ce n'est pas qu'il y ait proprement à faire une « initiation » spéciale : il y faut pourtant quelque travail. Prenons par exemple la première œuvre de l'école, celle que le visiteur aperçoit tout d'abord aux Offices, à Florence, Gethsémani (n° 6, premier couloir, près de la porte). Ce tableau repousse immédiatement par sa tristesse,

**Accademia filarmonica [A]** (Ghibellina) : une fresque intéressante, sans doute de GIOTTINO, l'Expulsion du Duc d'Athènes.

## Milan.

**Brera [B]** : *Madone avec des anges*, par GIOTTO (signé).

## Naples.

Petite église de **S. Maria dell' Incoronata [C]** (non loin de la Fontana Medina) : les peintures sur la voûte d'arête, au-dessus de la tribune à gauche de l'entrée actuelle (c'était jadis la voûte de la nef occidentale), étaient jadis attribuées à GIOTTO, mais par erreur, car les noces de Louis de Tarente et de Jeanne de Naples, qui y sont représentées, n'eurent lieu qu'en 1347, et l'église ne fut fondée qu'en 1352. Crowe et Cavalcaselle indiquent comme auteur un disciple de second ordre, le Napolitain ROBERTUS DE ODERISIO, dont il y a un *Crucifiement* dans l'église de *S. Francesco à Eboli [D]*. Sur sept panneaux de voûte sont représentés les *Sept Sacrements* ; en outre, sur le huitième panneau, qui est presque entièrement détruit, il y a, semble-t-il, une *Allégorie du Christ et de l'Église*. C'est une œuvre habile, où le récit est résumé en quelques traits profonds, et où les scènes sont présentées avec une clarté expressive. (La meilleure lumière est le matin.) — Dans la même église il y a encore d'autres fragments du XIV<sup>e</sup> siècle, dans la chapelle à gauche du chœur, par exemple, sur la voûte ; dans la même chapelle, les fresques des murs sont du XV<sup>e</sup> siècle.

A **S. Chiara [E]**, il ne s'est rien conservé des fresques considérables de GIOTTO. Le tableau de la *Madonna delle Grazie* est une œuvre d'atelier assez misérable. — Dans le grand réfectoire attenant, devenu un magasin de meubles (entrée par la Piazza S. Trinità Maggiore, nos 19, 20), une peinture murale, dans la manière de Giotto, représente le *Christ trônant entre des Saints*.

Aux **Assises [F]** (derrière S. M. Donna Regina), un cycle de fresques représentant la *Passion et le Jugement dernier*, dans le même style.

## Padoue.

La petite église **S. Maria dell' Arena [G]** est, à l'intérieur, toute revêtue des fresques de GIOTTO. (1303, c'est la première grande œuvre du maître.) La *Vie de la Vierge et du Christ* en un grand nombre de tableaux ; sur le socle, en grisaille, les figures allégoriques des *Vertus* et des *Vices* ; sur le mur antérieur, le *Jugement dernier*. Les peintures murales du chœur sont d'un successeur assez médiocre. (La meilleure lumière est celle du matin.) — Il y a des traces de peintures de Giotto dans une galerie voisine de la sacristie du **Santo [H]**. — Dans le cimetière des **Eremitani [I]**, une *Madone* de style giottesque.

## Parme.

**Pinacothèque [J]** : la *Mort de la Vierge* par NICC. DI PIETRO GERINI (attribuée à Giotto).

son défaut de lumière, son absence d'individualité, d'âme et d'expression. Même à la loupe, il ne gagne guère en beauté. Mais que l'on songe à d'autres tableaux sur le même sujet : les trois disciples endormis seront ordonnés selon toutes les lois d'un art raffiné, ils auront le coloris, la lumière, mais ce ne seront que trois dormeurs dans une draperie idéale.

### Pise.

**Le Campo Santo** [A]. Paroi est : *Ascension, Résurrection et Passion*, avec beaucoup de repeints. L'auteur serait, selon Vasari, BUFFALMACO que les documents ne mentionnent nulle part, mais auquel Vasari attribue les œuvres les plus différentes, et entre autres les Scènes de la Genèse par Pietro di Puccio. — Paroi nord. PIETRO DI PUCCIO, *Dieu souverain du monde*, et *Scènes de la Genèse* jusqu'au sacrifice de Noé ; et encore le *Couronnement de la Vierge*, au-dessus de l'entrée d'une chapelle du même côté. (1390. L'œuvre était jadis attribuée à BUFFALMACO, elle n'est pas, en tout cas, de la même main qui a peint les scènes de la Passion citées plus haut.) (Quant aux autres sujets de l'Ancien Testament, par BENOZZO GOZZOLI, nous en parlerons plus bas.) — Paroi sud : le *Triomphe de la Mort*, le *Jugement dernier* et l'*Enfer*, œuvres célèbres attribuées à ORCAGNA et à son frère NAINO, mais dont aujourd'hui G. Milanese fait honneur à BERNARDO DADDI, et que Crowe et Cavalcaselle croient devoir plutôt restituer à un artiste siennois de l'école des Lorenzetti. — La *Vie des anachorètes en Thébaïde* (1340-50), attribuée par Vasari à PIETRO LORENZETTI (dit aussi DI LORENZO, dont Vasari a fait par erreur LAURANO). — Les trois tableaux cités plus haut de la *Vie de saint Ranieri*. Vasari les attribue à SIMONE DA SIENA, mais les documents attestent qu'ils ont été achevés en 1377 par ANDREA DA FIRENZE.

Les trois tableaux inférieurs de la *Vie de saint Ranieri* sont d'ANTONIO VENZIANO (1385-87). De SPINELLO AERTINO, trois tableaux tirés de la *Vie des saints Ephesus et Potitus* (1391). FRANCESCO DA VOLTERRA, l'*Histoire de Job*, œuvre très intelligente (1307) dans laquelle, croyait-on jadis, Francesco da Volterra n'aurait été que l'aide de GIOTTO. Bien que les maîtres qui ont composé ce cycle de fresques vraiment grandiose ne puissent être désignés avec certitude, l'œuvre elle-même (c'est-à-dire le triomphe de la Mort, le Jugement dernier, la Vie des anachorètes, la Résurrection, la Mise en Croix, l'Incredulité de saint Thomas, l'Ascension) appartient aux deux ou trois grands artistes de la seconde moitié du XIV<sup>e</sup> siècle, qui paraissent subir l'influence de Sienna aussi bien que celle de Florence, sans être pourtant ni Florentins ni Siennois.

**S. Francesco** [B] : la voûte du chœur avec des *Saints* se faisant pendant deux à deux, et les allégories des *Vertus* par TADDEO GADDI (1342). — Dans la salle capitulaire de très belles scènes de la *Passion*, par NICC. DI PIETRO GERINI (1392), très abîmées ; au plafond, des demi-figures en médaillons.

**S. Catarina** [C], troisième autel à gauche : une intéressante *Gloire de saint Thomas* par le Pisan FRANCESCO TRAINI, que Vasari appelle le meilleur élève d'Orcagna.

**S. Martino** [D] : fresques du XIV<sup>e</sup> siècle dans une chapelle latérale à droite, en au-dessus du chœur des religieuses.

**Académie** [E] : un *Saint Dominique* de TRAINI (1345). — Quelques autres œuvres du même dans la Bibliothèque du Séminaire [F].

### Pistoie.

**A S. Francesco al Prato** [G], on a récemment découvert, dans une chapelle près du chœur, des fresques de la *Vie de la Vierge*, et dans le chœur même des restes de la *Légende de saint François*. Dans la sacristie, sur la voûte sont peints quatre *Saints* séparés par des zones décoratives, un peu dans la manière de NICCOLÒ DI PILENO.



Ici on voit clairement que les trois Apôtres sont endormis dans la prière. L'école contient nombre de traits immortels de ce genre, mais il faut les chercher. — Commençons maintenant notre étude.

Le grand mérite de Giotto ne fut ni la recherche de la beauté idéale (les Siennois avaient sur ce point l'avantage), ni la recherche de la

— La salle capitulaire voisine contient des fresques de différentes mains : la voûte est tout entière consacrée à la *Glorification de saint François*. Sur la paroi principale, le *Christ en croix* : la croix se termine en deux branches d'arbre avec des figures de saints, etc.

## Prato.

Dans la cathédrale [A] (Pieve), tout de suite à gauche, la Capella della Cintola, avec des peintures d'AGNOLO GADDI (1365) représentant la *Vie de la Vierge* et *l'Histoire de la Ceinture*. C'est le chef-d'œuvre de l'école. — Dans la sacristie, *S. Jacopo de Todt* par A. VITE (?). — Chapelle à gauche près du chœur : légendes assez grossières, probablement par LOIL DI BICCI. — Chapelle à droite près du chœur : *Vie de la Vierge*, et de *saint Étienne*. Remarquer surtout une *Nativité de la Vierge* qui déjà annonce presque la Renaissance, la *Purification de la Vierge*, et la *Prédication de saint Étienne*, sans doute par STARNINA, le maître de Masolino. Les trois autres peintures sont d'un de ses élèves, assez médiocre, ANTONIO VITE.

**S. Francesco** [B] : l'ancienne salle capitulaire peinte par NICCOLÒ DI PIETRO GERINI : la *Passion* et les *Légendes de saint Matthieu et de saint Antoine de Padoue*. La *Mise en Croix* et le plafond sont probablement de LORENZO DI NICCOLÒ.

**Galerie municipale** [C] : une *Madone trônant*, par GIOV. DA MILANO ; un tableau d'autel d'AGNOLO GADDI.

**Municipio** [D] : fresques de la *Madone* et de la *Justice*, dans la manière d'ANT. VITE.

## Ravenne.

**S. Giovanni Evangelista** [E], la voûte de la quatrième chapelle à gauche : à chaque pupitre des quatre panneaux, un *Père de l'Église* et un *Évangéliste*, par GIOTTO.

## Rome.

**Saint-Pierre** [F], côté intérieur de la façade : la *Navicella*, composition originale de GIOTTO (1298), devenue tout à fait moderne à la suite de transformations successives et d'un remaniement complet de la mosaïque. — Dans la Stanza Capitolare de la sacristie : fragments épars d'une peinture d'autel de GIOTTO, probablement le ciboire du cardinal Stefaneschi.

**Saint-Jean de Latran** [G] : sur l'un des premiers piliers de la nef droite s'est conservé un fragment de fresque de Giotto : *Boniface VIII proclamant la bulle du jubilé de 1300* ; à côté de lui, deux suivants.

**Vatican** [H] : la collection déjà citée des vieilles peintures au Museo Cristiano. Il y a de même quelques œuvres dans la **Galerie Corsini** [I].

## Sienna.

Sienna a un style original, et nous en parlerons plus bas. Nous citerons ici, parmi les œuvres des maîtres florentins :

Les fresques de SPINELLO au **Pal Pubbico** [J], Sala di Balia : *Scènes de l'histoire de l'em-*

vérité jusqu'au point de produire l'illusion (le plus médiocre des modernes le dépasse à cet égard, et le sculpteur Giovanni Pisano, malgré les limites que son art lui imposait, était déjà allé beaucoup plus loin que lui). Chez lui, le détail n'est poussé qu'autant qu'il est nécessaire à l'expression de l'ensemble. C'est pourquoi il n'observe nullement la matière dont les choses sont faites, et qu'il traite de même les draperies, l'architecture et les chairs, etc. Le coloris lui-même est réglé sur une certaine échelle conventionnelle plutôt que sur la réalité. Au Campo Santo de Pise, par exemple, il y a, de SPINELLO, des chevaux rouges, jaunes ou bleus; le sol est jaune, etc. (1). En somme le coloris est clair, tel que la fresque l'exige, avec des tons plus clairs encore pour les parties lumineuses. On a, et avec raison, renoncé aux couleurs sombres des Byzantins, plus opaques que transparentes. (L'exécution de fresque la plus délicate est celle d'ANTONIO VENEZIANO au Campo Santo.) La figure humaine est poussée aussi loin que le demande l'expression du mouvement intellectuel ou physique; et ce qui détermine ce dernier, ce n'est pas la beauté ni la grâce, mais l'exigence du sujet. (La quantité considérable de figures nues dans l'*Enfer* du Campo Santo trahit certain naturalisme, dont l'origine doit être cherchée, semble-t-il, chez Giovanni Pisano. Nous retrouvons le même caractère, mais avec moins de liberté, dans l'*Histoire des premiers hommes*, par PIETRO DI PUCCIO, au même endroit.) Le type des têtes, bien qu'il varie selon les peintres et selon les sujets, reste toutefois beaucoup plus constant que chez les maîtres plus récents, qui cherchent leurs effets dans les oppositions et les nuances psychologiques. GIOTTO a un type général d'homme et de femme qui,

*pereur Frédéric Barberousse et du pape Alexandre III. L'entrée du pape, dont le cheval est tenu en bride par l'empereur, est un des meilleurs tableaux de cérémonie de l'école de GIOTTO. Sur quelques-unes des autres scènes, il vaut mieux ne pas insister. Le reste est l'œuvre d'un peintre subalterne (1407-8).*

Dans l'**Académie** [A] de Sienne, une *Madone trônant avec des anges* par TADDEO GADDI (1355, provenant de S. Piero a Megognano), et quelques petits tableaux de SPINELLO, de BERNARDO DADDI, parmi lesquels une *Mort de la Vierge*, qui montre toute la supériorité de l'école de Giotto sur l'école de Sienne en fait de composition.

## Terni.

**S. Francesco** [B] (chapelle à droite du chœur) : les fresques de la *Fin du monde* (1100) sont intéressantes par le sujet.

## Volterre.

Dans la **Compagnia di S. Croce** [C], la *Légende de la sainte Croix*, par C. CENNAMO (signature).

Au **Municipio** [D], une grande *Annonciation*, avec des saints, est peut-être de la main de FRANCESCO DA VOLTERRA.

(1) Le rouge foncé des ciels n'est qu'un fond d'où le bleu est tombé.

sans être désagréable, n'a cependant pas de charme. (Son type de forme et d'expression est la grande *Madone* de l'Académie de Florence, surtout dans les profils d'anges; ou bien encore le tableau de S. Croce. C'est peut-être dans sa première œuvre, les fresques de l'Arena, que ses figures ont le caractère le plus individuel.) Chez les deux GADDI, le menton est généralement assez fort (chapelle Baroncelli à S. Croce). ANDREA ORCAGNA a commencé par la grâce et le charme (chapelle Strozzi à S. Maria Novella); dans son *Jugement dernier* du Campo Santo, il a plus d'énergie et de décision. La recherche de l'individualité est tantôt moins, tantôt plus accusée. Elle apparaît surtout chez ANTONIO VENEZIANO.

SPINELLO a souvent un dessin assez grossier; dans les passages sans grand accent, il se laisse aller à la plus incroyable négligence: mais ses têtes surtout sont peu engageantes. — Le sens de la beauté, de la mélodie, pourrait-on dire, se concentre dans la draperie, qui, chez les personnages sacrés, est essentiellement idéale, telle que le moyen âge l'avait reçue de l'ancienne tradition chrétienne. Elle n'est pas seulement l'expression nécessaire de l'attitude et du mouvement; elle a encore une beauté de lignes souvent inimitable, et qui relève encore le caractère de sainte dignité. La *Cène* dans l'ancien réfectoire de S. Croce est peut-être ce qu'il y a de plus accompli en ce genre. Il faut remarquer comme caractéristique chez Giotto lui-même et chez ses élèves immédiats l'extrémité inférieure de la draperie qui tombe en ligne droite, tandis que les Siennois et les Giottesques de la fin du siècle cèdent de plus en plus au goût des draperies à extrémité contournée.

L'espace, le lieu, est généralement idéal, et plutôt indiqué que réellement exprimé et rendu. On ne saurait alléguer ici « l'enfance de l'art »; il s'agit en effet d'une école qui a résolu les plus grands problèmes artistiques. Les peintres savaient très bien que les hommes qu'ils représentent (1) ne pouvaient se mouvoir sous les petits portiques de leurs églises, entre des murailles si basses, sous de telles portes et de tels arbres, ni sur un sol si escarpé. Ils ne mettaient que ce qui pouvait servir à l'intelligence du sujet, sans prétention, mais avec un sentiment de la beauté (dans la chapelle des Espagnols, par exemple, c'est la cathédrale de Florence qui est le symbole d'une église), et le plus souvent dans des lignes en harmonie avec l'encadrement du tableau tout entier. Les arbres et les plantes, par exemple, sont en ligne droite (chapelle des Espagnols; le *Triomphe de la Mort* au Campo Santo); les rochers ont des gradations pour faciliter les différents plans, ou des escarpements

(1) Il y a là, au point de vue de la perspective, un sentiment juste de la ligne, mais la connaissance même des lois manque; le peintre, surtout, ne se rend pas compte de l'éloignement nécessaire entre le spectateur et le tableau. Ce sont les maîtres du xv<sup>e</sup> siècle qui découvriront cette loi; leur perspective sera ainsi d'un dessin plus savant et plus exact.



aigus pour séparer les diverses scènes. (Voir par exemple le dernier tableau cité. A remarquer le contraste entre le tapis sans espace aux pieds du groupe, dans le jardin, et le sol foulé par le groupe des cavaliers, où il y a déjà une sorte de réalité (1). — Mais c'est en un autre sens encore que l'espace est, dans cette école, purement idéal. L'espace, chez Giotto, n'est destiné qu'à être le plus rempli possible par des êtres vivants, et non pas à produire un effet pittoresque : l'espace n'est qu'une scène. Ici, comme chez Giovanni Pisano, chaque sujet se développe ou se reflète dans le plus grand nombre de figures possible, auprès desquelles il ne reste pas même de place pour les détails accessoires. L'école a tant de belles choses à exprimer, qu'elle ne sait que faire de sa richesse, et qu'elle n'a pas besoin de détails subalternes. Enfin elle vit en relations très étroites avec l'architecture qui lui laisse plus de liberté et beaucoup plus de surface que ce n'est le cas dans le Nord. Dans l'ornementation des nervures de voûtes, dans leur encadrement à l'aide des motifs de décoration et de demi-figures, architectes et peintres collaborèrent avec tant d'union qu'ils ne semblent faire qu'une seule et même personne. — Dans les peintures de voûtes, disons-le en passant, il n'est pas encore question de raccourcis, ni de trompe-l'œil. (L'Incoronata à Naples ; le maître a rempli les coins de ses huit panneaux en triangle d'autant d'anges planant, dont la draperie d'or est en une harmonie merveilleuse avec le bleu sombre du fond.)

C'est sur ces assises que repose la nouvelle conception des caractères et des actes, qui est le grand et vrai mérite de l'école. Elle ne saurait être, dans ses intentions, ni plus sacrée ni plus sublime que les Byzantins, qui auraient voulu donner à leurs figures de momies le caractère supra-sensible de l'éternité. Mais elle met ces intentions beaucoup plus à la portée du spectateur, elle leur donne une forme neuve et vivante. Ses figures déjà, telles que les Évangélistes aux quatre angles d'une voûte (chappelle de la Madone dans la cathédrale de Prato, etc.), n'ont plus seulement la pose symétrique, le livre et l'attribut ; le caractère sacré s'exprime dans l'attitude vivante du corps, dans la dignité de la tête, dans les traits du visage, dans la draperie plus libre, bien que solennelle encore. Comment, par exemple, donner plus de grandeur que ne le fait cette école à la figure de saint Jean, qu'elle représente comme un vieillard d'un grand âge, en profonde méditation, le regard en avant, tandis que son aigle le contemple timidement ?

Avant d'aborder les grandes compositions, il faut avouer que dans cette école les motifs, soit d'ensemble, soit de détail, se répètent et se reproduisent exactement comme dans l'art antique. (Comparer par exemple

(1) C'est une particularité des artistes siennois, quand ils ont des étoffes à dessins d'une certaine ornementation, de les reproduire à plat, sans égard, à la perspective ni au moule ; parfois même ils se servent de moules pour les imprimer sur un fond de craie.

la Vie de la Vierge dans la chapelle Baroncelli à S. Croce, dans le chœur de la sacristie de la même église et dans la chapelle de la Madone à la cathédrale de Prato.) Ce n'est pas que les peintres soient des plagiaires, et qu'ils se tiennent entre eux pour tels ; il s'agissait du fond commun de l'école, et chacun le reproduisait selon ses forces, non pas servilement, mais avec liberté, en y ajoutant, en y mettant la vie. Les églises et les couvents voulaient toujours le même récit de la Passion, tel qu'ils le connaissaient, et non pas un autre, et de même la Vie de la Vierge, l'histoire de saint François, etc. Ce qu'ils demandaient à l'artiste, c'était le sujet même, et non pas le génie personnel du maître. Ils recherchaient la beauté, la clarté, mais non point encore l'originalité. Cependant, comme nous le verrons, il restait encore à la liberté des artistes de ce siècle un champ riche et vaste à exploiter.

GIOTTO lui-même a ouvert une source d'invention et de création nouvelle. Il n'y a peut-être pas de maître qui ait si profondément remanié son art, et qui lui ait donné une orientation aussi nouvelle.

L'œuvre de sa jeunesse, les fresques de la *Madonna dell' Arena* [A] à Padoue, sont à cet égard très propres à caractériser sa manière et celle de l'école, dans les sujets d'histoire. Dans chaque fait, c'est le côté le plus significatif qui est choisi pour concourir à l'ensemble de la représentation. Ce sont quelques faits terrestres de la vie journalière : le mérite en est d'être compris d'eux-mêmes, ce qui n'était pas le cas chez les prédécesseurs de Byzance.

Soit, par exemple, le deuil profond et replié sur lui-même : c'est Joachim chez les Bergers, il marche vers eux comme dans un rêve. — L'accueil affectueux : c'est le retour de Joachim chez Anne, qui lui prend la tête dans les deux mains et lui donne un baiser. — L'attente dans l'émotion profonde : ce sont les prétendants de la sainte Vierge à genoux devant l'autel, partagés entre la prière et la plus haute agitation ; groupe admirable, sans la moindre recherche de passion extérieure. — L'interrogation et la réponse muettes : c'est le merveilleux groupe de la Visitation. — L'hésitation : c'est la figure centrale dans la Résurrection de Lazare ; le personnage représenté étend la main droite vers le Christ, vers lequel il s'est tourné en suppliant, puis, dans un geste d'une agitation violente, il se tourne vers Lazare. — La mission secrète : c'est l'entrevue de Judas avec le prêtre, dont les deux mains semblent parler (comme il arrive si souvent chez Giotto). — La raillerie : c'est le groupe du Christ insulté ; remarquer surtout l'hypocrite qui s'approche, la tête baissée. — La modération suprême dans la passion : c'est le groupe au-dessous de la croix ; la Vierge, évanouie, mais encore debout, s'appuie sur les bras des siens ; ce qui apparaît ici, ce n'est pas (comme chez les peintres du XVII<sup>e</sup> siècle) la défaillance elle-même, c'est la douleur toute-puissante. — Un dialogue par gestes : ce sont les soldats tirant au sort le manteau du Christ ; on croit entendre leurs paroles. — La lamentation

sur le corps du Christ est représentée sans la moindre grimace : le corps est enveloppé avec amour et douleur ; les épaules et le dos reposent sur les genoux de la mère, qui le tient embrassé ; la tête est soutenue par une des saintes femmes, la main droite et la main gauche par deux autres femmes ; Sainte Madeleine, la Repentante, assise à terre, tient les pieds qu'elle contemple. — Partout les causes et les raisons sont saisies avec plus d'intelligence et d'élévation que chez la plupart des artistes qui ont suivi, même les plus grands. Il suffit de voir, par exemple, comment l'artiste à qui sont dues les peintures murales du chœur a dépassé le but : dans son Assomption de la Vierge, les apôtres sont précipités à terre, non par dévotion, mais parce qu'ils sont atteints des rayons émanant de sa gloire.

Les fresques de Padoue sont une œuvre monumentale de premier ordre ; mais il y a la même grandeur dans la petite *Vie du Christ* de l'Académie [A] de Florence, qui est presque à l'état d'esquisse. (Ces peintures, de même que l'histoire parallèle de saint François, proviennent des armoires de la sacristie de S. Croce.) Ici de même on trouvera un récit très expressif sous les traits les plus ingénieux. L'auteur cependant est, non pas Giotto lui-même, mais vraisemblablement TADDEO GADDI.

Il ne faut aborder les créations de Giotto que pour y trouver ces pensées immortelles. L'école les a reçues de lui en héritage, et les a fait valoir. Mais quand elles nous tiennent un langage immédiat et glorieux, comme dans les œuvres mentionnées plus haut et la Cène du réfectoire de S. Croce, c'est qu'alors nous sommes en présence du maître lui-même.

Les témoins qui, à côté des acteurs proprement dits, animent la scène, ne sont pas d'oisives figures de remplissage, telles que l'art moderne les ajoute, dans une intention purement pittoresque et pour le plaisir des yeux ; ce sont encore des moyens de prêter plus de clarté au sujet, des personnages reflexes, en quelque sorte, sans lesquels l'action serait moins expressive. Voir dans la chapelle Peruzzi à S. Croce [B] la *Résurrection de saint Jean l'Évangéliste*, par GIOTTO : le miracle n'est vraiment réel que par l'attitude si énergiquement exprimée des témoins étonnés et comme en extase. En face, dans l'*Histoire de saint Jean-Baptiste*, la scène de la Présentation de la tête n'acquiert sa puissance que grâce aux deux témoins qui se rapprochent l'un de l'autre dans un mouvement de profonde horreur. — Il y aurait encore cent autres exemples à citer.

Parfois quelques figures en groupes, en dehors de l'action, sont uniquement destinées à désigner un lieu, une scène ; ce sont, au fond, de pures figures de genre. Tel le pêcheur dans la *Navicella* de GIOTTO (porche de Saint-Pierre [C]), bien qu'il puisse passer pour le pendant symbolique au Christ debout sur la droite. Telle encore toute une scène



de pêcheurs chez ANTONIO VENEZIANO (*Campo Santo* [A], *Histoire de saint Ranieri*), etc., etc. Le *Campo Santo* contient encore, dans la « Vie des anachorètes » faussement attribuée par Cavalcaselle à P. LORENZETTI, une suite de scènes, à la manière d'une chronique, et dont les meilleures, les plus heureuses, pourraient être désignées comme des peintures de genre : le Repos, le Travail assis, la Conversation, la Pêche, etc. L'école de genre de Pise était plus propre à cette sorte de peinture qu'à l'expression d'actions sublimes ou sacrées.

Les scènes très dramatiques, les tableaux de la Passion notamment, dépassent parfois la vraie mesure. La composition énigmatique du *Campo Santo* [B], attribuée à BUFFALMACO, contient, parmi de beaux groupes de témoins, une véritable caricature de la douleur, Marie défaillant entre les bras des saintes femmes. L'un des bourreaux, dans une attitude d'une extrême violence, menace le mauvais larron de lui rompre les membres. (La plus belle *Mise en croix* de l'école, celle qui renferme les traits les plus remarquables, est peut-être celle de la *Chapelle des Espagnols* [C] ; l'un des cycles de la Passion les plus importants était celui de la salle capitulaire de *S. Francesco* [D] à Pise.)

Du reste, il y a des scènes de passion intérieure vraiment admirables par la réalité et la beauté de la représentation. Voir (au *Campo Santo* [E], par FRANC. DA VOLTERRA) le geste de noble reproche par lequel *Job* s'adresse à Dieu après la perte de ses troupeaux ; ou la dévotion avec laquelle *S. Ranieri* (série supérieure) prononce ses vœux entre les mains du saint moine. L'œuvre la plus émouvante est le groupe des *Estropiés* et des *mendiants*, demandant en vain la mort libératrice, par le maître du *Trionfo della Morte* (*Campo Santo* [F]). Le geste parallèle des bras mutilés, joint à l'expression des traits, est ici d'un grand effet. C'est l'un des cas où la laideur a son droit d'accès dans le royaume de l'art. C'est ainsi violemment, et par contraste, que le groupe du jardin a sa véritable signification. C'est, soit dit en passant, le tableau profane, de ce style, le plus accompli, et l'achèvement de ce que les miniatures des manuscrits des *Minnesänger* se contentent d'indiquer. Il y faut joindre ici un reflet de l'influence de Boccace. Dans le groupe des *Cavaliers*, la profonde horreur qu'inspirent les trois cadavres est admirablement exprimée par l'attitude de ces hommes et de ces chevaux qui s'approchent avec précaution, s'inclinent, et se retirent. C'est en même temps, au point de vue technique, une composition excellente. — SPINELLO montre sa grandeur un peu rude dans des œuvres plus simples, dans la sacristie de *S. Miniato* [G], par exemple, près de Florence. C'est l'*Histoire*, si souvent peinte, de *saint Benoît*, mais réduite ici à son expression la plus simple. Jamais la puissance et le calme de l'autorité n'ont été mieux rendus qu'ici, dans le geste et l'attitude du saint abbé. La Tentation et l'Expiation du jeune moine, l'humiliation du Roi des Goths, le groupe des Moines autour du rocher dont le Diable a pris possession, appartiennent

nant de même aux plus belles conceptions de l'école florentine. Il y a, en revanche, beaucoup d'autres travaux, d'une pensée superficielle et d'une grossière exécution. (Sans compter les nombreux repeints.)

Ces peintres parfois, quand le sujet y prête, épuisent jusqu'à la limite du possible l'expression élégante et noble des mouvements de l'âme. La scène du *Christ ressuscité* montrant ses blessures n'a jamais été mieux rendue, je crois, que dans le groupe de BUFFALMACO (*Campo Santo* [A]) qui ne s'est qu'en partie conservé. Au lieu du seul Thomas incrédule, plusieurs disciples reconnaissent le Ressuscité, adorent ses blessures, prient, et le contemplent avec tendresse; c'est en même temps l'un des groupes les mieux ordonnés de l'école. (Comparer à la Galerie du Vatican le tableau du GUERCHIN, très bien peint, mais d'un sentiment si grossier.) Dans la fresque voisine, l'*Ascension*, les repeints n'ont pas réussi à détruire la belle pensée primitive; les apôtres sont partagés entre l'éblouissement, l'étonnement, la certitude et l'adoration. Si l'on veut un exemple d'une impression émouvante, produite avec rien, qu'on regarde à l'*Incoronata* [B] à Naples, le *Sacrement de la Pénitence*. Le prêtre, comme hors de lui-même, se détourne d'une femme qui se confesse, tandis que les pénitents se retirent, inclinés et voilés. L'*Incoronata*, d'ailleurs, est, à cet égard, l'un des monuments les plus importants.

La représentation des personnages célestes, sacrés, supra-sensibles, a les mêmes fondements qu'à l'époque byzantine. Ils se tiennent et se groupent dans un ordre symétrique, calmes et graves, et quand ils descendent vers la terre, la foi apocalyptique va à leur rencontre. L'espace étant idéal, ils y trouvent naturellement leur place. (Ce n'est qu'à partir du xv<sup>e</sup> siècle qu'on commença à représenter le ciel à l'aide de plusieurs couches de nuages, et c'est Corrège le premier qui donna aux nuages cette forme cubique et ce degré de consistance nécessaire pour y établir des anges et des saints.) Ce sont les idées admises en art depuis les premiers temps chrétiens, qui, après s'être présentées sous mainte forme, même sous les rides du byzantinisme, apparaissent ici les plus belles et plus jeunes. Des sujets qui, pendant de longs siècles, n'avaient été traités que comme des symboles, deviennent enfin des réalités, autant que l'esprit du temps le permet.

Il nous faut parler ici des représentations du *Jugement dernier*. Il en existait depuis longtemps déjà en Orient, avant qu'un artiste inconnu eût peint la fresque du *Campo Santo* [C]. Mais, dans cette dernière, le juge, au lieu d'être une fonction, est une personne, à qui son attitude et le geste célèbre prêtent une véritable existence. La croyance du temps donnait déjà à la Vierge dans la scène du Jugement dernier un rôle d'intercesseur; le peintre a mis au-dessus de sa tête la même gloire qu'au-dessus de la tête du Christ (mandorla); son rôle subordonné n'est indiqué que par le parallélisme de son attitude à l'égard du Christ. Les apôtres, loin d'être de simples témoins, prennent à la scène une part importante: les

uns pleurent, les autres regardent le juge avec terreur, d'autres, comme frappés, se recueillent en eux-mêmes, d'autres parlent entre eux. Un ange héraut s'accroupit sur un nuage, en se cachant la bouche avec les mains. Dans le bas, cinq archanges procèdent avec énergie au discernement des âmes : les deux d'entre eux qui repoussent en enfer les âmes avides de remonter, sont d'une admirable vigueur.

Les simples *gloires* elles-mêmes, dans cette école, méritent un regard. La symétrie traditionnelle y est encore plus ou moins observée dans l'attitude de la figure principale et des légions d'anges ; mais un souffle de vie grandiose y a pénétré. Il n'y a rien de plus original (dans l'histoire de Job, au Campo Santo) que l'apparition du Christ dans une gloire ovale, avec six anges, au-dessus d'un paysage où la mer est verte, la terre jaune, et le ciel rouge (après avoir été jadis bleu) : Satan sur un rocher s'approche de Dieu. Nul effet de lumière ou d'espace ne pourrait ajouter au caractère grandiose de cette théophanie.

Je citerai encore, au *Campo Santo* [A] (au-dessus de l'entrée est de la paroi sud), l'*Assomption de la Vierge* : trois anges de chaque côté, et deux anges plus forts, au-dessous, portent et soutiennent le bord de la gloire (mandorla) dans laquelle la Vierge s'avance au-devant de son Fils. Ne semble-t-elle pas planer et avoir une existence plus céleste que cette quantité de Madones des derniers siècles, sur des nuages semés d'anges, avec effet de lumière, et vue d'en bas ? — Les figures planantes, d'ailleurs, sont, dans l'école de Giotto, représentées avec tant de grâce et de solennité, qu'elles semblent appartenir à la maturité même de l'art. Il y a, dans le Jugement dernier du Campo Santo, deux anges qui, jusqu'à Raphaël, n'ont pas leur égal.

A part les sujets bibliques et légendaires, l'école avait encore un cycle d'*images allégoriques et symboliques*. Elle dépendait par là, comme nous l'avons indiqué plus haut, au chapitre de la sculpture, d'une savante tradition littéraire et poétique, dont le représentant est un grand génie tel que Dante. Il est vrai qu'à propos de ce grand poète déjà il est permis de se demander s'il est grand par son symbolisme, ou malgré ce symbolisme. Le symbole en effet n'était pas, comme dans l'antiquité, né avec l'art et la poésie : c'est l'art et la poésie qui s'y sont accommodés. Chez Dante, sans doute, c'est un tout inséparable ; il est aussi grand savant et théologien que grand poète. L'artiste, au contraire, était ici un peu hors de sa sphère : il était au service d'une doctrine et servait avec un zèle pieux. Mais nous n'avons pas l'obligation de considérer comme une norme pour nous les façons de penser d'un temps dont le grand effort n'a pas atteint l'harmonie, et encore moins les éléments de sa culture réunis en une singulière encyclopédie. Il nous faut reconnaître ici, à côté des motifs éternels, créés par cet art, et que nous suivons encore aujourd'hui, les éléments provisoires et périssables qu'il contenait.

L'allégorie est la représentation d'une idée abstraite à l'aide d'une figure



humaine. Pour être comprise, son caractère et ses attributs doivent répondre le plus possible à cette idée. L'intelligence ne saurait être toujours aidée d'une inscription ou d'une légende. J'avoue que, de toutes les allégories de style giottesque, il n'y en a qu'une pour moi de vraiment saisissante : c'est la figure féminine de la Mort, dans le *Trionfo della Morte*; et du reste, c'est moins une allégorie qu'une puissance quasi divine. *Les Vertus et les Vices*, tels que GIOTTO les a représentés à l'*Arena* [A] (panneaux inférieurs), ne sont pour nous que des essais, intéressants au point de vue historique, pour donner une forme aux idées générales; ils ne sauraient, de fait, trouver place dans notre pensée. Après avoir vu en Italie quelques centaines de représentations des quatre Vertus cardinales, de toutes les époques de l'art, on ne s'étonnera pas qu'il en reste si peu dans le souvenir, tandis que les figures historiques se gravent profondément dans l'esprit. La raison en est que l'allégorie s'adresse aux yeux plus qu'à l'âme. Les Trois Vertus chrétiennes, la Foi, la Charité, l'Espérance, sont peut-être celles qui restent le plus dans la mémoire, parce que leur caractère gît moins dans des attributs que dans certaines expressions de l'âme, qui suscitent en nous la pensée et le sentiment. *Les Arts et les Sciences*, tels qu'ils sont rangés dans la *Chapelle des Espagnols* [B], accompagnés de leurs représentants, nous laisseraient indifférents, n'était la suavité des têtes. Ce n'est pas sans raison que, dans les reliefs du *Campanile* [C], exécutés d'après ses dessins par ANDREA PISANO, GIOTTO a substitué à l'allégorie une scène représentant le type d'action qui y correspond. — Et d'où venait au fond ce goût de l'allégorie qui a envahi tout le moyen âge (y compris l'ère byzantine)? C'était à l'origine comme le résidu de l'antique mythologie, à qui le christianisme faisait perdre sa véritable importance. Le grand ancêtre de l'allégorie s'appelle Marcianus Capella : il écrivait au v<sup>e</sup> siècle. L'art ne se passera jamais tout à fait d'allégorie, l'antiquité même y a eu recours. Mais les grandes époques de l'art n'en font que peu d'usage et ne lui accordent pas de haute et secrète valeur. (Comp. les allégories de la Sculpture baroque.)

L'art, en tout cas, ne représente d'ordinaire ces allégories qu'isolées : il ne les introduit pas dans des scènes historiques. (Comp. Raphaël : le plafond de la Camera della Segnatura, et la salle de Constantin.) GIOTTO a été plus hardi : séduit sans doute par Dante, il a, dans l'*église inférieure* [D] d'Assise, peint une véritable cérémonie du mariage entre *saint François* et une figure qui représente la Pauvreté. Chez le poète, il ne s'agit que d'un symbole, et le lecteur ne s'y trompe pas. Chez le peintre, c'est une scène réelle, malgré les signes et les allusions qui y sont multipliées, malgré le Christ conduisant la Pauvreté à saint François, malgré les deux enfants qui le maltraitent, malgré la robe de lin en loques, etc. Représenter le vœu de pauvreté comme un mariage avec la Pauvreté même, c'est une métaphore. Or une œuvre d'art ne saurait, semble-t-il, reposer sur une métaphore, c'est-à-dire « sur une transposition du réel ».

dont l'image ne doit donner qu'un faux résultat. Lorsque, plus tard, par exemple, des artistes voulurent représenter la Vérité trouvée à force de temps, voici la scène absurde qu'ils imaginèrent : un Vieillard nu, avec des ailes, tenant un sablier et une faux, découvre une femme voilée ! — Quand on veut traduire les figures allégoriques dans une action sensible, on ne peut rien faire sans la métaphore, et la métaphore est toujours déplaisante. Les autres allégories de la voûte centrale, dans l'église inférieure d'Assise, sont tout aussi baroques que les allégories du XVII<sup>e</sup> siècle. C'est le « Repentir chassant du fouet l'Amour profane, et précipitant l'Impureté par-dessus un rocher ». C'est « la Chasteté bien gardée et assise dans une tour », « la Pureté lavant des figures nues, et la Force présentant le linge pour les sécher ». « L'Obéissance, accompagnée de la Sagesse aux deux visages et de l'Humilité, place un moine sous le joug », l'un des anges chassant un Centaure signifie l'égoïsme, ou plutôt, selon les idées du moyen âge, la sensualité. Sans le sérieux et la profondeur de Giotto, qui n'exprime que le strict nécessaire avec le plus de clarté possible, et en dehors de toute coquetterie fade, de telles scènes seraient à la fois profanes et ennuyeuses (1).

L'art sentait bien l'insuffisance de l'allégorie. Pour la compléter, il créa ces représentants des idées générales, qu'il empruntait à l'antiquité, et qu'il donnait pour compagnons aux allégories mêmes : la *Chapelle des Espagnols* [A] offre l'exemple le plus achevé en ce genre. (Dante, de même, on le sait, fait de ces représentants le plus fréquent usage.) De telles figures, pourtant, surtout quand elles ne sont pas d'un meilleur style que chez TADDEO DI BARTOLO (vestibule de la chapelle du *Pal. Pubblico* [B] à *Sienna*), restent à l'état de simple curiosité ; elles donnent la mesure de la science historique naïve de ce temps, qui cherche son idéal dans Valère Maxime et d'autres sources du même ordre.

Le symbolisme a, dans l'école de Giotto, infiniment plus d'importance et d'originalité que ces allégories nées du livre. Il est de hautes et grandes pensées que l'histoire ne peut représenter, et auxquelles l'art seul donne la vie. Et l'œuvre à créer sera d'autant plus saisissante qu'elle contiendra moins d'allégorie et plus de réalité et de vie. Le symbolisme dans l'art s'exprime soit à l'aide de groupes et de catégories, soit à l'aide de caractères historiques universellement connus. Les œuvres les plus grandes en ce genre sont celles qui portent le moins l'empreinte de l'imagination subjective et individuelle. Ce sont plutôt les grandes idées d'un temps qui s'imposent à l'art, presque avec violence.

Au nombre des sujets de ce genre il faut compter, dans une certaine mesure, l'au delà, l'outre-tombe. Aussi loin que vont les prophéties de l'Évangile et de l'Apocalypse, l'art est encore sur un terrain ferme, de

(1) Dans les premiers chapitres de Vasari, il est fait allusion à nombre d'autres allégories dans des œuvres qui n'existent plus.

même ordre que l'histoire. Le symbolisme proprement dit ne commence qu'avec les motifs non contenus dans les textes sacrés. Le Jugement dernier avec ses trois parties, le Jugement, le Paradis, l'Enfer, a été dans cette école, d'une façon plus ou moins complète, représenté trois fois : par GIOTTO (1) (paroi antérieure de l'*Arena* [A] de *Padoue*, la peinture est très abîmée); par ORCAGNA à *S. Maria Novella* [B]; il y a enfin la fresque du *Campo Santo* [C] jadis attribuée de même à Orcagna (l'Enfer, qui a été mal repeint, offre un aspect tout différent du reste). Dans ces deux dernières peintures, et sous l'influence évidente de la poésie dantesque, l'Enfer est divisé en couches ou cercles, dans lesquels les différentes classes de pécheurs sont rangées selon leurs fautes. Je laisse à chacun le soin de penser ce qu'il veut de l'entreprise de Dante, de la répartition qu'il a faite de ses prédécesseurs et de ses contemporains dans les cadres de ses trois royaumes. On est seulement tenté de se demander tout bas : où Dante m'aurait-il placé ? Il n'est pas difficile d'indiquer dans le poème les différents cercles de l'Enfer où seraient relégués la plupart des admirateurs actuels du poète. Le poème en effet porte trop souvent la marque de la discorde inextinguible et inexpiable qui a fait le malheur de l'Italie. D'ailleurs, comme nous l'avons déjà dit, le symbolisme de la « *Divina Commedia* », si artistique et si consciencieux qu'il soit, peut offrir un grand intérêt pour l'histoire de la culture ; mais ce n'est pas là que gît le mérite poétique de l'œuvre. Ce dernier repose essentiellement sur la représentation élevée et plastique des différents motifs, sur la grandeur soutenue du style, qui ont fait de Dante le père de la poésie moderne en Occident.

La peinture ne pouvait s'approprier qu'une partie seulement de ces avantages : dans ses images de l'*Enfer*, la beauté des épisodes devait disparaître, il ne restait que le groupement de corps nus. Dans la fresque du *Campo Santo* [D], le groupe le plus remarquable est celui des accroupis, se rongant les uns les autres. La peinture de *S. Maria Novella* [E], au contraire, où, pour représenter le cycle de l'Enfer très complètement, l'artiste n'a placé que de petites figures, n'a nulle valeur artistique.

Quant au *Jugement dernier* proprement dit, il reste, on le comprend, indépendant de la poésie de Dante. L'art du XIV<sup>e</sup> siècle montre ici, malgré ses limites, une vraie grandeur. Il renonce à donner à l'infini le caractère d'un espace, à une représentation purement passive l'intérêt d'un drame. Il se contente d'exprimer, à l'aide d'une série régulière de têtes, d'un côté la joie et la béatitude, de l'autre le désespoir et la damnation. Il y a peu d'épisodes, mais ils sont bien choisis : dans la fresque du

(1) GIOTTO a, dans le groupement, singulièrement plus de liberté qu'ORCAGNA : il représente de véritables légions en mouvement, ayant entre elles des espaces et des intervalles très inégaux. Le Christ et les apôtres n'ont pas encore cette expression du « moment » qu'Orcagna leur a donnée. Cette œuvre, au reste, porte la marque d'une forte collaboration de la part de l'atelier du maître.



*Campo Santo* [A], par exemple, un trait du plus pur symbolisme, c'est un groupe de femmes saisies par les démons, qui en entraînent d'autres après elles, non pas involontairement, mais comme compagnes et complices. C'est encore un saint Jean-Baptiste à genoux sur un nuage, au bord d'une rangée de bienheureux, dans l'attitude de la ferveur la plus enthousiaste : la pensée est belle et juste d'avoir ainsi associé le Précurseur du Christ au plus grand acte de sa puissance. Quant au groupe céleste, nous en avons déjà parlé. — A *S. Maria Novella* [B] il y a une représentation spéciale du Paradis qui, par la douceur et la beauté des têtes, l'emporte sur la fresque, d'ailleurs plus énergique, du *Campo Santo*. La joie des bienheureux se distingue de l'acte même du Jugement par le mouvement des têtes qui, au lieu d'être tournées en profil vers le Christ, regardent le spectateur. C'est par cette simplicité de moyens que l'art doit produire ses effets.

Les diables (outre les fresques précédentes, il y en a un grand nombre dans une peinture de la *Chapelle des Espagnols* [C], le *Christ dans les Limbes*) sont de pures caricatures, et Satan lui-même plus que les autres. A part la diablerie, ils n'ont rien du caractère vraiment démoniaque.

Parmi les autres compositions symboliques de l'école, la plus importante est certainement le *Trionfo della Morte* au *Campo Santo* [D] de *Pise*. Elle n'a pas besoin d'autres éclaircissements ; la pensée symbolique s'y traduit aussitôt en image. Les contrastes s'accusent clairement par l'opposition des groupes. L'artiste qui exécuta cette œuvre en avait la pleine et absolue conception.

Il n'en est pas de même pour la grande fresque symbolique d'AMBROSIO LORENZETTI au *Pal. Pubblico* [E] de *Sienna* (Sala delle Balestre). Elle représente les conséquences du bon gouvernement et du gouvernement tyrannique ; dans cette allégorie quelque peu « livresque » il y a, du moins, des traits de pur et beau symbolisme.

Les peintres de la *Chapelle des Espagnols* à *S. Maria Novella* [F] avaient assez de force pour suffire aux œuvres les plus considérables. Outre la grande allégorie de la paroi gauche, *Saint Thomas d'Aquin trônant au milieu des sciences et des arts*, ils ont peint sur la paroi droite un tableau symbolique : la *Destination et la Puissance de l'Église sur la terre*. (Voir le détail dans les « Guides ».) C'est une œuvre opulente, exécutée avec conscience, dans un sentiment vrai de la beauté ; mais elle émane des livres plus que de l'imagination de l'artiste, et il faut presque un livre pour l'expliquer. Combien plus saisissant et plus expressif est le *Trionfo della Morte* ! Et même avec quelle grandeur bien différente n'aurait-on pas pu représenter le symbole de l'Église ! Il est vrai que, dans le cloître de *S. Maria Novella*, un Orcagna lui-même, et pour cause, se fût prêté sans résistance à un programme tracé par les Dominicains.

Ces fantaisies théologiques ont plus d'une fois fait perdre à l'art le

goût des vraies et pures créations. Voyez, par exemple, au *Campo Santo* [A], Dieu créateur et maître du monde par PIETRO DI PECCIO. C'est une figure gigantesque, tenant au devant du corps un bouclier énorme où se croisent des sphères concentriques ; en bas, les pieds passent sous le bouclier. De cette façon, il est vrai, est écartée toute idée de l'immanence de Dieu dans le monde (1).

Je citerai encore la *Gloire de saint Thomas d'Aquin* sur un autel à gauche à *S. Catarina* [B] de *Pise*, par FRANCESCO TRAINI (laquelle n'est pas en elle-même une œuvre importante). Il s'agissait de représenter ici l'influence intellectuelle subie par le saint et exercée par lui sur les croyants. Le peintre (ou son conseiller) s'en tira très aisément à l'aide de rayons d'or. Du Christ (placé dans le haut) partent, outre un rayon sur chacun des six apôtres, trois rayons sur saint Thomas trônant au centre ; de chaque apôtre, et des deux philosophes païens au-dessous, Platon et Aristote, part un rayon qui atteint la tête de saint Thomas ; enfin du livre même de saint Thomas (« la Somme ») partent une quantité de rayons vers les prélats assemblés dans le bas ; au centre, sur le sol, gît un hérétique terrassé. Dans tout ce tableau, l'œuvre principale a été celle de la règle.

Chez un Traini, la perte n'était pas bien considérable ; mais, pour d'autres, il est permis de regretter que la théologie leur ait tracé leur programme, alors que par eux-mêmes ils auraient donné aux pensées de ce temps une expression singulièrement plus belle.

Heureusement GIOTTO était plus libre quand, sur la voûte déjà mentionnée de l'*Église inférieure* [C] d'*Assise*, il peignit la *Gloire de saint François*, c'est-à-dire le saint transfiguré, dans une robe de diacre, tissée d'or, avec l'étendard de la croix, entouré de chœurs d'anges. Tel est le pur et vrai symbolisme. Dans la gloire de saint Thomas d'Aquin, au contraire, il devait y avoir un mélange d'allégorie, pour représenter le triomphe du saint sur les Arts et les Sciences.

Ce n'est que dans la fresque et les scènes mouvementées que l'école de Giotto a toute sa liberté et sa grandeur. Les *tableaux d'autel*, qui ne

(1) Le retour des expédients symboliques les plus bizarres du moyen âge primitif montre combien cette époque si grande pouvait encore parfois être grossière. Dans une fresque qui aujourd'hui a disparu, SPINELLO osait encore représenter les quatre Évangélistes comme des figures humaines drapées, mais avec les têtes de leurs emblèmes. (Voir, entre autres, à *S. Annunziata* [D] d'*Arezzo*, le portail supérieur de la porte latérale, provenant d'une construction romane primitive). La plume des évangélistes est aussi une des bizarreries symboliques du moyen âge primitif, reprise par BARTOLO à *Sienna* (*Académie* [E], n° 511) : saint Marc avec sa plume, saint Luc la regarde, saint Matthieu la trempe dans l'encre, seul saint Jean écrit. Si quelqu'un voit là des traces d'un symbolisme profond, je ne veux pas lui gâter sa joie. Aussi bien Vasari donne de grands éloges à un saint Luc de Buffalmacco, à la *Badia di Settimo*, qui, avec le plus grand naturel du monde, souffle sur sa plume pour faire couler l'encre. Cette particularité, avec beaucoup d'autres, passa de Sienna à Pérouse, et de là au *Praturocchio*.

sont guère que des tableaux de piété, très calmes, ne donnent de ce style qu'une idée très limitée ; mais ils ont de l'importance pour l'appréciation de la science et des intentions techniques de l'école.

Nous avons déjà mentionné celles de ces œuvres qui offrent de l'intérêt pour l'histoire de l'art. Toutes les vieilles églises de Toscane en possèdent au moins une. De plus, l'*Académie* [A] de Florence contient toute une grande collection (surtout dans la Sala de' Quadri grandi) (1), recueillie dans les couvents et les églises. Je ne ferai ici que quelques remarques générales.

C'est presque toujours une Madone trônant avec des anges et des saints, ou le Couronnement de la Vierge par le Christ (2). Les saints sont, ou isolés, ou rangés de côté, les uns derrière les autres ; ils sont, en général, séparés par quelque encadrement, tel que colonnette, etc. La direction est d'ordinaire de trois quarts, afin que la figure soit tournée en même temps vers la Vierge et vers le spectateur pieux : seuls, les saints agenouillés devant la Vierge sont représentés tout à fait de profil. Il n'y a pas encore ces regards de côté qu'inspirera plus tard le besoin de la variété. L'attitude est, généralement, très calme : Saint Jean-Baptiste seul, peut-être, fait exception, et lève le bras soit pour prêcher, soit pour montrer l'Enfant divin. La Vierge a une expression unie, sans le moindre trait de sentiment enthousiaste. Chez l'Enfant, un petit plaisir inoffensif, sans lequel il ne se tiendrait pas tranquille, le jeu avec une linotte, par exemple. Le coloris est clair, comme l'exige la peinture en détrempe. Les fonds sont faits de rouge, de bleu et d'or. (Les cercles de têtes de chérubins à l'occasion ou tout bleus, ou tout rouges.) Dans la draperie, les dessins éclatants sont employés avec moins de régularité que chez les Siennois ; le but principal y est surtout la beauté et la majesté des plis. On peut suivre le petit nombre des motifs principaux auxquels l'art s'est attaché : le manteau de la Madone trônant, le manteau des figures agenouillées sur un seul genou, le manteau des figures debout retenu d'une seule main, le froc des moines tombant droit, la dalmatique des diacres aux lourdes broderies, etc. L'expression des têtes est rendue avec plus de clarté et d'intention que dans les fresques. Si je ne me trompe, il y a un caractère spécialement florentin dans l'ovale du visage, la forme du nez et de la bouche. Quant à l'expression momentanée de l'âme, il ne faut pas s'attendre à la trouver ici.

Les gradins d'autels (*predelle*) reproduisent généralement les compositions des fresques, dont elles sont comme la réduction. Dans l'art du Nord, au contraire, ce sont les grands tableaux qui souvent sont comme l'agrandissement des petits, conçus en miniature.

(1) Il y en a en outre une petite collection dans la chapelle des Médicis à S. Croce [B].

(2) L'Assomption et le Couronnement de la Vierge, née fille terrestre, était comme une garantie et un symbole de l'immortalité de l'âme. C'est pourquoi ce sujet revient fréquemment dans les tombeaux, dans les chapelles de famille, etc.



Pour apprécier la peinture sur bois chez les successeurs de Giotto et des Siennois, il faut se représenter l'ensemble de l'autel, qui est aujourd'hui dispersé dans les galeries, les églises et les sacristies. Car, dans le remaniement des églises et l'élargissement des autels, de telles œuvres ne s'adaptèrent plus au style baroque des autels nouveaux. A part les autels restés dans des coins écartés des églises, il ne s'est conservé que peu d'exemples de ce genre dans toute sa richesse : je citerai le *tableau d'autel de l'Académie* [A] de Florence (Sala de' Quadri grandi), et un autre, plus complet encore, à *S. Domenico* [B] à Cortone (paroi gauche). Dans cette dernière œuvre d'un maître peu important, LORENZO, fils de NICCOLÒ DI PIETRO GERINI, il y a, outre le tableau principal (*Couronnement de la Vierge*), les peintures latérales, les panneaux de la frise et du fronton, les peintures supérieures et inférieures (predelle), les petites figures de saints, les flèches ; l'architecture, qui, selon la tradition, offre le dessin d'une église, est de même très bien conservée. C'est ici qu'on apprend à connaître pour quelle partie, quel point de l'ensemble, un Fra Angelico, par exemple, a peint tels ou tels tableaux aujourd'hui épars dans le monde. On ne peut, d'ailleurs, ni s'attendre ni exiger qu'un autel de ce genre, avec une telle quantité de détails, produise une impression de grandeur et de calme.

Enfin il s'est conservé en Toscane, du XIII<sup>e</sup> et du XIV<sup>e</sup> siècle, une masse de *crucifix peints*, d'une grandeur souvent colossale. Autrefois, selon l'usage catholique, ils étaient placés assez haut au-dessus de l'autel. Plus tard, au temps du style baroque, ils durent céder la place aux magnifiques architectures et aux tableaux ; ils furent relégués au-dessus du portail principal, et plus récemment encore dans les collections. (Il y en a un assez grand nombre à l'*Académie* [C] de Sienne.) On trouvera, en général, que plus ils sont anciens, moins ils ont de majesté avec ce corps distendu d'un coloris verdâtre. C'est GIOTTO le premier qui sut représenter dans un crucifix une sorte de victoire sur la mort. Il y a des crucifix de sa main aux *Ognissanti* [D], à *S. Marco* [E] (au-dessus du portail), à *S. Felice in Piazza* [F] (au-dessus de l'arc, au milieu de l'église) ; le crucifix de *S. Croce* [G] (sacristie) n'est qu'une œuvre d'école, etc. — Aux quatre extrémités des bras de la croix, il y a, d'ordinaire les quatre évangélistes, ou bien à droite et à gauche le soleil et la lune, se voilant la face. L'inclinaison de la tête du Christ est naïvement exprimée par la direction oblique du bras supérieur de la croix.

---

Dans l'**École de Sienne**, qui au XIII<sup>e</sup> siècle, grâce à Duccio (p. 507), avait montré de tels éléments de beauté, l'influence de Giotto, vers le

XIV<sup>e</sup> siècle, se remarque à côté du développement original de l'école elle-même. Cette dernière, dans l'exécution des tableaux de piété, des tableaux d'autel, des fresques, s'est créé un style où il y a tout ensemble, avec le sérieux et la naïveté croyante, le sens accusé de mouvement, le rythme des lignes, l'éclat du coloris, le goût ornemental de l'architecture, des draperies aux beaux dessins, des auréoles de saints et des fonds d'or. Ce que les Florentins sacrifiaient sans scrupule à la clarté de l'expression, l'élégance des attitudes et des mouvements, la grâce des types, la souplesse des draperies, dont les lignes s'accordent mélodieusement au rythme des membres, tous ces traits sont maintenus avec prédilection ; il s'y joint une technique du coloris et du modelé, d'une conscience et d'une finesse de miniature, qui vise plus à la belle et élégante apparence qu'à l'observation vraie des contrastes entre la lumière et l'ombre. — Les œuvres les plus remarquables de l'école de Giotto, et parmi elles ces fresques du Jugement dernier ainsi que le Triomphe de la Mort au Campo Santo de Pise, jadis attribuées à Orcagna, trahissent l'influence de Sienne surtout dans la forme du visage, et dans certain effort pour allier le style traditionnel des attitudes, des gestes, des draperies, à l'énergie nouvelle de l'action et du sentiment.

Le plus éminent des maîtres de Sienne à l'époque de Giotto, SIMONE DI MARTINO (1285 ? — 1344 ?), est surtout représenté en Italie par des tableaux de piété. Les fresques du Campo Santo de Pise et de la Chapelle des Espagnols, qui lui étaient jadis attribuées sur l'autorité de Vasari, ne lui appartiennent pas, mais elles offrent des motifs siennois qui rappellent sa manière. Dans les dernières années de sa vie, comme on sait (à partir de 1339), il travailla à la cour des papes, à Avignon, et c'est sans doute le caractère giottesque des peintures murales de cette ville qui donna naissance à la légende, contredite par les sources, d'un séjour de Giotto à Avignon. Ses Madones, par leur éclat et leur finesse de miniature, par la souplesse des draperies et la rare beauté des traits, sont de véritables joyaux de l'art du moyen âge : la forme conventionnelle des yeux et de la bouche pourtant, qui chez Duccio ne frappe pas encore, a toujours quelque chose d'étrange. La grande fresque de Simone au *Pal. Pubblico* [A] de Sienne (Sala del Consiglio, ou delle Balestre, 1315) : la *Madone entourée de nombreux saints*, dont quelques-uns supportent le baldaquin au-dessus d'elle, est symétrique et calme comme un tableau d'autel ; mais dans les formes elle est d'une beauté que les Florentins n'eussent jamais tenté d'atteindre. Il y a là de même, en face, un *portrait équestre de Giudoriccio de' Fogliani*, 1328, très vivant, mais par malheur très restauré. A Sienne encore, dans l'église de *S. Agostino* [B], le tableau de ce saint, attribué à Lippo Memmi, ainsi que plusieurs scènes de sa vie, sont de la main de Simone. En dehors de Sienne, parmi les tableaux de l'artiste, il y a à Rome, au *Musée chrétien du Vatican* [C], une demi-figure de *Christ bénissant*. A Pise, des fragments d'une admi-

nable peinture d'autel (1320), dont six panneaux au *Seminario Vesco-vite* [A], et le septième à l'*Académie* [B].

A *Orvieto*, dans l'opéra de la cathédrale [C], une *Madone avec des Saints* (1320), et l'*Évêque de Savone à genoux devant la Vierge*. — A *Naples*, à *S. Lorenzo Maggiore* [D], septième chapelle à droite, *Saint Louis de Toulouse* tendant la couronne à son frère Robert de Naples. (Sur la chapelle de Saint-Martin dans l'église inférieure d'Assise, v. plus haut.) L'un des derniers tableaux que Simone ait peints en Italie (en collaboration avec LIPPO MEMMI, qui l'assista de même dans ses travaux d'Assise) est la grande *Annunciation de Florence*, premier couloir des *Offices* [E], de 1333.

Son élève LIPPO MEMMI est l'auteur d'une « *Majestas* » au *Pal. Pubblico* [F] de *S. Gimignano* (1317, restaurée et complétée plus tard par BENOZZO GOZZOLI), qui est presque fidèlement copiée de la *Madone* de Simone à *Sienna*. *Sienna* possède encore du même artiste une *Madone* authentique aux *Servi* [G] (fresque du transept gauche, au-dessus de la porte qui mène au couloir de la sacristie).

Une suite de la Passion, belle et d'une conservation remarquable, à la *Collegiata* [H] de *S. Gimignano*, est la seule œuvre authentique de BARNABÀ, l'un des jeunes contemporains de Simone. Il y a là des traits naïfs, et presque de genre, dans une manière que l'on attribue généralement à la Renaissance du xv<sup>e</sup> siècle.

Les frères LORENZETTI paraissent également s'être formés sous l'influence de Simone. PIETRO est mentionné entre 1309 et 1348 (cette dernière année est probablement la date de sa mort). AMBROGIO ne nous est connu que par des œuvres datées de 1330 à 1340. Ces deux maîtres ont fixé l'école de *Sienna* pour un siècle; il y a encore au xv<sup>e</sup> siècle différents artistes qui reproduisent avec plus ou moins de liberté les compositions des Lorenzetti. Ce sont eux aussi qui ont imprimé à la peinture de *Sienna* ce caractère d'élégance et de décoration dans le dessin et l'exécution, cet éclat du coloris et de la dorure (avec ses dessins d'ornementation); ils lui ont ainsi, et pour l'avenir, donné ce style qui, en se fixant et se loi-dissant peu à peu, deviendra une sorte de byzantinisme.

Il convient d'abord d'attribuer à PIETRO LORENZETTI ce tableau de l'*Académie* [I] de Florence qui porte le nom de Buffalmacco, et qui représente des scènes de la *Vie de S. Umiltà*, 1316. La *Madone* signée avec quatre Saints, dans le couloir des *Offices* [J], serait d'une année plus tôt, 1315, à moins que le chiffre 1315 (très altéré par la main du restaurateur) ne doive être lu 1340. Une *Madone avec quatre Saints* à la *Pieve* [K] d'*Arezzo* (la date de 1320 a été ajoutée) peut soutenir tout au moins la comparaison avec la *Madone trônant* de l'*Académie* [L] de *Sienna* (1329). Il y a en outre à l'*Académie* quatre *Saints* et quatre petites scènes de légendes.

A *Cortone*, une *Madone* à la cathédrale [M], et à *S. Marco* [N] un



*Crucifix* d'un travail habile. La petite *Madone* de *S. Lucia* [A] à Rome, et la *Nativité de la Vierge* dans l'opéra de la cathédrale [B] de Sienne (1342) sont peut-être ses meilleurs tableaux.

Le frère de Pietro, AMBROGIO LORENZETTI, est l'auteur d'un cycle de fresques très intéressant, dans la Sala della Pace au *Pal. Pubblico* [C] de Sienne (1337-1343). Ce sont trois grandes compositions symboliques à la manière de Giotto : le célèbre « *Gouvernement* » (de Sienne) avec une *Allégorie de la Justice* (la procession des Anciens de la ville contient toute une série de portraits) ; et les conséquences du Bon et du Mauvais Gouvernement, avec de nombreuses scènes de genre (la peinture en est presque entièrement effacée). Parmi les fresques de *S. Francesco* [D], il n'y a de la main d'Ambrogio que la *Confirmation de l'Ordre par le Pape* ; le reste n'est qu'un travail d'atelier. Quant aux tableaux sur bois, le plus ancien est peut-être une *Madone entre sainte Madeleine et sainte Dorothee*, à l'Académie [E] de Sienne, n° 46. (Il y a, de ce style, dans la Loggia du *Pal. Pubblico* [F], une fresque très endommagée.) Au même endroit, une *Pietà*, si souvent reproduite que l'Académie seule en contient trois répliques datant de la fin du XIV<sup>e</sup> siècle. — L'Académie [G] de Florence possède quatre petits tableaux excellents, d'une époque un peu plus récente, représentant des scènes de la *Vie de saint Nicolas*. Le grand tableau de la *Présentation au Temple* (I, n° 17, daté de 1342) est le tableau d'autel de *S. Crescenzo*, qui passait pour perdu. A l'Académie [H] de Sienne, une *Annonciation* (de 1344), connue sous le nom de la *Madone de Donzelli*, malheureusement très abîmée. Au même endroit une petite *Madone avec des Saints* (n° 52) et deux demi-figures de *Saints* (nos 47 et 48). A Sienne encore : dans l'opéra [I], quatre *Saints*, également en demi-figure ; à *S. Francesco* [J], une *Madone* ; au Monastère [K] devant Sienne, une *Madone* très endommagée. A Florence (dans la collection privée de M. Charles Fairfax Murray [L]), une petite *Mise en Croix*. — La grande figure de la JUSTICE, sur le pavé de la cathédrale [M] de Sienne, est sans doute d'après un dessin d'A. Lorenzetti.

L'un des premiers successeurs des Lorenzetti est ANDREA VANNI (1320-1414) : sa seule œuvre importante est l'autel de *S. Stefano* [N] à Sienne ; la conservation en est excellente, y compris celle du riche encadrement (la predelle est de GIOV. DI PAOLO). Aux *SS. Chiodi* [O], une *Madone* ; à l'Académie [P], une *Mise en Croix* avec deux Saints (n° 116) ; au Palais *Saraceni* [Q], une *Annonciation* en deux panneaux. — LIPPO VANNI le jeune (mentionné de 1350 à 1376 ?) est l'auteur d'une *Annonciation* peu importante dans le couvent de *S. Domenico* [R]. Il y a de même, de lui, au *Pal. Pubblico* [S] une *Annonciation* (sous le nom de Lorenzetti), et à *Monte Oliveto* [T] devant *S. Gimignano*, une *Ascension*, d'après une composition de Lorenzetti.

La fin de cette école, à demi touchée par l'esprit de Giotto, s'étend avec BARTOLO DI FREDI (1330-1410), et ses élèves TADDEO DI BARTOLO

(1363-1422) et DOMENICO DI BARTOLO (vers 1449), assez avant dans le xv<sup>e</sup> siècle. Les tableaux de piété (*Académie* [A] de *Sienna*, *Pinacothèque* [B] de *Pérouse*) vivent surtout de l'inspiration des Lorenzetti, bien que plus riches en apparence ; les fresques de Taddeo dans la chapelle supérieure du *Pal. Pubblico* [C] ne valent pas mieux que le fond commun des élèves du Giotto, les fresques placées devant la grille (grands hommes de l'antiquité, divinités planétaires, etc.) sont encore inférieures. Parmi les œuvres plus importantes je citerai : les fresques de la *Création*, par BARTOLO, dans la nef gauche de la *cathédrale* de *S. Gimignano* [D], un tableau d'autel du même dans la *cathédrale* [E] de *Pienza* ; les fresques de TADDEO dans la nef centrale de la même église, et surtout ce qui reste de celles de *S. Francesco* [F] à *Pise*, où il faut remarquer notamment la composition originale des *Apôtres* planants venant visiter la Vierge. De TADDEO encore, dans la *cathédrale* [G] de *Montepulciano*, au-dessus de l'entrée, un grand tableau d'autel représentant la *Mort*, l'*Assomption* et le *Couronnement de la Vierge*. LUCA DI TOMMÈ (*Académie* [H], 1367) est un artiste médiocre, qui a des affinités avec BARTOLO. Avec DOMENICO, le style s'affaïsse, et le réalisme du xv<sup>e</sup> siècle apparaît (fresques de l'*Hôpital* [I], 1440-1444), mais peu à peu ; et l'ancienne manière se maintient encore, surtout dans la forme du détail. Il est vrai que les maîtres de ce curieux archaïsme (*Académie* [J], troisième salle), GIOVANNI DI PAOLO (1403 ?-1482), PIETRO DI GIOVANNI (1416-1449), SANDO DI PIETRO (1406-1481), STEF. DI GIOVANNI, dit SASSETTA (1428-1480, tableaux d'autel dans la *cathédrale* [K] d'*Asciano*, à *S. Domenico* [L] de *Cortone*, et dans l'*Académie* [M] de *Sienna*) ne méritent pas grande considération à côté de leurs contemporains des autres écoles.

Un autre élève de l'école de Sienna est cet UGOLINO DI PRETE ILARIO, qui ornait de très faibles légendes à la fresque la chapelle del Corporale à *Orvieto* [N].

Après avoir énuméré les œuvres de Giotto et celles des élèves qui subirent son influence immédiate, considérons les remous lointains dont ce maître agita l'art italien. Très vraisemblablement il y eut, à cette époque, plusieurs écoles locales engagées dans la même voie : le temps qui mûrit Giotto, dut avoir aussi de l'effet sur ces écoles ; mais elles n'en restèrent pas moins, à des degrés différents, sous son influence. De Padoue à Naples, Giotto avait sur son chemin semé tant d'œuvres et de si grandes, que partout la réforme inaugurée par lui était connue, partout elle faisait loi. Si on y ajoute les œuvres de son école, il n'y avait plus en Italie une seule puissance artistique qui pût échapper à cette Renaissance. Je ne fais exception, bien entendu, que pour les incapables.

Parmi les Italiens du Nord, les Bolognais devaient infailliblement et

les premiers subir l'influence de l'école florentine. Mais, en peinture, Bologne est, au XIV<sup>e</sup> siècle, singulièrement percluse et impuissante. L'aîné de l'école, VITALE, contemporain de Giotto, a du moins, dans un tableau de la *Pinacothèque* [A] de *Bologne* (1320, la *Vierge trônant entre deux anges*), une douceur, une suavité, qui rappelle la manière de Sienne et de Duccio. Les autres, qui ne subissent qu'à demi l'influence de Giotto, exécutent sur bois des tableaux si médiocres qu'à Florence il ne serait pas même question d'eux. Cette médiocrité, cette absence de talent demeure le caractère de l'école jusque dans la seconde moitié du XV<sup>e</sup> siècle. Au nombre de ces peintres de madones et de crucifix, nous mentionnerons :

LIPPO DI DALMASIO (v. 1376-1410) : une *Madone* au-dessus du portail de *S. Procolo* [B] ; une autre, à *S. Domenico* [C].

SIMONE DE' CROCIFISSI, d'un caractère moins siennois que les précédents, est plus véritablement élève de Giotto. Dans la quatrième des sept églises de *S. Stefano* (*S. Pietro e S. Paolo* [D]), à droite près du chœur, un *Crucifiement* ; dans la septième (*S. Trinità* [E]), sur un pilier : *Sainte Ursule* et ses compagnes. (Mentionnons à ce propos, dans la première de ces églises, les fresques du *Chemin de la croix*, dans le chœur à gauche, et de la *Mise en croix*, sur le maître-autel, par un peintre du XV<sup>e</sup> siècle, d'origine inconnue. Dans un couloir de la septième église, quelques petits tableaux de la vieille école bolognaise.) — A *S. Giacomo Maggiore* [F], le meilleur des *Christs en croix* de Simone, daté 1370. Dans la *Pinacothèque* [G], un *Couronnement de la Vierge*, etc.

JACOPO DEGLI AVANZI (qu'il ne faut pas confondre avec le maître de Padoue, dont nous parlerons plus bas) : une *Mise en croix*, dans la *Galerie Colonna* [H] à *Rome*, deux autres *Mises en croix*, du même style, et un grand tableau d'autel avec sujets bibliques dans la *Pinacothèque* [I] de *Bologne* (n<sup>os</sup> 159-161).

JACOPO DI PAOLO : plusieurs œuvres à la *Pinacothèque* [J] ; un *Couronnement de la Vierge* sur le maître-autel de *S. Giacomo Maggiore* [K].

Il n'y a qu'une église où se soit conservée une assez longue série de fresques de l'école : c'est la *Mad. della Mezzaratta* [L], devant la Porta Castiglione, sur le chemin de la Villa Aldini. Les peintures, aujourd'hui nettoyées avec conscience et rendues accessibles, peuvent être, avec plus ou moins de certitude, attribuées à VITALE, JACOBUS (probablement JACOPO PAOLO, l'auteur de l'*Étang de Béthesda* et de l'*Histoire de Joseph*), SIMONE, CRISTOFORO ou LORENZO (*Vie de Moïse*). Ces fresques sont, en somme, très supérieures aux tableaux sur bois.

A *S. Petronio* [M], la quatrième chapelle à gauche contient des fresques insignifiantes (après 1400), attribuées jusqu'ici à Buffalmaco ou à Vitale ; mais l'attribution est chronologiquement impossible. Crowe et Cavalcaselle y voient l'œuvre d'un artiste de Ferrare, ANTONIO ALBERTI. Le peintre, dans son *Jugement dernier*, a voulu être plus saisissable et



plus réel que le maître de Pise ; les saints sont assis, des deux côtés du Christ, sur douze rangées de bancs, et forment un véritable concile. — Les deux fresques de la première chapelle à gauche sont médiocres, ainsi que toutes les œuvres du même temps que renferme l'église.

Les tableaux de PIETRO LIANORI, MICHELE DI MATTEO LAMBERTINI, et de la sainte nonne CATARINA VIGRI, à la *Pinacothèque* [A], donnent une idée de la peinture bolonaise de 1452 à 1462. (Il y a de Michele un tableau d'autel, meilleur, à l'*Académie* [B] de Venise, n° 2.)

Il y a à Modène deux peintres qui ont ajouté à leur nom celui de la ville, THOMAS et BARNABA : le premier, qui fut appelé à Prague et exécuta les peintures du Karlstein (après 1357), est l'auteur d'un tableau d'autel dans la *Galerie* [C] de Modène, et de fresques dans l'église et la maison capitulaire de *S. Niccolò* [D] à Trévise ; ce sont des œuvres moyennes. — BARNABA peignait vers 1370 : il y a de lui un tableau signé à l'*Académie* [E] de Pise, un tableau sur le maître-autel de *S. Francesco* [F], des *Madones* dans les galeries de Modène [G], Turin [H], etc. Le style de ces maîtres montre un rapprochement assez original entre l'école de Modène et l'école de Sienne.

A Parme, les fresques de ce temps, à la *cathédrale* [I], sont assez insignifiantes (quatrième chapelle à droite, — cinquième chapelle à gauche, — dépendances de la crypte). Sur le Baptistère, v. p. 502, F.

A Ferrare, *S. Domenico* [J] (cinquième chapelle à gauche) renferme une des plus belles *Madones* du XIV<sup>e</sup> siècle, tout à fait indépendante de la manière de Giotto.

La ville de la Haute-Italie la plus importante pour la peinture est à cette date Padoue, où la grande œuvre de Giotto (v. plus haut) doit avoir éveillé le sens de l'art monumental. La décoration de l'église du Santo, qui dura si longtemps, de même que les goûts artistiques de la maison princière des Carrara, aidèrent singulièrement au développement de la fresque. Il s'en faut sans doute de beaucoup que tout ait été conservé (1). L'ordre chronologique ne commence avec certitude qu'en 1376, avec la *chapelle S. Felice* [K], au Santo (à droite). Ce cycle de fresques, d'une très grande importance, fut, ainsi que l'attestent les documents, commandé et payé à un maître de Vérone, ALTICHERI DA ZEVIO. Plusieurs anciens chroniqueurs nomment à côté de lui, comme son collaborateur, un certain JACOPO D'AVANZO, probablement de Vérone.

Les sept premiers tableaux de la *Légende de saint Jacques* trahissent une interprétation originale et ingénieuse des principes de style de Giotto. Le maître est un des meilleurs conteurs, dessinateurs et peintres de ce temps. Les autres scènes de la légende et le grand *Crucifiement* sur la paroi du fond révèlent un grand pas fait au delà de Giotto et de son

(1) A moins qu'il n'y ait encore des peintures recouvertes par le badigeon blanc du Santo.

école. L'expression physiognomique des figures, d'après le caractère et l'action, y est poussée si loin que le rythme de la composition en est presque sacrifié. — En 1377 les deux maîtres commencèrent à peindre la *chapelle S. Giorgio* [A], sur la place devant le Santo. (La meilleure lumière est celle de midi.) Il ne serait pas aisé de définir la part que chacun d'eux a prise à l'œuvre. Vingt et un grands tableaux représentent ici la *Jeunesse du Christ*, la *Mise en croix*, le *Couronnement de la Vierge*, les *Légendes de saint Georges*, de *sainte Lucie*, de *sainte Catherine*. La composition offre les mêmes avantages que dans les meilleures œuvres de l'école de Giotto ; outre la clarté de l'action, il faut remarquer encore la beauté du groupement, mais surtout le caractère, la vérité individuelle de ces centaines de figures et de ces scènes, toutes très réelles, à tous les degrés de l'échelle, mais sans caricature, et dans les limites du type de ce siècle. Pour la beauté des têtes, les deux maîtres sont supérieurs à la plupart des élèves de Giotto ; leur palette a une richesse double, et ils l'emportent encore sur ces derniers par la vérité du modelé, la gradation des tons, enfin (dans le dernier tableau de la légende de sainte Lucie) par un heureux essai d'illusion. (Il y a également plus de justesse dans la perspective d'architecture, dans le raccourci des figures éloignées, et dans la perspective de l'air.)

Ce grand exemple cependant resta à Padoue sans conséquences. Les nombreuses fresques de la génération suivante sont les travaux les plus faibles du style issu de Giotto. Les fresques du *Baptistère* [B], près de la cathédrale, par deux Padouans, GIOVANNI et ANTONIO (1380), ou, selon d'autres, par GIUSTO PADOVANO, fils de Giovanni de' Menabuoni et Florentin, n'ont de valeur que parce qu'elles sont le cycle le plus complet et le plus accessible des figures saintes et des scènes destinées à cet édifice. (Il y a de l'intérêt à rapprocher de ces fresques les mosaïques du Baptistère des Orthodoxes à Ravenne, pour constater combien en mille ans s'est accru le monde figuré de l'Église.) Le même GIUSTO est probablement aussi l'auteur des fresques de la *chapelle S. Luca* [C] au Santo (la première après la chapelle de Saint-Antoine) ; exécutées en 1382, elles représentent l'*Histoire des apôtres saint Philippe et saint Jacques Mineur*, dans le même style un peu grossier, mais avec des motifs plus heureux et plus vivants. — Les fresques de la salle immense du *Pal. della Ragione* [D], par GIOV. MIRETTO et ses compagnons (après 1420), ne datent que du xv<sup>e</sup> siècle (elles ont été, selon toute vraisemblance, repeintes sur ou d'après les peintures plus anciennes, détruites dans l'incendie de l'édifice). C'est une œuvre colossale de près de 400 tableaux, représentant l'influence des astres et des saisons sur la vie humaine, traitée en style de genre. Il y a là des traits peu intelligibles, des motifs pittoresques maladroits ou faibles, ou de simples réminiscences d'œuvres excellentes. (Autrefois le magicien Pietro d'Albano passait pour l'inventeur, Giotto pour le peintre de ce cycle) — Les fresques anciennes du chœur des

*Eremitani* [A], attribuées à GUARIENTO, ont avec les précédentes une parenté de style et d'époque; elles n'ont également d'autre intérêt que les sujets mêmes, surtout les représentations astrologiques monochromes. — (Sur les peintures des tombeaux de Padoue, voir la Décoration.)

A *Vérone*, il ne s'est rien conservé d'Altichieri ni d'Avanzo. Parmi les œuvres du XIV<sup>e</sup> siècle, je mentionnerai : les fresques au-dessus d'une porte latérale de *S. Eufemia* [B], et dans une niche extérieure de *S. Fermo* [C]; sur le mur et sur la chaire nombre de têtes de saints et de prophètes, avec l'inscription OPUS MARTINI. — La lunette intérieure du portail de *S. Fermo* contient une excellente Crucifixion. — *S. Zeno* [D] est particulièrement riche en figures de Saints (v. p. 503, B). — C'est à *S. Anastasia* [E] que se sont conservées le plus grand nombre d'œuvres : la lunette du portail avec *saint Zénon et saint Dominique* recommandant à la Sainte Trinité les bourgeois de la ville et les moines du convent (de style insignifiant, mais d'une intention touchante); dans la seconde chapelle à droite du chœur, un tableau de patronage (la *Famille Cavalli recommandée par des saints*), d'un travail excellent; — dans la première chapelle à droite du chœur, deux tombeaux dans des niches, avec *Madone trônant*, etc. — Au *Musée* [F] (n<sup>o</sup> 51), le plus ancien tableau d'autel daté (1360) par le maître TURONE.

A *Milan*, il ne s'est rien ou presque rien conservé. Je citerai cependant comme l'œuvre d'un artiste milanais, LIONARDO DA BISUCCIO (de Bisozzo, après 1433), les fresques de la chapelle postérieure de *S. Giovanni a Carbonara* [G] à *Naples* (avec le tombeau des Caracciolo), encore dans le style de Giotto. — Dans la *Casa Borromeo* [H], seconde cour, quelques restes de fresques de genre.

Le reste des œuvres éparses en Lombardie et en Piémont n'offre aucune importance de style. A *Gènes*, à cette date, il ne semble pas que la peinture ait existé. Les deux vieux tableaux de *S. Maria di Castello* [I] (première et troisième chapelle à gauche, commencement du XV<sup>e</sup> siècle) permettent de croire que la décoration du convent attenant fut confiée à un Allemand, JUSTUS DE ALLEMAGNA, 1451 (v. plus loin).

C'est *Venise* qui, à peu d'exceptions près (mosaïques de la chapelle *S. Isidoro* et de la chapelle de *Mascoli* à *S. Marco*), bornée aux tableaux d'autel, subit le moins l'influence de Giotto. L'éclat du luxe, le venis foncé des couleurs, les ombres vertes des chairs, le coloris, rappellent encore la longue domination du style byzantin; la suavité des têtes fait penser à l'école de Sienne.

L'école originale de Venise ne commence que vers le milieu du XV<sup>e</sup> siècle, avec le début de la Renaissance : nous y reviendrons plus loin.

Un certain MAGISTER PAULUS DE VENETIIS nous est connu par deux tableaux absolument byzantins de la *Galerie* [J] de *Vicence* : une *Madone avec des saints*, de 1323, et une *Mort de la Vierge*, de 1333. L'artiste



travaillait encore en 1358. — Il y a un certain LORENZO, dont la *cathédrale* [A] de Vicence possède un grand tableau d'autel (1366), et le *Musée Correr* [B] à Venise une *Remise des clefs* (1369); il y a de lui, à l'*Académie* [C] de la même ville, deux tableaux de 1371. — STEFANO PLEVANI DI S. AGNESE nous est connu par deux tableaux signés au *Musée Correr* [D] (1369) et à l'*Académie* [E] (1381). — Un rang assez élevé parmi ces peintres appartient à NICCOLÒ SEMPRECOLO, dont les tableaux datés de 1351 à 1400 se trouvent à la *cathédrale* [F] de Padoue, au *Musée Correr* [G] et à l'*Académie* [H] de Venise. Le maître Niccolò qui signe sur un tableau de l'*Académie* [I] (1394) et à *S. Agostino* [J] (1404) NICCOLÒ DI PIETRO DAL PONTE DEL PARADISO, ne fait peut-être avec le précédent qu'une seule et même personne.

Au début du XV<sup>e</sup> siècle s'éteignit cette école, qui vivait de la tradition byzantine, et que l'influence de Giotto avait à peine entamée : l'école originale et brillante de Venise ne se développera qu'au milieu du siècle.

A Naples, outre les œuvres déjà citées, le reste n'a qu'une valeur historique. Il n'existe aucune œuvre signée d'un artiste presque mythique, SIMONE NAPOLETANO. Le tableau qui lui est attribué à *S. Lorenzo* [K] (transept gauche), *Saint Antoine de Padoue entouré d'anges planants*, est de 1348; sur le *saint Louis de Toulouse* par SIMONE DI MARTINO, v. plus haut. — A *S. Domenico Maggiore* [L] : dans la seconde chapelle à droite, chapelle Brancacci, des fresques médiocres et très fortement restaurées, de la dernière époque de l'école de Giotto, représentent la *Légende de sainte Madeleine*; — sixième chapelle à droite (del Crocifisso), le *Chemin de la croix* (XV<sup>e</sup> siècle), et une *Madone allaitant*; — septième chapelle à droite, une autre *Madone*, dans une niche de tombeau, — dans la chapelle postérieure sur la Strada della Trinità, deux tableaux qui ne remontent pas au delà de la seconde moitié du XV<sup>e</sup> siècle, et où se mêlent les styles de Giotto et de l'école de Sienne. — Un artiste jadis célèbre à Naples, COLANTONIO DEL FIORE, n'a pour l'école locale aucune importance. Sur la seule œuvre qu'il ait signée, une *Gloire de saint Antoine abbé*, autrefois dans le chœur de S. Antonio, aujourd'hui sans doute au *Municipio* [M] (tableau qui à Florence ne serait pas jugé digne même d'un regard), on lit : 1371, NICHOLAUS TOMASI DE FLORE (NFIA) PICTOR. La lunette de la porte de *S. Angelo a Nilo* [N], qui lui est également attribuée, est méconnaissable à cause de la poussière.

Pour l'histoire du type de la Madone, remarquer la *Mad. della Rosa*; dans une chapelle de la nef gauche de la *cathédrale* [O] de Capoue, qui est purement gothique; les autres Madones de Naples à cette époque sont encore byzantines.

(Sur la peinture sicilienne de ce temps, v. plus loin.)

C'est dans la première période du xv<sup>e</sup> siècle qu'un nouvel esprit se répandit sur la peinture d'Occident. Tout en restant au service de l'Église, elle se développa selon des principes de tout point étrangers à l'art proprement religieux. Elle donne à l'Église plus que l'Église ne lui demande : outre le sujet religieux, elle traduit le monde de la réalité. L'artiste cherche et représente l'aspect extérieur des choses ; peu à peu il trouve toutes les formes de la figure humaine et du milieu dans lequel elle se meut (Réalisme). Aux types abstraits succède l'individu ; à l'ancien système d'expression de geste et de draperie succède la riche et infinie vérité de la vie qui, pour chaque cas, a ou cherche une expression nouvelle. La beauté, jusqu'ici recherchée et parfois atteinte comme l'attribut suprême de la sainteté, cède à la clarté du sens et de l'expression, qui devient le premier principe de l'art nouveau. Ou bien, à tout le moins, il ne s'agit plus que d'une beauté nouvelle, toute physique, absolument terrestre et réelle ; sinon, elle n'aurait pas sa place dans l'art nouveau.

En ce dernier sens, l'œuvre d'art donne moins que l'Église ne demande ou ne pourrait demander. L'art religieux doit être exclusif. Et pour une raison très simple, qui cependant n'est pas toujours comprise : c'est qu'il est essentiellement négatif, qu'il consiste à écarter tout ce qui est de la vie profane. Si la vie profane, comme cela eut lieu à cette époque, pénètre dans l'art résolument et par principe, il n'y a plus d'art religieux. Examinons seulement le peu de ressources dont l'art dispose pour exercer sur la piété une influence immédiate : il peut peindre le calme, la douceur ; il peut, à l'aide de l'expression et du geste, rendre l'abandon, le désir de l'au delà, l'humilité, la douleur ; tous éléments qui, sans doute, appartiennent à la nature humaine, mais qui éveillent la piété chrétienne, tant que le sentiment chrétien n'y est pas altéré par des additions, des formes d'humanité étrangères à ce sentiment même, ou tant que le milieu profane du moins est borné au strict nécessaire. Un autre élément très important de l'art religieux est le caractère solennel et sacré de la draperie, qui déjà par le seul contraste avec les costumes du temps, par l'indécision de l'étoffe (la soie et le velours ne s'y distinguent pas l'un de l'autre), mais plus encore par une secrète association d'idées que nous ne pouvons poursuivre, ajoute à l'impression d'une réalité plus que terrestre et plus qu'humaine.

Maintenant, au contraire, commence l'étude enthousiaste du nu, de la forme humaine et du mouvement. Le jet même de la draperie sert à caractériser l'individu et le moment. Les étoffes sont représentées, et, dans les tableaux de chevalet surtout, avec un raffinement qui ne saurait être poussé plus loin. La variété des caractères et l'opposition pittoresque des personnes deviennent le principe dominant, si bien que, outre l'impression religieuse, l'impression dramatique elle-même souffre de cette plénitude. Enfin il y a ici un nouveau sentiment du lieu et de

l'espace : tandis que les peintres du XIV<sup>e</sup> siècle remplissaient toutes les surfaces qui leur étaient données de figures humaines, l'action à présent se développe dans de vastes espaces où l'éloignement et la distance, le premier plan et l'arrière-plan servent à l'intelligence et à la clarté de l'œuvre. — Le XIV<sup>e</sup> siècle n'indiquait les lieux qu'autant qu'ils étaient indispensables à la scène même : il s'agit maintenant de véritables paysages et architectures avec plus ou moins de perspective.

Avec ces goûts nouveaux, la peinture ne pouvait guère maintenir la séparation des divers genres : la peinture profane, mythologique, allégorique, historique, devait prendre une place importante.

Dans le Nord, cette grande révolution est accomplie, d'une façon essentiellement différente, par les frères Van Eyck, dont l'influence s'étend sur tout le siècle, sur les écoles d'Allemagne, de France et d'Espagne.

L'art méridional lui-même devait emprunter aux œuvres universellement répandues des grands maîtres flamands ce qui convenait à son propre tempérament. Parmi les écoles italiennes, il n'en est aucune (à l'exception de quelques maîtres de Naples) qui ait été au fond déterminée par les Flamands, mais il n'en est pas non plus qui ait complètement échappé à leur influence. Le traitement des étoffes, de l'ornementation, et surtout du paysage, trahit souvent la manière flamande. Une autre trace de cette influence, beaucoup plus importante, est l'emploi d'un procédé que différents maîtres italiens avaient cherché, de leur côté, à découvrir, mais qui est dû surtout aux Flamands, « la peinture à l'huile », c'est-à-dire la friction des couleurs à l'aide de vernis qui leur donnent la transparence, la profondeur du ton et la durée.

L'influence de la sculpture antique est souvent comptée au nombre des avantages que la peinture italienne a sur les écoles du Nord. L'antique, en effet, a eu à cet égard une heureuse action ; mais le premier coup d'œil suffit à montrer que chaque progrès a été le prix d'un effort infini (tel que le Nord n'en a pas connu) pour vaincre la nature même. La preuve en est manifeste dans l'école de Padoue, celle qui s'est le plus occupée de l'antique, la seule peut-être qui l'ait vraiment étudié et qui cependant ne lui a guère emprunté que le style d'ornementation. Il ne pouvait convenir à un art muni de telles forces et si progressif d'emprunter son idéal au dehors : il devait de lui-même, et par ses propres ressources, atteindre la beauté qui lui était propre.

Cet art possédait de plus, comme don du ciel, le tact nécessaire pour rendre la réalité extérieure dans tout son détail, mais sans lui faire perdre sa vérité poétique. L'excès de richesse se montre non dans de misérables hasards de la vie extérieure, mais dans l'ornementation et la parure des édifices et des draperies. Aussi en résulte-t-il une impression, non d'inquiétude, mais de fête. Les uns donnent à des sujets importants une expression de grande noblesse ; d'autres se livrent à la fantaisie



bizarre qui est au XV<sup>e</sup> siècle un legs de la scolastique : mais toujours l'élévation de la forme, la naïveté et la loyauté de l'effort prêtent aux idées des artistes de la grandeur et même de la beauté

De tels progrès eussent été impossibles si l'art avait été borné alors, comme aux temps de Giotto, aux tableaux de piété et à la peinture sur bois. C'est Florence, la ville d'où a rayonné la grande peinture d'histoire, c'est elle qui couvre de *fresques* les murs des églises, des couvents et des hôtels de ville (1). Auprès d'elle, nulle école, même de loin, n'approche d'un tel service rendu à la cause de l'art : l'École lombarde se renferme presque tout entière dans le cercle étroit des tableaux de Madones et des scènes de la Passion ; l'École vénitienne, avant d'établir avec la fresque de véritables relations, resta longtemps confinée aux tableaux d'autel et aux mosaïques ; le grand Andrea Mantegna lui-même, dans ses peintures murales, au grand dommage de ces dernières, dépassa les limites de la fresque, qui demeure le solide mérite des Florentins. Rome vivait des artistes étrangers ; Pérouse reçut l'inspiration de Sienne et de Florence et ne fit que peu pour la peinture d'histoire ; quant à Naples, il n'en est pas question. Seule la Toscane (y compris les confins de l'Ombrie qui en dépendent) offre, dans un progrès ininterrompu, une peinture d'histoire élevée et monumentale, dont l'influence ne cesse de s'exercer en faveur de la peinture sur bois.

Les sujets, à part les nouveautés de la peinture profane, étaient toujours les sujets anciens : le tableau de Madone dans sa calme symétrie ; les scènes de la Bible et les légendes des saints ; enfin les tableaux de piété domestique. Mais ces vieux sujets sont tous transformés. Parmi les figures, seul le Christ à l'âge d'homme garde à peu près le type primitif ; le Crucifié est souvent d'une grande noblesse, et il a une expression dont les écoles du XVII<sup>e</sup> siècle ont vainement essayé d'atteindre la profondeur. La Madone est celle qui apparaît le plus différente : dans certaines scènes sacrées, elle demeure sans doute la reine du ciel ; mais d'ordinaire elle est la Mère inquiète ou heureuse, et elle échange son costume traditionnel et idéal contre les coiffes et les corsages de la Renaissance italienne. Un dernier trait achève l'image de cette scène domestique : c'est que le Christ enfant, devenu plus vivant et remuant, a maintenant dans le petit saint Jean-Baptiste le compagnon de jeu désiré. C'est alors de même que Joseph trouve sa place dans cette famille transformée et devenue tout humaine. Un ton, une nuance de vie domestique, mais non bourgeoise, pénètre désormais les scènes sacrées : l'Annonciation, la Visitation, l'Adoration des Bergers, la Nativité de la Vierge et de saint

(1) D'après les idées qui prévalent aujourd'hui, jusqu'à l'époque de Giotto on ne peignait sur les murs qu'en détrempe ; à partir de Giotto, on peignit à fresque le dessous, la partie supérieure était peinte *al secco* ; ce ne serait que vers la fin du XIV<sup>e</sup> siècle qu'aurait commencé la peinture à fresque proprement dite.

Jean, etc. La scène est ainsi plus voisine de nous, et plus réelle. La piété y a-t-elle gagné ou perdu ? c'est une autre question. — Le ciel de même se peuple de têtes et de figures individuelles, expressives, à commencer par Dieu le Père dans son manteau bordé de fourrure. Les anges et les saints ne sont plus des êtres impersonnels servant symétriquement à la gloire de l'ensemble ; chaque figure a son intérêt propre. Des anges adultes (en costume du temps) se détachent des bandes de petits chérubins nus, qui, soit comme compagnons du Christ enfant, soit comme chanteurs, musiciens, figures de remplissage ou d'ornement, animent les œuvres d'art à cette époque.

La plus haute joie de l'art était de créer, sans faire tort à la beauté, un nouveau mouvement, emprunté à la nature, qui eût à la fois de l'expression et de la vie. L'art italien cherchait précisément ce dont le Nord se détournait. Au commencement, l'anatomie du corps humain est encore peu connue ; mais le spectacle attentif de la vie quotidienne apprenait à l'artiste le pourquoi de chaque mouvement et de chaque expression : l'étude du nu et de la perspective, qu'il fallait créer du néant, et qui fut poursuivie avec ardeur comme le dernier progrès de la technique, acheva le reste.

Ainsi se forma une peinture qui, loin de se borner à des indications, à des velléités, était en mesure de tout représenter, les scènes matérielles comme les sujets spirituels. L'effort loyal par lequel chaque artiste à sa manière a cherché à remplir sa tâche, la fidélité naïve, mêlée de pudeur et de fantaisie, avec laquelle les maîtres de ce temps représentent la vie quotidienne, marquent entre le réalisme de ce siècle et le nôtre une distinction profonde, et donnent aux peintures du xv<sup>e</sup> siècle ce charme unique et spécial qui nous a déjà frappés dans la sculpture contemporaine, laquelle d'ailleurs est souvent l'œuvre des mêmes maîtres.

*Florence* est tout ensemble l'origine et le centre de cet art nouveau. A cette révolution se rattache le nom de MASACCIO, qui apparaît dès le début de l'ère nouvelle comme le plus puissant et le plus élevé de ses représentants. Ce n'est pas là toutefois une brusque apparition. Déjà, au sortir du xiv<sup>e</sup> siècle, il y a des traces de la manière nouvelle chez quelques maîtres, tels qu'ANTONIO VITE, s'il est vraiment l'auteur des fresques de la cathédrale de Prato qui lui sont attribuées (v. plus haut). Masaccio, d'ailleurs, aurait eu dans la personne de son maître, TOMMASO DI CRISTOFANO FINI, dit MASOLINO (1383-1440?), un précurseur si immédiat que le xvi<sup>e</sup> siècle attribuait à ce dernier et que la critique présente lui attribue encore une partie des créations de son grand disciple. Les fresques de Masolino découvertes, il y a près d'un quart de siècle, à *Castiglione d'Olona* [A], près de Varèse, sont décisives à cet égard. Là, en effet, Masolino peignit vers 1428, dans le chœur de la *Collegiata*, pour le cardinal Branda (si la date inscrite sur le portail se rapporte de même

à la décoration intérieure), des scènes de la *Vie de la Vierge et des saints Étienne et Laurent*, ainsi qu'au *Baptistère* vers 1435 les fresques de la *Vie de saint Jean-Baptiste* et les *Évangélistes* qui ornent les murs et le plafond. Un naturalisme déjà très avancé, surtout dans les figures nues du *Baptême*, et les têtes qui semblent des portraits; un dessin excellent, un détail d'une exécution aimable, une grande sveltesse dans les figures, et une grâce dans les figures de femmes qui rappelle Fra Angelico, telles sont les qualités générales de ces fresques. On y remarque au contraire des défauts frappants dans la composition, dans les proportions, dans le sentiment de l'espace et de la perspective, alors que MASOLINO montre précisément à cet égard une grande finesse et une véritable science, dans les fresques de S. Clemente à Rome, et dans les fresques de la chapelle des Brancacci, qui lui sont attribuées et qui précèdent en date les peintures de Castiglione d'Olonia (*Saint Pierre guérissant les malades, Saint Pierre ressuscitant Tabitha, la Prédication de saint Pierre, le Pêché originel*). Il y a entre ces fresques rapprochées les unes des autres, et par comparaison avec les fresques de Masaccio dans la chapelle des Brancacci, une telle parenté qu'il nous est permis d'y voir les œuvres d'un seul et même génie dans son prompt et rapide développement.

Tommaso di Ser Giovanni Guidi da Castel S. Giovanni, dit MASACCIO (1401-1428), était, d'après l'opinion vraisemblable de Vasari, l'élève de Masolino. Cette filiation apparaît dans son œuvre de jeunesse, dans ces fresques de la chapelle de S. Clemente [A] à Rome, qui lui sont attribuées par Vasari, et qu'il avait exécutées très jeune encore pour le futur pape Eugène IV (ou peut-être pour ce même cardinal Branda, pour qui Masolino peignit les fresques de Castiglione d'Olonia). Sur le mur principal, le *Crucifiement*; sur la paroi de la fenêtre à droite, des scènes de la vie d'un saint (Saint Clément?); sur le mur en face, des scènes de la *Vie de sainte Catherine*; au plafond, les *Évangélistes* et les *Pères de l'Église*: toutes peintures d'ailleurs très repeintes et très endommagées. Simplicité et grandeur de la composition, justesse des proportions des figures dans leur rapport avec l'architecture et le paysage, efforts sérieux d'anatomie et de perspective, tous ces traits marquent le début d'une ère nouvelle, le commencement de cet art qui, une fois dégagé des timidités et des ignorances de la jeunesse, atteindra son complet développement dans la *chapelle des Brancacci* au *Carminé* [B] de Florence. De même que l'Ève du *Pêché originel* est une des premières femmes nues absolument belles de l'art moderne, de même les figures du *Baptême de saint Pierre* sont les premières figures viriles parfaitement vivantes. La ligne de deux figures nues en mouvement (dans l'*Expulsion du Paradis*) est déjà d'une perfection accomplie. Dans les autres peintures de même il y a une plénitude de liberté et une élégance de caractère que l'art ne soupçonnait point jusque-là. Giotto et son école avaient peuplé leurs scènes dramatiques de nombreux témoins. Masaccio de même, dans ses



fresques, fait intervenir tout Florence comme témoin ou comme acteur (la *Résurrection du Fils du Roi*, achevée par FILIPPINO); dans l'union et la séparation des scènes, des groupes et des personnes, il obéit aux lois, non plus de l'architecture, mais de la peinture même, et le lieu où l'action se passe a la vérité de la nature (le *Denier trouvé dans la gueule du poisson*, la *Guérison des paralytiques*, la *Distribution des aumônes*). Mais dans le triomphe de sa palette Masaccio n'a pas oublié l'essentiel : son personnage principal, l'apôtre saint Pierre, a toujours la dignité et la puissance, dans l'expression, l'attitude ou le mouvement, telles que seul un grand peintre d'histoire pouvait les rendre. La simplicité dans la manière de l'ensemble est vraiment d'un maître. Jusqu'à Lionardo, tous ses successeurs se plairont à mettre en œuvre les nouvelles ressources de l'art; Masaccio seul s'en abstient, et il atteint à ce prix une impression de profonde harmonie. Voyez par exemple le rien dont sont faites ses draperies où se mêlent cependant l'élévation du style et la vérité de la vie! Masaccio ne recherche pas les difficultés du modelé et du raccourci; mais quand il les rencontre, il en triomphe. Dans les parties de ces fresques exécutées par FILIPPINO et qui font aux autres un pendant assez malheureux (la *Délivrance de saint Pierre*, *Saint Pierre et saint Paul devant le proconsul*, le *Crucifiement de saint Pierre*, l'achèvement de la grande *Résurrection du Fils du Roi*), le mérite de la composition revient sans doute à un premier dessin de Masaccio. (La meilleure lumière est celle de midi.) — A part ces fresques, on a découvert, il y a quelque temps, au *Carminé* [A], dans le cloître, des fragments d'une *Procession*, dont le style offre une grande parenté avec la manière de Masaccio, mais qui ne sont pas de sa main; car sa fameuse *Procession* a péri dans la reconstruction de 1612.

A *S. Maria Novella* [B], la fresque de la Trinité, malheureusement très endommagée, est une œuvre grandiose de la maturité de Masaccio, avec d'excellents portraits et une belle architecture Renaissance. — Le seul grand tableau sur bois exécuté par le maître, la *Conception* (Sainte Anne avec la Vierge et l'Enfant), à l'*Académie* [C] de Florence (Qu. Gr., n° 36), bien qu'étant une œuvre de jeunesse, montre le réaliste formé à une école idéale. Deux petits tableaux intéressants du *Musée* [D] de Naples (École toscane, nos 24 et 33) : la *Vierge portée sur les nuages par des anges*, la *Fondation de S. Maria della Neve à Rome*, bien que mentionnés déjà par Vasari, sont restés longtemps méconnus. — Les têtes des *Offices* [E] attribuées à Masaccio sont de FILIPPINO et d'autres maîtres plus récents. Une fresque de la chapelle baptismale de la *Collegiata* [F] à *Empoli*, représentant une *Pietà*, mérite au contraire d'être immédiatement rattachée à Masaccio.

D'après son âge et l'école à laquelle il appartient, le bienheureux (Beato) FRA GIOVANNI ANGELICO DA FIESOLE (1387-1455) (de son nom

de famille, GUIDO) aurait dû être cité avant Masaccio. Mais les œuvres de cet artiste sont sensiblement postérieures à celles de Masaccio, lequel d'ailleurs a exercé sur la Renaissance de la peinture une influence plus prompte et plus décisive.

A l'élément de beauté introduit dans l'école par Orcagna, ce maître unique en son genre ajouta une expression de pureté et d'intimité supra-terrestre. Il y a dans ses œuvres le grand idéal du moyen âge, rajeuni par la brise fraîche des temps nouveaux. Nous savons par lui comment l'imagination pieuse des hommes de cette date se représentait le royaume du ciel, des anges, des saints et des bienheureux ; et, à cet égard, ses tableaux seraient déjà, pour l'histoire de la religion, d'une importance de premier ordre. Ne pas aimer Fra Angelico, c'est de même n'avoir pas le vrai sentiment de l'art antique ; car, tout en reconnaissant la pieuse naïveté du moine, il y a dans la beauté céleste des figures, dans la foi heureuse et jeune qui anime l'artiste, un charme tel que l'histoire entière de l'art n'en offre pas d'égal. Quant au récit dramatique, Fra Angelico est l'un des plus habiles successeurs de Giotto, dont la technique a trouvé en lui son dernier représentant. Né grand artiste, il s'efforça toute sa vie à donner à ses créations une âme. Sous l'influence naturaliste de son compatriote et de son aîné, Masolino, il fut l'un des premiers à affranchir les têtes de leur généralité abstraite pour les animer d'une vie délicate et personnelle. Il ne lui a manqué que le pouvoir d'exprimer la passion et le mal.

C'est grâce à ces caractères de son art et à la simplicité de sa technique que, dès ses premières œuvres, Fra Beato nous apparaît dans toute son originalité, et que, durant sa longue et belle carrière, il ne change pour ainsi dire pas.

A peine, sous le nom de Fra Giovanni Guido, était-il entré à Fiesole au couvent des Dominicains, que l'ordre, pour des raisons politiques, était forcé de l'abandonner ; et le jeune moine s'établit à Cortone pour une dizaine d'années. Ses travaux considérables dans cette résidence assez pauvre en fait d'art prouvent qu'en entrant dans l'ordre le frère était déjà un artiste accompli. Il ne s'est malheureusement conservé de cette époque que quelques peintures d'autel : à *S. Domenico* [A] de Cortone, la *Vierge trônant entre des Saints*, avec les scènes plus petites de la *Lamentation au pied de la croix*, et de l'*Annonciation*, où l'artiste a mis toute son âme et tout le sentiment qu'il avait de la beauté. Le gradin (pédicelle) de ce tableau, où sont peintes des scènes de la *Vie de saint Dominique*, se trouve maintenant à l'église du *Gesù* [B], ainsi qu'un tableau d'autel représentant l'*Annonciation* et un gradin avec de petites scènes d'un charme exquis, tirées de la *Vie de la Vierge*. — On attribue de même, et avec raison sans doute, au temps de ce séjour à Cortone le grand tableau d'autel dont quelques fragments, après avoir appartenu à *S. Domenico*, à *Pérouse*, sont aujourd'hui dans la *Pinacothèque* [C] de

cette ville : la Vierge trônant, entourée d'anges ; sur chacun des panneaux latéraux deux anges d'une grande beauté ; le gradin est orné de scènes de la *Vie de S. Niccolò di Bari*, dont deux se trouvent maintenant dans la *Galerie du Vatican* [A] (II, n° 4). Sur les pilastres, de même, quelques petites figures de saints. Le tout d'une rare puissance, d'un grand éclat de coloris et d'une élégante beauté de formes.

En 1418, les frères revinrent dans leur couvent au-dessous de *Fiesole*, et pendant près de vingt ans cet asile fut la scène tranquille où Giovanni travailla sans relâche. La plupart des trésors de l'église ont été transportés à l'étranger : il ne reste aujourd'hui à *S. Domenico* [B] que le panneau d'autel repeint en 1501 par L. di Credi. Fra Giovanni orna de même nombre d'églises et de couvents à Florence de tableaux d'autel, dont la plupart se trouvent aujourd'hui dans la galerie de la ville. Les *Offices* [C] possèdent la grande *Madone*, avec les célèbres et exquises petites figures tout autour et, sur les panneaux, quatre saints de grandeur naturelle (n° 17, de 1433). On remarquera ici dans les grandes figures, malgré la conscience extrême de l'exécution, l'insuffisance de l'anatomie et le manque de mouvement. Le talent du maître brille surtout dans la glorification des joies célestes, dans les gloires, les paradis, tels que le *Couronnement de la Vierge* parmi des rondes d'anges dansant et chantant (n° 1290), ou l'entourage du Sauveur et l'accueil des Bienheureux au *Jugement dernier* (à l'*Académie* [D] de *Florence*, Qu. Picc., n° 41, et au *Palais Corsini* [E] à *Rome*, VII, 22). Dans ces derniers sujets, le groupe des damnés est généralement insuffisant. — L'*Académie de Florence* possède en outre tout un trésor de tableaux de Fra Angelico, parmi lesquels trente-cinq petites scènes de la *Vie du Christ* (Qu. Picc., n°s 11 et 24) et deux tableaux d'autel représentant la *Vierge trônant entre des Saints* (Qu. Ant., n°s 19 et 22). Il y a aux *Offices* [F] plusieurs petits tableaux ravissants (n°s 1178, 1184, 1294). Dans la *Galerie* [G] de *Turin*, deux petits tableaux représentant chacun un *Ange à genoux sur des nuages* (n°s 94 et 96). Parmi les grands tableaux d'autel, le chef-d'œuvre est la *Descente de croix*, à l'*Académie* [H] (Qu. Gr., n° 34) : il y a là une grandeur et une simplicité de composition, une pureté de dessin, une fraîcheur de coloris, dont le concours fait de ce tableau l'une des créations les plus saisissantes de l'art italien.

La plupart de ces petits et grands tableaux d'autel sont postérieurs à l'établissement de Fra Angelico dans le couvent de *S. Marco* [I], qui passa aux Dominicains en 1436. Le maître entreprit aussitôt la décoration de son couvent, et en moins de dix ans il l'acheva de telle manière que le couvent, après sa suppression en 1867, put devenir un musée des œuvres de Fra Angelico. Ici le maître est tout à fait à l'aise et vraiment chez lui : dans les simples couloirs du cloître, dans les petites cellules de ses chers frères, il peut donner à ses idées une expression naïve et fraîche, telles qu'elles naissent en son esprit. La richesse débordante de



têtes naïves et belles est jointe ici à une profondeur de conception, à une imagination ingénieuse, telles que les plus grands maîtres eux-mêmes en offrent peu d'exemples. Parmi les peintures des cellules, qui trahissent en partie la collaboration d'élèves, il faut citer au premier rang l'*Adoration des Bergers* et le *Couronnement de la Vierge*. Dans les couloirs, il y a un *Christ en croix avec saint Dominique*, une *Madone trônant*, et une *Annonciation*, cette dernière d'un charme exquis. — Il y a en outre, épars dans les cellules, plusieurs petits tableaux sur bois, entre autres la *Madonna della Stella*, l'*Adoration des Rois*, le *Couronnement de la Vierge*, avec leurs gradins (prédelle), provenant tous de la sacristie de S. Maria Novella.

Les fresques du cloître antérieur, au rez-de-chaussée, sont déjà des peintures d'une dévotion en quelque sorte plus publique. Ce sont cinq lunettes ogivales avec demi-figures (parmi lesquelles le *Christ avec deux saints* de l'ordre est d'une beauté remarquable; la scène des *Compagnons d'Emmaüs*, où il paraît, est la décoration symbolique de l'auberge des pèlerins). Je citerai encore le *Christ en croix avec saint Dominique*, grandeur naturelle, et enfin la célèbre fresque de la salle capitulaire : le *Christ en croix avec les deux larrons*, les apôtres et les saints Cosme, Damien, Laurent, Marc, Jean-Baptiste, Dominique, Ambroise, Augustin, Jérôme, François, Benoît, Bernard, Bernardin de Sienne, Romuald, Pierre Martyr et Thomas d'Aquin. C'est comme une lamentation douloureuse de toute l'Église, de ses grands docteurs, et des fondateurs d'ordres assemblés au pied de la croix. Tant qu'il y aura un art, ces figures ne cesseront d'être admirées pour l'intensité inimitable de l'expression. Nulle part les contrastes de l'abandon, de la douleur, de la convulsion, de la réflexion calme et profonde (chez saint Benoît qui contemple d'un œil paternel la légion des autres fondateurs d'ordres) ne s'offrent et n'agissent avec un ensemble si harmonieux.

Vers l'année 1445, Angelico fut appelé par le pape Eugène IV à Rome, où il peignit immédiatement au Vatican la chapelle du Saint-Sacrement, plus tard détruite. Peu après la mort d'Eugène en 1447, il fut appelé à Orviète pour peindre dans la cathédrale [A] la chapelle de la Madone. Dans le bref séjour qu'il y fit, il ne put achever que les figures des prophètes et des patriarches sur la voûte sud. Les deux autres panneaux furent exécutés plus tard et d'après ses dessins par SIGNORELLI. Ici, comme au Vatican, dans la chapelle de Nicolas V [B], achevée entre 1450 et l'année de sa mort (1455), le maître, âgé de plus de soixante ans, a la même fraîcheur de force créatrice, la même puissance d'exécution. Les quatre *Évangélistes* de la voûte, ainsi qu'un ou deux des *Pères de l'Église*, saint Bonaventure par exemple, valent encore les belles et célestes figures d'Orviète. Et non seulement l'artiste gardait toute l'énergie propre à sa manière, mais de plus il n'était pas aussi fermé et étranger au progrès de ses contemporains qu'on serait tenté de le croire. Les *Vus de*

*saint Laurent et de saint Étienne* dans la chapelle de Nicolas V prouvent que le maître vieillissant cherchait à s'approprier, autant que possible, les conquêtes faites par Masaccio, et d'autres encore. Dans le récit aimable de ces fresques, il y a des traits de réalité et une vérité de coloris plus frappante que dans aucune des œuvres antérieures d'Angelico. Les mouvements violents, les scènes un peu énergiques ne lui réussissent pas ; mais à ce défaut il y a d'exquises compensations, cette jeune femme, par exemple, qui écoute la prédication de saint Étienne avec une dévotion imperturbable et qui prend son enfant par la main pour le faire tenir tranquille. En parcourant cette œuvre scène à scène, on trouvera un trésor de traits charmants et ingénieux du même genre. Ces peintures sont en outre inappréciables comme l'un des rares monuments de cette époque conservés presque intacts.

Un des aînés de Fiesole, un frère camaldule, DON LORENZO MONACO (vers 1370-1425?), très nourri de réminiscences gothiques, suivit la tendance du maître, mais pour s'arrêter presque aussitôt. Il y a lieu de croire que le petit nombre d'œuvres qu'il a composées lui ont coûté beaucoup d'effort et de travail. Dans l'*Annonciation de S. Trinità* [A] à Florence (quatrième chapelle à droite) il a du moins eu sa récompense : la grâce calme, le caractère profond, l'attitude heureuse des deux figures ont donné à cette peinture une sorte de valeur typique qui l'a fait souvent copier et reproduire. L'*Adoration des Rois* (aux Offices [B], n° 20) est de même bien ordonnée, et remarquable en outre comme l'une des dernières peintures où la draperie est encore traitée dans la manière du style gothique. Le grand triptyque de Monte Oliveto a été récemment transporté aux Offices [C], ainsi qu'une œuvre du même maître, plus importante encore, un *Couronnement de la Vierge*, de 1413, provenant de la Badia de Cerreto. Cette dernière seule est exposée. Il y a une *Annonciation* plus faible à l'*Académie* [D] (Qu. Gr., n° 30). — Dans la *Collegiata* [E] d'Empoli, une *Madone avec des Saints*.

L'influence de Fra Angelico se fait sentir chez plusieurs de ses jeunes contemporains, et elle paraît avoir concouru à agir sur la façon de penser du xv<sup>e</sup> siècle. Cette influence pourtant devait fléchir devant la puissante impression que fit le cycle des fresques de Masaccio au Carmine sur une génération d'artistes que déjà la sculpture contemporaine et le grand modèle de Donatello poussait dans la voie du naturalisme et de la force. Ces artistes, qui appartiennent à la première partie du xv<sup>e</sup> siècle, n'ont certes pas la grandeur et la simplicité de Masaccio, ni l'heureuse fantaisie de Filippo Lippi ; mais par eux la peinture fait alors de grands progrès dans l'étude de la nature, dans l'exécution consciencieuse du détail, dans la rondeur presque plastique des formes, dans la justesse de la perspective et du dessin, et aussi, vers le milieu du siècle, dans la tech-

nique même du métier. Malheureusement, les œuvres principales de ces maîtres, les fresques en particulier, ne se sont pas conservées.

Le premier en date des artistes de cette lignée est ANDREA DEL CASTAGNO (vers 1390-1457), de dix ans plus ancien que Masaccio. Il est l'auteur du portrait équestre de *Niccolò da Tolentino*, d'une vie si intense et d'une exécution si puissante, à la *cathédrale* [A] (1456). Des deux *Mises en croix* du couvent degli *Angelî* [B], l'une, qui est restée en place, n'est qu'une œuvre d'atelier; l'autre, qui est d'un grand effet, a été transportée en face de l'hôpital de *S. Matteo* [C]. Il y a, à l'*Ospedale de S. M. Nuova* [D] une *Mise en croix*, de même style, mais malheureusement d'un accès fort difficile (1). — L'œuvre la plus remarquable d'Andrea est une *Cène* dans le réfectoire de l'ancien couvent de *S. Apollonia* [E] (c'est aujourd'hui un magasin d'équipements militaires); au-dessus de l'entrée du réfectoire il y a une belle lunette, le *Corps du Christ porté au tombeau par deux anges*. Cette fresque, de formes presque colossales, d'une conservation irréprochable, offre une individualité dans les figures, une puissance dans l'anatomie des corps, une rondeur plastique, une vie dans les têtes, qui rappellent les fresques de la Villa Carducci. Ces dernières, transportées de Legnaia au *Musée National* [F], représentent les figures, plus grandes que nature, des poètes et des héros italiens, la Sibylle de Cumès, Tomyris et Esther. Dans ces deux œuvres, très réalistes, la vie et le caractère des figures, la vérité de la conception, la perfection de l'ordonnance, l'énergie de l'attitude, du mouvement et de la draperie, la clarté et la puissance du coloris produisent une impression de sérieux et de grandeur, telle qu'on ne la rencontre chez aucun des Florentins du xv<sup>e</sup> siècle, excepté Masaccio et Signorelli.

La fresque de la *Cène* avait d'abord été attribuée à PAOLO (di Dono) UCCELLO, le contemporain de Castagno, bien qu'un peu plus jeune (1397-1475), qui fut d'abord employé par Ghiberti comme orfèvre à la première porte du Baptistère. Il s'est conservé de lui à Florence les deux fresques du *Déluge*, du *Sacrifice* et de l'*Ivresse de Noé* au *Chiostro Verde* à *S. Maria Novella* [G] (vers 1446), le portrait équestre en grisaille de *John Hawkwood* à la *cathédrale* [H] (1436) et une peinture sur bois représentant un *Combat de cavalerie*, aux *Offices* [I] (n<sup>o</sup> 29). Toutes ces œuvres trahissent une étroite parenté avec la manière de Castagno, bien qu'il y ait chez Uccello moins de vivacité dans le coloris, moins d'unité dans la composition, et une certaine raideur, due à quelque recherche de plastique dans les figures, et au souci de la perspective. Les autres fresques d'Uccello au Chiostro Verde ont péri : les restes de

(1) Il y a au *Pal. Pitti* [J] (n<sup>o</sup> 372) une tête d'homme très vivante, qui paraît lui être justement attribuée. — Un portrait d'homme du même style au *Pal. Torrigiani* [K] est plutôt de la main de BALDOVINETTI. — Il faut citer de même ici, aux *Offices* [L] (n<sup>o</sup> 1154) le portrait, anonyme, d'un médailleur (tenant à la main la célèbre médaille de Cosme), le paysage surtout y offre un grand intérêt.



peinture qui se voient encore en cet endroit me paraissent être l'œuvre d'un artiste médiocre et attardé de l'école de Giotto. — Un peintre du même genre, et qui a subi l'influence de Donatello et de Masaccio, PAOLO DI STEFANO, ne nous est connu que par une fresque signée, la *Madone avec des Saints*, à S. Miniato [A], à droite de l'entrée (1426).

Le compagnon de Castagno dans la décoration de S. Maria Nuova, DOMENICO (di Bartolommeo) VENEZIANO (né après 1400, † 1461) ne saurait être apprécié à sa valeur d'après l'unique tableau signé de lui, une *Madone trônant, entourée de Saints*, jadis à S. Lucia de' Bardi, aujourd'hui aux Offices [B] (n° 1305). Les figures n'ont ni l'énergie ni le caractère de Castagno ; elles sont maigres et manquent d'individualité. Il semble, en revanche (autant que ce tableau très enjolivé permet d'en juger), que le principal effort de l'artiste consistait à donner aux tons clairs de sa peinture, à l'aide du vernis, cet éclat, cette apparence plastique que les Van Eyck prêtaient à leurs œuvres, par des procédés inconnus encore en Italie, mais déjà très admirés. Les maigres figures, à la fresque, de *Saint Jean-Baptiste* et de *Saint François* à S. Croce [C], sont plutôt de Veneziano que de Castagno, à qui elles sont attribuées. Toutes deux paraissent copiées du tableau d'autel qui vient d'être cité.

FRA FILIPPO (di Tommaso) LIPPI (né vers 1406, † 1469) est de même désigné par Vasari comme un élève de Masaccio. Filippo doit à ce maître et à son école naturaliste le sentiment de la vie dans la composition, la grâce dans l'exécution du détail, la vérité du caractère, surtout frappante dans les portraits (ses types, très naturalistes, sont souvent d'une grande laideur, ramassés, la tête carrée et déprimée, le nez court, la bouche large ; le coloris de même est généralement affreux). Dans la conception de ses œuvres, au contraire, Filippo se rattache plutôt à Fra Angelico ; c'est chez ce dernier qu'il a puisé l'inspiration de ses plus beaux tableaux. Cette alliance d'un naturalisme sain à la grâce sereine et à la grandeur donne à l'artiste un rang éminent parmi ses contemporains. Et ainsi s'explique la grande influence qu'il exerça sur le progrès de la peinture florentine. Filippo est le premier qui ait aimé de cœur la vie jusque dans ses accidents et ses hasards.

Il s'est encore conservé du maître deux grands *cycles de fresques*, qui appartiennent à sa dernière manière.

A partir de 1456 il peignit le chœur de la *cathédrale* [D] de Prato, que différentes interruptions ne lui permirent d'achever qu'en près de dix années. Les scènes de la *Vie de saint Jean-Baptiste* et de *saint Étienne* (la meilleure lumière est de dix heures à midi) auraient fait époque pour la seule technique et le coloris. Toutes n'ont pas la grandeur de la fameuse danse de Salomé, ou de la Lamentation sur le corps de saint Étienne. L'artiste est, à tous égards, porteur de trop de nouveautés pour que le sujet même n'ait pas un peu à souffrir de la richesse de ses idées purement et strictement pittoresques. Plus qu'aucun de ses prédéces-

seurs, il excelle dans la beauté des attitudes et des mouvements, dans la noblesse et la vie de la draperie. Dans les quatre Évangélistes de la voûte, Filippo a renoncé à l'attitude symétrique : on leur préférera peut-être les évangélistes peints par Fra Angelico sur la voûte de la chapelle de Nicolas V.

Après l'achèvement de ce travail, Filippo eut en 1466, par l'entremise de Piero de' Medici, la mission de peindre l'abside du chœur dans la cathédrale [A] de *Spoletto*. Il y travailla jusqu'à sa mort. Le *Couronnement de la Vierge* dans la coupole est l'une des premières peintures en ce genre dont l'ordonnance soit absolument libre ; on y reconnaît cependant encore quelques traces de l'ancienne symétrie. *La Vierge et le Christ* n'ont pas la sincérité du style de Giotto ; les groupes accessoires, par contre, sont d'une expression très vivante. Parmi les trois peintures placées plus bas, la *Mort de la Vierge* fait une grande impression, mais par de tout autres moyens que l'art de Giotto. — Dans ces deux cycles de fresques, Filippo eut pour aide FRA DIAMANTE (né vers 1430, † après 1492), son frère en religion et son élève, plus artisan peut-être qu'artiste.

Dans les tableaux d'autel de Filippo, ce qui domine, c'est la joie de la belle et vivante réalité, une jeunesse puissante et gaie : ses Madones ont l'intimité domestique des vierges florentines, le Christ enfant est d'une grâce charmante. A *Prato*, tous les tableaux de ce genre sont aujourd'hui réunis dans la *Gal. Comunale* [B] : une *Nativité du Christ* avec saint Michel et saint Thomas d'Aquin, la *Madonna della Cintola*, une autre Madone plus faible, et une prédelle. — A *Florence*, à l'*Académie* [C] (Quad. Gr., n° 49) : une belle *Madone avec quatre saints*, sous une architecture, le meilleur, pour la draperie, des tableaux d'autel de Filippo ; n° 41, le *Couronnement de la Vierge*, grand tableau de la dernière époque, avec le portrait du peintre, œuvre très vivante, malheureusement endommagée, et qui paraît confuse parce que le sujet, une gloire, est représenté dans un espace terrestre (1441). La belle prédelle de l'*Annonciation* (n° 42) est de deux années plus récente. — A l'*Académie* encore (Quad. Picc., nos 12 et 26) : deux tableaux, représentant l'un et l'autre l'*Adoration de l'Enfant*, par leur caractère de dévotion, la clarté de leur coloris, la naïveté de la manière, révèlent l'influence de Fra Angelico ; ce sont deux reproductions libres du célèbre tableau qui est à Berlin. — Le tableau des *Offices* [D] (n° 1307), *Deux Anges portant à la Vierge l'Enfant Jésus qui demande sa mère*, est une œuvre des dernières années du maître, de même que le tableau semblable du *Musée* de *S. Maria Nuova* [E] (n° 23). — Au *Palais Pitti* [F] (n° 338), un tableau ovale représentant la *Madone assise* (jusqu'aux genoux) ; dans le fond, les couches d'Élisabeth et la Visitation. C'est un thème qui invitait à réunir en un même tableau les différentes scènes, séparées jadis par des baguettes d'or. — Un des plus beaux tableaux d'autel est l'*Annon-*

ciation dans le transept gauche de *S. Lorenzo* [A], avec vue sur un jardin entre des maisons; c'est une œuvre de la dernière époque. — Le *Latran* [B] à Rome contient un chef-d'œuvre du maître (de l'année 1438), le *Couronnement de la Vierge* au milieu d'anges chanteurs et musiciens, deux fondateurs à genoux avec quatre moines de l'ordre de Saint-Bernard. Au *Palais Doria* [C] à Rome, une petite *Madone*.

Benozzo di Lese di Sandro, dit BENOZZO GOZZOLI (1420, † après 1497), était l'élève de Fra Angelico, et il assista son maître dans les travaux de Rome et d'Orvieto. Ce caractère d'assistant d'un grand maître se retrouve dans la plupart de ses œuvres à certain trait de métier, à je ne sais quelle rapidité et facilité de production, excluant ce souci et ce progrès de la théorie ou de la pratique de l'art qui était la préoccupation de ses contemporains. Son talent consiste plutôt à s'approprier aisément la manière des maîtres. Chez lui, la piété profonde, la naïveté sereine d'Angelico devient un art profane et presque décoratif. Son imagination facile, son regard ouvert et franc, la simplicité naïve qui lui permet de trouver autour de lui la représentation des motifs bibliques, ont contribué à faire de ses fresques considérables, et qui nous sont presque toutes parvenues dans un parfait état de conservation, le tableau le plus gracieux, le plus jeune, le plus vrai, de la vie italienne, telle qu'aucun de ses contemporains, même parmi les maîtres qui lui sont très supérieurs, n'a su le rendre. Ce n'est que plus de vingt ans plus tard que nous verrons en ce genre Ghirlandajo rivaliser avec lui, et non sans succès.

A Rome, en 1449, Benozzo se sépara de son maître pour aller travailler pendant plusieurs années dans une petite ville de l'Ombrie, *Montefalco* [D]. Il peignit entre autres, en 1450, pour l'église de *S. Fortunato*, aux portes de la ville, le tableau de la *Madonna della Cintola*, qui est maintenant à Rome, au *Latran* [E]. Dans cette œuvre, comme dans ses travaux plus importants de *S. Francesco* [F], où, à partir de 1452, il orna le chœur des *Scènes de la Vie de saint François*, apparaît encore l'esprit religieux et naïf de son maître. — De Montefalco, Benozzo paraît s'être rendu à Pérouse, où il peignit en 1456 le tableau d'autel, représentant la *Vierge entre des saints*, qui est aujourd'hui à l'Académie [G] de la ville (F. 34). — Puis il revint à Florence, où il peignit, pour Piero de' Medici, la petite chapelle du palais qui venait d'être achevée par Michelozzo, aujourd'hui *Palais Riccardi* [H]. Dans ces fresques, exécutées de 1457 à 1463, et qui sur trois parois de mur continues représentent le *Cortège des Mages vers Bethléem*, le maître semble avoir atteint sa plus grande hauteur. Ces peintures d'ailleurs sont, dans leur ensemble, au nombre des œuvres les plus accomplies de la Renaissance. Ce défilé de nobles florentins, avec leur suite, dans les montagnes de la Toscane, cette série de personnages, tous des portraits, avec leurs chevaux et les animaux de chasse, toute cette pompe, d'un détail très soigné et presque de genre, est un pendant magnifique au cortège de chevaliers et



de pèlerins peint par Van Eyck dans le tableau d'autel de Gand. — De même, sur les parois des fenêtres, les chœurs d'anges, dans un paysage d'Eden, sont d'une grâce exquise et d'une exécution merveilleusement fine.

De 1463 à 1467, Benozzo acheva à *S. Gimignano* les fresques du chœur de *S. Agostino* [A] représentant la *Vie de saint Augustin*, la peinture murale au-dessus de l'autel de Saint-Sébastien, le tableau d'autel du chœur de la *Collegiata* [B], — et un *Crucifiement* à *Monte Oliveto* [C], aux portes de la ville. Il y a dans ces travaux, à côté de beaux traits de genre et de nature, une exécution qui déjà trahit trop le métier; ce qui reste admirable, c'est le nombre et la vérité des portraits. — A *S. Chiara* [D] à *Castel Fiorentino*, un cycle de peintures murales presque entièrement effacées.

Au *Campo Santo* [E] de *Pise*, enfin, Benozzo a exécuté presque toutes les peintures de la paroi nord, soit vingt-quatre grandes compositions tirées de l'Ancien Testament (1469-1485); les deux compositions de la paroi ouest, attribuées à RONDINOSI (1666), sont de même des œuvres de Benozzo repeintes plus tard par Rondinosi. Benozzo savoure à longs traits la joie de la beauté et de la vie : son but est de représenter, dans toute leur force du moment, des figures d'une grande beauté et d'une exquise jeunesse, soit au repos, soit inclinées, soit courant, portant un fardeau ou précipitées. Le sujet en lui-même lui est assez indifférent. Le spectateur partage la joie que donne à l'artiste cette peinture de la vie, et il ne demande rien d'autre que cette richesse vraiment prodigieuse. La décoration d'architecture, de jardins et de paysage, est d'un éclat merveilleux : en ce genre encore Benozzo est heureux des nouvelles sphères ouvertes à son art. — A la même époque appartiennent quelques tableaux d'autel qui se trouvent aujourd'hui à l'*Académie* [F] de *Pise*. Ils ne donnent qu'une idée médiocre et insuffisante du maître; ils sont dus pour la plupart à la main d'aides et d'élèves, parmi lesquels on peut citer un certain GIUSTO D'ANDREA et ZANOBI MACCHIAVELLI.

Le contraste le plus saisissant avec ce peintre facile, expéditif, créant avec un superficiel presque naïf de grands cycles de fresques, nous est offert, vers le milieu du siècle, par un groupe d'artistes qui mettent tout leur effort à approfondir, grâce à une étude fidèle de la nature, jusque dans les moindres détails, les lois théoriques ou pratiques de la peinture. A cet effet, ils raffinent la technique du métier, à l'aide surtout du procédé nouveau encore pour l'Italie, mais qu'ils connaissaient par les tableaux des Van Eyck et de leurs élèves, je veux dire le délayage des couleurs au moyen de l'huile et du vernis. Aussi ne produisent-ils que lentement, et, d'ordinaire, presque exclusivement, dans des dimensions restreintes, des tableaux d'autel, par exemple. Mais le petit nombre et les proportions médiocres de leurs tableaux sont compensés par

les progrès en perspective, en anatomie, en coloris, par le sérieux de l'effort, par la foi artistique que de telles œuvres attestent.

Le premier en date de ces artistes, FRANCESCO DI STEFANO, dit PESELLINO (1422-1457), petit-fils de GIULIANO D'ARRIGO, dit PESELLO (1), est encore sur les frontières de l'art précédent. L'*Adoration des Rois* qui lui est attribuée (*Offices* [A], n° 26; on a cru dernièrement, à tort selon moi, y voir une œuvre de C. ROSSELLI) trahit, autant que les repeints permettent d'en juger, la technique un peu tourmentée et le coloris un peu trouble des nouveaux procédés d'huile et de vernis. Plusieurs prédelles et bahuts de fiançailles (cassoni), au contraire, sont d'un coloris plus clair, et d'une vie sereine qui rappelle Masaccio et Lippi : il y a donc peu d'apparence qu'ils soient du même maître qui a peint l'*Adoration* citée plus haut. L'influence de Masaccio est surtout visible dans trois fragments de prédelle de l'*Académie* [B] de Florence (Qu. Gr., n° 48), d'une composition grande et simple; dans deux petits tableaux du *Pal. Doria* [C] à Rome, et dans un tableau de la collection *Morelli* [D] à Milan, représentant tous des scènes de la vie des *Saints*. Je citerai encore la prédelle de la *Casa Buonarroti* [E], qui représente trois scènes de la *Vie de saint Nicolas*. — Dans la *Casa Torrigiani* [F], il y a deux bahuts représentant la *Victoire* et le *Triomphe du jeune David*, qui portent le nom de Benozzo, et qui sont en effet dans la manière de cet artiste, bien que d'un naturalisme plus fin : ce sont des tableaux exquis, très animés et très naïfs, de la vie contemporaine; mais on ne saurait les attribuer avec certitude à la main qui a peint les prédelles.

Un véritable maître de « technique » est ALESSO BALDOVINETTI; plus jeune de quelques années (1427-1499), dont le naturalisme un peu rude, les figures un peu lourdes et presque rustiques révèlent l'influence d'Uccello et de Castagno (2). Comme ces derniers, Alesso est surtout un peintre de fresques, et il cherche à appliquer les nouveaux procédés jusque dans la peinture murale. L'exemple le plus connu et le plus intéressant à cet égard est la fresque de l'*Adoration des Bergers* (1460) dans le vestibule de l'*Annunziata* [G] à Florence. Les figures, il est vrai, sont très laides et tellement éparses qu'il n'y a pas là de composition proprement dite. Mais c'est ici qu'apparaît pour la première fois le véritable paysage : la vallée de l'Arno est rendue avec une exactitude, avec un amour du détail, avec un sentiment de la perspective aérienne, dont

(1) Cet artiste, né en 1367, ne peut offrir d'autre intérêt que d'avoir été peut-être le maître de son petit-fils. La grande différence d'âge ne permet pas de croire que le petit-fils et l'aïeul aient eu la même tendance. Aussi les tableaux dont il est question ici ne peuvent-ils être attribués qu'à Pesellino.

(2) On croit reconnaître une œuvre de jeunesse de Baldovinetti dans trois compositions d'un autel de Fra Angelico à l'*Académie* [H] de Florence (Qu. Picc., n° 6) : les *Noces de Cana*, le *Baptême du Christ*, et la *Transfiguration*. Ce sont des improvisations rapides et peu agréables, qui contrastent étrangement avec les parties peintes par Fra Angelico.

aucun maître antérieur n'a approché, même de loin. Par malheur, le vernis a troublé et comme effeuillé les couleurs. — A peu près vers le même temps, Baldovinetti travaillait à *S. Miniato* [A] avec L. della Robbia et Ant. Rossellino à la décoration de la chapelle du Cardinal de Portugal, consacrée en 1467. C'est lui (et non pas Pollajuolo) qui a exécuté les fresques du plafond (les *Évangélistes*, *Anges* et *Prophètes*), ainsi que le tableau d'autel, l'*Annonciation*, d'une rare sobriété. Les fresques sont encore, en partie du moins, assez bien conservées : on y voit des figures habiles, d'une exécution élégante, et quelques types aimables, à côté de caractères un peu rudes, mais d'un modelé excellent. — La fresque de la *Madonna della Cintola*, au-dessus d'un autel de la sacristie de *S. Niccolò* [B] (daté de 1450), offre avec les précédentes une étroite parenté. — La *Galerie des Offices* [C] possède aujourd'hui de ce maître deux tableaux d'autel : une *Madone trônant entre six Saints* (premier couloir, n° 31), et une *Annonciation* (n° 25) qui rappelle beaucoup le tableau de *S. Miniato*. — Il y a moins de mérite dans la fresque de la *Résurrection du Christ* (Casa Santa de *S. Pancrazio* [D], par Alberti); elle n'est visible qu'à la lumière d'un flambeau. — L'*Académie* [E], enfin, possède un grand tableau sur bois : la *Trinité*, dans une gloire de chérubins, adorée par deux saints à genoux (Qu. Ant., n° 2); il y a une certaine monotonie dans la rusticité des têtes, au regard timide. Dans toutes ces peintures, par contraste avec les fresques ci-dessus mentionnées, le nouveau procédé de l'huile et du vernis a eu un mauvais effet sur le dessin et le modelé des types. Le maître, en revanche, s'est attaché à rendre avec un éclat et une prédilection toute particulière les draperies, l'architecture aux pierres peintes, et les arbres. Le chef-d'œuvre de Baldovinetti, la décoration à la fresque du chœur de *S. Trinità*, ne s'est pas conservé. Quant à sa renommée de mosaïste, nous ne pouvons guère l'apprécier aujourd'hui; car il paraît s'être borné, autant que nous le savons, à la restauration des anciennes mosaïques du Baptistère et de *S. Miniato*.

Les tendances d'art et la technique de Baldovinetti se continuent dans les deux POLLAJUOLO. Le cadet surtout, PIERO (né en 1443, † avant 1496), connu principalement comme peintre et dont Vasari fait l'élève de Castagno, rappelle plus, soit dans ses figures, soit dans ses procédés techniques, Baldovinetti que Castagno. ANTONIO de même (1429-1498), qui jusqu'à trente ans resta dans la boutique d'orfèvrerie de son père, paraît avoir fait son éducation de peintre à l'école de Baldovinetti, ou du moins sous l'influence de ses œuvres. Un moyen de distinguer les peintures des deux frères nous est fourni par les œuvres plastiques d'Antonio et par un tableau d'autel de Piero, le *Couronnement de la Vierge* au milieu de légions célestes, dans le chœur de la *Pieve* [F] à *San Gimignano* (1483). La manière de Piero se caractérise par des figures élancées, d'un dessin qui n'a rien d'irréprochable, d'un type peu accusé, d'une attitude et d'une



pose incertaines, mais qui, placées dans un riche paysage, ont un éclat de draperie et de parure poussé jusqu'au raffinement. Le procédé des couleurs broyées au vernis de sandaraque permettait à l'artiste une grande clarté de ton dans les chairs, une force rare et un vif éclat dans le coloris des draperies, des étoffes et du paysage; mais la viscosité de cette préparation rendait impossible toute finesse de modelé et de nuance. Ces particularités se remarquent, non seulement dans le grand et médiocre tableau de San Gimignano, mais dans le brillant tableau d'autel des *Offices* [A] (n° 1301) avec les figures si frappantes de saint Jacques, de saint Vincent, de saint Eustache, et dans les six *Vertus trônantes*, dont une seule est exposée, la Prudence, qui est relativement la mieux conservée (n° 1306). Le couloir des *Offices* contient enfin deux *portraits* de jeunes hommes (n°s 30 et 30 bis), œuvres de Piero, le dernier un peu superficiel et d'ailleurs endommagé (1). Au *Pal. Pitti* [B], un *Saint Sébastien* (n° 384). Dans la *Galerie* [C] de Turin, un *Tobie en voyage avec l'Ange* (n° 97). A remarquer dans ce dernier tableau le fond de paysage (motifs de la vallée de l'Arno) qui rappelle de façon frappante la fresque de Baldovinetti.

Les peintures d'ANTONIO, malgré la parenté qu'elles offrent avec celles de son frère, s'en distinguent par l'excellence de l'anatomie et du dessin, par la hardiesse des raccourcis, par la vie, le caractère, le mouvement, et, dans la technique même, par une préparation meilleure des couleurs, par un coloris plus fin et plus profond. Le *Musée des Offices* [D] possède encore les deux petits *Travaux d'Hercule* (n° 1153). L'originalité d'Antonio consiste surtout dans une tonalité générale, d'un brun très fin, qui par la puissance et le clair obscur évoque déjà la pensée de Lionardo. Les merveilleux fonds de paysage qui se trouvent dans les œuvres des deux frères ont eu de même une influence évidente sur le développement du grand Florentin. Le talent de composition d'Antonio n'apparaît vraiment que dans les broderies du trésor du *Baptistère* [E], exécutées sur ses dessins, et qui représentent des scènes de la *Vie de saint Jean Baptiste*, peuplées d'un grand nombre de figures; les dessins appartiennent à la première période de la vie de l'artiste (avant 1470).

Cette tendance de l'art florentin a son achèvement dans ANDREA DEL VERROCCHIO (1435-1488). Ce dernier, comme A. Pollajuolo, est d'abord et en première ligne un sculpteur en bronze, et ce caractère se remarque jusque dans ses peintures. Jusqu'ici et par erreur on a cru que le célèbre *Baptême du Christ* à l'*Académie* [F] de Florence était l'unique tableau

(1) Un peintre florentin, de 1460 ou 1470, dont la manière a une étroite parenté avec l'art de DOM. VENEZIANO et de PIERO POLLAJUOLO, paraît être l'auteur d'une série de profils de jeunes femmes, d'un coloris très pâle, jusqu'ici attribués à PIERO DELLA FRANCESCA. En Italie, il y en a un aux *Offices* [G] (n° 1204, très repeint), un autre au *Pal. Pitti* [H] (n° 37), et un troisième dans la *Collection Poldi* [I] à Milan. Ce dernier est certainement l'un des plus beaux portraits du xv<sup>e</sup> siècle.

de Verrocchio parvenu jusqu'à nous. Le tableau est inachevé, il a été en partie sinon complété, du moins repeint par l'élève de Verrocchio, LIONARDO : seuls saint Jean-Baptiste et le paysage au fond derrière lui sont restés intacts, de la main de Verrocchio lui-même. Le sujet d'ailleurs n'était peut-être pas très propre à montrer le talent de ce maître dans tout son caractère, car le nu laisse trop voir la manière un peu rude, et même, dans le saint Jean, anguleuse, de son naturalisme. Mais le sérieux de la pensée et de la composition, la piété calme, à laquelle ajoute encore ce paysage solitaire de montagnes, l'exécution consciencieuse et fidèle en détrempe avec des surpeints à l'huile, font de cette œuvre l'un des plus remarquables tableaux du xv<sup>e</sup> siècle. Le charme du clair-obscur dans les lointains du paysage est dû, il est vrai, aux surpeints de Lionardo, de même que la figure exquise de l'ange vu de profil à gauche est une œuvre de jeunesse très caractéristique de l'élève de Verrocchio. Une peinture plus ancienne et plus originale de Verrocchio, en détrempe, est le *Tobie en voyage avec l'Archange* (à l'Académie [A], V. 24), faussement attribué à Sandro. L'air de fête de la composition, les nobles figures des archanges (d'une parenté très étroite avec l'Ange du Baptême et le David du Bargello), l'étude extrêmement consciencieuse du détail qui s'attache à rendre l'étoffe même et les plis de la draperie, le charme du paysage de fond, mettent ce tableau sur le même rang que le Baptême du Christ, auquel il est supérieur par le sujet et le motif (1).

Sous la double influence de l'ancien idéalisme de Fra Filippo et des naturalistes ci-dessus mentionnés, se forme un artiste qui représente avec une grande originalité un côté nouveau et vraiment exquis de la peinture florentine du xv<sup>e</sup> siècle. SANDRO di Mariano Filipepi, dit BOTTICELLI (1447-1510) n'est pas le peintre des grandes conceptions ni des grandes tâches (2); le naturalisme de ses figures n'est pas non plus très serré, son dessin est souvent fautif, la vivacité dans le mouvement qu'il aime dégénère parfois, chez lui, en une sorte de hâte maladroite; quant aux nouveaux procédés de l'huile et du vernis, après s'y être essayé dans sa jeunesse, il les abandonna, et plus tard, alors que presque tous ses contemporains les employaient, il paraît les avoir tout à fait ignorés. L'art de Botticelli gît surtout dans la grâce, dans le charme original et chaste de ses figures, de ses types, de ses mouvements, dans son imagination propre, qui est souvent d'une féerie toute magique.

Le jeune artiste se révèle comme l'élève de Fra Filippo dans deux tableaux des *Offices* [B] jusqu'ici peu remarquables (n<sup>os</sup> 33 et 1303) qui

(1) Plusieurs des tableaux de Verrocchio à l'étranger donnent à penser que, comme peintre, il s'est formé sous l'influence de Fra Filippo, tel que ce dernier nous apparaît dans les *Madones des Offices* et de *S. Maria Nuova*. Il y a en ce genre au *Pal. Pucciattichi* [C] un tableau, qui, il est vrai, n'est pas de Verrocchio.

(2) Les fresques qui lui furent commandées en 1482 au Palazzo Vecchio, en supposant qu'il les ait jamais exécutées, ne se sont point conservées.

représentent la *Vierge assise*, de grandeur naturelle, devant un buisson de roses, ainsi que dans une *Madone* plus petite du *Pal. Corsini* [A] (n° 170) : c'est la manière de Filippo, avec plus d'éclat et plus de profondeur dans le coloris. Sandro subit ensuite le charme et l'influence des œuvres des Pollajuolo et de Verrocchio ; on le voit surtout dans la figure du *Courage aux Offices* [B] (n° 1288), qu'il peignit pour achever la série des Vertus de P. Pollajuolo, dont il s'est approprié la puissance, l'éclat du coloris, l'aimable exécution du détail, le clair-obscur, la tonalité d'un brun profond, l'énergie d'attitude et d'expression, au point que cette figure paraît au premier abord l'œuvre de Pollajuolo lui-même. Une peinture plus ancienne de Botticelli est la *Madone entre quatre Saints* (*Académie* [C] I. 46) qui, par la raideur des figures, rappelle encore Castagno. C'est sous les mêmes influences que le maître a peint l'*Adoration des Rois* (*Offices* [D], n° 1286), son chef-d'œuvre pour le groupement, le mouvement, le dessin, le modelé, l'excellence des portraits (famille des Médicis) et la richesse de la draperie.

Une figure où sont réunis la perfection plastique, le mouvement et l'expression d'enthousiasme vraiment inspiré est le *Saint Jérôme* à la fresque des *Ognissanti* [E], qui fait pendant au Saint Augustin de Ghirlandajo (1480) : ce dernier, quoique d'une belle exécution, paraît presque banal à côté de l'œuvre de Botticelli. — Les deux œuvres les plus originales et les plus exquises de Sandro sont deux tableaux qu'il exécuta pour la décoration de la Villa Castello, appartenant à Piero (ou Lorenzo) de' Medici : l'*Arrivée de Vénus à Cythère*, aujourd'hui aux *Offices* [F] (n° 39), et l'*Allégorie du Printemps*, aujourd'hui à l'*Académie* [G] (V. 26). Sandro est l'un des premiers qui aient abordé la peinture profane, mythologique et allégorique, dans le sens de la Renaissance, et il a prêté aux sujets de ce genre un charme incomparable de poésie et de féerie. — Dans l'allégorie de la *Calomnie d'Apelles* (*Offices* [H], n° 1182), la violence des mouvements offre déjà quelque bizarrerie. Il y a de même en ce genre au *Pal. Adorno* [I] à Gênes quatre petits tableaux, presque des miniatures, faussement attribués à Mantegna, et dont l'attribution à Sandro soulève aussi quelque doute. Ce sont : le *Triomphe de Judith*, le *Triomphe sur Jugurtha*, *Amour enchaîné par les Nymphes*, *Amour conduit en triomphe*. J'y ajouterai le *Triomphe de la Chasteté*, qui est dans la *Galerie* [J] de Turin (n° 369). — Botticelli a la même poésie dans les sujets bibliques et historiques, ainsi que le prouvent les deux petits tableaux de l'*Histoire de Judith*, aux *Offices* [K] (nos 1156 et 1158). — Parmi les tableaux d'autels du maître, il faut citer le *Couronnement de la Vierge* et la *Vierge trônant avec des saints* (*Académie* [L], Qu. Gr., nos 47 et 52). Un autre *Couronnement de la Vierge* à S. Jacopo di Ripoli [M] n'est guère qu'une œuvre d'atelier. Parmi les *Madones*, je mentionnerai : le grand tableau ovale des *Offices* [N] (n° 1267 bis), les tableaux des *Galleries Pitti* [O] et *Corsini* [P] à Florence, de la *Galerie*



*Borghèse*. [A] à Rome, etc. — Le portrait du *Pal. Pitti* [B], désigné comme la « Bella Simonetta » (n° 353), ne saurait être la maîtresse de Giuliano de' Medici : c'est une œuvre qui n'a pas un grand charme. — Dans la dernière partie de sa vie, quand il se prononça avec tant d'enthousiasme pour le mouvement de Savonarole, l'artiste semble avoir assez négligemment et pauvrement vécu sur le fonds de ses compositions de jeunesse. — Pour les fresques de Botticelli à la chapelle Sixtine, plus loin.

FILIPPINO (né vers 1459, † 1504), fils de Fra Filippo, élevé sous la protection de Fra Diamante, l'aide du maître, se forma par ce dernier à l'école de son père. Ce n'est que plus tard qu'il subit l'influence de Botticelli, dont Vasari le fait l'élève. L'inspiration des œuvres paternelles se retrouve dans le tableau ovale de la *Madone avec l'Enfant au milieu d'anges* au *Pal. Corsini* [C] à Florence, mais surtout dans le *Saint Bernard*, visité par la Madone accompagnée des anges, à la *Badia* [D], le chef-d'œuvre du jeune artiste pour la fraîcheur, l'éclat du coloris, la beauté naïve. Les mêmes qualités apparaissent également dans le tableau d'autel du transept droit du *S. Spirito* [E] (avec la famille de Tanai de Nerli, et une vue de Florence près de la Porta S. Niccolò), et dans le tableau de *S. Michele* [F] à Lucques, représentant quatre Saints. La *Casa Torrigiani* [G] possédait quelques panneaux d'un bahut de mariage, œuvre de jeunesse du maître, avec des motifs d'un charme naïf, d'un coloris blond et clair; le plus beau malheureusement a été vendu à l'étranger. — Jeune encore, Filippino paraît avoir été choisi pour achever au *Carmine* [H], dans la chapelle des Brancacci, le cycle des fresques de Masaccio (v. plus haut, à ce nom). Certes, l'artiste reste loin de son grand prédécesseur; mais ce grand modèle a prêté à ses œuvres une simplicité et un calme, très rares chez lui, et à ses portraits un caractère remarquable d'individualité. — Il y a une grande parenté entre ces fresques et celles de la *Légende de saint Thomas d'Aquin*, dans la chapelle Caraffa à *S. Maria sopra Minerva* [I] à Rome, auxquelles il travaillait en 1489. Ici déjà cependant, dans le triomphe du saint sur l'hérésie, se remarque une composition tourmentée, un mouvement inquiet, une exécution superficielle qui, dans les fresques de *Saint Jean* et de *Saint Philippe* à *S. Maria Novella* [J] (chapelle Strozzi, 1502), deviendront de la manière et de la bizarrerie. Le coloris bariolé et tourmenté, il est vrai, confirme encore cette impression. — Parmi les tableaux d'autels qui trahissent plus ou moins ce maniérisme de la dernière période, je citerai la *Madone avec des Saints* à *S. Domenico* [K] de Bologne (1501), une autre *Madone* plus grande à *S. Teodoro* [L] à Gênes (1503), et une *Descente de croix* à l'*Académie* [M] de Florence (Qu. Grandi, n° 57), achevée après sa mort (1504) par Pérugin. Au nombre des tableaux d'autel de sa première manière, et beaucoup plus agréables, je mentionnerai les deux grands tableaux des *Offices* [N], l'*Adoration des Rois*

de 1496 (n° 1257), et la *Madone entre des Saints*, de 1485 (n° 1268); Filippino est peut-être de plus l'auteur du tableau représentant *Quatre Saints* dans l'église de *S. Felice* [A] à Florence. — A remarquer encore hors de Florence : un *tabernacle* à Prato [B] (coin de la Strada Margherita), deux petits tableaux (le *Christ avec Madeleine*, et la *Samaritaine*) dans le séminaire de *S. M. della Salute* [C] à Venise (ils portent le nom de D. Crespi), deux petits tableaux ovales représentant l'*Annonciation* au *Pal. Pubblico* [D] à S. Gimignano, la *Communion de saint Jérôme* au *Pal. Balbi* [E] à Gênes, et enfin à Naples, chez le chevalier *S. Angelo* [F], un grand tableau ovale de *Madone*, l'un des meilleurs de la première manière de l'artiste, attribué à Sandro.

COSIMO di Lorenzo Filippi ROSSELLI (1439-1507) est un maître dont le développement nous semble parallèle à celui de Sandro et de Filippino. Ses origines et ses premières œuvres nous sont jusqu'ici à peu près inconnues. Sa meilleure peinture passe pour être à *S. Ambrogio* [G], une *Procession*, très noircie, du *calice miraculeux* (1486). Les têtes sont belles et vivantes, mais la composition est surchargée, et l'ordonnance manque de noblesse. Malheur de Cosimo, qui n'avait pas de très grands dons naturels, sur d'être l'élève d'un bousilleur, tel que Neri di Bicci, avant d'entrer dans l'atelier de Benozzo. En somme Cosimo n'a guère vécu que des inspirations des autres, de son maître d'abord, puis de Domenico Veneziano et de Castagno, plus tard de Ghirlandajo; sa manière et son coloris sont également insignifiants. Voir, dans l'avant-portique de l'*Anunciata* [H], la *Prise d'habit de S. Filippo Benizzi* (1476). — Le tableau d'autel de *S. Ambrogio* [I] représentant l'*Assomption de la Vierge*; la *Madone trônant* entre deux saints à *S. Spirito* [J] (1482), l'*Apothéose de sainte Barbe* à l'*Académie* [K] (Qu. Gr., n° 45), sont des œuvres médiocres. Il y a plus de mérite dans le *Couronnement de la Vierge* à *S. M. Maddalena de' Pazzi* [L], assez curieusement attribué jadis à Fra Angelico. (Sur la part prise par Cosimo à la décoration de la chapelle Sixtine, voir plus loin.)

La série des artistes que nous considérons ici se termine par DOMENICO DI TOMMASO BIGORDI, dit GHIRLANDAJO (1449-1494). Élève d'Alesso Baldovinetti, soumis à l'influence de Castagno et plus tard de Verrocchio, il aime la belle apparence de la vie, mais il la subordonne au caractère sérieux des figures saintes et à l'importance du moment représenté. Les belles figures, dont la plupart sont des portraits, admirablement groupées, et qui assistent à l'événement, prennent part à la grande et noble composition de l'ensemble. A l'exemple de Filippo, et surtout des peintures de la cathédrale de Prato, il travaille de préférence en grand, à fresque; et de même dans ses tableaux sur bois, par amour de la production facile et calme, il s'en tient aux anciens procédés en détrempe. Plusieurs de ses contemporains et de ses devanciers l'emportent sur lui par l'effet dramatique, l'exécution du détail, l'intelligence



de la figure humaine, le sens du coloris. Mais sa manière unie et sérieuse, son grand et clair talent de composition, son sentiment profond de la beauté, la pureté de son goût faisaient de lui l'artiste des grandes tâches, le maître de la fresque. La facilité de son talent créateur, jointe à la haute gravité de son effort, lui permit, dans l'espace de dix ans, avec l'aide de ses deux frères et de quelques autres élèves, d'exécuter une série étonnante de cycles de fresques, tous d'une valeur égale, et tels que seul avant lui avait pu les créer Benozzo Gozzoli, qui d'ailleurs a avec lui une étroite parenté, quoique Benozzo soit plus artisan et homme du métier.

On commence maintenant à connaître peu à peu la longue préparation à laquelle Ghirlandajo a dû cette extrême facilité. Dans les œuvres d'atelier de la *Badia di Settimo* [A] (1479) il y a encore les traces de l'influence de Castagno. Les fresques de *S. Andrea* [B] à *Brozzi* trahissent déjà chez Ghirlandajo le successeur direct de Verrocchio ; surtout une *Madone entre deux Saints* et le *Baptême du Christ* au-dessus, qui reproduisent librement une composition de Verrocchio. Enfin, dans les fresques d'*Ognissanti* [C] (1480), Ghirlandajo nous apparaît comme un talent tout à fait formé et désormais original. La noble figure de *Saint Augustin*, dans sa chambre de travail d'un goût riche et pur, offre une intéressante comparaison avec le saint Jérôme dans sa chambre, d'Albert Durer. La *Cène*, dans le réfectoire, qui seule s'est conservée, dépasse en noblesse toutes les autres représentations faites de ce sujet par le XV<sup>e</sup> siècle. La *Cène*, peinte plus tard par lui dans le réfectoire de *S. Marco* [D], bien que peu différente, est cependant très inférieure à la première.

De telles œuvres firent désigner Domenico, l'année suivante, en 1481, pour exécuter, avec quelques-uns de ses grands contemporains, la décoration du *Palazzo Vecchio* [E]. De toutes les fresques qui faisaient des salles de cet hôtel de ville le digne pendant de la chapelle Sixtine, seules les fresques de Ghirlandajo se sont conservées. La *Majesté de saint Zenobio* et les imposantes figures des hommes d'État romains sont encore relevées à leur avantage par l'ordonnance habile de l'architecture peinte, qui a de la simplicité et de la grandeur. Les fresques de la chapelle, au contraire (*l'Annonciation*, les *Anges*) ont, à des restaurations modernes, perdu presque toute leur valeur. — La date de 1482 sur la fresque de *l'Annonciation* dans la *Collegiata* [F] de *San Gimignano* prouve que l'artiste travaillait à cette œuvre dès cette même année. Comme de plus le maître termina à San Gimignano de même les fresques de la *Chapelle Fina* [G] et à Rome les fresques de la *Sixtine* [H] (1482-1483) dès 1484, ou au plus tard en 1485, et comme en même temps il continuait à recevoir son salaire à Florence pour la décoration du Pal. Vecchio, il faut que, pendant cette période, ce travailleur infatigable se soit à tout instant transporté d'un endroit dans un autre. Les fresques de la *Vie de sainte Fina*,



que je viens de citer, d'une grande facilité de composition, empruntent surtout leur charme à la naïveté virginale et à la grâce des figures féminines, particulièrement de la jeune sainte.

La date du 15 décembre 1485 marque sans doute l'achèvement des célèbres fresques de la chapelle Sassetti dans l'église de *S. Trinità* [A] à Florence. Ce sont six grandes scènes de la *Vie de saint François*, et, de plus, au plafond, quatre *Sibylles*, exécutées par ordre de Francesco Sassetti. Ces fresques ont précisément les mêmes qualités que les précédentes. — Mais le dernier et le plus haut développement artistique de Ghirlandajo apparaît dans les fresques fameuses du chœur de *S. Maria Novella* [B], achevées en 1490, et où, par ordre de Giovanni Tornabuoni, il représente la *Vie de la Vierge*, de *Saint Jean-Baptiste* et d'autres saints. Ce qui nous saisit dans cette œuvre, c'est non point l'émotion dramatique du sujet, mais le sentiment de réalité qui nous fait assister à la vie florentine de ce temps. Ces existences charmantes, nobles et fortes nous élèvent d'autant plus qu'elles paraissent plus réelles et plus près de nous.

Outre ces fresques, et dans le même temps, Ghirlandajo exécutait un nombre considérable d'importantes peintures d'autel. Le maître ne mérite pas ici les mêmes éloges que pour ses fresques ; soit pour le métier, soit pour l'étude de la nature, il ne saurait rivaliser avec Ant. Pollajuolo, avec Verrocchio, ni même avec Botticelli, et cependant le charme qu'il doit à la grâce de ses figures, à la dignité de son ordonnance, à la fraîcheur de son coloris apparaît encore ici, surtout dans ses premiers tableaux d'autel. Tels sont, aux *Offices* [C], le tableau exquis de la *Madone trénavant entre des Saints*, qui trahit l'influence de Verrocchio (n° 1295), et le tableau ovale, plus récent, de l'*Adoration des Mages* (n° 1297, daté de 1487), dont il y a une réplique, moins bonne, au *Pal. Pitti* [D]. A l'*Académie* [E], la *Madone avec quatre Saints* (Qu. Ant., n° 17) est également une œuvre excellente de la première époque ; l'*Adoration des Bergers*, de 1485 (Qu. Gr., n° 50), et l'*Adoration des Mages aux Innocenti* [F] (1488), bien que remarquables à beaucoup d'égards, ont un coloris lourd et désagréable, où le procédé en détrempe cherche vainement à imiter l'effet des vieux tableaux flamands à l'huile (les *Bergers* de même révèlent clairement l'influence du tableau de Hugo van der Goes). — En dehors de Florence, Lucques possède dans la sacristie de la *cathédrale* [G] une belle *Madone entre des Saints* ; au-dessus, dans l'hémicycle, une *Pietà*, qui a la grandeur d'une œuvre de jeunesse de Michel-Ange. Deux *Madones* plus médiocres à l'*Académie* [H] de Pise (vers 1480) ; à l'*Hôtel de ville* [I] de Volterre, un *Christ dans une gloire*, avec des saints, malheureusement très endommagé ; à l'*Hôtel de ville* [J] de Rimini, un panneau avec trois *Saints*, *Dieu le Père* dans l'hémicycle, et de plus une prédelle, le tout exécuté par des élèves. Enfin, à l'*Hôtel de ville* [K] de Narni un grand *Couronnement de la Vierge*, de date plus récente, qui

plus tard fut copié par SPAGNA aux Reformati de l'odi, et à l'Hôtel de ville de Trevi (v. p. 591).

Des deux frères plus jeunes de Domenico, DAVIDE et BENEDETTO, il ne s'est conservé aucun ouvrage original. Son beau-frère, BASTIANO MAINARDI († 1513) est l'auteur de différentes fresques à *San Gimignano*, sa patrie, dans la *Collegiata* [A] et à *S. Agostino* [B]; il a peint à *S. Croce* [C] à Florence la fresque de la *Vierge à la ceinture*. Toutes ces œuvres révèlent l'influence de Ghirlandajo. — Un autre élève de ce dernier, FRANCESCO GRANACCI (1469-1543) est l'auteur d'une *Assomption de la Vierge* avec quatre saints (*Académie* [D], Qu. Gr., n° 75), d'une *Madone à la ceinture* (*Offices* [E], n° 1280), et d'une *Trinité* à *S. Spirito* [F] : ce sont de bons ouvrages, mais sans grande originalité.

Nous mentionnerons encore ici quelques retardataires du xv<sup>e</sup> siècle, qui par la pensée appartiennent tout entiers à ce siècle, et qui, dans le renouvellement des procédés et de la technique, ne se laissèrent que très superficiellement entamer par les réformes de leurs contemporains. — RAFFAELLINO DEL GARBO (1466-1524) se rattache surtout à Filippo ; il est l'auteur d'un tableau d'autel au musée de *S. Maria Nuova* [G] à Florence (1500), du ravissant tableau de la *Madone avec des anges* dans un jardin au *Pal. Pitti* [H] (désigné sous le nom de Fra Filippo), d'une *Madone avec des saints* au *Pal. Corsini* [I], et d'une grande fresque de la *Cène* à *S. Maria Maddalena de' Pazzi* [J]. — Sa manière, sinon sa main, se retrouve encore dans les petites fresques de *S. Martino* [K], représentant les *Œuvres de la Miséricorde*.

Un autre Raphaël, RAFFAELLO DI FRANCESCO VANNI, travaille vers ce temps à Florence auprès de Raffaellino del Garbo, et d'un certain RAFFAELLINO DEL COLLE, et, comme ces derniers, il se rattache aux anciens maîtres. Son œuvre principale est une *Descente de croix*, aux *Offices* [L], de 1504 (n° 1283, plus une prédelle, n° 1238), qui rappelle la manière de Granacci.

LORENZO DI CREDI (1459-1537), élève de Verrocchio, en même temps que Lionardo et le Pérugin, ne s'élève ni par la composition ni par l'imagination au-dessus de son maître, dont il resta l'aide jusqu'à la mort de ce dernier. Mais il a emprunté à son condisciple Lionardo la manière fondue, élégante, unie, de ce coloris si clair, qui se maintient toujours dans une fine tonalité. Son originalité propre, enfin, gît dans une certaine grâce des formes et de l'expression, dans certain sentiment de dévotion calme. Toutefois comme chez lui les formes, par une imitation excessive de la plastique de son maître, surtout pour les enfants, semblent trop rondes et presque boursoufflées, comme ses figures, à force de répétition et faute d'individualité, sont quelque peu monotones, comme enfin il manque totalement de force dramatique, ce sentiment même, si profond qu'il soit, reste, dans la plupart de ses tableaux, assez froid et

assez insignifiant. Aussi Lorenzo est-il souvent, et non sans raison, appelé le Carlo Dolce du xv<sup>e</sup> siècle. — La première époque de Lorenzo est certainement la meilleure. Son chef-d'œuvre pour l'éclat et la fine gradation du coloris est peut-être une *Madone trônant entre saint Zenobe et saint Jean-Baptiste*, dans la cathédrale [A] de Pistoie. — Un tableau dans le chœur de *S. Spirito* [B] à Florence, une *Madone trônant entre saint Jérôme et saint Jean l'Évangéliste*, se rapproche du premier par l'ordonnance et le style. — Le *Baptême du Christ* à *S. Domenico* [C] n'est qu'une réduction assez faible du célèbre Baptême de Verrocchio. — La *Madone du Pal. Borghèse* [D] (I, n° 2), malgré certaine enflure des formes, offre une clarté, une délicatesse de coloris et un charme singuliers; une *Sainte Famille* (I, n° 54) se distingue par un clair-obscur unique chez Lorenzo, et une profondeur de coloris qui rappelle à la fois Lionardo et Signorelli, au point que dernièrement l'attribution à Lorenzo a été contestée. — Dans la *Galerie* [E] de Turin, deux *Madones*, dont l'une très remarquable (n° 356, B). — L'œuvre la plus considérable de Lorenzo, une *Adoration des Bergers* à l'*Académie* [F] de Florence (I, n° 51), malgré une perfection technique accomplie, révèle un manque absolu de talent dramatique, et trahit l'imitation de différents maîtres. — Il y a aux *Offices* [G], dans la série de petits tableaux sur bois, une *Annonciation* excellente (n° 1160), une *Madone* dont le coloris est d'une rare puissance (n° 1287); mais les œuvres les plus intéressantes sont un aimable *portrait*, fortement exécuté, de son maître Verrocchio, de mine franche et résolue (n° 1163), un *portrait de Jeune Homme rêveur*, rappelant Lionardo (n° 1217), et un *portrait du Jeune Homme marchant* (n° 33, désigné comme anonyme, et très endommagé). — La *Galerie des tableaux* [H] de Forlì possède, sous la signature de Palmezzano, un *portrait de Jeune Fille*, d'un certain caractère, et dont le principal intérêt est de rappeler tout ensemble Verrocchio et Ghirlandajo; le tableau est malheureusement très gâté (n° 96). — Citons encore au *Musée* [I] de Naples une *Adoration des Bergers*.

PIERO DI COSIMO (1462-1521 ?), nommé ainsi d'après son maître Cosimo Rosselli, combine en lui les influences de son maître, de Signorelli, de Verrocchio et de Lionardo; à ce dernier en particulier il a emprunté le coloris et le modelé. Piero, de même qu'il était dans la vie un original assez fantasque, a comme artiste une imagination bizarre qui, dans quelques-unes de ses compositions, n'est pas sans un charme étrange. Son œuvre principale en Italie, la *Madone trônant entre six Saints* (*Offices* [J], n° 1250), est tout à fait dans le caractère du xv<sup>e</sup> siècle; c'est probablement le plus ancien de ses ouvrages qui se soit conservé. — Une *Madone avec des Saints* aux *Innocenti* [K], dans le même style. — Nombre de petits panneaux aux *Offices* [L] (n°s 21, 28, 38, 1246, daté 1506), jadis fragments de meubles, et représentant entre autres le mythe d'*Andromède*, sont un exemple caractéristique de la façon originale dont Piero



traitait les sujets mythologiques ; on y trouve de plus la marque de sa première manière. — Le *Jugement de Salomon au Pal. Borghèse* [A] à Rome (I, 60), attribué à Francia Bigio, est tout à fait dans le même style. — Deux bons ouvrages du *Pal. Colonna* [B], exposés sous un faux nom dans la dernière partie de la Galerie, doivent être également attribués à Piero : le *Massacre des Innocents*, et l'*Enlèvement des Sabines*. — Un charmant portrait de *Jeune Homme aux Offices* [C] (n<sup>o</sup> 32), malheureusement endommagé, rappelle aussi la manière de Piero di Cosimo.

Les douze fresques de la *chapelle Sixtine* [D], au *Vatican*, représentant la *Vie du Christ et de Moïse*, sont comme un grand monument d'ensemble de la peinture florentine au xv<sup>e</sup> siècle. Sixte IV les fit exécuter à partir de 1480 par les peintres cités plus haut : SANDRO BOTTICELLI, COSIMO ROSSELLI et DOMENICO GHIRLANDAJO, auxquels s'ajoutent trois maîtres que nous apprendrons à connaître au chapitre de l'École ombrienne, LUCA SIGNORELLI, P. PERUGINO et B. PINTURICCHIO. (Trois fresques de ce dernier, qui étaient sur la paroi de l'autel, « l'Invention de Moïse », « l'Adoration des Mages » et le « Couronnement de la Vierge », utiles pour faire comprendre l'enchaînement de la série, ont dû céder la place au *Jugement dernier* de Michel-Ange ; les deux fresques sur la paroi de la porte sont d'artistes plus récents, assez médiocres.) Les fresques, à partir de l'autel, sur le mur à gauche, se succèdent dans l'ordre suivant : 1<sup>o</sup> le *Voyage de Moïse et de Zippora*, par PINTURICCHIO ; 2<sup>o</sup> les *Actions de Moïse en Égypte*, par BOTTICELLI ; 3<sup>o</sup> et 4<sup>o</sup> la *Défaite de Pharaon* et la *Destruction du Veau d'or*, par ROSSELLI ; 5<sup>o</sup> la *Chute du parti de Korah*, par BOTTICELLI ; 6<sup>o</sup> la *Proclamation du Décalogue* et la *Mort de Moïse*, par SIGNORELLI. Sur la muraille droite, l'ordre est le suivant : 1<sup>o</sup> le *Baptême du Christ*, par PINTURICCHIO ; 2<sup>o</sup> la *Tentation*, par BOTTICELLI ; 3<sup>o</sup> la *Vocation des apôtres Pierre et André*, par GHIRLANDAJO ; 4<sup>o</sup> le *Sermon sur la Montagne*, par ROSSELLI ; 5<sup>o</sup> l'*Investiture de saint Pierre*, par LE PÉRUGIN ; 6<sup>o</sup> la *Cène*, par ROSSELLI.

Ces œuvres sont de grand mérite, et il vaudrait la peine de leur accorder plus d'attention qu'on ne le fait d'ordinaire (1). En ce qui concerne Domenico, Luca, Cosimo et Pietro, elles sont au nombre des meilleures

(1) Pour les fresques du côté sud, la lumière n'est jamais bonne. Dans les matinées de soleil (de 10<sup>h</sup> à midi), elles ont au moins une forte lumière réflexe. Pour mieux jouir de leurs œuvres d'art du Vatican, il convient de ménager ses yeux durant le chemin, particulièrement sur le pont Saint-Ange, et au delà, de même que sur la place de Saint-Pierre. Sur cette dernière place, il est préférable de faire le tour par les colonnades.

productions de ces artistes. Pietro ici se rattache étroitement à Signorelli, avec une vivacité toute florentine, qui plus tard ne lui appartient plus ; la « Chute du parti de Korah » par Sandro, bien que le mouvement y devienne presque une hâte violente et peu agréable, est une composition très dramatique ; dans la fresque de Signorelli il y a quelques motifs d'une vie et d'une réalité admirables. Mais la façon de conter de cet art qui aime le grand nombre des figures et se répand en de larges proportions, le goût des motifs séparés qui émiettent la scène principale ou qui sont représentés à côté d'elle dans le même cadre, détournent l'attention du sujet essentiel, et attirent le regard sur le détail de la vie, sur le grand nombre des personnages, sur les portraits, sur les fonds d'architecture et de paysage. C'est ici, dans le voisinage des Prophètes et des Sibylles, des Stances et des Tapisseries, que l'on comprend à quel point était nécessaire la venue d'un Raphaël et d'un Michel-Ange, et combien cet art qui se perdait dans les détails de la vie et la recherche du caractère avait besoin d'être rappelé à sa haute destination. Ici même, il est vrai, l'art parfois a le sentiment de cette destination. Dans la fresque de Ghirlandajo représentant la « Vocation des apôtres Pierre et André », le maître a saisi le côté vraiment émouvant et solennel de son sujet, et il en a fait le sujet essentiel de son œuvre. Il y a là comme un pressentiment de la Pêche de saint Pierre par Raphaël et du « Pasce oves meas! »

---

A côté de ces grands artistes florentins, la peinture de *Sienna*, cette ancienne rivale, dont les maîtres au XIV<sup>e</sup> siècle marchaient presque de pair avec les maîtres de Florence, paraît au XV<sup>e</sup> siècle si inférieure, qu'après les belles créations florentines, il est difficile d'accorder attention et justice aux œuvres de cette école, qui ont leur originalité pourtant, et leur importance, surtout par l'influence qu'elles ont exercée sur les origines de l'École ombrienne. La sculpture à Sienna avait eu ce rare privilège que, dès le début de la Renaissance, un maître lui était né, un grand artiste créateur, infiniment mieux doué que les artistes siennois ne l'étaient en général, et qui pendant un siècle fut le principe d'inspiration et de vie de l'école siennoise. Il n'en fut pas de même pour la peinture. Les artistes, en partie les mêmes qui, comme sculpteurs, sous l'influence de Quercia, avaient produit des œuvres excellentes, restèrent attachés aux anciennes traditions du XIV<sup>e</sup> siècle avec une ténacité rare et d'autant plus fâcheuse que, contrairement aux meilleurs maîtres de ce temps, ils eurent peu l'occasion d'appliquer leur talent à de grandes tâches. La conscience et le scrupule des petits tableaux gothiques devient, dans leurs tableaux d'autel, une roideur presque pétrifiée, d'une

monotonie absolue qui, au moindre effort d'animation et de vie, tourne à la caricature. Leur dessin ne marque presque aucun progrès de perspective ; dans leur coloris, la recherche du modelé et du clair-obscur est à peine sensible ; quant aux procédés techniques, ils s'en tiennent invariablement à la peinture en détrempe. L'influence de Florence ne saurait être chez eux méconnue ; mais elle ne parvient pas à ranimer cet art vieilli. Et pourtant, malgré tous ces défauts, certaines œuvres de cette école ont des qualités qui, non seulement les rendent supportables, mais leur prêtent même une sorte de charme : je veux dire la profondeur toute siennoise du sentiment, une grâce chaste, l'aimable achèvement du détail (étoffes, fonds d'architecture, ornements traités selon les lois de la plastique), et la naïveté de l'exécution.

Les plus anciens maîtres de ce temps, qui vivent presque exclusivement encore sur les traditions du XIV<sup>e</sup> siècle (et en particulier des Lorenzetti), tels que GIOV. DI PAOLO, SASSETTA, SANO DI PIETRO, etc., ont déjà été mentionnés plus haut (p. 534). Quant à LORENZO DI PIETRO, dit VECCHIETTA, FRANCESCO DI GIORGIO et NEROCGIO DI LANDI, il suffit, en général, pour les caractériser, de se reporter à leurs travaux de sculpture ; sauf que la fraîcheur, l'énergie, le sens de la nature qui animent leurs œuvres plastiques, manquent à leurs tableaux. Les figures de VECCHIETTA sont encore les plus maigres et les plus faibles, si bien que ses tableaux ont une étroite parenté avec ceux des peintres archaïques ; plus que tout autre, il se perd dans des détails mesquins, comme le prouvent ses *Madones trônant aux Offices* [A] (n<sup>o</sup> 27), de 1447, et une autre *Madone* de 1479, un peu meilleure, à l'*Académie* [B] de *Sienna*. Sa meilleure œuvre est une *Ascension*, très bien conservée, dans la *cathédrale* [C] de *Pienza*. L'*Académie* [D] possède de CECCO DI GIORGIO une *Nativité du Christ*, signée, qui est son ouvrage principal, un *Couronnement de la Vierge* et plusieurs petites *Madones* ; il y a de lui une *Nativité du Christ* à *S. Domenico* [E]. NEROCGIO est l'auteur d'un excellent tableau d'autel, représentant des scènes de la *Légende de saint Benoît* (*Offices* [F], n<sup>o</sup> 1304) ; cette œuvre est souvent attribuée à Fr. di Giorgio, et les deux artistes ont en effet une grande affinité de talent et peuvent être aisément confondus. Le caractère de Neroccio est souvent la conscience de l'exécution et la clarté du coloris. L'*Académie* [G] de *Sienna* a conservé de lui quelques œuvres, entre autres la *Madone entre saint Michel et saint Bernard*, qui est son ouvrage principal, et plusieurs tableaux de *Madone*, n<sup>os</sup> 155, 156, 171. Deux *Madones* au *Pal. Saraceni* [H].

BENVENUTO DI GIOVANNI (1436-1518) et son fils GIROLAMO DI BENVENUTO (1470-1524) sont exclusivement peintres. Leur meilleure œuvre est la *civière de l'Hôpital* [I] de *Sienna*, décorée par eux de scènes à figures. Le premier est l'auteur d'une *Annonciation à S. Girolamo* [J] à *Volterre* (1466), d'une *Nativité du Christ* dans la *cathédrale* [K] de la même ville ; d'une *Madone avec des Saints* à *S. Domenico* [L] de *Sienna*



(1483) ; et d'une grande *Ascension* à l'*Académie* [A] (1491), son ouvrage principal, où déjà il est à peine permis de discerner le travail du père et l'œuvre du fils. — La seule œuvre signée de GIROLAMO est la *Madonna della Neve*, à *S. Domenico* [B] (1508) ; les documents lui attribuent de même l'*Ascension* de l'église de *Fortebranda* [C], où il y a des repeints. — Le plus important des peintres siennois du xv<sup>e</sup> siècle est MATTEO DI GIOVANNI DI BARTOLO (1420-1495), qui est né au Borgo San Sepolcro, ou qui du moins en est originaire. Outre les qualités qu'il a en commun avec les meilleurs maîtres cités plus haut, Matteo donne à ses figures féminines plus de dignité, à ses anges plus de grâce, à son coloris, riche et clair, plus d'harmonie. Ces caractères apparaissent surtout dans le grand tableau d'autel de la *Madone trônant entre des Saints et des anges* à *S. Maria della Neve* [D] à *Sienna* (1477), dans la *Sainte Barbe trônant* à *S. Domenico* [E] (1479), dans l'*Ascension* du *Monistère* [F] aux portes de *Sienna*, dans plusieurs *Madones trônant* et dans quelques tableaux de *Vierges* de l'*Académie* [G] (n<sup>os</sup> 170 et 1470). Mais dès que Matteo aborde des sujets dramatiques, tels que le *Massacre des Innocents* (qu'il a peint plusieurs fois, à *S. Agostino* [H] en 1482, à *S. Maria de' Servi* [I] en 1491, et dans un tableau repeint du *Musée* [J] de *Naples*), sa peinture, malgré de beaux traits, tourne à la raideur et à la caricature. — Un artiste de même style, avec moins de talent, est GIUDOCIO COZZARELLI (1450-1526), dont l'*Académie* [K] possède une *Madone* signée (n<sup>o</sup> 157). ANDREA DI NICCOLÒ (1460-1529) et PIETRO DI DOMENICO (1457-1501) sont encore plus médiocres ; l'*Académie* [L] a d'eux plusieurs ouvrages (n<sup>os</sup> 181, — 173, 174, 180).

Le côté le plus faible de ces artistes de *Sienna*, c'est la fresque. Voir le portique de l'*Hôpital* [M] peint par DOM. DI BARTOLO, PRIAMO DELLA QUERCIA (le frère de Giacomo, d'ailleurs sans talent), et LORENZO VECCHIETTA ; ou le plafond et les murs du *Baptistère* de *S. Giovanni* [N], (moins mauvais peut-être), peints par VECCHIETTA et BENVENUTO DI GIOVANNI. Les premières fresques surtout trahissent une exécution rapide et négligée, qui fait contraste avec la minutie scrupuleuse des tableaux sur bois peints par les artistes de cette école. — Ces mêmes maîtres retrouvent au contraire leurs avantages dans les *dessins originaux pour le pavé de la cathédrale* [O] et de *S. Giovanni* [P] (v. DÉCORATION).

Tandis que la peinture de *Sienna* s'éteint peu à peu dans le respect des traditions, jadis grandes, mais vieilles, en *Ombrie*, pendant le xv<sup>e</sup> siècle, sur d'humbles débuts et sous l'influence même de *Sienna*, se développe une grande école. Quelques-uns même des maîtres ombriens qui entrèrent en relations directes avec l'art florentin paraissent presque les dignes

émules de leurs grands contemporains de Florence ; ils ont en tout cas une réelle importance pour le développement et l'ensemble de la peinture italienne.

L'école elle-même se divise en plusieurs régions : le nord de l'Ombrie jusqu'au lac Trasimène, et les Marches, du moins en partie, ne se développèrent que tard, en relations directes avec Florence, dont elles relevaient géographiquement, et aussi par la sujétion politique. Dans le sud de l'Ombrie, au contraire, les relations avec Sienne et l'influence de quelques maîtres siennois créèrent un art local dès la fin du xiv<sup>e</sup> siècle. Ici, dans la patrie de saint François, semble s'être conservé un sentiment de piété plus fort que partout ailleurs, en cette Italie profane de la Renaissance. Mais si ce sentiment a trouvé jusqu'au Pérugin dans l'école ombrienne une expression tellement intense, il faut considérer que l'Ombrie était assez éloignée des véritables centres de la Renaissance, que l'art s'y distribuait sur un assez grand nombre de points divers, que les amateurs qui commandaient les tableaux, propriétaires de vignobles et d'oliviers, moines retirés du monde, avaient le goût plus simple, plus rustique. Ajoutez enfin (comme je l'ai déjà marqué plus haut) l'influence de Sienne.

Parmi ces artistes locaux il faut nommer un peintre de Gubbio, OTTAVIANO NELLI († 1444), dont l'œuvre principale, très bien conservée, la *Madone du Belvédère à S. Maria Nuova* [A] à Gubbio (vraisemblablement de 1404), donne une impression caractéristique et favorable de la peinture ombrienne à cette époque. La sacristie de *S. Agostino* [B] à Fabriano possède des fresques excellentes. Il y a un mérite beaucoup moindre dans le cycle de fresques dont le même artiste a décoré à Foligno la chapelle du *Pal. del Governo* [C] (1424). — Un artiste plus ancien et plus faible est ALLEGRETTO NUZI, qui passe pour avoir été le maître de Gentile da Fabriano. Il est l'auteur d'un tableau d'autel au *Musée Chrétien du Vatican* [D] (1365) et d'un tableau meilleur dans la sacristie de l'église de *Macerata* [E] (1369).

Le premier rang parmi ces peintres locaux de Foligno, Camerino, Gualdo, San Severino, etc., appartient à Gentile di Giovanni di Maso, dit, d'après son lieu de naissance, GENTILE DA FABRIANO (né avant 1370, † avant 1450). La variété de ses résidences et l'étendue de ses travaux ne permettent guère de le désigner comme un artiste local : après son long séjour dans sa patrie, il fut appelé à Brescia comme peintre de la cour de Pandolfo Malatesta ; plus tard, jusqu'en 1421, il travailla au Palais des Doges ; puis il passa quatre années à Florence, où il avait emmené avec lui comme aide son élève Jacopo Bellini ; enfin, à partir de 1426, jusqu'à sa mort, il fut employé par les papes Martin V et Eugène IV aux fresques du Latran, qui en 1450 excitaient l'étonnement du pieux pèlerin Roger van der Weyden. Et cependant, à considérer les œuvres de ces dates différentes, il n'y a entre elles que peu de diversité,

et l'on n'y trouve que peu d'influences étrangères. Sa première œuvre, peinte encore à Foligno, et venue de là, au moins dans ses parties principales, à la *Brera* [A] de *Milan*, est un *Couronnement de la Vierge* avec des saints sur les côtés. Ce tableau, bien que d'un moindre mérite, diffère peu par le caractère du célèbre chef-d'œuvre de Gentile, l'*Adoration des Mages*, peinte en 1423 pour Palla Strozzi (*Académie* [B] de *Florence*, Qu. Gr., n° 32). Au lieu de s'abandonner sans limites à la recherche du caractère, de la réalité individuelle, Gentile, dans sa pure imagination de jeune homme, va à la beauté, à la sainteté, et il atteint à une vérité qui tient du miracle (il a recours, il est vrai, à des procédés, tels que les rehauts d'or). Il y a peu de tableaux où la représentation du monde idéal ait été si intelligible à l'artiste lui-même, et qui répandent ainsi autour d'eux cette rare atmosphère de poésie. Gentile apparaît ici comme le Fra Angelico de l'Ombrie, sans cependant égaler ce dernier par l'intelligence des formes, ni par la grandeur et la gravité de la conception. — Florence possède de plus aux *Offices* [C] les panneaux d'un autel (1425), récemment transportés de S. Niccolò, et qui représentent *Saint Nicolas*, *Saint Jean-Baptiste*, *Saint Georges*, *Sainte Madeleine*, figures expressives, d'un beau coloris, d'une draperie éclatante et d'une riche ornementation. Les petits moines et les anges du fronton sont de la même main. Un tableau plus grand, qui est encore dans la sacristie de S. Niccolò [D], la *Vierge dans la gloire*, est de moindre mérite. La *Pinacothèque* [E] de *Pérouse* (F. 39) possède une œuvre antérieure, la *Madone sur un trône gothique*, orné de branches de myrte, tendant une grenade à l'Enfant Jésus. — A *Orvieto*, il y a encore dans la *cathédrale* [F] une aimable *Madone*, à la fresque, malheureusement très abîmée, que Gentile peignit en 1426, en se rendant à Rome. A Rome même, où, pendant près de vingt ans, il travailla pour Martin V, il ne s'est rien conservé de lui. — A l'*Hôpital* [G] de *Pise*, un petit tableau de *Madone*, d'une grâce toute particulière.

Cette première partie de l'école ombrienne se clôt par un peintre de Foligno, plus jeune et moins bien doué, Niccolò di Liberatore Mariani, dit ALUNNO (1) (né vers 1430, † 1502). On reconnaît clairement chez lui l'influence de Benozzo Gozzoli, qui alors, et précisément dans le voisinage de Foligno, s'essayait à ses premières œuvres, selon le style de Fra Angelico. L'éducation artistique de Niccolò fut assez médiocre : ses peintures sont souvent grossières, son ordonnance est lourde ; mais aujourd'hui encore ce peintre, de ressources très limitées, par la seule expression, a un certain rang dans l'art, au moins dans cette région à laquelle il appartient. Ses œuvres les plus accessibles sont au *Pal.*

(1) Ce surnom lui a été donné d'abord par Vasari, et sans doute parce que ce dernier a mal compris cette inscription d'un tableau qui est dans l'église de S. Niccolò à Foligno : « Nicholaus alumnus Fulginie » [c'est-à-dire : Nicolas, natif de Foligno].



*Colonna* [A] à Rome. Le Vatican [B] possède en outre depuis quelque temps un grand tableau d'autel de l'année 1466. A la *Villa Albani* [C], une *Madone trônant entre des Saints* (1475). A la *Brera* [D] de Milan, sur plusieurs panneaux, une *Madone entre des anges et des Saints* (1465). L'œuvre la plus importante, une *Annonciation* avec une gloire et une pieuse confrérie (de S. Maria Nuova), est aujourd'hui dans la *Pinacothèque* [E] de Pérouse (1466); les têtes de Gabriel et de la Vierge ont de la beauté, la dévotion des anges est d'une naïveté charmante. — Dans la *Pinacothèque* [F] de Bologne (n<sup>o</sup> 360), un tableau à deux faces : d'un côté la *Madone entre des Saints*, de l'autre l'*Annonciation*. — A Foligno, des fresques de la première époque, peintes encore sous l'influence de Benozzo, à S. Maria in Campo [G] (devant la ville); d'autres fresques, abîmées, à S. Maria infra Portas [H]; à S. Niccolò [I], enfin, un grand autel à plusieurs panneaux, son œuvre principale et la mieux exécutée (1492), et un *Couronnement de la Vierge* avec deux saints agenouillés. — Dans la *cathédrale* [J] d'Assise : des fragments d'autel enchâssés dans le mur. — Les autres tableaux sont à Diruta [K], à S. Severino [L], à Gualdo [M], à Nocera [N], à la Bastia [O]. (Dans cette dernière localité est l'un de ses derniers tableaux, une *Madone avec des anges et des Saints*, de 1499.)

Déjà chez Niccolò se fait entendre cette corde qui, chez le Pérugin, aura des vibrations si puissantes : je veux dire l'expression de l'âme, dans son abandon le plus voisin du rêve et de l'extase, à l'aide de visages dont la beauté est faite de délicatesse, de pureté juvénile. Il y a encore chez Niccolò, ce qui deviendra rare chez le Pérugin et surtout chez ses successeurs, de la modération et de la naïveté unies à une certaine force dramatique.

Entre temps, les villes du nord de l'Ombrie, qui jusque-là avaient emprunté leurs tableaux à leurs voisines du sud ou à Sienne, commençaient à avoir un art original ; et déjà même elles avaient produit quelques artistes qui comptent parmi les plus brillantes figures de la Renaissance italienne. A l'école de ces maîtres se formèrent dans les Marches quelques peintres de même importance, dont l'influence s'étendit le long de l'Adriatique, au nord, de même qu'au sud de l'Ombrie jusqu'à Pérouse, appelée à devenir elle-même le siège d'une école qui devait non seulement dominer, mais absorber en elle l'école ombrienne.

Pietro di Benedetto de' Franceschi, dit PIERO DELLA FRANCESCA, de la petite ville de Borgo San Sepolcro, sur les Apennins (né vers 1420. † 1492, mais non pas aveugle, comme le prétend Vasari), eut le bonheur de faire à Pérouse la connaissance de Domenico Veneziano avant que les peintures des maîtres siennois n'eussent produit sur lui une impression durable. En 1439, Domenico l'emmena à Florence, et pendant dix ans l'occupa à l'exécution des fresques (aujourd'hui détruites) de l'église de

l'hôpital de S. Maria Nuova. Et de fait, c'est bien le style de Domenico et des peintres naturalistes de Florence que nous retrouvons plus original et plus achevé dans les œuvres de Piero. Les figures de Piero ont, comme celles de son maître, une certaine rudesse et une certaine indifférence de type, mais elles ont plus d'ampleur, d'énergie, de gravité. Piero connaît l'anatomie, mais il aime mieux l'indiquer que la souligner de façon trop précise. Son coloris est aussi clair, et même il l'est un peu plus que celui de Domenico ; il reproduit d'une façon étonnante et nouvelle l'effet de la lumière et du clair-obscur. C'est ce qui donne à ses tableaux une merveilleuse profondeur, à ses figures une forme plastique si extraordinaire que, dans les scènes mouvementées, elles paraissent trop calmes et trop raides. Les lois de la perspective aérienne et linéaire, qu'il avait lui-même établies dans un traité excellent arrivé jusqu'à nous, sont maniées par lui avec une maestria qui l'élève au-dessus de ses contemporains de Florence. Il ajouta de même des raffinements aux nouveaux procédés de l'huile et du vernis : il les traitait avec plus de légèreté, et, pour broyer ses couleurs, il n'avait besoin que d'une mince couche d'huile.

Sa première œuvre originale (datée de 1451), une fresque dans l'église de S. *Francesco* [A] à *Rimini*, révèle déjà, en toute maîtrise, le sentiment de la vie, l'effet plastique, le coloris clair et harmonieux. La fresque représente Sigismondo Malatesta à genoux devant son patron, saint Sigismond de Bourgogne, lequel est une figure d'une rare noblesse : près de Malatesta, deux lévriers. — C'est peu de temps après sans doute que l'artiste fut appelé à *Arezzo*, pour exécuter, dans le chœur de S. *Francesco* [B], par ordre de Luigi Bacci, les fresques représentant la *Légende de la Sainte Croix*. Il n'a pas créé d'œuvre plus importante, ni qui caractérise mieux sa manière. Ces fresques, dans les parties conservées, montrent une énergie si accusée, une telle observation de la nature, un coloris si clair et si lumineux, que l'esprit reste insensible aux défauts de la composition. L'apparition de l'ange dans la tente de Constantin endormi trahit de façon frappante la maestria de Piero dans les effets de lumière. Raphaël, dans sa Délivrance de saint Pierre, s'est évidemment inspiré de cet effet ou de quelque autre semblable que pouvaient offrir au Vatican les fresques de Piero, qui ont disparu pour céder la place aux peintures de Raphaël lui-même ; mais, dans cet effet, ce dernier n'a pas dépassé son prédécesseur. — Dans la *cathédrale* [C] d'*Arezzo*, près de la sacristie, une figure de *Madeleine*, bien conservée. — Au *Borgo San Sepolero*, une *Résurrection* d'un grand effet, et un *Saint Louis* (1460) au *Pal. del Comune* [D], à la fresque ; dans l'église de l'*Hôpital* [E], une *Madone de la Miséricorde*, avec de nombreuses figures, cinq petits sujets sur le gradino, et une *Mise au tombeau* dans l'intérieur du tabernacle. Cette Madone est peut-être la première en date des œuvres du maître, qui en avait reçu la commande dès 1445. — La *Pinacothèque* [F] de *Pérouse* (F. 21) possède de la même main un autel : la *Madone trônant*

avec quatre Saints ; en haut l'Annonciation, avec un portique à colonnes d'un raccourci excellent ; l'œuvre cependant n'est pas à la hauteur des autres tableaux. Dans la même collection, trois fragments de prédelle (F. 22-24), assez médiocres. — C'est de son pays natal vraisemblablement que Piero en 1469 fut appelé à la cour de Federigo d'Urbino. A Urbino même, la sacristie de la cathédrale [A] a conservé un excellent petit tableau en miniature, la *Flagellation du Christ* ; quoique très abîmé, ce tableau offre cependant un grand intérêt pour le temps, surtout par les effets de lumière et de perspective. La *Galerie Municipale* [B] possède une vue de place publique, entourée d'édifices, sans sujet (n<sup>o</sup> 7) ; ce motif, qui d'ordinaire n'était alors représenté qu'en incrustation, a inspiré à Piero un chef-d'œuvre de perspective aérienne et linéaire, et de même d'architecture. Le plus remarquable des tableaux à l'huile de Piero se trouve maintenant aux *Offices* [C] (n<sup>o</sup> 1300) (1) : c'est un petit diptyque, contenant deux portraits inimitables du duc Federigo et de sa femme *Battista Sforza* († 1472) ; sur le revers, les petits triomphes des deux Altesses dans un paysage ravissant. — A l'*Académie* [D] de Venise (n<sup>o</sup> 419), un petit tableau signé, très endommagé, représentant un *Gentilhomme* dans un paysage à genoux devant saint Jérôme.

Un dominicain, FRA CARNEVALE D'URBINO (proprement Bartolommeo Corradi, † après 1488), dont nous ne savons d'ailleurs rien d'autre, passe pour l'un des élèves de Piero. On lui attribue à la *Bvera* [E] (n<sup>o</sup> 187) un grand tableau d'autel qui représente la *Madone trônant*, entourée d'anges et de saints, et devant elle le duc Federigo à genoux revêtu d'une cuirasse d'acier. Les types, le dessin, la manière, l'ordonnance, les détails de décoration, tout porte de façon si frappante la marque de Piero, qu'il est plus naturel de considérer ce tableau comme l'une de ses œuvres. Une *Madone* plus petite entre des anges à *S. Maria delle Grazie* [F], près de *Sinigaglia* (probablement de 1475), est de même un ouvrage caractéristique de Piero. Une figure de *Moïse*, récemment exposée au *Musée Poldi* [G] à *Milan*, est désignée sous le nom de Carnevale.

MELOZZO DA FORLI (1438-1494) se forma de même sous l'influence de P. della Francesca ; quant à l'influence de Mantegna qui se serait exercée par son élève Ansuino da Forli, malgré plus d'une affinité entre les deux grands maîtres, elle ne doit pas avoir été efficace, car Ansuino ne termina ses fresques à la chapelle des Eremitani, et d'après les dessins de Mantegna, qu'en 1459, puis il retourna dans son pays.

Les œuvres de Melozzo qui se sont conservées en Italie sont presque

(1) Les autres portraits qui en Italie ou à l'étranger portent le nom de P. della Francesca ne sont pas authentiques. (V. Pollajnolo et Botticelli.) — Dans la *Galerie* [H] d'Urbino, un tableau intéressant par un artiste ancien ayant subi l'influence de Piero.



exclusivement celles qu'il composa pour Sixte IV et ses neveux. De son chef-d'œuvre il n'y a plus malheureusement que des restes insignifiants. On voit à Rome, au-dessus de l'escalier du *Quirinal* [A], un *Christ bénissant*, entouré d'une légion d'anges, et, dans la stance capitulaire de la sacristie de *Saint-Pierre* [B], dix fragments qui représentent de jeunes anges, musiciens ou chanteurs, ainsi que quatre têtes d'apôtres; ce sont les pauvres restes des fresques peintes sur la demi-coupole du chœur des SS. Apostoli, qui fut détruite en 1711. Le raccourci vu d'en bas, qui alors était une grande nouveauté, a été depuis Corrège mille fois dépassé, et par des artistes de troisième ordre : nous n'y trouvons plus guère qu'un intérêt historique. Le grand mérite de Melozzo, c'est d'avoir conçu un type de beauté juvénile, libre, noblement sensuelle, et de l'avoir rendu avec une légèreté inspirée dans plus de cent figures. Le style de ces fresques donne lieu de penser qu'elles ont été exécutées, non pas au début, comme on le croit généralement, mais plutôt vers la fin du pontificat de Sixte IV : sinon, on ne s'expliquerait point que le peintre favori du pape, celui qui l'aïda à créer l'Académie des peintres à Rome, n'eût pas été appelé à décorer la chapelle Sixtine. Quelques années auparavant, en 1478, Melozzo avait peint la fresque de la *Galerie du Vatican* [C], *Sixte IV avec ses neveux*, au nombre desquels il est malaisé de reconnaître le futur Jules II; au milieu, à genoux, le savant bibliothécaire Platina. Cette fresque est également importante par l'excellence des portraits, la richesse des architectures en perspective et la clarté magistrale du coloris (1). En même temps, je pense, Melozzo exécutait la fresque qui orne le revers du monument de Coca à *S. Maria sopra Minerva* [D] : *le Christ juge du monde*, deux anges soufflant dans la trompette, le prélat espagnol à genoux sur le tombeau. Cette fresque offre de grandes affinités avec celle des SS. Apostoli. — A Urbino, où Melozzo avait été appelé par le duc Federigo, vers le milieu de l'année 1470, il ne s'est rien conservé de ses travaux. Cependant de la succession d'Urbino le *Pal. Barberini* [E] à Rome (appartements privés) a du moins sauvé quelques-uns des tableaux qui ornaient le cabinet du duc, et qui sans doute, de même que les incrustations, appartiennent à l'année 1476; *Federigo dans son armure à genoux devant un prie-dieu* richement orné, et près de lui Guidobaldo, âge d'environ sept ans. C'est une œuvre d'un caractère très accusé, et où de plus le procédé à l'huile a acquis, pour ce temps, une force et un éclat incomparables.

A en juger par le style, les fresques de la chapelle du Trésor dans la cathédrale [F] de Loreto (fondée par un cardinal de la famille des

(1) Je rappellerai ici la peinture centrale du plafond, dans la chambre de la Signature au Vatican [G], une balustrade sur laquelle jouent des enfants, dans un raccourci puissant; au milieu, sur un ciel bleu, les armes de Sixte IV. Cette peinture a le caractère des œuvres de Melozzo.

Rovere, comme le prouvent les armes), très bien conservées d'ailleurs, sont d'une date antérieure. Sur le petit espace octogonal, dans des encadrements en forme d'arcs triomphaux, devaient être peintes des scènes de la Vie du Christ : seule l'*Entrée à Jérusalem* a été exécutée, ou du moins elle s'est seule conservée. Sur la corniche peinte sont assis huit *Prophètes* dans un raccourci puissant. La coupole au-dessus est divisée en huit champs, avec encadrements d'une riche ornementation : devant chacune des minces ouvertures, sur le ciel bleu, un *Ange* richement drapé, tenant un instrument de martyre ; au-dessus une couronne de Chérubins, et au centre, sur une décoration éclatante, dans une couronne de chêne d'un grand goût, les armes des Rovere. Il y a dans cette œuvre, comparée aux fresques des SS. Apostoli, un sentiment plus architectural, un mouvement plus serré (les anges planants paraissent comme lancés en l'air), une énergie plus rude dans les têtes, une richesse plus éclatante dans les draperies. Mais Melozzo se reconnaît à la plastique de ses figures, au naturalisme de l'exécution, à l'habileté de l'ordonnance, à la clarté du coloris, à la richesse du clair-obscur, qui trahit l'influence de Piero, enfin aux jolis et riches détails de la décoration. Autant de traits décisifs contre l'attribution faite de ces fresques par Cavalcaselle à Palmezzano, qui, auprès de son maître, n'est qu'un gâtemétier.

Dans ces travaux, ce qui distingue Melozzo de Piero della Francesca, c'est le sens de la beauté et de l'action dramatique ; il a, dans la draperie, plus d'ampleur et de richesse. Son coloris est aussi clair que celui de Piero. Mais il n'égale pas ce dernier dans le clair-obscur ; à côté de lui, il semble grisâtre et lourd de ton. A bien des égards il se rapproche de Mantegna, dont il n'a cependant ni les duretés ni les pointes. Ses tableaux sont peints à l'huile et révèlent l'influence immédiate de la peinture néerlandaise contemporaine. Cette influence ne saurait être attribuée qu'à Justus van Gent, avec lequel Melozzo avait travaillé à la décoration du palais d'Urbino. En même temps qu'il perfectionnait ses procédés, Melozzo semble avoir de plus à cette école modifié son sentiment de la nature.

MARCO PALMEZZANO de Forlì (né vraisemblablement en 1456, d'après l'inscription de son propre portrait dans la *Pinacothèque* [A] de Forlì ; signa des tableaux entre 1492 et 1537), qui se désigne lui-même comme élève de Melozzo, est un artiste très médiocre. Tandis que sa plastique trahit l'école de Melozzo, son coloris et sa manière révèlent l'influence de l'école de Bellini qui, après la mort de Melozzo, eut sur lui une action toute-puissante. Ses figures de saints, peu intelligentes, bourgeoises, prosaïques, se serrent les unes contre les autres avec une expression d'angoisse. Il y en a de nombreux exemplaires, et quelques-uns assez bons, à Forlì : tableaux d'autel dans les églises et la *Pinacothèque* [B] (surtout la *Cène*, qui est de la première époque) ; d'assez bonnes fresques

de la première période dans la chapelle Sforza (première chapelle à droite) à *S. Girolamo* [A]. La coupole avec les figures de *Prophètes* et les *Anges* est ordonnée sur le modèle de la coupole de son maître à Loreto. Dans les grandes scènes de la *Vie de S. Jacques*, les saints sont composés d'une façon vivante, mais grossièrement exécutés, si bien que le dessin doit être de MELOZZO à qui, sur les lieux mêmes, l'œuvre est attribuée. Dans cette même église, cinquième chapelle à droite, une coupole et un bon tableau d'autel. L'un de ses meilleurs tableaux d'autel est à *Matelica*, à *S. Francesco de' Zoccolanti* [B]. A la *Brera* [C] : n° 197, une *Nativité du Christ* (1492); n° 185, une *Madone avec quatre Saints* (1493), et n° 178, un *Couronnement de la Vierge*. Le même style se retrouve dans les tableaux de date postérieure : aux *Offices* [D], n° 1095, le *Christ en croix* dans un paysage de rochers (1537); au *Musée du Latran* [E], même année, une *Madone trônant avec quatre Saints*, plus un tableau qui fait pendant et qui est sans doute de la même date; au *Pal. Spada* [F] à Rome, deux *Christ portant la croix*. Le charme propre aux tableaux de Palmezzano gît dans l'exécution élégante et consciencieuse des accessoires, des trônes avec arabesques, des fonds de paysage développés, etc., et aussi dans ce beau coloris clair qui rappelle la fraîcheur et le fondu de l'école de Bellini. Plus souvent, il est vrai, chez lui le coloris est maigre et sec. — Dans la *Pinacothèque* [G] de *Forli* nous est révélé en MOROLANI un successeur, d'ailleurs inconnu, de Palmezzano, et qui paraît être du même ordre que ce dernier (une *Annonciation*, une *Madone avec des Saints*).

Un artiste plus important que Palmezzano et qui offre un grand intérêt comme le premier maître, ou du moins le premier modèle de son illustre fils Raphaël, est GIOVANNI SANTI, d'Urbino (1494), qui, assez tard, se forma sous l'influence immédiate de Melozzo et de Piero della Francesca. Des figures pleines, un peu massives, et même lourdes, d'une attitude unie, à la manière de Piero, et de même, dans le style de ce dernier, des chairs d'un coloris clair, un peu lourd, des portraits excellents, un bon dessin, une perspective habile, des caractères simples et francs, avec un peu plus de grâce dans la Madone et l'Enfant, telles sont les qualités distinctives de ses tableaux qu'il faut voir chez lui, à Urbino même. Je citerai surtout : dans la *Pinacothèque* [H], le *Martyre de saint Sébastien*; une *Madone trônant avec des Saints* et les portraits du donateur *Gaspare Buffi*, et de sa famille (1489), deux petites *Pietà* (provenant d'églises). Dans la *maison* [I] où est né Raphaël, une petite *Madone*, très abîmée. — Dans le couvent de *Montefiorentino* [J], près d'*Urbania*, un tableau d'autel, la *Madone trônant*, avec de nombreuses figures (1489); — à *Gradara* (Municipio) [K], une *Madone avec quatre Saints* (1484); — à *Fano*, à *S. Maria Nuova* [L], une *Rencontre de la Vierge et d'Élisabeth*, pleine de traits aimables et naïfs, et à *S. Croce* [M], le chef-d'œuvre de l'artiste, une *Madone trônant entre quatre Saints*. —



A *Cagli*, enfin, dans l'église de *S. Domenico* [A], de bonnes fresques, et un grand tableau de *Madone*, qui est le plus ancien ouvrage daté de Giovanni (1481). — Les œuvres plus facilement accessibles, une *Annonciation* à la *Brera* (n<sup>o</sup> 188) [B] et un *Saint Jérôme trônant*, au *Latran* [C], ne donnent pas une véritable idée de la valeur du maître.

LUCA SIGNORELLI, de Cortone (1441-1523), est aussi l'un des élèves de Piero della Francesca. De même que ce dernier est un anneau essentiel dans la chaîne de la peinture florentine du xv<sup>e</sup> siècle, de même Luca représente cet art dans son moment de pleine floraison. Il n'y a pas en Italie dans toute cette période un seul artiste, sans excepter même Mantegna, qui ait une telle puissance de composition, une connaissance aussi profonde de la forme humaine, un talent aussi dramatique. Une force un peu rude et âpre, une haute gravité qui parfois, dans la *Lamentation sur le corps du Christ*, par exemple, devient un sentiment violent, émouvant ; une ordonnance habile et même grandiose, une imagination facile, un coloris puissant et riche dans une tonalité brune, éclatante et saturée, la passion du nu, la connaissance profonde de l'anatomie, tels sont les caractères communs de ses tableaux et de ses fresques. C'est seulement dans les derniers temps que sa puissance dégénère en lourdeur, son mouvement en agitation, son expression en maniérisme, de même que son coloris devient trop rude et trop lourd. Un heureux privilège a sauvé la plupart de ses œuvres, dont le plus grand nombre sont dans les petites villes pittoresques des montagnes de la Toscane et de l'Ombrie, dont elles forment le plus bel ornement.

Signorelli pouvait avoir dix ans quand il entra à l'école de Piero, à Arezzo, où l'enfant vivait dans la maison de son oncle Lazzaro Vasari, et où Piero peignait le chœur de S. Francesco. C'est à Piero qu'il devra sa connaissance de l'anatomie et de la perspective. En ce qui concerne les procédés techniques, au contraire, la profondeur du coloris, l'emploi un peu rude des couleurs au vernis, l'influence de Melozzo et peut-être de Justus van Gent paraît avoir été sur lui plus décisive que celle des maîtres florentins qu'il avait connus et étudiés dans sa jeunesse.

Les premiers travaux de Signorelli paraissent avoir été exécutés dans les Marches. C'est lui qui, vraisemblablement avant 1480, et par ordre d'un Rovere (peut-être le pape Sixte IV), décora le plafond de la *Sagrestia della Cura* dans la *Madonna de Loreto* [D] (dans le chœur à gauche). Sur les parois, les figures des *Apôtres*, deux par deux, dans des niches peintes ; dans la coupole les *Évangélistes* et les *Pères de l'Église* ; au-dessous, des *Anges* sveltes, l'*Incrédulité de saint Thomas* et la *Conversion de saint Paul*, remarquables par une rare beauté de formes, et, autant que l'état de conservation permet d'en juger, par l'éclat du coloris. — Sur les voûtes de la nef centrale, des médaillons en grisaille représentant les *Prophètes* et les *Sibylles* ; cette partie paraît avoir été fortement restaurée. — Quelques années plus tard (vers 1482-1483),

Signorelli peignit à la *Sixtine* [A] la belle fresque qui représente, dans une même composition, les *Derniers actes et la mort de Moïse*. On reconnaît ici l'influence de ses camarades florentins, surtout de Ghirlandajo, dans la noblesse calme et la beauté des figures. — Le cycle de fresques sur le côté sud dans la cour du couvent de *Montoliveto Maggiore* [B] près de Sienne, exécuté vraisemblablement dans les années 1497 et 1498, représente huit scènes de la *Vie de saint Benoît*, remarquables par une imagination simple et vivante, de même que par la beauté de quelques-unes des figures. — Aussitôt après, le maître fut appelé à *Orvieto* (1499) pour exécuter, dans la *cathédrale* [C], la décoration de la chapelle de la Vierge (achevée en 1505), et qui est son chef-d'œuvre. Avec les fresques de Fra Beato Angelico (v. p. 548, A), d'après les dessins duquel Signorelli peignit sur la voûte sud les *Apôtres* et les *anges* tenant les instruments de la Passion, ces fresques constituent le cycle de « la Fin du monde » : l'*Antéchrist*, la *Résurrection des morts*, l'*Enfer*, le *Paradis*. En bas, dans la niche, la *Mise au tombeau*, et tout autour, comme décoration du socle, les poètes, soit bibliques, soit classiques de l'au delà (en médaillon), avec de nombreuses peintures mythologiques, allégoriques ou décoratives, de teinte monochrome ; le tout dans un encadrement décoratif d'une riche fantaisie (v. plus haut DÉCORATION de la Renaissance). Loin d'être la représentation la plus appropriée et la plus saisissante d'un tel sujet, ces fresques, surtout « l'Enfer » et « le Paradis », ont une grande importance historique, comme étant le premier triomphe du nu dans l'art moderne. Ici la forme se présente à nous, non pas dans une pure idéalité, mais dans la force héroïque de la jeunesse, dans l'énergie du modelé et de la couleur. Ces fresques, qui par l'étendue déjà et le grand nombre des figures seraient une des œuvres les plus éminentes du xv<sup>e</sup> siècle, restent de plus inimitables par la puissance de l'imagination, la grandeur de la composition, la conviction frappante des figures. L'excellent état de conservation ajoute encore à l'effet de cette œuvre grandiose et harmonieuse.

Parmi les tableaux de Signorelli, l'un des plus anciens et (malgré l'état de dégradation dans lequel il se trouve) l'un des plus beaux, est celui de la *cathédrale* [D] de *Pérouse*, la *Madone trônant avec quatre Saints et un ange jouant du luth* (1484) ; la Vierge et l'Enfant trahissent visiblement l'influence de FIORENZO DI LORENZO ; l'œil fatigué des suaves extases du Pérugin trouve dans cet ouvrage un véritable repos. Auprès de cette Madone, la *Vierge avec des Saints* (1510) dans la *Pinacothèque* [E] de *Pérouse* n'est qu'un médiocre travail d'atelier. — *Cortone*, la patrie du peintre, est riche en tableaux d'autel de sa main qui, toutefois, ne sont pas parmi ses meilleurs ouvrages. Trois grands tableaux ornent le chœur de la *cathédrale* [F] : la célèbre *Cène* (1512) (d'après le modèle de Justus van Gent, Signorelli a renoncé à l'ancienne et traditionnelle ordonnance : il a enlevé la table, et il a peint le Christ s'avancant parmi le

groupe de ses disciples, d'un beau mouvement); — la *Lamentation au pied de la croix*, avec de belles têtes de femmes (1502); — et dans la sacristie, une lunette avec une *Madone* qui n'est qu'un ouvrage d'atelier. — Au *Gesù* [A], en face de la cathédrale, une *Adoration des Bergers*, des dernières années, et, comme pendant, une *Conception de la Vierge*, simples travaux d'élèves, comme la plupart des tableaux qui se trouvent dans les églises de Cortone. — A *S. Domenico* [B], une *Madone* (1515) d'un bon travail, mais abîmée. — Le tableau d'autel de *S. Niccolo* [C] est une œuvre saisissante des premières années; il représente la *Lamentation sur le corps du Christ*; sur le revers, la *Vierge trémant entre saint Pierre et saint Paul*; les figures sont grandes. Dans cette même église, une fresque rapide de la *Madone avec des Saints* (1520). — Dans la vallée supérieure du Tibre, chaque petite ville contient des œuvres du maître. Au *Borgo San Sepolcro*, dans le *Pal. del Comune* [D], la belle bannière de l'église qui, sur une face, contient une *Lamentation au pied de la croix*, saisissante et d'un beau coloris, et sur l'autre, deux figures de *Saints* dans une ample draperie. — A *Città di Castello*, le tableau le plus important est à *S. Domenico* [E], un *Martyre de saint Sébastien*, d'une peinture très vivante; une *Madone entre des Saints* à *S. Cecilia* [F], et plusieurs tableaux de la nouvelle *Pinacothèque* [G] sont de moindre mérite. Le *Couronnement de la Vierge* au *Pal. Mancini* [H] (1515) est une œuvre d'atelier assez médiocre. — A la *Fratella* [I], une *Descente de croix*, qui, bien que des dernières années du maître (1516), a de la grandeur, surtout dans la composition. — *Urbino* possède à *S. Spirito* [J] une petite bannière d'église (1494-95), dont une face représente la *Diffusion du Saint-Esprit*, d'un mouvement excellent, et l'autre une *Lamentation au pied de la croix*, d'un sentiment profond. — A *Castiglione Fiorentino*, dans la *Collegiata* [K], une grande *Lamentation sur le Christ*, à la fresque, malheureusement très endommagée. — *Arezzo* possède, outre quelques petits fragments excellents d'un tableau d'autel dans la cathédrale (sacristie) [L], deux grandes *Madones* dans la *Galerie Municipale* [M], qui ne sont que des ouvrages d'atelier. — Une petite ville perdue des Apennins, *Arcesia*, renferme à *S. Medardo* [N] trois tableaux du maître: un grand tableau d'autel en plusieurs parties (1507) avec un grand nombre de petites figures; un *Baptême du Christ*, remarquable par le paysage, et les petites compositions de la prédelle; une *Madone entre saint Joseph et saint Pierre*, endommagée par un incendie (1520). — En 1491, Signorelli se trouvait à *Volterra*. Parmi les trois grands tableaux d'autel qu'il y exécuta, deux sont restés en place, dans la sacristie de la cathédrale [O]: une *Annonciation* d'un beau coloris et une *Vierge* d'une grâce exquise. Le troisième est dans la *Galerie Municipale* [P]: une *Madone trônant avec six Saints et deux Anges*, composition un peu surchargée, mais d'un grand caractère, et remarquable surtout par la draperie; le tableau est malheureusement très abîmé.



Les collections plus facilement accessibles de l'Italie, de Florence surtout, possèdent de même une série d'œuvres de Signorelli, en partie excellentes. A l'*Académie* [A] de Florence : un grand tableau d'autel, la *Madone avec des Saints et des Archanges* (Qu. Gr., n° 54), d'un coloris éclatant, avec des figures un peu lourdes ; un gradino de travail rapide (Qu. Picc., n° 1) ; et une *Madeleine au pied de la croix*, dans un paysage de rochers (Qu. Ant., n° 6), tableau d'un effet saisissant et d'une puissance presque sombre. — Aux *Offices* [B], outre un gradino avec quelques scènes très vivantes (n° 1298), deux tableaux ovales : une *Sainte Famille* (n° 1291) qui révèle de façon magistrale la manière grave, simple et virile de l'artiste, et son clair-obscur rappelant Lionardo ; — une *Madone* (n° 34) ; dans le fond, des Bergers nus ; au-dessus de l'ovale, des reliefs monochromes. — Nu et plastique ! C'est bien ici le début d'un nouveau siècle. Dans le tableau du *Pal. Torrigiani* [C] qui représente une tête de vieillard, il y a, comme fond, des nus académiques (1). — Une *Sainte Famille* plus petite (avec sainte Catherine) au *Pal. Pitti* [D] (n° 355), paraît en regard offrir certaine maussaderie dans les figures, certaine lourdeur sombre dans le coloris. — La *Madone avec saint Bernard et saint Jérôme* du *Pal. Corsini* [E] est au contraire d'un grand charme. Une autre *Madone*, ovale, plus petite, dans la *Casa Ginori* [F]. — Le *Pal. Rospigliosi* [G] à Rome possède une petite *Sainte Famille* de la première époque. — La *Flagellation du Christ* à la *Brera* [H] de Milan (n° 262), d'un mouvement grandiose, semble être également de la première manière du maître ; cette Flagellation paraît d'abord avoir été le revers d'une *Madone allaitant l'Enfant* (n° 281), qui est d'une délicatesse encore tout ombrienne. — La *Sainte Barbe* de la collection *Poldi* [I], dans un riche paysage, est une figure excellente, mais restaurée. — Sienna possède encore des fresques du *Pal. Petrucci*, vraisemblablement exécutées en 1506, par Signorelli, deux fragments qui ont souffert dans leur translation à l'*Académie* [J] : *Énée fuyant de Troie*, et une *Délivrance de prisonniers*.

Signorelli eut plusieurs aides et successeurs : quant à avoir des élèves, son art était peut-être trop personnel, trop puissant. — Un aide des derniers temps, GIROLAMO GENGA, d'Urbino (1476-1551), trahit surtout l'influence de Raphaël et du Pérugin. La *Brera* [K] possède de lui un grand tableau de *Madone*, œuvre maniérée de ses dernières années, la seule œuvre authentique peut-être qui se trouve dans les collections connues. Deux autres artistes, TOMMASO BARNABEI, dit PAPACELLO († 1559) et FRANCESCO SIGNORELLI († après 1560), fils de Luca, n'apparaissent dans différents tableaux d'autel des églises de Cortone [L] que comme des

(1) Un autre portrait, le *portrait du maître* par lui-même, d'une manière rapide, mais ingénieuse, peint sur une ardoise avec celui du trésorier Niccolò Franceschi (avant 1500) dans l'*Opera* de la cathédrale [M] à Orvieto, où se trouve aussi une *Sainte Madeleine*, plus médiocre (1504).

copistes de leur maître, dont le style chez eux tourne à la caricature.

Plus encore que chez Signorelli, l'influence de Piero se marque chez un de ses élèves que Vasari désigne du nom de DOM BARTOLOMMEO DELLA GATTA. Milanési a prouvé, dans sa dernière édition de Vasari, qu'il n'a jamais vraisemblablement existé d'artiste de ce nom, et que les œuvres ainsi désignées doivent être attribuées à un ou à plusieurs artistes inconnus, sans doute d'Arezzo. Les tableaux que nous allons citer portent la marque de la même main : le maître qui les a exécutés paraît être un habile successeur de Piero qui, au modelé et au coloris clair de ce dernier, joint une grande élégance et une rare délicatesse d'expression, dont le caractère rappelle l'influence siennoise. Cette double influence apparaît surtout dans une *Assomption de la Vierge* à S. Domenico [A] de Cortone, qui remonte sans doute au temps même où l'autel fut élevé (1472) ; les têtes d'anges ont un charme, et les apôtres chargés d'années ont un air d'inspiration que seul, à cette époque, et dans cette région de l'Italie, Melozzo pouvait rendre. — Deux tableaux de la *Galerie* [B] d'Arezzo représentent *Saint Roch* détournant la peste de cette ville : le meilleur, de beaucoup, est celui qui montre le saint sur la place du Marché (n<sup>o</sup> 9, daté 1479) ; ce dernier rappelle le tableau d'autel de Cortone. — Je citerai encore à Arezzo une fresque au-dessus de la porte de S. Bernardo [C], représentant la *Vision de saint Bernard* ; et, dans la sacristie de la *cathédrale* [D], une grande fresque, pleine d'enthousiasme ascétique, représentant la *Pénitence de saint Jérôme*, dans un paysage de rochers. — A Castiglione Fiorentino, dans l'église de S. Francesco [E], la *Stigmatisation de saint François*, et dans l'église de S. Giuliano [F] un *Saint Michel* rappelant singulièrement la manière de Signorelli. Dans cette même église le grand tableau d'autel représentant la *Madone trônant entre quatre Saints* est une œuvre élégante des dernières années, d'un coloris éclatant (1486) ; la predella surtout est d'un charme exquis, avec des *Scènes tirées de la Vie de saint Julien*. — Le *Couronnement de la Vierge*, dans la *Galerie* [G] de Città di Castello (désigné du nom de Piero et de Fra Filippo), de même que le *Couronnement* dans l'église de S. Chiara [H] au Borgo San Sepolcro (désigné sous le nom de Piero della Francesca), peuvent également être avec quelque vraisemblance attribués au même artiste.

---

<sup>1</sup> Vers le milieu du xv<sup>e</sup> siècle, dans la capitale de l'Ombrie, à Pérouse, sous la double influence de l'Ombrie méridionale (particulièrement de Niccolò d'Alunno) et surtout de l'école florentine-ombrienne (notamment de P. della Francesca), se développe peu à peu une grande école de peinture originale. Parmi ses plus anciens représentants, il faut citer ANGELO DI BALDASSARE, l'auteur d'une *Pietà* (1459) à S. Pietro [I] de Pérouse,

son fils LODOVICO DI ANGELO, représenté par un tableau à la *cathédrale* [A] de Pérouse, et GIO. BOCCATI DE' CAMERINO. De ce dernier la *Galerie* [B] possède une série de tableaux (G. 16-20) qui ont une grande affinité avec ceux de Bonfigli, et qui, outre l'influence siennoise, rappellent aussi, par le calme élégant et l'excellence de la perspective, P. della Francesca. BART. CAPORALE est représenté dans la *Pinacothèque* [C] de Pérouse par deux peintures : une grande *Annonciation* (H. 14), dans la manière d'Alunno, mais d'un coloris plus profond (datée de 1466), et une grande fresque de l'*Ascension* (H. 12), exécutée en collaboration avec Bonfigli (1469). L'œuvre principale de Caporale est dans l'église paroissiale de *Castiglione del Lago* [D].

Les premiers grands représentants de l'école de Pérouse sont BENEDETTO BONFIGLI († 1496), et FIORENZO DI LORENZO (dont les premières œuvres sont de 1472, mort en 1520). Bonfigli, dont la vocation fut déterminée à Pérouse par Dom. Veneziano, se forma ensuite d'après les œuvres de P. della Francesca. Son chef-d'œuvre est la décoration de la chapelle du *Pal. del Comune* [E] à Pérouse, qu'il orna de fresques tirées de la *Légende de saint Herculano et de saint Louis de Toulouse* (depuis 1484 jusqu'à sa mort). Quant à ses tableaux d'autel, ils se trouvent presque tous réunis dans la *Pinacothèque* [F] : une *Annonciation* et une *Adoration des Mages* (G. 7, 9 et 10) sont des œuvres de jeunesse où l'influence siennoise est encore très marquée. A cette influence s'ajoute plus tard celle de Piero et de Benozzo Gozzoli. Bien qu'aimables et délicates, les figures de Bonfigli n'ont pas la sentimentalité qui sera plus tard le caractère de la peinture pérugine. Parmi les œuvres de la maturité de l'artiste, je citerai : une *Madone avec des Saints* (H. 4), un grand tableau d'autel divisé en plusieurs panneaux (G. 11, jusqu'à 15, achevé par CAPORALE), et une *Gloire de saint Bernard* (H. 10).

FIORENZO DI LORENZO est sinon l'élève, du moins le successeur de Bonfigli ; en même temps il a subi l'influence directe de Florence, d'abord par Benozzo, plus tard par Verrocchio. Ce dernier apparaît dans la plastique des figures, l'attitude et le mouvement, dans le coloris, le paysage, et jusque dans les étoffes et l'ornementation. La *Pinacothèque* [G] possède dans les deux salles J et L un nombre considérable de tableaux de Fiorenzo. D'abord, son premier autel, de 1472 (J. 43, 32-42) ; puis les petits panneaux d'une porte de sacristie (L. 2-9, datés de 1473), avec des *Scènes de la Vie de saint Bernardin*. Le coloris clair, la perspective habile, les fonds de riche architecture, la vie et l'animation du récit trahissent l'heureuse influence de P. della Francesca. Je citerai encore : une *Madone* dans une lunette avec saint Pierre et saint Paul, de 1487 (L. 15) ; une *Adoration des Bergers* (J. 2), qui rappelle la première manière de Ghirlandajo ; une *Pietà* très élégante, avec saint Jérôme et sainte Madeleine (J. 44), etc. Parmi les fresques, les plus remarquables sont : une *Madone trônant entre saint Nicolas et sainte Catherine* (J. 1) ; et,



hors de Pérouse, à *Diruta*, dans l'église de *S. Francesco* [A], *Dieu le Père*, dans une gloire, ayant à ses côtés saint Roch et saint Romain (1475). Dans la dernière partie de sa vie, le maître offre de très grandes affinités avec son élève Pinturicchio, si bien que la *Madone entre deux saints* à l'*Hôtel de ville* [B] d'*Assise*, et la réplique presque identique du *Palais des Conservateurs au Capitole* [C], sont attribuées, l'une à Fiorenzo (1), l'autre à Pinturicchio. L'*Adoration des Mages* à la *Pinacothèque* (J. 4) [D] doit être un des derniers tableaux du maître.

C'est sous l'influence de ces artistes que grandit et se forma Pietro di Cristoforo Vanucci, dit PIETRO PERUGINO (1446-1524) ; lui-même, il préférait se désigner du nom de sa ville natale, Città della Pieve, « de castello plebis ».

Ce maître est surtout célèbre par la manière dont il a poursuivi, jusque dans ses profondeurs, l'expression de la piété, de l'abandon, de la douleur sacrée. Mais qu'y a-t-il dans ses œuvres qui soit vraiment de pur et bon aloi ? — A Pérouse, l'artiste rencontrait un sentiment déjà dominant dans toute l'Italie, que, grâce à un sens de la beauté assez fort pour résister aux plus insipides répliques, il sut mieux exprimer et avec plus de ressources que ne l'avaient fait ses devanciers. Lorsqu'il vit que ses contemporains ne pouvaient se rassasier de l'expression donnée à ses figures, lorsqu'il comprit ce que l'admiration publique exigeait de lui, le Pérugin sacrifia sa science, et les études que, comme artiste florentin, il avait faites de la nature et de la vie. Ses têtes extatiques, telles que le vœu public les lui demandait, reposent sur des corps qui ne sont guère qu'accessoires, et que le spectateur connaît bientôt par cœur, de même que l'artiste d'ailleurs les exécutait de mémoire. Il donnait à ses admirateurs la satisfaction d'un coloris aigre et bariolé, d'une draperie richement ornée. L'ordonnance des tableaux du Pérugin est purement schématique : en bas, les saints les uns à côté des autres ; en haut les gloires et les couronnements. Quant aux plis des draperies, il n'y eut qu'une époque où le maître s'éleva au-dessus de la convention.

Parmi tous les artistes qui se sont perdus eux-mêmes et se sont ravalés au métier, l'exemple de Pietro est peut-être le plus lamentable.

D'abord, en ce qui concerne les têtes, il faut reconnaître que le Pérugin avait reçu à cet égard de la peinture florentine les plus belles inspirations. Il dut avoir dans sa vie un moment divin, quand pour la première fois il mit dans une forme admirable l'expression du sentiment le plus suave, de la plus douce rêverie, de la piété la plus profonde. Parfois il retrouve ce moment unique : même dans ses derniers tableaux,

(1) A Assise, l'œuvre est attribuée à un certain ANDREA ALTOVIGI, dit PINGEGNO, que Crowe et Cavalcaselle inclinent à considérer comme étant Fiorenzo di Lorenzo lui-même. Il y a d'autres œuvres semblables à Assise : à *S. Andrea* [E], et à la porte *S. Giacomo* [F] (*Madones*) ; et à Rome : la *Légende de la Sainte Croix*, dans le chœur de *S. Croce in Gerusalemme* [G].

il a encore quelques têtes saisissantes et vraies, perdues parmi une foule d'autres qui sont comme stéréotypées. Pour bien comprendre ces nuances, il faut analyser le type et l'expression de ses têtes, s'expliquer cet ovale particulier, ce regard de colombe chargé de tristesse, ces petites lèvres palpitantes de larmes, et se demander la nécessité, la justification de ces traits. — Parfois le Pérugin emporte notre conviction ; mais le plus souvent l'émotion qu'il nous donne n'a ni but ni objet (1). — Pourquoi en est-il autrement chez Fra Angelico ? C'est qu'il y a chez ce dernier une conviction personnelle qui le contraint à répéter, toujours avec la même puissance, la même expression au même degré. Pourquoi chez les Robbia l'expression a-t-elle toujours de la fraîcheur et de la grâce ? C'est qu'ils n'ont aucune affectation, et qu'ils restent toujours sous l'empire d'une belle inspiration. Pourquoi y a-t-il des affinités entre le Pérugin et Carlo Dolce ? C'est que tous deux cherchent à perpétuer une expression dont le caractère essentiellement subjectif et momentané n'est valable que pour une fois.

D'après Vasari, Piero fut à Pérouse l'élève de Piero della Francesca, et plus tard il fréquenta à Florence, en même temps que Lionardo, l'atelier de Verrocchio. Les œuvres mêmes du Pérugin donnent à ces assertions de la vraisemblance ; mais nous n'en avons pas la preuve, et malheureusement il nous manque aussi des tableaux datés ou susceptibles de l'être, de façon à comprendre le développement du maître. La première œuvre qui puisse avec quelque certitude être attribuée au Pérugin, ce sont les *fresques de la Sixtine* [A], qu'il paraît avoir commencées en 1482, à l'âge de 36 ans. Son premier tableau d'autel daté n'est pas antérieur à 1491.

Parmi les trois fresques de la Sixtine qui lui sont attribuées (p. 566), la *Remise des clefs*, qu'il a peinte seul, est l'un de ses meilleurs ouvrages. L'émulation du maître avec ses compagnons florentins, surtout Ghirlandajo, et plus encore l'influence de Signorelli se révèlent dans le naturalisme sain, la puissance et la grandeur de l'expression, l'excellence des portraits, l'ampleur de la draperie, le bonheur de la composition. Cette influence de Signorelli apparaît avec plus de force encore et de rudesse dans le grand tableau d'autel de la *Chiesa della Calza* [B] à Florence : le

(1) Nous ne recherchons pas si Pietro lui-même a jamais eu les sentiments qu'il prête à ses figures. Ce serait une curiosité inadmissible, et une entreprise sur les droits éternels de la poésie. Aurait-il été athée, comme Vasari le prétend, Pietro n'en pouvait pas moins peindre l'extase avec grandeur et vérité ; mais il aurait dû obéir alors à une sorte de nécessité intime et poétique. (Il y a sur les sentiments de l'artiste et du poète en général toutes sortes d'idées vagues, celle-ci entre autres, que l'artiste devrait avoir le cœur sur la main, et dans chacune de ses œuvres donner comme le programme de ses idées et de ses sentiments personnels. Mais un artiste, un poète n'a besoin d'autres sentiments que de ceux qui lui sont nécessaires pour donner à son œuvre la plus grande perfection. Quant à ses autres convictions, religieuses, morales, politiques, c'est affaire personnelle. Elles peuvent apparaître çà et là dans ses œuvres, mais elles n'en constituent pas le fondement.)

*Christ en croix*, la sainte Madeleine au pied de la croix et le saint Jérôme semblent copiés d'un tableau de Signorelli, si bien que nous sommes autorisés à y voir l'un des premiers ouvrages en date du Pérugin.

En 1491-1492, l'artiste retourna de Florence à Rome pour achever la décoration murale, aujourd'hui disparue, du palais du cardinal Giuliano de' Medici. C'est alors qu'il exécuta le délicieux petit tableau de la *Villa Albani* [A], l'*Adoration de l'Enfant*, soigneusement achevé en détrempe (daté de 1491) : sur les panneaux, quatre nobles figures de saints ; au-dessus, en petit, la Lamentation au pied de la Croix, et l'Annonciation (malheureusement endommagées).

L'année suivante, le maître revint à Florence, et (sauf quelques séjours à Pérouse, à Venise ou à Fano) il y demeura jusqu'à ce qu'il fut appelé à Pérouse pour y décorer le Cambio (1499). C'est l'époque la plus féconde et la plus heureuse de sa vie. La plupart des tableaux d'autel exécutés alors par lui se trouvent encore aujourd'hui à Florence.

Le *Pal. Pitti* [B] renferme la célèbre *Mise au tombeau* (1495), avec une collection de têtes passives, dont l'effet s'accuse par l'absence de contraste ; l'ensemble est plus remarquable par l'excellence de la composition et l'égalité de l'exécution que par une véritable profondeur. Dans la même galerie : n° 219, une *Madone adorant l'Enfant*, très repeinte, et une demi-figure de *Madeline*, d'une suavité peu agréable (n° 42). — Aux *Offices* [C], la *Madone trônant avec deux Saints* (1493) est déjà une œuvre de convention ; le portrait de l'Espagnol *Lopez Peirego*, au contraire, faussement désigné comme le portrait de l'artiste lui-même (de 1494, n° 287), présente une individualité, une finesse de coloris et de clair-obscur que le maître n'a plus retrouvée. — Dans le *Crucifiement* et le *Gethsemani* de l'*Académie* [D] (Qu. Gr., nos 56 et 53), de l'année 1496, Piero a cherché à donner à son œuvre un charme particulier par l'effet de soir du paysage ; mais les figures et l'expression sont déjà faibles et doucereuses. Il n'en est pas ainsi de la célèbre *Pietà* (n° 58), avec son ordonnance originale, et son architecture classique, qui est seulement, de même que l'expression des figures, trop préméditée et trop sobre. Les deux portraits en profil des *Moines de Vallombrosa* (Qu. Picc., n° 18), graves, d'une beauté simple, d'un coloris éclatant, sont traités avec une telle énergie qu'ils ont passé longtemps pour une œuvre de jeunesse de Raphaël. La grande *Assomption de la Vierge* (Qu. Gr., n° 55, de l'an 1500), et dans le bas quatre saints, offre une étroite parenté avec les fresques contemporaines du Cambio ; il y a, dans cette œuvre, beaucoup de convention. Le groupe inférieur dans la *Descente de Croix* de Filippino est encore plus médiocre (1505). — L'œuvre la plus considérable et la plus accomplie du maître à Florence est la grande fresque exécutée entre 1492 et 1496 à *S. M. Maddalena de' Pazzi* [E] : le *Christ en croix*, Madeleine agenouillée à ses pieds, sur les côtés saint Bernard, saint Jean, la Vierge et saint Benoît ; les figures sont ordonnées sous trois



ures en plein cintre. La noblesse des figures, la gravité saisissante de la scène, la finesse du coloris, la perfection du paysage dans le fond assurent à cette fresque, qui est d'ailleurs merveilleusement conservée, le premier rang parmi les œuvres du Pérugin en Italie.

Je citerai de même au nombre des bons ouvrages du maître quelques tableaux qu'il exécuta en quittant Florence, pendant un rapide séjour dans de petites villes. Telles sont l'*Annonciation* (1498) et la *Madone trônant* (1497) à *S. M. Nuova* [A] à *Fano*; la dernière est surtout remarquable par cinq petits gradins rappelant Ghirlandajo. A *S. Maria delle Grazie* [B] devant *Sinigaglia*, une *Madone trônant entre six Saints*, bonne peinture du même temps. — Dans l'église de *S. Agostino* [C] à *Crémone*, une belle *Madone entre saint Jacques et saint Augustin* (1494). — Il y a un moindre mérite dans la *Madone trônant entre les quatre patrons* de Pérouse (1496), aujourd'hui au *Vatican* [D]; — de même que dans la lunette de ce tableau représentant une *Pietà*, et la *Madone trônant, bénissant les frères de l'ordre* (1498), aujourd'hui à la *Pinacothèque* [E] de Pérouse. — La grande *Madone avec des Saints* dans la *Pinacothèque* [F] de *Bologne* est sans doute des dernières années de l'artiste. — Une œuvre excellente de sa maturité est le *portrait d'homme*, désigné du nom d'*Holbein*, dans la salle des peintres hollandais (à la *Galerie Borghèse* [G] à *Rome*). Morelli y voit une des premières peintures de Raphaël.

L'originalité des tableaux du Pérugin à cette date git moins dans la gravité et la profondeur douteuse de l'expression que dans la recherche d'une composition accomplie, savante et neuve, dans la technique habile des procédés à l'huile qu'il tient de son maître Verrocchio, mais perfectionnées par lui, dans le coloris éclatant d'une tonalité harmonieuse, et dans le caractère qu'il donne à ses fonds de paysage souvent très étendus. C'est ici qu'apparaît surtout l'influence des Florentins, de Ghirlandajo et particulièrement de Lionardo.

En 1499, le Pérugin fut appelé à *Pérouse* pour y décorer la maison des changeurs, le *Cambio* [H]. Les fresques des deux grandes salles qu'il acheva dès l'année suivante ont, en ce qui concerne le sujet, le même intérêt pour la culture de la Renaissance que les fresques du *Pal. della Ragione* à *Padoue*. Avec de grandes beautés, un coloris puissant, une exécution soignée, elles marquent d'une manière précise l'idée que le maître se faisait du goût des Pérugins. Les figures sont placées les unes à côté des autres, sur la même ligne; l'expression est la même chez les héros antiques, les législateurs et les prophètes: la vraie puissance manque et l'artiste y supplée par la sentimentalité. (Sur la DÉCORATION, voir plus haut.) — A partir de ce temps commence la décadence du maître, dont le talent vagabond cherche les commandes à Pérouse, à Florence, à Rome, à Sienna, et dans les petites villes de l'Ombrie. La plupart des œuvres des vingt dernières années ne sont guère que des

travaux d'atelier, dans lesquels la surabondance de l'expression et du sentiment est doublement déplaisante. Il en est ainsi de presque tous les tableaux réunis dans la *Pinacothèque* [A] de Pérouse (salle M) : c'est-à-dire, sauf les œuvres déjà mentionnées, une *Transfiguration*, le *Baptême du Christ*, le *Couronnement de la Vierge* (1502) avec un revers meilleur, le *Martyre de saint Sébastien* (1518), *Dieu le Père dans les limbes* ; les *Saints* au-dessous de la fresque de Raphaël à *San Severo* [B] (1521) ; un *Crucifiement* à *S. Agostino* [C] de *Sienna* (1510) ; plusieurs tableaux d'autel dans les églises de *Città della Pieve* [D] (des années 1504, 1513 et 1517). Le *plafond* de la *Stance de l'Incendie au Vatican* [E], que Pérugin peignit en 1508 par ordre de Jules II, a du moins gardé sa valeur décorative. Une des dernières œuvres, la *Pietà* de la *cathédrale* [F] de *Spello* (1521) offre pour cette date une rare gravité d'expression.

BERNARDINO Betti Biagi, dit PINTURICCHIO (né, selon Vasari, en 1455, † 1513), nous apparaît d'abord travaillant auprès du Pérugin aux fresques de la Sixtine. L'influence de ce compatriote mieux doué, dont il semble avoir été l'élève, jointe aux traditions de la vieille école ombrienne, surtout de Fior. di Lorenzo, se trahit dans ses nombreux ouvrages. Sa vocation était la miniature : très consciencieux, coloriste éclatant, passionné pour les scènes de genre et le riche détail ornemental, inaltérablement fidèle aux anciens procédés en détrempe, il est cependant, de tous les maîtres de l'école, celui qui eut à exécuter le plus de grandes tâches, et l'un des maîtres italiens dont nous ayons conservé le plus grand nombre de fresques considérables. Ces fresques sont remarquables moins par leur valeur artistique absolue que parce qu'elles nous donnent l'idée du luxe et de l'éclat de ce temps. De plus, malgré le manque de vraie profondeur, malgré une connaissance imparfaite de la nature, malgré certain caractère de métier, elles ont une naïveté facile, elles sont l'image heureuse de la belle et large vie contemporaine, elles ont la grâce vraiment ombrienne sans la suavité préméditée des Pérugins ; l'ensemble en est bien ordonné, l'exécution est élégante et d'un grand éclat décoratif. Ces qualités permettent de comprendre que, pour un public qui applaudissait au maniérisme doucereux du Pérugin, le maître, dans la décoration des palais et des chapelles privées, ait été préféré aux artistes vraiment grands de son temps. Les grandes familles papales de Rome, les Rovere, les Borgia, les Piccolomini, se disputaient Pinturicchio.

Tandis que Pinturicchio était occupé à la Sixtine auprès du Pérugin (v. p. 566), il eut des commandes considérables, qu'avec l'aide de peintres secondaires il termina en peu de temps, sans que l'exécution eût rien perdu en zèle ou en élégance. Les *Miracles* et la *Gloire de saint Bernardin*, dans la chapelle Bufalini, à l'*Araceli* [G] (première chapelle à droite) sont peints avec amour ; c'est probablement le premier ouvrage du maître après l'achèvement de la Sixtine, vers 1484. L'influence des

maîtres auprès desquels il avait travaillé dans la chapelle du Vatican, et aussi le modèle du plafond de Melozzo aux SS. Apostoli, ont eu sur lui une heureuse action. Une église où, dans un petit espace, Pinturicchio exécuta les travaux les plus variés, est *S. Maria del Popolo* [A]. A partir de 1485, par ordre de différents membres de la famille Rovere, il y peignit la chapelle de S. Girolamo (première chapelle à droite), avec le tableau d'autel si vivant de l'*Adoration des Mages*; les parties décoratives de la deuxième chapelle, qui n'existent plus, et enfin le beau plafond très bien conservé du chœur avec le *Couronnement de la Vierge*, quatre *Sibylles*, et un encadrement d'une riche fantaisie (le plafond ne doit être que de 1505). Les décorations de la quatrième chapelle à droite furent exécutées en 1480, par ordre du cardinal Giorgio Costa. — Innocent VIII n'avait occupé le maître qu'à des œuvres accessoires, telles que les décorations complémentaires du plafond du *Museo Pio-Clementino* [B] au Vatican; Alexandre VI fit de lui son peintre de cour. C'est pour ce pape qu'outre les fresques du Fort Saint-Ange, aujourd'hui disparues, Pinturicchio peignit les lunettes et les voûtes des cinq salles de l'*Appartamento Borgia* [C], au Vatican (1492-94). Ce sont des *Prophètes*, des *Sibylles*, des *Apôtres*, des *Sciences* trônant avec leurs suivants, des légendes de différents *Saints*, des *Scènes du Nouveau Testament*; le tout, sans grand effort de pensée, mais avec nombre de traits et d'épisodes naïfs, et un riche effet décoratif. (L'artiste a eu vraisemblablement pour collaborateur le maître de Peruzzi, PIETRO D'ANDEA, de Volterre.)

Revenu pour quelque temps à Pérouse, où il exécuta plusieurs tableaux d'autel d'un travail habile (v. plus bas), Pinturicchio trouva le loisir de peindre une chapelle (à gauche) dans la *cathédrale* [D] de *Spello* (1501) : l'*Annonciation*, l'*Adoration des Bergers* et des *Pèlerins*, le *Christ parmi les docteurs*; sur la voûte, les *Sibylles*. Ici l'artiste s'est abandonné à sa fantaisie, et, parmi nombre de traits conventionnels et de parties de métier, il a créé quelques figures d'une grâce exquise, les Bergers et les Pèlerins s'avancant pieusement, Joseph et la Vierge dans le temple, etc. Les fonds élevés et d'une grande richesse, de même que les rehauts d'or, sont caractéristiques. — Le colossal tableau d'autel de *S. Andrea* [E], la *Madone trônant*, et à ses pieds le petit saint Jean écrivant, n'est que de 1508.

En 1502, le maître s'était arrangé avec le cardinal Piccolomini pour la décoration de la *Libreria* (le dépôt des livres du chœur), dans la *cathédrale* [F] de *Sienna*. L'exécution fut, avec la collaboration de quelques aides, terminée entre les années 1506 et 1507. (La meilleure lumière est celle de l'après-midi.) Ces peintures sont dans leur ensemble le chef-d'œuvre de l'artiste, et, dans leur parfait état de conservation, dans l'éclat et l'harmonie de toute la salle, elles justifient les remarques faites plus haut sur le talent de Pinturicchio. Il ne faut chercher dans ces tableaux de cérémonie ni grandes compositions historiques ni scènes dramatiques;



mais les caractères et les figures vivantes y sont en plus grand nombre que dans aucune autre œuvre de Pinturicchio. La *Vie du pape Pie II*, qui est ici représentée en une série de dix grandes fresques, dans un encadrement magnifique, est devenue dans les mains de ce peintre heureux une fable amusante, un roman : le tout dans les costumes et la couleur de son temps, et non point des cinquante années en arrière. C'est à peine si Pie II a la ressemblance d'un portrait (1) ; Frédéric III est « l'Empereur », tel qu'il pourrait être dans n'importe quelle légende. Cette sorte de naïveté était un grand avantage pour le peintre. (Sur le côté extérieur de la chapelle est une grande et excellente fresque représentant l'élection de Francesco Piccolomini comme pape, sous le nom de Pie III). — Avant l'exécution de ces fresques, Pinturicchio avait en 1504 peint dans la chapelle de *S. Giovanni* [A] quelques fresques plus petites, parmi lesquelles se distinguent surtout les deux portraits du fondateur *Alberto Aringhieri*. — Quant aux travaux exécutés par Pinturicchio dans ses dernières années pour la décoration du palais de Pandolfo Petrucci, il ne s'en est conservé que quelques fragments qui sont à l'étranger.

Outre ces fresques, Pinturicchio a exécuté un certain nombre de tableaux d'autel, en partie considérables. Je citerai : la *Madone trônant entre des Saints* à la *Pinacothèque* [B] de *Pérouse* (de 1498), et une autre *Madone* provenant de *S. Girolamo* ; — dans la *cathédrale* [C] de *San Severino*, une *Madone* un peu plus petite, œuvre charmante des premières années de l'artiste. — A l'*Hôtel de ville* [D] de *San Gimignano* (provenant de Monte Oliveto), une belle *Madone* dans la gloire adorée par deux saints, sur un fond de paysage ravissant (vers 1504). — A l'*Académie* [E] de *Sienna*, une *Sainte Famille*. — Dans la *Galerie* [F] du *Vatican* (n<sup>o</sup> 23) un *Couronnement de la Vierge*, excellent, mais retouché. Le joli petit tableau, plein d'effet, qui est exposé dans la première salle du *Palais Borghèse* [G] à *Rome*, sous le nom de Crivelli, le *Christ en croix entre saint Jérôme et saint Christophe*, a été récemment réclamé pour une œuvre de jeunesse de Pinturicchio. — Au *Musée* [H] de *Naples*, une *Assomption de la Vierge*, très abîmée. — La dernière œuvre du maître, le *Christ portant la croix*, dans la *Casa Borromeo* [I]

(1) On a voulu reconnaître dans le jeune *Énéas Sylvius à cheval* un portrait de Raphaël. — Quant à la prétendue collaboration de Raphaël à ce travail, je répondrai que l'exécution n'en fut commencée au plus tôt que dans l'automne de 1505, par le plafond, en sorte que Raphaël n'aurait pu collaborer qu'au plafond même. Plusieurs dessins de ces fresques ou d'après ces fresques (*Offices* [J], *Casa Baldeschi* [K] à *Pérouse*, *Brevi* [L], *Chatsworth* en Angleterre) sont parfois, non sans contestation d'ailleurs, attribuées à Raphaël. Mais de conclure qu'un artiste tel que Pinturicchio, un grand entrepreneur, ait fait faire ses dessins par un jeune peintre encore presque inconnu, il est difficile de croire que même un maître relativement secondaire et quelque peu homme de métier, comme Pinturicchio, y ait consenti. La plupart de ces fresques, au reste, sont d'un mérite égal, et elles sont bien dans le caractère de Pinturicchio. (V., plus bas, Raphaël.)

à *Milan* (1513), est une miniature d'une rare élégance qui trahit bien la véritable vocation du maître.

Nous mentionnerons ici un imitateur médiocre du Pérugin, GERINO DA PISTOJA, qui fut l'aide de Pinturicchio. Sa première œuvre est une bannière d'église à *S. Agostino* [A], au *Borgo San Sepolero*; l'une des dernières et des pires est une *Madone trônant entre des Saints* aux *Offices* [B] (n° 41). Il y a quelque prétention dans un *Noli me tangere* à *S. Lucchese* [C], aux portes de *Poggibonsi*, où se trouvent aussi, dans le couvent, des fresques de Gerino.

Parmi les élèves du Pérugin on nomme aussi d'ordinaire GIOVANNI DI PIETRO, dit LO SPAGNA (d'après son origine espagnole, † vers 1530); mais le caractère de ses premières peintures semble indiquer que son maître ou son modèle était plutôt Fiorenzo. De bonne heure (avant 1503), il semble avoir connu le jeune Raphaël; et cette influence fut décisive pour son talent. La *Madone avec les Saints patrons*, dans l'*Hôtel de ville* [D] de *Spoletto*, est une des notes les plus pures et les plus jeunes de toute l'école. — La *Pinacothèque* [E] de *Pérouse* possède de même, des premiers temps de l'artiste, une belle *Madone trônant entre des Saints*, d'un coloris riche et clair. La *Madonna della Spineta* au *Vatican* [F] (III, 26) est sans doute de la même date. — Je citerai encore à *Trevi*: à la *Madonna delle Lagrime* [G], une *Mise au tombeau*, de 1520; au *Municipio* [H], les deux belles figures de *Sainte Catherine* et de *Sainte Cécile*, la première presque semblable à une œuvre de jeunesse de Raphaël; à *S. Martino* [I], une fine et douce *Madone dans la gloire avec saint François et saint Antoine* (1511); dans le couvent voisin, une *Assomption de la Vierge* (1512). — La *Madone avec des Saints*, dans l'église inférieure de *S. Francesco* [J] à *Assise* (1516, première chapelle à droite), est sans doute son œuvre la plus importante: l'exécution en est particulièrement fine et soignée. — Dans la dernière partie de sa vie, Spagna travailla surtout à *Spoletto*, où il était en 1517 le président de la gilde de *Saint-Luc*. Son œuvre la plus étendue dans cette région, ce sont les fresques de *S. Jacopo* [K], entre *Spoletto* et *Foligno*, qui sont déjà entachées de maniérisme. — Au *Pal. Colonna* [L] à *Rome*: un *Saint Jérôme dans le désert*. Au *Pal. Pitti* [M], *Corridore della Colonna*, les *Fiançailles de sainte Catherine*, entre saint Antoine et saint François, peinture peu importante et abîmée. — Dans le *Couronnement de la Vierge*, à *Todi* (église des *Reformati* [N]), achevé en 1511, et dans la réplique du même tableau à l'*Hôtel de ville* [O] de *Trevi*, Spagna eut expressément pour modèle le tableau d'autel de Dom. Ghirlandajo dans l'église de *S. Girolamo* à *Narni*, qui a été cité plus haut (v. p. 564). — Dans la *Galerie du Capitole* [P], quelques restes des fresques de la *Magliana*, des *Muses* maniérées, de la dernière époque de l'artiste.

Les autres élèves et compagnons du Pérugin ne méritent qu'une énumération sommaire. EUSEBIO DI SAN GIORGIO est l'auteur de deux fres-

ques originales, l'*Annonciation* et les *Stigmates de saint François* (1507) dans le cloître du couvent des Capucins, *S. Damiano* [A], près d'Assise. Je citerai encore de lui, dans la *Pinacothèque* [B] de Pérouse, une *Adoration des Rois*, venant de S. Agostino (1505) et qui rappelle visiblement la manière de Pinturicchio ; une *Madone avec des Saints* (1509), empruntée à une Madone de Raphaël à Naples ; à Mantelica, une peinture d'autel (1512) dans l'église *S. Francesco de' Zoccolanti* [C]. — GIANICOLA MANNI est l'auteur d'une *Conversion de saint Thomas* dans la *Pinacothèque* [D] de Pérouse ; la seconde salle du *Cambio* [E] est d'une exécution particulièrement rapide (1517). Plusieurs figures de *Saints*, d'un bon travail, sur l'un des piliers de la *cathédrale* [F]. D'autres dans la *Galerie* [G] de Pérouse (Salle O). — TIBERIO D'ASSISI peignit en 1518 dans la chapelle des Roses à *S. M. degli Angeli* [H], au-dessous d'Assise, un cycle de fresques de la *Vie de saint François*, pareil à celui qu'il avait déjà exécuté en 1512 dans l'église de *S. Fortunato* [I] à Montefalco. — SINIBALDO IBI mérite une place parmi les vrais élèves du Pérugin (à Gubbio, *cathédrale* [J] ; à Rome, *S. Francesco Romana* [K]). — Les ALFANI sont moins des élèves du Pérugin que des imitateurs de Raphaël. Le père, DOMENICO DI PARIS ALFANI (1483, † après 1536), reçut de Raphaël le dessin (conservé aujourd'hui à Lille) pour une *avec Madone des Saints*, qui est à la *Pinacothèque* [L] de Pérouse (P. 36) ; toutes les œuvres de cet artiste d'ailleurs révèlent l'influence de Raphaël. Son fils ORAZIO (1510-1583) est un éclectique soumis à l'influence des modèles les plus différents. — BERTO DI GIOVANNI nous apparaît dans la *Pinacothèque* [M] de Pérouse comme un imitateur stérile de Raphael, avec des inspirations plus anciennes : une *Madone trônant* (Qn. 16-21, datée de 1517), et *Saint Jean à Pathmos*. — ADONE DONI (1540-1583) est l'auteur d'une *Adoration des Mages* à *S. Pietro* [N] (cinquième pilier à gauche), qui, outre l'influence de Pérouse, trahit différentes influences étrangères. — Dans l'église inférieure [O] d'Assise, une *Cène* de 1573 et les fresques maniérées de la chapelle S. Stefano. A Gubbio, dans la *cathédrale* [P], un tableau d'autel. — BERNARDINO DI MARIOTTO (vers 1520) nous apparaît dans la *Galerie* [Q] de Pérouse comme un étrange oiseau de nuit. Ses tableaux d'autel (N. 1-3, 20 et 21), exécutés en détrempe, cherchent à imiter les compositions de Raphaël, mais l'artiste est encore retenu dans les vieilles formes pérugines.

Tous ces élèves sont abondamment représentés dans les églises et la Pinacothèque de Pérouse. Quelques-uns de leurs travaux sont plus originaux que la moyenne des œuvres exécutées par leur maître dans ses dernières années. La plupart cependant sont assez faibles et assez mous ; et lorsque les derniers représentants de l'école voulurent allier à leurs formes défectueuses les principes de style de l'école romaine, ils tombèrent dans un lamentable maniérisme.



Le point de la **Haute-Italie** où domina d'abord le réalisme, et d'où il exerça son influence sur le développement de la Renaissance en ces régions, est *Padoue*, qui déjà dans les fresques de Giotto à l'Arena offre un des plus beaux monuments de l'art du XIV<sup>e</sup> siècle. L'origine de l'art nouveau remonte ici à FRANCESCO SQUARCIONE (1394-1474), et à la fondation de son grand et célèbre atelier. Squarcione, dit-on, avait fait en Italie et en Grèce une collection de statues antiques, de reliefs, de fragments d'ornementation qui dans son atelier étaient l'objet d'une étude appliquée, mais exclusive. Il n'était guère question, en effet, d'une étude pénétrante des principes vitaux sur lesquels repose la sculpture antique, dont la peinture moderne eût pu s'inspirer. Ce qu'on appréciait dans les restes de cet art antique, ce n'était point la simplicité sobre, la recherche de l'idéal, mais au contraire cette richesse du détail qui peut-être, en effet, a constitué le prix et la vogue des sculptures raffinées de l'époque de la décadence. Reproduire par la peinture la détermination des formes purement plastiques, tel fut le but de l'école; et de là viennent la rigidité, la dureté de ses œuvres. L'école, très éprise d'ornementation, emprunta de plus nombre d'éléments décoratifs aux fragments de l'antiquité, surtout aux constructions romaines.

La tendance réaliste du siècle vint en même temps, par une combinaison originale, se mêler à cette étude de l'antique. Le réalisme était l'âme, l'antique n'était qu'une partie de l'expression. C'est surtout dans la draperie que les deux tendances se rejoignent et se rencontrent; les plis et l'allure ont certain caractère antique, mais le poli à facettes, les ombres profondes, l'exécution minutieuse du détail, sont réalistes. — D'ailleurs, la profondeur et la saveur du coloris, le raffinement du clair-obscur, la finesse et la puissance du modelé sont les grandes qualités de l'école de Padoue et surtout d'Andrea Mantegna, qui ne tarda pas à être la vie et l'âme de l'école.

Ici encore pourtant *l'inspiration directe vint de Florence*. Quelques-uns des plus grands artistes florentins, précisément vers le milieu du siècle, exécutèrent à Padoue des travaux considérables : UCELLO et FRA FILIPPO y peignirent des fresques malheureusement disparues; mais surtout DONATELLO y créa la statue équestre de Gattamelata et le maître-autel du Santo (1444-1453), deux de ses œuvres les plus considérables et les plus importantes (v. p. 351 et suiv.). C'est ici, dans l'atelier de Donatello, qui réunissait autour de lui un grand nombre d'aides et d'élèves, que commença, pour la Haute-Italie, la renaissance non seulement de la statuaire, mais de la peinture elle-même.

Le mérite incontestable de Squarcione fut, avec la création de son Académie, sa collection de modèles antiques, et l'art inné chez lui d'associer les mieux doués de ses élèves à de grands travaux dont il se réservait l'arrangement et l'ordonnance plus que l'exécution. De ses deux seules œuvres authentiques, l'une, un *Saint Jérôme*, avec quatre

saints plus petits sur les volets latéraux, est en Italie, dans la *Galerie* [A] de *Padoue* (entre 1449 et 1452). Il y a dans ce tableau certaine finesse archaïque, à la manière des Vivarini; mais en regard de la seconde œuvre du maître, la *Madone* (de la *Galerie* de Berlin), d'un sentiment si profond, d'une exécution si large, le saint Jérôme paraît si différent, l'exécution a un tel aspect de miniature, que peut-être faut-il y voir plutôt la main d'un élève (GREGORIO SCHIAVONE?). Cette supposition est rendue très vraisemblable, entre autres, par l'exemple des célèbres fresques de la chapelle S. Cristoforo, aux *Eremitani* [B] de Padoue, qui, commandées à Squarcione (après 1443), ont été exécutées uniquement par ses élèves (elles ont été achevées avant 1460).

Ces fresques sont l'œuvre principale de l'école de Squarcione, et avant tout d'ANDREA MANTEGNA (1430-1506; v. ARCHITECTURE), qui a exécuté la plus grande partie du travail, et dont l'influence se trahit visiblement dans le reste. Les scènes sont tirées de la *Légende de saint Christophe et de saint Jacques*. D'après la description de l'« Anonimo », les fresques à gauche sont toutes de la main de Mantegna (la Tentation de saint Jacques, sa Vocation, son Baptême, saint Jacques devant le juge, saint Jacques conduit au supplice, son martyre); à droite, la partie inférieure est également de Mantegna (le Martyre de saint Christophe, et la Translation de son corps); les fresques au-dessus sont : la Prédication de saint Christophe, de ANSUINO DA FORLI, et le saint Christophe portant l'Enfant Jésus sur les eaux, de BONO DA FERRARA. Le saint Jacques devant un prince à cheval, et le saint Jacques guérissant les paralytiques sont attribués par Crowe et Cavalcaselle à MARCO ZOPPO. L'Assomption de la Vierge dans l'abside, de même que les figures de Dieu le Père et de quatre saints sur la voûte de l'abside, sont de NICCOLÒ PIZZOLO. La partie la plus médiocre, ce sont les affreux Évangélistes du plafond, que Vasari, certainement par erreur, attribue à Mantegna.

Il règne dans l'ensemble un grand caractère d'unité : à côté de Mantegna, cependant, Ansuino, Bono, Zoppo, paraissent lourds dans les formes, sans avoir l'intelligence et le sens de cette exécution minutieuse et charmante qui est propre à Mantegna. Seul Pizzolo, dans l'Assomption de la Vierge, approche de son grand condisciple par la vie et le mouvement, comme par les formes, si bien qu'aujourd'hui on est tenté d'attribuer à Mantegna lui-même l'exécution du groupe des Apôtres. Il est vrai qu'en revanche Pizzolo serait considéré comme l'auteur des deux fresques supérieures de la paroi gauche : la Tentation et la Vocation de saint Jacques.

Dans les fresques mêmes de Mantegna, si le maître égale les Florentins, ce n'est pas par l'intelligence du moment dramatique : la *Fuite de saint Jacques* manque de noblesse; dans le *Baptême d'Hermogène*, la plupart des témoins sont trop dispersés; dans la scène où est traîné le cadavre de saint Christophe, l'artiste n'a vu qu'une occasion de raccourci,

comme s'il s'agissait de Goliath. Mais la vie de l'action, la vérité accomplie des caractères, sont telles qu'un Florentin même les égalerait à peine. Je citerai par exemple, à cet égard, la confusion des adversaires de saint Jacques, quand ce dernier appelle les démons contre eux ; la tenue du cortège dans la marche au lieu du supplice ; le groupe des archers tirant sur saint Christophe et très surpris de voir le préfet atteint à l'œil par une flèche ; ou encore la conversion des lansquenets.

Au *Castello di Corte* [A] à Mantoue, parmi les travaux exécutés par Mantegna à partir de 1460 pour Lodovico Gonzaga, se sont conservées, au moins en partie, les fresques de la Camera degli Sposi della Stanza di Mantegna, aujourd'hui l'Archivio notarile. Ce sont des *Scènes de la vie de Lodovico Gonzaga* avec de beaux et vivants portraits, dans des paysages du détail le plus riche ; le plafond est orné de portraits d'empereurs, et de petites scènes mythologiques en grisaille (1474). La voussure d'une loggia, sur le même étage que la Camera degli Sposi, a une belle décoration de plafond : des enfants, avec des accessoires de chasse, qui ont pu servir à Corrège de modèle pour ses premiers travaux à Parme. Les raccourcis, que Mantegna s'est plu à prodiguer dans cette dernière œuvre, sont d'une grande habileté. — La chapelle funéraire de Mantegna à *S. Andrea* [B] renferme enfin différentes peintures de son fils FRANCESCO et de ses élèves : le large tableau très repeint, représentant le *Salut des deux saintes familles*, est probablement une imagination d'Andrea lui-même.

Pour l'exécution fidèle, minutieuse, Mantegna ne se contentait pas de la fresque : d'un tableau à l'autre, il cherchait de nouveaux procédés, des groupes plus éloignés dans la perspective, des fond d'architecture et de paysage, des draperies surchargées de plis, avec des miroitements et des réflexions de lumière. Parmi ses tableaux d'autel, les plus anciens (1454) sont la *Sainte Euphémie* du Musée [C] de Naples, qui est peut-être le maximum de beauté idéale qu'il puisse atteindre, et un autel à la *Brera* [D] (n° 264), composé de douze panneaux représentant des *Saints*, de l'exécution la plus nette et du détail le plus minutieux. — Au moment où les fresques des Eremitani approchaient de leur achèvement, Mantegna reçut la commande du beau tableau d'autel, en trois parties, de l'église *San Zeno* [E] à Vérone (achevée en 1459), et l'une des œuvres les plus approfondies du maître. — Il y a plus de grâce, de noblesse, avec la même richesse et le même achèvement, dans le tableau d'autel des *Offices* [F] (n° 1111), plus petit et plus récent. — La *Madone*, dans un paysage de rochers (*Offices* [G], n° 1205), peinte à Rome vers 1489, est une perle d'exécution en miniature. — Les mêmes qualités se retrouvent dans la figure jeune et hardie de *Saint Georges* devant un château fort (*Académie* [H] de Venise, n° 273). — La *Pietà* de la *Brera* [I] (n° 273, vers 1475) est un exemple frappant du degré où le maître poussait le réalisme : le cadavre, d'une laideur terrible, et dont le raccourci fait



presque se toucher la tête et les pieds, ne laisse place que dans les coins pour les têtes des trois Marie, dont les traits sont défigurés par l'expression de la douleur. Mais le raccourci est si magistral, l'exécution jusque dans le moindre détail a tant de sérieux et de grandeur, l'effet de lumière est si fin, qu'aucun doute ne peut s'élever sur la sainte conviction qui a présidé à la création de l'œuvre. — A la dernière époque du maître appartiennent la grande *Madone trônant avec des saints*, dans la *Casa Trivulzi* [A] à *Milan* (1497), un peu sérieuse et triste jusque dans le coloris, et une petite *Madone*, très achevée, dans la *Galerie* [B] de *Bergame*. Cette dernière collection renferme de même un des rares portraits exécutés par le maître. — Une *Madone*, avec cinq demi-figures de saints, dans la *Galerie* [C] de *Turin* (n° 305), a malheureusement souffert nombre de repeints.

Le disciple le plus fidèle de Squarcione dans le genre de la miniature, mais avec plus de minutie encore et un zèle qui tourne à la caricature, est GREGORIO SCHIAVONE (membre de la corporation des peintres de Padoue à partir de 1441). La *Galerie* [D] de *Turin* possède de lui une *Madone* très caractéristique, dans un riche encadrement, avec guirlande de fruits, etc. — Je citerai encore un portrait, d'une fine exécution, dans la collection privée de l'antiquaire *Guggenheim* [E] à *Venise*.

L'école de Squarcione se répand vers le sud, à Ferrare, à Bologne, dans les Marches, grâce aux élèves de cette région formés par le maître de Padoue. D'ANSUINO DA FORLI (1), il est vrai, à part la fresque de la chapelle des Eremitani, on ne saurait citer en Italie aucune œuvre authentique, et de même de BONO DA FERRARA; mais l'influence de ces deux artistes dans leur patrie y décide des destinées de l'art. (Voir plus haut Melozzo et Palmezzano.)

MARCO ZOPPO, qui, après avoir travaillé à Padoue, s'établit à Venise, est l'auteur de quelques tableaux sérieux, mais d'exécution maladroite dans les figures, qui se sont conservés à Bologne. Je citerai le tableau d'autel en plusieurs parties, et signé, au *Collegio di Spagna* [F]; un *Crucifix*, transporté de S. Giuseppe de' Cappucini au *Museo Civico* [G], où il y a de même une *Nativité du Christ* attribuée avec vraisemblance à l'artiste. Le tableau d'autel, avec *Sainte Apollonie*, et de petites scènes tirées de sa légende, à la *Pinacothèque* [H], est aujourd'hui, avec raison, retiré à Zoppo. — A *Pesaro*, *S. Giovanni Ev.* [I] possède de lui une

(1) Peut-être Ansuino est-il l'auteur d'un excellent profil de jeune homme, au *Museo Correr* [J] à Venise, signé A. F. P. — On retrouve sa manière dans des scènes de légendes fantastiques au *Pal. Doria* [K] à Rome attribuées à Mantegna, et dans deux tableaux semblables au *Pal. Panciatichi* [L] à Florence.

*Pietà* et une tête de *Saint Jean-Baptiste*. — L'œuvre la plus remarquable du maître est peut-être un petit *Saint Jérôme* dans un paysage, chez le docteur *Frizzoni* [A] à *Milan*.

FRANCESCO COSSA, de Ferrare, offre de grandes affinités avec Zoppo ; il a tout à fait la manière de l'école de Padoue. Occupé à Ferrare avec son père, dès 1456, il s'établit plus tard à *Bologne*. Dans cette ville, la *Mad. del Baracano* [B] (1472), qui n'est plus visible, possède de lui une fresque de la *Madone trônant avec des anges*, et à ses pieds *Giov. Benvoglio* avec sa femme. La *Pinacothèque* [C] conserve de sa main un tableau d'autel représentant la *Madone entre saint Pétrone et saint Jean l'Évangéliste* (1474). Les figures de Cossa, un peu lourdes comme celles de Zoppo, mais mieux dessinées, ont un grand caractère de sérieux et de dignité ; le détail, très riche, est exécuté avec une grande élégance dans une tonalité grisâtre. Les grandes figures des douze *Apôtres à S. Petronio* [D] (cinquième chapelle à gauche), un peu lourdes et monotones, sont attribuées à L. Costa, mais elles appartiennent sans doute à l'atelier de Cossa. (Sur les vitraux exécutés d'après les dessins de ce dernier, v. plus loin.)

Une œuvre originale et charmante de Cossa, c'est le *gradino* d'autel de la *Galerie du Vatican* [E] (I, 11) où il figure sous le nom de B. Gozzoli ; on y voit représentées des scènes très vivantes de la *Légende de saint Hyacinthe*, d'un coloris éclatant et d'une riche ornementation. (Les œuvres attribuées à Cossa à l'Ateneo de Ferrare sont des ouvrages d'atelier, très postérieurs.)

La rudesse anguleuse de Zoppo est adoucie chez Cossa par l'influence qu'exerça sur le développement de l'école de *Ferrare*, et à un moindre degré sur l'école voisine de *Bologne*, un peintre de l'Italie centrale, PIERO DELLA FRANCESCA. Les peintures originales de Piero au *Pal. Schifanoia* [F] (« Sanssouci ») sont malheureusement perdues ; les peintures de la grande salle, qui se sont conservées, ont dû être exécutées dès 1469-1471 ; elles présentent le monument le plus intéressant de la vieille école de Ferrare, et l'un des documents les plus précieux pour l'histoire de la civilisation de ce temps. C'est la vie du petit tyran italien Borso d'Este, duc de Ferrare, traduite d'une façon qui répondait à l'esprit du siècle. Une série inférieure de peintures représente des actes de la *Vie de Borso*, même les plus insignifiants, dans un magnifique décor d'architecture, avec les plus riches costumes. Une seconde série contient les signes du Zodiaque, avec des figures allégoriques assez obscures sur un fond bleu. La série supérieure contient des dieux et des allégories sur des chars de triomphe, traînés par des animaux symboliques, et des scènes de la vie humaine représentant les divers arts et métiers. L'ensemble est une de ces encyclopédies astrologiques et symboliques (comme celle de Miretto au Pal. della Ragione, à Padoue, v. p. 537, D) au secret desquelles les lettrés du temps attachaient tant de prix à être

initiés. L'exécution, extrêmement brillante, est du bas jusqu'en haut d'une finesse de miniature, et pour s'en rendre compte il faut une échelle volante. La moitié de ces fresques malheureusement a disparu. L'exécution de la paroi nord-est trahit plusieurs mains : les meilleures parties, celles qui révèlent surtout l'influence de P. della Francesca, ce sont les représentations des mois de mars, d'avril et de mai, par COSSA, dont la manière se reconnaît au premier regard.

COSIMO TURA, dit Cosmé (1420 à peu près, jusque vers 1498), qui, à partir de 1458, fut le peintre de la cour des ducs d'Este, se reconnaît clairement dans les peintures de la paroi gauche (à commencer par l'entrée). La *cathédrale* [A] de *Ferrare* possède en outre de lui deux grands tableaux, jadis panneaux d'orgue, représentant l'*Annonciation* et *Saint Georges* (1469). Je citerai encore : à la *Pinacothèque* [B], deux petits tableaux ovales (n<sup>os</sup> 26 et 27); dans la *Galerie* [C] de *Bergame*, une petite *Madone*; à *Venise*, au *Musée Correr* [D], une *Pietà*, et chez *Sir Henry Layard* [E], la figure du *Printemps* sur un trône fantastique; à *Florence* enfin, au *Pal. Panciatichi* [F], deux petits tableaux de *Saints* qui portent le nom de Mantegna. En regard des élèves de Squarcione cités plus haut, Tura a plus de fraîcheur et de vie dans le coloris, plus d'imagination et de richesse dans les détails d'architecture et de décoration.

De même que Tura, les autres Ferrarais du xv<sup>e</sup> siècle subissent tous l'influence mixte de Padoue et de P. della Francesca. Ils ne sauraient se mesurer avec les Florentins; car ils n'ont pas le mouvement de l'action dramatique, et le sens même de l'espace est chez eux très imparfaitement développé. Mais le sérieux du réalisme, la décision des formes, l'excellence du modelé, l'éclat du coloris, le clair-obscur qu'ils obtiennent même dans des peintures en détrempe, prêtent à leurs œuvres un mérite durable.

STEFANO DA FERRARA († vers 1500) a de grandes analogies avec Tura, mais il lui est supérieur, à en juger par le seul tableau qui lui soit attribué avec quelque vraisemblance, une *Madone trônant entre quatre Saints*, à la *Brera* [G] (n<sup>o</sup> 179). Ses figures de femmes surtout ont plus d'ampleur et de caractère que celles de Tura; avec le même goût du détail, la même richesse de coloris, il a plus de calme dans l'attitude et la draperie, une lumière plus fine et une tonalité de couleurs plus chaude.

LORENZO COSTA (1460-1535), formé à Ferrare sous l'influence des artistes précédents, avec qui il avait encore collaboré peut-être aux travaux du Palais Schifanoja, vint de bonne heure à *Bologne*. C'est dans cette ville que se trouvent ses œuvres principales, et c'est là que se produisit entre Francesco Francia et lui un merveilleux échange d'impressions et d'influences. Dans ces relations, la part apportée par Costa était un réalisme solide et une science beaucoup plus avancée que celle de Francia; Costa, en revanche, s'inclinait devant le sentiment de la beauté de Francia, et l'expression donnée par ce dernier à l'âme même. Costa



enfin reprenait son avantage par le caractère plus sain de ses compositions, qu'il devait à l'influence de son milieu natal, et par l'éclat du coloris. — Parmi les grandes peintures sur toile et en détrempe, dans la chapelle Bentivoglio à *S. Giacomo Maggiore* [A], les deux *Triumphes allégoriques* (1490), d'un sens assez obscur, étaient peut-être, par la nature du sujet, au-dessus des forces de Costa. La *Madone*, avec les portraits de la famille Bentivoglio en pied (1488), très laids, mais d'une exécution excellente, d'une gravité presque maussade et d'un coloris grisâtre, trahissent encore des liens étroits entre le maître, Cossa et Eric. Roberti l'ancien. — A *S. Petronio* [B], le tableau d'autel de la chapelle Bacciochi (septième chapelle à gauche) : une *Madone trônant avec quatre Saints* et des anges musiciens dans une lunette (1492) est supérieur à n'importe quelle œuvre de Francia. Je citerai encore dans cette même église un *Saint Jérôme*, une belle *Annonciation* (troisième chapelle à droite), et, dans la cinquième chapelle à gauche, un *Saint Sébastien*, généralement attribué à Cossa. Ici et plus encore dans les tableaux de la dernière période de l'artiste, l'influence ombrienne de son ami Francia se marque peu à peu par la sveltesse et la délicatesse croissante des figures, par le calme et le caractère de l'expression qui tourne parfois à la sentimentalité. — A *S. Giovanni in Monte* [C], au fond du chœur : le *Couronnement de la Vierge* avec six saints (1497), qui ici, comme généralement dans l'école de Bologne et de Ferrare, sont groupés, et non pas seulement les uns auprès des autres, comme chez les Pérugins. — Dans la même église, septième chapelle à droite, une *Madone trônant* avec des anges musiciens et des saints d'une exquise naïveté. Le tableau du chœur est en même temps l'un des spécimens les plus remarquables des paysages où Costa révèle un rare sentiment de la ligne en harmonie avec les figures, et une véritable maîtrise de la couleur. Les paysages de Costa sont d'ordinaire de belles vallées, d'une riche végétation, avec des vues sur un horizon doux et modéré, dont le modèle se rencontre aux environs de Bologne. — Dans les fresques peintes par le maître à *S. Cecilia* [D] (v. en bas, la quatrième peinture à gauche et la quatrième à droite), le paysage est peut-être ce qu'il y a de mieux. — L'*Assomption de la Vierge* à *S. Martino* [E] (cinquième autel à gauche) accuse fortement la manière ombrienne. — Dans la *Pinacothèque* [F], entre autres, le *Mariage de la Vierge*. — Quand ses protecteurs, les Bentivogli, furent chassés de Bologne, Costa fut appelé à la cour des Gonzague (1509), où il resta jusqu'à sa mort. Le sac de Mantoue a détruit ses œuvres presque sans exception. Une *Madone trônant*, qui a survécu à *S. Andrea* [G] (1525), est très endommagée. C'est à Mantoue qu'a dû être peint le portrait si fin d'*Isabelle d'Este* (*Offices* [H], n° 1121), qui offre de grandes affinités du moins avec la manière de Costa, mais qui est surpassé encore en finesse d'exécution et en éclat de coloris par un *Portrait d'homme* au *Pal. Pitti* [I] (n° 376), signé, et

d'une date certainement antérieure. — De Mantoue, Costa exécuta de même quelques tableaux pour *Ferrare*, sa patrie, tels qu'une *Madone entre deux Saints*, qui est aujourd'hui à l'*Ateneo* [A] (n° 28).

A Mantoue, le plus remarquable des compagnons de Costa était ERCOLE (DI GIULIO CESARE) GRANDI († sans doute en 1531). Les quelques tableaux de lui qui se sont conservés représentent la dernière manière de Costa, tels que le *Martyre de saint Sébastien*, *Sainte Marie l'Égyptienne* et la *Lamentation sur le corps du Christ* à l'*Ateneo* [B] de *Ferrare*, et le joli petit tableau de *Saint Georges* dans la *Galerie Corsini* [C] à Rome. — Son père, qui porte le même nom, ERCOLE (DI ROBERTO) GRANDI († vers 1513), était le contemporain un peu plus âgé de Costa à Ferrare, où dans les dernières années du xv<sup>e</sup> siècle il travaillait pour la cour. C'est dire qu'il est encore sous l'influence de Padoue. Une scène de la *Vie de Melchisédec* avec nombre de petites figures dans la *Galerie Chigi* [D] à Rome, et une *Lucrèce* attribuée à Mantegna dans la *Galerie* [E] de Modène accusent fortement en effet l'influence de Mantegna. Les fresques de S. Petronio, qui étaient le chef-d'œuvre d'Ercole, ont disparu.

DOMENICO PANETTI (1460-1511/12), artiste assez médiocre, rappelle la manière de Costa. Une *Madone trônant* avec les fondateurs dans la *cathédrale* [F] de *Ferrare* a le caractère de la vieille école de Ferrare. A l'*Ateneo* [G] : une *Visitation* (n° 103), qui est la meilleure œuvre de l'artiste, un *Saint André* (n° 105), et d'anciens panneaux d'orgue représentant l'*Annonciation* et deux *Saints*, déjà dans la manière de Garofalo. Dans la sacristie de S. *Maria in Vado* [H] : la *Sainte Famille traversant le Nil*, peinture à fresque d'un sentiment intime. — Le Ferrarais MICHELE CORTELLINI semble un imitateur passionné de Francia dans une *Madone trônant avec quatre Saints* (1512), autrefois à S. *Andrea*, aujourd'hui à l'*Ateneo* [I]. Un tableau de la première manière de l'artiste, la *Mort de la Vierge* (1502), est à Ferrare, chez le *chevalier Santini* [J].

FRANCESCO RAIBOLINI, dit IL FRANCIA (1450-1517), marque la fin et à certains égards le sommet de l'ancienne école bolonaise. Orfèvre par tradition domestique, graveur et médailleur le plus en vogue de son temps, parfois aussi architecte et sculpteur, il n'a guère peint que dans la dernière période de sa vie. Il n'a été l'élève ni de Zoppo ni de Lorenzo Costa : c'est ce que prouvent ses rares tableaux de jeunesse, dont l'un s'est conservé en Italie, un *Saint Étienne*, au *Pal. Borghèse* [K], à Rome. Ces tableaux ont, dans leur élégance, dans leur coloris froid et uni, un tel caractère de dilettantisme qu'ils ne rappellent aucun modèle déterminé. Avec l'année 1490 commencent les œuvres datées, qui n'hésitent aussi l'influence de Costa par la puissance et l'éclat du coloris, le goût des riches encadrements d'architecture, l'amour des figures fraîches et vivantes. La sentimentalité qui rappelle les maîtres ombriens du temps, portée par des formes plus amples et plus puissantes, prend un merveilleux caractère de « morbidesse ». Les saintes surtout et les Ma-

donc semblent faire un reproche au spectateur qui a l'audace de les regarder. Le point faible de l'artiste est l'instinct dramatique, la mise en scène : dès qu'il s'agit d'une expression autre que la piété calme, ses figures n'ont plus ni force ni vérité, elles sont filles de l'imagination, mais non du sentiment. Il en résulte, surtout dans la dernière période du maître, un coloris froid et terne, une exécution polie et soignée à l'excès.

L'un des premiers et des plus beaux tableaux du Francià, la *Madone trônant avec six Saints et un ange jouant du luth*, dans la *Pinacothèque* [A] de *Bologne* (n° 78, daté de 1490, d'abord peut-être lisait-on 1494), est une œuvre magnifique, peinte dans la manière de Costa, et dont l'expression intime, profonde, presque extatique, rappelle les meilleures inspirations du Pérugin, avec lequel le Francià, d'ailleurs, a tant d'affinités. Une *Pietà*, dans la même collection, et une *Annonciation à la Brera* [B] (n° 331) se rattachent étroitement à l'œuvre précédente. La *Madone trônant avec quatre Saints* entre deux portiques, à la *Pinacothèque* [C] de *Bologne* (n° 80, de 1499), l'*Adoration de l'Enfant avec des saints et les donateurs* (n° 81) sont de la même époque que la plus belle de ses œuvres : le tableau d'autel de la chapelle Bentivoglio, à *S. Giacomo Maggiore* [D] (1499), exécuté dans la manière de Costa. C'est une *Madone trônant*, dans une belle architecture aux couleurs éclatantes, entourée de saints, dont le calme plein de noblesse, la beauté simple, unie à la richesse et à l'éclat du coloris, a autant d'action sur le spectateur que la plupart des tableaux du maître en ont peu d'ordinaire. — La *Madone de S. Martino* [E] offre avec ce dernier tableau une assez étroite parenté. — La *Pinacothèque* [F] de *Bologne* possède des œuvres de la dernière époque du Francià qui révèlent clairement l'influence de Raphaël : une *Annonciation*, avec saint Jean-Baptiste et saint Jérôme (n° 79), et une *Annunziata*, plus médiocre, entre trois saints. — Hors de *Bologne*, dans la *cathédrale* [G] de *Ferrare*, un grand *Couronnement de la Vierge*; le même sujet, à *S. Frediano* [H] de *Lucques*, avec les mêmes qualités d'invention. — Une *Mise au tombeau* dans la *Galerie* [I] de *Turin* (n° 101, de 1515) et une *Madone trônant entre quatre Saints* dans la *Galerie* [J] de *Parme*, ainsi qu'une *Descente de croix* dans cette dernière collection, sont des œuvres ternes et froides. — Dans la *Pinacothèque* [K] de *Forli*, une *Nativité du Christ*; dans la *Bibliothèque* [L] de *Cesena*, une belle *Présentation au Temple*.

Une œuvre des dernières années, achevée cependant avant 1509, ce sont les *fresques de S. Cecilia* [M] à *Bologne*. Cette œuvre, où l'école (1)

(1) L'œuvre se partage ainsi d'après les différents collaborateurs :

**Place de l'autel.**

FR. FRANCIÀ.

LOR. COSTA.

TAMAROZZO.

CHIODAROLO.

AM. ASPERTINI.

FR. FRANCIÀ.

LOR. COSTA.

TAMAROZZO.

AM. ASPERTINI.

AM. ASPERTINI.



tout entière a collaboré, ne doit pas être comparée aux fraîches créations florentines : les scènes qui y sont représentées ne sont qu'un emprunt, et parfois même assez gauche, fait à l'art florentin. Mais, dans les parties exécutées d'après les dessins de Francia, les figures sont charmantes ; et dans les parties qu'il a peintes lui-même les têtes et l'ensemble de l'exécution ont une grâce singulière. (Sur les fonds de paysage de Costa, v. p. 599.)

De même qu'il avait un atelier d'orfèvrerie, Francia avait un atelier de peinture, comme le prouvent nombre de tableaux de sa dernière époque, qui sont des ouvrages d'élèves et reproduisent, en les affaiblissant, d'anciens motifs. C'est là qu'il occupait, entre autres, ses fils GIACOMO († 1557) et GIULIO FRANCIA (1487, † après 1543), ainsi qu'AMICO ASPERTINI.

GIULIO n'a guère été que le manoeuvre de son père, et plus tard de son frère aîné. La *Galerie* [A] de *Modène* contient un tableau fait en commun par les deux fils (1513), et qui rappelle plutôt l'école contemporaine de Ferrare. — GIACOMO, lui, a exécuté un certain nombre d'œuvres vraiment habiles, dans la dernière manière de son père, d'une technique heureuse, avec plus de puissance dans les figures. Le chef-d'œuvre de Giacomo, qui, il est vrai, est inspiré non de son père, mais des Vénitiens, sans l'ombre de sentimentalité, est la *Madone assise* de la *Pinacothèque* [B] de *Bologne* (n° 84, datée 1526), avec saint François, saint Bernardin, saint Sébastien et saint Maurice. — Les autres œuvres de l'artiste sont une reproduction, tantôt pure, tantôt plus ou moins mêlée, des pensées de son père. L'un de ses premiers tableaux est l'*Adoration de l'Enfant à S. Cristina* [C] (premier autel à droite). — L'*Adoration des Bergers* (1519) à *S. Giovanni* [D] à *Parme* (deuxième chapelle à droite) est de même une œuvre habile de la première époque. — Un *portrait d'homme* de la *Galerie Pitti* [E] (n° 195) montre de quelles œuvres Giacomo, de même que Bronzino, son contemporain, était capable quand il travaillait d'après nature. — Des deux tableaux plus récents de la *Brera* [F] (le n° 171 est daté de 1544), la *Madone trônant entre quatre saints* (n° 177) présente, avec la froideur du coloris propre à l'artiste, une remarquable largeur de caractère et d'exécution.

AMICO ASPERTINI (né vers 1475, † 1552) révèle dans son premier tableau (qu'il appelle son œuvre de conscrit : « tirocinium »), et qu'il peut avoir peint vers 1495, la manière toute pérugine du Francia. C'est une grande *Adoration de l'Enfant* par la Madone, les donateurs et des saints, à la *Pinacothèque* [G] de *Bologne*. Le chef-d'œuvre du maître, les *fresques* d'une chapelle à gauche à *S. Frediano* [H] de *Lucques*, (*Histoires de l'Image du Christ*, « *Volto Santo*, » etc.), d'une exécution consciencieuse et ornée, avec des détails ravissants, trahissant des influences très diverses, recueillies çà et là par une imagination qui ne fut

jamais très formée ni très originale. — Le tableau de l'église *S. Martino* [A] à *Bologne* (cinquième autel à droite) a été peint à une époque où Amico était enthousiaste de Giorgione : c'est une *Madone* avec les saints évêques Martin et Nicolas, et les trois jeunes filles sauvées par ce dernier. — De GUIDO ASPERTINI, le frère du précédent, il ne s'est conservé qu'une seule œuvre, une *Adoration des Rois*, à la *Pinacothèque* [B] de *Bologne*, dans la manière de l'école de Ferrare. — Un certain JACOPO BOATERI (*Galerie Pitti* [C], n° 362), et GIOV. MARIA CHIODAROLO (*Pinacothèque* [D] de *Bologne*, *Adoration de l'Enfant*), déjà cité plus haut (p. 601, note) parmi les collaborateurs des fresques de *S. Cecilia*, sont l'un et l'autre des successeurs du Francia.

C'est à de tels manœuvres et à de plus médiocres encore que sont dus ces innombrables tableaux et demi-figures, portant généralement le nom du Francia, dont la banalité et le vide absolu rappellent les pires moments de l'école péruvine. Les Madones surtout ont un air d'ennui et de maussaderie qui dépasse toute expression.

Le plus connu des élèves du Francia, surtout à cause de ses relations avec Raphaël, est TIMOTEO DELLA VITE, de Ferrare (1467-1523). Après être resté dans l'atelier du Francia de 1491 à 1495, il vint en 1495 à Urbino, d'où il fut dans ses dernières années appelé à Rome par Raphaël. Selon les progrès et le développement de sa carrière, ses premières œuvres montrent l'élève du Francia, qui plus tard, à Urbino, s'approprie la manière de Santi et du Spagna, avant de subir définitivement l'influence de Raphaël. Toujours correct et appliqué, il ne produit cependant, auprès de ses maîtres et de ses modèles, qu'une impression terne et froide.

Il n'y a pas en Italie de tableaux de la première manière de Vite. La demi-figure du *Saint Sébastien*, les figures de *Saint Roch* et de *Tobie avec l'ange* dans la *Galerie* [E] d'*Urbino*, un *Ange* de la *Galerie* [F] de *Brescia*, trahissent le successeur de Giov. Santi, jusque dans le paysage. A la *Brera* [G] (galerie Oggioni), la *Vierge entre deux saints* est une œuvre encore primitive, exécutée avec des couleurs à la colle ; l'*Annonciation* de la même galerie (n° 195) avec saint Sébastien et saint Jean-Baptiste, de même que la jolie figure de *Sainte Marguerite* dans la collection H. Giov. Morelli [H], sont d'une date postérieure. Une *Madeleine* de la *Pinacothèque* [I] de *Bologne*, priant debout devant sa caverne, est une figure exquise, de 1508. Différents tableaux d'*Urbino*, au contraire, révèlent déjà l'influence de Raphaël : tels que la *Sainte Apollonie*, de la *Galerie* [J] (provenant de S. Trinità), qui rappelle la sainte Cécile ; et dans la sacristie de la *cathédrale* [K], *Saint Martin* et *saint Thomas* avec les fondateurs à leurs côtés (1504). Comme élève de Raphaël, Vite peignit à la *Pace* [L], à *Rome*, les *Prophètes* au-dessus des *Sibylles* ; nous ne savons pas jusqu'à quel degré Raphaël lui avait préparé son travail : en tout cas ces figures lui appartiennent, et n'était le voisinage des *Sibylles*,

elles paraîtraient des œuvres de premier ordre. — Des dernières années de Vite (1521), je citerai un beau tableau d'autel dans la *cathédrale* [A] de *Gubbio*, représentant *Madeleine entourée d'anges*, et, dans un paysage éclairé du soleil, les scènes de la légende de la sainte. A *Cagli* encore, dans la *Confrérie de S. Michele* [B], le *Noti me tangere*, avec saint Michel et saint Antoine sur le premier plan (sans doute de 1518).

---

Les plus anciens maîtres de la Renaissance à Parme et à Modène dépendent essentiellement de Bologne et de Ferrare. Dans le nombre, on doit à quelques-uns de ces maîtres locaux des œuvres vraiment habiles, surtout des portraits. — Parmi les vieux peintres locaux de *Modène*, la *Galerie* [C] possède : de BARTOLO BONASIA la seule œuvre du maître qui se soit conservée, une *Pietà* (1445) qui a l'énergie de formes et la puissance de coloris de l'ancienne école de Ferrare ; de MARCO MELONI, de Carpi, deux œuvres (n<sup>os</sup> 58 et 59, la *Madone* est datée de 1504), qui ont plutôt l'expression de l'école ombrienne. — BERNARDO LOSCO, également de Carpi, où se sont conservées plusieurs de ses œuvres, est un des meilleurs maîtres de l'ancienne école lombarde (*Madone trônant avec deux saints*, 1515). Il a subi l'influence de Padoue, de même que CRISTOFORO DE' LENDINARA dans sa *Madone trônant* (1482), et BERN. PARENTINO, dans son tableau à double face, représentant l'*Annonciation* et *Saint Jérôme*. — FRANC. BIANCHI, de Ferrare, élève de C. Tura, établi depuis environ 1480 à Modène, le maître de Corrège, a, dans la *Galerie* de Modène, une *Annonciation*, dans une belle architecture aux riches couleurs, qui trahit de grandes affinités avec Lorenzo Costa, malgré un coloris plus pâle et plus de sveltesse dans les figures. Depuis quelque temps, on attribue de même à Bianchi une peinture d'autel à *S. Pietro* [D] de *Modène* et la *Madone trônant entre quatre Saints* dans la *collection du marquis Rangoni* (n<sup>o</sup> 29) [E].

A *Parme*, JACOPO D'ILARIO LOSCHI (de Lusciniis), dont la *Galerie* [F] possède une *Madone* de 1471, et son fils BERNARDINO (1489-1540), l'auteur d'une *Madone avec deux Saints*, dans la même collection (1515), ne sont guère que des artisans. — De la famille artistique des MAZZUOLA, qui plus tard se rangèrent tous sous l'influence de Corrège, vivaient alors PIERILARIO, dont la *Galerie* possède une *Madone trônant avec trois Saints*, et FILIPPO MAZZUOLA († 1505), artiste plus connu, l'un des peintres formés à l'école de Padoue qui offre le plus de dureté et le moins de grâce, malgré certains traits épars d'un réalisme habile. Il y a de lui : au *Musée* [G] de *Naples*, une *Mise au tombeau* de 1500, d'une tonalité noirâtre ; au *Baptistère* [E] de *Parme*, un tableau d'autel ; dans



la *Galerie* [A], une *Madone avec des Saints* (1491). Ses meilleures œuvres sont un portrait d'homme à la *Brera* [B] (n° 182) d'un coloris puissant et d'un habile modelé, et un portrait plus vivant encore au *Palais Doria* [C] à Rome. — CRISTOFORO CASELLI eut le privilège de recevoir son instruction de Giov. Bellini, à Venise, où il se nommait lui-même Christophanus Parmensis. Il y a de lui, dans la sacristie de la *Salute* [D], une excellente *Madone trônant*. Le *Consorzio* [E] de Parme possède un tableau meilleur, de 1499, qui rappelle fortement Bart. Montagna. Un tableau plus petit, très fondu et dans la manière de Cima, orne la troisième chapelle à droite à *S. Giovanni Evangelista* [F]. — L'élève de ce dernier, ALESSANDRO ARALDI (1465-1528), est un imitateur affaibli du maître, avec des influences ombriennes et bolonaises.

---

Pour se faire une idée de la peinture à Venise dans la première partie du xv<sup>e</sup> siècle, il suffit de jeter un regard sur les quelques œuvres des principaux maîtres qui sont conservées à l'*Académie* [G]. JACOBELLO DEL FIORE (qui travailla de 1400 à 1439) a signé une *Madone entre deux Saints*, de 1436 (n° 22); le *Musée Correr* [H] (n° 7) a de lui une petite *Vierge allaitant l'Enfant*; l'*Académie* [I] enfin a récemment acquis un grand et caractéristique tableau d'autel représentant le *Couronnement de la Vierge*. — De MICHELE GIAMBONO, l'*Académie* possède un grand tableau d'autel, un *Christ trônant entre quatre Saints* (n° 2, postérieur à 1458). Les deux maîtres sont des successeurs consciencieux, mais un peu artisans, des pauvres maîtres vénitiens du xiv<sup>e</sup> siècle cités plus haut. — FRA ANTONIO DA NEGROPONTE trahit la même tendance, avec une certaine influence de Squarcione, dans la grande *Madone*, un peu gauche, de *S. Francesco della Vigna* [J]. (L'œuvre, d'ailleurs, est intéressante par les motifs d'architecture et les accessoires réalistes.) Sans doute les Vénitiens eux-mêmes sentaient la faiblesse de ces gens de métier, car, pour décorer les murs du Palais des Doges, ils firent appel à VITTORE PISANO et à GENTILE DA FABRIANO, dont malheureusement les peintures ne se sont pas conservées. Mais, nous le savons, c'est le séjour de ces artistes à Venise qui donna le premier essor à la peinture vénitienne, et la mit sur le chemin de la Renaissance, où, il faut l'avouer, elle ne fit que de lents et insensibles progrès. Ce développement se poursuit selon deux tendances, qui toutes deux, il est vrai, obéissent aux mêmes influences. L'ÉCOLE DE MURANO, de même que JACOPO BELLINI et son école, dont ses fils Gentile et Giovanni sont les principaux représentants, reçoivent leur premier élève d'abord de Gentile da Fabriano, puis de l'école de Padoue. Quant au coloris, qui devait être la gloire de l'école et faire des peintres vénitiens les grands maîtres de la Renaissance, l'influence

la plus décisive qu'ils subirent fut celle d'Antonello de Messine. Dans l'école de Murano, cette dernière phase s'accomplit lorsque déjà l'école elle-même s'éteignait, et que sous l'influence de Luigi Vivarini, le dernier membre de la famille, artiste d'un réalisme plus puissant, allait enfin se confondre et se perdre dans la grande école des Bellini, qui entraînait tout dans son courant.

Nous n'avons pas de renseignements sur l'origine de l'école de Murano, cette petite île de l'archipel vénitien, célèbre par ses mosaïques et ses verreries. A partir de 1440, on trouve à Venise un certain nombre de tableaux d'autel, encore conservés, et dont les maîtres se désignent communément des noms de JOHANNES ALEMANNUS (1) et ANTONIO DA MURANO. Outre l'influence des anciens maîtres vénitiens cités plus haut, ces premières œuvres trahissent le caractère ombrien de Gentile da Fabriano par le charme et la sveltesse des figures, la clarté aimable du coloris, la richesse de l'architecture. D'autre part, l'influence allemande apparaît dans certains types, dans les couleurs, dans l'ordonnance des groupes au milieu de « roseraies ». Solennité cérémonieuse dans la régularité de l'ordonnance comme dans le sérieux de l'expression, élégance des figures, éclat et clarté du coloris, conscience et grâce de l'exécution, tous ces traits, joints à la magnificence de l'encadrement gothique et à la richesse de l'ornementation, produisent cette impression agréable que cause un tableau de Gentile ou de Fra Angelico. — Je citerai, parmi les œuvres des deux collaborateurs, le *Couronnement* avec un grand nombre de figures à l'*Académie* [A] (n° 8, vraisemblablement de 1440), et le même sujet à *S. Pantaleone* [B], de 1444. — La Cap. d'Oro, à *S. Zaccaria* [C], ne contient pas moins de trois tableaux d'autel de leur main (l'un est daté de 1443), malheureusement très abîmés. — L'œuvre principale des deux maîtres est la grande *Madone trônant* de l'*Académie* [D] (n° 23, de 1446), entourée des Pères de l'Église, et les Anges au-dessus tenant un baldaquin. — Une *Madone* à la *Brera* [E] (n° 162), en plusieurs parties, et d'une richesse semblable, a de grandes affinités avec l'œuvre précédente.

Après 1446, Antonio apparaît associé, non plus à Johannes, mais, à partir de 1450, à BARTOLOMMEO DA MURANO, avec qui il exécuta le grand tableau d'autel de la *Pinacothèque* [F] de *Bologne* (n° 205, de 1450) ainsi que le tableau semblable, mais plus médiocre, de la *Galérie municipale* [G] de *Padoue*. — Lorsque plus tard Bartolommeo se sépara de lui, Antonio continua à travailler seul, comme le prouve un tableau du *Latran* [H] (1464) qui, d'ailleurs, n'est pas à son avantage, mais qui est signé de son nom seul.

(1) Un certain QUIRICO, artiste très médiocre, se désigne, dans un tableau de la *Galérie de Ronigo* [B] (daté de 1462), comme l'élève de ce peintre allemand.

Avec BARTOLOMMEO VIVARINI (*da Murano*, œuvres de 1450 à 1499), frère cadet d'Antonio, l'école de Murano entre dans une ère nouvelle. Les tableaux d'autel peints en commun par Antonio et Bartolommeo montrent déjà un germe de réalisme qui, joint à l'ancienne tradition, produit un effet plus favorable que les œuvres communes d'Antonio et de Giovanni. Sous l'influence de Squarcione et de ses élèves, ce réalisme chez Bartolommeo se développe de plus en plus : l'ordonnance et la composition deviennent plus libres, les figures gagnent en attitude et en individualité, le coloris perd ses tons rosés, la tonalité devient plus claire et plus vraie (avec plus de froideur peut-être et de dureté), le dessin et le modelé gagnent en exactitude. Bartolommeo, de plus, en regard des maîtres de Padoue, garde de l'école de son frère, et à son avantage, certaine souplesse, certaine modération dans les figures et le mouvement, sans égaler, il est vrai, les peintres de Padoue en énergie et profondeur d'expression. Dans la vérité et l'éclat de l'exécution, il approche souvent de Mantegna, mais son coloris reste plus froid. Le caractère de ses tableaux d'autel est toujours sérieux, parfois empreint d'une haute dignité, parfois presque terrible, rarement agréable. La décoration, comme il arrive chez ces Vénitiens formés à l'école de Padoue, est d'une extrême richesse (aux trônes et aux baldaquins du vieil Antonio s'ajoutent les magnifiques guirlandes de fruits, les feuillages, les enfants nus, etc.) Au Musée [A] de Naples, une *Madone trônant* avec quatre Saints debout, et quatre demi-figures de saints planant (1465). — A Venise : à l'Académie [B], des tableaux d'autel (le n° 1, de 1464, le n° 14, de 1490; un autre de 1475, en plusieurs parties, a été acquis récemment); à S. Giovanni e Paolo [C], dans le transept droit, un *saint Augustin trônant* (1473, il y a des fragments de ce tableau dans la seconde sacristie); à S. Giovanni in Bragora [D], une *Madone trônant* avec des volets latéraux (près de la première chapelle à gauche, datée de 1478); aux Frari [E], dans le transept gauche, un *saint Marc trônant* avec quatre Saints (1474), et dans le transept droit un tableau plus récent, d'un caractère plus doux, daté de 1482; à S. Formosa [F], second autel à droite, une *Madone* avec ses protégés sous son manteau, de 1472. — Dans la collection du duc Melzi [G], à Milan, un élégant petit autel de 1484.

Les derniers tableaux de Bartolommeo, et déjà le saint Augustin de 1473 à S. Giovanni e Paolo, montrent l'influence d'Antonello de Messine, qui venait alors de s'établir à Venise, et les premiers essais de couleurs mêlées au vernis pour leur donner plus de puissance et d'éclat. Cette influence apparaît surtout chez son jeune parent (son frère peut-être), LUIGI VIVARINI (il a produit de 1464 à 1503), qui adoucit la rudesse de Bartolommeo et, sous l'action de Bellini, atteint lui-même parfois à l'ampleur, à l'élégance et au charme. Il y a, de Luigi, une œuvre de jeunesse au Musée Correr [H] (n° 34). Le grand et beau



tableau de la *Madone trônant* entre des Saints, à l'*Académie* [A] (n<sup>o</sup> 561, de 1480), ainsi que la *Madone* du *Musée* [B] de *Naples* avec deux Saints cordeliers, sont des œuvres primitives et caractéristiques, dans la manière de Bartolommeo, mais sans l'énergie de ce dernier. — Une *Résurrection*, à *S. Giovanni in Bragora* [C] (entrée du chœur à gauche, datée de 1498, et plusieurs autres tableaux du même temps), le grand tableau d'autel des *Frari* [D] (troisième chapelle à gauche du chœur), *saint Ambroise trônant* entre d'autres Saints (achevé par BASSATI), appartiennent déjà à la tendance de Giov. Bellini.

CARLO CRIVELLI (tableaux datés de 1468 à 1493) est un artiste tout à fait original, dont la première éducation remonte à l'école de Murano. Cette originalité s'est formée sous les influences diverses que l'artiste s'est peu à peu appropriées. D'abord élève assez rude des maîtres de Murano, tel qu'il apparaît dans une petite *Madone* tout à fait primitive de la *Galerie* [E] de *Vérone* (n<sup>o</sup> 43), il est fortement saisi par l'effet plastique et la force dramatique de l'école de Padoue, surtout de Mantegna; puis, lorsqu'il s'établit dans les Marches, l'influence des maîtres ombriens, surtout du sentimental NICCOLÒ ALUNNO (peut-être aussi de Signorelli, comme semblent le prouver la rudesse de la palette et le brillant du coloris), adoucit et tempère l'imitation excessive de la dureté et de la sévérité qui sont les caractères de l'école de Padoue. Aussi, dans ses figures, d'abord un peu rudes et anguleuses, plus tard sveltes et élégantes, apparaît-il tantôt sentimental jusqu'à l'excès, tantôt passionné et tourmenté jusqu'à la contorsion malade; mais il reste toujours magnifique par l'éclat du coloris (bien qu'il demeure fidèle aux procédés à la détrempe de l'école de Murano), par l'emploi des dorures, par la décoration de ses tableaux, selon la tradition de Murano, à l'aide d'ornements plastiques, d'étoffes précieuses, de trônes, de détail architectonique, de couronnes de fleurs et de fruits, et de toute espèce d'accessoires, jusque dans l'encadrement de ses tableaux d'autel généralement en plusieurs parties. Le plus grand nombre des œuvres de Crivelli se trouvent aujourd'hui en Angleterre : l'Italie cependant a conservé quelques bons tableaux. Dans les Marches mêmes, la sacristie de *S. Silvestro* [F] à *Massa*, possède sa première œuvre datée (1468), malheureusement très défigurée. Le grand tableau d'autel de la *cathédrale* [G] d'*Ascoli* (1473) est plus important, et représente une *Madone entre des Saints*, avec une *Pietà* dans la lunette. — A *S. Francesco* [H] d'*Ancône*, un tout petit tableau, qui est un bijou de coloris clair et éclatant. — Le *Musée du Latran* [I] possède deux grands tableaux de *Madone*, provenant des Marches, et dont l'un, daté de 1482, est d'une grâce exquise. La petite *Pietà* de la *Galerie du Vatican* [J] est d'un beau mouvement dramatique, mais elle est encore dépassée à cet égard par la *Pietà* de la *Galerie Panciatichi* [K] à *Florence* (1485). — La plupart des tableaux du maître et les meilleurs sont aujourd'hui à la *Brera* [L] : la *Madone trônant entre quatre Saints*,

de 1482 (n° 283) donne l'idée la plus favorable de sa puissance, tandis que la *Lamentation au pied de la Croix* montre l'excès du dramatique poussé jusqu'à la grimace; *Saint Jérôme* et *Saint Augustin* (n° 165) sont deux figures excellentes. La *Madone trônant avec l'Enfant* (n° 193) offre un tel charme, un éclat si magique de coloris et de fond, que l'artiste se montre ici l'égal des plus grands maîtres de son temps. Le grand *Couronnement de la Vierge*, sa dernière œuvre datée (1493; Galerie d'Oggioni), est surtout remarquable par la lunette où est représentée une *Lamentation sur le corps du Christ*, d'une expression de douleur puissante et vraie, et d'un coloris magnifique. Sur les deux tableaux, le peintre n'oublie pas d'ajouter à son nom le titre de chevalier que lui avait conféré en 1490 un prince d'Aragon (« miles » et même, dans la belle Madone citée plus haut, il ajoute avec un amour-propre légitime « eques laureatus »).

Quant aux imitateurs de Crivelli, son fils (?) VITTORE CRIVELLI, et PIETRO ALEMANNI, les fragments d'un tableau d'autel du premier à la *Brera* [A] donnent une preuve suffisante de leur médiocrité.

---

Les différentes influences exercées sur le développement de l'école de Murano nous apparaissent surtout par les œuvres mêmes de l'école; l'action de ces mêmes influences sur JACOPO BELLINI (v. 1400-1464) et ses fils nous est de plus démontrée par l'histoire. En 1421, Jacopo se rendit de Venise à Florence comme élève de Gentile da Fabriano. A Florence, il fut pendant plusieurs années l'aide de Gentile. En 1430, il avait son propre atelier à Venise, que, vers le milieu du siècle, et sans doute pour un temps assez long, il transporta à Padoue. Dans cette dernière ville, il entra, et ses fils surtout, mieux doués que lui, entrèrent en relations avec Donatello, subirent l'influence de l'école de Padoue, et vécurent avec leur beau-frère Mantegna dans un échange étroit d'idées qui devait être pour le développement des Bellini (et à certains égards aussi de Mantegna) d'une grande importance. — Le talent original de Jacopo nous apparaît moins dans le petit nombre de ses peintures qui se sont conservées, que dans le fameux Livre d'Esquisses du British Museum, à Londres. L'Académie [B] de Venise possède une petite *Madone* de sa main (n° 443); il y en a une pareille dans la *Galerie Tadini* [C] à Lovère, sur le lac d'Iseo; un grand *Crucifix* est aujourd'hui dans la *Pinacothèque* [D] de Vérone. On lui attribue aussi avec quelque vraisemblance un petit tableau de la *Galerie* [E] de Padoue, le *Christ dans le vestibule de l'Enfer*, et les fresques très noircies de la chapelle Terasio, à *S. Zaccaria* [F] (datées de 1442). Ces œuvres ne s'élèvent guère au-

dessus des anciennes peintures de Murano, dont elles n'ont pas le charme; certaines figures lourdes et laides rappellent le style de l'ancienne école de Padoue, moins l'énergie et le caractère plastique.

Pour l'achèvement de l'éducation artistique des deux Bellini, et surtout de Giovanni, l'établissement d'ANTONELLO DE MESSINE († vers 1493) à Venise, en 1473, devait être d'une importance décisive. De Messine, Antonello avait fait une assez longue visite aux Pays-Bas; il s'y était approprié (mais non plus dans l'atelier de Jan van Eyck lui-même) (1) les procédés des van Eyck pour la peinture à l'huile, dans lesquels les Italiens, et surtout les Florentins, s'étaient, comme nous l'avons vu, plus ou moins heureusement exercés depuis la moitié du siècle, chacun à sa manière. La légèreté de la technique, la profondeur et l'éclat du coloris, l'excellente et égale conservation des couleurs, donnaient au procédé des van Eyck une grande supériorité sur tous les essais des artistes italiens. La divulgation de ce secret par Antonello aux Vénitiens déjà si doués à l'égard de la couleur devait achever de faire de Venise la plus grande école coloriste de l'Italie. Les collections italiennes ne possèdent qu'un petit nombre des œuvres d'Antonello, et non point les plus remarquables. Artiste peu inventif, mais doué d'un sens naturaliste profond, qu'il raffina encore dans son voyage aux Pays-Bas, Antonello était surtout un peintre de portraits. — A Messine, sa patrie (*Pinacothèque* [A], provenance de S. Gregorio), il ne s'est conservé de lui qu'une peinture authentique, une *Madone trônant entre deux Saints*: sur les volets, les figures de l'Annonciation (1473). — Un certain nombre de bons portraits à Venise: à l'*Académie* [B] (n° 255), chez le prince *Giovanelli* [C], et chez *Sir H. Layard* [D]. J'en citerai d'autres à la *Galerie Borghèse* [E] (XI, 27); — dans la *Galerie* [F] de *Bergame*; — chez le *marquis Triulzi* [G] à *Milan* (1476); et dans cette même ville, au *Museo Civico* [H] (un Jeune homme avec une couronne de lauriers); — dans le *Stabilimento Malaspina* [I] à *Parie*, — et à *Gênes*, chez le *marquis Franc. Spinola* [J]. — Composition énergique, modelé excellent, coloris brillant, clair-obscur développé, tels sont les caractères communs de ces portraits. Les rares tableaux historiques du maître ne sont guère que des demi-figures, intéressantes surtout comme académies naturalistes (*Saint Sébastien*, *Ecce Homo*), et des *Madones* qu'Antonello reproduisait presque sans changement d'après Giov. Bellini, ou qu'il faisait reproduire dans son atelier (peut-être par son frère *PILLO*, dont *S. M. Formosa* [K] possède une *Madone* signée). Je citerai en ce genre: l'*Ecce Homo* de la *Galerie* [L] de *Vicence* (III, 12, très abîmé), et celui de l'*Académie* [M] de *Venise* (n° 264); dans cette dernière collection une délicieuse petite *Madone* (n° 356); et un *Saint Sébastien* médiocre dans la *Galerie* [N] de *Bergame*.

(1) Au reste, nous n'avons pas encore de document authentique sur le voyage d'Antonello aux Pays-Bas.



Jadis on ne comptait parmi les tableaux des fils de Jacopo Bellini que les œuvres exécutées par ces artistes dans leur maturité, et presque toutes à un âge déjà assez avancé. Depuis quelque temps, au contraire, l'attention a été attirée sur un certain nombre de tableaux qui semblent, avec plus ou moins de certitude, appartenir à une période antérieure ou même à la jeunesse des deux maîtres. On a ainsi, du moins pour Giovanni, une idée plus complète du développement de l'artiste.

GENTILE BELLINI (né vers 1427, † 1507) peignit en 1464 les deux panneaux d'orgue, représentant les figures colossales de saint Marc, saint Jérôme, saint François et saint Théodore (aujourd'hui très abîmées et exposées très haut dans le passage de *Saint Marc* [A] au Palais des Doges). Les figures ont l'effet plastique de l'école de Padoue, elles offrent une grande justesse de perspective ; mais elles sont en même temps rudes et sans énergie. L'*Académie* [B] a récemment acquis un tableau signé, daté de 1465, peint à la détrempe sur toile, et représentant *Saint Justinien* entre deux Anges avec des moines priant devant un paysage ; l'attitude a déjà de la noblesse, et l'exécution est d'une fine individualité. — Je citerai de même, de cette première époque, plusieurs portraits : d'abord, à Venise, dans la collection de Sir H. Layard [C], un *Mahomet II*, peint à Constantinople en 1480 ; au Musée Correr [D], le portrait en profil d'un doge (probablement Fr. Foscari), d'une grande allure, et d'un effet décoratif. Le *Pétrarque* de la *Galerie du Capitole* [E] à Rome (n° 136) paraît en regard tout au moins contestable. — Les œuvres principales de Gentile, cependant, appartiennent surtout à ses dernières années, puisque malheureusement les peintures tirées de l'histoire de Venise qu'il exécuta au Palais des Doges ont toutes péri, de même que celles de son frère Giovanni, et celles de leurs devanciers et de leurs élèves. — Nous avons en revanche conservé une suite de scènes de *l'histoire de la sainte Croix*, peintes pour la Scuola di S. Giovanni Evangelista : un Miracle opéré par les reliques de la Croix (avant 1494) ; la Procession de la Croix sur la place de Saint-Marc (1496) ; l'Invention de la Croix dans le canal (1500). Cette série est aujourd'hui à l'*Académie* [F] de Venise. — Une peinture du même genre, la *Prédication de saint Marc* (à la *Brera* [G], n° 168), a été achevée à sa mort par son frère. — Ces tableaux ont tous pour caractère la facilité du récit, qui transporte la scène au temps même de l'artiste, la puissance et la richesse du coloris, l'exécution sèche et en pleine pâte (à l'huile), le jour clair et lumineux, grâce auquel ces grands sujets à figures nombreuses, sans action prépondérante ni centre véritable, forment cependant d'harmonieuses compositions.

GIOVANNI BELLINI, le cadet de Gentile de quelques années à peine, (né vers 1428, † 1516), accuse davantage le caractère du détail, et il est un coloriste plus consommé. Cette double tendance apparaît d'abord dans une série d'œuvres de jeunesse, qui trahissent ouvertement l'influence

de son beau-frère Mantegna, dont plusieurs de ces tableaux portent encore le nom. Je citerai dans le nombre la *Transfiguration du Christ* au *Musée Correr* (n<sup>o</sup> 27), et un petit tableau sans apparence, le *Christ en croix entre la Vierge et saint Jean*; une *Transfiguration*, plus récente, au *Musée [A] de Naples*, remarquable par le paysage; plusieurs *Pietà* dans la *Galerie [B] de Bergame*, au *Palais des Doges [C]* (vers 1472); à l'*Hôtel de ville [D] de Rimini* (peinte pour Sigismond Malatesta, mort en 1478, et d'une composition grandiose); dans la *collection Poldi [E] à Milan*, et au *Musée Correr [F]* (n<sup>os</sup> 36 et 18, cette dernière très abîmée). La plus belle est la *Pietà* de la *Brera [G]* (n<sup>o</sup> 284) : l'expression de douleur calme est extrêmement saisissante, et l'exécution est merveilleuse. (La *Pietà* de la *Galerie du Vatican [H]*, qui porte le nom de Mantegna, et que Crowe et Cavalcaselle attribuent à Giovanni, offre au contraire, dans ses figures puissantes et colossales, dans son cri de profonde douleur, une violence et une expression de terreur qui étonneraient chez Bellini.) — Une *Lamentation sur le corps du Christ* avec plusieurs demi-figures de Saints, aux *Offices [I]*, d'une époque déjà postérieure, ne présente guère qu'un intérêt technique (pour l'étude des dessous en peinture); mais ce tableau n'a ni le même sérieux ni la même profondeur.

Outre la *Pietà*, la peinture de la *Vierge avec l'Enfant* est le sujet où le maître a achevé de fixer le type, si noble, de la Madone. Voir, à l'*Académie [J]* (n<sup>o</sup> 372 primitif, 71, et 346), à la *Brera [K]* (n<sup>o</sup> 297), dans les *Galleries de Bergame [L]*, *Trévise [M]* (sous le nom de Mantegna) et de *Rovigo [N]* et les deux Vierges de la collection *Giov. Morelli [O]* à *Milan* (vers 1475 et 1495). Presque tous ces tableaux sont exécutés à la détrempe; et cependant le maître a déjà obtenu un éclat de coloris, une finesse, qui, dans le paysage surtout, — effets de soleil couchant, ou de crépuscule du soir, — sont, à cette date de l'art italien, absolument uniques.

Dès l'établissement d'Antonello à Venise (vers 1473), Bellini s'essaya aux nouveaux procédés de l'huile et du vernis. La rapidité de ses progrès et l'achèvement donné ainsi à son talent de coloriste éclatent dans un magnifique *Couronnement de la Vierge à S. Francesco [P]* de *Pesaro* (1475), la première grande composition du maître qui se soit conservée, puisque l'admirable Madone trônant de S. Giovanni e Paolo a été brûlée en 1867. Les figures solennelles et graves du Christ et de la Vierge sur le trône, les belles têtes des saints des deux côtés du trône, et, sur les pilastres du vieil et magnifique encadrement, les ravissantes petites compositions du gradino, où il y a un sentiment si fin du paysage, tout cet ensemble produit encore un merveilleux effet, malgré les nombreuses altérations du tableau. — Quelques années plus tard, vers 1479, Giovanni peignit le grand tableau d'autel de l'*Académie [Q]* (n<sup>o</sup> 38) qui représente la *Madone* dans une niche trônant entre six Saints. — Une

œuvre semblable de sa maturité (1505), la *Madone trônant de S. Zaccaria* [A], est peut-être, comme peinture, plus parfaite encore. — La *Madone trônant entre quatre Saints à S. Francesco della Vigna* [B] (1507) est malheureusement plus abîmée encore que le tableau de S. Zaccaria.

Au lieu de la division en panneaux d'après l'ancienne mode vénitienne, les Saints sont réunis en groupe autour de la Madone trônant et forment une « Santa Conversazione », encadrée dans un portique ouvert ou fermé par une niche en mosaïque, d'une belle architecture (v. DÉCORATION). Bellini, de plus, donne à ses groupes la belle et sévère symétrie de Fra Bartolommeo. La réunion de ces saintes figures, sans émotion, même sans caractère accusé de piété, cette harmonie d'existences heureuses, belles et libres, produit une impression presque surhumaine. Les anges sur les marches du trône, avec leurs luths, leurs violons et leurs chants, ne sont que le symbole de cet ensemble vraiment musical. Comme ce sujet pouvait être représenté à l'aide de demi-figures, il y eut des centaines de tableaux de cette sorte, surtout pour la dévotion privée.

La tonalité chaude et brillante d'Antonello apparaît surtout dans le célèbre tableau de Giovanni, à la sacristie des *Frari* [C] : la *Vierge trônant*, sur chacun des volets deux Saints, de demi-grandeur naturelle, le tout dans le plus bel encadrement qu'il y ait à Venise. — La même beauté se trouvait dans un tableau d'autel de la même année (1488), aujourd'hui très abîmé, dans l'église de *S. Pietro Martire* [D] à *Murano* : Saint Marc recommandant à la Vierge sur son trône le *doge Barbarigo* agenouillé ; sur l'un des côtés, saint Augustin. — Il s'est aussi conservé quelques portraits de cette même date : le portrait des *Offices* [E] (n° 354), faussement désigné comme le portrait même du maître ; le portrait de la *Galerie du Capitole* [F] (n° 132), qui n'est pas davantage le portrait de Bellini par lui-même ; et, au *Musée Correr* [G] (n° 16), le portrait du *doge Giov. Mocenigo* (vers 1478). — Il y a à l'*Académie* [H] cinq petits panneaux, avec des allégories assez étranges, qui jadis sans doute faisaient partie d'un meuble ; les paysages y sont d'un grand charme.

Dans la dernière période de sa vie, Bellini travailla surtout aux grandes peintures historiques du Palais des Doges. Outre maintes œuvres déjà citées, le maître avait cependant encore à peindre plusieurs grands tableaux. Le grand et beau *Baptême du Christ à S. Corona* [I] de *Vicence*, daté de 1501, est aussi remarquable par l'éclat du coloris et le charme juvénile des figures d'anges, que par le beau paysage de montagne. — L'*Académie* [J] possède une *Madone entre sainte Madeleine et sainte Catherine* (n° 436), et une autre *Madone entre saint Georges et saint Paul* (n° 424), remarquable par la beauté des figures, ainsi qu'une Madone plus petite, de la même date (n° 94, datée 1487). — A la *Brera* [K] (n° 297), un excellent tableau de *Madone*, de l'année 1510.



— Le dernier tableau du maître conservé en Italie (1513) est le tableau de *S. Giovanni Crisostomo* [A] : *Saint Christophe* et *saint Jérôme* devant un magnifique paysage. Dans cette œuvre, le peintre, très âgé, fait encore avec ses élèves Giorgione et Palma un pas sur le seuil de l'ère nouvelle. — Giovanni était de même un maître de la fresque, comme le prouve le tombeau mural d'Onigo à *S. Niccolò* [B] de *Trévise*, très vraisemblablement peint par lui, d'une belle invention, avec de grandes et magnifiques figures, dans un coloris dont la puissance rappelle Antonello.

Dans l'atelier des Bellini, surtout de Giovanni, et sous leur influence, se forment à Venise, vers les dernières années du xv<sup>e</sup> siècle, un grand nombre d'élèves, d'un réel mérite, qui, au début du siècle nouveau, céderont la place à une autre génération de disciples, plus jeune, plus brillante, tout en se maintenant eux-mêmes pendant une vingtaine d'années fidèles à leur première tradition. — En général, c'est le caractère même des grands maîtres, plus ou moins affaibli, qui inspire ces élèves, d'une originalité un peu effacée. L'une de leurs plus brillantes qualités est le coloris. Sans se perdre dans le raffinement et le détail, l'école trouve les secrets de l'harmonie, et des couleurs simples, aussi bien que des tons complémentaires. A l'égard des tons simples, l'école ne cherche pas l'illusion : elle donne aux draperies une chaude transparence ; mais elle réserve pour le nu cette délicatesse, cette élégance indescriptible des surfaces, qu'elle atteint soit par un sûr modelé dont l'impression est dans les tons franchement colorés et non dans les ombres noires, soit par de mystérieux glacis. En regard de pareilles œuvres, toutes les peintures de l'école de Padoue ne semblent qu'un premier degré depuis longtemps dépassé. Auprès du maître Giovanni, certains élèves gardent encore quelques âcretés (Carpaccio) ou montrent du penchant pour certaine mollesse de fondu et certain excès de lissage.

L'école n'égale pas les Florentins par l'ampleur des motifs vivants, mais ses figures ont de la légèreté, de la noblesse dans les attitudes et le mouvement. La figure de saint Sébastien, représentée debout, eut pour effet de maintenir le dessin à une certaine hauteur. Dans la draperie, l'école se préoccupe moins du sentiment de la ligne que de l'harmonie des couleurs ; mais elle reste affranchie des motifs mesquins et de la surcharge. Pour les Vénitiens, d'ailleurs, le grand point est l'expression et le caractère. Les maîtres de Venise ne cherchent pas les contrastes accusés et saisissants : ils poursuivent plutôt l'accord et l'harmonie des tons. Ni aspirations surhumaines ni douleur sauvage, mais l'expression d'un bonheur calme et d'une souffrance tranquille, à l'aide de figures d'une forme heureuse et d'une exécution habile. C'est ce qui donne au spectateur ce sentiment de profonde et intime jouissance, qu'aucune autre école dans le monde n'a inspiré au même degré. Nous avons là un type d'humanité si voisin encore de la réalité, qu'il semble possible de

rencontrer ces êtres et de vivre avec eux. Il n'en est pas de même avec Raphaël : à part la forme idéale, ses figures, soit par leurs actes, soit par leurs relations, sont très éloignées de notre vie.

Dans les tableaux des Bellini et de leurs élèves une place importante est réservée au paysage, dont les motifs sont empruntés à la « terra ferma » de Venise, si pittoresque, et à la chaîne bleue des Alpes dans le lointain. Par le raffinement d'exécution naturaliste, par l'entente de la lumière, où Giov. Bellini surtout, comme nous l'avons vu, atteint de si heureux effets, par la science de la perspective aérienne, ces premiers maîtres préparent directement les admirables paysages de Giorgione et du Titien.

Parmi les élèves et les successeurs des Bellini, le plus original et le mieux doué est VITTORE CARPACCIO (ou Scarpaccio, qui produit de 1480 à 1519). Élevé d'abord sous l'influence de l'école de Murano, dont il a gardé, surtout au début, certaine dureté anguleuse dans les figures et la draperie, il doit l'achèvement de son éducation artistique à Gentile Bellini, qu'en 1479 vraisemblablement il accompagna à Constantinople. Il a de Gentile, et presque à un degré supérieur, le récit facile, complaisant, et il en use avec la plus libre naïveté. Les neuf grandes et fameuses peintures, tirées de l'*Histoire de sainte Ursule* (aujourd'hui à l'*Académie* [A] de Venise, exécutées de 1490 à 1495) sont d'une vie extraordinaire, pleines des motifs les plus variés qui en font de très intéressants tableaux des mœurs contemporaines, et elles ont parfois une énergie d'expression qui manque souvent aux autres Vénitiens. Ajoutez une lumière ensoleillée, un coloris éclatant et harmonieux tout à la fois, et dans les fonds d'architecture une perspective excellente. Quant à la clarté de ton, à l'exécution sèche, en pleine pâte, nous savons déjà que ce sont les caractères de la peinture de Gentile. (Il y a, dans la *collection de Sir H. Layard* [B] à Venise, un ravissant petit tableau de la *Légende de sainte Ursule*, qui n'appartient pas à cette série.) — Les mêmes qualités se retrouvent dans les peintures décoratives, de moindre dimension, qui ornent aujourd'hui encore la *Scuola degli Schiavoni* [C] : parmi les *Scènes de la vie de saint Georges et de saint Jérôme*, le triomphe de saint Georges sur le dragon et saint Jérôme dans sa cellule (comparable au saint Jérôme de Dürer) ont une naïveté et une grâce de détail toutes particulières. — Le tableau d'autel de *S. Vitale* [D] (daté de 1514) est un portrait vivant, énergique, du saint, représenté à cheval (un pendant au Gattamelata), avec d'autres saints, groupés de façon originale dans une riche architecture. — Les mérites de composition et d'expression de Carpaccio apparaissent surtout dans deux tableaux de l'*Académie* [E], avec figures de grandeur naturelle : la *Présentation au Temple* (datée de 1510), et le *Christ à Emmaüs* (provenant de S. Salvatore), qui, jusqu'ici, à cause de sa grande allure et du type vraiment sublime

du Christ, avait été considéré comme un des chefs-d'œuvre de Giov. Bellini. — Le *Martyre des Dix Mille* (n° 259), *Saint Joachim et sainte Anne* (n° 552, 1515) prouvent sensiblement au contraire que le talent de Carpaccio ne se prêtait pas aux scènes de passion et de mouvement. — L'*Assomption de la Vierge* (1508) à l'*Ateneo* [A] de *Ferrare* et le *Couronnement de la Vierge* à *S. Giovanni e Paolo* [B] sont des œuvres meilleures. — Plusieurs petits tableaux intéressants à *Milan* (*Breva* [C], et *Galerie* [D] *Poldi*), et au *Musée Correr* [E] à *Venise*. — Un fragment de grand tableau, récemment acquis pour les *Offices* [F], par le moelleux des figures, offre des affinités avec la manière de Carpaccio; la profondeur et l'éclat du coloris le dépassent presque et rappellent plutôt MARESCALCO.

LAZZARO BASTIANI (ou Sebastiani, établi à Venise à partir de 1470), artiste médiocrement doué, passe pour l'un des élèves de Carpaccio. Sa *Pietà* à *S. Antonio* [G] est encore l'imitation et presque la caricature du style de Squarcione. Une *Madone* à *S. Donato* [H] de *Murano* (1484), recommandant un donateur à saint Donat, et un *Couronnement de la Vierge* dans la *Galerie* [I] de *Bergame* (1490) marquent un progrès essentiel dans la voie des Bellini. — Plus tard, l'artiste travailla avec ses amis GIOVANNI MANSUETI et BENEDETTO DIANA à la décoration de la *Scuola di S. Giovanni*. Parmi ces peintures, qui se trouvent aujourd'hui à l'*Académie* [J], la plus médiocre, la *Remise des Reliques de la sainte Croix* (n° 550), appartient à Bastiani. Mansueti, qui apparaît ici comme l'élève de Bellini, est l'auteur de *Deux Miracles* opérés par les saintes reliques (n°s 545 et 548); B. Diana a peint la *Distribution des aumônes* (n° 557). Ces deux derniers artistes, très habiles, se rattachent à la tradition de Gentile Bellini et de Carpaccio. Je citerai encore les scènes tirées par Mansueti de la *Légende de saint Marc*, aujourd'hui à l'*Académie* [K] (n°s 538, 540), et le *Baptême d'Anianus* à la *Brera* [L] (n° 308). D'autres tableaux plus petits à l'*Académie* [M] de *Venise*, ainsi que dans les *Galleries* [N] de *Vérone* et de *Bergame*. — De Ben. Diana, l'*Académie* [O] possède une œuvre signée, une *Madone trônant avec quatre Saints* (n° 580), tableau primitif, remarquable par la gravité de l'expression, le caractère plastique des figures, la tonalité fine et fraîche du coloris.

Si la plupart des artistes cités plus haut trahissent encore, au moins dans leurs premières œuvres, l'influence de l'école de Murano, deux des plus remarquables successeurs de Bellini, Cima et Basaiti, se donnent expressément pour les élèves de Luigi Vivarini. — GIOVANNI BATTISTA, dit CIMA DA CONEGLIANO (d'après sa ville natale dans la province de Trévise, tableaux datés entre 1489 et 1508), s'élève vite au-dessus de son maître : sous l'influence d'Antonello, et surtout de Giov. Bellini, il devient un de leurs successeurs les plus habiles et les plus originaux. Ses figures sont pleines de dignité et de grâce; ses compositions, dans lesquelles les montagnes de son pays jouent un grand rôle, sont faciles et



aimables ; sa manière a du charme ; son coloris clair, riche et harmonieux, son exécution aisée et rapide, paraissent comme le reflet de l'humeur heureuse de ses tableaux. La *Galerie* [A] de *Vicence* possède sa première œuvre datée, exécutée encore à la détrempe (1489), une *Madone sous une treille*, qui a déjà les qualités aimables du maître, avec plus de froideur, un coloris plus terne, une expression plus sérieuse rappelant B. Montagna. — Un tableau à l'huile de la même année, le tableau d'autel de *S. Maria dell' Orto* [B] à *Venise*, représentant *Saint Jean-Baptiste entre quatre Saints*, est d'une gravité un peu rude dans les figures ; le coloris, en regard des tableaux postérieurs, paraît encore trouble et sombre. — Deux grands tableaux, assez semblables (surtout pour le paysage d'un coloris éclatant), sont la *Madone trônant entre des Saints* dans la *cathédrale* [C] de *Conegliano* (1492) et le *Baptême du Christ* à *S. Giovanni in Bragura* [D] à *Venise* (1494) : ce dernier rappelle de façon frappante le *Baptême du Christ* par Giov. Bellini, à *Vicence*, qui est probablement de date plus récente. Dans la même église, un second tableau d'autel de 1502, avec les figures de l'*empereur Constantin* et de l'*impératrice Hélène*, a le même éclat de coloris que les œuvres précédentes. — Au nombre des plus belles œuvres de Cima, je citerai encore : deux *Madones* avec des Saints (demi-grandeur) dans la *Galerie* [E] de *Parme* ; au *Carminé* [F] à *Venise*, une *Adoration de l'Enfant*, dans un paysage exquis (1504). L'*Académie* [G] possède : de sa première manière, une *Pietà* sérieuse, non sans rudesse (n° 429) ; de sa dernière manière, un grand tableau, l'*Incrédulité de saint Thomas* (n° 456), avec de belles et sérieuses figures qui font presque oublier le défaut d'intérêt dramatique. Je citerai encore : quelques petits tableaux de *Madone* (nos 125, 421), une grande *Madone trônant entre six Saints*, (n° 582), qui n'égale pas le tableau de *Parme*, de même ordonnance, mais plus petit ; enfin, une acquisition nouvelle, un ravissant tableau de *Tobie en voyage*, qui est une œuvre de la maturité de l'artiste. — A la *Brera* [H], plusieurs *Saints* ; — dans la *Galerie* [I] de *Modène*, une habile *Lamentation sur le corps du Christ*. — Dans la *Pinacothèque* de *Bologne* (n° 61), une petite *Madone*, d'un beau coloris.

C'est également comme élève de Luigi Vivarini que nous avons appris à connaître MARCO BASAITI (florissant de 1490 à 1521) qui, à la mort de son maître (1503), acheva, sans grand bonheur, il est vrai, le tableau d'autel des *Frari*. Plus tard l'influence de Giov. Bellini fut sur lui décisive. Dans l'expression, dans la beauté des figures, il n'atteint ni Bellini ni Cima, et son coloris, surtout pour les grands tableaux, est trop terne et diffus. Mais dans les paysages, des petits tableaux surtout, où les figures ne sont guère qu'accessoires, l'artiste a une poésie, une puissance de coloris, une finesse de clair-obscur, qui rappellent Antonello et Giov. Bellini. Je citerai surtout à cet égard les petits tableaux de *Saint Jérôme* dans un paysage de montagnes, dont deux se trouvent à *Venise*

(*Académie* [A], n<sup>o</sup> 317, et *Galerie du prince Giovanelli* [B]), un autre à la *Brera* [C] (n<sup>o</sup> 296). L'œuvre la plus exquise, un paysage accompli, est un lac solitaire dans la montagne, aux bords duquel, sur une plateforme, la *Madone* est adorée par des *Saints* (aux *Offices* [D], n<sup>o</sup> 163). Au nombre des grands tableaux de Basaiti, l'*Assomption de la Vierge* à *S. Pietro de Murano* [E] est remarquable aussi par le paysage. Les deux grands tableaux de l'*Académie* [F] (1510) : *Gethsemani* (n<sup>o</sup> 534), la *Vocation de saint Jacques et de saint Jean* (n<sup>o</sup> 31), ne sont pas également satisfaisants; le dernier est plus heureux dans les proportions des figures, mais avec quelque maladresse. — Deux tableaux des dernières années à *S. Pietro di Castello* [G] : *Saint Pierre trônant* entre quatre *Saints*, et *Saint Georges à cheval* (1520), se rattachent davantage à Carpaccio. Plusieurs œuvres encore à l'*Académie*, dans la *Galerie* [H] de *Bergame* (un portrait, et une tête de *Christ* de 1517), dans la *Galerie* [I] de *Padoue* (la *Madone* entre *saint Pierre* et *saint Libéral*, bon travail (des premières années), un excellent *portrait de femme* (de 1521) chez *Giov. Morelli* [J] à *Milan*, etc.

VINCENZO DI BIAGIO, dit CATENA, de Trévis († 1531), présente, plus encore que Basaiti, dans des formes un peu vides, un coloris clair et aqueux, et surtout certain manque d'expression et d'originalité. Ses portraits, qui sont ses meilleures œuvres, sont presque tous à l'étranger (dans la *Galerie* [K] de *Bergame*, un *portrait du doge Lorédan*, sous le nom de *Gent. Bellini*). — Dans la *Présentation du doge Lorédan devant la Madone trônant* (au *Palais des Doges* [L]), l'artiste imite le célèbre tableau d'autel de Bellini à Murano. Il l'imite de même dans la *Présentation* de la *Galerie* [M] de *Padoue*, œuvre de jeunesse, dure et peu agréable. — Le grand tableau, le *Martyre de sainte Christine* à *S. Maria Mater Domini* [N] (1520), et la *Flagellation du Christ*, plus récente, à l'*Académie* [O] (n<sup>o</sup> 52), sont des œuvres caractéristiques.

D'un étrange élève de Giov. Bellini, BARTOLOMMEO VENETO, la *Galerie* [P] de *Bergame* possède une petite *Madone* signée de 1505.

De même que Cima et Catena, un grand nombre d'élèves et de successeurs des Bellini sont originaires, non de Venise même, mais du continent vénitien, de la terre ferme, alors assez étendue. Par les travaux qu'ils exécutèrent dans leur pays natal, ces artistes posèrent le fondement d'écoles locales, qui d'ailleurs devaient rester en liaison étroite avec la métropole; ces écoles du Frioul, de Vicence, de Brescia, de Bergame, etc., nous occuperont un peu plus tard, au XVI<sup>e</sup> siècle.

Parmi ces artistes, ANDREA PREVITALI, de Bergame (de retour à Bergame en 1511, † après 1515; selon Crowe et Cavalcaselle, il ne fait qu'un avec le peintre qui signe ANDREA CORDELINGHI), appartient aux maîtres qui se rattachent le plus étroitement à la tradition de Giov. Bellini. Ses petits tableaux surtout sont d'une impression agréable par la clarté du

coloris, l'élégance unie de l'exécution, le charme des figures. Le tableau le plus ravissant en ce genre, particulièrement par le fond de paysage, est la *Madone avec les donateurs* dans la collection du docteur Frizzoni [A] à Milan (1506). Le talent secondaire d'Andrea ne suffit pas pour les grands tableaux d'autel. A Bergame, beaucoup de ses œuvres sont éparses dans les églises (*S. Spirito* [B], 1515 et 1525; la partie supérieure de cette peinture est d'une main différente) et dans les maisons particulières; la Galerie [C] possède une *Madone trônant* de 1506, et plusieurs tableaux avec demi-figures, d'une date postérieure. — A Venise, dans la sacristie de *S. Giobbe* [D], les *Fiançailles de sainte Catherine*; à *Geneta* [E] une grande *Annonciation*, toutes deux de la première manière; deux petits tableaux plus récents (une *Nativité* et un *Crucifiement*) dans la seconde sacristie du *Redentore* [F].

GIROLAMO DA TREVISO, l'ancien, et DARIÒ DA TREVISO se révèlent encore les élèves de Squarcione. Le premier est l'auteur d'une *Madone trônant* dans la cathédrale [G] de Trévis (1487). Du second, il y a une *Pietà* à Bergame (chez Frizzoni Salis [H]), une autre *Pietà* à Lovere dans la Galerie Tadini [I], un tableau dans la Galerie Bassano [J], et une *Annonciation* à l'Académie [K] de Venise (n<sup>os</sup> 581, 583).

PIER FRANCESCO BISSOLO, de Trévis vraisemblablement (il fleurit de 1492 à 1530), est un artiste aussi bien doué que les précédents; mais d'un coloris trop clair et trop émaillé. L'Académie [L] de Venise possède une *Présentation au Temple* qui est son sujet favori (n<sup>o</sup> 435); la cathédrale [M] de Trévis une *Gloire de sainte Euphémie*. D'autres œuvres encore sont exposées sous le nom de Bellini.

Deux autres artistes de Bergame, FRANC. (RIZO) et GIROLAMO DA SANTA CROCE, le jeune, élèves postérieurs de Bellini, restent jusque vers le milieu du XVI<sup>e</sup> siècle fidèles à une tradition déjà vieillie. Francesco est l'auteur de la *Madone trônant* à *S. Pietro M.* [N] de Murano, et du « *Noli me tangere* » de l'Académie [O] de Venise (n<sup>o</sup> 558, de 1513). Girolamo est l'auteur d'un tableau de *Saints* à *S. Silvestro* [P] de Venise (1520), d'une *Cène* à *S. Martino* [Q] (1549), etc.

Je citerai encore quelques artistes plus médiocres, qui ne nous sont connus que par leur signature sur quelques tableaux : PASQUALINO (une *Madone avec sainte Madeleine*, de 1496, au Musée Correr [R]); — MARCO BELLI (sa *Présentation* signée dans la Galerie [S] de Rovigo est la copie d'un tableau de son maître GIOV. BELLINI); — ANDRÈA BUSATI (*Saint Marc trônant avec saint André et saint François*, à l'Académie [T] de Venise, n<sup>o</sup> 404).

Plusieurs artistes de cette école ont un caractère allemand très accusé. Deux d'entre eux sont Allemands de naissance, ou du moins d'origine : NICOLAUS DA BARBARIS, peintre très médiocre, qui n'est connu que par la signature d'un tableau du *Pal. Aluise Mocenigo* [U] à Venise; — et JACOPO DE' BARBARI (Jacob Walch), peintre et graveur, connu par l'in-



fluence qu'il exerça sur A. Dürer. Jacob fut plus tard peintre de la cour de l'évêque d'Utrecht, Jean de Bourgogne, et de Marguerite d'Autriche. Il ne s'est, de sa main, presque rien conservé en Italie (peut-être le petit *Faucon* de la collection de Sir Henry Layard [A] à Venise). — MARCO MARZIALE, outre certains traits du Nord dans ses *Pèlerins d'Emmaüs* (Académie [B], n° 96, daté 1506), révèle dans sa manière l'influence de Carpaccio. Il est l'auteur d'une *Présentation au Temple* à S. Giobbe [C] (1499), et d'une *Madone* dans la *Galerie* [D] de Bergame (1504).

Les artistes du *Frioul* formés à l'école des Bellini nous occuperont plus tard, en même temps que les écoles locales du continent de Venise. — A *Parme*, nous avons déjà reconnu dans CRIST. CASELLI un élève de Giov. Bellini; l'influence du maître vénitien s'étendait jusque sur les artistes des Marches, en particulier à Ravenne. NIC. RONDINELLO est l'auteur de deux *Madones* au *Pal. Doria* [E] à Rome, toutes deux dans la manière de BELLINI; l'artiste a inscrit sur l'une d'elles le nom de Bellini lui-même. — A la *Brera* [F], il y a de lui un grand tableau (n° 177), tiré d'un sujet de légende. — Plus tard, dans son pays natal, l'artiste subit l'influence du Palmezzano comme le prouvent plusieurs tableaux à *Forlì* (dans la *cathédrale* [G] : un très bon *Saint Sébastien*, qui rappelle Basaiti), et surtout dans les églises de *Ravenne* [H]. — Parmi les peintres des Marches, assez voisins de Rondinello, mais plus médiocres, dont le style s'est formé tout ensemble sous la double influence de l'Ombrie et de Venise, je citerai : BENEDETTO CODA, FRANC. et BERNARDO COTIGNOLA (à la *Brera* [I] un tableau de 1504 peint en collaboration; un grand tableau de 1513, à la *Pinacothèque* [J] de *Forlì*, etc.), GASPARO SACCO et LUCA LONGHI, postérieur aux autres.

---

Les peintres de *Vicence* présentent un heureux mélange des deux influences de Padoue et de Venise. A leur tête se place BART. MONTAGNA (né vers 1450, † 1523). Dans les formes, la draperie, la grandeur et l'énergie de l'expression, ses œuvres révèlent l'influence de Mantegna; quant à ses tableaux d'autel, soit pour l'ordonnance, soit pour le coloris, il se rapproche davantage des Bellini et de Carpaccio. Il les dépasse peut-être par la puissance et la profondeur des tons; à ce dernier égard, il rappelle plutôt Crivelli et Signorelli. Deux *Madones* dans la *Galerie* [K] de Vicence (nos 8 et 19), une petite *Madone* dans la *Galerie* [L] de *Bergame* (1487), sont des ouvrages caractéristiques de sa première manière, avec quelque gaucherie dans la maigreur des figures, et la sécheresse des procédés en détrempe. — Sa belle période est entre 1490 et 1505. — *Padoue* possède à S. Maria in Vanzo [M] une *Madone trônant*

*entre quatre Saints*. — A *Vérone*, dans l'église des *SS. Nazaro e Celso* [A] (1493), les panneaux aujourd'hui dispersés d'un grand tableau d'autel, et les fresques, malheureusement abîmées, de la chapelle de *S. Biagio*. — Le grand tableau d'autel de la *Brera* [B], une *Madone trônant* dans une chapelle magnifique, avec deux *Saints* de chaque côté et trois anges jouant sur les marches du trône, est, soit par l'architecture, soit par la dignité grave des figures, soit par la richesse, l'harmonie et la profondeur du coloris, l'une des plus belles œuvres produites alors par l'art de la Haute Italie (n° 166, daté de 1499). — Dans la *Chartreuse* [C] de *Pavie*, un tableau semblable, plus petit, d'un coloris plus clair. — A *Vicence* même, la *Galerie* [D] possède du maître plusieurs tableaux, parmi lesquels une *Présentation de l'Enfant*, une *Madone trônant entre des Saints*, qui rappelle la *Madone de la Brera*, etc. A *S. Bartolommeo* [E], à *S. Corona* [F] et dans la *cathédrale* [G], de bons tableaux d'autel, signés. Une *Lamentation sur le corps du Christ* à *Monte Berico* [H] (1500) est une peinture saisissante de la douleur; les figures sont d'un naturalisme puissant, presque brutal. — Un grand tableau d'autel à *S. Giovanni Ilarione* [I] (entre *Vicence* et *Vérone*). — A *Venise*, l'*Académie* [J] possède une *Madone trônant entre saint Sébastien et saint Jérôme* (n° 361) avec des figures un peu dures, d'une expression presque maussade; et le *Christ entre saint Roch et saint Sébastien* tournés vers lui dans une attitude de profonde adoration (n° 535). Les deux tableaux sont dans une tonalité brune, un peu lourde.

Le fils de Bartolommeo, **BENEDETTO MONTAGNA** (florissant de 1490 à 1541), est surtout un graveur de mérite; comme peintre, il est un imitateur pénible de son père, ainsi que le prouvent une *Madone à la Brera* [K], et un tableau de la *Trinité* dans la *cathédrale* [L] de *Vicence*. — **MARCELLO FOGOLINO**, son contemporain, n'est guère meilleur; une *Adoration des Rois*, dans la *Galerie* [M] de *Vicence*, peinte en détrempe, est peut-être l'ouvrage qui donne de lui l'idée la plus favorable. — **GIOV. SPERANZA**, contemporain de Bart. Montagna, représente l'école locale, sans le mélange des influences de Padoue et de Venise: ses figures grêles et sveltes, son coloris trouble et vitreux, trahissent plutôt quelque affinité avec les écoles de l'Ombrie et de Ferrare. Parmi les tableaux de sa main à *Vicence*, je citerai une *Assomption de la Vierge* dans la *Galerie* [N]; d'autres ouvrages à *S. Corona* [O] et à *S. Chiara* [P].

**GIOVANNI BUONCONSIGLIO**, dit **MARESCALCO** (mentionné de 1497 à 1530) tient au contraire son rang à côté de Bartolommeo Montagna. Il n'a pas la gravité de caractère, les belles figures, le goût et la richesse d'ordonnance de ce dernier; mais, dans le coloris, sous l'influence d'Antonello et de Giov. Bellini, le maître a atteint plus de puissance lumineuse, avec une exécution plus fluide et plus légère. Sa première œuvre, une *Lamentation sur le corps du Christ* dans un paysage de rochers-

(*Galerie [A] de Vicence*), exécutée encore à la détrempe, par la rudesse de l'expression, la tonalité trop grise (le tableau, à l'origine, devait être plus coloré), rappelle encore les traditions de l'école de Padoue. La demi-figure de *Sainte Catherine* (même galerie) est d'un coloris plus profond. Dans le fragment d'un tableau d'autel à l'*Académie [B] de Venise* (n° 279, daté 1497), la *Madone* entre les demi-figures de saint Cosme et de saint Damien, le maître a déjà l'éclat et la transparence des couleurs qui révèlent le disciple d'Antonello. — Ces qualités de coloris apparaissent plus encore dans deux tableaux d'autel à Venise, offrant l'un et l'autre la même ordonnance : *Saint Sébastien entre saint Roch et saint Laurent à S. Giacomo dall' Orto [C]*; et, dans la petite église de *S. Spirito [D]* (non loin des Jésuites), le *Christ tenant à la main le globe du monde*, entre saint Erasme et saint Second, dans leurs armures. Les deux tableaux sont d'une couleur éclatante; les portiques sont ornés de mosaïques sur fond d'or. — Un grand tableau d'autel à *S. Rocco [E] de Vicence* (de 1502) est à peu près du même ordre. Les trois grands tableaux de *Montagnana [F]* (au sud de Vicence, des années 1511 à 1513) ont, au contraire, perdu dans des repeints tout leur charme.

---

Les deux maîtres principaux de Vicence n'ont guère d'égal dans l'école, d'ailleurs beaucoup plus nombreuse, de *Vérone*. L'art nouveau commença à Vérone plus tôt même qu'à Venise, mais de la même façon, un peu timide, par l'influence de Gentile da Fabriano, avec qui le premier artiste de la Renaissance à Vérone, VITTORE PISANO (né vers 1380, † 1456) travailla au Palais des Doges. Le naturalisme puissant et la largeur d'exécution qui distinguent dans ses médailles (presque toutes datées des dernières années) ce médailleur le plus en vogue d'Italie, n'ont laissé aucune trace dans ses œuvres de peinture, dont les restes sont d'ailleurs assez misérables. Vérone a conservé de lui : à *S. Fermo [G]*, au tombeau de Brenzoni († 1420), à gauche, une fresque de l'*Annonciation*; à *S. Anastasia [H]*, à droite, sur l'arc du chœur, *Saint Georges tuant le dragon*, figure énergique, expressive, dans un paysage très développé; à *S. Maria della Scala [I]*, des fresques, dont la signature est douteuse (Pisanus ou Stefanus), mais qui en tout cas sont bien dans la manière de l'artiste. — A *Milan* (*S. Giorgio [J]*, quatrième chapelle à droite) ont été découvertes récemment des fresques de Pisano, de sa première époque, dans la manière de Gentile, par malheur très abîmées : ces fresques représentent les quatre *Évangélistes* au plafond, dans un encadrement d'architecture, *Saint Georges* dans la lunette, et au-dessous sept figures de Saints sur fond noir. — A Milan encore,



dans la collection *Giov. Morelli* [A], une petite tête de *Lionello d'Este*, connue par les médailles de Vittore.

Un contemporain plus jeune de Pisano, STEFANO DA ZEVIO (né en 1393), est l'auteur d'un petit tableau de *Madone* dans la *Galerie Colonna* [B] à Rome, et d'une petite *Adoration des Rois* à la *Brera* [C] (n° 287) : Stefano s'y révèle comme un disciple de l'ancienne école, une sorte de miniaturiste formé sous l'influence de Gentile da Fabriano. Les deux *Madones dans une roseraie*, attribuées à Pisano dans la *Galerie* [D] de Vérone (n°s 341 et 90), et qui ressemblent à des œuvres de la vieille école de Cologne, sont évidemment de la main de Stefano.

Pour Vérone, le souffle artistique vint de Padoue et surtout de Montagna, qui eut une grande influence sur les artistes véronais, sans qu'aucun d'eux puisse être expressément désigné comme son élève. Ces artistes n'ont pas certes la grandeur, la force, l'entente de la forme humaine qui distinguent leur commun modèle ; mais leurs meilleures œuvres ont une grande franchise d'expression, de l'habileté et parfois même du charme dans les figures, un coloris souvent trouble, mais parfois puissant et même éclatant, reconnaissable à la prédominance du jaune. Quant au mérite décoratif de l'école, en ce qui regarde la peinture des façades, il en a été question plus haut, dans le chapitre sur la décoration de la Renaissance.

FRANCESCO BONSIGNORI (né en 1455) paraît avoir avec Montagna certaine parenté intellectuelle : la *Galerie* [E] a de lui une excellente petite *Madone*, et des tableaux plus grands, de date postérieure (1488) ; à *S. Eufemia* [F], *S. Paolo* [G], *S. Bernardino* [H], des tableaux signés, de la première époque. A *S. Fermo* [I] (près du transept gauche, 1484), une *Madone avec des Saints* ; à *SS. Nazaro e Celso* [J] (chapelle de S. Biagio), le tableau d'autel de 1519, avec une prédelle par GIR. DEI LIBRI (1527). — A la *Brera* [K], un *Saint Bernardin* (n° 170), d'ordinaire attribué à Mantegna.

FRANCESCO BENAGLIO est l'auteur d'une grande *Madone avec des Saints* à *S. Bernardino* [L], et de deux demi-figures de *Saints* dans la *Pinacothèque* [M] (n°s 61 et 63), d'une expression rude qui rappelle Mantegna. — De GIROL. BENAGLIO, parent du dernier, son aîné, artiste très médiocre, la *Pinacothèque* [N] possède plusieurs tableaux.

GIOV. MARIA FALCONETTO (1458-1534), architecte, est l'auteur des fresques de la chapelle de S. Biagio dans la *cathédrale* [O] (1493), ainsi que des peintures de la première et de la seconde paroi du transept gauche (1503). — A *S. Pietro Martire* [P], une *Madone avec les armes de familles allemandes*.

Du miniaturiste LIBERALE DA VERONA (né en 1451), il y a des tableaux dans plusieurs églises, notamment à la *cathédrale* [Q] une *Adoration des Rois*, dans un riche paysage. A *S. Anastasia* [R], des fresques (la *Mise au tombeau*, au-dessus du troisième autel à droite). A la *Brera* [S], un

grand *Saint Sébastien*, dur et rude, excellente académie. — DOMENICO MORONE (né en 1442) peignait encore en 1503 le réfectoire de l'ancien couvent de *S. Bernardino* [A] à *Vérone*, où il avait déjà peint auparavant les fresques de la chapelle de *Saint-Antoine* récemment découvertes. A *S. Anastasia* [B] (transept gauche) un beau tableau d'autel. Au *Pal. Fochesatti* [C] à *Mantoue*, un très intéressant tableau d'histoire (très abîmé), le *Meurtre de Rinaldo Buonacolsi* par Luigi Gonzaga. — FRANCESCO MORONE (1474-1529), fils de Domenico et plus célèbre que son père, se rapproche de Giov. Bellini dans deux beaux tableaux de la *Pinacothèque* [D] : un *Christ transfiguré* sur les nuages avec la Vierge et saint Jean-Baptiste, et un *Christ en croix* (1498). Dans les fresques élégantes de la sacristie de *S. Maria in Organo* [E] (demi-figures de *Saints*; et sur le panneau central du plafond, un *Christ* planant avec des *Saints*, en raccourci), Francesco apparaît comme un maître accompli du XVI<sup>e</sup> siècle. — DE GIROL. DAI LIBRI (1474-1556), je citerai entre autres : à *S. Maria in Organo* [F], à droite du portail, une belle *Madone avec des Saints*, sous des lauriers ; à *S. Giorgio in Braida* [G] (1526), une *Madone*, plus belle encore ; dans la chapelle de l'*Archevêché* [H], trois petits tableaux d'autel ; dans la *Pinacothèque* [I], une belle *Adoration de l'Enfant* (d'un dessin hardi), avec des saints, et deux *Madones trônant avec des Saints* (1530).

GIOV. FRANC. CAROTO (1470-1546) a profité des leçons de Morone. Cette influence se trahit dans une œuvre de jeunesse, de 1501, dont il s'est conservé deux exemplaires, l'un dans la *Galerie* [J] de *Modène*, et l'autre à *Padoue*, dans la collection du comte *Maldura* [K] : une *Madone occupée à coudre une petite chemise*. — La peinture murale d'une *Annonciation* (1508), dans l'ancienne chapelle *S. Girolamo* [L] à *Vérone*, offre de belles figures, mais d'un coloris singulièrement froid. — L'une des œuvres principales de l'artiste est le grand tableau d'autel de *S. Fermo Maggiore* [M], de 1528. — Une *Sainte Famille*, de trois ans plus récente, à la *Pinacothèque* [N], trahit déjà l'influence de cette école classique extrême, créée à Mantoue par les œuvres de Jules Romain. Une *Adoration des Bergers*, en grisaille (même collection), est une œuvre très élégante, quoique sans apparence ; c'est l'esprit de Lionardo en contact avec l'école de Mantegna. Je citerai encore une *Adoration de l'Enfant*, une *Madone trônant avec des Saints* sur les nuages, etc. Les fresques de la chapelle Spolverini à *S. Eufemia* [O] sont de beaucoup les plus importantes. — La dernière œuvre de Caroto (1545) est à *S. Giorgio* [P].

PAOLO MORANDA, dit CAVAZZOLA (1486-1522), est peut-être, surtout pour le coloris, supérieur à tous les artistes cités plus haut. La *Pinacothèque* [Q] possède son œuvre principale, une *Passion* (1517), qui marque déjà la transition entre le réalisme du XV<sup>e</sup> siècle et l'expression libre, élégante, du XVI<sup>e</sup>, sans faux idéalisme. Je citerai encore quelques

tableaux de la *Passion*, plus petits, et de date antérieure, des demi-figures d'*Apôtres* et de *Saints*; le *Christ et saint Thomas*; enfin une excellente *Madone avec des Saints* (1522), dont l'exécution, y compris un beau paysage, rappelle la manière de Ferrare (Cavazzola est de même avec BRUSASORCI l'auteur des petits paysages de *S. Maria in Organo* [A] avec de grands et beaux horizons, peuplés de scènes bibliques, d'une tonalité plutôt froide que vénitienne ou flamande; conf. DÉCORATION). — Quelques beaux tableaux dans la sacristie de *S. Anastasia* [B] (*Saint Paul* avec d'autres saints et religieux, *Sainte Madeleine* portée par des anges). A *SS. Nazaro e Celso* [C], dans une chapelle latérale à gauche, une fresque (le *Baptême du Christ*), et une *Annonciation* de l'an 1510, sa première œuvre connue. — GIOLFINO florissait entre 1486 et 1518. Ses tableaux à la *Pinacothèque* [D] sont moins importants que le quatrième autel de *S. Anastasia* [E] à gauche, et surtout que les peintures latérales. Des fresques à *S. Maria in Organo* [F]. — Quant aux peintures de façades de ces maîtres, généralement très belles, il en a été déjà question au chapitre de la Décoration. (La plupart ont été enlevées et sont exposées à la Pinacothèque.)

GIROLAMO MOEETO (vers 1500), connu comme graveur, paraît s'être formé sous l'influence vénitienne. Il y a de lui, à *SS. Nazaro e Celso* [G], un tableau d'autel en trois parties, avec les portraits des donateurs; dans la *Galerie* [H] de *Modène*, un portrait d'un beau coloris; dans la *Galerie* [I] de *Vicence*, une *Madone* signée, plus faible, et peu agréable. — (SUR FRANC. TORBIDO, v. plus loin.)

L'école de Padoue a exercé de même son influence sur la *peinture lombarde*, jusqu'à ce que, dans la dernière partie du xv<sup>e</sup> siècle, Bramante d'Urbino, et surtout Lionardo da Vinci lui aient ouvert une ère nouvelle.

Le premier en date de ces artistes, VINCENZO FOPPA (de Brescia, établi à Milan depuis 1457, † 1492), occupe à Milan la situation que Mantegna avait à Padoue et à Mantoue. D'après Filarete, il passe encore pour l'élève de Squarcione. Et, de fait, le petit tableau de la *Galerie* [J] de *Bergame*, un *Crucifiement*, de 1546, consciencieux, énergique, dans la manière de Padoue, confirme cette assertion. La grande fresque du *Martyre de saint Sébastien* à la *Brera* [K] marque un grand progrès vers le naturalisme et la puissance du coloris. — Au *Museo Lapidario* [L] de la *Brera*, une fresque, la *Madone entre deux Saints*, dans un bel encadrement d'architecture, et quelques *Saints* (1485) d'un caractère agréable. A *Milan*, de petites *Madones* intéressantes au *Museo Civico* [M], au



*Museo Poldi* [A], et dans la collection *G. Frizzoni* [B]; un excellent *Chemin de croix* dans la *Casa Borromeo* [C]. Parmi les tableaux d'autel, le chef-d'œuvre de Foppa est le tableau exposé à la *Brera* [D], sous le nom de *Zenale* (nos 76-81), un peu noirâtre dans les carnations, d'une grande finesse de clair-obscur, et d'un calme plein de noblesse. — Dans l'église de *S. Maria di Castello* [E] à *Saxone*, le grand tableau d'autel en plusieurs parties est dû à la collaboration de Foppa et d'un certain *BREA* (1489).

Les fresques découvertes il y a quelques années à *S. Eustorgio* [F] dans la chapelle *Portinari*, construite par *Michelozzo*, sont certainement l'œuvre la plus importante qui se soit conservée de l'ancienne peinture lombarde. La parenté de ces fresques avec les tableaux de Foppa, cités plus haut, permet de le considérer comme l'auteur : Foppa, d'ailleurs, est à cette époque le seul grand maître de Lombardie (vers 1462, date du tableau d'autel assez insignifiant de la chapelle ; ce dernier tableau, avec le portrait du fondateur, est l'œuvre archaïque et naïve d'un artiste rappelant *Gentile* et *Pisanello*). Les fresques des parois latérales représentent quatre scènes de la *Vie de saint Pierre Martyr* ; celles de l'entrée et de la paroi vis-à-vis, au-dessus des arcs, représentent l'*Annonciation* et l'*Assomption de la Vierge*. Les fresques ont un coloris plus clair, des figures plus amples et plus belles, une draperie moins brisée que les tableaux du maître. La manière rappelle singulièrement *Piero della Francesca*. Les compositions excellentes, d'un récit simple mais vivant, dans de riches architectures et de beaux paysages, d'une perspective habile et d'une fine lumière, trahissent la double influence de Florence et de l'école ombrienne. — La même main se retrouve dans une fresque mieux conservée, en haut du transept droit de l'église, une *Adoration* dans un beau paysage.

Deux contemporains et imitateurs de Foppa, un peu plus jeunes que lui, les deux *Bernardino de Treviglio*, *BERNARDINO BUTTINONE* et *BERNARDINO ZENALE* (1436-1526), sont compagnons d'atelier, et il est difficile de les séparer l'un de l'autre. Parmi leurs œuvres communes je citerai les fresques de la chapelle *Griffi* à *S. Pietro in Gessate* [G] (troisième chapelle à gauche), malheureusement très abîmées ; le tableau d'autel de *S. Martino* [H] à *Treviglio* (1485) ; et une *Madone entre deux Saints* à *S. Ambrogio* [I] à *Milan*. — *BUTTINONE* seul est l'auteur d'une tête très expressive dans la *Casa Borromeo* [J] (1464, nouvellement attribuée à *FIL. MAZZUOLA*) et d'une petite *Madone*, merveilleuse de grâce, à l'*Isola Bella* [K]. La *Brera* [L] (n° 275) a récemment acquis du comte *Castelbarco* une *Madone avec des Saints*, qui trahit l'imitation assez lourde de Foppa (1484). — Quant à *ZENALE*, surtout connu comme architecte et ingénieur, les nouvelles recherches ne permettent de lui attribuer aucune peinture originale. Le grand tableau d'autel de la *Brera* [M] (n° 87),

qui porte son nom, et qui représente *Ludovic le More avec sa famille adorant la Madone* parmi les Pères de l'Église, est plutôt de BERNARDINO DE' CONTI, élève de Foppa, et de bonne heure docile à l'influence de Lionardo. Un petit tableau semblable de Bernardino, la *Madone du Musée Poldi* [A] (n° 59) est d'une carnation grisâtre : une autre *Madone* et le *Mariage de sainte Catherine* dans la *Galerie* [B] de *Bergame* sont des œuvres qui ne valent pas les précédentes.

Le célèbre BRAMANTINO, ou proprement BARTOLOMMEO SUARDI (mentionné de 1491 à 1529), fut l'aide de Bramante pendant le séjour de ce dernier à Milan, à partir de 1474 ; vers le commencement du XVI<sup>e</sup> siècle, il suivit son maître à Rome, pour travailler au Vatican. Il nous est connu surtout par quelques tableaux de la *Bibliothèque Ambrosienne* [C] : l'*Adoration du Christ* (première époque) ; un autel en trois parties : la *Madone*, derrière elle deux anges tendant une tapisserie, sur les côtés, à genoux, saint Michel et saint Ambroise, aux pieds de ce dernier un vaincu, symbole du triomphe sur l'hérésie ; — un *Saint Jérôme*, en buste. — La *Brera* [D] possède une grande fresque : la *Madone avec deux Anges* (n° 3). — Au-dessus du portail de *S. Sepulcro* [E] dans la lunette, une *Pietà*. — A *S. Sebastiano* [F], le tableau d'autel représentant *Saint Sébastien* : cette œuvre, comme la précédente, est de la première époque de l'artiste, mais très abîmée. Avec les figures amples et graves qu'il doit à Foppa, Bramantino a certaine indécision de formes, certain vague de coloris, qui sont attribués aux influences ombriennes de Bramante et à Lionardo.

Parmi ces vieux maîtres lombards qui, tout en subissant l'influence de Lionardo, restent au fond fidèles à leur ancienne tradition, l'artiste que nous rencontrons le plus souvent est AMBROGIO DA FOSSANO, dit BORGOGNONE (mentionné à partir de 1486, † 1523 ; v. ARCHITECTURE). A l'origine, Borgognone se rattache à Foppa, tel que celui-ci nous apparaît dans ces derniers tableaux. Il ne faut chercher en lui ni l'expression ni la vie ; dans les scènes mouvementées il est comme paralysé : il ne produit que des caricatures. Mais ses tableaux de piété, ses Madones trônant avec une nombreuse suite d'anges, sont d'un charme exquis et profond : la tonalité fraîche et délicate de son coloris, la richesse décorative du trône (généralement en or) relèvent encore la grâce de ses compositions. Ses premiers travaux (1490-1494) paraissent avoir été ceux de la *Chartreuse* [G] de *Pavie* où, à part le *Crucifiement* de l'autel (1490), *Saint Ambroise* et *Saint Sirius* trônant chacun avec quatre Saints, il a de plus exécuté des fresques éparses dans toute l'église. — A *Milan*, Borgognone peignit le *Couronnement de la Vierge* dans l'abside du chœur de *S. Simpliciano* [H] et le plafond de *S. Maria della Passione* [I]. — Sa grande *Assomption de la Vierge* à la *Brera* [J] (n° 75, de 1522) est déjà un peu molle : les *Saints*, à la fresque, du même musée, sont préférables. — Une œuvre charmante de la première époque est la *Ma-*

done de l'*Ambrosienne* [A], dont le trône est porté par une légion d'anges : à ses pieds, quatre saints évêques, avec le fondateur. — Les collections privées de Milan possèdent plusieurs tableaux d'autel de sa main, entre autres la *Casa Borromeo* [B], où se trouve une *Madone* sur un trône doré, qui est peut-être son œuvre la plus achevée. — A *Bergame* : dans la *Galerie* [C], quelques tableaux ; à *S. Spirito* [D], un grand tableau d'autel, en plusieurs parties, avec la *Madone trônant* (1508).

Parmi un certain nombre d'autres peintres lombards qui, jusqu'au delà de 1540, restèrent fidèles, plus ou moins, au style du xv<sup>e</sup> siècle, je citerai : VINCENZO CIVERCHIO, de Crema, établi à Brescia depuis 1493, et le très habile successeur du vieux Foppa. Il y a de lui, dans la *Galerie* [E], une *Gloire de saint Nicolas*, assez remarquable (1495), et une *Adoration de l'Enfant* ; à *S. Alessandro* [F], une *Pietà* (1504). A *Crema* [G], sa patrie, plusieurs tableaux de date postérieure.

GIROLAMO GIOVENONE, de Vercelli, est un faible précurseur de cette école piémontaise dont Gaudenzio Ferrari marquera le point culminant ; il y a de lui quelques tableaux à la *Galerie* [H] de *Turin*. — MACRINO D'ALBA, également Piémontais, est de même représenté à *Turin* [I] ; son œuvre principale, remarquable par la puissance et le rayonnement du coloris (1496), orne le second autel à droite dans la *Chartreuse* [J] de *Pavie*. — Les tableaux des deux PIAZZA, ALBERTINO et MARTINO (églises de l'*Incoronata* [K] et de *S. Agnese* [L] à *Lodi*, églises des environs) révèlent l'influence de Borgognone et de Cesare da Sesto ; le coloris éclatant rappelle plutôt l'école de Brescia.

PIERFRANCESCO SACCHI, de Pavie, a travaillé surtout à Gênes. Par la simplicité de l'expression, par la richesse et le détail tout flamand de l'exécution, par les fonds de paysage, il produit parfois une impression très supérieure à son véritable mérite. A *S. Maria di Castello* [M], troisième autel à droite, trois *Saints* dans un paysage (de 1526) ; les autres tableaux ne sont pas de sa bonne époque, et ne valent pas la peine d'être cités. — A *S. Pancrazio* [N] : *Saint Pierre et saint Paul*, par TERAMO PIAGGIA (l'artiste semble ici le successeur de Sacchi ; d'ordinaire il se rapproche plutôt de l'école romaine). — LODOV. BREA, de Nice (vers 1500), est l'auteur des tableaux de *S. Maria di Castello* [O] (troisième chapelle à gauche et cinquième autel à droite). — Chez SEMINO (ANTONIO) l'ancien, se mêlent les influences de Sacchi, de Brea, de Pein del Vaga. Son œuvre principale (1532), que, d'après l'inscription, il exécuta avec un certain « THERAMUS ZOALII » (PIAGGIA ?), le *Martyre de saint André* à *S. Ambrogio* [P] (quatrième autel à gauche), est une peinture maladroite, mais appliquée, et non sans quelques beaux traits.



A Crémone même, vers la fin du siècle, nous voyons naître une école intéressante. Ici se mêle aux influences primitives de Ferrare et de Padoue (comme chez BONIFACIO BEMBO et les deux TACCONI) l'influence des Vénitiens et surtout de Giov. Bellini, qui devait être décisive en particulier sur le chef de l'école, BOCCACCIO BOCCACCINO (mentionné de 1497 à 1518). Des deux tableaux que Venise possède de ce dernier, la *Madone trônant avec quatre Saints* à S. Giuliano [A] (premier autel à gauche) est une œuvre des dernières années qui rappelle surtout la manière de Cima. Sa première œuvre, le précieux tableau de l'*Académie* [B] représentant une *Madone* assise en plein air avec quatre Saints, est l'un des premiers et des plus beaux exemplaires de ce type de la « Santa Conversazione », avec figures assises ou agenouillées dans un paysage, auquel Palma à cette date et plus tard Titien vouèrent une telle prédilection. Le même charme se retrouve dans une *Madone adorée par des anges* (dans la collection de Sir H. Layard [C] à Venise). Le *Lavement des pieds* (à l'*Académie* [D], n° 265, daté de 1500), exposé sous le nom du Pérugin, est vraisemblablement de la main de Boccaccio. D'autres tableaux plus petits, généralement attribués à d'autres maîtres, dans la *Bibliothèque de Saint-Marc* [E], dans la *Galerie* [F] de Padoue (Mado-nes), au *Pal. Pitti* [G] (la « Zingarella » de Garofalo, n° 246) : toutes œuvres facilement reconnaissables à la forme sphérique des têtes et aux grands yeux de hibou. — Mais c'est dans sa patrie, à Crémone, qu'il faut voir le maître : là, dans la *cathédrale* [H], le chœur et la grande nef ont été peints par lui avec son fils CAMILLO, et d'autres aides, tels que PIETRO BEMBO, ALTABELLO DA MELONE, GALEAZZO CAMPI, chez qui se trahit déjà l'influence des jeunes maîtres vénitiens, Pordenone et Romanino surtout, occupés comme eux à la décoration de la cathédrale.

---

L'Italie méridionale de cette époque, en peinture comme en sculpture, relève presque exclusivement des influences étrangères. L'art qui s'y développe est ainsi limité, et il reste empêché dans d'humbles et médiocres commencements.

A Naples, sous le dernier prince d'Anjou (René) et sous Alphonse d'Aragon, les tableaux flamands avaient pris une telle vogue que plusieurs des maîtres indigènes (notamment ANTONELLO DE MESSINE) les adoptèrent pour modèles. De ce nombre était SIMONE PAPA, l'ancien, dont l'*Archange Saint Michel* (au *Musée* [I]) prouve du moins quelle joie il aurait eue à égaler les van Eyck. — Ce mélange de l'influence flamande et des traditions italiennes se retrouve encore : à S. Domenico Maggiore [J], dans le *Christ portant sa croix* (sixième chapelle à droite) ; dans la *Des-*

*cente de croix* près de l'autel; dans l'*Adoration des Rois*, très bronzée (première chapelle à gauche de l'entrée). — A *S. Pietro Martire* [A], un *Saint Vincent Ferrer*, d'un excellent coloris, entouré de petites scènes tirées de sa légende. — Dans l'église inférieure de *S. Severino* [B], sur le maître-autel : en haut, la *Madone*, en bas *Saint Séverin*, entre quatre saints. Au *Musée* [C] de Naples : *Saint Jérôme* (v. p. 632, note 1).

A cette date se place un artiste que les Napolitains célèbrent comme le père de leur peinture : ZINGARO (proprement ANTONIO SOLARIO), auquel l'histoire artistique de Naples, sans la moindre critique, consacre une biographie romanesque et attribue des œuvres d'origines les plus différentes, mais dont il n'existe en réalité aucune œuvre authentique. On sait seulement qu'outre l'influence flamande, l'école ombrienne eut une certaine action sur l'art napolitain; mais d'une école napolitaine proprement dite il ne saurait être question. — Parmi les œuvres attribuées à Zingaro, les plus remarquables sont les vingt fresques d'une des cours du couvent de *S. Severino* [D] (v. ARCHITECTURE; la meilleure lumière est celle du matin). C'est un travail habile de la fin du xv<sup>e</sup> siècle, qui suppose une connaissance familière des œuvres contemporaines de Florence et de l'Ombrie; à moins que tout simplement, et avec plus de vraisemblance, l'œuvre elle-même ne soit d'origine ombrienne et florentine. Nulle part ailleurs, si l'on excepte les fresques de Signorelli à Monte Oliveto (Toscane), la *Vie de saint Benoît* n'a été mieux représentée. Le type de l'humanité peinte dans ces fresques a, il est vrai, dans le nez, le regard et les lèvres, quelque chose d'obscur et d'équivoque. Mais cette impression disparaît devant une quantité de figures expressives et vivantes comme des portraits, et se mouvant sur un plan central, derrière lequel s'enlève doucement un fond d'architecture ou de paysage. Le maître, par exemple, connaissait aussi bien que Giorgion ce charmant effet de branches grêles, au mince feuillage, grimpant devant des masses abruptes de roches. Le paysage est traité ici avec pleine conscience, comme la scène d'événements importants. Nulle trace de manière baroque ou de mollesse, partout un style égal, plein d'élégance (1). La cour tranquille, avec le platane géant, magnifique dans ses ruines, et qui est comme une oasis dans les ardeurs de Naples, ajoute encore à l'impression ressentie. Je citerai en outre : au *Musée* [E], une grande *Madone avec des Saints*, portant le nom de « Zingaro », œuvre vide et insignifiante; dans l'église de *Monte Oliveto* [F] (chapelle Piccolomini, à gauche du portail), une *Ascension avec des Saints* sur les côtés, attribuée à SILVESTRO DE' BUONI.

Les deux DONZELLI, qui, d'après les dernières recherches, étaient Flo-

(1) Une autre *Vie de saint Benoît*, à l'étage supérieur du double portique ionique de la *Badia* [G] de Florence (v. ARCHITECTURE), m'a toujours paru comme une première esquisse du même maître.

rentins (nés en 1451 et 1455, élèves de Neri di Bicci), peuvent avoir travaillé comme aides aux fresques de San Severino. On leur attribue en outre, mais faussement, à part les tableaux non authentiques du Musée [A] (Salle B, III), les fresques de l'ancien réfectoire de S. Maria Nuova : sur la paroi nord-est, l'*Adoration des Rois* et le *Couronnement de la Vierge*, — où Crowe et Cavalcaselle virent la main d'un maître ombrien, comme *Francesco da Tolentino*; sur la paroi sud-ouest, le *Chemin de Croix*, une figure de grandeur naturelle, que Schulz attribue à VINCENZO AINEMOLO, de Palerme († 1540). — Parmi les œuvres de SILVESTRO DE' BUONI, je citerai encore : la *Madone avec deux Saints* à S. Restituta [B], près de la cathédrale; quelques tableaux au Musée [C]; une *Madone avec deux Saints* dans l'une des chapelles de droite de la cathédrale [D] de Capoue; une autre *Madone* dans la cathédrale [E] de Fondi (chapelle à droite), etc. — Nous n'aurions pas nommé ce peintre, ni son élève ANTONIO D'AMATO (un tableau à S. Severino [F]), si, auprès des œuvres de l'école napolitaine moderne, l'œil n'aimait à s'arrêter sur ces tableaux qui, par des moyens simples, visent un idéal élevé. — COLA DELL' AMATRICE est un maître médiocre, qui a subi l'influence flamande; il y a des œuvres de lui à Rome (entre autres au *Palais des Conservateurs* [G]), et dans la province de Naples, surtout à *Ascoli* [H]. Il peignait encore après 1530.

La peinture de Sicile, comme celle de Naples, joue un rôle assez misérable. Au XIV<sup>e</sup> siècle, les relations de l'île avec Pise avaient attiré à Palerme quelques artistes de Pise, assez insignifiants du reste, et quelques artistes siennois. Sous cette influence se développe une sorte d'école locale, consacrée surtout à la peinture d'autel, et dont le sujet favori, comme le prouvent les nombreux tableaux du Musée [I] de Palerme, est le *Couronnement de la Vierge*, avec une prédelle représentant les douze Apôtres. L'exécution de toutes ces œuvres est généralement lisse et comme émaillée (1). Au XV<sup>e</sup> siècle, ici, comme à Naples, apparaît l'influence néerlandaise, qui se trahit surtout dans une peinture de l'ancien *Hôpital* [J] de Palerme, un *Triomphe de la Mort*, plein de puissance et de passion. Cette dernière œuvre, attribuée à ANT. CRESCENTIO, pourrait être d'un Néerlandais italianisé : les costumes rappellent particulièrement la Bourgogne. On attribue au même maître une *Sainte Cécile* dans la cathédrale [K], et une *Madone avec des Saints* au Musée [L], deux œuvres de la même main peut-être, mais qui n'ont rien de commun avec le maître du Triomphe. Une fresque de S. Maria di Gesù [M], près de Palerme, représentant *Saint Mathieu* et des scènes de sa légende, est une bonne peinture qui, à certains égards, rappelle Antonello (malheureusement très abîmée); ici encore se retrouve la finesse de la manière

(1) Sur l'un des tableaux de Madone de ce musée se lit le nom d'un certain BARTOLOMEO DE' CAMULIO.



flamande. Auprès de cette œuvre, certains artistes, qui nous sont connus par leur signature, tels qu'ANTONELLO DA SABINA et ANTONELLO DA PALERMO, méritent à peine une mention. Le terme de cette école palermitaine, qui est dénuée de toute originalité et de toute importance, est VINCENZO AINEMOLO (v. p. 631), dont le Musée [A] et l'église possèdent de nombreux tableaux.

A côté de créations qui attestent un art puissant, en pleine floraison, quelle impression pouvaient produire les peintures des vieilles écoles allemande et néerlandaise? — Ce serait une grave erreur de croire que l'Italie du xv<sup>e</sup> et du xvi<sup>e</sup> siècle les ait dédaignées; le nombre relativement considérable des œuvres de ces écoles dans les églises et les musées de l'Italie suffit à prouver le contraire. En supposant que la possession de tableaux du Nord n'ait été qu'une mode et un luxe, les Italiens n'en ont pas moins reconnu et apprécié dans la peinture du Nord un art original.

La vieille école flamande des frères Hubert et Jean van Eyck avait inauguré la nouvelle tendance du xv<sup>e</sup> siècle, le réalisme, dix ans au moins avant Masaccio. Déjà peut-être, du vivant même des deux frères, quelques-uns de leurs tableaux avaient-ils été portés à Naples, où ils devaient exercer sur l'école locale une si grande influence (1).

Plus tard, pour les artistes, le principal mérite des vieux tableaux flamands, ce fut surtout la technique, cet éclat profond des couleurs qui entoure les caractères et les scènes les plus prosaïques d'une poésie saisissante. Aussitôt que possible on apprit des maîtres flamands leurs procédés. Le nouvel élément destiné à mêler les couleurs, l'huile ou plus exactement peut-être le vernis, n'était pas la chose principale : mais à cette occasion les problèmes les plus délicats du coloris (l'harmonie et les contrastes) étaient discrètement résolus.

On se rendait de plus à l'exquis achèvement qui fait d'un bon tableau flamand un joyau précieux. Enfin la manière flamande donna un essor

(1) Le *Saint Jérôme* avec le lion, dans sa chambre de travail si réaliste (Musée [B] de Naples) ne saurait être attribué à Hubert van Eyck. La couleur fendue et crevassee (ce qui n'est arrivé à aucun des tableaux authentiques des van Eyck), le lion à moitié barabde, les mots effacés, et surtout le caractère de l'exécution, qui n'a rien de magistral combattent une telle attribution, malgré toutes les autorités du monde. L'ouvrage est probablement d'un artiste napolitain ayant subi l'influence flamande. — L'*Adoration des Rois*, dans la chapelle de S. Barbara, au *Castello Nuovo* [C] (dans le chœur à gauche), passait jadis pour l'œuvre de Jean van Eyck; c'est, en réalité, un ouvrage assez faible et confus où se mêlent les influences de Raphaël, de Lionardo et des artistes flamands, et qui ne saurait être attribué à aucun maître.

décisif au paysage et à l'architecture des tableaux italiens, si remarquables pour la perspective aérienne et linéaire.

Quant à la grande peinture, les Flamands ne pouvaient rien apprendre aux Italiens que ces derniers n'eussent déjà atteint par leurs propres forces, bien que peut-être selon une méthode différente. Dans les tableaux de piété de l'école flamande pourtant, l'Italie sentait tout le prix de cette gravité égale, que jamais ne déconcerte une recherche de la beauté très indifférente en pareil sujet. Au temps de Michel-Ange, les tableaux flamands étaient considérés comme plus « pieux » que les peintures italiennes.

Pour Jean van Eyck, on lui a attribué récemment, et avec grande vraisemblance, un petit tableau de la *Galerie* [A] de *Turin* (n° 313), d'une finesse de miniature, représentant les *Stigmates de saint François* (1).

De ROGER VAN DER WEYDEN, l'Italie possède aux *Offices* [B] (n° 795), une *Mise au tombeau*, très bien conservée, d'un beau caractère. Deux parties d'un autel, dans la *Galerie* [C] de *Turin* (nos 312 et 320), la *Visitation* et le portrait du donateur, sont également des œuvres authentiques, bien que d'un mérite moindre : elles figurent au catalogue comme imitations d'après van Eyck. Un *portrait d'homme*, d'une grande finesse, à l'*Académie* [D] de *Venise* (n° 268, avec la devise : « Raison l'enseigne »), bien que portant le nom d'Holbein, est une œuvre originale de Roger.

Le plus sobre et l'un des plus anciens parmi les successeurs ou élèves de Jean van Eyck, PETROS CHRISTUS, est sans doute l'auteur des deux volets d'autel avec un *portrait d'homme* et un *portrait de femme* (aux *Offices* [E], n° 749); sur le revers, une *Annonciation* en grisaille. A la *Galerie* [F] de *Turin*, une petite *Madone* (n° 359).

L'œuvre la plus importante de HUGO VAN DER GOES en Italie se trouve au *Musée de l'hôpital* [G] de *S. Maria Nuova*, à *Florence*, pour lequel elle a été peinte, par ordre de la famille Portinari. C'est une grande *Adoration de l'Enfant* par les bergers et les mages : sur les volets, le donateur avec ses fils et deux saints patrons, la donatrice avec ses filles et deux saintes. La Vierge et les Anges ont le type douloureux, mais non sans grâce, de Hugo; les portraits ont un caractère saisissant d'individualité toute flamande. C'est d'après un tel modèle qu'ont dû s'inspirer les anciens portraitistes florentins. — Le *Musée Correr* [H] à *Venise* possède un petit *Crucifiement* qui doit être attribué de même à Hugo. Le *Pal. Sciarra* [I] à *Rome* a tout au moins une bonne copie d'un petit chef-

(1) Dans les pages qui vont suivre, nous nous abstenons de baptiser, comme le font les galeries italiennes, les tableaux de vieilles écoles allemande et néerlandaise, attribués d'une façon collective à Albert Dürer, Holbein, Lucas de Hollande. En principe, les tableaux non cités ici devront être considérés par le lecteur comme n'étant pas authentiques. Pour la refonte critique de cette partie, je dois surtout des remerciements au docteur Ludwig Scheibler.

d'œuvre qui porte le nom de M. Schön, mais qui est aujourd'hui généralement, à tort ou à raison, attribué à Hugo : la *Mort de la Vierge* (l'original est à Londres). — La *Madone* attribuée à Hugo, dans la *Galerie* [A] de *Bologne*, est une habile peinture du temps, mais elle n'est pas de la main du maître.

L'Italie possède la seule œuvre authentique de JUSTUS VAN GENT, la *Cène* de la *Galerie* [B] d'*Urbino* (achevée en 1474). Parmi les spectateurs, les *portraits du duc Federigo da Montefeltre*, et du *shah de Perse*, pendant le séjour duquel Justus exécuta le tableau à Urbino. C'est une œuvre d'un naturalisme énergique et puissant, d'une conception profondément originale (le Christ marchant parmi les apôtres et répandant le sacrement), d'un coloris magnifique, avec d'excellents portraits, mais par malheur très endommagé. Après l'achèvement de ce tableau d'autel, Federigo confia à Justus ainsi qu'à Melozzo la décoration de son palais. Il s'est encore conservé vingt-huit grands portraits idéaux de héros et de philosophes anciens, vraisemblablement destinés à la bibliothèque; quatorze ont été transportés du Palais Colonna au Louvre; les autres se trouvent dans les appartements privés du *Pal. Barberini* [C] à Rome. Le caractère flamand de Justus apparaît dans l'éclat du coloris et la technique; l'influence italienne au contraire et la manière de Melozzo se trahissent dans le goût de l'ordonnance et la beauté des expressions.

DIBOK BOUTS est représenté dans la *Galerie* [D] de *Modène* (n° 458) par un tableau peu important, un *Saint Christophe*, qui est visiblement une ancienne copie. — De HANS MEMLING, la *Galerie* [E] de *Turin* possède une œuvre de très grande importance (n° 358), qui surpasse tous les tableaux de ce genre en Italie; des scènes de la *Vie du Christ* dans un riche paysage (faussement désignées comme « les Sept Douleurs de la Vierge »). Cette peinture offre une étroite parenté avec les « Sept Joies de la Vierge », de la Pinacothèque de Munich, dont elle est à tort considérée comme le pendant. — La petite *Madone trônant avec deux Anges aux Offices* [F] (n° 703) est d'une égale beauté. Aucune école d'Italie ne poursuit alors ces mêmes intentions, aucune n'aurait produit un tableau d'autel si lumineux, si tendre, si beau. — Dans la même collection (nos 769 et 778, date 1487) sont encore, et avec raison, attribués à Memling un *portrait d'homme* et le buste de son saint patron. Il y a deux autres *portraits d'hommes* plus intéressants encore à l'*Académie* [G] de *Venise* (n° 255) et au *Pal. Corsini* [H] à *Florence* (n° 5); on les a récemment, mais à tort, attribués à Antonello. — Un beau tableau authentique, jusqu'ici ignoré, de la première époque, et rappelant encore la manière de Roger, se trouve dans la *Galerie* [I] de *Vicence*: c'est un *Crucifiement* (IV, n° 1), dont l'*Académie* de Venise possède une ancienne copie (avec des additions sur les deux côtés, n° 315). — La célèbre *Lamentation* de la *Galerie Doria* [J] à Rome est d'une expression charmante et douce, et d'un beau coloris.



GÉRARD DAVID n'a été que récemment découvert; ses œuvres étaient généralement exposées sous le nom de Memling. L'Italie possède de lui plusieurs tableaux : et d'abord, son œuvre principale, la *Madone entre saint Jérôme et saint Antoine*, dans la salle de Conférence du *Municipio* [A] à Gênes, où toute vraisemblance permet également de lui attribuer la *Lamentation au pied de la Croix*. — Je citerai encore : à l'*Accadémie de S. Luc* [B] à Rome, la *Madone entre les saintes femmes*, dans un jardin, belle œuvre exposée sous le nom de Memling; aux *Offices* [C], une *Adoration des Rois*, peinte en détrempe, mais très abîmée (n° 708), et une *Descente de Croix* (n° 846).

Parmi les bons ouvrages de l'ancienne école hollandaise, je mentionnerai : un *Crucifiement* de GÉRARD VAN HAARLEM, dans la collection de Sir H. Layard [D] à Venise; une *Adoration des Rois*, dans la manière de ce maître, à la *Brera* [E] (n° 436); et deux scènes de l'*Histoire de Job*, peintes en détrempe dans le *Musée* [F] de Crémone.

De LUCAS VAN LEYDEN, il y a en Italie du moins un grand tableau authentique, mais exposé sous cette fausse désignation : « École de Ferrare ». C'est un *Moïse frappant le rocher*, à la *Villa Borghèse* [G] (premier étage, septième chambre, n° 1, signé, et daté 1527). — Son compatriote et contemporain, JACOB CORNELISZ VAN OOSTSANEN, peintre intéressant mais peu agréable, est représenté par une *Adoration des Bergers* au *Musée* [H] de Naples (V, 31, sous le nom de Dürer). Une *Adoration des Rois* au *Musée* [I] de Vérone (n° 156, sous le nom de Lucas van Leyden) révèle un maître hollandais original, dont la manière cependant a de la parenté avec celle de Jacob. — De M. VAN HEEMSKERCK, il y a, à l'*Accademia Albertina* [J] de Turin, une *Lamentation* et un *Jugement dernier* (1554). — Le *Pal. Mansi* [K] à Lucques possède un excellent tableau de QUINTEN MASSYS, authentique, avec la vraie signature, une *Madeleine* élégante, richement vêtue, dans un paysage exquis. L'*Adoration des Rois* à l'*Ambrosienne* [L] (sous le nom de L. van Leyden) est une bonne copie d'école.

Quant aux maîtres néerlandais qui vinrent en Italie au commencement du XVI<sup>e</sup> siècle et qui, sous l'influence des grands artistes de cette époque, transformèrent leur manière, l'Italie ne possède d'eux relativement qu'un petit nombre d'œuvres. Il est vrai que ces maîtres n'offraient alors aux Italiens que fort peu de chose : ils avaient renoncé à leur ancienne originalité nationale, jadis prisée si haut, et ce qu'ils apprenaient de leurs nouveaux maîtres italiens n'était guère qu'un maniérisme vide. Le plus remarquable et le mieux doué de ces artistes est JEAN MABUSE, dont la *Galerie* [M] de Rovigo (n° 103) possède une *Vénus*, exposée sous le nom d'A. Dürer. Il est peut-être permis de lui attribuer encore une *Madone* exposée au *Musée* [N] de Palerme sous le nom de van Eyck (datée de 1501); deux petits tableaux de la *Galerie Colonna* [O] à Rome, les *Sept Joies* et les *Sept Douleurs de la Vierge*; et une

*Madone à la fontaine à l'Ambrosienne* (avec la désignation de l'école de Memling). Mabuse et un artiste plus ancien, ayant des affinités avec Memling (représentation des *Mois*), sont sans doute les auteurs des illustrations du célèbre *manuscrit Grimani*, à la *Bibliothèque* [A] de *Venise*. — Quant à l'artiste original, très voisin de Bern. van Orley, et qu'on appelle le « Maître des demi-figures féminines », l'Italie possède de lui : un buste caractéristique de *Madéleine lisant*, à l'*Académie* [B] de *Venise* (n° 266, sous le nom de Holbein) ; une *Madéleine à l'Ambrosienne* [C] de *Milan* (sous le nom de Mostaert) ; et une *Sainte Catherine*, à la *Brera* [D] (n° 453), sous la même désignation.

Les Italiens trouvaient plutôt dans les vues admirables des premiers paysages néerlandais ce qui leur avait tant plu dans les tableaux de l'école des van Eyck.

Il y a au *Pal. Borghèse* [E] deux bons paysages de PATENIR (I, n° 10 et 11). — Les tableaux de HERRI DE BLES (en italien CIVETTA) sont nombreux, bien que les peintures qui portent ce nom à S. Pietro à Modène, et à SS. Nazaro e Celso à Brescia, n'aient rien de commun avec le maître. Je citerai au *Pal. Borghèse* [F] (I, 19, 20) deux *paysages*, malheureusement placés trop haut ; au *Musée* [G] de *Naples*, cinq *paysages* de la dernière époque (désignés : « École de J. Brueghel », n° 14, 22, 23, 48, 52) ; aux *Offices* [H], un *paysage* de montagnes, qui est son chef-d'œuvre (n° 730), et une *Madone* de sa première manière, exposée sous le nom de H. van der Goes (n° 698). Au *Musée municipal* [I] de *Crémone*, deux excellents paysages (avec *Saint Jean à Pathmos*, et *Saint Jérôme*). Dans la *Galerie Doria* [J] à *Gênes*, un tableau plein d'agrément et de finesse. Au *Pal. des Doges* [K] à *Venise*, une œuvre très intéressante, une grande peinture de l'*Enfer*. — Ces peintures fantastiques, d'où est peut-être sortie, très lentement, la peinture de genre, ont dû en Italie attirer les visiteurs, à titre de curiosités. Le grand maître de cette école, HIERONYMUS BOSCH, est représenté au *Musée* [L] de *Naples* par une *Sainte Famille* authentique (n° 15). Il y a, au *Pal. Colonna* [M] à *Rome*, quelques tableaux rappelant très directement sa manière, entre autres une *Tentation de saint Antoine*, exposée sous le nom de L. Cranach. — Les deux œuvres les plus remarquables en ce genre sont deux tableaux de PIETER BRUEGHEL au *Musée* [N] de *Naples*, peints en détrempe, et représentant, l'un la *Parabole des Aveugles* (daté de 1568), l'autre l'*Hérésie*. — Quant à ces scènes de marché, en peinture de genre, qui dans la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle préparent la nature morte, le *Musée* [O] de *Naples* en possède quelques exemplaires curieux dans une série de tableaux de J. BUECKLAAR. — A *Naples* [P] même, un autre maître contemporain, peut-être HENDRIK VAN CLEEF (désigné du nom générique : « École hollandaise ») est représenté par deux tableaux du même genre.

Les collections italiennes possèdent en outre quelques portraits excel-

lents de maîtres néerlandais, de la première partie du xvi<sup>e</sup> siècle. Le plus remarquable est exposé au *Pal. Pitti* [A] (n<sup>o</sup> 223), sous le nom de Holbein : c'est un *portrait d'homme*, d'âge moyen, d'une énergie extraordinaire et d'un modelé parfait. L'auteur est peut-être B. VAN ORLEY ; une œuvre de la jeunesse de ce maître, une scène de *Miracles*, se cache dans la *Galerie* [B] de *Turin* (n<sup>o</sup> 318) sous la désignation : « École de Cologne ». — Le *Pal. Doria* [C] à *Rome* possède une œuvre authentique de JEAN SCOREL (1529), exposée sous le nom de H. Holbein : c'est le *portrait de sa maîtresse Anna Schoonhoven*. — Dans la *Salle des Peintres aux Offices* [D], deux portraits excellents du vieux FRANS POURBUS (1591) et d'ANTHONIS MOR (1558) peints par eux-mêmes. Ce dernier est en outre l'auteur d'un beau *portrait d'homme* avec toute sa barbe, au *Pal. Ferd. Spinola* [E] à *Gênes* ; et d'un *portrait de prince*, signé (de 1557) dans la *Galerie* [F] de *Parme* (n<sup>o</sup> 300). — Un buste d'homme, exposé au *Pal. Balbi* [G] à *Gênes* sous le nom du Titien, est peut-être de HANS VON CALCAR. Dans la *collection du prince Centurione* [H] (alla Zecca), une belle tête authentique par Pourbus, l'ancien.

Les *maîtres allemands* du xv<sup>e</sup> siècle manquent presque complètement en Italie. Le lecteur cependant prendra intérêt à certains peintres allemands (peut-être aussi néerlandais), qui travaillèrent alors en Italie, sous des noms d'ordinaire italianisés. Nous avons déjà mentionné plus haut JOHANNES ALAMANUS, le compagnon d'Antonio da Murano. Un autre maître, de la Haute-Allemagne sans doute, était vers le même temps occupé à *Gênes*. Dans cette dernière ville, en effet, JUSTUS DE ALLEMAGNA (1451) a exécuté, dans le cloître de *S. Maria di Castello* [I] tout près de l'église, une grande *Annonciation* à la fresque, avec une Vierge blonde, d'un caractère charmant. Les médaillons des *Prophètes* et des *Sibylles* sur la voûte trahissent une main également allemande, mais plus dure.

Un peintre, non pas allemand, mais de la France méridionale, NICOLAS FROMENT, d'Avignon, connu en Italie comme NICOLAUS FRUMENTI, est l'auteur de l'autel à volets dont la peinture centrale représente la *Résurrection de Lazare* (aux *Offices* [J], n<sup>o</sup> 744, daté 1461). Ce triste compagnon devait donner aux Florentins une idée peu favorable de l'art français. Deux tableaux, exposés sous ce nom au *Musée* [K] de *Naples*, ne sont pas de la même main.

Un maître de l'école de Cologne, qui, au tournant d'un nouveau siècle, et sous l'influence néerlandaise, réunit en lui des éléments très divers et qui, partout, est exposé sous les noms les plus différents, le MAÎTRE DE LA MORT DE LA VIERGE (qu'il ne faut point confondre avec Jean Joest von Calcar), est l'artiste allemand représenté en Italie par le plus grand nombre d'œuvres, et généralement les meilleures. — Il est l'auteur



d'une excellente *Adoration des Rois* à *San Donato* [L] de *Gênes*, d'une *Sainte Famille* de même valeur, et d'une *Adoration des Bergers* (1517?) au *Pal. Balbi Senarega* [A]. — Il y a de lui aux *Offices* [B] : le beau *portrait* à double face, représentant le mari (peut-être le peintre lui-même) et sa femme (n° 237). Le tableau est inscrit sous le nom de Q. Massys et porte la date de 1520; le *portrait* de femme seul est bien conservé. Dans la même collection (n° 316), un *portrait* plus petit du même homme. — Le *Musée* [C] de *Naples* possède deux tableaux excellents du maître : un *Crucifiement* et une *Adoration des Rois*. — A *Rome* : au *Pal. Corsini* [D], le *portrait* du cardinal *Albrecht de Brandebourg* (VI, 43, sous le nom de Dürer); au *Pal. Borghèse* [E], un *portrait* de jeune homme (sous le nom de Holbein, salle hollandaise, n° 20). — A *Milan*, dans la collection *Cereda Rovelli* [F], un *portrait* de femme et un *Saint Jérôme* dans son cabinet d'étude. — Dans la *Galerie* [G] de *Modène* (n° 315, sous le nom d'A. Dürer), une *Madone*, malheureusement ayant souffert d'une restauration excessive, et au *Pal. Mansi* [H] à *Lucques* (près de S. Maria Forisportam) une petite *Madone*, d'un fin travail; toutes deux œuvres authentiques de sa main.

ALBERT DURER, abstraction faite de tous les tableaux faussement baptisés de son nom, est encore représenté par toute une série d'œuvres authentiques. Je citerai d'abord le merveilleux *portrait* de son père aux *Offices* [I] (n° 766, de 1490); son propre *portrait* dans un costume de fantaisie (1498) n'est qu'une copie de l'admirable original qui est à Madrid. — La *Tribune* [J] des *Offices* possède un chef-d'œuvre de sa maturité (1504), l'*Adoration des Rois*, et un merveilleux dessin de la *Crucifixion* (n° 761, de 1515), exécuté en vert, avec des rehauts de blanc, et enfermé dans une reliure peinte par JEAN BRUEGHEL. — Un souvenir de son séjour à Venise (1506) est le *Christ parmi les Docteurs* au *Pal. Barberini* [K], à *Rome*, tableau de demi-figures, en style baroque, peint en six jours, comme Dürer s'en vante dans une description, et comme on le voit d'ailleurs au caractère même du travail. — Deux têtes d'*Apôtres* aux *Offices* [L] (n°s 768 et 777, de 1516), peintes en détrempe, ont toute l'énergie de Dürer; mais il leur manque cet élan que le maître réservait pour sa dernière œuvre, le tableau des quatre *Apôtres*, à Munich. — Les figures grandeur naturelle d'*Adam* et d'*Ève* (au *Pal. Pitti* [M]), qui ont pu être peintes vers ce temps, ne sont que d'anciennes copies, excellentes d'ailleurs, d'après les originaux de Madrid; mais ce sont tout au moins des académies d'un beau modelé. L'œuvre la plus récente de Dürer en Italie, la *Madone* de 1526 aux *Offices* [N] (n° 85) est une Vierge sans auréole, sans parure, une œuvre un peu rude et d'un caractère intime. — La tête d'*Apôtre* de la *Galerie* [O] de *Sienna* n'est pas d'une attribution très sûre : le *portrait* d'homme du *Pal. Brignole Sale* [P] à *Gênes* (1506) est authentique, mais malheureusement tout à fait abîmé.

Ces œuvres sont en partie exposées dans les mêmes salles dont l'hospitalité accueille les tableaux de Raphaël, de Titien, de Corrège. Convient-il de ne leur rendre qu'une sorte de justice historique, ressemblant presque à une justification ou à une excuse? Dürer, à tout le moins, comparé œuvre pour œuvre à Raphaël, perdrait à peine à la comparaison; la vie même relative, et l'indépendance que l'art allemand doit à ce grand maître est un service infini que seul l'effort continu d'un puissant esprit pouvait lui rendre. Au reste, et à en juger même d'une façon absolue, les peintures de Dürer conservent un grand prix. Les formes, sans idéalisme, mais aussi sans abstractions vides, répondent admirablement à la pensée que l'artiste voulait exprimer; elles sont l'enveloppe de cet art qui est à sa manière un idéalisme. Et le maître a tout conquis lui-même: l'homme et le style ne font qu'un. Combien d'artistes au xvi<sup>e</sup> siècle pourraient se rendre ce témoignage? La plupart, dans la succession des écoles, n'ont fait que mendier les uns auprès des autres soit le sentiment, soit l'expression.

Parmi les élèves de Dürer, HANS VON KULMBACH est représenté aux *Offices* [A] par cinq tableaux représentant la *Légende de saint Pierre et de saint Paul* (sous le nom de Schaufelein), et qui appartiennent à ses meilleures œuvres. — Les élèves se rejetèrent dans la fantaisie dont le maître s'était affranchi à la fin de sa vie. Chez ALBRECHT ALTDORFER, qui est l'auteur de deux bons tableaux signés dans la *Galerie* [B] de *Sienna*, cette fantaisie, surtout dans le paysage, prend une forme aventureuse qui ne manque pas d'agrément. Le *portrait du vicaire Kolb* dans la *Galerie* [C] de *Vérone* (n<sup>o</sup> 104) rappelle aussi la manière de l'artiste. — De CHRISTOPHE AMBERGER, l'*Académie* [D] de *Sienna* possède une bonne copie (du temps) du portrait de l'*Empereur Charles-Quint* qui est à Berlin. Le *portrait de C. Gross*, aux *Offices* (n<sup>o</sup> 788, sous le nom d'Ant. Mor), paraît être au contraire un original. — L'artiste à la manière de Clouet, que le Belvédère de Vienne a baptisé du nom de *maître français*, est représenté dans la *Galerie* [F] de *Modène* (n<sup>o</sup> 477), à l'*Ambrosienne* [G] (daté 1535) et dans d'autres collections par de petits portraits, d'un caractère très accusé. — De CLOUET même, le *Pal. Adorno* [H] à *Gênes* possède quatre beaux et authentiques portraits d'enfants; un des chefs-d'œuvre du maître est le petit portrait équestre bien connu de *François I<sup>er</sup>*, aux *Offices* [I].

GEORGE PENCZ est représenté dans la collection des peintres aux *Offices* [J] (n<sup>o</sup> 436) par le *portrait* excellent d'un jeune homme de dix-huit ans (1544), qui, d'ailleurs, n'est pas son propre portrait.

Parmi les meilleures œuvres de LUCAS CRANACH, il y a encore, à Rome, — après la vente du plus beau de ses petits tableaux, de 1504, jadis dans la collection du Palais Sciarra, — une *Vénus* en barrette rouge, avec une chaîne d'or et un voile transparent, et auprès d'elle l'*Amour* piqué par une abeille (*Galerie Borghèse* [K], daté 1531). Aux

*Offices* [A] : dans la Tribune, *Adam et Ève* (1528) ; dans la collection des peintres, le *portrait du maître* par lui-même.

Dans la série de portraits de la Haute-Allemagne, épars çà et là, je citerai deux portraits de *Ferdinand I<sup>er</sup>*, l'un dans la *Galerie* [B] de *Rovigo* (n<sup>o</sup> 119, daté 1525, sous le nom de Holbein), l'autre aux *Offices* [C] (n<sup>o</sup> 895, daté 1524, sous le nom de L. van Leyden). Tous deux semblent révéler la main de BERNHARD STRIGEL. Le *Pal. Borghèse* [D] et le *Musée* [E] de *Naples* possèdent de plus deux portraits de l'empereur *Charles-Quint* qui offrent entre eux une grande affinité.

HANS HOLBEIN le jeune partagea avec Albert Dürer et Lucas van Leyden le privilège d'être en Italie un nom collectif. Parmi ses œuvres authentiques, je citerai aux *Offices* [F] : le portrait de *Richard Southwell*, âgé de 33 ans (1537), œuvre excellente d'achèvement ; le propre *portrait de l'artiste* dans la collection des peintres, c'est-à-dire une tête dessinée au charbon et à la pointe, et légèrement teintée de couleur sur une petite feuille de papier qui, encadrée plus tard dans une feuille plus grande et ornée d'un fond d'or, a été complétée par une sorte de souquenille grossière d'une teinte grise et bleu clair. (Le portrait est malheureusement très abîmé.) Aux *Offices* encore, une petite *tête d'homme* (n<sup>o</sup> 850), réunie dans un même cadre avec neuf autres portraits en miniature. — Le petit portrait d'*Érasme* (1530) dans la *Galerie* [G] de *Parme*, malgré les répliques nombreuses de la même œuvre, est une belle peinture authentique. Une reproduction plus petite, dans la *Galerie* [H] de *Turin* (n<sup>o</sup> 386), ne révèle pas la main du maître.

---

Je devrais ne pas conseiller l'étude des *vitraux*, qui fait mal aux yeux et risque d'affaiblir la vue en présence des fresques. Mais, comme il y a en ce genre un nombre considérable d'œuvres importantes, je ne puis guère les passer absolument sous silence. Que le lecteur, toutefois, n'attende pas ici un examen très spécial ni très technique.

L'art des vitraux peut avoir été cultivé en Italie çà et là, pendant toute la durée du moyen âge ; en tout cas, il n'a été introduit ici qu'avec l'architecture gothique du Nord. Je ne me souviens d'aucune peinture sur verre en style roman. Jusqu'à une époque très avancée, ce sont des artistes transalpins, ou formés à l'école du Nord, qui exécutent en ce genre les œuvres les plus importantes.

Les vitraux, à vrai dire, ne prennent d'intérêt pour l'histoire de la peinture qu'à l'époque où le réalisme italien du XV<sup>e</sup> siècle les envahit et les pénètre ; ils se distinguent alors des vitraux contemporains du Nord, non seulement par la conception et le dessin, mais par la destination



qu'ils reçoivent dans un ensemble décoratif et par le caractère de peintures propres et indépendantes qu'ils prennent peu à peu. Il est vrai que cette prédominance en eux du style pittoresque leur fait perdre en partie l'effet architectonique qu'ils avaient autrefois. Au XVI<sup>e</sup> siècle, la décadence s'accuse dans le coloris par les teintes trop claires, trop aqueuses des couleurs.

*S. Francesco* [A] à *Assise* possède les plus beaux vitraux d'Italie (XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles, en style de mosaïque).

A *Florence*, dans la *cathédrale* [B], les vitraux des nefs latérales, près du chœur, ont été exécutés vers la fin du XIV<sup>e</sup> siècle, et d'après les dessins d'AGNOLO DI TADDEO GADDI, par ANTONIO DA PISA, NICCOLÒ DI PIERO TEDESCO, etc. — BERNARDO DI FRANCESCO peignit, d'après les dessins de Ghiberti, les vitraux de la *chapelle S. Zanobe* [C] et la rosace de la façade; les deux vitraux latéraux ont été remplacés au XV<sup>e</sup> siècle. Le même maître exécuta de plus les vitraux du tambour de la coupole, d'après les dessins de Ghiberti (*Présentation*), DONATELLO (*Couronnement de la Vierge*) et UCCELLO (*Adoration des Mages*), vers les années 1432-1445. — La *Descente de Croix* sur la rosace antérieure de *S. Croce* [D], probablement aussi d'après Ghiberti, est une œuvre plus importante encore.

Parmi les derniers travaux du XV<sup>e</sup> siècle, le grand vitrail du chœur de *S. Maria Novella* [E], par ALESSANDRO FIORENTINO (1492), n'est que d'un mérite moyen; le grand vitrail de la chapelle voisine, *Chapelle Strozzi* [F], est au contraire le plus imposant de Florence. Il est, de même que les fresques, la composition de FILIPPINO LIPPI. — Il y a encore quelques bons travaux, d'ordinaire plus petits, à *S. Spirito* [G] (une *Pentecôte* excellente, sur la rosace de la façade), dans la *Cap. de' Pazzi* [H] à *S. Croce*, à *S. Francesco al Monte* [I], offrant tous une grande parenté de type et d'expression.

Quant aux vitraux de la *cathédrale* [J] de *Milan*, je ne saurais dire combien appartiennent encore à l'époque de la construction: ceux du chœur sont modernes; les vitraux du côté sud, qui avaient beaucoup souffert pendant les événements de 1848, ont subi de fortes restaurations.

Du mélange entre le réalisme allemand et le réalisme italien se forma le style du bienheureux JACOB VON ULM (1407-1491), de l'ordre des frères laïques prêcheurs, qui exécuta à *S. Petronio* [K] de *Bologne* le magnifique vitrail de la quatrième chapelle à droite, et qui peut-être aussi fit exécuter sous sa direction le vitrail de la quatrième chapelle à gauche. Parmi les autres vitraux de cette église, le vitrail de la septième chapelle à gauche (chapelle Bacciocchi), d'une exquise beauté, a été exécuté d'après un dessin énergique de LORENZO COSTA. Le vitrail de la cinquième chapelle à gauche est d'un style analogue. Dans la neuvième chapelle à droite, le dessin du vitrail est attribué à Michel-Ange; mais

les motifs des Saints rappellent directement les figures des reliefs sculptés par Bandinelli sur les barrières du chœur de Florence (v. p. 463 A); l'exécution en est très colorée pour ce temps. — La rosace de *S. Giovanni in Monte* [A] à *Bologne* est de la main de COSSA (*Saint Jean à Puthmos*); les vitraux latéraux sont médiocres. — A *S. Giovanni e Paolo* [H] à *Venise*, le grand vitrail du transept droit passait jadis pour la composition de Bartolo VIVARINI, et la série inférieure de figures pour l'œuvre de GIBOL. MOCERTO, d'après les dessins de Bartolommeo. C'est à ce dernier qu'on attribue aujourd'hui tant le dessin que l'exécution de la fenêtre tout entière.

Les beaux vitraux du chœur de la *cathédrale* [C] à *Lucques* sont peut-être le meilleur ouvrage de ce genre; ils rappellent surtout les vitraux de la Chapelle Strozzi. Les autres vitraux de la cathédrale sont de même parmi les meilleurs qui aient été faits. — A *S. Paolino* [D], quelques vitraux dans ce même style, vers 1530. — Au *Baptistère* [E], près de *S. Giovanni*, la rosace, avec la figure du Baptiste, n'est que de 1572.

Le grand vitrail du chœur de *S. Domenico* [F] à *Pérouse* (1441) est attribué à un certain FRA BARTOLOMMEO; il comprend une suite des scènes, et quatre séries de Saints, d'un style assez général.

A *Arezzo*, les beaux vitraux de l'*Annunziata* [G] sont de 1509; la rosace de *S. Francesco* [H] est également de ce tournant de siècle. La *cathédrale* [I] nous révèle le plus célèbre peintre de vitraux de l'époque de Raphaël, GUILLAUME DE MARSEILLE. C'est le même artiste qui, à *Rome*, orna les deux vitraux latéraux du chœur de *S. Maria del Popolo* [J] de scènes tirées de la *Vie du Christ et de la Vierge*, sans doute d'après les dessins d'un maître ombrien (temps de Jules II). Ici cependant le coloris, en regard des vieux vitraux français et allemands, paraît trouble, froid, aqueux. — Plus tard, dans la *cathédrale* [K] d'*Arezzo*, le maître a sans doute eu d'autres modèles, ou bien il a suivi sa propre inspiration; toujours est-il que son style est précisément celui qui caractérise les Néerlandais travaillant alors en Italie. Les limites du genre, qui doit, autant que possible, rechercher le calme de l'architecture, non seulement pour éviter d'entrer en lutte avec le châssis des fenêtres gothiques, mais pour ne pas ajouter les excès de la couleur aux autres impressions déjà assez déconcertantes, — ces limites sont ici tout à fait méconnues, comme il arrive si souvent dans les vitraux du XVI<sup>e</sup> siècle. Ce sont de véritables tableaux sur verre (1).

Dans la *cathédrale* [L] de *Sienné*, le vitrail de la grande rosace antérieure, une *Cène*, a été peint en 1549 par PASTORINO MICHELI, d'après une composition de PERIN DEL VAGA, assez maniérée et de même peu appropriée à ce genre.

(1) La fenêtre centrale de la façade de l'*Anima* [M] à *Rome* a un vitrail représentant une *Madone*, et qui serait aussi peut-être l'œuvre de ce Guillaume.

Au fond, ce genre ne s'accommodait plus avec l'intérêt dominant de l'Italie pour la peinture religieuse à fresque, ou sur bois et sur toile ; les vitraux alors ne sont plus guère qu'un accessoire de luxe. — Enfin, dans les vitraux attribués à GIOVANNI DA UDINE, et qui ont été cités au chapitre de la DÉCORATION, il ne s'agit que de pures arabesques, destinées à compléter l'impression d'un ensemble décoratif.





Ce n'est plus l'impulsion donnée par un modèle extérieur, l'imitation savante de l'antiquité, par exemple : c'est une puissance propre qui, à partir de la fin du quinzième siècle, permet à l'art d'atteindre le plus haut degré où il pût parvenir. Sur l'étude fondamentale des caractères et de la vie, qui avait été la tâche de ce siècle, s'élève, par une création nouvelle, la beauté achevée. Il ne s'agit plus de tâtonnement ou d'essais : c'est la beauté elle-même dans son plein épanouissement. La peinture du quinzième siècle avait appris à rendre chaque expression de la vie : c'est alors seulement que, simplifiée et enrichie, elle put créer la vie elle-même.

De-ci de-là elle éclate, elle rayonne, imprévue : l'œuvre n'est plus le fruit d'un long effort, elle est comme un don du ciel. Les temps étaient venus. Dans la quantité d'éléments reconnus pittoresques, dans le réservoir de vie creusé par l'art depuis Masaccio jusqu'à Signorelli, dans le temps et l'espace, les grands maîtres puisent l'éternité de leurs œuvres impérissables. Et chacun à sa manière, si bien qu'un genre de beauté n'en exclut pas un autre, mais que tous concourent à une révélation infinie de l'idéal même. Ce n'est sans doute qu'une courte floraison, — et, à cette époque même, les retardataires continuent à produire, et parmi eux il y a d'habiles artistes, même quelques-uns de grands. On peut dire que la vie, pourtant si courte, de Raphaël a vu paraître (1483-1520) les œuvres les plus accomplies, et qu'immédiatement après, même chez les grands génies qui ont survécu, la décadence commence. Il est vrai que ces œuvres parfaites sont pour la consolation et l'admiration de tous les temps, et que leur nom est immortalité.

LIONARDO DA VINCI. — Léonard de Vinci (1452-1519), élève de Verrocchio, assure à l'école florentine cette gloire bien méritée d'avoir vu, la première, sortir de son sein le génie libérateur. Voici une nature merveilleusement douée : architecte, sculpteur, ingénieur, physicien, anatomiste, partout Léonard est un créateur, un fondateur ; de plus, à tout égard, l'homme accompli, d'une taille de géant, beau jusque dans la vieillesse, également célèbre comme musicien et comme improvisateur. On ne peut même pas dire qu'il se soit dispersé : l'universalité était sa nature même. Il est permis de regretter seulement que, parmi ses projets, dans tous les sens, si peu aient été exécutés ; que, parmi ses œuvres, les meilleures aient péri, qu'il n'en reste que des ruines (1) ou de rapides esquisses.

(1) Ce qui offre un très haut intérêt pour la connaissance du maître, ce sont les nombreux et beaux dessins dont (malgré les collections des musées étrangers, Windsor, Paris, etc.) l'Italie possède encore une bonne partie : voir, avant tout, le *Codex Atlanticus* de l'Ambrosienne [A], d'autres dessins encore dans la même bibliothèque, puis aux *Offices* [B] et à l'*Académie* [C] de Venise ; une belle tête de femme au *Pal. Borghèse* [D] à Rome.

Comme peintre, de même, Léonard réunit en lui les dons d'ordinaire le plus opposés. Sans relâche occupé à éclaircir, par l'anatomie, les phénomènes et les mouvements du corps, il s'applique, avec infiniment plus de rapidité encore et de sûreté, à rendre l'expression intellectuelle, et il la poursuit dans toutes les nuances qui vont de la pureté céleste aux abîmes de la corruption et de la laideur. Ses esquisses à la plume fournissent à cet égard des preuves surabondantes. — En lui s'unissent à la fois la plus belle âme de rêveur, la plus grande énergie de pensée et la conscience la plus profonde des lois de la composition idéale. Plus réaliste que ses prédécesseurs, là où le réel est possible, il a peu d'égaux dans tous les siècles pour la sublimité et la liberté du génie.

Même dans la technique des procédés à l'huile, visant à la perfection, et sans cesse préoccupé d'essais, auxquels malheureusement il faut attribuer le déplorable état de quelques-uns de ses chefs-d'œuvre, il avait porté la transparence et l'émail des couleurs à une perfection qui lui permit d'atteindre cet infini dans le modelé, cette magie dans le clair-obscur, par où ses œuvres sont uniques.

Dans le portrait déjà se révèle toute la manière du maître. Le xv<sup>e</sup> siècle avait produit une série de chefs-d'œuvre dans l'expression individuelle et caractéristique des personnes. Mais Léonard les dépasse par un art du modelé qui lui est propre, et aussi par ce souffle d'une vie supérieure qui flotte autour de ses personnages et qui est comme l'âme de son idéal même. Il aime aussi appeler le paysage à son aide : et c'est ainsi qu'il a atteint dans la Joconde (Louvre) cette impression mêlée de réalité et de rêve que produit ce portrait des portraits.

Dans son effort vers la perfection du modelé, il n'était jamais satisfait : aussi, par raffinement, employait-il des couleurs qui, plus tard, donnaient aux ombres des teintes fausses, des tons verdâtres, par exemple. Mais le charme profond des têtes et de la pose, la beauté des mains, dans les portraits authentiques, sont comme la marque du temps ; nul siècle n'a poussé plus loin le don de l'expression et du caractère.

Un beau portrait authentique, qui rappelle la Belle Ferronière du Louvre, est le *portrait d'Isabelle d'Aragon*, femme de *Jean Galeazzo Sforza*, qui se trouve, dans l'*Ambrosienne* [A] de *Milan*, à côté du portrait du duc (n<sup>os</sup> 152 et 153, vers 1485). On croit aujourd'hui que le portrait pourrait être celui de Bianca Maria Sforza, femme de l'empereur Maximilien. Ce profil, extrêmement simple et sans prétention, est d'une beauté, d'un charme qui ne se peuvent décrire et d'une perfection dans le travail qui ne permet pas de penser à un autre maître que Léonard. On a cependant voulu récemment attribuer ce chef-d'œuvre à un portraitiste très sec de l'école lombarde, MATTEO DE' PRETIS. — Le portrait du duc est également authentique, mais malheureusement inachevé (1), ce qui

(1) La prétendue *Monaca* de Léonard, au *Pal. Pitti* [B] (n<sup>o</sup> 140), une femme vêtue de

a du moins l'avantage de laisser entrevoir les procédés techniques de Léonard.

Après ces œuvres, au-dessus desquelles son idéal ne flotte encore que comme une vapeur, viennent des œuvres de moindre dimension dans lesquelles cet idéal se trahit sans réserve. Il y avait déjà comme une préparation dans les têtes juvéniles de Verrocchio (v. p. 372 et suiv.), mais c'est Léonard qui le premier a rendu, dans toute sa magie, le sourire de la bouche, le menton fin, les grands yeux, tantôt rayonnants de joie, tantôt légèrement voilés d'une douce souffrance. Dans tout le xv<sup>e</sup> siècle, les mines sont de convention : ici, pour la première fois, il s'agit d'une expression pour laquelle un grand maître donne tout son art. La manière, je ne le nie pas, est partielle et prête à l'imitation, mais elle est très attachante.

Les Madones, Saintes Familles, et autres compositions dont il s'agit ici, sont, pour la plupart, naïves jusqu'à tomber dans le genre. Mais on commence à y trouver ce sentiment plus élevé de la ligne, cette simplicité, qui atteignent dans Raphaël leur achèvement. Des anciennes Madones domestiques, à la manière de Florence, par exemple, il n'y a plus ici qu'un faible écho. — Les œuvres les plus importantes sont encore à l'étranger (« La Madone dans la grotte » à la Galerie Nationale à Londres et au Louvre) : parmi celles qu'a gardées l'Italie, un petit nombre seulement passent pour originales ; la plupart sont des travaux d'élèves d'après l'esquisse et la pensée du maître ou des copies.

Parmi les œuvres authentiques de Léonard exécutées dans l'atelier de Verrocchio, on peut compter une œuvre de jeunesse, l'*Annonciation*, autrefois dans l'église de Monte Oliveto, aujourd'hui aux *Offices* [A] (n° 1288). C'est K. E. de Liphart qui le premier en a restitué la paternité au maître. L'œuvre a un charme de jeunesse tout particulier : le mouvement, l'ordonnance, la technique des couleurs, encore un peu dures et épaissées, trahissent une main qui cherche ; mais la draperie, le paysage, le clair-obscur et le ton du coloris, décident en faveur de Léonard contre L. di Credi ou Rid. Ghirlandajo, à qui le tableau a été également attribué. (Il y a, au Magasin des Offices, un petit profil de jeune homme dans un ravissant paysage, qui semble le fragment d'une composition analogue.)

noir et les yeux fixés sur un cloître, est décidément trop faible et trop dure pour être du maître : j'y reconnais plutôt la manière de RID. GHIRLANDAJO, à qui on attribue avec grande vraisemblance l'*Orfèvre* de la même galerie (n° 207), œuvre très supérieure, mais malheureusement défigurée par des retouches. — Une tête de jeune homme, les cheveux en arrière, aux *Offices* [B] (n° 1157), est une œuvre récente et médiocre. La grande fresque de la *Madone*, à la *Villa Melzo* [C] à *Vaprio*, n'est qu'un ouvrage d'école. — Pour la célèbre fresque de *S. Onofrio* [D] à *Rome*, voir plus bas BELTRAFFIO. Quant au portrait de Léonard par lui-même, dans la collection des peintres, il faut, en dépit de sa grande réputation, avoir le courage de dire que jamais un tel tableau n'a pu passer pour un ouvrage original de l'artiste. Ce doit être l'œuvre d'un peintre comme SCHIDONE, SISTO BADAUCCIO, ou quelque imitateur plus ancien de Corrège.



Une autre œuvre, de quelques années plus récente (vraisemblablement destinée à la chapelle du Pal. Vecchio, et commandée en 1478), est la peinture, sur fond brun, d'une *Adoration des Rois*, aux *Offices* [A] : travail surchargé, en partie une simple esquisse, mais d'un haut intérêt par le contraste entre la dévotion rituelle des personnages agenouillés au premier plan et la dévotion passionnée de la foule qui se presse derrière. Plénitude de la vie sur un fond énergique et grandiose.

Le même caractère avec une manière encore plus archaïque se retrouve chez le *Saint Jérôme*, peint également brun sur brun, dans la *Galerie du Vatican* [B], autrefois dans la galerie Fesch. La forte coupe des membres dans le raccourci, tel est évidemment le problème qui ici intéressait le maître. Les deux œuvres, bien qu'imparfaites, ont ce mérite particulier de nous laisser entrevoir la technique et les procédés de Léonard (1).

L'œuvre par laquelle Léonard exerça le plus d'influence sur ses contemporains est le carton de la bataille d'Anghiari, dessiné en 1504-1505 (pour la grande salle du Palazzo Vecchio, à Florence); il ne s'en est conservé, à part quelques études et esquisses, qu'un seul groupe, en gravure.

Enfin Léonard avait, avant 1499, à *Milan*, achevé sa fameuse *Cène*, dans le réfectoire du cloître de *S. Maria delle Grazie* [C]. Le déplorable état de l'œuvre (déjà telle au seizième siècle) est uniquement dû à ce que Léonard a peint à l'huile sur le mur. D'outrageux repeints, en particulier au dernier siècle, ont fait le reste. — Dans de pareilles circonstances, les anciennes copies ont une rare valeur. (Elles sont très nombreuses, surtout dans les environs de Milan : il y en a une, par exemple, dans l'*Ambrosienne* [D]; je citerai encore une sorte de traduction en vieux style lombard, par ALESS. ARALDI (v. p. 605) dans le couvent de *S. Paolo* [E], à *Parme*). Parmi les études pour têtes isolées qui se sont conservées çà et là, la tête de *Christ* à la *Brera* [F] est regardée comme authentique (n° 267). Quant à la fresque, même dans son état de ruine, elle offre elle-même des clartés qui ne sauraient être tirées de la gravure de Morghen, ni de la copie de Bossi. A part le ton général de la lumière et de la couleur, qui n'a pas tout à fait disparu, c'est ici seule-

(1) Une *Madone*, désignée « École de Léonard » dans la *Galerie Borghèse* [G] (I, 65), est vraisemblablement de GIOV. PEDRINI. — Un petit *Christ bénissant* (même *Galerie* [H], I, 33) est, au plus tôt, de MARCO D'OGGIONO. *Vanité et Modestie*, au *Pal. Sciarra* [I] à *Rome*, trahissent, par l'ondoiement du modelé, la main de LUINI. Les caractères sont d'une grande beauté. — Quant à la demi-figure de *Saint Jean-Baptiste* (Louvre), à l'expression si rêveuse et mystique, aucune des copies italiennes, même à Milan, n'en donne une véritable idée. — Le *Christ parmi les docteurs*, un tableau de demi-figures : l'original, qui se trouve en Angleterre, n'a été exécuté que par LUINI : il y en a une bonne copie au *Pal. Spada* [J] à *Rome*. — La *Tête de Méduse*, aux *Offices* [K], non seulement n'est pas l'œuvre de la jeunesse de Léonard, décrite par Vasari; ce n'est même pas une copie; c'est plutôt, simplement, un essai de reproduction, d'après le passage de Vasari, dû à un Milanais, tel que LOMAZZO.

ment qu'il est permis de juger des véritables proportions dans lesquelles les figures ont été conçues, du lieu et de l'éclairage de la scène peut-être; aussi verra-t-on briller sur le tout cette étincelle d'originalité que rien ne peut remplacer.

La composition, connue dans l'art chrétien sous le nom de Cène, et qui se trouve le plus souvent comme peinture murale dans les réfectoires des couvents, contient deux motifs très différents, tous deux également traités par les grands maîtres. L'un est l'inauguration du sacrement. L'autre est l'« Unus vestrum » : le Christ annonce qu'il sera trahi. Et dans ce dernier cas, d'après le texte même de l'Écriture, le trait dominant peut être soit la révélation du traître par la hâte avec laquelle il saisit le morceau destiné à être plongé dans le vin (comme chez ANDREA DEL SARTO, dans le cloître S. Salvi; v. plus bas), soit seulement la parole douloureuse du Christ. C'est ce dernier motif qu'a choisi Léonard. — L'art n'a guère de sujet aussi délicat que celui-ci : l'effet d'une parole sur un groupe de gens assis. Un seul rayon, et douze reflets. Au reste, la partie intellectuelle de l'œuvre y gagnerait-elle si les douze Apôtres, dans le mouvement de la passion, quittaient leurs places, pour former des groupes, avec de grandes oppositions dramatiques? La figure principale dominante, qui ne peut qu'être assise et dans l'attitude de parler, y perdrait inévitablement. La table dressée elle-même, qui, comme une barrière de teinte claire, sépare les figures, était d'un grand avantage, puisque les passions qui animent les douze personnages ne s'expriment essentiellement que dans le haut du corps. Dans l'ensemble de l'ordonnance, les lignes de la table et de la chambre, Léonard est résolument symétrique comme ses prédécesseurs : il les dépasse cependant par une sorte d'architecture plus savante, en plaçant les douze personnages par groupes de trois, une moitié à droite, l'autre à gauche de la figure principale qui reste isolée.

Ce qu'il y a de divin dans l'œuvre, c'est que les exigences mêmes auxquelles elle était soumise ne lui font pas perdre son aspect d'indépendance et de nécessité. Un puissant esprit a ici déployé toutes ses ressources, et a, dans l'expression des corps et des têtes, fait des dissonances une merveilleuse harmonie. Goethe a soumis le motif intellectuel de l'œuvre à une analyse décisive. Quelle histoire naturelle de l'homme que cette peinture! Depuis le sublime jusqu'à la gaucherie, tous les types de l'humanité, premiers-nés d'un art accompli. Et, de même, au point de vue purement technique, draperies, raccourcis, contrastes, tout est neuf et puissant. Pour les mains, en particulier, c'est comme si l'art, pour la première fois, se réveillait d'un long rêve!

Du fameux tableau de *Sainte Anne avec la Vierge assise sur ses genoux et se penchant en avant vers les enfants* (Louvre), il y a aux *Offices* [A] une petite copie par SALAINO. Aussi gracieuse dans l'expression que les œuvres mêmes du maître, exécutée avec grand amour, elle prouve ce-

pendant combien, pour le dessin et le modelé, les élèves étaient loin du maître.

Nous nous occuperons plus tard de l'école de Léonard à Milan.

Nous avons affaire d'abord à *Florence*, où Léonard, sans doute, ne forma pas d'école, mais où sa pratique originale, comme sa théorie de l'art agirent (conjointement à l'influence de Michel-Ange) sur une série d'artistes plus ou moins indépendants ou distingués.

A leur tête est Bartolommeo Pagholo del Fattorino, appelé familièrement Baccio (della Porta), et généralement connu comme artiste sous le nom de FRA BARTOLOMMEO (1475-1517). Tout enfant (1484), il eut des leçons de Cosimo Rosselli; ses sentiments, sa composition, son coloris subirent évidemment l'influence du Pérugin qui créait alors à Florence ses œuvres les plus heureuses, de l'inspiration la plus pure; mais il ne dut qu'à Léonard d'être complètement affranchi des liens du xv<sup>e</sup> siècle. A partir de ce moment son inspiration lui appartient en propre. Il a pu d'abord ressentir lui-même, puis réveiller la haute impression qui résulte de l'harmonie de caractères grandioses, de draperies imposantes, du groupement, non seulement symétrique, mais architectural. Son inspiration personnelle parfois n'a pas suffi à animer pleinement ces constructions puissantes, et en cela il est inférieur à Léonard, qui excelle à allier la beauté, le caractère et la vie. Il n'aurait pas suffi non plus aux compositions mouvementées.

Sa seule grande composition qui se soit conservée, et encore malheureusement à l'état de ruine, la fresque du *Jugement dernier* (1498-99), qui est maintenant au petit Musée de *S. Maria Nuova* [A] à *Florence*, est son premier ouvrage. (La partie inférieure a été peinte par ALBERTINELLI.) Cette œuvre, éminemment intéressante, est la première de toute la peinture italienne où la gloire réunit, avec le sentiment de l'espace du xv<sup>e</sup> siècle, la dignité solennelle des plus sérieuses créations du style gothique, à un plus haut degré d'intelligence et de lumière. Dans le bel hémicycle des Saints en haut du tableau, avec une légère diffraction de perspective dans le sens de la profondeur, on reconnaît encore cette même inspiration qui plus tard (sans doute en réminiscence de cette œuvre de Fra Bartolommeo) suggérait à Raphaël la fresque de Saint-Sévère, à Pérouse (1505), et le groupe supérieur de la Dispute du Saint-Sacrement (1508). — En 1500, Bartolommeo, profondément ébranlé par la mort de son ami Savonarole, prit l'habit de religieux, et, pendant six années, renonça à l'exercice de son art. Ce n'est qu'en 1506 qu'il y revint, dans le couvent de Saint-Marc : et là, dans le court espace de dix ans, aidé parfois de son ami Albertinelli (1509-1512), et de son frère en religion Fra Paolino, il créa ce nombre considérable de magnifiques tableaux d'autel qui ornent encore les collections de Florence.

La liberté et la grandeur de sa manière apparaissent à plein dans une



série de têtes de *Saints*, à fresque, à l'*Académie* [A] de *Florence* (Qu. Gr., nos 78 et 82); voir aussi un bel *Ecce Homo* au *Palais Pitti* [B] (n° 377). S'il n'y a pas là l'énergie infinie de Léonard, ce sont, du moins, de puissantes figures humaines avec une expression parfois vraiment céleste. Deux fresques ovales dans la même *Académie* [C], des *Madones* (Qu. Gr., n° 64), malgré la rapidité de l'exécution, sont remarquables comme combinaison de lignes : dans l'une surtout, le maître a su trouver un bel arrangement des pieds et des mains. — Mais, pour l'expression des têtes, son chef-d'œuvre est la *Descente de croix* du *Palais Pitti* [D] (n° 64). Quel puissant effet que les deux profils, souverainement nobles, du Christ et de la Mère miséricordieuse, qui veut mettre sur le front de son fils un dernier baiser! Avec quelle sûreté dramatique infaillible la douleur de Jean se nuance d'une souffrance physique! Aucune plainte, comme chez van Dyck; aucun renforcement de l'impression par l'amas des figures, comme chez Pérugin. — Les autres œuvres sont presque toutes des constructions grandioses, d'une symétrie puissante, parfois très heureusement déconcertée. Là où l'expression vient de l'âme même de l'artiste, ce sont des œuvres de premier ordre.

Parmi les tableaux d'autel, celui de la *cathédrale* [E] de *Lucques* (au fond, chapelle à gauche), une *Madone avec deux Saints* (1509), est d'une expression et d'une beauté particulières; il est de plus très bien conservé. A *Lucques* encore, dans la *Galerie* [F] (d'abord à S. Romano), *Dieu le Père* flottant dans l'espace, adoré par Marie Magdeleine et Catherine de Sienne (1509) (les figures féminines sont d'une haute beauté), se détachant puissamment sur l'horizon bas du paysage dans le ton lumineux de l'air — Un autre tableau, transporté également de S. Romano à la *Galerie* [G], la *Madone Mère de Grâce* (1515), excellent en partie, pèche un peu par excès et surcharge.

A *S. Marco* [H] de *Florence* (deuxième autel à droite), est un très grand tableau de 1509, qui montre la manière de Bartolommeo au moment de sa perfection presque absolue : la *Madone* noble, et facilement posée; les deux femmes à genoux, modèle éternel des profils symétriques; les enfants, encore occupés, comme au XV<sup>e</sup> siècle, à soulever la tenture, mais déjà de la race du XVI<sup>e</sup>; la couleur, là où elle s'est conservée, est d'un ton d'or profond. — Dans le *couvent* [I] voisin, la lunette, d'une beauté simple, au-dessus de l'entrée postérieure du réfectoire, contient : *le Christ et les pèlerins d'Emmaüs*, dans lesquels le peintre a représenté des frères de l'ordre. — Au même couvent, dans la *chapelle de Giovannato* [J], une demi-figure de *Madone*; dans le dortoir, cinq portraits jusqu'au buste (1514). — Dans l'*Académie* [K], à part les petites fresques déjà citées, et une collection d'excellents cartons qui représentent la *Madone apparaissant à saint Bernard* (Qu. Gr., n° 66, de 1506, quelque rudesse dans les têtes, le tout très abîmé); le groupe des anges autour de la *Madone* a ici, comme toujours, la même régularité symétrique,

mais la pose, de profil ou de trois quarts, est très belle, et le mouvement flottant des anges a autant de légèreté que de noblesse. — L'œuvre la plus accomplie de Bartolommeo est peut-être le *Christ ressuscité* avec quatre Saints (*Pal. Pitti* [A], n° 159); le geste de bénédiction n'a jamais été rendu peut-être avec plus de grandiose et de majesté sacrée; les saints sont des figures sublimes; les deux anges qui tiennent un miroir rond, où se reflète (sous forme de paysage) l'image du monde, achèvent gracieusement à la base cette simple et puissante composition. — Dans la même collection (n° 208), un riche et grand tableau d'autel de 1512 (autrefois à Saint-Marc, où il en reste une copie); le caractère en est un peu général et les dessous bruns du coloris ont noirci les ombres; mais la composition est merveilleuse; aux anges portant le baldaquin correspond rigoureusement, dans le bas, le groupe en hémicycle (voir la Dispute de Raphaël). — Aux *Offices* [B], deux précieux panneaux de la première époque (vers 1506) (n° 1161); l'*Adoration de l'Enfant* et la *Présentation au temple*; sur le revers, l'*Annonciation* (en grisaille). — Une toute petite peinture ovale (n° 1162), le *Salvateur planant* appuyé sur deux anges et un chérubin est déjà très remarquable comme construction; ce qui l'est plus encore (dans la même galerie), c'est la tonalité brune du tableau de *Sainte Anne, la Vierge Marie et quatre Saints*, heureusement achevé jusque dans les figures généralement belles et intéressantes; si bien que partout l'architecture, qui est excellente, s'élève et se peuple de formes vivantes et nobles (1512).

Parmi les figures isolées, la plus importante est le *Saint Marc* colossal du *Pal. Pitti* [C] (n° 125). Mais ici l'artiste entre dans la voie sur laquelle se rencontre Michel-Ange; et, sans doute, il a subi l'influence de ce dernier, car il avait visité Rome en 1514, peu de temps avant d'exécuter le *Saint Marc*. Au simple point de vue artistique, le motif est un peu énorme, la tête même a quelque chose de faux et de surhumain: mais la draperie, qui, à vrai dire, était le motif propre, est un chef-d'œuvre. — Le même caractère se retrouve dans les deux belles figures de *Saint Pierre* et de *Saint Paul* au *Quirinal* [D], qu'il peignit à Rome même, et dans le *Saint Vincent*, de même date, à l'*Académie* [E] de Florence (Qu. Gr., n° 69), où sont aussi les cartons des mêmes figures. — Dans le couvent de *Pian di Mugnone* [F] (derrière Fiesole), des fresques de 1515, l'*Annonciation*, et le *Christ apparaissant à Magdeleine*. — Les dernières œuvres (1516) de Bartolommeo sont deux *Saintes Familles*, l'une au *Pal. Corsini* [G], à Rome, l'autre au *Pal. Pitti* [H], et une grande *Assomption* au *Musée* [I] de Naples. (Pour mieux apprécier le talent de composition de Fra Bartolommeo, et la conscience extraordinaire de ses travaux, il faut étudier la collection, encore nombreuse, de ses dessins si ingénieux; voir surtout la salle des Dessins aux *Offices* [J].)

FRA PAOLINO, de Pistoïe (1490-1547), a déjà été cité comme compagnon d'atelier de Bartolommeo à Saint-Marc. On attribue à la collabora-

tion des deux artistes, auxquels se joint peut-être aussi Albertinelli, une série de tableaux qui ont pour signe caractéristique deux anneaux passés l'un dans l'autre avec une croix. De ce nombre, plusieurs *Saintes Familles* : l'une au *Pal. Corsini* [A] à Rome, l'autre à Florence [B], une troisième au *Pal. Borghese* [C], avec une *Adoration de l'Enfant*, le tout de l'année 1511. — Le *Mariage de sainte Catherine* (n<sup>o</sup> 65) et la *Piété* (n<sup>o</sup> 68, de 1519), à l'*Académie* [D], sont exécutés sur des dessins de Bartolommeo, comme aussi, en partie, la fresque de la *Crucifixion* à *S. Spirito* [E] de Sienne (1516). — La médiocrité de Fra Paolino se révèle aussitôt après la mort de son maître, et se trahit surtout dans ses derniers tableaux, dont il y a un grand nombre à *San Gimignano* (*S. Agostino* [F], et plusieurs églises des environs), et dans sa ville natale, à Pistoïe (surtout à *S. Domenico* [G]).

MARIOTTO ALBERTINELLI (1474-1515) était un condisciple de Bartolommeo chez Cosimo Rosselli, son ami inséparable, et, à maintes reprises (avant 1490, pour le Jugement dernier de S. Maria Nuova, et de 1509 à 1515), il fut son collaborateur. Le moins bien doué des deux, il se rattache tout à fait à la manière de son ami. Sa première œuvre datée, la *Visitation* (*Offices* [H], 1503), avec les deux figures si nobles qui forment un tout vraiment mélodieux, est son chef-d'œuvre bien connu. A peu près vers le même temps, il peignait le beau tableau ovale du *Pal. Pitti* [I], la *Madone adorant l'Enfant*, auquel un ange tend une croix. Puis vient la belle fresque d'autel du *Crucifié*, entouré de ses disciples se lamentant, dans la salle capitulaire de la *Chartreuse* [J] (1505); je citerai enfin trois tableaux d'autel à l'*Académie* [K], tous de 1510, la *Madone trônant avec deux Saints agenouillés et deux Saints debout*, où comme dans ses autres œuvres il reproduit avec précision l'ordonnance de son maître; la réussite est parfaite dans la *Trinité*; il y a moins de bonheur, mais une grande noblesse encore et une grande beauté d'expression, dans la grande *Annonciation* (Qu. Gr., n<sup>es</sup> 70, 72, 73). Sur l'autorité de Morelli, on attribue maintenant à Fra Bartolommeo la petite perle du *Musée Poldi* [L] à Milan : un tableau d'autel en trois parties, de l'année 1500, dont le travail en miniature et le coloris d'émail rappelle la manière des tableaux néerlandais, surtout de Memling.

A côté de Fra Bartolommeo, ANDREA D'AGNOLO, dit ANDREA DEL SARTO (1486-1531), réclame une place, selon sa propre et grande originalité. Merveilleux esprit, dont les dons, il est vrai, ne sont pas universels, mais l'un des plus grands inventeurs dans la pratique et les procédés de l'art.

Élève, dès l'enfance, d'un maître très secondaire, et depuis 1498 aide de Piero di Cosimo, Andrea del Sarto, par ses études, appartient plutôt à l'ancienne école qu'à l'art nouveau qui florissait autour de lui. Tandis qu'au début, dans ses grandes compositions, il rappelle encore Ghirlandajo, c'est Fra Bartolommeo qui est son modèle pour les tableaux



d'autel, et c'est sur le coloris de ce maître que repose le progrès de sa propre peinture. Dans ses figures, il y a la trace puissante, mais un peu matérielle et sans âme, de Michel-Ange.

Il lui manque en somme ce qu'on pourrait appeler la « belle âme ». Les motifs auxquels il obéit sont d'ordre strictement technique. Son parti pris de coloris implique une certaine indifférence pour la beauté supérieure de l'expression ; il se contente d'un type dominant, auquel se reconnaissent immédiatement ses Madones et ses enfants, et qui se retrouve jusque dans ses têtes de caractère. Quand le type convient au sujet, l'effet est puissant : ainsi pour le jeune *Saint Jean-Baptiste* (Pal. Pitti [A], n° 265, de 1523), avec la beauté énergique et passionnée qui caractérise cette figure. Parfois le type lui-même a une sorte de grâce sensuelle, comme chez les Anges accompagnant Gabriel dans une des trois Annonciations du Pal. Pitti (n° 97). La première *Annonciation* (de 1511, n° 124) a aussi le même genre de beauté. Il y a de même, de lui, quelques enfants qui ne le cèdent ni en beauté ni en naïveté à ceux de Corrège : comme dans la belle *Madone avec saint François et saint Jean Évangéliste* (1517), à la Tribune des *Offices* [B]. Les enfants embrassent les pieds de la Vierge, tandis que le Bambino joyeux veut grimper sur son cou.

Au reste, Andrea est le plus grand coloriste qu'ait vu naître, au XVI<sup>e</sup> siècle, la région méridionale de l'Apennin. Le premier, parmi les Florentins, il a atteint une gamme harmonieuse et sûre, une transparence profonde et lumineuse des couleurs, une vapeur merveilleuse de ton. Le premier aussi il a accordé à la couleur une influence égale, dominante même, par rapport à la composition du tableau. Andrea a, dans l'ordonnance des couleurs, la même puissance que Michel-Ange dans le groupement des figures ; et c'est ce qui fait, avant tout, le mérite de ses créations. Rien des draperies ne se perd sur ces larges surfaces. Il faut avouer, il est vrai, qu'elles ont une grande beauté de plis et de contour et qu'elles expriment avec un grand naturel la vie même des figures. Dans les rares cas où les tableaux du maître se sont bien conservés, la lumière, la couleur et l'expression y sont merveilleusement fondus.

Il a, en général, dans sa composition, la même puissance architectonique que Fra Bartolommeo, à qui il en est évidemment très redevable. C'est ici la même symétrie, dissimulée par des contrastes. Mais, comme il n'avait pas l'âme de Bartolommeo, l'échafaudage parfois, — si l'on ne considère que l'expression intellectuelle, — reste vide. Comme sa *Descente de Croix* (de 1524, Pal. Pitti [C], n° 58), d'une couleur si éclatante pourtant, reste au-dessous de la même œuvre de Bartolommeo ! Les motifs, classiques de lignes et de couleurs, sont intellectuellement presque nuls : c'est comme une richesse inutile. De même dans la belle *Madone avec les quatre Saints* (de 1524, même galerie, n° 307), l'insuf-

finance des caractères contraste avec la splendeur de l'ensemble. Parmi les peintures du *Pal. Pitti* [A], celle où l'artiste a le plus atteint l'expression intellectuelle est la *Dispute sur la Trinité* (de 1517, n° 172); c'est une « Sainte Conversation » plus soignée et plus harmonieuse que celle de la plupart des Vénitiens, et en même temps une peinture magnifique, de premier ordre. Les grandes *Assomptions* sont toutes deux d'une époque postérieure; elles se ressemblent, elles ont beaucoup de convenu, mais avec de grandes beautés (n° 225, et surtout le n° 191, inachevé). — Dans les *Saintes Familles* se retrouve, plus accusé encore, le même contraste d'une exécution pittoresque supérieure avec le manque d'âme et d'expression. Ici encore le *Pal. Pitti* [B] possède les seules œuvres authentiques : le n° 81, particulièrement beau, pour le groupement et l'éclat de la couleur; de même, la Sainte Famille de 1521 (n° 62). Les Madones et Saintes Familles de Naples, de Turin, du Palais Borghèse, etc., sont toutes des copies d'école.

Les portraits d'Andrea, de grande et pittoresque allure, sont suffisamment représentés aux Offices et au Pal. Pitti : le plus beau est probablement son propre *portrait* aux Offices [C] (n° 1147), dont le *Pal. Pitti* [D] possède une copie très endommagée et un peu inégale (n° 66). Dans la même collection, un beau *portrait d'homme* (n° 184).

Comme peintre d'histoire, Andrea a également laissé des œuvres impérissables. Les fresques dans l'avant-portique de l'*Annunziata* [E] montrent la même ordonnance architectonique presque inflexible : dans les trois premières compositions à gauche (achevées avant 1510), tirées de la *Légende de saint Philippe Benizzi*, le groupe en coulisse s'élève en forme de pyramide. Le sentiment dramatique et le moment psychologique sont très bien observés dans quelques scènes : par exemple, dans le châtiment des joueurs (deuxième composition à gauche), et dans la distribution aux pauvres (première composition à gauche). Dans ces peintures s'épand la plénitude voluptueuse de nouveaux motifs de vie : on éprouve, avec le peintre, la haute jouissance de contempler, distribuées sur un vaste espace, les scènes ordinaires de la vie, dans leur forme la plus pure et la plus achevée, et s'équilibrant noblement l'une avec l'autre. Il y a une nouveauté remarquable dans la conception du paysage, dont les scènes détachées se présentent presque comme des tableaux séparés. Dans plusieurs de ces compositions, saint Philippe, par exemple, sous la forme du Lépreux (dernière composition à gauche), on reconnaîtra l'une des meilleures productions de ce siècle, qui est l'âge d'or de la peinture. — La Nativité de la Vierge (avant-dernière composition à droite) est l'expression achevée du sujet et elle s'élève à la pure beauté : Dom. Ghirlandajo lui-même, qui a été évidemment le modèle d'Andrea, en regard de cette œuvre d'une richesse merveilleuse, paraît étroit et sec. — Outre les maîtres anciens (la *Nativité du Christ*, de BALDOVINETTI, dernier tableau à gauche, et la *Prise d'habit de saint*

*Philippe*, de ROSSELLI, avant-dernier tableau à gauche), les élèves d'Andrea ont aussi concouru à la décoration de l'Annunziata. D'abord son ami et compagnon d'atelier, FRANCIABIGIO ; le *Mariage de la Vierge* (qu'il a mutilé lui-même à coups de marteau) est une œuvre qui prouve un émule zélé et intelligent. Dans la *Visitation* de PONTORMO, qui est de beaucoup la meilleure de cet artiste, la manière d'Andrea et de Bartolommeo est poussée, avec une puissance extraordinaire, jusqu'au point où elle devient un style tout nouveau. Il n'y a que l'*Assomption de la Vierge*, par Rosso, qui déjà montre le style d'Andrea en état de décadence.

Dans sa dernière période (1526-1527), Andrea a créé la seule *Cène* qui, au moins de loin, se puisse comparer à la *Cène* de Léonard : c'est la grande fresque (très bien conservée en partie, et en partie informe), dans le réfectoire de l'ancien couvent de *S. Salvi* [A], près de Florence, où sont, de même, conservées quelques habiles figures de *Saints* de sa première époque. (A dix minutes de la Porta della Croce, du côté de la rue, à gauche.) Le moment choisi est celui où le Christ prend un morceau de pain pour le plonger dans la coupe, pendant que, seul parmi tous, Judas tient lui-même à la main un morceau de pain. Les expressions sont nobles, puissantes et prises sur le vif, mais très éloignées de la perfection de Léonard, chez lequel chaque nuance d'expression était rendue avec la plus extrême finesse qui se puisse imaginer. De plus, par amour du pittoresque (l'effet de la peinture est d'ailleurs extraordinaire), Andrea a donné à ses gens des costumes très différents, dont quelques-uns n'ont rien d'idéal : c'est un changement dont l'œil éprouve l'heureux effet longtemps avant de l'avoir remarqué. Ici, comme chez Léonard, le jeu des mains a une vie inexprimable : à elles seules, elles traduisent les sentiments de Jésus calmant saint Jean qui l'interroge, de saint Pierre qui se lamente, de Judas soupçonné. (Le meilleur jour est celui de l'après-midi.) — Dans le même sujet (la *Cène* du Réfectoire de *S. Giovanni della Calza* [B] à Florence), FRANCIABIGIO reste très loin de son maître.

A part la *Cène*, l'œuvre où Andrea a atteint le maximum de son coloris et de sa manière est la *Madonna del Sacco*, dans une lunette du cloître de l'Annunziata [C] (vers 1525).

Il y a enfin, de sa main, une série de fresques monochromes, brun sur brun, dans la petite cour de la Confrérie *dello Scalzo* [D] (non loin de Saint-Marc, s'adresser à l'un des gardiens de l'Académie). Le sujet est la *Vie du Baptiste*. A l'exception de quelques fresques, qui sont de la première époque, et de deux qui ont été exécutées par FRANCIABIGIO, ces compositions dans leur ensemble, malgré leur peu d'éclat, sont parmi les œuvres les plus puissantes et les plus libres de la maturité d'André del Sarto. (A partir de 1515, André, avec des intervalles, y travailla plus de dix ans.) Le caractère rigoureusement architectonique des premières fresques de l'Annunziata s'efface pour laisser place ici à plus



d'âme et de vie. Les limites du genre, qui excluaient toute finesse de nuance dans les physionomies, tout prestige de couleur, semblent avoir excité le maître à donner toute sa mesure. Parmi les compositions de la première époque, le Baptême du peuple par saint Jean est comme la première et excellente esquisse de la fameuse fresque de Masaccio ; parmi celles de la dernière époque, la Visitation, la Décollation, la Présentation de la tête, sont les plus remarquables. Au nombre des figures allégoriques est une Charité, de beaucoup supérieure au tableau du Louvre (Il est à remarquer qu'ici Andrea a transporté dans ses compositions plusieurs figures d'Albert Dürer : par exemple le Pharisien écoutant la prédication de saint Jean, une femme assise dans le Baptême du peuple, etc.). — Sous la même inspiration a été peinte la petite prédelle, si expressive, avec les légendes de quatre *Saints*, à l'Académie [A] de Florence, où se trouve aussi un tableau d'autel avec quatre Saints (1528). — Les deux scènes de la *Vie de Joseph* (au *Pal. Pitti* [B]), qui d'abord faisaient partie de la décoration d'un meuble, si remarquable par le charme du paysage, donnent une idée du talent facile et léger d'Andrea comme conteur.

En dehors de Florence, la *cathédrale* [C] de Pise, particulièrement dans le chœur, contient une série de figures de *Saints*, d'une exécution magnifique (1524). — A Poggio a Caiano [D] (1521) est une fresque très vivante, *César recevant le tribut*, qu'Allori a achevée en la défigurant.

A André se rattache étroitement, vers la dernière époque, il est vrai, son ami Francesco di Cristofano, dit FRANCIA BIGIO (1482-1525). Élève d'Albertinelli en même temps que Bugiardini, cet artiste n'a jamais renié l'influence de son maître, et parfois il se rapproche tellement de son condisciple, qu'on les confond l'un avec l'autre. La belle *Annonciation*, dans la *Galerie* [E] de Turin (n° 121) est tout à fait dans la manière d'Albertinelli. — Une autre peinture du même temps, mais d'une composition désagréable, et aujourd'hui très sombre, est la *Madone trônant entre Job et saint Jean-Baptiste*, aux *Offices* [F] (n° 1264). Le *temple d'Hercule* (même galerie, n° 1224) est d'un coloris puissant, et intéressant par différentes figures empruntées à Dürer.

La manière propre et le caractère de l'artiste apparaissent surtout dans ses portraits, exposés généralement sous les noms de Raphaël ou de Francia. L'Italie malheureusement n'en possède qu'un, son propre *portrait* peut-être, au *Pal. Pitti* [G] (de 1514, n° 43), qui, par le calme aimable de l'expression, l'âme du regard, le clair-obscur fin du coloris dans une gamme profonde et presque noire, donne du moins une idée de son style en ce genre. — Son tableau de la *Calomnie d'Apelles*, au contraire (même galerie, n° 427), le présente sous un aspect peu favorable. Quelques *Madones* de lui, sous des noms étrangers : ainsi deux au *Pal. Borghèse* [H] (I, 3, et II, 6). — De son œuvre, comme peintre à fresque à l'*Annunziata* [I] et au *Scalzo* [D], en commun avec A. del

Sarto, il a déjà été question à propos de ce dernier (voir plus haut). En regard des belles et graves figures, du coloris puissant de son *Sposalizio* à l'*Annunziata* [A] (1513), sa collaboration au Scalzo, aux deux Cènes du réfectoire de *S. Giov. della Calza* [B] (près de la Porte Romaine) et du Lycée militaire [C] actuel (de même qu'à différentes autres fresques au Lycée encore ou à *Poggio a Cajano* [D]), révèle une imitation rapide et décorative d'Andrea, son ami et son maître.

GIULIANO BUGIARDINI (1475-1554), élève de Ghirlandajo en même temps que Michel-Ange qui fut son intime ami, plus tard élève d'Albertinelli, avec Francia Bigio, se montre un artiste passif et hésitant. Il se rattache à D. Ghirlandajo dans la *Nativité du Christ* (sacristie de *S. Croce* [E]); mais il se rapproche de Léonard dans la *Madone allaitant* (aux *Offices* [F], n° 513) et dans le *Mariage de sainte Catherine* (à la *Pinacothèque* [G] de *Bologne*, n° 26), où se trouve aussi un *Saint Jean-Baptiste* (n° 27). Il y a une autre figure du *Baptiste* à *S. Maria delle Grazie* [H] à *Milan*. Plusieurs *Madones*, au *Pal. Borghèse* [I], et ailleurs, sous d'autres noms. A la fin, Michel-Ange lui brouilla les idées. Le *Martyre*, tristement fameux, de *sainte Catherine* à *S. Maria Novella* [J] (chapelle Ruccellai, près du Cimabue), est aussi le martyre du consciencieux artiste lui-même, et un exemple instructif du trouble où le maître du Jugement dernier jetait certains esprits. On sent le tourment de la chasse aux motifs. — Dans ses figures, l'artiste est le plus souvent écourté et lourd; sa couleur est trop noyée; il manque complètement d'énergie dramatique.

Il en est de même, et à un plus haut degré encore, de l'élève de Lorenzo di Credi GIOV. ANTON. SOGLIANI (1492-1544). Son meilleur tableau, à *S. Lorenzo* [K] (de 1521), qui représente les *Apôtres attendant le martyre*, révèle surtout l'influence d'A. del Sarto. — A l'*Académie* [L] (Qu. Gr., n° 80), une *Madone trônant*, avec Tobie, l'ange et saint Augustin; cette œuvre a le poli et le coloris rougeâtre de L. di Credi. — Aux *Offices* [M]: une *Madone dans un paysage* (n° 166). — Dans la sacristie de *S. Jacopo* [N], une *Trinité* avec des Saints qui ont, en partie encore, une grande noblesse. — A *S. Marco* [O], le *Miracle de saint Dominique*, de 1536; à la *cathédrale* [P] de *Pise*, différents tableaux d'autel.

A ces maîtres des premières écoles florentines, qui s'illustrent alors, appartient aussi avant tout RIDOLFO GHIRLANDAJO (1483-1561), l'élève de son père Domenico. Il y a encore, de sa jeunesse, quelques bons, même d'excellents tableaux, qui trahissent l'influence de Léonard au point d'être attribués à ce dernier maître. Le chef-d'œuvre en ce genre est l'autel de *S. Jacopo di Ripoli* [Q] (env. 1504-1505) représentant le *Mariage de sainte Catherine* et différents Saints, œuvre très habile, et qui se rattache étroitement à la manière de Léonard. Il en est de même de quelques figures de *Saints* sur les murs de la façade, d'une belle

attitude et d'un coloris magnifique. La ressemblance frappante de cet ouvrage authentique avec le fameux « Orfèvre », admiré au *Pal. Pitti* [A] sous le nom de Léonard (n<sup>o</sup> 207; conf. p. 646, note) laisse à peine un doute sur l'attribution à Ridolfo. L'unité des deux tableaux se poursuit jusque dans le beau paysage du fond. Il y a eu malheureusement des retouches. Un autre portrait de la même date est le *portrait de vieillard* du *Pal. Torregiani* [B], attribué tantôt à L. di Credi, tantôt à Léonard; à distance, l'impression est encore très vivante, mais de près le tableau est trop inachevé.

L'excellent *portrait de jeune femme*, de 1509 (*Pal. Pitti* [C], n<sup>o</sup> 224), montre ces traditions paternelles se mêlant chez l'artiste à l'influence des portraits florentins de Raphaël. La *Madonna del Pozzo*, à la *Tribune* [D], exposée sous le nom de Raphaël et attribuée sans grande vraisemblance à Bugiardini ou à Francia Bigio, est une œuvre particulièrement heureuse de Ghirlandajo, avec des traits rappelant la manière de Fra Bartolommeo, qui, sur les dernières œuvres de Ridolfo, exercera une influence décisive. — A la *Pieve* [E] à *Prato*, la *Vierge remettant sa ceinture à saint Thomas*, œuvre large et rapide. — Il y a, aux *Offices* [F], une série de tableaux, très différents, dans lesquels se remarque déjà, d'une manière plus ou moins troublante, l'imitation passagère des autres maîtres, Raphaël, Léonard, Bartolommeo, de chacun séparément ou de tous ensemble; il en est ainsi, même dans les scènes tant admirées de la *Vie de saint Zanobio* (n<sup>os</sup> 1275 et 1277). — Les fresques de la Salle de Gigli au *Pal. Vecchio* [G] (patrons et héros) paraissent déjà l'œuvre d'une imagination fatiguée, qui se rejette en arrière, vers le quinzième siècle. Puis vient, à proprement parler, la manière. Ainsi du tableau la *Madonna del Popolo*, peint par Ridolfo et son oncle DAVIDE à *S. Felice* [H] (à gauche). — De MICHELE DI RIDOLFO, il y a, entre autres, à l'*Académie* [I], un tableau des *Dix mille Martyrs*, qui est une simple esquisse rapide.

Un imitateur presque servile de Bartolommeo (comme de Raphael) est LONARDO DA PISTOJA, dont il y a, à la *cathédrale* [J] de *Volterre*, une grande *Madone trônant avec des Saints* (de 1516), et dans les deux *galeries Mansi* [K] à *Lucques*, quelques tableaux de *Madones*, plus petits.

FRANCESCO UBERTINI, dit BACCHIACCA (né vers 1490, † 1557), étudia d'abord à l'atelier du Pérugin (vraisemblablement pendant le séjour de ce dernier à Florence, après 1502), puis il se forma à l'école de Francia Bigio. Dans ses tableaux, lesquels sont assez rares, il semble se rattacher surtout à A. del Sarto. Ainsi, dans l'habile prédelle du tableau d'autel de Sogliani, à *S. Lorenzo*, aujourd'hui aux *Offices* [L] (n<sup>o</sup> 1296), où (dans le passage) se trouve aussi une médiocre Crucifixion, d'une époque postérieure. Il y a, de lui, dans les collections privées, un *Moïse frappant l'eau du rocher*, chez le prince Giovanelli [M] à *Venise*, et quelques tableaux au *Pal. Borghèse* [N].



Parmi les élèves proprement dits d'A. del Sarto, il faut citer ici Pontormo et Puligo. PONTORMO (PUNTORMO, 1494-1557) n'est très hautement apprécié que pour ses *portraits* (au *Pal. Pitti* [A] : *Hippolyte Médicis*; aux *Offices* [B] : *Cosme l'Ancien*, assez bien reproduit d'après un profil du quinzième siècle). Parmi ses autres œuvres, les meilleures sont les plus anciennes (aux *Offices* [C], *Léda avec quatre enfants*, dans un paysage ; — à l'*Annunziata* [D], chapelle des Peintres, fresque d'une *Madone avec des Saints*, tout à fait encore dans la manière de son maître ; — à la *cathédrale* [E] de *Volterre*, une grande *Descente de croix*). — Les œuvres postérieures paraissent maniérées par l'abus non justifié des belles formes ou soi-disant telles (à *S. Felicità* [F] à *Florence*, première chapelle à droite, une *Descente de croix* ; — au *Pal. Pitti* [G], les *Quarante Martyrs* ; — aux *Offices* [H], les grands tableaux d'histoire, avec scènes confuses et éparses.)

DOMENICO PULIGO (1475-1527) s'embrouille dans les effets de couleur et de lumière à la manière d'A. del Sarto : de là, chez lui, l'indécision des formes et la confusion du style. (Au *Pal. Pitti* [I], une *Sainte Famille*, une *Madone allaitant* ; — plusieurs tableaux au *Pal. Corsini* [J] à *Florence*.)

ROSSO DE' ROSSI (ROSSO FIORENTINO, † 1541, en France) est aussi de l'école d'A. del Sarto. Il montre déjà, et très tôt, le chemin où devait s'engager la décadence. Chez lui, le mouvement flottant des formes est poussé jusqu'à une sorte de dissolution ; elles n'offrent plus de résistance, et ne servent plus guère que de prétexte aux grandes masses de couleur et de lumière. (Au *Pal. Pitti* [K], une grande *Madone avec des Saints* ; — à *S. Lorenzo* [L], deuxième autel à droite, le *Mariage de la Vierge*, etc.)

ANGELO BRONZINO (1502-1572), élève de Pontormo, doit, comme peintre d'histoire, être rangé uniquement parmi les maniéristes. Mais, comme portraitiste, par la liberté et le caractère de son pinceau, il ne le cède à aucun de ses contemporains, pas même aux Vénitiens. Il eut le bonheur d'exprimer comme peintre ce que Michel-Ange, son modèle, cherchait à rendre dans ses portraits statues, et cela sans rien perdre de son individualité, sans sacrifier l'effet pittoresque proprement dit. Au *Pal. Doria* [M] à *Rome*, un excellent *portrait de Gianettino Doria* ; — au *Pal. Sciarra* [N], le magnifique *portrait d'un Colonna* dans l'éclat de son armure (1543), et un *portrait de femme* (moins authentique) d'un coloris presque vénitien ; — au *Musée* [O] de *Naples*, les *deux Géomètres* ; — au *Pal. Pitti* [P] (n° 434), l'*Ingénieur*, œuvre magnifique, dans l'esprit d'un Sébastien del Piombo ; — aux *Offices* [Q], le *Jeune Sculpteur*, une *Dame en robe rouge*, un *Jeune Homme avec une lettre*, un *Homme à barbe rousse* dans une galerie. Tous ces portraits sont peints comme si l'artiste n'avait consulté que son goût pour le caractère expressif des têtes ; le ton est d'un brun énergique, et ce n'est que dans la dernière période qu'il fait

place à une certaine fraîcheur ou même froideur de coloris, à mesure que l'exécution devient par trop unie et polie. — La plupart des portraits qui en Italie portent le nom de Bronzino sont ou des copies, ou le bien commun de l'école ; au cas le plus favorable, ils sont l'œuvre de son neveu Aless. Allori (voir à ce nom).

---

MICHEL-ANGE BUONARROTI (1475-1563), l'homme du destin pour l'architecture et la sculpture, l'est aussi pour la peinture. Lui-même se considérait surtout comme un sculpteur (v. p. 450) ; dans un de ses sonnets, il dit, à propos des peintures de la voûte de la Sixtine : « n'étant pas peintre » (*essendo... io non pittore*). Mais, pour l'expression de ce monde idéal qu'il portait en lui, la peinture lui offrait des moyens si infiniment plus variés, qu'il ne pouvait s'en passer. Il arrive généralement que tel que la sculpture a éloigné de lui, cherche et trouve, par la peinture, accès auprès de lui.

Ce qu'étaient ses formes sculpturales et quelles intentions il poursuivait, nous avons essayé de le dire plus haut. Au sujet de sa peinture, il y a quelques points particuliers à considérer. Michel-Ange, sans doute, apprit le métier à l'école de Ghirlandajo ; mais, dans sa conception, il est sans précédents. Il lui répugnait d'adopter la dévotion, les types religieux des siècles précédents, ou, en général, des sentiments d'un autre, par lesquels il eût pu se croire lié. Le fonds si riche de l'art religieux du moyen âge n'existe pas pour lui. Il crée l'homme à nouveau, le douant de cette haute puissance physique qui déjà par elle-même a un effet démonial, et de ces figures il fait un nouveau monde terrestre, un nouvel Olympe. C'est une race différente de tout ce qui jusqu'alors a vécu. Il ne s'agit plus, comme chez les peintres du xv<sup>e</sup> siècle, des caractères : c'est une génération tout entière, c'est un peuple qui se ment. Et là où Michel-Ange crée des personnes proprement dites, ce sont des créatures idéales, avec une force surhumaine. La beauté du corps même et du visage n'est que le vêtement et la parure de cette puissance : le maître a plus à cœur de donner à ses figures la vie intense que le charme.

Lorsqu'on est un peu loin de ces œuvres, et qu'on a repris haleine, on peut reconnaître ce qui leur manque, et pourquoi il ne serait possible de vivre avec elles, ni sous leur influence. De hautes sphères de l'être, susceptibles de recevoir de l'art une expression définitive, sont restées entièrement fermées à Michel-Ange. Il a laissé de côté les plus beaux mouvements de l'âme (je ne les compte pas, chacun les retrouvera chez Raphaël) : ses œuvres n'ont presque rien de ce qui fait pour nous le prix de la vie. Et même, ces formes, qui pour lui composent le monde idéal,

ne nous donnent pas tant l'idée d'une nature belle et sublime que d'une force matérielle, à certains égards, exagérée. Il n'y a pas de trait, si magnifique qu'il soit, ni d'expression de la puissance qui réussisse à nous faire oublier la largeur des épaules, la longueur des cous, et autres détails arbitraires ou parfois monstrueux. — En présence des œuvres elles-mêmes, il est vrai, on est toujours porté à accorder à Michel-Ange un droit spécial, une sorte de législation d'art particulière. La grandeur de ses pensées et de ses systèmes, la libre force de créateur avec laquelle il appelle à l'existence tous les motifs de la vie, expliquent le mot de l'Arioste : « Michel, plus que mortel, ange divin » (*Michel, più che mortale, angel divino*).

De sa première grande œuvre, le carton pour le Palazzo Vecchio, où il rivalisa avec Léonard, — un épisode de la guerre de Pise, — il ne s'est conservé que de maigres souvenirs. Baccio Bandinelli l'avait déchiré par jalousie.

Dans la fleur de sa jeunesse Michel-Ange entreprit de peindre la voûte de la *chapelle Sixtine* [A] au *Vatican*. Le travail commencé en mai 1508, fut, après une interruption de quelques mois (1510), achevé de février 1511 à octobre 1512. (Le meilleur jour est de dix heures à midi.) Par les proportions seules, l'œuvre était déjà un travail de géant, et le maître l'a exécutée en entier de sa main. Le sujet était la représentation des Scènes et Figures de l'Ancien Testament, en insistant plus particulièrement sur les promesses contenues dans les livres saints. Michel-Ange divisa sa tâche en quatre catégories : scènes historiques, — figures historiques, — groupes au repos, — figures à effets architectoniques pour donner de la vie. — Les grandes scènes, qui demandent une perspective déterminée, il les distribua sur la surface unie de la voûte. (A l'exception des quatre coins de la chapelle qui représentent les délivrances miraculeuses du peuple d'Israël : le *Serpent d'airain*, *Goliath*, *Judith*, *Esther*. Les peintures, là, sont sur des plans sphériques, à trois côtés. Et, si merveilleux que soit le travail, surtout dans la scène de Judith, l'œil a de la peine à s'y retrouver.) — Les *Prophètes* et les *Sibylles*, avec les génies qui les accompagnent, furent placés sur les parties de la voûte tournées vers le bas ; les groupes des Précurseurs du Christ, sur les calottes de la voûte au-dessus des fenêtres, ou dans les lunettes qui encadrent les fenêtres. Toute cette partie, composée d'ensemble, selon un sentiment idéal de l'espace. — Quant à celles de ces figures enfin qui ont été heureusement nommées « les forces de l'architecture animées et devenues des personnes », Michel-Ange les a introduites dans l'économie de son ouvrage, là où il en avait besoin, et de la façon qui lui était utile. Au-dessous des Prophètes et des Sibylles, sont de robustes enfants, avec les couleurs de la vie : ils portent les tableaux d'inscription dans les mains, ou les soutiennent avec la tête. Avec les deux piliers latéraux du trône des Prophètes et des Sibylles, il



y a, pour chaque figure, deux enfants nus, un garçon et une fille, couleur de pierre, imitant la sculpture. Au-dessus des calottes de la voûte, à la hauteur des fenêtres, il y a, couchées ou inclinées, des figures athlétiques, couleur de bronze, qui emplissent l'arc. Ces dernières sont rangées deux par deux, dans un ordre presque symétrique, — et servent surtout à produire un puissant effet architectonique. Enfin, au point où, des deux côtés, les corniches colossales se rapprochent et laissent une place à la série des compositions centrales, sont assises, sur des piédestaux, des figures d'hommes nus, couleur de chair : elles tiennent, deux à deux, les rubans auxquels est attaché le médaillon, couleur de bronze, avec reliefs, qui est entre elles ; quelques autres portent de riches guirlandes de feuillage et de fruits. Leurs attitudes sont les plus belles et les plus légères : elles n'ont rien à supporter, parce que d'abord, d'après le plan idéal, il n'y a plus rien dont elles aient à soutenir le poids, et et aussi parce que les forces architectoniques doivent être, non pas simplement figurées, mais bien représentées à l'aide de poétiques symboles. (Des cariatides ou des atlantes, pressés tête contre tête, par exemple, n'auraient été qu'une figuration matérielle.) Ces figures assises, si on les considère isolément, sont d'une telle beauté, qu'on serait tenté de les prendre pour l'œuvre de prédilection du maître, dans ce travail de la voûte. Mais un regard sur l'ensemble prouve qu'elles appartiennent seulement à l'échafaudage.

Sur quatre grandes et cinq petites surfaces carrées, le long du centre de la voûte, sont représentées les *Scènes de la Genèse*. Le premier parmi tous les artistes, Michel-Ange a conçu la création, non comme un simple mot avec le geste de bénédiction, mais comme un acte en mouvement. Ainsi seulement lui étaient fournis de nouveaux motifs pour chacun des épisodes de la création. Dans un vol sublime plane la figure puissante, accompagnée de génies qu'enveloppe le même manteau ; — et si rapide, qu'une seule et même scène résume deux actes de la création : création du soleil et de la lune, création des plantes. Mais le point culminant, soit pour le sujet même, soit pour l'art de Michel-Ange, est la création d'Adam. Entouré de ces forces divines, qui le portent ou sont portées par lui, le Tout-Puissant s'approche de la terre, et, de son index, il communique l'étincelle de la vie au doigt du premier homme déjà à demi animé. Il n'y a pas, dans tout le domaine de l'art, un second exemple de cette traduction générale de l'invisible en une scène si parfaitement claire et si parlante au regard. La figure d'Adam, en outre, est le plus beau type originel de l'humanité.

Tout l'art qui a suivi a été hanté par cette représentation de Dieu le Père, sans cependant pouvoir y atteindre. C'est Raphaël (dans les premières scènes des Loges) qui s'en est le plus profondément pénétré.

Les scènes suivantes, tirées de la vie des premiers hommes, semblent d'autant plus puissantes, qu'elles représentent plus simplement l'exis-

tence primitive. « Le péché originel et l'expiation » sont, par une simultanéité saisissante, réunis dans la même composition : l'Ève pécheresse montre quelle infinie beauté était au service du maître. Comme composition d'un petit nombre de figures, l'« Ivresse de Noé » est le plus haut degré où il soit permis d'atteindre. Le « Déluge », il est vrai, contraste d'une façon malheureuse avec la proportion des autres scènes ; mais il est riche en merveilleux motifs.

Les *Prophètes* et les *Sibylles*, les figures les plus colossales de la voûte, demandent une plus longue étude. Elles n'ont pas toutes été conçues avec cette grande naïveté qui est si prodigieusement éloquente dans quelques-unes d'entre elles. La tâche était d'élever, par l'expression d'une inspiration sublime, douze êtres, au-dessus du temps et de l'espace, au delà de l'humanité. La puissance colossale n'y suffisait pas : il y fallait une variété de motifs alliant la plus haute expression intellectuelle et la plus splendide figuration physique. Peut-être était-ce un objet au-dessus des forces de l'art (v. p. 323). — Les génies qui, deux par deux, sont adjoints à chaque figure, ne représentent pas la source ou l'aiguillon de l'inspiration : ce sont des serviteurs, des suivants, leur présence soulève la figure, la hausse à quelque existence supra-terrestre ; ils sont, à son égard, dans une étroite dépendance. — Il y a une beauté incomparable dans le Jérémie consumé d'affliction ; dans Joël qui, en lisant, est saisi de la plus violente passion intérieure ; dans Jésaïe qui s'éveille comme d'un rêve ; dans Jonas, avec le sentiment puissant de la vie qu'il vient de reconquérir ; dans la Sibylle Delphique qui déjà paraît voir devant elle l'accomplissement de ses prédictions, et celle de toutes les figures du maître qui allie le plus parfaitement la force et la beauté. — A part l'expression intime, il est juste, en passant, de remarquer les draperies : elles se distinguent du costume idéal des Apôtres par une nuance d'orientalisme voulue, elles ont des poses ou des élans d'une harmonie parfaite avec les attitudes ou le mouvement, si bien qu'il n'y a pas un pli qui n'ait sa raison d'être (peut-être même parfois l'intention est-elle trop calculée). — (Certains tons épais de la carnation étaient propres à Michel-Ange et se retrouvent dans quelques-uns de ses tableaux (v. plus bas).

Parmi les *Précurseurs du Christ*, ce sont les compositions des lunettes qui montrent la plus souple maîtrise dans l'ordonnance monumentale d'un espace si peu favorable. Sans histoire pour la plupart, les Précurseurs n'existent que par rapport à leur rejeton divin ; ils ont l'expression calme d'une assemblée réunie qui attend. Ici déjà il y a quelques scènes de famille, simples et merveilleusement belles. — A ce dernier égard, les compositions triangulaires des calottes de la voûte sont plus extraordinaires encore : parmi ces parents assis sur la terre avec leurs enfants, il y a plus d'un motif de premier ordre, bien que nulle part l'expression n'aille au cœur et n'excite une véritable émotion.

Cette voûte est une fondation du pape Jules II. A force d'aiguillons et de concessions, à force de lutte et de bonté, le pape obtint ce que nul autre peut-être n'eût obtenu de Michel-Ange. Aussi son souvenir est-il hautement béni dans l'histoire de l'art.

C'est beaucoup plus tard (1534-1541), sous le pape Paul III, que Michel-Ange peignit sur le mur de fond de la chapelle le *Jugement dernier*.

Le grand défaut de cette œuvre puissante, dont le mauvais état de conservation produit déjà un effet défavorable, tient au caractère même de Michel-Ange. Comme, depuis longtemps, il avait renoncé aux types de l'art sacré, aux souvenirs de l'esthétique religieuse, comme il donnait toujours à l'homme, quel qu'il fût, une puissance physique extraordinaire, dont le nu était l'expression essentielle, — chez lui il n'y a pas de différence appréciable entre saints, bienheureux ou damnés. Les formes des groupes supérieurs n'ont plus d'idéal, leurs mouvements n'ont pas plus de noblesse que n'en ont les groupes d'en bas. En vain cherche-t-on cette gloire calme d'anges, d'apôtres et de saints qui, dans les autres compositions du même sujet, par leur seule symétrie, relèvent la figure principale, le Juge, ou même, comme chez Orcagna et Fra Angelico, par la merveilleuse expression de l'âme, lui font une sorte d'auréole spirituelle. Des figures nues, telles que Michel-Ange les aimait, ne pouvaient se prêter à de telles intentions : elles veulent le geste, le mouvement, et une tout autre gamme de motifs. A ce dernier égard, le maître avait des idées particulières. Il y a, sans doute, dans cette œuvre, nombre de grandes pensées poétiques : parmi les deux groupes d'anges du haut avec les instruments du martyre, le groupe de gauche a un élan admirable ; chez les élus, qui montent vers le ciel, la vie qui s'affranchit de la mort est merveilleusement rendue ; les damnés sont représentés en deux groupes : l'un, repoussé avec force par les anges luttant et tiré en bas par les diables, forme une scène d'un démoniaque grandiose ; l'autre représente une figure, avec l'expression du plus profond désespoir, entraînée vers l'abîme, comme par un poids, par deux esprits du mal qui se cramponnent à elle. La scène du bas, à droite, où un démon, de sa rame levée, chasse de la barque les pauvres âmes, accueillies sur le seuil par les serviteurs de l'enfer, est, par une hardiesse grandiose, traduite des limbes de l'indéterminé à une claire et visible expression, etc. — Mais quelque importance qu'une réflexion plus attentive accorde aux motifs poétiques de l'œuvre, c'est, en somme, l'intention pittoresque qui a été le motif dominant. Michel-Ange s'épanouit dans la joie d'être un Prométhée, et d'appeler à la vie toutes les combinaisons possibles de mouvement, d'attitude, de raccourci, de groupement de la pure forme humaine. Le Jugement dernier était la seule scène où il eût la liberté absolue de prendre son essor. Aussi, au point de vue strictement pittoresque, est-ce une œuvre assurée d'une éternelle admiration



Il serait inutile de vouloir insister sur chaque détail isolément ; aucune partie de l'immense composition à cet égard n'a été négligée. Partout on peut demander le pourquoi et le comment d'une attitude ou d'un mouvement : partout on aura la réponse.

Et bien que le groupe, autour du Juge, brandissant les instruments de torture et demandant brutalement la récompense, excite quelque répugnance ; bien que le Juge du monde lui-même soit une figure comme les autres, et des plus gauches même, — l'ensemble cependant reste une œuvre unique dans le monde (1).

Les deux grandes peintures murales de la chapelle voisine, *Cap. Paolina* [A], la *Conversion de saint Paul* et la *Crucifixion de saint Pierre*, œuvres de la vieillesse de Michel-Ange (1545-1550, à peu près), ont été défigurées par un incendie, et elles sont si mal éclairées (le jour le plus tolérable est peut-être l'après-midi), qu'il vaut mieux les connaître par la gravure. Dans la première, l'attitude du Christ qui apparaît en haut est d'une puissance imposante, et saint Paul précipité est un des plus heureux motifs du maître ; l'ensemble pourtant pèche déjà par une sorte de caprice qui, même chez Michel-Ange, doit être appelé de son vrai nom, la manière.

Parmi les tableaux de chevalet, il n'y a de sa main en Italie que la *Sainte Famille*, ovale (première époque), qui est dans la Tribune des Offices [B] (2). La difficulté cherchée (la Vierge assise à terre prend l'enfant du sein de Joseph assis derrière elle) n'est pas entièrement vaincue ; et ce n'est pas, d'ailleurs, semble-t-il, avec des préoccupations de cet ordre qu'on doit peindre une Sainte Famille. Le fond, comme chez Luca Signorelli, est peuplé de têtes d'étude qui n'ont pas un rapport étroit avec le sujet. Par devant, le petit Jean-Baptiste court sur la balustrade de pierre avec une mine railleuse. Mais, en dépit de tout, le tableau est admirable par la composition en ovale, les réussites difficiles du dessin, la technique légère et rapide de la couleur.

Au *Pal. Buonarroti* [C] à Florence (v. p. 451) est exposée une série de dessins (3), parmi lesquels une *Madone allaitant*, d'une rare beauté ; une première esquisse du Jugement dernier ; il y a de même une *Sainte Famille*, grande composition commencée peut-être par Michel-Ange, mais que, à en juger par les grossièretés du travail, il n'a pas dû achever lui-même. — Dans la *Brera* [D] à Milan (n° 266), est le dessin à

(1) Pour l'état de l'œuvre telle qu'elle était avant le repeint que Daniel de Volterre entreprit sur l'ordre de Paul IV, le document le plus important est, malgré certaines libertés qui étonnent, une copie de MARCELLO VENUSTI, au Musée [D] de Naples.

(2) Dans la National-Gallery de Londres, se trouvent deux tableaux authentiques de la première époque : la *Madone avec l'enfant et quatre anges* (inachevé) ; et une *Mise au tombeau*, récemment acquise par le Musée, également inachevée, d'une époque antérieure même à la *Madone*.

(3) La plupart des dessins de Michel-Ange sont dans les collections étrangères, à Oxford, à Windsor, au Musée Britannique, au Louvre, etc.

l'encre de Chine, le *Tir des Dieux* (il Bersaglio de' Dei), qui était autrefois dans la possession de Raphaël, et qui même lui a été attribué, malgré l'inscription tracée de sa main : « Michelle angelo bonaiota ». C'est une copie ancienne du précieux dessin à la sanguine qui se trouve à Windsor (vers 1530). Des figures nues, bruissant dans l'air, tiennent avec passion sur un Hermès, protégé contre leurs flèches par un bouclier, tandis que, par côté, l'Amour sommeille. C'est l'illustration d'une fable de Lucien dans le *Nigrinus*, selon laquelle les hommes comme des archers tirent sur l'Amour, groupe magnifique de figures à genoux, courant ou planant, qui forment un ensemble incomparable. Raphaël a pu trouver là un problème excitant, et en faire faire, à fresque, par un de ses élèves, une reproduction en sens inverse : tel est, du moins, le sujet d'une des trois fresques qui, de la prétendue Villa de Raphaël, ont été transportées au *Pal. Borghèse* [A] à Rome (IX<sup>e</sup> Salle).

Il y a d'autres compositions encore dont nous n'avons l'exécution que de la main des disciples. — Je soupçonne que le tableau des *Trois Parques* au *Pal. Pitti* [B] appartient à cette catégorie : Michel-Ange eût traité un tel sujet avec une bien autre puissance. — Je vois souvent répétée (au *Pal. Sciarra* [C] et au *Pal. Corsini* [D] à Rome, par exemple) une *Sainte Famille*, d'intention particulièrement solennelle : la Vierge, assise sur une espèce de trône, écarte le livre qu'elle tient, et contemple l'enfant qui dort d'un sommeil profond couché d'une façon grandiose sur ses genoux ; derrière, Joseph et le petit saint Jean-Baptiste regardent attentivement. — Dans la sacristie du *Latran* [E] : une *Annonciation*, exécutée par MARCELLO VENUSTI. — Au *Pal. Doria* [F] à Rome, entre autres, un *Christ au jardin des Oliviers*, en deux motifs différents, qui ne sont pas également heureux. — Je ne vois à citer, dans les collections italiennes, aucun exemplaire de la *Pietà*, ni du *Christ en croix*, ni des célèbres compositions mythologiques, *Ganymède et Leda* (l'original est au magasin de la « National Gallery » de Londres). *Vénus embrassée par l'Amour*, au contraire, est conservée dans un carton original du *Musée* [G] de Naples, où se trouve aussi une copie d'ANG. BRONZINO (1).

Un rang plus élevé doit être naturellement réservé aux tableaux qui ont été exécutés sous les yeux de Michel-Ange, et surtout par SEBASTIANO DEL PIOMBO. Nous n'avons, cependant, ni une esquisse directe ni même un carton de Michel-Ange pour une seule composition de ce maître (v. plus bas) qui a vécu longtemps dans un rapport étroit avec Michel-Ange, jusqu'à ce que ce dernier eût brisé avec lui au sujet de la fresque du Jugement dernier à la Sixtine. Michel-Ange n'a prêté à Sebastiano

(1) Parmi les portraits peints qui représentent Michel-Ange, le meilleur est celui de la *Galerie du Capitole* [H] (œuvre de MARCELLO VENUSTI, d'après Platner). Le portrait des *Offices* [I] paraît être un travail insignifiant du XVII<sup>e</sup> siècle.

que l'appui de ses conseils et de sa présence : ce n'est qu'incidemment qu'il a pu, dans une composition, dessiner telle ou telle figure, comme pour la Flagellation du Christ à S. Pietro in Montorio. — La *Descente de croix*, de DANIEL DE VOLTERRE, à la *Trinità de' Monti* [A] (première chapelle à gauche), prête toujours à penser que le meilleur, en elle, est de Michel-Ange ; car les autres œuvres de Daniel (à l'exception du *Massacre des Innocents* dans la Tribune des *Offices* [B]) sont étonnamment inférieures. Pour être de Daniel, il y a une trop merveilleuse beauté dans la flexion du cadavre, autour duquel les figures debout sur l'échelle forment comme une auréole ; et dans ces figures elles-mêmes le mouvement est trop heureusement distribué en motifs variés. Dans le groupe autour de la Madone évanouie, déjà l'intérêt pathologique se substitue au tragique pur. (La peinture est fortement endommagée et restaurée.)

Michel-Ange n'a pas eu d'école proprement dite : il exécutait ses fresques sans aide. Parmi les artistes qui, surtout dans sa vieillesse, se rattachèrent à lui d'une façon ou d'une autre, la plupart se retrouveront plus tard dans les rangs des maniéristes. L'exemple donné par Michel-Ange en peinture est le plus étrange et le plus fatal qui soit. Personne n'eût osé vouloir ce qu'il a voulu et exécuté avec une puissance de géant. Et cependant chacun désirait produire l'effet qu'il a produit. Lorsqu'il mourut, les idées, dans tous les arts, étaient brouillées : les efforts se perdaient dans le vide ; l'on ne savait pas que l'art de Michel-Ange n'était que l'expression de sa personnalité même.

---

Il pourrait sembler ici presque superflu de parler de Raphaël. Les œuvres de Raphaël sont si nombreuses, si inoubliables, d'un effet si clair et si immédiat qu'un guide est inutile, et que chacun en subit de lui-même la durable impression. Les réflexions qui vont suivre n'ont d'autre but que d'éclaircir pour l'esprit même du spectateur les conditions intimes au prix desquelles cette impression est obtenue.

Les circonstances qui, dans la vie de RAFFAELLO DI GIOVANNI SANTI (1483-1520) sont estimées comme un bonheur, n'étaient telles que pour lui, pour cette âme si forte et si saine, ce génie si régulier. A la mort de son père Giovanni (1494), Raphaël avait onze ans ; il avait, selon la tradition du temps, reçu sa première éducation de son père lui-même, dont les œuvres réalistes et faciles, d'une expression saine, eurent une influence décisive sur les œuvres de sa jeunesse et furent le fondement solide à l'aide duquel il put se préserver plus tard des fausses directions de ses autres maîtres. Timoteo della Vite, qui vers 1495 revint à Urbino, et dont les œuvres unissent la sentimentalité ombrienne et bolo-



naïve à une forme déhile et délicate, semble, en sa qualité du seul artiste alors connu à Urbino, avoir été le maître de Raphaël durant les dernières années de séjour dans sa ville natale. Les dernières peintures que nous ayons conservées de Timoteo ne fournissent d'ailleurs, à cet égard, aucune preuve convaincante. Raphaël ne vint au Pérugin, selon toute vraisemblance, que vers 1499, quand ce dernier, après avoir exécuté à ~~Perouse~~ les peintures du Cambio, s'établit d'une façon durable à Pérouse. Fortifié par ses premières études, Raphaël pénétra dans le sentiment, déjà réduit à une pure apparence, du Pérugin, en y ajoutant la chaleur et la vie. Dans les œuvres du maître auxquelles Raphaël semble avoir collaboré, on croit reconnaître les traits de la meilleure jeunesse du Pérugin (1). Il en est de même des premières œuvres originales de Raphaël. Le *Couronnement de la Vierge* (*Galerie du Vatican* [A]) est la première peinture où apparaisse l'influence de la manière de Pérugin; avec quelle pureté infiniment plus céleste Raphaël exprime ici la piété suave, la beauté de la jeunesse, l'inspiration de la vieillesse! Sans compter la supériorité de Raphaël dans la justesse du dessin et de la draperie. Les petites prédelles de ce tableau d'autel, dans une autre salle de la même galerie, révèlent déjà une liberté de formes et une entente du récit presque florentines. — De même, dans le *Mariage de la Vierge* (à la *Brera* [B], n° 305, daté 1504), Raphaël, tout en restant fidèle au modèle du maître, le dépasse par la composition (le tableau du Pérugin, de 1502, est aujourd'hui au musée de Caen). La symétrie est relevée d'une façon pittoresque à l'aide des plus beaux contrastes; les épisodes de la cérémonie, les motifs du mouvement (les prétendants brisant les bâtons), le groupe central animé, la haute et grave architecture du fond composent un ensemble d'une harmonie déjà presque pure. Plusieurs Madones de cette première époque sont aujourd'hui à l'étranger. La bannière de l'église de la S. Trinità, à *Città di Castello* (la Trinité et la Création d'Ève), très abîmée, est exposée dans la *Galerie* [C] de la ville.

Un document très important pour l'histoire du premier développement de Raphaël est le *Livre d'Esquisses* de l'Académie de Venise, dont les dessins, il est vrai, ne sont pas tous aujourd'hui attribués à Raphaël, mais aussi à d'autres maîtres, et particulièrement à PINTURICCHIO. Certaines figures et certains groupes sont copiés d'une série d'œuvres de

(1) J'ai en vue surtout ici la part qu'eut Raphaël dans le tableau de la *Résurrection* (*Galerie du Vatican* [D], IV, 24). La partie inférieure spécialement offre une affinité frappante avec les œuvres de la jeunesse de Raphaël, telles que le *Couronnement de la Vierge*, en sorte que Raphaël doit y avoir collaboré. — Le bel *Ecce Homo* de la *Galerie municipale* [E] de *Brescia* est avec raison considéré comme authentique; le *Saint Étienne* de la *Galerie* [F] de *Bergame*, au contraire, est plutôt de SPAGNA, l'artiste avec lequel, dans sa première manière, Raphaël offre le plus de ressemblance. — Dans la sacristie de Saint-Pierre, à Pérouse, le petit saint Jean baisant l'Enfant Jésus, attribué sur place à Raphaël, est une copie d'après un grand tableau d'autel du Pérugin à Marseille.

différents peintres ombriens (surtout de Pinturicchio et de Signorelli) ou de peintures exposées en Ombrie (les portraits de caractère de Justus van Gent au Palais d'Urbino); mais on ne saurait y voir les études et esquisses des maîtres eux-mêmes. Cette circonstance, jointe à une autre, à savoir que le petit nombre de paysages contenus dans le recueil offrent des motifs d'Urbino, permet de regarder comme l'auteur de ces dessins un artiste ombrien et vraisemblablement d'Urbino même. L'ancienne dénomination du recueil se justifie par la façon dont ces dessins, bien que prouvant une connaissance sympathique et profonde des différents maîtres, trahissent une même main, une même conception, un artiste encore jeune et en formation, mais déjà original et digne de ses modèles. (Sur la collaboration probable de Raphaël aux fresques de la Libreria de Sienne, voir plus haut, Pinturicchio.)

Lorsque vers 1503 Raphaël entra en relations directes avec l'art florentin, on peut dire que non seulement il s'était assimilé tous les éléments sains de l'école de Pérouse, mais qu'il en représentait dans ses œuvres l'esprit original avec plus de pureté et de grandeur qu'aucun autre de ses condisciples.

C'est en 1504 (sauf peut-être des séjours passagers en 1502-1503) que Raphaël se rendit à Florence, devenu alors le centre des plus grands artistes d'Italie. Michel-Ange et Léonard, dans leurs cartons aujourd'hui perdus, créaient le chef-d'œuvre de la composition historique. C'était un moment solennel de fermentation artistique. Le tableau de Rafaellino del Garbo (v. p. 564), dans l'église de S. Spirito à Florence, peut nous en donner l'idée : dans cette Madone et ces Saints il y a quatre ou cinq peintres d'écoles différentes qui nous regardent.

Ici, comme à Urbino et à Pérouse, Raphaël a eu le don unique de s'approprier dans les œuvres des grands Florentins ce qui convenait le mieux au progrès de sa propre originalité. Ses œuvres dans les années qui ont suivi permettent clairement de voir ce qu'il doit à Léonard pour le modelé, le clair-obscur et la technique des couleurs, à Michel-Ange pour l'entente de l'anatomie et de la composition. Mais le maître dont l'action paraît avoir été toute-puissante, c'est Fra Bartolommeo, qui, après une interruption de dix ans, revenait enfin à la peinture. Occupé des mêmes sujets que les peintres de Pérouse, les tableaux de grâce et de piété, Fra Bartolommeo les traitait, contrairement au Pérousin, selon les lois de la peinture : ses saints et ses anges ne sont point placés les uns à côté des autres selon un ordre purement symétrique ; ils forment de vrais groupes, animés par des contrastes et vivifiés par le développement grandiose des corps. L'influence d'un tel maître sur Raphaël fut décisive : Raphaël lui doit le sens de la composition à la fois architectonique et vivante.

La première trace de cette influence apparaît dans la fresque dont Raphaël décora en 1505 l'une des chapelles du couvent de S. Severo [A],

à Pérouse. L'hémicycle des *Saints* trônant sur les nuages dépasse déjà de beaucoup l'horizon de Pérugin ; il y a ici, outre la variété des caractères et des attitudes, une harmonie plus haute, un art plus grand et plus libre, sans compter le progrès du coloris.

La *Madone du Grand Duc* au *Pal. Pitti* [A] a encore quelques restes de la draperie un peu lourde et gauche de Pérugin ; mais l'expression de la tête et la belle attitude de l'Enfant révèlent déjà l'âme même de Raphaël, en sorte qu'il devient difficile de préférer à une telle œuvre les Madones les plus achevées de la maturité du maître.

La période de quatre ou cinq années que Raphaël passa à Florence sauf une interruption un peu longue en 1505 et quelques courts voyages, est son époque la plus féconde en tableaux d'autels. La plupart sont aujourd'hui à l'étranger ; mais il en reste assez en Italie pour qu'il nous soit permis de comprendre le développement intime de l'artiste.

Déjà nous voyons que Raphaël choisit : sur l'assise solide où Fra Bartolommeo et Léonard l'ont aidé à s'établir, le tact le plus sûr ne lui fait prendre pour son œuvre que les éléments qui lui conviennent. La vie large et ample, qui est encore le thème de la plupart des Florentins de ce temps, le touche, certes, pourvu seulement qu'elle ne porte pas préjudice à son véritable idéal : l'expression de l'âme, selon les lois fondamentales de la composition pittoresque, qui, peu à peu, atteignent chez lui leur forme définitive.

Raphaël a déjà une certaine avance par le sérieux architectonique de ses groupes, mais surtout par la haute gravité de la forme, qui lui fait écarter tous les traits simplement accidentels de la vie. La Madone, chez lui, comme chez les Florentins, et intentionnellement, n'est qu'une femme belle ou une mère ; le maître (sauf pour les tableaux de piété proprement dits) ne vise pas plus que les Florentins à l'édification. Mais l'idéal, dont de telles œuvres sont l'expression, doit avoir une autre source.

La réponse nous est donnée par la *Madone au chardonneret*, dans la Tribune des *Offices* [B]. C'est un groupe, en forme de pyramide, le plus simple qui se puisse imaginer, légèrement animé par le geste tendant le chardonneret. C'est peut-être dans le charme exquis des formes qu'on cherchera la pure expression, le prix intime de cette œuvre ; et pourtant l'effet de ces formes serait moindre peut-être, ou même il serait perdu sans l'harmonie des formes mêmes et de la couleur, qui est comme le plus fin des tissus. — La même œuvre, à un degré de perfection plus élevé encore, est la célèbre Belle Jardinière du Louvre.

La *Madone au baldaquin* du *Pal. Pitti* [C] était inachevée quand Raphaël vint à Rome ; le tableau fut repris quelques années plus tard par un élève sans doute (car l'œuvre resta dans l'atelier du maître jusqu'à sa mort) ; vers 1700 enfin, il reçut d'un certain CASSANA une apparence d'achèvement, surtout à l'aide de glacis bruns. L'ordonnance par-



ticulièrement belle de la Madone et de l'Enfant (surtout la rencontre des mains), le groupe des figures à gauche (saint Pierre et saint Bernard) dans le style grandiose de Fra Bartolommeo, appartiennent sans doute à Raphaël, ainsi que la partie supérieure du saint, à droite, avec le bâton de pèlerin. Le saint évêque, à droite, en revanche, pourrait être une addition d'une main étrangère. Les deux enfants sur les marches du trône, d'une improvisation si heureuse, rappellent la manière de Fra Bartolommeo autant que celle de Raphaël. Quant aux deux anges du haut, le plus beau est évidemment emprunté à la fresque de S. Maria della Pace à Rome, ce qui prouve qu'en tout cas le tableau n'a été complété qu'après 1514.

Dans ses portraits florentins, Raphaël est déjà le grand peintre d'histoire qui sait discerner l'accident et le caractère, le passager et l'éternel. C'est ici qu'apparaît le plus clairement l'influence de Léonard sur Raphaël, soit dans la conception même, soit dans le modelé et dans ce souci de la forme, au regard duquel nul détail n'est indifférent, dès qu'il s'agit de la plénitude et de l'intégrité même du caractère. Les portraits d'Angelo et de Maddalena Doni (au Pal. Pitti [A]) sont les premières œuvres de Raphaël connues en ce genre (1505). Le portrait de femme rappelle la Joconde du Louvre, non seulement par les dehors, mais par l'intimité même du caractère. Il y a encore quelques gaucheries, dans la position des mains par exemple, et dans le coloris ; mais le caractère et l'attitude, bien que peut-être un peu bourgeois pour Raphaël, ont déjà une entière liberté.

Une autre *Maddalena Doni*, plus charmante, dans la Tribune des Offices [B], et qui ressemble à la première comme une sœur aînée un peu souffrante, est peut-être d'une époque antérieure, peu de temps après l'arrivée de Raphaël à Florence, et lorsque le maître était encore sous l'influence de Pérouse. Le portrait de Raphaël par lui-même dans la Galerie des Peintres [C] est une œuvre du même temps, authentique, d'une attitude facile et gracieuse, mais, autant que l'état du tableau permet d'en juger, d'une exécution encore un peu faible. La *Gal. Pitti* [D] (n° 229) contient un excellent portrait de jeune femme en costume florentin, qui est attribué à Raphaël, et qui de fait offre une étroite parenté avec le portrait de Maddalena Doni, avec plus de simplicité dans la manière, et une puissance de coloris qui rappelle le vieux Ghirlandajo.

C'est en 1507 que Raphaël peignit son premier grand tableau d'histoire un peu mouvementé, la *Mise au Tombeau*, dans la Galerie Borghèse [E] à Rome. Les nombreuses études par lesquelles le maître s'était préparé n'ont pas été favorables à l'œuvre elle-même. A part quelques gaucheries et faiblesses (l'ordonnance des pieds par exemple), il y a de plus dans certaines formes du corps et du visage une sorte de maniérisme dont Raphaël sut plus tard s'affranchir, ainsi que de ce faux pathétique et de cet effet théâtral qui apparaissent dans le transport du cadavre,

La jonction des deux groupes et l'ordonnance des hommes à gauche (des jambes surtout) ne sont pas non plus très heureuses ; le coloris en outre a quelque sécheresse et quelque dureté. L'œuvre toutefois est remarquable par le sentiment de la ligne, des contrastes dramatiques ou pittoresques, et de l'expression. — La prédelle de ce tableau est aujourd'hui dans la *Galerie du Vatican* [A] : elle représente les figures de la *Foi*, de l'*Espérance*, de la *Charité*, sous forme de médaillons en grisaille, sur fond vert, encadrées chacune entre deux Chérubins. Le maître obtient ici un grand effet avec des ressources très limitées (1).

Par cette œuvre décisive Raphaël était légitimement désigné comme le seul maître capable avec Michel-Ange de traduire les pensées du pape Jules II. Le pape en effet l'appela en 1508 à Rome où, pendant les douze dernières années de sa courte vie, il devait déployer une si merveilleuse activité. Son grand mérite fut moins ici l'élévation du génie que la force de la volonté, d'une volonté qui, loin de laisser le maître se reposer sur ses lauriers, le poussait toujours à chercher une expression plus haute. — Le grand nombre des commandes, la renommée, et surtout la beauté des œuvres réunirent bientôt autour de Raphaël toute une école. Dans les dernières années, le maître dut abandonner à ses élèves l'exécution d'œuvres entières et considérables, et ce ne fut pas pour lui un avantage ; car ses élèves étaient des artistes de tendances très différentes, et généralement d'assez médiocres caractères. Tant que l'éclat du maître se reflétait sur eux toutefois, ils créèrent dans son propre esprit. La prompte décadence de l'école, au lendemain de la mort de Raphaël, est une nouvelle preuve indirecte de la puissance de ce génie.

Nous commencerons par les tableaux de chevalet qui se trouvent encore en Italie, et dans lesquels, malgré sa familiarité avec la peinture à fresque, Raphaël a résolu les problèmes les plus élevés de la peinture à l'huile. En ce qui concerne les procédés techniques, la conscience du maître n'était jamais satisfaite. Ce serait pourtant méconnaître sa vraie nature que d'attendre de lui le coloris éclatant d'un Titien ou le clair-obscur d'un Corrège. Aucun de ses tableaux ne gagnerait à l'appropriation de ces qualités d'autres maîtres, car aucun n'a été conçu dans ce sens.

Les *Madones* exécutées par Raphaël pendant son séjour à Rome sont

(1) La lunette supérieure : *Dieu le Père avec des anges*, n'est pas de la main même de Raphaël. Elle se trouve encore dans l'église de *S. Francesco de' Conventuali* [E] à Pérouse, à laquelle appartenait jadis l'œuvre tout entière : non point au-dessus de la copie du tableau par ARPINO, mais au-dessus d'un tableau d'autel représentant la Nativité du Christ, dans la nef droite, par ORAZIO ALFANI. — On remarquera dans la Mise au tombeau les emprunts frappants faits par Raphaël à certains motifs de Michel-Ange : dans la sainte femme accroupie et se tournant (d'après la Madone de Michel-Ange à la Tribune des Offices), et dans le corps du Christ (d'après la Pietà de Saint-Pierre).

pour la plupart à l'étranger (1). Dans aucune d'entre elles, le maître n'a cherché à représenter la Mère du Christ. C'est seulement la plus pure beauté de la femme et de l'enfant qui éveille l'idée du surnaturel. L'art, après un intervalle de quinze siècles, se retrouve sur ces hauteurs où d'elle-même, et à elle seule, la beauté humaine apparaît sous une forme éternelle et divine. L'œuvre où ce sentiment est exprimé peut-être avec le plus de précision est la plus belle Madone de ce temps, la *Vierge à la chaise*, du *Pal. Pitti* [A], dans laquelle le maître a peint la Vierge sous les traits de la plus belle des Italiennes. A part le charme de la forme et de la composition ovale, l'expression de maternité, jointe à la beauté de ce costume de femme du peuple, produit un effet puissant. La Vierge à la Chaise est la Madone préférée de toutes les femmes.

Parmi les *Saintes Familles*, l'une des plus précieuses, semble-t-il, a disparu sans laisser de traces : la *Madone de S. Maria del Popolo*, dite *Madonna di Loreto*, dont l'original (comme<sup>1</sup> a prouvé Vogel) ne s'est pas retrouvé. Au nombre des copies d'école, je citerai celle du *Musée* [B] de *Naples*. C'est une scène domestique, mais sans le caractère un peu bourgeois des écoles du Nord, avec tout l'éclat de la Renaissance florentine, qui se marque dans la perfection des formes et des lignes.

La *Madonna dell' Impannata* (c'est-à-dire au châssis), au *Pal. Pitti* [C], a été en partie composée et exécutée par Raphaël. Quant à la désignation des parties mêmes qu'il a peintes, il règne à ce sujet une contestation que je laisse à d'autres le soin d'aplanir. Le motif est un des plus gracieux qui se puissent imaginer : les deux femmes viennent d'apporter l'enfant, et elles le tendent à la mère ; l'enfant se tourne encore en souriant vers elles, mais il saisit avec force le vêtement de la Vierge qui semble dire : « Vous voyez, il aime mieux venir vers moi. »

Dans la *Madonna del divino amore* (au *Musée* [D] de *Naples*), la scène est plus solennelle. Elisabeth veut que l'Enfant bénisse le petit saint Jean agenouillé à gauche, et elle lui fait faire le geste ; la Vierge l'en prie de même, elle a dégagé l'Enfant assis sur ses genoux, pour lui faciliter le geste de la bénédiction. C'est précisément en traits de ce genre que l'art postérieur devait être si pauvre ! — L'exécution passe généralement pour un travail d'école (2).

(1) La *Galerie Borghèse* [E] (II, n° 38) conserve une ancienne copie de la *Madonna di Casa d'Alba* (Ermitage), composition ovale, avec figures en pied dans un paysage ; c'est, avec plus de mouvement, comme un écho des Madones florentines. La *Madonna della Tenda*, dans la *Galerie* [F] de *Turin*, est une réplique non originale du tableau de Munich ; le « Réveil de l'Enfant », au *Musée* [G] de *Naples*, et l'exemplaire de la *Galerie Torrigiani* [H] à *Florence*, ne sont que des copies du célèbre tableau de la *Galerie Bridgewater*, en Angleterre.

(2) Tout à fait à côté est exposée la *Vierge à la chatte* [I], de JULES ROMAIN, qui est une traduction, dans son style, du tableau de Raphaël dit « la Perle » à Madrid. Les additions de l'élève sont autant de profanations : la chatte, le travestissement de sainte Elisabeth en bohémienne, etc. — Il en est de même pour la *Vierge au léopard* (au *Pal. Pitti* [J],



Raphaël n'a exécuté qu'un petit nombre de tableaux de grâce, représentant la Vierge sur son trône ou transfigurée. Le plus ancien, où se reconnaît encore la trace de l'influence florentine, est la *Madone de Foligno*, de 1512, dans la *Galerie du Vatican* [A]. Les saints ont une expression de piété exaltée, et d'attachement profond au spectateur croyant ainsi qu'à la Vierge. La Vierge est une mère idéale plutôt que la Reine des cieux. L'Enfant offre une attitude tourmentée qui n'est pas heureuse. Le donateur agenouillé, *Sismando Conti*, a une dévotion conventionnelle, qui se distingue singulièrement de l'extase de saint François, de l'exaltation de saint Jean et de saint Jérôme ; comme portrait, l'exécution est tout à fait superficielle.

Plus tard, dans la *Madone de Saint-Sixte* (à Dresde) (1), Raphaël a cherché et atteint un idéal plus élevé : l'expression du surnaturel y est obtenue, non plus seulement par l'idéalisme de la forme, mais par la figuration visionnaire de l'espace, par le plan de nuages sur lequel la Vierge est soutenue, par la solennité de la draperie. Dans la Vierge de Foligno, la figure principale elle-même assise et planante est encore posée dans un espace déterminé, et tout le reste présente une réalité absolument terrestre. Et d'ailleurs un tableau qui, par destination même, avait un caractère exceptionnel (la *Madone de Saint-Sixte* était sans doute une bannière de procession), ne saurait être considéré comme le type des tableaux d'autel.

La *Vierge au poisson*, ainsi que tant d'autres chefs-d'œuvre, fut, sous les vice-rois espagnols, transportée de Naples en Espagne ; mais il y en a encore une ancienne copie à Naples, dans le passage de l'église de *S. Paolo* [B] à la sacristie. Dans cette charmante composition, comme dans la Vierge au baldaquin, Marie est encore sur le plan postérieur, au milieu de saints ; mais l'élévation de la forme, la pureté de l'ordonnance accusent la date de la pleine maturité du maître.

De la sorte Raphaël, sauf une seule exception, la *Madone de Saint-Sixte*, a toujours représenté dans la Vierge la femme, laissant aux spectateurs à apprécier s'ils reconnaissaient ou non en elle la Mère de Dieu, la Reine des anges, la Souveraine des cieux entourée de tout l'éclat de la gloire mystique. Raphaël est aussi peu symbolique que possible ; son art ne vit pas de pensées en dehors des formes, bien qu'il sache, à l'occasion, comme le prouvent les fresques du Vatican, traiter les sujets

n° 57, attribuée à J. ROMAIN, mais exécutée par un peintre hollandais), sauf que de l'original, qui se trouve également à Madrid, et qui passe pour être de Raphaël, n'est sans doute pas tout entier de l'invention du maître.

(1) La copie qui se trouve dans l'église de *S. Sisto* [C] à Plaisance, et qui est censée remplir le cadre de l'original, bien qu'elle paraisse singulièrement petite, est l'œuvre de PABLO BARTONIO AVANZINI, commercement du XVIII<sup>e</sup> siècle. Un agrandissement curieux de la même composition se trouve dans l'église de *S. Serero* [D] à Naples, septième chapelle gauche.

symboliques eux-mêmes. Son Christ enfant de même, sauf l'unique exception de l'Enfant solennel et grandiose que la Vierge de Saint-Sixte tient dans ses bras, est l'émanation la plus pure de la beauté enfantine. L'Italie est privilégiée à cet égard, les peintres n'y ont que l'embarras du choix. Depuis Filippo Lippi et Luca della Robbia, l'art s'était appliqué sans relâche à exprimer l'âme de l'enfant ; Raphaël est venu et il a recueilli le fruit de cet effort. Son Christ enfant et son saint Jean, sauf dans ses premiers tableaux d'une sentimentalité toute pérugine, ont la vie de l'enfance, dans toute sa beauté, dans son expression la plus saine, restant toujours en deçà de l'espièglerie. C'est Jules Romain le premier (et aussi d'autre part Andrea del Sarto) qui ont dépassé la mesure, et se sont permis le caprice, la gentillesse, jusqu'à ce qu'enfin l'art postérieur eût versé dans la fadeur.

Cette beauté, qui est l'essence de l'enfant, cesse dès sa première action. Raphaël n'a pas représenté le Christ à douze ans au Temple, parmi les docteurs. Il a, il est vrai, peint le petit *Saint Jean* inspiré ; et il s'en est conservé de nombreuses copies à la Tribune de Florence, dans la Pina-cothèque de Bologne, etc. (On a récemment exposé au Louvre, n° 368 bis, un original du même sujet, mais différant, quant à la composition, des copies précédemment citées.) L'expression puissante de la tête, de même que le contraste saisissant entre la pose du saint Jean assis et le mouvement en diagonale, soulignent le mélange des formes, dont les unes sont d'un enfant, les autres d'un homme fait. — La croix de jonc que montre saint Jean est, dans sa courbe, la seule ligne harmonieuse du tableau.

Il y a enfin de cette date trois œuvres qui, chacune à sa manière, offrent dans la représentation du surnaturel une grandeur incomparable.

L'une est du genre symbolique : c'est la *Vision d'Ezechiel* au *Pal. Pitti* [A] ; petite, d'un travail minutieux, d'un coloris très riche, elle présente certaines faiblesses de dessin, qui ne permettent guère d'en attribuer l'exécution à Raphaël lui-même. — Le moyen âge avait donné en symboles tirés de l'Ancien Testament et de l'Apocalypse une forme littérale et symétrique, imposante par la profondeur de la croyance, et dont l'influence sur nos sentiments était toute-puissante par l'association d'idées qui se rattache à ces manifestations de l'ancienne Église. — En prenant ce sujet, Raphaël le transforma dans le sens et l'esprit de la beauté, autant que le permettait la rigueur même du symbole. L'inclinaison de la figure de Dieu le Père exprime clairement l'attitude planante, les bras soulevés et soutenus par deux chérubins donnent le sentiment d'une bénédiction toute-puissante. Dieu le Père trône sur l'aigle seul ; car le lion et le bœuf, sur lequel ses pieds reposent, sont comme subordonnés. Tous deux regardent au-dessus de leur tête, ainsi que l'ange de saint Matthieu priant ; mais Dieu le Père ne voit que ce dernier. Cette différence à l'égard des quatre symboles peut être dite arbitraire ; mais nous

souhaiterions beaucoup d'arbitraire de ce genre ! — L'œuvre elle-même semble contemporaine des premiers compartiments des Loges.

Dans le second tableau, la *Sainte Cécile* de la *Pinacothèque* [A] de *Bologne*, peinte vers 1515, le surnaturel est exprimé comme se reflétant en une confrérie de Saints. Les instruments de musique profanes gisent à terre, sans cordes, à moitié brisés, l'orgue même tombe des mains de la Sainte ; tout cède devant le chœur des anges qui n'est qu'indiqué en haut, dans le ciel. A ce groupe supérieur, d'une improvisation merveilleuse, Raphaël a donné le chant. La victoire du chant sur les instruments est l'admirable symbole à l'aide duquel Raphaël exprime le triomphe de la musique céleste sur la musique terrestre, qui était intraduisible en peinture. Sainte Cécile est très ingénieusement représentée sous une forme riche et puissante ; c'est ainsi seulement, et non point sous les traits d'une femme nerveuse, qu'elle pouvait exprimer le bonheur dans sa plénitude, sans exaltation. Son vêtement de princesse est de même essentiel à cet égard ; il souligne encore cette nuance d'abandon à un calme ravissement. Saint Paul, profondément ébranlé, s'appuie sur son épée ; l'écrit roulé dans sa main signifie qu'en présence des célestes harmonies la révélation elle-même peut se taire, étant accomplie. Saint Jean parle à voix basse à saint Augustin ; tous deux écoutent, avec une nuance distincte d'émotion. Madeleine enfin, il faut l'avouer, semble indifférente. Raphaël a voulu peut-être ainsi rendre plus claire la gradation de l'expression chez les quatre autres personnages ; la Madeleine, d'ailleurs, est une des plus belles figures qu'ait peintes le maître. Dans ce tableau, destiné à représenter les divers degrés de l'inspiration, l'artiste a su garder la vraie limite avec un tact que n'auront pas plus tard les peintres de la Pentecôte. (L'œuvre est assez bien conservée et restaurée, à l'exception du ciel qui porte la trace de grossiers repeints.)

Le troisième tableau, le dernier qu'ait peint Raphaël, et qu'il laissa inachevé (1520), est la *Transfiguration* dans la *Galerie du Vatican* [B]. Ici, à l'aide d'un contraste dramatique qui peut être dit extraordinaire, le surnaturel est rendu avec une précision que toutes les Gloires et Visions de la peinture n'avaient pu atteindre. Ce sont, il est vrai, deux scènes tout à fait différentes réunies dans un même tableau, coup d'audace qu'il ne faudrait pas conseiller à un chacun, mais qui ici, ici seulement, était à propos. — En bas, au pied de la montagne, les gens qui ont amené l'enfant possédé, et les apôtres indécis, compatissants, émus, cherchent aide dans le livre, ou contemplant la montagne sur laquelle le Maître est allé. Le possédé surtout est remarquable, comme l'une des rares figures du royaume de la Nuit qu'ait créées Raphaël, et qui, malgré la laideur horrible de l'expression, trahit cependant encore la haute modération de l'artiste. La femme désolée, à genoux sur le premier plan, est de même comme l'image réflexe de toute la scène.

Nul ne voit ce qui se passe sur la montagne, et le texte biblique ne



le permettait pas ; la liaison entre les deux scènes n'existe que pour le spectateur. Et pourtant l'une serait incomplète sans l'autre ; il suffit de mettre la main devant la partie supérieure ou la partie inférieure du tableau pour reconnaître à quel point il fait un tout. — En haut plane le Christ, et de même s'élèvent vers lui, comme mus par une force magnétique, Moïse et Élie, dont le mouvement est involontaire et fatal. En bas gisent les Apôtres éblouis, et à gauche on voit les saints diacres, Étienne et Laurent, qui ne sont là sans doute que comme les patrons de l'église à laquelle le tableau était originairement destiné. — La forme et l'expression du Christ résolvent ici un de ces grands problèmes d'art que plusieurs siècles parfois cherchent vainement à pénétrer. L'idée que l'imagination des croyants se fait de la Vision du Thabor n'est absolument pas représentable, parce que la clarté transparente d'une figure, c'est-à-dire la suppression de toute ombre, supprimerait le modelé même du corps : à cette transfiguration Raphaël a substitué l'Ascension. — De plus, la Transfiguration est d'ordinaire comprise exclusivement dans le sens de l'effet produit sur les assistants : Raphaël, au contraire, a cherché non la puissance, qui n'aurait trouvé d'autre expression qu'une symétrie froide et raide, mais le plus haut degré possible de la béatitude. Son Christ est toute volupté sainte, et par là même plus imposant qu'il ne serait par l'expression de la puissance, et cela, sans le contraste colossal qu'il offre avec le groupe des apôtres et la scène de désolation du premier plan. Le regard du Christ levé vers le ciel prend une force extraordinaire par l'agrandissement et la large distance des yeux : et ici Raphaël n'est pas allé plus loin que les Grecs, qui assez souvent sacrifiaient la régularité de la forme à une exigence du caractère et de l'expression. — Si maintenant il y a encore quelqu'un que ce Christ ne satisfasse point, je lui laisse le soin de chercher en quoi il pêche, et ce qu'on peut exiger de l'art. Il est possible que pour certaines natures, le Juge de l'univers au Campo Santo, le Cristo della moneta de Titien, le Christ de la Dispute de Raphaël émeuvent des sentiments plus forts, éveillent des idées plus profondes. Mais le maître a donné à cette Vision du Thabor une forme si haute, que nous devons être heureux de pouvoir la suivre. — L'exécution de la partie inférieure est presque tout entière de la main des élèves, mais tout à fait dans l'esprit du maître, sauf les ombres qui ont été noircies. La rare puissance du coloris et l'harmonie presque vénitienne de l'ensemble, au moins dans le groupe supérieur, prouvent que, jusqu'au dernier moment de sa vie, Raphaël cherchait toujours de nouveaux modes d'expression. Sa conscience d'artiste ne lui permettait pas d'agir autrement. Lui en faire un reproche et, à ce propos, parler de décadence, c'est ne point le connaître.

Ces tableaux de « visions » sont comme l'écho du sentiment religieux réveillé en Italie par le concile de Latran. Raphaël a donné à ce sentiment une expression particulièrement profonde et divine. Les œuvres

de Sebastiano, de Titien, de Corrège lui donneront une forme monumentale.

Les *portraits* exécutés par Raphaël pendant son séjour à Rome forment une série très différente de celle de Titien, de van Dyck et d'autres, célèbres surtout comme portraitistes. Peints entre un grand tableau d'histoire et une fresque, ils offrent entre eux une profonde diversité, chacun d'eux est le reflet des sentiments qui, à tel moment, animaient le peintre d'histoire. On voit de plus que dans ses fresques Raphaël n'était pas avare de portraits, et que ces derniers sont au nombre de ses meilleures créations.

Parmi les portraits qui se trouvent en Italie, je citerai d'abord le pape Jules II, dans la *Tribune des Offices* [A] (l'exemplaire du Pal. Pitti est vraisemblablement une copie vénitienne). L'exécution pittoresque est d'une beauté merveilleuse et d'une grande richesse dans sa simplicité; le caractère est rendu avec tant de force qu'on ne comprend bien l'histoire du puissant vieillard qu'après avoir vu ce portrait.

Léon X, avec les cardinaux de' Rossi et Jules Médicis (au *Pal. Pitti* [B] n° 63; il y a, au *Musée de Naples* [C], une copie excellente par ANDREA DEL SARTO, dans une tonalité beaucoup plus claire). Les figures sont un peu plus grandes que nature, si bien que les mains fines et élégantes du pape ne paraissent pas aussi petites qu'elles devaient l'être. Cette présence de deux cardinaux se retrouve dans les anciens portraits des papes. Le caractère de Léon X, de même que celui de Jules II, est identique dans les portraits et les fresques du maître. Grâce aux effets de lumière et à l'exécution des costumes, les quatre nuances de rouge forment une gradation harmonieuse. Au fond, une architecture sévère. Les accessoires (la cloche, le livre, la loupe) servent à compléter l'expression. L'exécution même est aussi puissante que le caractère; elle est, de plus, d'une largeur magistrale.

Fedra *Inghirami*, prélat romain et archéologue. (L'unique original est au *Pal. Inghirami* [D] à Volterre; l'exemplaire du *Pal. Pitti* [E] est une copie habile, à peu près contemporain.) C'est le Thersite de Raphaël: aujourd'hui ce portrait, comme celui de toutes les personnes qui louchent, serait peint de profil (1), ou le strabisme serait omis; loin d'é luder ce trait caractéristique, Raphaël a donné à la fixité de l'œil la direction et la forme qui pouvaient le mieux exprimer la curiosité de l'esprit. L'embonpoint est rendu avec le plus de noblesse possible; les mains sont bien celles d'un prélat de haute distinction. Ce portrait est sans doute un monument d'estime professionnelle, de l'époque où Raphaël lui-même étudiait les antiquités romaines.

(1) Dans son propre portrait des *Offices* [F], GUERCHIS a enveloppé l'œil d'ombres profondes.

Le *Joueur de violon* (au *Pal. Sciarra* [A] à Rome). Ce portrait, peint en 1518, n'est certainement pas celui d'un virtuose qui l'aurait commandé. Selon toute vraisemblance, il représente un favori du pape Léon X, qui était grand amateur de musique. C'est une œuvre intéressante au plus haut degré, et qui invite l'imagination à se bâtir le roman de cet inconnu. La fourrure, nécessaire sans doute à ce jeune homme, est peinte avec raffinement.

*Jeanne d'Aragon* : l'original unique est au Louvre ; il y en a au *Pal. Doria* [B] une copie par un peintre hollandais.

La vraie *Fornarina*, la maîtresse de Raphaël. L'exemplaire original, qui de même a été récemment contesté d'une façon qu'il est difficile d'admettre, est au *Pal. Barberini* [C] à Rome (il y en a des répliques plus récentes au *Pal. Sciarra* [D] et au *Pal. Borghèse* [E], cette dernière par SASSOFERRATO). Au point de vue de la composition, ce portrait est surtout une très belle étude : la pose des bras et la parure de la tête sont de l'arrangement du peintre, et ne servent pas à accentuer le caractère. Le type même, qui est celui de la solide et durable beauté romaine, se retrouve dans plusieurs des compositions historiques de Raphaël. Les chairs se détachent sur la haie de lauriers avec un éclat extraordinaire ; l'exécution est d'une grâce accomplie (1).

Parmi les œuvres monumentales que Raphaël exécuta pour Jules II et Léon X, il faut citer au premier rang les peintures des *Chambres du Vatican* [F], les « Stances ». Elles offrent une si inépuisable richesse,

(1) Une série de portraits remarquables, jusqu'ici baptisés du nom de Raphaël, ont été avec raison attribués à différents autres maîtres.

*Bartolus* et *Baldus* ou plutôt *Navagero* et *Beazzano* (*Pal. Doria* [G] à Rome) sont aujourd'hui d'ordinaire rendus à POLIDORO. La *Fornarina* de la *Tribune* [H] passe maintenant pour le chef-d'œuvre de SEB. DEL PIOMBO. — Le portrait du cardinal *Bibbiena* au *Pal. Pitti* [I] est une belle copie, un peu abîmée, du magnifique original de Madrid. — Les beaux portraits du cavalier *Tibaldeo* et du cardinal *Passerini* au *Musée de Naples* [J] sont des œuvres florentines, dans la manière de PONTORMO. — Le prétendu *César Borgia* de Raphaël dans la *Galerie Borghèse* [K] est une œuvre habile attribuée tantôt à PARMIGGIANINO, tantôt à BRONZINO. — L'admirable portrait de femme dans la *Stanza dell' Educazione di Giove* au *Pal. Pitti* [L] (n° 245) est une œuvre récente, sans doute de l'école bolonaise, peut-être d'après un original de Raphaël, qui aux yeux de certains critiques passe pour l'auteur.

Il y a naturellement encore dans les galeries italiennes plus d'un portrait qui porte indûment le nom de Raphaël. Telle est la *Madone de saint Luc* (dans l'*Académie* [M] du même nom à Rome), par TIMOTEO DELLA VITE. Le *Couronnement de la Vierge* (dans la *Galerie du Vatican* [N]) a été notoirement exécuté par JULES ROMAIN et FRANCESCO PENNI. Dans la partie supérieure, le premier a évidemment mis à profit un dessin de Raphaël : il y a certains traits qui rappellent la Vierge de François I<sup>er</sup>. Le second, au contraire, a inventé lui-même le groupe inférieur des Apôtres. La comparaison avec le groupe inférieur de la *Transfiguration* montre encore avec toute évidence l'écart entre le maître et l'élève. — Le Raphaël de la *Galerie de Parme* [O] est une œuvre de JULES ROMAIN, dont le dessin, dû à la main de Raphaël lui-même, se trouve au Louvre. — Le Raphaël de la *Galerie de Modène* [P] est une œuvre médiocre d'un élève du Pérugin, etc.



et il est tellement impossible de les décrire ou de les apprécier en peu de mots, que je me bornerai à quelques remarques, en omettant ce qui est contenu dans les guides ou ce que la vue seule suffit à apprendre. (Pour tous les détails, je renverrai surtout à la seconde édition de l'ouvrage d'A. Springer : « Raphaël et Michel-Ange ».)

Les chambres existaient et elles avaient déjà été en partie décorées (par Pérugin, Sodoma, etc.), quand Raphaël fut appelé. Elles sont loin d'offrir le plan et l'ordonnance qu'un peintre pouvait souhaiter ; elles sont irrégulières (voir surtout la voûte de la Chambre de la Signature) et l'éclairage n'est point favorable. On les visite généralement dans l'après-midi ; le jour du matin a cependant quelques avantages, et l'ouverture des volets du fond fait une différence essentielle.

Les procédés d'exécution sont très divers. Si j'en crois une autorité considérable, la Dispute et l'École d'Athènes, dans un grand nombre de parties du moins, ont été passées au pinceau sec ; l'ensemble des peintures pourtant est à la fresque. Les deux seules figures peintes à l'huile sur le mur, la Justice et la Charité dans la salle de Constantin, loin d'être de la main de Raphaël, n'ont été exécutées qu'après sa mort. Mais dans les limites mêmes des peintures à fresque, soit du maître, soit des élèves, et souvent jusque dans la même composition, il y a une grande diversité de procédés. Raphaël ne se satisfaisait jamais, et pour ce genre de peinture si difficile il cherchait sans cesse de nouveaux moyens d'action. Chacune des quatre grandes fresques de la Stance d'Héliodore est d'un coloris différent ; dans la Messe de Bolsena, au moins dans les parties intactes, il semble que le maître ait atteint le sommet accessible de son art, et cependant ni l'Héliodore ni la Délivrance de saint Pierre ne sauraient, en leur genre, être considérés comme moins accomplis.

L'état de conservation est relativement excellent, sauf pour les peintures des socles, que CARLO MARATTA dut repeindre presque entièrement, et pour quelques plafonds lézardés. Quant aux peintures principales, le mal dont elles ont surtout souffert, c'est çà et là l'enjolivement, et aussi un calque sans scrupule.

Les hautes et poétiques idées qui forment le sujet des fresques de la *Chambre de la Signature* [A] (1509-1511) étaient sans doute en grande partie fournies d'avance. Outre que Raphaël n'était probablement pas assez lettré pour caractériser et grouper les personnages de la Dispute ou de l'École d'Athènes, outre qu'il est facile de reconnaître çà et là le concours d'un érudit de l'entourage de Jules II (Bembo ou Sadolet), — l'art s'était déjà depuis longtemps essayé à des entreprises de ce genre. Les peintres de la Chapelle des Espagnols à S. Maria Novella de Florence avaient mis en scène, avec un parallélisme sévère, et dans un cadre architectonique, les figures allégoriques des Arts et des Sciences, ainsi que leurs représentants. Six générations plus tard, quinze ans à

peine avant Raphaël, son condisciple PINTURICCHIO, dans l'une des chambres dont il décora la voûte pour Alexandre VI (Appartements Borgia au Vatican, troisième chambre), avait, sans parler d'autres essais, représenté des figures allégoriques trônant au milieu de leurs partisans sur un fond de paysage. Mais c'est Raphaël qui le premier eut l'idée de transporter les figures allégoriques des parois sur la voûte dans un ciel de mosaïque d'or. Il pouvait ainsi leur donner un style original, idéal. (On sait comme plus tard l'art de la décadence mit sa gloire à mêler dans une sorte d'étrange disparate les figures allégoriques et les personnages historiques. Il ne fallut pas moins que la grandeur d'un Rubens pour rendre de telles œuvres, — la Vie de Marie de Médicis au Louvre par exemple, — acceptables, agréables même à notre goût.)

Il ne restait plus dès lors pour les grandes fresques que les figures purement historiques ; car Dieu le Père et les Anges de la Dispute, les Muses du Parnasse, etc., sont bien à cet égard des figures historiques. (La partie supérieure de la paroi dédiée à la Jurisprudence contient encore une allégorie, mais dans une sorte de compartiment séparé.) Toutes les figures pouvaient, de la sorte, être animées également d'un sens et même style.

Pourquoi dans la peinture de la Justice Raphaël n'a-t-il pas représenté une assemblée inspirée de juristes célèbres, comme il l'a fait dans les trois autres fresques pour les théologiens, les poètes et les philosophes ? Pourquoi a-t-il représenté au contraire deux grandes scènes de l'histoire de la législation ? Parce que le sujet d'une « Dispute » de jurisconsultes, ou bien n'eût pas été représentable, ou bien, traduit à l'aide de détails et d'accessoires empruntés à la réalité, n'eût pas eu la hauteur et la dignité du style idéal.

Après l'élimination de l'élément allégorique, il ne restait pour les quatre grandes compositions de la Chambre de la Signature que l'histoire et le symbole.

Raphaël a créé là un modèle véritablement séduisant et dangereux. Depuis lors il a été peint, et souvent par de grands artistes, un nombre considérable de tableaux du même genre : tous paraissent étroitement dépendre du chef-d'œuvre de Raphaël, quand ils ne lui sont pas tout à fait subordonnés. Pourquoi ? Il ne suffit pas de dire qu'il n'y a eu qu'un Raphaël.

Un grand avantage du maître à cet égard, ce fut sa parfaite indépendance à l'égard de la tradition. Parmi les personnages qu'il avait à représenter, un très petit nombre étaient connus par des portraits authentiques ; Raphaël pouvait donc de lui-même créer des figures de caractère et d'expression. Dans la Dispute, par exemple, le costume est le seul attribut qui distingue les personnages, et il suffit. Dans la pose des têtes, le maître n'avait pas à craindre une sorte de contrôle des érudits. Cette liberté dans le choix des motifs pittoresques a été pour la

composition un bonheur. Toutes ces figures d'un passé plus ou moins éloigné ne revivent ici que dans un souvenir idéal.

L'action qui anime ces tableaux, d'ailleurs, est l'œuvre unique du maître. Aussi bien n'avait-il pas affaire à des sujets impossibles, telles qu'auraient été les représentations d'un congrès de savants, d'une académie de peintres, ou en général de personnes dont la profession n'est pas apparente, et qui, artificiellement réunies dans une même composition, ressemblent à des convives attendant l'heure du repas. La Dispute n'est pas un concile, mais la rencontre des plus grands docteurs de la science divine qu'un même élan a poussés et qui viennent de se réunir autour de l'autel : les laïques obscurs qui ont pris rang parmi eux, et que la même inspiration a entraînés sur leurs pas, représentent l'élément passif, l'effet réflexe, sous forme de pressentiment et d'extase, du mystère découvert par les Pères de l'Église. L'hémicycle supérieur des Saints (qui est une reproduction embellie de l'hémicycle de S. Severo) forme avec l'hémicycle inférieur un contraste absolu, qui est l'impression symbolique de l'ombre projetée sur la terre par le monde céleste. Enfin, ce qui domine ici au plus haut degré, c'est l'idée ecclésiastique ; il ne s'agit point d'une œuvre de beauté neutre ; c'est la foi du moyen âge dans toute sa puissance. J'ajoute que, comme coloris, la Dispute est une des créations les plus accomplies de Raphaël.

Le pendant de la Dispute est l'*École d'Athènes* qui, elle, n'a ni groupe céleste ni mystère. Ici l'artiste a évidemment voulu représenter les humanités et la philosophie du xv<sup>e</sup> siècle ; les héros de l'esprit antique symbolisent les sept Arts libéraux, le Trivium et le Quadrivium, dans leur ordre et couronnés par la théologie en harmonie avec la philosophie platonicienne. Tout ce résumé de pensée et de science a été traduit par Raphaël en une école où les maîtres très vivants professent devant des disciples attentifs et zélés : quelques figures isolées, telles que le philosophe sceptique et Diogène le Cynique, aident à marquer le contraste. La distribution du tableau est merveilleuse entre maîtres, élèves et spectateurs ; il y a une grande facilité de mouvement, une aisance d'espace, une richesse sans surcharge, une harmonie absolue des motifs, soit pittoresques, soit dramatiques. (A l'extrême droite se trouve le portrait de Raphaël : le personnage à côté de lui est peut-être Sodoma, mais n'est certainement point Pérugin. — L'Ambrosienne de Milan possède de cette œuvre un carton très important.)

Le *Parnasse* est le tableau de la jouissance et de la vie. Le privilège de l'inspiration et de la poésie est réservé à Homère, celui de la musique à Apollon ; les autres personnages se contentent d'une simple causerie. Le costume idéal est avec raison étendu jusqu'aux poètes modernes ; Dante seul fait exception avec son inévitable capuchon. La communauté du manteau et du laurier élève les poètes au-dessus de la réalité et de l'histoire. Les Muses, au lieu de se partager entre les poètes, selon le



gré de chacun d'eux, sont réunies au haut de la montagne, comme leur inspiration et leur vie commune. Elles n'ont pas le caractère exact de l'antique : Raphaël les a faites siennes.

Quant aux deux peintures de cérémonie qui se font vis-à-vis, l'une, le Droit canonique, c'est-à-dire la promulgation des Décrétales, est, en ce genre difficile, un chef-d'œuvre de composition et d'exécution. Les figures sont en assez petit nombre ; aussi bien l'expression de l'autorité ne consiste-t-elle pas dans l'étendue de la suite, ni dans la multitude. Les têtes sont des portraits de contemporains. Raphaël les a utilisées selon sa fantaisie et d'après les seules exigences de son art. — L'allégorie de la Prudence, de la Tempérance et du Courage, dans la lunette, est une des mieux conçues qu'il y ait : l'exécution n'en est pas partout très vivante.

Parmi les figures de femmes allégoriques de la voûte, la Poésie est une des créations les plus pures et les plus originales de Raphaël. Les peintures d'angle de la voûte représentent des sujets historiques d'un genre plus sévère, et qui se rapportent aux fresques des parois voisines : tel le beau Jugement de Salomon, qui a trait d'une part à la justice, de l'autre à la divinité. Pour Marsyas il y a quelque difficulté, et il faut un rapport éloigné avec Dante pour le mettre en contact, non point seulement avec la poésie, mais avec la théologie même. L'Ève du péché originel marque le progrès fait par Raphaël dans le nu vers le milieu de sa vie. Il en est de même du Bourreau dans le Jugement de Salomon. — (Les scènes mythologiques dans les petits panneaux du plafond sont le reste des peintures que SODOMA avait commencées immédiatement avant Raphaël.)

Les peintures du socle, dont la plupart n'ont été composées et exécutées que par PERIN DEL VAGA à la place d'une boiserie disparue, ont été repeintes plus tard ; elles montrent pourtant à peu près la façon dont Raphaël entendait l'effet décoratif de la salle tout entière.

Quant aux détails mêmes, aux circonstances dans lesquelles ces fresques ont été composées, nous voudrions ne pas être si ignorants. Quelles instructions ont été données à Raphaël ? Qu'a-t-il ajouté de lui-même ? Quelles parties a-t-il à grand'peine obtenu d'exécuter ? Quelles suggestions a-t-il repoussées ? Toutes ces questions resteront peut-être à jamais sans réponse. Nous ne savons pas à qui Raphaël avait immédiatement affaire. Les œuvres elles-mêmes cependant suffisent à prouver qu'en général l'avantage restait aux considérations d'art. Quand tant d'autres peintures de ce temps, chez Pérugin, Pinturicchio, Botticelli, etc., nous montrent le goût insatiable des contemporains pour les allégories et les symboles de tout genre, nous acquérons alors la certitude que Raphaël ne trouvait qu'en lui-même la vraie mesure, l'art de subordonner et de choisir.

Avec le plafond de la chapelle Sixtine, la Chambre de la Signature,

qui a été peinte presque en même temps, est la première œuvre considérable où il règne une pure harmonie entre la forme et la pensée. Les plus excellents maîtres du xv<sup>e</sup> siècle s'étaient encore laissé troubler par la richesse du détail (personnages accessoires, motifs superflus de draperies, fonds éclatants, etc.) ; la multiplicité de leurs effets se gênaient les uns les autres, le souligné de l'expression donnait à l'ensemble un accent trop égal. Fra Bartolommeo, qui avec Léonard est le premier maître de la grande composition, se trouvait dans un cercle trop étroit, et chez lui le sentiment de la vie ne répond pas à l'entente de la forme. — C'est chez Raphaël le premier qu'apparaît, sans préjudice de l'ensemble, l'animation de la pensée dans la beauté et l'élégance de la forme. Pas de détail en saillie et qui force l'attention. L'artiste sait exactement combien est délicate la vie de ces grands sujets symboliques ; il n'ignore point combien l'accentuation du détail risquerait d'étouffer l'impression de l'ensemble. Et cependant ses figures isolées sont restées le sujet d'étude le plus important pour la peinture à venir. La façon de traiter la draperie, l'expression du mouvement dans la draperie même, la gradation des couleurs et de la lumière sont en outre pour l'amateur une source inépuisable de jouissance.

La *Stance d'Héliodore* a sans doute été peinte presque tout entière dans les années 1512-1514, de la main même de Raphaël, à l'exception du plafond, dont plusieurs compositions ne paraissent pas appartenir à la manière du maître. Cette Stance marque le grand progrès fait dans la peinture d'histoire. Il est permis de penser que Raphaël aspirait aux sujets dramatiques et mouvementés. Ses contemporains eussent peut-être aimé plus d'allégories ; Jules II, au contraire, aurait voulu voir représenter dans toute leur réalité ses propres actions, telles que des épisodes de la guerre de la sainte ligue, l'entrée par la brèche de Mirandola, etc. C'eût été une fausse route, du moins pour Raphaël. Le maître sut confondre l'histoire contemporaine et l'allégorie, faisant de l'une le vêtement de l'autre. Le châtimement d'Héliodore est un symbole de l'expulsion des Français des États de l'Église ; la Messe de Bolsena (dont la date est 1263) symbolise la défaite des hérétiques au commencement du xvi<sup>e</sup> siècle. Après la mort de Jules II (1513), Léon X prit goût à ce genre d'illustration de l'histoire contemporaine et personnelle : peut-être déjà Raphaël avait-il fait les dessins pour les deux autres parois, mais il y substitua Attila (symbole de l'expulsion d'Italie des Français) et la Délivrance de saint Pierre (qui symbolise la délivrance de Léon X pris par les Français à Milan, alors qu'il était cardinal). — Ce fut un grand bonheur que l'esthétique du temps confondît ainsi l'allégorie et l'allusion, d'autant que, dans cette dernière, l'histoire, représentée par des figures individuelles et vivantes, garde toute sa puissance.

A quelque point de vue qu'on se place, il est évident que des conces-

sions ont été faites. Les quatre sujets de la Stance sont historiquement trop éloignés et trop indépendants les uns des autres pour qu'il soit permis de se dissimuler la différence entre les premiers projets de Raphaël et les peintures qu'il a exécutées. Le défaut d'harmonie intime des fresques avec les quatre peintures du plafond, tirées de l'Ancien Testament, révèle un changement d'idées dont l'origine ne peut avoir été que l'avènement d'un nouveau pontife.

Dans son ensemble, le thème est une série qui, avec quelques interruptions, se poursuit dans les autres chambres : c'est la Victoire de l'Église sous la protection de Dieu. Le style enfin rehausse tellement tous ces sujets, que force est de n'y chercher que l'idéal et le sens le plus élevé.

C'est avec une puissance et une beauté indescriptibles que Raphaël aborde la peinture dramatique : son premier tableau fut l'*Héliodore*. Il n'a pas composé de groupe plus splendide et plus mouvementé que celui du cavalier divin, des jeunes gens accourus à ses côtés, d'Héliodore précipité et de ses compagnons. D'où est venue cette apparition ? où a-t-elle passé ? C'est ce que montre l'espace vide au centre du premier plan, qui laisse le regard s'arrêter sur le groupe assemblé autour de l'autel. On admire avec raison le raccourci du cavalier et de l'Héliodore, mais ce raccourci n'est que l'expression magistrale du motif essentiel, le mouvement des figures mêmes. Le groupe de femmes et d'enfants s'est répété, comme un écho à cent voix, dans tout l'art postérieur. Le pape enfin devait avoir satisfaction ; il trône dans toute sa réalité sur la chaise à porteurs, et il assiste tranquillement au miracle, comme s'il l'avait attendu. Le portrait de Marc-Antoine, qui figure comme porteur de la chaise, prouve clairement que Raphaël choisissait à son gré, en partie du moins, les portraits qu'il admettait dans ses œuvres.

La *Messe de Bolsena* était un sujet beaucoup plus spécial que l'Héliodore. L'accomplissement du miracle est concentré sur une petite tache, à peu près comme si un auteur dramatique fondait la péripétie de sa pièce sur l'échange d'un anneau, ou sur tel événement presque invisible en scène. Mais, dans ces limites, Raphaël a fait un chef-d'œuvre. L'aperception et l'intelligence du miracle se répand comme un flot spirituel sur le groupe des fidèles à gauche, et vient se réfléchir sur les femmes et les enfants assis au bas de l'escalier ; dans le groupe du pape et de sa suite, il y a une certitude tranquille, comme il convient à des princes de l'Église, familiers avec la multiplicité des miracles, et cette même expression se retrouve à peu près jusque chez les colonels de la garde suisse agenouillés au premier plan. Ces personnages sont un modèle de costume traité d'une façon monumentale ; et les portraits ont une puissance, soit d'expression, soit de coloris, qui n'a pas été surpassée. — La disposition de la peinture des deux côtés et au-dessus de la fenêtre, qui n'occupe pas le centre de la paroi, semble n'avoir été pour Raphaël qu'un jeu : l'irrégularité même lui a fourni les plus heureux de ses mo-



tifs. Une considération plus attentive et plus exacte montre la peine que le maître s'est donnée et la fertilité de ses ressources. L'escalier à double rampe, les barrières en demi-cercle, le portique même de l'église forment un magnifique tableau d'architecture.

*Attila et Léon le Grand* est une scène puissante, composée presque uniquement de cavaliers. Ne semblait-il pas presque impossible, parmi tant d'animaux, dans un tel déploiement de forces physiques, de mettre en toute sa valeur l'idée même du sujet? En réalité, il ne restait pour l'apparition céleste que peu de place, mais cette place a été mise à profit. Au lieu de trôner sur les nuages, les apôtres s'avancent menaçants, comme les compagnons supra-terrestres du pape, qui s'achemine tranquillement avec les siens. Parmi les Huns, Attila seul voit ce qui se passe, et le geste d'effroi a chez lui une expression extraordinaire : dans sa suite, les chevaux semblent comprendre plus que les hommes, ils deviennent rétifs et se cabrent, ce qui donne au groupe une vie plus intense. Au-dessus d'eux le ciel s'obscurcit, et un vent d'orage souffle dans les étendards. Seul le cheval noir d'Attila reste calme : il fallait que l'expression d'angoisse du roi ne parût pas provoquée par le cabrement de sa monture.

La *Délivrance de saint Pierre* se décompose d'une façon très originale en trois motifs. Les gardes même ont de la dignité, tout en répondant absolument à la situation. Dans la scène à droite, saint Pierre est conduit par l'ange comme dans un rêve. L'effet de lumière est traité avec mesure et maestria, mais rien d'essentiel ne lui a été sacrifié.

Les peintures allégoriques du socle contiennent encore dans leur état actuel des motifs de Raphaël qui ne sauraient être altérés. — Les quatre peintures du plafond, de même que les peintures de la voûte de la chambre précédente, trahissent, avec plus de liberté encore, certaine simplification de style ; ces dernières sont conçues comme des mosaïques, les autres comme des tapisseries.

La *Stance d'Héliodore*, à l'égard du métier, marque la tendance coloriste de Raphaël telle qu'elle s'est développée en lui sous l'influence de Sodoma et de Sebastiano del Piombo, et telle qu'elle apparaît dans plusieurs de ses tableaux de la même date, la *Fornarina* du Palais Barberini (1), les portraits de Jules II et de Léon X, la *Vierge de Foligno*, etc. La *Stance d'Héliodore* est, en ce sens, l'œuvre la plus grandiose du maître.

Dans la *Stance de l'Incendie*, il n'y a peut-être rien de la main même

(1) J'avoue que même la *Fornarina* de la Tribune [A] (1512) n'a pu encore me décider à reconnaître le tableau, comme on l'admet généralement aujourd'hui, pour une œuvre de SEBASTIANO DEL PIOMBO. La grandeur de la conception, la maîtrise du dessin et certains détails pittoresques m'inclineraient plutôt à y voir une œuvre de Raphaël sous l'influence immédiate de Sebastiano.

de Raphaël ; sur la voûte il a laissé les peintures du Pérugin, pour ne pas indisposer son maître.

L'allusion est ici plus malaisée à découvrir que dans les peintures de la chambre précédente. Ce sont les actes de Léon III et de Léon IV, c'est-à-dire des scènes du VIII<sup>e</sup> siècle et du IX<sup>e</sup>, qui, à cause de l'homonymie, et pour plaire à Léon X, ont été choisies dans l'histoire de l'Église et représentées sous les traits de ce dernier (v. la note de la page 689). Le *Serment d'apologie de Léon III* ne nous apparaît que comme un imposant tableau de cérémonie, qui du moins montre le degré de perfection auquel les élèves de ce temps étaient parvenus dans la peinture d'histoire (1517). C'est ici que PERIN DEL VAGA a appris l'art de l'expression, dont ses héros de la maison Doria (dans la galerie supérieure du Palais Doria à Gênes) sont un dernier écho.

Le *Couronnement de Charlemagne* a plus décidément encore le caractère d'un tableau d'histoire à tendance politique : c'est comme un souhait pieux de Léon X, qui eût voulu donner la couronne impériale à François I<sup>er</sup>, sous les traits duquel est peint Charlemagne. On éprouve vraiment quelque peine à voir Raphaël aux prises avec les détails, qu'il s'attache à rendre intéressants, d'un tableau de cérémonie : des hommes à demi nus portent des objets de luxe et de prix ; les têtes des prélats assis à la suite l'un de l'autre doivent, malgré la solennité de la scène, se tourner un peu de côté, pour éviter que le spectateur n'ait à voir que des mitres. Raphaël cependant a tiré du sujet tout ce qu'il contenait, et le détail a parfois tant de beauté qu'on voudrait pouvoir le lui attribuer.

Le maître retrouve toute sa grandeur de peintre d'histoire dans la *Victoire d'Ostie*. Le combat, l'enchaînement et la conduite des prisonniers forment un ensemble d'une grande énergie et d'une beauté simple, que les défauts de l'exécution et des altérations postérieures empêchent seuls de remarquer davantage.

Enfin la célèbre peinture de l'*Incendie du Bourg*. Le sujet est le plus malaisé et le moins agréable de toute la série : c'est Léon IV éteignant, par l'ostension de la croix, un incendie dans le voisinage de la basilique de Saint-Pierre. Ainsi devait être exprimée, à l'aide de ce symbole, la toute-puissance de la bénédiction pontificale. Du fait en lui-même il n'y avait rien à tirer, car la cessation de l'incendie et la relation de cet événement avec le geste du pape n'étaient pas de nature à être traduites aux yeux. A ce sujet impossible Raphaël substitua un tableau de genre, de style puissant, où il a représenté tout ensemble la fuite, le sauvetage et la plainte des abandonnés. Autant de motifs purement artistiques, sans arrière-pensée historique ou symbolique, revêtus de la forme d'un monde de héros. L'artiste doit avoir goûté ici la haute volupté d'une imagination absolument libre : les motifs de détail sont plus admirables l'un que l'autre et l'effet d'ensemble est incomparable. Certes, dans un

incendie, les choses d'ordinaire doivent se passer d'autre sorte; mais, pour la race héroïque qui est ici représentée, les effets de lumière d'un A. van der Neer n'eussent pas suffi. En réalité, c'est moins l'incendie du Bourg, que de Troie elle-même : le fond ici, c'est, non pas la légende transtévérine, mais le second livre de l'Énéide. Non pas cependant qu'il faille négliger le beau groupe du second plan, autour du pape.

Les figures du socle, représentant les princes qui ont rendu à l'Église de signalés services, sont d'une conception heureuse; ce sont vraiment des princes, et non point des cariatides d'esclaves. Les figures ont été exécutées par JULES ROMAIN, sur les dessins de Raphaël, et repeintes plus tard par MARATTA.

Dans la *Salle de Constantin*, Léon X a renoncé aux allusions consacrées à sa personne; les peintures sont destinées à glorifier la fondation du christianisme d'État par Constantin et la domination temporelle du pape. C'est ainsi que vers la fin de sa vie le premier des peintres d'histoire aborda les sujets directement historiques auxquels, pourtant, l'éloignement du passé laisse encore un caractère idéal.

Raphaël, paraît-il, outre un projet non entièrement terminé pour l'ensemble de la salle, a exécuté les cartons de la bataille, du baptême et de la Donation de Constantin; il a dessiné de plus les Vertus et quelques-uns des saints papes. Le plafond n'est pas de sa main. Quant à la paroi de la fenêtre, une partie seulement est son œuvre. Les peintures du socle, généralement d'une belle conception, sont dues, surtout dans leur état actuel, au pinceau de Maratta; depuis plus de deux siècles, l'invention en est attribuée à Jules Romain. (Le projet de Raphaël était de peindre le tout, non à la fresque, mais à l'huile.)

L'exécution appartient dans son ensemble à JULES ROMAIN; le Baptême est de FRANCESCO PENNI, la Donation de RAFFAELLE DEL COLLE. Le plafond est une œuvre postérieure de TOMMASO LAURETI.

L'*Apparition de la Croix*, par laquelle nous commençons, n'est évidemment pas de la composition de Raphaël. Le groupe des soldats est emprunté sans scrupule à la Prise de Jéricho dans la dixième arcade des Loges; et le reste, qui est assez singulier, y a été adapté (remarquer par exemple le nain).

La *Bataille de Constantin*, au contraire, dans l'exécution habile de Jules Romain, est un des plus grands résultats que Raphaël ait atteints. Raphaël était placé là au point de rencontre de l'histoire profane et de l'histoire religieuse, et il avait à peindre surtout une victoire au moment critique où elle se décide. Il ne suffit point ici de brillants épisodes: ce qu'il fallait représenter, c'est toute une armée enlevant la victoire. Le maître obtient cet effet par la régularité du mouvement en avant qu'il donne à tous les cavaliers chrétiens, et par la place que Constantin occupe, au centre même du tableau, mais près de s'élan-



au delà. Sur ce fond, les épisodes des combats singuliers prennent toute leur valeur, sans déconcerter l'effet de l'ensemble. Le chef de l'armée trône, calme, comme un principe, au milieu de la mêlée : le groupe des guerriers à ses côtés, les anges planant sur sa tête soulignent encore la position qu'il occupe au centre : un guerrier lui montre Maxence s'enfonçant dans le fleuve. — La suite et le choix des différents motifs du combat sont tels qu'aucun d'eux ne nuit à l'autre : non seulement la vraisemblance de l'espace y est observée, mais encore, malgré la multitude des épisodes, chacun garde sa clarté de drame et d'action.

Le *Baptême de Constantin* est beaucoup plus qu'un simple tableau de cérémonie : comme composition, il dépasse infiniment le Serment de Léon III et le Couronnement de Charlemagne. Il ne s'agit point ici d'une représentation dont le cérémonial et les costumes sont déterminés : c'est un tableau d'histoire, d'un caractère idéal. Le groupe tout entier est traité dans un même mouvement que nuancent heureusement les degrés et marches menant à l'autel. Les deux figures de l'extrême bord, ajoutées par Penni, font un peu l'effet de coulisses.

La *Donation de Constantin*, qui, entre les mains de tout autre artiste, n'aurait été qu'un tableau de cérémonie, est élevée ici à la dignité d'une peinture d'histoire idéale. L'empereur présente au pape Sylvestre, non pas une charte où serait inscrite la donation de Rome, non pas un modèle de ville (qui est la ressource dont ont usé en pareil cas les artistes postérieurs), mais une statuette d'or de Rome elle-même. La suite agenouillée de l'empereur, montrant, par la place qu'elle occupe, le chemin par où elle est venue, ne se compose que de quatre personnes : la foule est contenue par des gardes. Les groupes du premier plan, qui chez les artistes modernes ne sont tout au plus que de beaux remplissages, expriment ici de façon très vivante et très libre la joie de la population romaine. Tous les gestes et toutes les mines de dévouement d'autorités rangées en ordre hiérarchique ne pourraient suppléer à cette expression : le peuple même de Rome devait donner libre cours à sa satisfaction personnelle. L'architecture de l'ancienne basilique de Saint-Pierre est mise à profit avec bonheur et beauté.

Les figures des Saints Papes et des Vertus ont déjà en général le style abstrait et indifférent de l'école romaine (1).

(1) Hermann Hettner, dans ses « Études italiennes », donne sur l'origine de ce grand cycle de fresques une explication très fine, combattue d'ailleurs par A. Springer, et où, le premier, il invoque, parmi ses commentateurs, l'histoire contemporaine. Selon Hettner, la Chambre de la Signature, c'est l'expression monumentale et grandiose du nouvel idéal de l'humanité, tel que l'a conçu et réalisé la civilisation de la Renaissance ; elle représente l'harmonie vivante de la religion, de la science, de l'art et de l'État. — Les chambres suivantes, au contraire, sont exclusivement dédiées à la glorification de la Papauté et de l'Église ; elles sont la représentation artistique de la victoire remportée par la Papauté au concile de Latran (1512-1517) et des nouveaux dogmes de hiérarchie qui ont dominé depuis lors. (C'est ainsi de même que Pie IX fit célébrer par des fresques le concile du Vati-

Déjà au chapitre de l'Architecture, les *Loges du Vatican*, c'est-à-dire la première série d'arcades, au second étage de la grande cour antérieure, ont été citées comme l'un des premiers chefs-d'œuvre de la décoration moderne (v. plus haut). Nous arrivons alors aux sujets bibliques qui sont représentés, quatre par quatre, dans les voûtures de coupole des treize premières arcades. Les peintures ont été exécutées, d'après les dessins de Raphaël, par JULES ROMAIN, FRANCESCO PENNI, PELLEGRINO DA MODENA, PERIN DEL VAGA, et RAFFAELLE DAL COLLE ; la décoration est de JEAN D'UDINE. L'Ève du péché originel passe, on le sait, pour l'œuvre même de Raphaël. Il est difficile de dire à quel point Raphaël avait poussé les projets d'après lesquels ses élèves ont travaillé ; il y eut vraisemblablement à cet égard certaine diversité, selon les circonstances.

Le lieu et les exigences du métier prescrivaient la plus grande simplicité. Il convenait que l'essence et l'âme même de chaque sujet ne fût pas troublée par un effet de lumière, une expression de tête trop accentuée, un raffinement de détail. L'artiste devait sacrifier tout motif qu'il ne pouvait exprimer par des gestes ou des attitudes suffisamment claires. L'intérêt purement humain de chaque scène devait être traduit en une œuvre d'art idéale, sans recherche de la couleur orientale, dans une généralité intelligible pour tous les temps et tous les pays. Quant à la manière vénitienne, selon laquelle tout sujet est travesti en un conte du XVI<sup>e</sup> siècle, il ne pouvait ici en être question. Il suffit, à cet égard, de comparer les Loges et les dessins en ce genre d'un Palma ou d'un Bonifazio pour se convaincre de la différence. Toutefois, dans nombre de peintures des Loges le paysage a la même beauté et la même importance que chez les Vénitiens (la Création d'Ève, Adam labourant, Jacob

can.) Dans le détail de ces peintures on peut suivre pas à pas le progrès et les résultats du concile. Le tact artistique de l'époque cependant a su revêtir l'histoire contemporaine de la forme idéale des parallèles historiques. Dans la Stance d'Héliodore, l'Héliodore rappelle la brusque retraite de Louis XII après la victoire de Ravenne, la retraite d'Attila est une allusion à la victoire de Léon X à Novare, la Délivrance de saint Pierre symbolise les suites de cette victoire et la délivrance de l'Église elle-même, la Messe de Bolsena enfin rappelle la réforme intérieure et le retour des serviteurs de l'Église à la foi véritable. — La Stance de l'Incendie montre le progrès du concile à l'aide de parallèles historiques qui, par référence pour Léon X, ont été empruntés à l'histoire des papes homonymes, Léon III et Léon IV. L'Incendie du Bourg incarne le dogme de la perpétuité divine du miracle résidant dans la sainteté de l'Église ; la Victoire d'Ostie représente le dogme de l'unité et de l'universalité de l'Église, et le devoir de lutter contre les incrédules ; le Couronnement de Charlemagne et le Serment de Léon III représentent la restauration de la bulle « Unam sanctam », dans son double sens, à savoir la soumission absolue du pouvoir temporel au pouvoir spirituel, et l'impuissance de la juridiction civile à l'égard de la juridiction ecclésiastique. — Comme couronnement de cette glorification de la puissance pontificale, la Stance de Constantin renferme la peinture de l'élevation du Christianisme au rang de religion d'État, et de la fondation des États de l'Église. — Mais, en opposition aux fresques des Chambres de la Signature et d'Héliodore, Raphaël sentait le goût et l'inspiration s'affaiblir à chacune de ces tâches nouvelles, pour lesquelles son esprit ne pouvait s'échauffer ; aussi en abandonnait-il de plus en plus l'exécution à ses élèves, c'est ce que Hettner démontre d'une manière très ingénieuse.

et Rachel à la fontaine, la querelle de Jacob et de Laban, Joseph expliquant les songes devant ses frères, l'Invention de Moïse, etc.).

La perfection des motifs pris séparément échappe à toute description ; il semble que tout se comprenne de soi-même. Pour mettre en lumière la valeur de chaque peinture, il faudrait montrer comment d'autres artistes avec des ressources plus grandes ont résolu le problème d'une manière moins habile, moins ingénieuse, quand ils ne se sont pas trompés tout à fait. Les premiers tableaux seuls, ceux de la Création du monde, provoquent en nous un sentiment incertain. Raphaël s'est servi ici, pour le Créateur, du type créé par Michel-Ange à la Sixtine ; l'art, il est vrai, avait le droit de représenter les différents actes de la création comme de simples mouvements. Puis vient l'histoire du premier couple, qui, par la détermination du paysage, diffère essentiellement de la fresque de la Sixtine. Ces quatre tableaux, d'ailleurs, si on réfléchit aux motifs qu'ils enferment, révèlent déjà le grand peintre d'histoire. Les quatre scènes de Noé commencent la série de la vie patriarcale et héroïque, qui se poursuit dans les quatre scènes de l'histoire d'Abraham et les quatre scènes de l'histoire d'Isaac. Abraham et les trois Anges, Loth fuyant avec ses filles, Isaac à genoux, la scène chez le roi Abimelech sont au nombre des plus beaux motifs de Raphaël. Et cependant c'est l'histoire de Jacob, celle de Joseph et surtout Joseph expliquant les songes devant ses frères, qui offre la perfection du genre. — Des huit peintures dont se compose l'Histoire de Moïse, les premières sont encore très belles, et de même aussi, parmi les dernières, l'Adoration du Veau d'or ; mais le « Moïse sur le Sinaï » et le « Moïse devant la colonne de nuages » sont beaucoup plus faibles. Sans doute le maître avait peu de goût pour ces deux sujets ; il est même difficile de croire qu'il soit l'auteur du dernier. Parmi les quatre tableaux représentant la Conquête de la Palestine, la Prise de Jéricho est le plus remarquable ; dans l'Histoire de David, la peinture la plus heureuse est le Sacre ; dans l'Histoire de Salomon, le Jugement. Avec les peintures de la dernière arcade, commence l'Histoire du Nouveau Testament : le début, surtout le Baptême du Christ, nous permet d'apprécier ce que nous avons perdu à l'interruption de l'œuvre. (La Cène ne saurait que difficilement être attribuée à Raphaël.)

Ce qui mérite une attention particulière, c'est la façon dont Raphaël a traité les sujets supra-sensibles. La petitesse des proportions ne permettait d'autre expression que le geste et le mouvement. « La Séparation de la lumière et des ténèbres » (premier tableau de la première arcade) est à cet égard une conception merveilleuse : le geste des pieds et des mains trahit en même temps l'acte même de division et la puissance. Dans l'histoire du premier couple, Dieu apparaît comme un père vénérable ; l'ange qui chasse Adam et Ève du Paradis a un geste de consolation et de pitié. C'est dans un mouvement assez violent que Dieu apparaît à Abraham, à Isaac (avec un geste de défense) et à Moïse



dans le buisson ardent ; quant à l'échelle céleste, Raphaël s'en est tiré comme il a pu. Dans le tableau de la promulgation de la Loi sur le Sinaï, où Dieu est représenté trônant et de profil, le mouvement est indiqué par la troupe des anges soufflant dans les trompettes.

En ce qui regarde la décoration même, ces sujets bibliques n'ont pas avec elle la moindre relation. Il est vrai que le système d'ornementation appliqué ici est absolument neutre, et qu'il n'aurait pu servir d'enveloppe ni aux symboles ni aux allusions religieuses.

Les *tapisseries* (1) de Raphaël se composent de deux séries, dont la première seule, avec ses dix sujets tirés de l'histoire apostolique, est proprement l'œuvre du maître. Elle lui fut commandée par Léon X pour donner au cycle de la chapelle Sixtine l'achèvement qui lui manquait : le plafond contenait l'histoire de la Création et de la Chute : sur les fresques des parois se déroulaient deux histoires parallèles, l'affranchissement d'Israël par Moïse, l'affranchissement de l'humanité par le Christ : les tapisseries devaient être dédiées à la diffusion du Christianisme par les apôtres. C'est dans les années 1515 et 1516 (la date des projets pour la Stance de l'Incendie) que Raphaël composa les célèbres cartons dont sept, transportés jadis à Hamptoncourt, sont aujourd'hui conservés à Londres, au Musée de Kensington. Les tapisseries mêmes ont été exécutées à Bruxelles, dans l'atelier de Pieter van Aelst ; dès 1519, sept d'entre elles étaient achevées et placées. L'exécution est aussi fidèle aux cartons que la tradition du temps le permettait ; il y a cependant certaines libertés, surtout dans les têtes et le fond du paysage, qu'un artiste aujourd'hui ne permettrait pas à ses praticiens.

Nous avons déjà, au chapitre de la Décoration, parlé des arabesques des bordures qui ne se sont conservées que dans quelques-unes de ces tapisseries. Ces dernières présentent en outre sur le socle des tableaux d'un brun estompé. On y voit à quel prix Léon X estimait l'histoire de sa vie. C'est en effet l'histoire de cette vie qui est peinte ici, au bas des tapisseries, sans le moindre rapport avec les scènes de la vie des apôtres ; et dans l'histoire du pape ont pris place des épisodes assez peu glorieux, semble-t-il, tels que Léon X pris à la bataille de Ravenne, etc. Les fils de la Fortune trouvent que même ce qui ne leur a pas réussi est remarquable et digne d'être célébré par un monument : ce trait du caractère des Médicis, un siècle plus tard, les a portés à demander à Rubens et à son école la glorification des actes les plus équivoques (Galerie de Marie de Médicis, aujourd'hui au Louvre). Ces tableaux de socle, dans un beau style de relief modéré, exigeaient, pour la désignation des lieux, le

(1) Ces tapisseries, après de tristes vicissitudes dont elles portent la trace, sont aujourd'hui exposées dans la longue galerie de communication entre le couloir supérieur des antiques et les Stances du Vatican. Elles ont été reproduites à la même époque en deux exemplaires, dont l'un, le plus précieux de beaucoup, est à Madrid, l'autre au musée de Berlin.

même secours que les reliefs des anciens ; les fleuves, les montagnes, les villes, etc., y sont personnifiées. De plus, dans de tels sujets, d'où les détails trop caractéristiques sont bannis, le costume devait nécessairement être abstrait et idéal.

Dans les tableaux principaux Raphaël était libre et pouvait s'abandonner à ses inspirations les plus profondes. Il est à supposer que le choix des motifs lui appartenait ; en tout cas, ce choix ne pouvait être ni plus heureux, ni offrir une diversité plus agréable avec l'histoire même des apôtres. Quant aux considérations de métier et de technique d'après lesquelles il devait se régler, il avait ici presque autant de liberté qu'avec la fresque. Il paraît avoir travaillé avec une volupté calme et sereine. Le sentiment le plus pur de la ligne s'allie en lui à l'intelligence la plus profonde du sujet. Dans le tableau « Paissez mes brebis ! » avec quelle douceur et quelle pénétration est exprimée, sans Gloire, la puissance du Christ transfiguré, par l'attrait qui touche les apôtres à mesure qu'ils sont plus rapprochés de lui ! Tandis que les apôtres les plus éloignés restent encore debout, saint Pierre s'est déjà agenouillé. La Guérison du Paralytique dans le Temple, — l'un de ces sujets où plus tard les peintres ont accumulé une foule de têtes serrées les unes contre les autres, — emprunte ici à la division architectonique et à l'élévation du style un caractère de tranquille beauté. La Conversion de saint Paul est représentée ici sans effet de lumière et de la seule façon qui ait quelque dignité, tandis que la plupart des artistes ne cherchent qu'à montrer leur propre virtuosité dans un véritable tumulte de couleurs. La Lapidation de saint Étienne fait pendant. L'Éblouissement du magicien Elymas (malheureusement à moitié perdu) et le Châtiment d'Ananias sont les premiers modèles qui ont servi à la représentation des miracles effrayants : les groupes tranquilles de l'arrière plan font contraste au caractère démoniaque de la scène. Deux autres sujets qui forment un même tout, la Prédication de saint Paul à Athènes et la scène de Lystra, ont exercé sur l'art postérieur une telle influence que, sans elles, le style de Poussin, par exemple, n'eût pas existé. Le premier tableau est entièrement d'âme et d'expression, et tout y est subordonné au profil puissant de l'apôtre ; l'autre est une scène populaire, d'un très beau mouvement, où tout s'ordonne autour du taureau du sacrifice sans que d'ailleurs aucun épisode soit masqué par le premier plan. On comprend que devant l'idolâtrie de cette multitude, l'apôtre ait, de douleur, perdu la possession de lui-même. — La Pêche de saint Pierre, enfin, est une scène du charme le plus mystérieux : le motif d'effort physique est, à l'aide de deux figures, concentré dans la seconde barque ; dans la première, saint Pierre est déjà agenouillé devant le Christ assis, et le spectateur est à peine troublé par la vue des poissons qui, dans d'autres tableaux consacrés au même sujet, font oublier le motif principal, c'est-à-dire la dévotion et la conviction de l'Apôtre. — Ce n'est qu'en 1869 qu'a été retrouvée au

Vatican une onzième tapisserie, représentant le Couronnement de la Vierge.

La seconde série de tapisseries, d'une exécution déjà inférieure, a été tissée en Flandre : c'était un présent de François I<sup>er</sup> à la cour pontificale. Il paraît que les artistes néerlandais firent des petits dessins de Raphaël et de ses élèves de grands cartons qui servirent de canevas. Plusieurs de ces compositions, notamment l'Adoration des Bergers et des rois Mages, le Massacre des Innocents, la Résurrection, malgré de nombreuses additions néerlandaises, trahissent encore l'indestructible invention du maître, son art incomparable du développement ; plusieurs autres, au contraire, ne sauraient lui être attribuées. On spéculait alors sur ce nom universellement connu, avant que la gloire de Michel-Ange n'eût tout dominé et effacé.

A part ces grands travaux exécutés pour les papes, Raphaël exécuta encore un grand nombre de fresques pour les églises et pour des particuliers.

La plus ancienne (1512) est le *Jésaïe* peint sur l'un des piliers de la grande nef de *S. Agostino* [A] à Rome (à la suite d'une restauration malheureuse, Raphaël n'est plus guère responsable que des cartons). On ne saurait méconnaître dans cette œuvre l'influence de la Sixtine, qui venait d'être achevée ; mais l'influence de Fra Bartolommeo y apparaît plus puissante encore. Au reste, dans l'arrangement du Prophète et des enfants, Raphaël est peut-être supérieur à ses deux modèles.

La célèbre fresque de *S. Maria della Pace* [B] (1514) montre Raphaël dans une rivalité tout autre avec Michel-Ange. (La meilleure lumière est à dix heures.) Ces figures de femmes inspirées, très différentes de l'idéal représenté dans les Muses antiques, appartiennent à la symbolique du moyen âge, de même que les anges qui servent à les caractériser. Michel-Ange avait concentré tout le surnaturel dans les figures mêmes des Sibylles, en sorte que les enfants n'étaient guère qu'un accompagnement, une suite. Plus tard, chez le Guerchin et le Dominiquin, les enfants disparaissent, et la Sibylle soupire seule dans le tableau. Chez Raphaël au contraire la réunion des Sibylles et des anges exprime l'enthousiasme de la révélation et de la connaissance. On ne songe pas à remarquer que les anges sont de dimension plus petite ; les Grecs d'ailleurs représentaient le suivant plus petit que le héros même. L'ordonnance, la parfaite symétrie, la beauté des formes et des expressions placent cette œuvre parmi les plus accomplies de Raphaël ; et de toutes les fresques du maître, c'est peut-être celle qui éveille le plus vite la sympathie du spectateur.

En 1516 Raphaël édifia et décora la chapelle Chigi dans la nef gauche de *S. Maria del Popolo* [C] ; les mosaïques de la coupole furent



exécutées d'après ses cartons par un artiste vénitien, LUIGI DELLA PACE. (Comme travail vénitien, au reste, ces mosaïques ne sont pas parmi les meilleures du temps.) Dieu le Père bénissant et les anges de la lanterne montrent sous son meilleur aspect ce système douteux de raccourci que Corrège surtout contribua alors à mettre à la mode. Tout autour sont représentées les sept planètes, et, comme huitième sphère, le ciel des étoiles fixes sous la protection et la conduite de messagers divins. Ici se rencontrent la mythologie et la symbolique chrétienne ; Raphaël, tout en confondant les figures dans la même action, les a merveilleusement distinguées par l'expression et le caractère. Les divinités planétaires ont la puissance, l'inquiétude, la passion ; les anges ont la réserve et le calme. L'ordonnance des plans, selon laquelle la partie supérieure des divinités planétaires seule apparaît, est tellement adaptée au sujet qu'on ne peut se la représenter autrement.

C'est pour le même Agostino Chigi, riche banquier de Sienne, fondateur de cette chapelle, que fut bâtie la plus belle résidence d'été qu'il y ait au monde, la *Farnésine* [A], sur la Longara à Rome. Baldassare Peruzzi, qui en fut l'architecte, peignit aussi, du moins en partie, quelques-unes des chambres. Raphaël, de même, parmi les travaux de la Stance d'Héliodore, se laissa décider à exécuter une fresque pour Agostino, son protecteur (1513), et il peignit, dans la chambre latérale à gauche, la *Galatée*, qui est la plus exquise des peintures mythologiques modernes. La mythologie allégorique n'est plus ici une convention, un simple prétexte au développement de belles formes ; la pensée même de Raphaël requérait cette expression pour avoir toute sa pureté et toute sa beauté. Quelle figure de race humaine aurait suffi pour représenter clairement et dans toute sa majesté l'éveil de l'amour ? La déesse de la mer n'est que désir et volupté : entourée d'Amours, de Nymphes et de Tritons que déjà la passion a réunis, elle s'avance sur sa conque au-dessus des flots tranquilles ; un petit Amour s'est suspendu aux rênes de ses dauphins et se laisse traîner par eux sur les eaux de la mer. Il sera facile ici, par parenthèse, de se convaincre à quel point, dans son sentiment de la forme, Raphaël est indépendant de l'antique. A part la conception générale, il n'y a pas un contour qui ne lui appartienne. Son dessin est moins idéal, plus naturaliste que celui des Grecs ; le maître, à cet égard, est bien le fils du xv<sup>e</sup> siècle. Certes l'école de David a produit des figures plus « correctes » ; mais qui voudrait les échanger contre celles de Raphaël ?

Dans les deux dernières années de sa vie (1518-1520), Raphaël exécuta les dessins de la célèbre *Histoire de Psyché* pour la grande loggia inférieure de la Farnésine ; les peintures furent confiées à JULES ROMAIN, FRANCESCO PENNI, et pour la partie décorative et les animaux à JEAN D'UDINE. Les élèves ont exprimé la pensée du maître dans un style convenu, parfois même un peu grossier, pour retrouver l'intention même

de Raphaël, il faudrait ici le style de la Galatée. L'espace dont disposait Raphaël était un plafond uni avec des voûtes tombantes. Sur le plan antérieur de ces voûtes, le maître a placé dix scènes de l'Histoire de Psyché; sur le fond même des voûtes, il a représenté des Génies planant avec les attributs des dieux. La surface du plafond est distribuée en douze grands tableaux, le Tribunal des dieux, et le Banquet des dieux pour les Noces de Psyché. L'espace est un lieu idéal représenté à l'aide d'un fond bleu : les divisions, loin d'être strictement architectoniques, sont figurées par des guirlandes de fruits dans lesquelles Jean d'Udine a déployé la même maestria que dans les fenêtres des Loges au Vatican.

L'espace et la forme des pendentifs étaient, en apparence, aussi peu adaptés que possible à la représentation de scènes contenant plusieurs figures; mais, de même que pour la Messe de Bolsena, la Délivrance de saint Pierre et les Sibylles, Raphaël a su tirer de cette difficulté un élément original de beauté. Il ne pouvait être question d'un espace distinct, d'un costume déterminé; le maître était placé entre sa propre liberté et la contrainte extraordinaire que le cadre lui imposait. Seuls des corps nus ou d'une draperie idéale, de beaux et clairs motifs, un choix parmi les scènes les plus saisissantes, pouvaient accomplir ce miracle. Le choix, en fait, n'a pas été également heureux pour toutes les scènes, qui, d'ailleurs, supposent la connaissance du mythe d'Apulée familier alors à toutes les imaginations (conf. Platner). Dans leur ensemble cependant ces fresques atteignent en ce genre le sommet du possible. (Je citerai surtout : l'Amour montrant Psyché aux trois déesses; Psyché revenant de l'Enfer; le Baiser de Jupiter à l'Amour; Mercure conduisant Psyché.) — Dans les deux grandes peintures du plafond, déployées en manière de tapis et qui représentent les scènes de l'Olympe, Raphaël n'a pas cherché à produire ce genre d'illusion selon lequel le ciel est figuré à l'aide d'une légion de figures vues d'en bas sur une couche de nuages. Il s'est contenté d'un espace qui satisfait l'œil et paraît plus véritablement supra-terrestre que tous ces empyrées en perspective. Certains motifs sont parmi les œuvres les plus accomplies du maître (Jupiter réfléchissant et l'Amour plaidant, Mercure et Psyché, le couple des fiancés dans le Banquet nuptial, Ganymède présentant la coupe, etc.); et cependant aucun détail ne tranche dans la merveilleuse harmonie de l'ensemble. — Les Amours planant avec les attributs et les animaux favoris des dieux représentent bien l'allégorie de la toute-puissance de l'Amour; mais ce sont aussi des figures d'enfants très vivantes et d'un mouvement excellent.

Après l'exécution de ce travail, Raphaël eut sans doute une pensée de regret pour les autres scènes de l'Histoire de Psyché qui n'avaient pu trouver place à la Farnésine, soit à cause de l'espace, soit à cause du trop grand nombre de figures. Quoi qu'il en soit, il entreprit une série plus considérable, dont le souvenir, — malheureusement d'après une

rédaçtion postérieure, de MICHEL VAN COCKIE, — s'est conservé à l'aide de gravures et de reproductions (entre autres dans la collection de Réveil) (1).

L'histoire est contée là avec autant de naïveté et de simplicité que possible ; l'œil contemple la divine beauté de la plupart de ces compositions comme si elle se comprenait d'elle-même. C'est ce qui rapproche de nous Raphaël plus que tous les autres peintres. Il n'y a plus de séparation entre lui et l'aspiration des siècles passés ou à venir. C'est un maître qui n'a besoin ni de concessions ni de commentaires. Les sujets mêmes dont l'esprit est, malgré lui, le plus éloigné du nôtre, il les traite de façon à les rapprocher de nous. L'âme de l'homme moderne, dans le royaume de la beauté et de la forme, n'a pas de patron ni de protecteur plus élevé. L'antiquité, en effet, ne nous est parvenue que par fragments, et son esprit n'est pas notre esprit.

La plus éminente des qualités personnelles de Raphaël (et ce sera notre conclusion) était de nature non pas esthétique mais morale : je veux dire le sentiment de l'honneur, et la ferme volonté d'atteindre à ce qu'il considérait comme l'idéal suprême de la beauté. Il ne s'est jamais reposé sur les résultats acquis, comme sur une tranquille possession. Cette élévation morale, s'il eût vécu, fût restée sa marque jusqu'à la fin. Si l'on songe à la puissance créatrice dont il fit preuve précisément dans ses dernières années, on comprend alors ce que, par cette mort prématurée, l'art a perdu à jamais.

---

L'école à laquelle se formèrent les disciples de Raphaël, ce furent les grands travaux de ses dernières années. Fut-ce un bonheur pour eux-mêmes d'avoir été, dès le début, sous l'influence d'un tel génie ? Pourraient-ils, de la sorte, garder leur propre originalité ? Et de quel effet ne devait pas être sur eux le jugement du monde sur ce qui lui paraissait le plus admirable dans l'œuvre du maître ? Ce dernier point, il est vrai, dépendait du caractère de chacun d'eux.

(1) Parmi les autres fresques des élèves ou des imitateurs éloignés de Raphaël, d'après les dessins du maître, je citerai à Rome : les decorations murales avec sujets allégoriques représentant la toute-puissance de l'Amour dans une chambre ravissante du Vatican [A] (la chambre de bains du cardinal Bibbiena) ; le troisième étage des Loges ; — les fragments de la prétendue Villa de Raphaël, aujourd'hui dans la Galerie Borghèse [B] (*Alexandre et Roxane*, et une scène de fiançailles ; quant au Bersaglio de' Dei, conf. p. 666). — Les divinités planétaires sur des chars traînés par leurs animaux consacrés, dans les ovales du plafond de la grande salle de l'Appartement Borgia. — Les douze Apôtres qu'on voit aujourd'hui peints sur les piliers de *S. Vincenzo ed Anastasio alle tre Fontane* [C] n'ont été exécutés que d'après les gravures de MARC-ANTOINE ; les originaux, qui étaient dans la Sala Vecchia de' Palafrenieri, à présent transformés, ont disparu sous d'autres peintures des Zuccheri.



Le plus remarquable des élèves de Raphaël est JULES ROMAIN (1492-1546). Jules Romain, c'est-à-dire une imagination légère, infatigable, qui ne se refuse pas quelques échappées dans le domaine du naturalisme, mais qui préfère les sujets neutres, les mythes antiques, qui n'a aucun goût naturel pour la peinture religieuse, et que la rapidité facile d'exécution destinait fatalement à la stérilité et à la décadence.

Parmi ses peintures décoratives de la première époque, je citerai celles du *Pal. Borghèse* [A] (trois fragments transportés de la Villa Lante, représentant des scènes de l'ancienne histoire de Rome relatives au Janiculé); de la *Villa Madama* [B] (frise d'enfants, de candélabres et de guirlandes de fruits dans une chambre à gauche; voir plus haut); de la *Farnésine* [C] (frise d'une des salles du premier étage). — Parmi les *Vierges* de cette même date, je mentionnerai celles du *Pal. Borghèse* [D] (n<sup>o</sup> 7), du *Pal. Colonna* [E] (chambre à droite), de la sacristie de *Saint-Pierre* [F], des *Offices* [G] (Tribune) : la mère a plus de résolution, les enfants ont plus de volonté que chez Raphaël; quant à la mélodie des lignes, elle a déjà à peu près disparu. — Le premier grand tableau d'autel peut-être qu'ait exécuté Jules Romain est le tableau du maître-autel de *S. Maria dell' Anima* [H]; dans le détail se retrouve encore la beauté de Raphaël. — La sacristie de *S. Prassede* [I] renferme une *Flagellation*, sorte d'académie avec des carnations d'un rouge brique, dont l'exécution, en dépit des morceaux de bravoure, est encore très soignée. — Le chef-d'œuvre de cette première manière de Jules Romain est la *Lapidation de saint Étienne* sur le maître-autel de *S. Stefano* [J] à Gênes : c'est une peinture très soignée, d'un beau modelé, dont le coloris rappelle encore le bas de la Transfiguration. Le groupe terrestre inférieur, traité en demi-cercle ombré autour de la figure principale, claire, magnifique et d'une fraîche naïveté, est l'une des créations les plus remarquables de l'école romaine. Tous les personnages lèvent déjà leur pierre et sont sur le point de la jeter, avec plus ou moins de hâte ou de colère; mais le peintre nous a épargné le spectacle du supplice même. C'est dans le groupe céleste qu'apparaît toute l'infériorité de Jules Romain : l'architecture fait défaut, le Christ et Dieu le Père se masquent à moitié l'un l'autre; les anges sont occupés à dissiper les nuages. Cette conception du supra-terrestre est triviale à dessein.

Pendant tout le reste de sa vie, Jules Romain fut architecte et peintre au service du duc de Mantoue. Dans le *palais grand-ducal* [K] de la ville, il peignit la Salle du Zodiaque, avec des représentations allégoriques et mythologiques des signes du Zodiaque; l'*Appartamento e Sala di Troja*, avec des scènes très inégales de la guerre de Troie. Dans les offices et dépendances (*Scalcheria*) il exécuta les lunettes avec sujets tirés des chasses de Diane. Le *Palazzo del Te* [L], enfin, construit par lui, (v. ARCHITECTURE), fut tout entier, et de sa main, décoré de sujets allégoriques et mythologiques. La salle la plus remarquable de ce dernier

palais est la Camera di Psyche, qui contient les plus riches et les plus agréables fresques, couvrant toute la muraille, avec de vastes fonds de paysage : les lunettes au-dessus sont peintes à l'huile, ainsi que le plafond, exécuté par les élèves, et qui est aujourd'hui tout à fait noirci. La Camera de' Cesari contient deux lunettes peintes à la fresque. Il y en a plusieurs autres dans les petites salles. La Sala de' Giganti, enfin, presque entièrement exécutée par RINALDO MANTOVANO, renferme des figures vraiment gigantesques, hautes de douze à quatorze pieds, dans toutes les attitudes possibles, parmi d'énormes masses de rochers, qui, peintes sans cadre ni socle sur les parois et le plafond de la salle voûtée, donnent au spectateur, par leur aspect colossal, une sorte d'inquiétude et d'angoisse. Ça et là le maître a rendu les motifs de sa composition avec une vraie grandeur ; mais le plus souvent il s'est laissé aller d'une façon incroyable, comme dans la chute des Géants, bien qu'il sût exactement ce qu'il avait à faire. La collection de la *Villa Albani* [A] à Rome possède deux scènes peintes de l'*Histoire de Psyché*, qui avaient été dessinées pour le Pal. del Te, et qui sont certainement l'œuvre la plus admirable de Jules Romain, celle où revit encore tout entier l'esprit même de Raphaël.

Parmi les artistes qui à Mantoue se formèrent à l'école de Jules Romain, GIULIO CLOVIO est célèbre comme miniaturiste. RINALDO MANTOVANO est l'auteur d'une grande *Madone avec des Saints*, à la *Brera* [B] (réminiscence de la Vierge de Foligno), d'un style déjà très dégénéré. Il y a plus de mérite dans les deux tableaux de la *Galerie* [C] de Turin (n<sup>os</sup> 133 et 152) qui lui sont attribués : une *Assomption*, et une lunette représentant *Dieu le Père* ; dans ces deux œuvres, les anges ont encore la noblesse de la manière de Raphaël. — PRIMATICCIO, le peintre favori de François I<sup>er</sup> à Fontainebleau, n'est pour ainsi dire pas représenté en Italie. L'un de ses aides, NICCOLÓ DELL' ABBATE, est l'auteur des fresques du *Pal. del Comune* [D] à Modène, et aussi [jadis?] des fresques du château de Scandiano. La *Galerie* [E] de Modène possède du même artiste neuf fresques avec sujets tirés de l'*Énéide*. Dans la même collection, un tableau octogone avec figures chantant et faisant de la musique, ressemble presque à un Dosso Dossi première manière.

En somme, l'influence de Jules Romain fut plutôt nuisible. La parfaite indifférence avec laquelle il profanait dans des effets superficiels les belles et savantes formes de Raphaël et de Michel-Ange fut le premier exemple de la peinture décorative vide et sans expression.

PERIN DEL VAGA (1499-1547) est un artiste moins bien doué, et dans ses tableaux de chevalet, d'ailleurs assez rares, il est très maniéré, ainsi que le prouvent les peintures du *Pal. Adorno* [F] à Gênes, et la *Vierge avec des Saints* dans le transept droit de la *cathédrale* [G] de Pise, qui, du reste, est l'œuvre de SOGLIANI plus encore que de Perin. Ce dernier

n'en demeure pas moins plus rapproché de Raphaël, dès que les exigences et les divisions d'un cadre décoratif préservent ses figures et ses compositions du manque de formes. La cathédrale de Pise (transept droit) contient de lui de très beaux enfants à la fresque. A Gênes, Perin est l'auteur de la décoration du *Pal. Doria* [A]. Dans ce palais, bien des traits rappellent la Farnésine : quelques-unes des figures d'angles de la galerie inférieure sont d'une rare beauté ; les petits tableaux des lunettes avec scènes tirées de l'histoire romaine sont intéressantes surtout par les paysages ; les quatre peintures du plafond (le *Triomphe de Scipion*) sont déjà fatigantes par trop de surcharge et de réalisme. La Galerie elle-même contient des enfants d'un coloris clair et d'un bon mouvement, quoique déjà maniérés ; de magnifiques décorations de voûte, et, sur l'une des parois, la série des *Héros de la maison Doria*, plus grands que nature, assez gauchement assis, dans des attitudes dramatiques et forcées, mais d'une expression grandiose et qui rappelle encore Raphaël. Dans la salle à droite, le *Combat des Géants* est une scène assez désagréable de bretteurs, comme la plupart des tableaux de ce genre. Dans les autres salles, les motifs les plus ingénieux sont les *Amours de Jupiter*, les *Sciences*, et l'*Histoire de Psyché*. — Les élèves de Perin à Gênes appartiennent entièrement à l'école maniériste. — L'église de *S. Marcello* [B] à Rome (sixième chapelle à droite) contient des fresques de la dernière époque de Perin.

De FRANCESCO PENNI, dit IL FATTORE, il ne s'est conservé à Rome que peu d'œuvres intéressantes. Il y a de lui dans la *Galerie* [C] de Turin (n<sup>o</sup> 122), de l'année 1518, une excellente copie de la *Mise au tombeau* de Raphaël.

Un peintre inconnu de l'école de Raphaël a peint à la *Trinità del Montè* [D], à Rome, la cinquième chapelle à droite, l'*Adoration des Bergers*, *des Rois*, la *Circoncision*, et les tableaux des lunettes. Il y a là encore quelques échos de la manière de Raphaël, mais on y voit aussi le commencement de la décadence de l'école : figures allongées, bras contournés, etc. — Plusieurs autres chapelles trahissent ce même caractère de décadence dans l'école de Michel-Ange, particulièrement la troisième chapelle à droite, avec des scènes de la *Vie de la Vierge*, par DANIEL DE VOLTERRE.

De tous les élèves de Raphaël, l'artiste qui a le plus de l'esprit du maître est ANDREA SABBATINI, nommé aussi ANDREA DA SALERNO. À part les tableaux du *Musée* [E] de Naples (l'*Adoration des Rois* avec l'allégorie de la Religion dans l'hémicycle supérieur, *Sept Pères de l'Église*, *Saint Nicolas* trônant parmi les personnes qu'il a sauvées, etc.) et quelques tableaux épars dans les églises (*S. Maria delle Grazie* [F], crypte de *S. Severino* [G]), les fresques du vestibule de la cour intérieure de *S. Gennaro de' Poveri* [H], qu'il est permis de lui attribuer sans scrup-



pule, sont peut-être l'œuvre la plus belle que Naples possède de la Renaissance méridionale. (Scènes de la *Vie de saint Janvier*, malheureusement très abîmées.) Andrea a de belles et simples conceptions, il ne peint que ce qu'il pense, et ne se laisse pas déterminer par la recherche de l'effet purement pittoresque. — L'un de ses successeurs, GIAN BERNARDO LAMA, a de même, dans ses bons jours, de la simplicité et de la naïveté ; mais il est souvent faible et doucereux. La grande *Descente de croix* de *S. Giacomo degli Spagnuoli* [A] (troisième chapelle à gauche) semble l'œuvre d'un Hollandais élevé en Italie ; le *Musée* [B] renferme quelques autres œuvres. — ANTONIO D'AMATO (v. p. 631 F), un peu plus tard, pencha vers le même style : le *Musée* [C] a de lui une *Vierge avec des anges*.

Tout autre est la tendance qu'apporte à Naples et en Sicile POLIDORO DA CARAVAGGIO. Il est encore l'élève de Raphaël dans les peintures de façades, mentionnées plus haut (v. DÉCORATION), et aussi peut-être dans les peintures du Casino du *Pal. di Bufalo* [D]. (Il y a au *Pal. Corsini* [E] un dessin de la frise de Niobé ; trois grisailles doivent se trouver au *Pal. Barberini* [F].) Plus tard, il versa dans le naturalisme le plus cru, ainsi qu'en témoigne le remarquable *Portement de croix* du *Musée* [G] de Naples. C'est ici que pour la première fois la vulgarité devient le postulat nécessaire de l'énergie. Les petits tableaux de l'artiste dans le même Musée sont en partie du même genre, avec un mélange de faux classique.

L'un des élèves de Polidoro, MARCO CARDISCO, dit Calabrese (au *Musée* [H], le *Combat de saint Augustin contre les hérétiques*), semble plutôt un élève dégénéré de Raphaël lui-même. — L'un des disciples de ce Cardisco, PIETRO NEGRONI (1506-1569 (1), est l'auteur d'une *Vierge sur des nuages* avec des anges (*Musée* [I]), qui témoigne d'un rare sentiment de grandeur et de beauté ; c'est comme une inspiration de Jules Romain, et la plus haute qu'il soit possible d'imaginer. *S. Agnello* [J] possède un autre tableau du même artiste (1543). — D'autres maîtres, tels que CRISCUOLO, RODERIGO SICILIANO, CURIA, etc., sont en général peu agréables (au *Musée* [K]). — Un célèbre tableau d'IPPOLITO BORGHESE, *L'Assomption de la Vierge*, dans la chapelle du *Monte di Pietà* [L], et qui ne doit pas être antérieur à 1550, présente, à côté de certaines beautés qui rappellent Raphaël et André del Sarto, une exécution trop polie et un coloris sans grâce.

TIMOTEO DELLA VITE, d'Urbino, a déjà été mentionné plus haut.

Plusieurs élèves de Francesco Francia, à Bologne, se convertirent à l'école de Raphaël, ou du moins subirent l'influence de ses œuvres.

(1) Comment accorder ces dates avec la signature suivante : PIETRO NEGRONI, 1594, qui se lit sur un beau tableau dans la collection du chevalier Santangelo [M] ?

Un autre élève de Francia et de Raphaël, BARTOL. RAMENGLI (BAGNACAVALLLO), a parfois de la grandeur dans les figures idéales. (Sacristie de *S. Michele in Bosco* [A] à *Bologne* : les figures des niches ; comparer le célèbre tableau des Quatre Saints à Dresde), mais souvent aussi il a trop de force et de violence (*S. Maria della Pace* [B] à *Rome* : deux Saints en face des prophètes de Timoteo). La meilleure de ses compositions, la *Vierge avec des Saints*, dans la *Pinacothèque* [O] de *Bologne*, est au contraire une œuvre très médiocre ; quant à la façon dont il a, dans la sacristie de *S. Michele*, travesti la Transfiguration de Raphaël, la tentative est purement exécrable. La sacristie de *S. Pietro* [D] à *Bologne* contient un beau tableau de sa première manière, le *Christ en croix, avec trois Saints*.

INNOCENZO DA IMOLA, lui, ne travestissait pas les compositions de Raphaël, mais il « se résolut hardiment à les aimer sans limites ». Parmi ses œuvres nombreuses, qui sont presque toutes réunies à *Bologne*, les unes sont naïves (*Pinacothèque* [E], la *Vierge avec des fidèles*), les autres sont librement créées dans l'esprit de Raphaël (*Pinacothèque* [F] : la *Vierge avec deux enfants, saint François et sainte Claire*) ; mais la plupart sont de véritables anthologies de Raphaël, consciencieuses, soignées, et d'un arrangement assez adroit (*Pinacothèque* [G] : une *Sainte Famille* avec les donateurs ; *Saint Michel* avec d'autres saints ; — *S. Salvatore* [H], troisième chapelle à gauche, le *Christ en croix* avec quatre Saints, etc.). Parmi les œuvres plus indépendantes je citerai : à *S. Giacomo Maggiore* [I] (septième autel à droite), le *Mariage de sainte Catherine*, l'un des plus grands tableaux du maître, et peut-être le meilleur, d'une solidité d'exécution très remarquable pour sa date (1536) ; aux *Servi* [J] (septième autel à gauche), une grande *Annonciation* ; enfin les fresques de *S. Michele in Bosco* [K], chapelle du Coro notturno, qui ne sont pas à dédaigner, et qui prouvent qu'Innocenzo eût aimé à exécuter de la peinture grande et simple (1).

POUR GIROLAMO DA TREVISE, formé à l'école de Venise, voir plus bas.

L'insuffisance et le dépérissement de la vieille école de Sienne doit avoir été un fait reconnu vers la fin du xv<sup>e</sup> siècle : sinon, Pinturicchio, le Pérugin et Signorelli n'eussent pas été appelés à Sienne pour y exé-

(1) Cette même adaptation de motifs de Raphaël, mais pris dans les premières œuvres du maître, se retrouve chez un artiste de Lucques, ZACCHIA IL VECCHIO. Ses tableaux (*l'Ascension du Christ* à *S. Salvatore* [L] de *Lucques*, *l'Assomption* à *S. Agostino* [M] (1527), une autre *Assomption* à *S. Pietro Somaldi* [N] (1532), rappellent la Sixtine, Fra Bartolomeo, surtout le *Couronnement de la Vierge*, par Raphaël, au Vatican.

enter leurs grands travaux. Il semble au reste que plusieurs artistes siennois soient allés étudier à Pérouse, comme le montrent les premiers tableaux de Domenico Beccafumi (v. plus bas). Cette influence de Pérouse apparaît déjà d'une façon originale chez BERNARDINO FUNGAI (1460-1516), qui en prit la belle inspiration plutôt que la manière même. Ses tableaux de l'*Académie* [A] ont encore pour la plupart le caractère de l'ancienne école de Sienne ; le *Couronnement de la Vierge* [B] avec quatre Saints, dans l'église de *Fontegiusta* [C] (à droite), dans sa beauté simple, se rapproche déjà davantage des écoles ombrienne et florentine. La lunette au-dessus du maître-autel, l'*Assomption de la Vierge*, offre dans les anges musiciens des traits d'une beauté élevée. Le grand tableau du *Carminé* [D], la *Vierge avec des Saints* (1511), a un caractère particulièrement aimable de foi sereine et de profonde conviction. Le chef-d'œuvre de l'artiste, le *Couronnement de la Vierge* (1500, aux *Servi* [E], dans le chœur, à droite), avec plus d'un trait de l'ancienne école siennoise, est une riche composition d'une rare clarté de coloris.

L'école, pourtant, devait trouver un appui durable, non pas dans les maîtres de l'expression passive, tels qu'étaient la plupart des Pérugins, mais dans les peintres d'histoire qui, alors, avaient la vogue par toute l'Italie. C'est à un Lombard, GIOV. ANTONIO DE' BAZZI, de Verceil, dit IL SODOMA (1477-1549), qu'il était réservé d'ouvrir à l'école de Sienne, pour plus d'un siècle, une ère nouvelle et féconde.

Sodoma s'était, dans sa ville natale, formé sous un maître lombard de l'école de Foppa ; mais il avait aussi pendant deux années, de 1498 à 1500, subi à Milan l'influence de Léonard. Il s'établit à Sienne en 1501. L'influence de Léonard eut encore chez lui un nouvel aliment quand, de 1518 à 1525, selon toute vraisemblance, il se fixa de nouveau dans la Haute-Italie. Parmi ses œuvres de jeunesse, où se trahit la manière du Vinci, je citerai une *Léda* et une *Pietà*, au *Pal. Borghèse* [F] à Rome, ainsi qu'une petite *Vierge* de la *Galerie* [G] de *Bergame* (Gal. L, n° 207) ; les trois ouvrages, d'ailleurs, ont été attribués à Léonard lui-même. — Le premier grand travail de Sodoma dans sa nouvelle patrie (1503), ce sont les fresques à demi effacées de *S. Anna in Creta* [H], près de *Pienza* : le style est encore presque le style lombard pur ; il y a quelque gaucherie dans la composition et le mouvement ; l'exécution est très rapide. Une œuvre beaucoup plus importante, ce sont les vingt-quatre fresques de la *Légende de saint Benoît*, exécutées à partir de 1505 dans le couvent de *Monte Oliveto* [I], non loin de *Buonconvento*, où Signorelli (v. plus haut, p. 579) avait commencé le cycle. Quatre de ces peintures : la première sur la paroi est, près de l'entrée de l'église, saint Benoît partant de Norcia ; la première de la paroi sud, l'Arrivée des jeunes Maurus et Placidus ; la dernière de cette même paroi, la Tentation des moines par des courtisanes dansant ; la dernière de la paroi ouest (près de l'entrée de la cour), le Siège du Mont-Cassin par les Goths,



sont des scènes achevées, pleines de beauté et de vie. Dans la dernière, il y a des réminiscences évidentes du combat des cavaliers de Léonard; dans les autres, à côté de négligences et de faiblesses, il y a de beaux traits; dans la plupart, le fond est un paysage très développé. Il y a en outre quelques autres fresques éparses çà et là dans le couvent. — L'influence du Vinci et de l'école lombarde apparaît encore dans l'imposante *Descente de croix* de S. Francesco, aujourd'hui à l'*Académie* [A] (n<sup>o</sup> 336), le plus beau tableau d'autel de Sienne. La jeune Madeleine, qui soutient la Vierge évanouie, est un type d'une beauté admirable, et tout à fait dans le caractère de Léonard; les têtes de vieillards, les draperies flottantes, et la finesse de coloris rappellent Gaudenzio, auquel Sodoma, du reste, est très supérieur; le soldat debout, vu de dos, semble emprunté à l'une des compositions de Signorelli à Monte Oliveto.

Plus tard, après plusieurs séjours à Rome, l'influence de Raphaël, outre l'influence de l'antique, domina davantage Sodoma, sans lui faire rien sacrifier d'ailleurs de sa propre originalité; mais l'impression fut plus profonde sur lui que sur la plupart des élèves du maître, et il y resta fidèle, alors que ces derniers en avaient depuis longtemps perdu le souvenir.

Son génie, d'ailleurs, avait des limites qu'il ne dépassa jamais. Vrai disciple de Léonard, très rempli du sentiment de la forme humaine, qu'il savait représenter chez des enfants comme chez des personnes de tout âge, nues ou drapées, il n'avait ni le sens ni la mesure de la composition historique. Dans ce dernier genre, il multipliait les motifs les plus divers, sans souci de les voir s'émousser ou se nuire l'un à l'autre. Dans les deux grandes fresques du premier étage de la *Farnésine* [B] à Rome (seconde salle, 1513-14), le *Mariage d'Alexandre et de Roxane* n'est pas entièrement exempt de cet excès de plénitude; mais la beauté variée des formes masculines ou féminines et des enfants, une soudaineté et une vérité d'effet que Raphaël lui-même n'atteint pas, la grâce chaste avec laquelle le maître, dans l'expression des suivantes et des petits Cupidons, a rendu tous les stades de l'amour, depuis la réserve un peu prude jusqu'à l'abandon de la volupté, la beauté de l'ordonnance et l'éclat du coloris font de ce tableau l'une des plus ravissantes créations de la Renaissance. Le tableau qui fait pendant, la *Famille de Darius*, est si mal exposé qu'il n'est pas possible de le goûter comme il le mérite.

Dans l'église de *S. Domenico* [C] à Sienne (1525), Sodoma décora la chapelle de Sainte-Catherine (à droite) de scènes tirées de la vie de la sainte: celle des compositions qui comprend le plus grand nombre de figures (la mort de la Sainte) est d'une plénitude qui l'obscurcit; les autres scènes, particulièrement l'admirable *Extase de sainte Catherine*, ont des beautés inoubliables de caractère et de mouvement. L'ornementation des pilastres et les enfants sont du meilleur style de l'âge d'or. (Le jour le plus favorable est à midi.)

Il résulte de ce qui précède que Sodoma excelle surtout dans les figures isolées ; et, dans le nombre, il en est qui ne redoutent aucune comparaison. Le témoignage le plus éclatant en est offert à la Confraternité de *S. Bernardino* [A] (oratoire supérieur), où les quatre saints, *saint Louis de Toulouse, saint Bernardin, saint Antoine de Padoue et saint François*, sont des figures achevées. Les compositions historiques, au contraire, la *Présentation de la Vierge*, la *Visitation*, l'*Assomption* et le *Couronnement*, malgré de très grandes beautés, ne sont qu'une solution relative du problème. (Le meilleur jour est à midi. Ces peintures ont été exécutées à de grands intervalles entre 1518 et 1532, avec la collaboration de G. DEL PACCHIA et de BECCAFUMI, qui tous deux ont rivalisé de leur mieux avec Sodoma.) — Au *Pal. Pubblico* [B], les trois Saints avec des enfants : *S. Ansano, S. Vittorio* et *S. Bernardo Tolomei* (dans la salle du Conseil, 1529 et 1534), ont autant de grandeur et de pureté que n'importe quelle œuvre semblable de ce temps ; la *Résurrection*, au contraire (Stanza del Gonfaloniere, 1535), ne vaut que par le détail. Un beau tableau d'autel, la *Vierge tendant l'Enfant à saint Léonard* (1537), a une puissance de coloris et un charme de clair-obscur qui montrent le maître à son plus haut degré de perfection. — A *S. Spirito* [C] (première chapelle à droite), Sodoma peignit en 1530 sur une niche d'autel, en haut, *saint Jacques* sautant avec son cheval par-dessus des cadavres de Sarrasins, en bas *saint Antoine abbé* et *saint Sébastien* ; c'est l'une de ses plus belles créations. Au-dessus, dans un hémicycle, la *Vierge investit un évêque* ; sur les côtés sont *sainte Rosalie* et *sainte Lucie*, cette dernière d'une admirable beauté. — Parmi les fresques religieuses exposées aujourd'hui dans la quatrième salle de l'*Académie* [D], le magnifique *Ecce Homo*, l'*Homme de douleur*, dans un moment de repos, aura toujours l'avantage sur le *Christ au jardin des Oliviers* et sur le *Christ dans le vestibule de l'enfer*, bien que ce dernier tableau ait de grandes beautés de détail. — La grande fresque de la *Nativité du Christ*, à l'intérieur de la *Porta Pispini* [E] (1531), produit encore, malgré son état de ruine, une impression profonde. Il y a encore quelques œuvres, de dimensions plus petites, dans différents endroits de Sienna, à *S. Domenico* [F], au *Pal. Pubblico* [G], à l'*opera de la cathédrale* [H] (tabernacle), etc. — L'église d'*Asinalunga* [I], dans la vallée de Chiana, possède un beau tableau d'autel, une *Vierge avec des Saints*, d'un grand éclat de coloris.

Comme les grands maîtres de son temps, Sodoma a eu une vraie joie à ne peindre qu'à la fresque. Il s'y abandonnait à un libre et sûr élan ; c'est avec une vraie jouissance qu'on suivra ces coups de pinceau égaux et légers à l'aide desquels il fixait la magie de la beauté. Dans les tableaux de chevalet, au contraire (à part sa *Descente de croix*, citée plus haut), il était singulièrement plus gêné ; ses couleurs de plus s'obscurcissaient par places, en sorte qu'une œuvre d'ailleurs habile, quoi-

que surchargée, comme l'*Adoration des Rois* à *S. Agostino* [A] de *Sienna* (chapelle latérale à droite), produit, à côté de ses fresques, un effet peu favorable. Parfois cependant, surtout quand les figures principales sont un peu isolées, Sodoma triomphe par l'exécution consciencieuse de la forme. Je citerai à cet égard : la *Résurrection du Christ* au *Musée* [B] de *Naples*, le *Sacrifice d'Abraham* dans le chœur de la *cathédrale* [C] de *Pise* (1541), et dans l'*Académie* [D] de cette dernière ville une *Vierge trônant avec des Saints*. Le *Saint Sébastien des Offices* [E] (n° 1279) est une magnifique création, surtout si on le compare aux attitudes théâtrales de l'école moderne : c'est ici une vraie et noble souffrance traduite dans la forme la plus merveilleuse. Cette peinture, destinée à une bannière d'église, contient sur le revers, dans un riche paysage, une *Vierge apparaissant à des Saints et à des Flagellants*. Il y a dans la même collection un *portrait* d'un coloris éclatant (n° 282), faussement désigné comme le portrait même du peintre.

La *Vierge* de Sodoma, d'ordinaire, est sérieuse et elle n'est plus très jeune, le *Christ enfant* n'a ni la naïveté ni la valeur des enfants qui se jouent librement dans ses fresques. Il en est ainsi pour la *Vierge du Pal. Borghese* [F], les *Fiançailles de sainte Catherine* au *Pal. Chigi* [G], et deux *Vierges* de la *Galerie* [H] de *Turin* (n°s 50 et 55), cette dernière trônant entre des Saints. Je ne veux pas oublier dans la galerie de *Turin* (n° 376) une demi-figure de *Lucrece*. L'*Ecce Homo* du *Pal. Pitti* [I] et celui des *Offices* [J] ne valent pas la fresque de *Sienna*.

Au style de Sodoma se rattachent quelques élèves de maîtres siennois antérieurs.

PACCHIAROTTO (1474 — après 1540) est un esprit inquiet, plus occupé d'aventures guerrières que de peinture ; comme peintre, il est le successeur de Fungai, et il subit l'influence de Sodoma. L'*Académie* [K] possède de lui : une grande *Ascension du Christ* (n° 395), une *Vierge trônant avec des Saints* (n° 344), qui est le meilleur tableau de l'artiste, et une *Visitation* (n° 296). Une autre *Visitation*, meilleure, se trouve à l'*Académie* [L] de *Florence* (V, n° 21), et une autre *Ascension* au *Carminé* [M] de *Sienna*. — ANDREA DEL BRESCIANINO est l'auteur d'un beau *Baptême du Christ* sur l'autel de *S. Giovanni* [N], et d'une *Vierge avec des Saints* dans la grande salle de l'*Académie* [O]. — L'artiste le plus remarquable de l'école est GIROLAMO DEL PACCHIA (1477 — jusqu'après 1535). Ses premiers tableaux, de même que les meilleures œuvres de son maître Fungai, unissent à l'expression du style de Pérouse la gravité et la profondeur du caractère. Tels sont en ce genre le *Couronnement de la Vierge* à *S. Spirito* [P], et une *Vierge avec des Saints* à *S. Cristofano* [Q], œuvre excellente qui tient le milieu entre Sodoma et Fra Bartolommeo. Plus tard, sous l'influence évidente de Sodoma (ainsi que de Fra Bartolommeo et de Francia Bigio), il fut un des rares peintres qui, immédiatement après la mort de Raphaël, soutinrent l'honneur



de l'art historique. Sans égaler Sodoma pour l'élan et la beauté des figures isolées, Girolamo lui était supérieur par la composition : la *Nativité de la Vierge* et la *Visitation à S. Bernardino* [A] (oratoire supérieur), mais surtout à *S. Catarina in Fontebranda* [B] (oratoire inférieur) les scènes de la Vie de la Sainte (les deux tableaux à droite et le second tableau à gauche), sont presque dignes d'Andrea del Sarto. La tentative de meurtre sur les moines est une scène d'un développement excellent ; la Sainte près du cadavre de sainte Agnès est une peinture de la plus belle expression. — Quant à la grande *Salutation angélique*, avec la *Visitation* dans le fond, qui se trouve à l'*Académie* [C] (n° 308), et ressemble fort au tableau de S. Bernardino, c'est une imitation assez servile d'Albertinelli. — Dans l'église paroissiale d'*Asinalunga* [D], une grande *Descente de croix*, désignée du nom de Pacchiarotto, et qui rappelle à la fois la manière de Sodoma et de Fra Bartolommeo.

Le grand architecte BALDASSARE PERUZZI (1481-1537) est en peinture ou un décorateur, ou un maniériste du xv<sup>e</sup> siècle, comme dans le plafond de la salle de la Galatée à la *Farnésine* [E], où, il est vrai, tout paraît gauche et contraint à côté de Raphaël. Il est en outre, à Rome, l'auteur des petites peintures du plafond de la stance d'Héliodore au *Vatican* [F]. — Quant aux peintures peu nombreuses de ses dernières années, c'est l'esprit de Raphaël et de Sodoma qui y règne. La fresque de la première chapelle à gauche, à *S. Maria della Pace* [G] à Rome, une *Vierge avec des Saints et le Donateur*, de 1516, soutient assez la comparaison avec les Sibylles de Raphaël, pour qu'au premier regard, dans la beauté et la clarté des caractères, dans la liberté de l'exécution, se révèle un artiste de l'âge d'or. La *Vierge* en haut, à droite du chœur, est au contraire surchargée d'épisodes superflus, et plusieurs des figures sont empruntées à Raphaël. — Dans l'église de *Fontegiusta* [H] à Sienne (à gauche, v. 1528), la grande et simple fresque représentant *Auguste et la Sibylle de Tibur* est de même un écho saisissant de cette glorieuse époque. Dans la *Villa Belcaro* [I], près de Sienne (v. ARCHITECTURE), une peinture de plafond représente le *Jugement de Paris*. — Les peintures du chœur de *S. Onofrio* [J] à Rome, qui lui sont aujourd'hui toutes attribuées, les mosaïques de la crypte de *S. Croce in Gerusalemme* [K] (cartons de 1508) et quelques tableaux de chevalet sont au nombre de ses œuvres quelque peu maniérées. — Son meilleur tableau d'autel, la *Sainte Famille* du *Pal. Pitti* [L] (n° 345), se distingue par une Vierge d'une grande finesse et d'une rare élégance : le coloris a la fraîcheur un peu froide de la fresque. La *Galerie Borghese* [M] (salle II, n° 28) contient une *Vénus* désignée du nom de Jules Romain. Au *Pal. Chigi* [N], l'*Enlèvement des Sabines*.

DOMENICO BECCAFUMI (1486-1551) mêla les différents styles qui

régnèrent alors autour de lui. Ses œuvres de jeunesse ressemblent parfois aux peintures de l'école de Pérouse et de Pérugin lui-même jusqu'à se confondre avec elles. Dans sa seconde période, la meilleure, il se place à côté de Sodoma, presque sur le même rang que Pacchia. C'est à ce temps qu'appartiennent le beau tableau de l'*Académie* [A] (n° 63) qui représente plusieurs Saints dans un cadre architectonique et, au-dessus, une apparition de la *Madone*, et les grandes compositions de *S. Bernardino* [B], le *Mariage et la Mort de la Vierge*, ainsi que le tableau d'autel. Dans les dernières années, le maître subit la décadence et la fausse virtuosité de l'école romaine, comme le prouvent les fresques de la Sala del Concistoro au *Pal. Pubblico* [C], etc. Le *Christ dans les limbes* (*Académie* [D], n° 337), avec les figures nues des patriarches copiées des figures de Michel-Ange, est, malgré la fine gradation du coloris, une œuvre maniérée et peu agréable. Une telle expression était peut-être au-dessus de son talent. — Dans le pavé de marbre de la cathédrale, il est l'auteur des meilleurs dessins et des plus récents, ceux du chœur, grandes compositions, à nombreuses figures, d'un caractère déjà très romain. Les cartons sont conservés à l'*Académie* [E]. — Aux *Offices* [F], un tableau ovale représentant une *Sainte Famille* (n° 189).

Avec la chute de la république (1557) s'éclipse l'éclat artistique de Sienne, pour un temps seulement, il est vrai. La seconde floraison de la peinture italienne, qui commence vers la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, a ici quelques-uns de ses plus habiles représentants.

---

L'école de Ferrare à cette époque repose en première ligne sur les vieux maîtres indigènes, particulièrement Costa et E. Roberti. Chez plusieurs artistes en outre apparaît l'influence de Raphaël pour le dessin, des Vénitiens, et surtout de Palma Giorgione, pour la couleur. Ce caractère éclectique de l'école lui enlève de sa fraîcheur et de son originalité ; l'école n'en a pas moins produit des œuvres très habiles auxquelles, dans mainte galerie, on fait l'honneur d'un baptême glorieux : Giorgione, Titien ou Raphaël.

L'un des maîtres de Ferrare, LODOVICO MAZZOLINO (1481-1530), sut se préserver presque complètement de ces influences. Il garde le réalisme de la haute Italie avec le coloris brillant de Costa, auquel pourtant se mêle un reflet des anciennes écoles vénitiennes. Ses tableaux de chevalet, généralement très petits, et d'autant plus précieux qu'ils sont de dimension moindre, sont peu nombreux à Ferrare ; ils sont dispersés en Italie (à Rome, aux *Pal. Borghese* [G], II, 58, et *Doria* [H], VII, 9 ; à Florence, aux *Offices* [I], 1030, 1032, 1034), et surtout à l'étranger.

Mazzolino est surchargé, il a peu d'imagination, son dessin n'est pas correct, il abuse des portiques à reliefs d'or; mais il impose par l'éclat et la profondeur du coloris, qui, malgré l'abus des tons jaunes, garde d'ordinaire une certaine harmonie. Les tableaux de Mazzolino brillent de loin dans les galeries. L'*Ateneo* [A] de Ferrare possède un grand tableau du maître (n° 88) : l'*Adoration de l'Enfant avec des Saints*.

BENVENUTO TISI DA GAROFALO (1481-1559) a le même développement que Mazzolino. Élève dès sa jeunesse de Dom. Panetti à Ferrare, il apprit chez Boccaccino, à Crémone, en 1495, les secrets du coloris vénitien; il subit plus tard l'influence de Costa et de Dossi, et enfin à Rome, de 1509 à 1512, l'influence de Raphaël. D'origine et de tradition, il était destiné aux tableaux de réalité et de vie de l'école vénitienne, dans le genre de Palma; l'influence romaine lui inspira une peinture plus idéale qu'il ne l'eût voulu peut-être. Il est difficile de juger rigoureusement des œuvres qui témoignent d'un si sérieux effort, et qui d'ailleurs ont tout l'éclat, l'harmonie, la clarté du coloris vénitien. Et de fait cependant le goût intime est parfois choqué, au moment même où les yeux sont satisfaits. Garofalo n'est pas un maniériste; les innombrables petits tableaux que possèdent les *Galerias Borghese* [B], *Doria* [C], et le *Capitole* [D], et beaucoup d'œuvres de jeunesse, sont composées et peintes avec conscience. Mais les formes qu'il crée n'ont pas de vie, le sentiment chez lui est incertain, ses têtes idéales, les grandes surtout, trahissent le vide de l'intelligence. — C'est au début, dans ses tableaux de genre (la *Chasse au sanglier* [E] au *Pal. Sciarra* [F]; le *Cortège de cavaliers* au *Pal. Colonna* [G], sous le nom de Bagnacavallo), qu'il est tout à fait le coloriste naïf de l'école de Ferrare. — Dans ses œuvres postérieures il subit l'influence des élèves de Raphaël, comme il avait subi celle du maître lui-même, et son coloris devient plus faible.

Parmi les tableaux religieux de Garofalo, je citerai les principaux. A Rome, au *Pal. Doria* [H] : la *Visitation* et l'*Adoration de l'Enfant*, bonne peinture de la première époque (I, n° 26, et II, n° 61). — Au *Pal. Chigi* [I] : l'*Ascension du Christ*, et un tableau avec trois *Saints*, d'une exécution habile. — A la *Brera* [J] : une *Pietà* avec beaucoup de figures (1527) et un *Christ en croix*, de la première époque. — A l'*Académie* [K] de Venise : une *Vierge dans les nuages avec quatre Saints* (1518, n° 452), œuvre excellente. — Dans la *Galerie* [L] de Modène : deux *Madones trônant*, avec *Saints*, l'une très belle, de 1532, l'autre postérieure et d'un mérite moindre. — A Bologne, dans l'église de *S. Salvatore* [M], première chapelle à gauche : une scène domestique chez *Zacharie*. — Ferrare ne possède guère que des œuvres de la dernière époque. A l'*Ateneo* [N] : le *Triomphe de la Religion*, grande fresque allégorique, provenant du réfectoire de *S. Andrea*; l'ensemble est d'une imagination purement livresque, nul et désagréable, mais il y a de beaux épisodes; l'œuvre est de la maturité de l'artiste. Dans la même galerie, une grande



de *des Rois* de 1537, et une autre de 1543, peu intéressante, mais éclat. Je citerai encore *Gethsemani*, la belle *Madone du Pilastre*, une *Résurrection de Lazare*, une *Vierge trônant sur les nuages* (1513) et d'autres tableaux provenant des églises de Ferrare. — Dans la *cathédrale* [A] : des deux côtés du portail, *Saint Pierre* et *Saint Paul*, deux figures à la fresque, unies et élégantes ; sur le troisième autel à gauche, une *Vierge trônant avec six Saints* (1524) ; dans le transept droit, *Saint Pierre* et *Saint Paul* ; dans le transept gauche, une *Annonciation*, de la dernière époque. — A *S. Francesco* [B] : les fresques de la première chapelle, les deux *Donateurs* de chaque côté de l'autel, œuvre exquise, de la première époque, dans le style de Ferrare ; le *Baiser de Judas* et d'autres figures latérales monochromes, de la dernière époque.

GIOVANNI DOSSO, dit DOSSO DOSSI (né vers 1479, mort en 1542), ne se laissa pas autant désorienter par Raphaël, dont il subit moins l'influence personnelle. Élève de Costa, touché plus tard par l'influence de Giorgione et de Titien, il demeura cependant romantique à ses risques et périls, et garda (sauf dans les dernières années) l'éclat de son coloris, ainsi que l'originalité, parfois bizarre, mais souvent pleine de fantaisie et de profondeur, de ses conceptions. Quant à l'expression, il se rapproche parfois des grands Vénitiens, sauf que sa manière est généralement plus rude.

Ses petits tableaux de jeunesse sont tout à fait dans le style de Ferrare (aux *Offices* [C] : *Massacre des Innocents* ; au *Pal. Pitti* [D], le *Repos en Égypte*, avec un beau paysage). — Parmi les tableaux d'autel, le tableau de l'*Ateneo* [E] de Ferrare, comprenant la *Vierge avec des Saints* et cinq compartiments latéraux (n<sup>o</sup> 37), est de beaucoup son œuvre principale ; l'ordonnance architectonique a de la sévérité, le coloris a de la puissance. A l'*Ateneo* encore (n<sup>o</sup> 38), une grande *Annonciation* et un *Saint Jean à Patmos*, dont l'expression pathétique ne paraît pas heureuse. — A la *Brera* [F], un *Saint Sébastien*. — Dans la *cathédrale* [G] de Modène, quatrième autel à gauche, une *Madone dans les nuages*, et au-dessous, *saint Sébastien*, *saint Jérôme* et *saint Jean-Baptiste*. — Dans la *Galerie* [H] de Modène, une *Adoration des Bergers* dure et criarde, avec un paysage d'un éclairage fantastique (n<sup>o</sup> 176) ; le même sujet, qui est un tableau votif des Chartreux, avec une *Vierge sur des nuages* ; et deux autres *Vierges dans le ciel* entre *saint Michel* et *saint Georges*. — Au *Carmine* [I], troisième autel à droite, un *Saint dominicain foulant aux pieds une belle femme possédée du démon*. A *S. Pietro* [J], une *Assomption de la Vierge* ; les Apôtres, très solennels avec leurs attributs, sont de belles et lumineuses figures. D'autres tableaux de cette même église sont attribués soit à l'école de Dosso Dossi, soit à son frère GIAN BATTISTA, tels que la prédelle du cinquième autel à droite, la belle *Vierge sur les nuages avec deux saints évêques* (septième autel à gauche), la *Vierge dans les nuages avec saint Grégoire* et *saint*

*Georges*, et en outre une prédelle avec un beau paysage, de la main de Gian Battista (deuxième autel à gauche). — Je citerai encore au *Pal. Chigi* [A] à Rome, *Saint Jean et saint Paul* avec deux fondateurs, d'un coloris puissant ; à l'*Ambrosienne* [B] de Milan, un *Lavement de pieds*, œuvre charmante et consciencieuse, exécutée par l'artiste pendant son séjour à Rome ; et différents autres tableaux dans la *Galerie* [C] de Rovigo. — Comme peintre de genre, Dosso Dossi est représenté surtout dans la *Galerie* [D] de Modène, principalement, il est vrai, par ces tableaux ovales et mi-décoratifs de convives, de buveurs et de musiciens, dans lesquels il est permis de pressentir les modèles de Giorgione. Ajoutez un certain nombre de portraits, dont il est loisible à l'imagination de peupler la cour de Ferrare, dans les derniers temps (le portrait d'*Alphonse I<sup>er</sup>*, n° 191, est le meilleur de la collection). Un tableau de ce genre, d'un coloris très vif, la « *Bambocciata* », se trouve au *Pal. Pitti* (n° 148). — Plusieurs des salles du *Château* [E] de Ferrare ont été décorées par Dosso Dossi et son école ; ce sont, pour la plupart, des peintures assez maniérées, de la dernière époque du maître. La célèbre *Aurore* elle-même et les trois petites *Bacchantes* (dans un étroit corridor) n'ont plus la fraîcheur et la beauté que de pareils sujets exigent.

La vocation de Dosso eût été non la mythologie, mais la liberté de la Fable. Le *Pal. Borghese* [F] à Rome (III, 11) possède un chef-d'œuvre de ses meilleures années : *Circé* dans une forêt, exerçant son art magique. C'est le roman féerique traduit dans un beau paysage : l'Arioste ne concevait pas autrement ses figures. — Telle est encore la *Judith* de la *Galerie* [G] de Modène (n° 171).

Un contemporain de Garofalo et de Dosso, GIOV. BATT. BENVENUTI, dit ORTOLANO (1467-1527?), a très habilement décoré les volets d'orgue de *S. Francesco* [H] à Ferrare (transept gauche) de grandes figures de *Saints* dans la manière de Garofalo. (Les demi-figures du parapet sont mi-partie de Garofalo lui-même, mi-partie de BONONE.) Ortolano, d'ailleurs, est souvent confondu avec Garofalo dans son œuvre principale, par exemple, la grande *Descente de croix* du *Pal. Borghese* [I] (II, 8), qui est le chef-d'œuvre de l'école contemporaine de Ferrare, et dans la *Descente de croix* du *Musée* [J] de Naples. — Une grande *Adoration de l'Enfant* à l'*Ateneo* [K] de Ferrare (n° 79) porte déjà la marque profonde de l'influence de Raphaël.

GIROLAMO DA CARPI (1501-1568), de Ferrare, semble appartenir tantôt à l'école de Ferrare même, tantôt à l'école florentine qui a suivi Michel-Ange. Une *Pietà* au *Pal. Pitti* [L] (n° 115), très maniérée ; aux *Offices* [M], le *Christ entre Marie et Marthe* (n° 994), petites figures dans le style de Mazzolino ; dans la *Galerie du Capitole* [N] à Rome, une *Sainte Famille*, meilleure, dans le style vénitien et ferrarais. L'œuvre la plus remarquable de l'artiste est le portrait du prélat *Bartolino Salimbeni*, au *Pal. Pitti* [O], n° 36. Différentes œuvres à Carpi [P].

GASPARO PAGANO, de Modène, né en 1513, a laissé un *Mariage de sainte Catherine* (*Galerie [A] de Modène, n° 404*) qui, malgré l'influence de Corrège, garde une véritable originalité. — Dans la même *Galerie [B]* (n° 62), une série de fresques très habiles d'ALBERTO FONTANA, transportées sur toile, et représentant des Vertus, des enfants, des demi-figures de spectateurs et de musiciens, tout à fait dans la manière de Dosso.

---

Avec ANTONIO ALLEGRI DA CORREGGIO (1494-1534), l'art italien atteint, d'un autre côté, son plus haut développement pittoresque.

Aussi affranchi des entraves religieuses que Michel-Ange, Corrège a vu dans son art le moyen de donner à la représentation de la vie le plus possible de charme et de vérité matérielle. Puissamment doué à cet égard, il est, dans cet ordre de création, novateur et fondateur au même titre que Lionardo da Vinci et Titien. Le réel a une grande force en art. Même s'il ne s'agit que d'objets humbles et communs, le prestige de l'exécution leur prête une sorte de magie, l'esprit en fût-il d'ailleurs contrarié. Mais si à cette réalité s'ajoute le charme, la magie est infiniment plus haute, et l'émotion devient « démoniale ». Nous avons employé le mot à propos de Michel-Ange et de son monde aux proportions surhumaines ; — malgré la différence des procédés, l'effet produit par les œuvres de Corrège ne peut se désigner autrement. Dès l'abord, la nature, la vie, est par lui complètement rendue et à point. Ce n'est pas telle ou telle forme belle ou charmante qui nous frappe : non, c'est une conviction absolue que cette forme existe dans l'espace et la lumière.

Au point de vue strictement technique, Corrège représente le dernier développement, et le plus haut, de la peinture italienne. Au nombre de ses procédés (et le fait est connu comme un proverbe) il faut placer surtout le *clair-obscur*. Tout le xv<sup>e</sup> siècle révèle un grand nombre d'essais en ce genre ; mais tous n'ont pour but que de donner à quelque partie du tableau un *modèle* plus achevé. Le premier, Corrège a employé le clair-obscur d'une façon générale, en en faisant le moyen d'expression de l'œuvre tout entière ; et c'est ce jeu de lumière et d'ombre qui, pour lui, rend la vie (le clair-obscur de Lionardo ne pénètre pas encore les ombres). Corrège savait en outre que c'est la demi-lumière et le reflet qui donne le plus de grâce à l'aspect superficiel du corps humain.

Sa couleur est accomplie dans les carnations, et la manière dont il l'applique suppose une étude infinie du plein air et de la lumière. Dans tout le reste il ne raffine pas : ce qu'il recherche, c'est l'harmonie de l'ensemble, l'accord des nuances.



Mais le trait distinctif de son style est la mobilité des figures. Sans ce mouvement, pour lui point de vie ni d'espace. Ou mieux, vie et espace, il les mesure à la forme en mouvement, que, selon les circonstances, il traduit en hardis raccourcis. Il donne aux Gloires de l'au delà un espace cubique mesurable qu'il emplit de figures au vol puissant. Chez lui, l'ordonnance est purement pittoresque, disposée en perspective et mise au point du spectateur. — Cette mobilité elle-même n'est pas seulement extérieure : elle pénètre les formes au dedans ; Corrège devine, connaît et peint les plus fines contractions de la vie nerveuse, la joie de vivre, depuis l'allégresse sereine jusqu'à l'ivresse de la volupté triomphante.

Chez lui, point de grandes lignes, point d'architecture sévère, point de cette sublime et libératrice beauté. Au lieu de la construction monumentale, c'est le groupement pittoresque ; au lieu du rythme des lignes, le jeu harmonieux de la lumière et de l'ombre ; au lieu de la grandeur et de la pureté classiques, la grâce, le charme. Dans la joie tranquille de vivre, dans la grâce, la jouissance sereine, il représente plutôt le côté féminin de la vie sensuelle ; et Rubens, qui lui doit tant, le complétera plus tard du côté masculin. Lorsque Corrège s'aventure dans cette dernière voie, il manque de sérieux et de force ; mais quand il s'enferme dans ses limites, il est inimitable.

Parmi les maîtres de Corrège, on nomme un certain ANTONIO BARTOLOTTI de Correggio (dont il y a un petit tableau, de 1511, à la *Galerie [A] de Modène*), et FRANCESCO BIANCHI (voir à ce nom). Au sujet de ce dernier, il est juste de remarquer que c'est par lui que Corrège, surtout dans ses premières œuvres, a ressenti l'influence de l'école de Ferrare, et particulièrement de Lorenzo Costa. Il est probable que le jeune Corrège fit la connaissance de Bianchi à Mantoue où, selon toute vraisemblance, il séjourna assez longtemps dans l'année 1511. C'est là qu'agirent simultanément sur lui la manière vénitienne et la manière d'A. Mantegna, mais de façon indirecte et par les maîtres de Ferrare.

Parmi les œuvres de jeunesse du peintre, on compte aujourd'hui une série de tableaux, pour la plupart assez petits, composés dans le goût de l'école de Ferrare. Ce sont : aux *Offices [A]* (n° 1002), une *Madone avec deux Anges musiciens* ; — à Milan, chez le Dr *Gustavo Frizzoni [B]*, *Sainte Anne avec la Vierge et l'Enfant, entourée de Saints* ; — à Milan encore, au *Museo Civico [C]*, une *Madone avec l'Enfant et le petit saint Jean* ; à Pavie, dans la *Pinacothèque [D]* de la ville, une petite *Vierge* ; toutes œuvres contemporaines de la belle Vierge avec saint François, à Dresde, mais de mérite inégal.

Une œuvre bien authentique de la première époque, de deux ans plus récente, est le *Repos en Égypte*, avec saint Bernard, à la Tribune des *Offices [E]*, première esquisse de la Madonna della Scodella, dont il sera question plus bas. Ici, pour la première fois, la scène est traitée comme un gracieux tableau de genre, ce que, en dépit de certains traits, elle

n'est pas encore chez les réalistes du xv<sup>e</sup> siècle. Il y a quelque embarras dans l'expression indifférente de la mère et dans l'irrésolution de l'enfant, qui prennent des dattes cueillies par Joseph. La couleur encore inégale, a des parties d'un fini merveilleux. Au même endroit, et aussi, certainement, de la première époque, une *Madone*, en plein air, à genoux devant l'Enfant couché sur du foin, non plus pour l'adorer, mais pour lui sourire avec un geste de la main : merveilleusement peint, le raccourci de l'enfant d'une grâce achevée, et la mère traitée déjà avec toute la grâce propre au maître (1).

A partir de 1518, l'année où Corrège se rend à Parme, pour s'y établir ensuite définitivement, commence cette série de chefs-d'œuvre dont les plus exquis se trouvent à Dresde, Paris, Londres, Vienne et Berlin. L'Italie cependant en possède aussi quelques-uns d'une haute importance.

Au Musée [A] de Naples : le petit tableau du *Mariage de sainte Catherine*, peinture légère et hardie ; l'enfant, qui regarde sa mère d'un air interrogateur devant cette cérémonie qu'il ne comprend pas, est tout à fait dans la manière de Corrège, qui ne conçoit l'enfant que dans sa naïveté. (Le même sujet, dans la possession du général *Fabrizi* [D], à Modène, a été représenté dernièrement comme l'unique original.) — A Naples encore, et de la première époque : la *Zingarella*, c'est-à-dire la Vierge, assise par terre, penchée sur l'Enfant divin ; au-dessus, dans l'ombre des palmes, planent des anges ravissants. Là, comme dans mainte autre peinture, Corrège élève la maternité de la Vierge à la hauteur d'une véritable passion. L'exécution, peut-être un peu primitive encore, est d'ailleurs d'une grande beauté.

Dans la Galerie [C] de Parme, la grande *Madone* à fresque montre l'Enfant et la mère étroitement enlacés : c'est l'un des plus beaux motifs de lignes de Corrège ; les têtes et les mains sont d'un groupement admirable ; la tête est l'idéal féminin de Corrège, paupières immenses, nez mince, petite bouche.

Dans la même galerie, la *Descente de croix* est avant tout un chef-d'œuvre d'harmonie extérieure. La tête du Christ couché a une noble expression de douleur, quoique le sérieux de la scène dépasse un peu le talent de Corrège. L'accablement de la Vierge est représenté avec une grande réalité ; on y sent par exemple comment elle perd tout pouvoir sur son bras gauche.

Comme pendant : le *Martyre de saint Placide et de sainte Flacie* (les

(1) La *Tête de saint Jean-Baptiste sur un plat aux Offices* [D], la jeune tête avec épaules nues de la même galerie, et une petite tête d'enfant insignifiante au *Pal. Pitti* [F], sont toutes de fausses attributions et indignes du maître. De même, le grand *Portement de croix* dans la Galerie [E] de Parme, peinture très sèche, et la *Vraie Image*, dans la Galerie [G] de Turin, ne sont plus attribués à Corrège. Le *Christ sur un arc-en-ciel*, dans la Galerie du Vatican [H], est sûrement de l'école de Carrache.

deux tableaux sont antérieurs à 1525), œuvre remarquable par l'exécution technique et le beau paysage d'été. L'expression enthousiaste du martyre des jeunes saints est d'un rendu merveilleux, mais l'horreur dramatique de la scène est tout à fait manquée.

Même galerie [A] : la célèbre *Madonna della Scodella* (achevée en 1528), qui est une scène de la Fuite en Égypte. La magie de la lumière dans la forêt mystérieuse, le caractère aimable des têtes et l'éclat indescriptible de l'ensemble font de ce tableau, d'un coloris magistral, un des chefs-d'œuvre de l'artiste.

La *Madonna de S. Girolamo* (achevée aussi avant 1528) révèle le même prodige d'exécution et le même éclat de couleur. C'est l'expression d'une existence si naïvement sereine et heureuse que certains motifs, tels que le petit enfant respirant un flacon, ou le saint Jérôme à peine viril malgré sa rudesse, ne choquent pas. La Madeleine est d'une beauté extraordinaire, et la façon dont elle se prosterne montre le sentiment le plus parfait de la grâce féminine.

Parmi les *fresques* de Corrège à Parme, les plus anciennes sont dans une chambre du couvent aboli des Nonnes de *S. Paolo* [B] (1518). Au-dessus de la cheminée, on voit *Diane* dans son char sur les nuages ; sur la voûte, qui s'élève au-dessus de seize lunettes exquises, d'une même teinte, avec des sujets mythologiques, est peinte une vigne, et à travers les ouvertures ovales sont des enfants, par groupes de deux ou trois, dans les diverses attitudes de la chasse. Ce sont des figures de la plus heureuse jeunesse, des improvisations pleines de vie et de beauté. (Le meilleur jour, pour les voir, est de dix heures à midi.)

Peu de temps après, de 1521 à 1524, Corrège peignit, pour l'église de *S. Giovanni* [C], d'abord la belle et puissante figure de l'apôtre illuminé, dans la lunette au-dessus de la porte du transept gauche, puis la coupole. C'est ici la première coupole consacrée à une grande composition d'ensemble : le *Christ dans sa gloire*, entouré des apôtres assis sur les nuages, et le tout est la *Vision de saint Jean*, placé plus bas, au bord de la fresque. Les apôtres sont de vrais Lombards, d'un type noble, d'une stature grandiose. La perspective d'en bas, dont cette fresque est le premier exemplaire aussi complètement achevé, parut aux contemporains et à la génération suivante le triomphe de l'art de peindre. On négligea de remarquer quelles étaient, dans cette perspective, les parties du corps humain qui venaient sur le premier plan, tandis que le sujet, commun à la plupart des coupoles, la Gloire céleste, n'eût admis que l'expression d'une vie plus spirituelle. On oublie que, dans un tel cas, la réalité même de l'espace est une sorte d'amoindrissement, et que seule une composition idéale, de caractère architectonique, pouvait éveiller un sentiment conforme à la dignité du sujet. Or il se trouve que précisément la figure principale, le Christ, est d'un raccourci qui le fait ressembler à une grenouille ; chez quelques-uns des Apôtres de même, les



genoux touchent le cou. La désignation de l'espace, des supports et de l'assiette, et de même les gradations, les nuances de la peinture, sont exprimées par les nuages, que Corrège traite comme des corps résistants, en forme de pelote, et d'un volume déterminé. — Aux pendentifs de la coupole sont de même représentés, alternativement, les Évangélistes et les Pères de l'Église, belles figures, d'un raccourci peut-être excessif, assises sur les nuages. Michel-Ange, lui, asseyait solidement sur des trônes ses Prophètes et ses Sibylles.

La demi-coupole du chœur de la même église, avec le grand Couronnement de la Vierge, a été détruite en 1584. Le groupe principal cependant (*le Christ et la Vierge*) a pu être sauvé, et se trouve aujourd'hui dans la seconde grande salle de la *Bibliothèque* [A]. De plus, ANN. et AG. CARACCI avaient, par fragments, copié l'œuvre presque tout entière (six fragments dans la *Galerie* [B] de *Parme*, plusieurs autres au *Musée* [C] de *Naples*); CESARE AREFUSI enfin, dans la nouvelle demi-coupole, a reproduit comme il a pu l'ensemble de la composition. Au moment solennel une joie passionnée parcourt tout le ciel : les plus beaux anges s'assemblent en légion. Mais la Vierge elle-même n'a ni naïveté ni beauté ; le Christ est d'une forme médiocre. (Ces deux figures, et de même sans doute le saint Jean-Baptiste, ont été trop adoucies dans les copies.)

De 1526 à 1530 enfin, Corrège peignit la coupole de la *cathédrale* [D] ; et là il s'abandonna sans limites à sa façon d'interpréter les sujets supraterrrestres. Il donne à tout une expression purement extérieure, au risque de profanation. Au centre (aujourd'hui très endommagé), le Christ accourt au-devant de la Vierge, qui s'avance parmi une masse d'anges et de nuages. Le motif et le moment d'ailleurs ne manquent pas de puissance : cette grappe d'anges innombrables qui se précipitent les uns au-devant des autres et s'enlacent avec passion est sans exemple dans l'art. Quant à savoir si cet événement ne pouvait pas être représenté avec plus de dignité, c'est une autre question. Si oui, cet enchevêtrement de jambes et de bras, caractérisé par un mot d'esprit bien connu, était inévitable ; car, en supposant que la scène eût été réelle, il devenait impossible de la traduire autrement. Plus bas, entre les fenêtres, sont les Apôtres contemplant la Vierge ; derrière eux, sur un balcon, sont des Génies avec candélabres et des encensoirs. Corrège prête une incongruité aux apôtres : il est peu naturel que, dans l'excitation qu'ils éprouvent, ils restent tranquillement dans leur coin ; de même, leur prétendue position n'est pas d'une vérité absolue. — Ce qui est tout à fait admirable, ce sont quelques-uns de ces Génies, et aussi les anges de la coupole même, mais surtout ceux qui, dans les pendentifs, planent autour des quatre patrons de Parme. C'est presque une sorte d'ivresse que l'impression causée par ces figures. (La meilleure lumière, et de même pour l'ascension de la coupole, est vers midi.)

Il y a en outre dans la chapelle de l'*Annunziata* [A] les restes d'une lunette à fresque représentant l'*Annonciation* : une des œuvres qui ont exercé le plus d'influence.

Parmi les peintures monumentales à sujet mythologique (à part les fresques de S. Paolo), le *Ganymède* emporté par l'aigle, dans la *Galerie* [B] de *Modène*, passe pour non authentique. — Au nombre des tableaux de chevalet, la *Danaé* du *Pal. Borghese* [C] est, bien que très abîmée, l'une des plus belles créations de tous les temps : l'exécution au reste touche l'extrême frontière de la sensualité et de la volupté pittoresques.

Il est caractéristique de remarquer que Corrège, de même que Michel-Ange, ces deux grands stylistes qui tiraient d'eux-mêmes, chacun à sa manière, toutes leurs figures, n'ont laissé aucun portrait, — et qu'il n'y en a pas même dans leurs tableaux d'autel.

L'*Allégorie de la Vertu*, au *Pal. Doria* [D], à *Rome*, est une esquisse, d'un coloris éclatant, pour l'une des peintures à la détrempe dans la collection des dessins du Louvre : elle leur est infiniment supérieure.

L'art essentiellement subjectif de Corrège, cet art qu'en dépit de certaines influences extérieures, il avait formé en lui-même dans la retraite de sa ville natale, et qu'il n'avait exercé que dans un cercle discret, se prêtait aussi peu que l'art de Michel-Ange à la création d'une école. Son essence propre, le talent des disciples n'y pouvait atteindre, — ou peut-être l'heure n'avait pas encore sonné. En fait, ce style universellement admiré reste isolé, abandonné pendant un demi-siècle ; et les disciples du maître se jettent avec une sorte de désespoir dans les bras de l'école romaine.

Jusqu'au jour cependant où furent nés ses véritables héritiers, l'école des Carrache, dont la manière, par les germes les plus profonds, dépend de la sienne, les modernes ont fait passer sa substance en eux-mêmes ; et c'est pourquoi si souvent ses propres œuvres nous apparaissent comme modernes. L'art même, qui paraît être l'art spécifique du xviii<sup>e</sup> siècle a en lui un ancêtre ; et c'est pourquoi Corrège a été le modèle de la peinture rococo.

L'ensemble de l'école est fortement représenté dans la galerie et les églises de Parme. — On trouvera peu à louer dans les œuvres de POMONIO ALLEGRI (le fils de Corrège), de LELIO ORSI, BERNARDINO GATTI (son œuvre principale est le tableau d'autel de la *cathédrale* [E] de *Pavie*, la *Madone avec les fondateurs*). Il en est autrement à *Crémone*, où il y a de bonnes peintures du laborieux FRANCO RONDANI (*cathédrale* [F], fresques de la cinquième chapelle à droite), des œuvres agréables de MICHEL ANGELO ANSEMI et de GIORGIO GANDINI. Les plus nombreuses sont de la famille des MAZZOLA, ou MAZZUOLI qui en ce siècle s'est entièrement rattachée à Corrège.

GIROLAMO MAZZOLA mêle parfois un trait d'ancienne naïveté à l'art de Corrège et de l'école romaine, pour aboutir à un étrange rococo. En somme, il est moins désagréable que son cousin, pourtant plus illustre, FRANCESCO MAZZOLA, dit le PARMEGIANINO (1503-1540).

L'œuvre de ce dernier, sa *Madone au long cou*, au *Pal. Pitti* [A], est d'une affectation insupportable, et prouve l'erreur des disciples lorsqu'ils plaçaient le charme du maître dans je ne sais quelle élégance à part ou quel raffinement des formes, au lieu que le principal n'est point la forme, mais la vie passagère dont elle s'anime. Ailleurs le Parmegianino prête à rire par les manières du grand monde qu'il introduit dans les sujets sacrés. Sa *Sainte Catherine* (*Pal. Borghese* [B] à Rome) décline les compliments des anges avec un air de bon ton qui ne se peut décrire; et, dans la cour pompeuse des *Saints au milieu des bois* (*Pinacothèque* [C] de Bologne), ce n'est qu'avec une réserve de la plus haute distinction que la *Madone* livre l'Enfant aux caresses de sainte Catherine.

Mais dans le portrait, où l'idéal s'efface, le Parmegianino est un des maîtres de son temps. Au *Musée* [D] de Naples, ses portraits de *Colomb* et de *Vespucci* (désignations d'ailleurs très arbitraires), de *De Vineentiis*, et le portrait de sa propre fille sont parmi les perles de la collection. — Les figures colossales d'*Archimède* et de *Pythagore*, au contraire, sont affreuses, et la *Lucrece* et la *Madone* sont, pour le moins, sans aucun charme. — Au *Pal. Borghese* [E], un excellent portrait de *César Borgiu*, dit portrait de Raphaël (attribué aussi au BRONZINO, sans plus de raison). — Aux *Offices* [F] est son propre portrait, le véritable *Bell Uomo* de profession, l'une des meilleures œuvres de toute la série. A la *Tribune*, au contraire, sa *Sainte Famille* (n° 1006) n'est supportable qu'à cause du paysage magiquement éclairé. — Dans une autre salle il y a de lui une toute petite *Madone*, qui offre l'un des meilleurs motifs de lignes de toute l'école.

---

*Milan*, par le séjour qu'y fit Léonard de Vinci et l'Académie qu'il y fonda, devait naturellement subir l'influence du maître. Mais, comme il arrive dans les grandes écoles, les élèves immédiats de Léonard le cèdent à une série de peintres plus anciens qui, formés à la vieille école milanaise, n'ont emprunté au Florentin que l'achèvement et l'ennoblissement de leur propre manière. De ce nombre sont Solario, Gaudenzio Ferrari, Boltraffio et Luini. Malheureusement les renseignements sur ces artistes, de même que sur les élèves directs de Léonard, sont assez pauvres, et les œuvres sont peu nombreuses.

ANDREA DEL GOBBO SOLARIO (tableaux datés de 1495 à 1515) révèle dans sa première œuvre datée, une *Sainte Famille avec saint Jérôme*



(*Brera* [A], n° 106), peinte en 1495 pour l'une des églises de Murano, l'influence qu'exercèrent sur lui, avant Léonard, Giov. Bellini et Antonello, pendant un séjour qu'il fit à Venise avec son frère Cristoforo, de 1490 à 1493. Son coloris est très lumineux, mais plus clair et plus transparent que chez les maîtres vénitiens cités à l'instant. Son exécution est extrêmement délicate et élégante, parfois seulement trop polie. Il a une douceur et une tendresse qui, dans ses représentations du Christ en *Ecce Homo*, etc., vont jusqu'à la mollesse. Ses portraits au contraire ont une telle finesse d'individualité, que quelques-uns d'entre eux égalent les portraits mêmes d'Antonello et d'Holbein, dont ils portent parfois les noms. Tel est le *Cardinal* du Musée [B] de Naples, baptisé Holbein, et qui est encore aussi vénitien que la Sainte Famille de la Brera. Son meilleur portrait en Italie est le buste de la *Casa Perego* [C] à Milan, faussement nommé Massimiliano Sforza, et qui représente peut-être Charles d'Amboise, le protecteur de Solario. Le *portrait d'homme* de la Brera [D] (n° 280) est malheureusement très abîmé. Une œuvre charmante de la jeunesse de l'artiste, antérieure peut-être à 1495, très mal placée dans la *Galerie Ogioni* [E], représente la *Vierge avec l'Enfant*, prenant un œillet. La *collection Poldi* [F] est particulièrement riche en œuvres de ce maître : les figures de *Sainte Catherine* et de *Saint Jean-Baptiste* (1499) trahissent clairement l'influence de Léonard ; le *Repos en Égypte* (1515), dont le paysage lumineux est un vrai bijou, porte dans les figures la marque de l'influence romaine ; l'*Ecce Homo* est une des premières et intactes représentations, la plus belle peut-être, de ce sujet si fréquent, et d'ordinaire si peu agréable. — Le *Christ portant sa croix* du *Pal. Borghese* [G] (III, 1) n'est qu'une œuvre d'école. — La *Galerie* [H] de *Bergame* (n° 202) possède un *Ecce Homo*, peint en France vers 1507, et d'un sentiment profond ; le *portrait d'homme* de la *collection Duca Scotti* [I] à Milan, attribué à Léonard, est sans doute une œuvre des dernières années de Solario. — Dans la *Galerie* [J] de *Brescia*, un *Christ portant sa croix*, dans un paysage, avec un moine à genoux, est une véritable perle d'exécution. — La dernière œuvre de Solario est le grand tableau d'autel de la *Chartreuse* [K] de *Pavie* : l'*Assomption de la Vierge* (dont la partie supérieure a été peinte ou achevée par BERN. CARPI, avec certaines reminiscences de la célèbre composition de Titien) ; les *Apôtres au tombeau* et les figures de *Saints* sur les panneaux sont une œuvre remarquable, où apparaît pleinement l'influence de Léonard.

GIOV. ANT. BOLTRAFFIO (1467-1516) a, de même que Solario, sa tradition dans l'ancienne école milanaise ; à en juger par la rondeur de forme de ses puissantes figures, son maître serait Vincenzo Foppa. L'influence de Léonard, chez qui Boltraffio, lequel était d'origine aristocratique, entra assez tard comme élève, eut un très heureux effet sur son développement. Chez lui, les figures, d'un modelé excellent, ont de la noblesse et parfois, dans les représentations de la Vierge surtout, une

grande beauté ; son coloris est profond et puissant, avec un emploi modéré du clair-obscur ; les tons ont un peu de froideur ; l'exécution, très achevée, est généralement facile et sûre. — Les principales œuvres de Boltraffio ne sont plus en Italie. Son plus beau tableau en ce pays est la ravissante *Madone de la collection Poldi* [A] à *Milan*. La *Vierge de la Galerie* [B] de *Bergame* s'en rapproche, surtout par l'éclat du coloris. — L'*Ambrosienne* [C] possède du maître un excellent portrait d'homme ; deux autres appartiennent au comte Borromeo, à l'*Isola Bella* [D] et à *Milan* [E] ; un autre se trouve dans la collection du docteur *G. Frisconi* [F]. La belle fresque de la *Vierge avec le fondateur à S. Onofrio* [G] à *Rome*, célébrée jusqu'ici comme une œuvre de la jeunesse de Léonard, est aujourd'hui, et non sans grande vraisemblance, attribuée à Boltraffio.

Ici se placent deux artistes plus jeunes, dont nous avons conservé un nombre d'œuvres beaucoup plus considérable, toute une série de grandes fresques.

BERNARDO LUINI (né vers 1470, mort après 1529), dut également sa première éducation à un artiste milanais de l'école de Foppa. Mais quand Léonard s'établit à Milan, le jeune peintre s'attachait au maître avec enthousiasme et, sur ce fondement solide, continua à se développer lui-même, tant son indestructible naïveté n'empruntait au maître que les éléments conformes à sa propre nature. Son goût pour la beauté et l'expression psychologique des têtes, pour le caractère de jeunesse dans la béatitude, trouvait à se satisfaire chez un tel maître et à s'y épanouir. Les dernières œuvres de Luini en sont à cet égard le plus magnifique témoignage. Quant à la grandeur et à la puissance des compositions de Léonard, rien n'en a passé ni transpiré chez l'élève : on croirait que Luini n'a jamais vu la fresque de la Cène. (bien qu'il l'ait une fois imitée), tant la plupart de ses scènes mouvementées manquent d'ordonnance et de ligne. La draperie de même chez lui est souvent négligée et indifférente. En revanche, il avait parfois ce que ne donnent aucune école et aucun maître : des motifs d'un grand sentiment tirés de la profondeur même du sujet. J'ajouterai qu'à ces mérites de la conception correspond souvent la finesse de son coloris.

La *Pietà de S. Maria della Passione* [H] à *Milan* est une œuvre caractéristique de la jeunesse de l'artiste, surtout la figure de la Vierge.

Milan est riche en fresques du maître, et particulièrement l'église de *S. Maurizio* (dite *Monastero Maggiore* [I]). *S. Maurizio* est divisé par un mur en une église antérieure et une église postérieure qui, toutes deux, ont été ornées par Luini et quelques artistes contemporains soit de peintures décoratives, soit de Saints et de scènes sacrées ; les peintures exécutées de la main même de Luini sont pour la plupart des deux côtés de la paroi même de l'autel ou dans le voisinage. — Je citerai encore toute une collection de fresques de Luini, aujourd'hui placées à l'entrée de la *Brera* [J] : le chef-d'œuvre est une *Vierge trônant entre*

*saint Antoine et sainte Barbe* (1521); dans ces tableaux de piété calme, où le sujet même mettait Luini à l'abri de tout manquement à la règle, sa grâce est incomparable. — Les autres fresques de cette même collection sont des œuvres primitives, représentant soit des sujets de genre, soit des scènes mythologiques assez timides (la *Naissance d'Adonis*), dont la naïveté marque le crépuscule de la grande époque de l'art; des scènes de la *Vie de la Vierge* (surtout le *Sposalizio*); la belle et simple composition si connue, *les Anges portant le corps de sainte Catherine* (1); plusieurs figures de Saintes (*Sainte Madeleine et Sainte Marthe*); une belle *Vierge tendant l'Enfant à sainte Élisabeth*, etc. — L'*Ambrosienne* [A] (salle de rez-de-chaussée à droite) possède une fresque importante, représentant le *Christ conspué* en présence d'une confrérie religieuse; c'est une œuvre d'un coloris puissant, et remarquable par la valeur des portraits. — Il me reste à citer les deux dernières grandes œuvres de Luini, et d'abord la fresque de l'église de *Saronno* [B], lieu de pèlerinage entre Varèse et Milan. La nef est du style baroque primitif et pompeux : la coupole est ornée d'un *Concert d'Anges* par GAUDENZIO FERRARI; le tambour inférieur, de statues par ANDBEA FUSINI MILANESE; les parois au-dessous du tambour sont décorées en haut de fresques de LANINI, en bas de fresques de CESARE DEL MAGNO et de LUINI (*Saint Roch et Saint Sébastien*). Dans la travée conduisant au chœur, le *Mariage de la Vierge* et le *Christ parmi les docteurs*, deux fresques de Luini, différentes du restant par le coloris et le caractère. Dans le chœur lui-même, deux grandes fresques, l'*Adoration des Rois* et la *Présentation au temple* (signées et datées 1525). En haut, sur les pendentifs et les parois supérieures, les *Sibylles*, les *Évangélistes* et les *Pères de l'Église*. Enfin, dans une petite annexe du chœur, à droite *Sainte Apollonie*, à gauche *Sainte Catherine*, chacune avec un ange : ces dernières peintures sont parmi les œuvres les plus achevées de Luini. — La dernière fresque de Luini est la fresque colossale de la *Passion*, dans l'église *S. Maria degli Angeli* [C] à *Lugano*, sur le grand mur au-dessus de l'entrée du chœur (1529). Sur le premier plan est le *Crucifié*, entouré des siens, avec les joueurs de dés, les capitaines, les soldats, etc. Malgré tous les défauts de Luini, cette peinture est une des premières de la haute Italie, et elle mériterait d'être vue, ne fût-ce que pour une seule figure, le saint Jean faisant son vœu au Christ mourant. Il y a en outre de belles peintures de Luini sur quelques-uns des piliers de l'église, et, dans une chapelle à droite, une lunette peinte à fresque, rapportée du couvent aujourd'hui transformé, représentant la *Vierge avec des Enfants*, d'une beauté digne de Léonard. — La *Cène*, qui était jadis dans le

(1) AURELIO LUINI, le fils de Bernardino, se révèle dans une grande fresque de la *Brera* [D], représentant le *Martyre de saint Vincent*, comme un maniériste dans le goût de l'école romaine.



réfectoire du couvent, et qui se trouve maintenant sur la paroi gauche de l'église, est divisée en trois parties; malgré quelques réminiscences lointaines, elle reste indépendante de la grande composition de Léonard. Le voyageur, retenu un jour à Lugano par ces trésors de l'art, y apprendra peut-être à connaître la beauté idyllique du paysage, et peut-être abandonnera-t-il le lac de Côme à ceux qui ne cherchent le bonheur que dans l'éclat.

Parmi les tableaux d'autel de Luini, il faut citer au premier rang le grand et magnifique tableau de l'église de *Legnano* [A] (la station après Sesto Calende), avec un riche encadrement pittoresque. — *Milan* même possède un grand nombre de tableaux de ce genre, généralement assez petits, à l'*Ambrosienne* [B], à la *Brera* [C] (la *Vierge devant une haie de roses*, n<sup>o</sup> 265), dans la *collection Faldi* [D] (*Fiançailles de sainte Catherine, Vierge, etc.*), et dans des collections particulières (surtout la *collection Borromeo* [E]). — Deux grandes peintures en détrempe dans la *cathédrale* [F] de *Côme*, l'*Adoration des Bergers* et l'*Adoration des Rois* (autels de droite et de gauche), ont des détails d'une véritable beauté. Le transept droit renferme un autre grand tableau d'autel, malheureusement très abîmé. D'autres peintures encore dans la même église.

En dehors de la Lombardie, il n'y a guère de Luini en Italie que de petites peintures isolées. La *Décollation de saint Jean* dans la *Tribune des Offices* [G] a été longtemps attribuée à Léonard, bien que la forme des mains, la beauté un peu générale de la fille du roi et de sa suivante, l'exécution trop glacée et superficielle des nus, trahissent clairement l'élève. Le bourreau ricane, mais sans grimace. La tête du Baptiste est d'une grande noblesse; elle a bien l'expression dont les artistes de l'âge d'or avaient le secret.

Sur les peintures de Luini à Rome, voir à l'article Léonard (p. 647. note 1).

GAUDENZIO FERRARI (1484-1549) est l'un des maîtres les plus puissants de la grande époque, ballotté comme par un vent de tempête entre les anciennes écoles lombarde et piémontaise (Gir. Giovenone passe pour avoir été son premier maître) et les écoles diverses de Léonard, de Pérugin et de Raphaël, dont il avait fréquenté les ateliers aux différentes époques de sa vie; mais, chez lui, toutes les influences subies se transforment sous l'action d'une forte originalité, et au fond de son talent il y a une racine profonde de naturalisme. La vie, le mouvement, l'expression violente des passions de l'âme sont parfois chez Ferrari de premier ordre; le coloris est souvent criard, mais dans ses fresques il a de l'harmonie et de l'éclat; la composition est fréquemment surchargée et sans beauté; et de plus Ferrari est très inégal dans le maniement des procédés d'art. — A *Milan*, il y a de lui un beau *Baptême du Christ* dans le pourtour du chœur de *S. Maria presso S. Celso* [H]; le grand

*Martyre de sainte Catherine à la Brega* [A] (n° 107) est au contraire trop pompeux, et la figure seule de la sainte a du prix. — Le plus beau tableau d'autel de l'artiste, malgré quelque surcharge, est un *Portement de croix* avec des têtes admirables, sur le maître-autel de l'église de *Canobbio* [B], sur le lac Majeur, au-dessous de la petite coupole attribuée à Bramante. — A *Novare*, dans l'église de *S. Gaudenzio* [C], un beau tableau d'autel à six compartiments, de l'époque où Ferrari subissait l'influence de Pérugin (1514-1515); dans la *cathédrale* [D], le *Mariage de sainte Catherine*. — Dans l'église de *Busto Arsizio* [E], près de Milan, un tableau d'autel en six parties, l'*Assomption de la Vierge*. — Dans la *Collegiata* [F] de *Varallo* (1), sur le maître-autel, le *Mariage de sainte Catherine*; le même sujet sur un autel de *S. Gaudenzio* [G]. — Dans l'église de *S. Cristoforo* [H] à *Vercell*, une *Madone* excellente avec de nombreuses saintes et fondatrices. — Dans la *cathédrale* [I] de *Côme*, deux peintures à la détrempe, de la dernière époque et d'une improvisation un peu violente. — Les œuvres de Ferrari conservées dans les galeries ne donnent guère l'idée de son talent : je ne ferai tout au plus exception que pour le *Saint Pierre* avec un donateur, dans la *Galerie* [J] de *Turin* (II, n° 49), où ses tableaux d'ailleurs sont nombreux, et une *Mise au tombeau* (n° 54), rappelant Garofalo, lequel est avec les grands maîtres de la peinture italienne à peu près dans les mêmes relations que Ferrari. — L'*Accademia Albertina* [K] de *Turin* possède une série considérable de cartons.

Les églises précédemment citées sont aussi riches en fresques qu'en tableaux d'autel. Les peintures de *Varallo* surtout sont comme une révélation de la carrière entière de Ferrari. Les premières sont dans deux églises aux portes de la ville, *S. Maria di Loreto* [L] et *S. Marco* [M], et trahissent encore la manière lombarde. — Dans l'église franciscaine de *S. Maria delle Grazie* [N] (au pied du Sacro Monte), toute la muraille au-dessus du chœur est occupée par une *Passion* au centre et plusieurs panneaux tout autour, qui sont comme la traduction libre et puissante d'une inspiration pérugine, avec certaines influences de Signorelli. Dans la chapelle à gauche, au-dessous de cette paroi du chœur, la *Présentation au temple* et le *Christ parmi les docteurs* rappellent le récit pittoresque de Raphaël et sont peut-être l'œuvre la plus pure de Ferrari. Dans les quarante chapelles du Sacro Monte, nombre de peintures sont attribuées à Ferrari, qui est certainement l'auteur des suivantes : le *Cortège des trois Rois* dans la chapelle de ce nom (malheureusement très endommagé); dans la chapelle de la *Crucifixion*, le *Cortège des lansquenets*, des *cavaliers* et des *femmes de Jérusalem*, ainsi que les *douze Anges blonds*

(1) Ferrari, originaire d'un village voisin, était fier de se dire fils de *Varallo*; et c'est là qu'entre ses séjours à Milan et à Rome, il revenait sans cesse. (*Varallo* est facilement accessible, soit de *Novare*, soit du lac d'*Orta*.)

pleurant sous la voûte, œuvre de la dernière époque, remarquable par la plénitude du caractère, la largeur et l'énergie de l'exécution.

Dans l'église de *Saronno* [A], le *Concert d'Ange*, énergique et rude, qui emplit la voûte, fait un contraste saisissant avec la douceur des peintures de Luini. — A la *Brera* [B], des fresques de la *Vie de la Vierge*, avec des motifs d'une grande noblesse et d'une expression simple. A *S. Maria delle Grazie* [C] à *Milan*, la dernière fresque de Ferrari, datée 1542 (chapelle de la nef droite), une *Flagellation*, d'une belle conception, mais trop colossale pour le lieu. — Dans l'église de l'île *S. Giuliano* [D] au *lac d'Orta*, quelques figures de *Saints* d'une exécution excellente. — Je citerai encore quelques peintures, des fresques colossales de 1532 et de 1534, dans les églises *S. Cristoforo* [E] et *S. Paolo* [F] à *Vercell*. — Le tableau d'autel de l'église supérieure d'*Arona* [G], attribué à GAUDENZIO VINCI, et dont la peinture centrale représente une *Vierge adorant l'Enfant*, d'après une composition de Pérugin (datée 1511), est très vraisemblablement une œuvre de Ferrari.

Les artistes précédemment mentionnés sont tels qu'aucun des élèves de Léonard ne saurait entrer en lice avec eux. L'histoire de ces derniers, d'ailleurs, est si obscure, il y a d'eux si peu d'œuvres vraiment attestées (pour quelques-uns de ces maîtres même aucune attribution n'est certaine) que, dans la plupart des galeries, la nomenclature des tableaux de l'école de Léonard est le plus souvent très arbitraire. La difficulté d'attribution est encore aggravée par le fait qu'une grande partie de ces tableaux ne sont que des copies ou des reproductions plus ou moins libres de Léonard. (V. plus haut, Léonard, page 647.)

MARCO D'OGGIONO († 1530) nous est surtout connu par les fresques transportées de *S. Maria della Pace* à la *Brera* [H]. L'artiste s'y distingue des autres élèves de Léonard par l'originalité du mouvement et la richesse des raccourcis (*Assomption de la Vierge, Adam et Ève, les Noces de Cana*). Ses tableaux d'autel, parmi lesquels je citerai une *Madone trônant entre des Saints* (n° 99) et la *Chute de Lucifer* (n° 96), sont d'une tonalité trop sombre et d'un coloris trop lourd. — Je mentionnerai encore un grand tableau à *S. Eufemia* [I], une *Vierge* dans la *Casa Bonomi-Cereda* [J]; le *Christ bénissant* du *Pal. Borghese* [K] à *Rome* (I, 33), faussement attribué à Léonard, a déjà été cité plus haut.

ANDREA SALAINO (mentionné de 1495 à 1515), l'élève favori de Léonard, n'est guère que le copiste de son maître : il n'y a de lui aucune œuvre d'attribution certaine. (V. plus haut, au sujet de quelques copies d'après les œuvres de Léonard, p. 648, A)

CESARE DA SESTO († après 1523), qui fut d'abord l'un des élèves les plus habiles de Léonard, alla plus tard à Rome et y subit l'influence personnelle de Raphaël. Cette dualité d'influences nous explique le carac-



tère malheureux de certaines œuvres, telles que l'*Adoration des Rois* au Musée [A] de Naples, d'une élégance maniérée, et remplie de détails pesants. Les mêmes défauts apparaissent davantage encore dans le grand tableau ovale de la *Galerie du Vatican* [B], de l'année 1523. — Les œuvres les plus remarquables du maître se trouvent dans les collections privées de Milan. Je citerai : chez le duc Scotti [C], une œuvre fameuse de la jeunesse de l'artiste, le *Baptême du Christ*, d'une délicatesse presque doucereuse et d'un grand éclat de coloris ; dans la collection du duc Melzi [D], une peinture ovale, primitive et d'une naïveté qui va jusqu'à la rudesse, la *Vierge avec le petit saint Jean*. Le duc Melzi possède en outre l'œuvre la plus célèbre des dernières années de l'artiste, un grand tableau d'autel : dans les nuages, la *Vierge entre les deux saints Jean*, et en bas, dans un riche paysage, *saint Roch entre saint Sébastien et saint Christophe*. Les figures rappellent la manière de Raphaël, mais le sentiment de la composition et la délicatesse du coloris sont tout à fait dans le style de Léonard. — La *Brera* [E] ne possède qu'une seule œuvre authentique, une *Madone* élégante à l'ombre d'un laurier (n° 263).

Giov. Pietro Ricci, dit GIOV. PEDRINI, n'est pas à proprement parler un élève de Léonard. C'est à lui surtout qu'il faut attribuer cette série de demi-figures d'expression douloureuse (*Ecce Homo, Mater dolorosa, sainte Madeleine, sainte Catherine*) qui, auprès de Léonard, sans doute, paraissent monotones et fades, mais qui, comparées aux tableaux d'un Carlo Dolce par exemple, reprennent toute leur valeur. La tonalité des tableaux de Pedrini est froide et blanchâtre ; son exécution est quelque peu mesquine et sèche. Sa meilleure œuvre est une *Vierge* dans la sacristie du *Santo Sepulcro* [F] à Milan. Je citerai encore : un tableau d'autel, daté de 1521, dans le chœur de *S. Marino* [G] à Pavie ; quelques demi-figures au *Pal. Borghese* [H] à Rome, et chez le marquis Brivio [I] à Milan ; quelques *Vierges* à la *Villa Albani* [J] (n° 9), au *Pal. Rospigliosi* [K] à Rome, etc. — (V. aussi Léonard, p. 647, note.)

Parmi les successeurs de Gaudenzio Ferrari, BERNARDINO LANINI († vers 1578) commença par une certaine énergie de formes et de coloris ; plus tard il devint maniéré. Plusieurs de ses œuvres se trouvent à la *Brera* [L] et dans les églises de Milan. Son chef-d'œuvre, ce sont les fresques dont il décora, dans sa jeunesse, l'une des chapelles de la nef droite de *S. Ambrogio* [M]. La grande fresque de *S. Catarina* [N] est de date postérieure. — Hors de Milan, je citerai : des tableaux dans la *Galerie* [O] de Turin, dans l'église de *Saronno* [P] ; et un tableau dans l'église de *S. Pietro e Paolo* [Q] à Borgo Sesia, représentant une *Vierge sur un trône* entre des Saints (1539). A *Novare* [R] et à *Vercell* [S], toutes les églises sont remplies d'œuvres de Lanini et de Gaudenzio, ou de Lanini seul : l'œuvre principale, ce sont les peintures de la chapelle de la *cathédrale* [T] de *Novare*, représentant des scènes de la *Vie de la*

*Vierge.* — LOMAZZO et FIGINO sont déjà des maniéristes, et leurs portraits seuls ont quelque valeur. Le premier en outre est un écrivain d'art estimable, moins, il est vrai, par ses vues propres que par l'importance de ses renseignements.

GIOVANNI ANTONIO DE LAGAIA se rattache à Bernardo Luini. Son chef-d'œuvre est la peinture centrale du maître-autel de l'église du *Séminaire* [A] d'Ascona, dans le Tessin : une *Madone avec des Saints et les donateurs* (1519). Ces derniers portraits surtout révèlent une parenté étroite avec Luini.

---

L'école vénitienne partage avec Corrège la gloire d'être celle qui donne le plus à la volupté des yeux. Par un trait remarquable, elle n'a pas atteint ni n'a voulu atteindre le plus haut idéal de la forme humaine, parce que l'énergie nécessaire d'un tel art eût dépassé la simple sensualité de la vie. Mais ce qui est plus extraordinaire, c'est que, malgré sa pauvreté relative de motifs poétiques, cette école, par son seul mérite pittoresque, est au niveau ou au-dessus de toutes les autres. Serait-ce simplement un effet de la volupté des yeux ? Ou bien serait-ce que le royaume de la poésie s'étend jusque dans ces régions où nous autres profanes ne croyons voir que la beauté pittoresque ? Et n'est-ce pas déjà, aussi bien, une puissance divine qu'exerce le charme voluptueux de Corrège, traduit dans l'espace et la lumière ? Il en est de même pour les Vénitiens, sur lesquels d'ailleurs (Titien même y compris) Corrège n'est pas resté sans influence. Avec une distinction : Corrège a de la sensibilité, les Vénitiens en ont moins, mais ils ont l'instinct le plus vif de la jouissance.

La qualité proverbialement maîtresse ici est le *coloris*, qui avait atteint déjà un haut degré d'excellence chez les artistes de la génération précédente (V. p. 592 et suiv.), mais qui en ce siècle reçoit son achèvement. L'effort obstiné des maîtres vénitiens en ce sens avait un double objet : d'une part, ils étaient réalistes, ils avaient à nouveau, et d'après nature, approfondi les jeux de la lumière, de la couleur, des surfaces, l'étoffe même des draperies était d'un rendu merveilleux. D'autre part, ils avaient consulté l'œil humain, mesuré le pouvoir du charme et de la volupté qu'il était capable de ressentir. Ils ont plus qu'aucune autre école pénétré le mystère inconnu aux profanes.

Il est facile de deviner quels étaient les sujets les plus heureux au gré de ces maîtres : — plus ils se tiennent près de cette sphère, plus ils sont grands, et plus est puissant l'effet qu'ils produisent.

Le maître vraiment créateur dans cette nouvelle phase de l'école vénitienne, est Giorgione. A côté de lui, mais après lui, se placent Titien et Palma. Toutefois, comme Giorgione mourut jeune, Titien devint rapidement le centre de l'école même, et, durant sa longue existence, il a, comme maître du chœur, présidé à toutes les phases de développement.

GIORGIO BARBARELLI, dit GIORGIONE (né probablement en 1477, peut-être même quelques années plus tôt, mort en 1511), originaire de Castelfranco (ainsi que les deux autres chefs de l'école, il n'est pas de Venise même, mais de la *terre ferme*), était, comme ces derniers, l'élève de Giovanni Bellini. Nous n'avons de sa vie que quelques dates assez maigres ; aussi la critique (surtout celle de Crowe et de Cavalcaselle) a-t-elle réduit à une demi-douzaine en Italie le nombre de ses œuvres originales, tandis que des centaines de tableaux étaient et sont encore baptisés de son nom. Comme de plus, jusqu'à présent, la moitié de ces œuvres originales était ou inconnue ou inaperçue, il est aisé de comprendre que les recherches nouvelles nous montrent l'artiste sous un aspect très différent, non pas moindre, mais plus sévère, plus uni, plus chaste.

Ces œuvres d'attribution absolument certaine sont les suivantes : d'abord, l'un des deux petits tableaux des *Offices* [A] (n° 621), l'*Épreuve du feu de Moïse enfant* (son pendant, n° 630, le *Jugement de Salomon*, avec ses figures maigres et son dessin assez faible, ne semble pas de la main même de Giorgione). Il a été exécuté sous les yeux de Bellini. — Puis vient la seule œuvre dont l'authenticité soit confirmée par les sources, le beau tableau d'autel de l'église de *Castelfranco* [B] (vers 1500), la *Madone trônant entre saint François et saint Libérale*, avec un effet de lointain merveilleux. — Puis, quelques années seulement plus tard, le délicieux tableau de genre dit la *Famille de Giorgione*, autrefois au Palais Manfrin, maintenant chez le prince *Giovanelli* [C] à Venise (décrit par l'Anonimo de Morelli). — Enfin, le chef-d'œuvre qui n'a pas été dépassé, le *Concert du Pal. Pitti* [D] (n° 185), que Morelli attribue aujourd'hui à Titien.

La *Daphné poursuivie par Apollon*, dans le *Seminario della Salute* [E] à Venise (de petites figures dans un paysage), présente un motif mythologique ravissant ; la peinture malheureusement n'est plus guère qu'une ruine.

Le *Christ portant la croix* dans la *Casa Loschi* [F] à Vicence (qui est encore dans le style de Bellini, mais très abîmée) et le petit *portrait d'Homme en costume blanc*, à la *Galerie* [G] de Rovigo (n° 11), pourraient être joints immédiatement aux œuvres précédentes comme d'attribution presque certaine. Le *Chevalier de Saint-Jean* (aux *Offices* [H], n° 622) a été sans raison contesté à Giorgione. — Des fresques peintes par l'artiste au *Fondaco de' Tedeschi* [I] à Venise, l'œil, à force de



chercher, trouvera encore quelques traces de figures en plusieurs endroits, sur les deux côtés faisant face à la rue (1).

Ces œuvres, quoique en très petit nombre, montrent une variété de sujets qui ne se retrouve chez aucun Vénitien de ce temps. Dans le Christ portant la croix (Casa Loschi), le jeune artiste suit encore les traces d'Antonello et de Bellini. Le tableau d'autel de Castelfranco, d'un coloris éclatant, mais d'une beauté simple, est composé encore dans le style religieux de Giov. Bellini, avec les mêmes caractères nobles et achevés. Mais le fond de paysage, qui est délicieux, commence à jouer ici un rôle principal; et, dans les deux tableaux bibliques des Offices, le sujet ne paraît être qu'un prétexte au paysage lui-même. Ce qui est entièrement neuf et original (y compris le sujet), c'est le *Concert* et la *Famille de Giorgione*. Le premier est le modèle le plus précoce et le plus achevé d'un tableau de genre; le second est comme une scène de roman au milieu d'un harmonieux paysage.

L'art de donner la vie aux caractères et de leur prêter le charme d'une exécution achevée avait été poussé si loin déjà dans la période précédente que le temps ne devait pas tarder où ces caractères mêmes seraient traités à part. Dans la période précédente, l'école vénitienne avait pu mettre tout son art à reproduire des demi-figures de la Madone avec des Saints. Giorgione fait de même des demi-figures, mais profanes et de fantaisie, qu'il est difficile de distinguer des portraits proprement dits. Il est l'ancêtre de ce genre, qui plus tard a joué un si grand rôle dans toute la peinture moderne. Et, s'il peint des demi-figures en costume, ce n'est pas que la figure entière lui soit difficile; c'est qu'il trouve dans ce genre un ensemble poétique achevé, suffisant. Venise, à cette époque, prêtait relativement peu à la grande peinture, historique ou dramatique: elle n'a pas les grands travaux à fresque de Rome et de Florence, et l'excès de son activité artistique, elle l'emploie précisément à ces fresques dont les particuliers aimaient à parer leurs demeures, et telles qu'aucune autre école n'en a créées. Est-ce de la peinture d'histoire ou de la peinture de genre? Tantôt c'est la liberté du faire qui l'emporte, tantôt la beauté de la forme. Des compositions comme le *Concert* prêtent, plus que d'autres, aux commentaires sur le sens, l'intention qu'elles recèlent; c'est, avec peu de matière, un fonds inépuisable.

Cette sorte de « tableau de genre » à la vénitienne, Giorgione l'étendit jusqu'aux scènes bibliques, en tant qu'elles ne sont pas sujets de dévotion et d'église, mais prétextes où se complaît un art riche, aux

(1) Parmi les tableaux principaux d'Italie jusqu'ici attribués à Giorgione, il suffit de citer la *Tempête* à l'Académie [A] de Venise (probablement de PARIS BORDONE), l'*Invention de Moïse* à la Brera [B] (par le vieux BONIFAZIO), et la *Pietà* de Trévise (au Mont di Pietà [C]), peut-être d'un élève indigène de Giov. Ant. da Pordenone). Je reviendrai sur ces différents tableaux à mesure que se présenteront les noms des maîtres eux-mêmes.

couleurs éclatantes. C'est la preuve à quel point, pour les Vénitiens, le sujet n'est qu'un motif à peindre la vie sur un fond de paysage, qui est la partie la plus importante de l'œuvre. A cet égard, le contraste est grand entre les maîtres de Venise et l'école florentine et romaine. Mais le sentiment poétique, la beauté des formes, la magie des tons, l'éclat du coloris transfigurent ce monde profane et placent les œuvres de Giorgione, ainsi que de ses successeurs, à côté des œuvres les plus sublimes de leurs grands contemporains de Rome, de Florence et de Milan.

Vers le même temps, mais à sa manière propre, malgré l'influence de Giorgione, le Bergamasque JACOPO PALMA (né vers 1480, † 1528) vise le même but. Dans ses tableaux d'autel, dont il s'est conservé un assez grand nombre, il a, malgré plus de liberté dans l'ordonnance, pour modèle essentiel Bellini, sur les dernières années duquel d'ailleurs il réagit à son tour. (Comparer le tableau d'autel de Bellini à S. Giovanni Crisostomo.) — Il y a dans les figures de ses Saints une force rare chez les Vénitiens et une énergie intime ; les figures de femmes imposent par la beauté ample des formes ; et chacune de ces œuvres est d'une gamme positive, extraordinairement profonde. L'une des premières œuvres du maître est peut-être *la Femme adultère devant le Christ*, de la *Galerie du Capitole* [A], jadis attribuée à Titien. Ses œuvres principales de la première époque sont les tableaux d'autel de *Zerman* [B] (non loin de Mestre), *la Vierge tenant sur le sein l'Enfant qui bénit les quatre patrons au pied du trône* ; à l'*Académie* [O] de Venise (n° 593), *Saint Pierre trônant* entouré de six Saints. Dans la même collection (n° 59), mais moins importante et de date postérieure, *l'Assomption de la Vierge* (figures au-dessous de la grandeur naturelle), dans le style de Giovanni et de Titien. A *S. Cassione* [D], un *Saint Jean-Baptiste trônant* avec quatre Saints (que Crowe et Cavalcaselle regardent comme une œuvre de R. Marcone). A *S. Stefano* [E] de Vicence, un tableau d'autel particulièrement imposant : *la Vierge trônant entre sainte Lucie et saint Georges* ; par devant, un ange jouant de la mandoline ; de chaque côté, une vue sur un beau paysage. Un très grand tableau, et divisé en un grand nombre de parties, que, sur le tard, Palma peignit pour sa petite ville natale *Serinalta* (dans la *cathédrale* [F] ; la composition du milieu représente *la Vierge se rendant au temple*), est peut-être l'œuvre la plus rapide du maître. Dans cette même vallée de Brembo, sa patrie, les églises de *Dossena* [G] et de *Peghera* [H] conservent du maître deux tableaux d'autel. La grande *Adoration des Rois* à la *Brera* [I] (n° 172, de 1525), et *l'Empereur Constantin et Hélène avec la Croix* entre deux Saints (n° 290), ne donnent pas de l'artiste l'idée la plus favorable.

Le meilleur de ses tableaux d'autel, *la Sainte Barbe*, avec deux tableaux insignifiants de chaque côté (dont l'ordonnance n'est pas heureuse), à *S. Maria Formosa* [J] à Venise (premier autel à droite), touche

déjà, par la figure de la Sainte, aux confins du tableau de genre. La tête est d'une beauté vraiment vénitienne; l'ensemble, qui est d'une grande puissance, montre une science accomplie de la couleur et du modelé. On est surpris de remarquer à côté la marche irrésolue, les plis peu plastiques de la draperie, la petitesse affectée de la main qui tient la palme. — Le premier, Palma a peint les « *Saintes Conversations* » comme des tableaux de piété domestique, d'une beauté profane, d'un éclat et d'une harmonie de couleurs qui ne sauraient être surpassés. Groupes d'une liberté aisée (avec de petites figures) où est représentée la Vierge avec l'Enfant, au milieu d'un paysage, entourée de Saints, de bergers, ou de donateurs qui, pleins de vénération, s'approchent et s'agenouillent. Partout c'est la même tonalité, ici plus simple, là plus riche; la gamme des couleurs est ici plus haute, là plus profonde; le fond de paysage est ici plus uni, là plus éclatant; la Madone est généralement au centre, assise à l'ombre d'un arbre. — Parmi les tableaux de ce genre en Italie, le plus beau, et avec raison, passe pour être celui du Musée [A] de Naples. Il y en a deux, plus anciens, avec des Saints, dans les galeries de Rovigo [B] et de Bergame [C]. Au Pal. Borghese [D] à Rome (XI. 32), et au Pal. Colonna [E]: la *Madone avec saint Pierre*, recommandant le fondateur à genoux, un jeune homme imberbe; l'expression est d'une vérité inouïe, il y a là un abandon intérieur, une énergie de ton, une exécution à la fois nerveuse et souple, où Palma n'est surpassé par aucun Vénitien.

Palma est aussi le créateur de ces figures de femmes parfois trop opulentes, comme les aime avec prédilection la dernière école vénitienne; mais, chez lui, elles conservent encore leur noblesse et elles inspirent toute confiance. Giorgione a fait les pendants, en hommes, dans son « *Concert* ». L'Italie ne possède plus que trois de ces tableaux. L'un, qui a encore la forme historique, est la *Judith des Offices* [F] (n<sup>o</sup> 619), aujourd'hui une ruine. L'autre est un simple portrait, attribué à Titien, dont en effet, pour de telles œuvres, Palma a été le modèle: c'est, au Pal. Sciarra [G], la *Bella*, dite « *le plus magnifique type féminin de Titien* ». Cette dernière, pour l'ordonnance et le coloris (costume rouge, bleu et blanc), est aujourd'hui encore (quoique les restaurations l'aient fort abîmée), la plus belle des figures de Palma et une des œuvres les plus accomplies de l'art italien. — (La *Schiava* du Pal. Barberini [H] n'est plus aujourd'hui, et avec raison, considérée que comme une imitation de Palma.)

Au centre de l'école se tient la figure puissante de TIZIANO VECELLIO (1477-1576), élève de Giov. Bellini, qui, durant une vie longue de près de cent ans, a résumé, créé lui-même, ou suscité par son influence sur les générations plus jeunes, ce qu'il y a de meilleur dans l'art vénitien. Il y n'y a pas un des éléments intellectuels de l'école dont il ne soit le



représentant accompli. Il est vrai que son génie propre est contenu dans les mêmes limites que l'école elle-même.

Le trait divin de Titien est qu'il donne aux êtres et aux choses cette harmonie de l'existence, qu'ils devraient avoir, ou qui vit en eux troublée encore et méconnaissable. Ce qui, dans la réalité, n'est que fragmentaire, détaché, réservé, il le complète, lui rend bonheur et liberté. C'est sans doute la loi générale de l'art; mais nul ne l'a comprise plus calme, plus simple, avec une telle expression d'absolue nécessité. C'était en lui, pour détourner de son sens ordinaire un terme philosophique, une *harmonie préétablie*. Plus que personne, il possédait à un haut degré les ressources et les procédés de l'école; et cependant, à ce dernier égard, plus d'un artiste l'a égalé parfois. Ce qui lui est propre, c'est sa grande manière, telle que nous venons de la décrire.

A la jeunesse de Titien (1) doivent appartenir deux œuvres attribuées d'ordinaire à Giorgione : l'*Homme de douleurs*, à la *Scuola de S. Rocco* [A] à Venise, où se retrouve encore le type des vieux maîtres vénitiens, et le *Christ portant la croix*, à l'église de *S. Rocco* [B]. Il faut ajouter le tableau de *S. Marcuolo* [C], représentant le *Christ enfant entre sainte Catherine et saint André*. — Le buste du *Sauveur*, d'une grande noblesse d'expression, dans la *Gal. Pitti* [D] (n° 228), est de date plus récente. — Une preuve de la puissante influence qu'exerça sur le jeune maître la manière magnifique de Giorgione, c'est, au *Pal. Borghese* [E] à Rome, l'*Allégorie* (de 1508), une des plus belles œuvres pittoresques de tous les temps : l'*Amour sacré et l'Amour profane*, motif déjà traité, entre autres, par Pérugin. Le sens du tableau est illustré de toute manière : l'une des figures, entièrement vêtue, y compris les gants; la rose effeuillée; sur le sarcophage de la fontaine, un bas-relief représentant l'Amour éveillé de son sommeil par des génies armés de fouets; les petits lapins, et dans le lointain un couple d'amants. Ce n'est qu'une allégorie si l'on veut, mais d'une espèce rare, où l'idée à exprimer se perd et se confond dans une poésie inexprimable. Le tableau exerce ce charme rêveur que des images seules pourraient rendre, que les mots peut-être ne réussissent qu'à profaner. — D'une autre composition analogue, les *Trois Ages de l'homme* (l'original est dans la *Bridgewater Gallery* à Londres), il se trouve des copies dans les *Gal. Doria* [F] et *Borghese* [G] à Rome. La *Salomé avec la tête du Baptiste*, suivie par une servante (*Pal. Doria* [H] à Rome, II, 40), était jadis attribuée à Giorgione : Cavalcaselle l'attribue à Pordenone; Morelli la considère comme une œuvre de jeunesse de Titien sous l'influence de Giorgione.

(1) Une fresque de la *Madone*, à *Pieve di Cadore* [I] (Casa Valenzasco), lui est faussement attribuée, comme œuvre de toute première jeunesse. Deux tableaux au *Pal. des Doges* [J], la *Visitation* et le *Passage de la mer Rouge*, qui lui sont également attribués comme œuvres de jeunesse, sont, selon toute vraisemblance, de PELLEGRINO DA SAN DANIELE.

La beauté des têtes et l'éclat du coloris témoignent plutôt en faveur de cette dernière opinion. — Le beau groupe de *Vierge avec les deux enfants et saint Antoine aux Offices* [A] (n<sup>o</sup> 633) est également une œuvre de la première époque, d'une exécution très soignée. — Le portrait du doge *Niccolò Marcello* (*Galerie du Vatican* [B]), peint d'après un ancien tableau, révèle déjà avec évidence le don extraordinaire qu'a Titien d'exprimer les caractères avec une grandiose simplicité.

Des fresques que Titien exécuta avec Giorgione et acheva en 1508 au *Fondaco de' Tedeschi* [C] (remarquer entre autres la figure de la Justice, baptisée Judith) il ne reste malheureusement que des fragments à peine reconnaissables. Les fresques qu'il peignit en 1511 pour deux écoles de Padoue se sont au contraire bien conservées. Ces compositions, rapidement exécutées, sont des œuvres plus sommaires, mais vivantes et d'un coloris éclatant. Dans la *Scuola del Carmine* [D], il n'y a du maître que la cinquième fresque : *Saint Joachim et sainte Anne* ; — les autres sont de CAMPAGNOLA et de vieux maîtres de Padoue. — Dans la *Scuola del Santo* [E], Titien a peint la première, la onzième et la douzième fresque, achevées en 1511 : *Saint Antoine* faisant déposer un petit enfant sur l'innocence de sa mère, une des plus saisissantes compositions de Titien ; un mari jaloux tuant sa femme ; saint Antoine guérissant un jeune homme à la jambe brisée. (Les autres fresques, la quatrième, la huitième, la dixième, sont l'œuvre de vieux maîtres padouans ; les deuxième, troisième, neuvième et dix-septième sont de DOMENICO CAMPAGNOLA, dont le talent très distingué rivalise presque ici avec l'art de Titien ; les cinquième, septième, treizième et quatorzième sont de différents élèves de Titien ; la sixième est de GIOV. CONTARINI ; la quinzième et la seizième sont de maîtres postérieurs.) Dans tout ce qui appartient à la composition, ces peintures ne sauraient évidemment être comparées aux œuvres florentines du même temps (dans la *Scuola del Santo*, en particulier, les sujets manquent d'âme, d'expression intime, voir p. 352 et 447) ; mais comme images de la vie, avec une grande liberté de caractères, avec des costumes pittoresques d'une exécution accomplie, des fonds de paysage exquis, avec un coloris que, dans la fresque, seuls Raphaël et André del Sarto ont çà et là égalé, ces travaux de Titien sont d'un très grand prix. Le clair-obscur dans les chairs est d'une délicieuse volupté. — Les fresques exécutées par Titien en 1524 dans la chapelle du *Pal. des Doges* [F] ont disparu. Le *Saint Christophe*, du même temps (dans l'escalier, en bas, près de la chapelle), est une de ces œuvres de Titien d'où semble luire un rayon emprunté à Corrège. La *Madone*, traitée également en fresque, avec l'Enfant et deux anges (à la Scala de' Giganti), a beaucoup souffert.

Parmi les grandes peintures religieuses de Titien, la première en date est le *Saint Marc trônant*, entouré de quatre Saints (1512, ou même, selon Morelli, de 1504), dans la sacristie de la *Salute* [G] : elle a peut-être

été exécutée sous l'influence de Fra Bartolommeo, qui avait visité Venise en 1506. C'est un chef-d'œuvre pour la maturité et la noblesse des caractères, pour le ton d'or énergique et éclatant. — Une *Madone*, avec les donateurs, au *Pal. Balbi* [A] à Gênes, est malheureusement abîmée. — En 1518, Titien peignit l'*Assomption de la Vierge*, œuvre qui marque une étape dans sa vie (*Académie* [B] de Venise). Le groupe inférieur est le plus vrai épanouissement de l'extase : quel puissant essor entraîne les apôtres vers la Vierge ! Dans quelques têtes, le type favori de Titien s'élève à une beauté céleste. En haut, dans la légion des bienheureux, celui des anges qui porte la couronne est une belle et grande figure, en pied ; des autres on ne voit que les belles têtes supra-terrestres, tandis que les chérubins sont représentés tout entiers et, dans leur genre, avec une certaine noblesse de style. En supposant qu'ici l'influence de Corrège se soit exercée, le maître de Parme est cependant surpassé pour l'expression vraiment céleste des figures. Dieu le Père est d'un type moins idéal que les têtes de Christ de Titien : à partir de la ceinture, il disparaît dans la gloire qui rayonne autour de la Vierge. Celle-ci se tient légère et ferme sur les nuages, de forme encore idéale, et sans recherche de vérité mathématique. Ses pieds sont entièrement visibles. Sa robe rouge se détache sur le manteau bleu foncé, noué par devant, et qui flotte au souffle de l'air. Sa tête est encadrée d'une admirable chevelure. L'expression est une des divinations les plus hautes dont l'art puisse se féliciter : les dernières entraves terrestres sont tombées, c'est le souffle même de la béatitude éternelle.

*S. Niccolò* [C] à Trévisse possède une *Annonciation* de date à peine plus récente : la Vierge est à genoux, l'ange est amené comme par un souffle de tempête ; derrière, et tout petit, est agenouillé le donateur, de la famille des Malchiostri. — L'*Annonciation* de la *Scuola di S. Rocco* [D] (dans l'escalier qui mène à l'étage supérieur) est plus récente et plus belle encore. A *S. Domenico* [E] d'Ancône, une grande *Madone trônant avec des Saints* (1520), malheureusement endommagée. — *Brescia* possède, dans l'église de *S. Nazaro e Celso* [F], un grand tableau d'autel en cinq parties : au centre, la *Résurrection du Sauveur* avec deux gardiens effrayés qui se sauvent ; sur les panneaux de côté, des figures de Saints ; en haut, l'*Annonciation* (1522). — Le tableau de la *Galerie du Vatican* [G] est une *Santa Conversazione* grandiose : six Saints, d'une expression modérément extatique, se meuvent devant une niche en ruine, au-dessus de laquelle, sur les nuages, apparaît la *Madone* ; deux anges s'empressent de porter à l'Enfant des couronnes qu'il jette avec une espièglerie de bienheureux ; plus haut, le commencement d'une gloire rayonnante (de 1523, brutalement mutilé par le retrait de l'hémicycle supérieur qui achevait la composition). Dans ce genre de scènes si calmes, où il n'y a qu'un son, qu'une impression pour emplir le tout, où l'intention historique s'efface, Titien est d'une grandeur incompara-



ble. — Au *Pal. Manfrin* [A], une copie de la célèbre *Mise au tombeau* (l'original est au Louvre), qui appartient à cette époque.

Parmi les *portraits* exécutés dans ces années il faut citer, à l'*Académie* [B] de Venise, *Jacopo di Franc. Soranzo* (1522) et *Antonio Capello* (1524 ; — ce dernier soulève quelques doutes). Dans la *Galerie Pitti* [C], le secrétaire privé *Tommaso Mosti* (n<sup>o</sup> 495, de 1526). Le plus grand nombre de ces portraits ont beaucoup souffert des repeints. — Je place à une date un peu antérieure le beau portrait de femme des *Offices* [D] (n<sup>o</sup> 626), baptisé *Flora* : de la main gauche elle soulève la tapisserie, de la droite elle offre une rose. Titien a atteint ici le but poursuivi par Palma dans ses portraits de femmes. Comme pour la *Maîtresse de Titien* au Louvre, il est permis de se demander ici jusqu'où va le portrait et où commence l'imagination artistique proprement dite : est-ce une beauté particulière et vivante ? est-ce, au contraire, un idéal de la beauté traduit en portrait ?

L'œuvre la plus accomplie peut-être de Titien est le tableau des *Frari* [E] : plusieurs Saints recommandent à la *Vierge trônant* sur un autel les membres de la famille Pesaro, agenouillés au premier plan (1526, au milieu précisément de la carrière du maître). C'est un travail d'une beauté inanalysable, par lequel Titien a renouvelé pour l'art à venir l'exécution des sujets de ce genre d'après les lois pittoresques des groupes et la gradation de couleurs dans un espace libre où l'air se joue. (Aux *Offices* [F], une copie inachevée de la *Madone*, du xvii<sup>e</sup> siècle.) — Ici se plaçait le célèbre *Saint Pierre Martyr* de *S. Giovanni e Paolo* [G] (1530, détruit par l'incendie de 1867). Puisse ce que je vais dire évoquer, chez ceux qui ont encore vu le tableau, le souvenir d'une impression merveilleuse ! Le motif est ici vraiment saisissant, quoique sans horreur : le dernier cri du martyr et la plainte de son compagnon épouvanté s'élèvent dans les hauteurs des arbres aérés : ces arbres, feignez de ne pas les voir en mettant la main devant, et vous comprendrez ce qu'un espace libre de cette sorte a d'importance dans des scènes réellement agitées. Le paysage surtout est ici, pour la première fois, traité avec une conscience artistique absolue, et la perspective est dans une lumière courroucée qui aide essentiellement à déterminer le caractère de l'œuvre. C'est, en ce temps, la transition nécessaire et fatale ; l'art a grandi : ce ne sont plus les Saints, c'est la légende ; ce n'est plus la victime, c'est l'acte même du martyre qu'on met sur l'autel. — A côté de ces œuvres figure dignement, à *S. Giovanni Elemosinario* [H], le *Saint Jean l'Aumônier*, qui fut composé peu après. Il a malheureusement (comme la peinture du Vatican, voir plus haut) été mutilé par le retrait de l'hémicycle supérieur qui l'achevait. — A *Zoppé* [I], dans le Frioul, une *Madone avec des Saints*, gâtée par les restaurations.

Les portraits désormais vont prendre le meilleur de l'activité du

maître. Titien peignit le *cardinal Hippolyte de Médicis*, en costume hongrois (*Galerie Pitti* [A], n° 201); le *cardinal Bembo*, âgé, mais encore robuste (*Rome, Galerie Barberini* [B]). Ce sont des tableaux d'une grande manière et d'un coloris éclatant. — La *Galerie Doria* [C] à Rome a deux portraits représentant, croit-on, *Marco Polo* et *Janse-nius*. Dans la *Galerie Colonna* [D] est un portrait de moine qu'on croit être *Onofrio Panvino*. Le jeune patricien anglais du *Pal. Pitti* [E] (n° 292), tout en noir, est du même style, bien que très supérieur. Aux *Offices* [F] (n°s 605 et 597) sont les œuvres maîtresses de cette période : le *duc Francesco Maria d'Urbino*, dans son armure, debout devant une draperie de peluche rouge, et la *duchesse*, jadis belle, maintenant vieillie, dans son fauteuil. Les deux œuvres, d'un caractère achevé et d'une exécution très soignée, sont l'une et l'autre de 1537.

Le type de la duchesse se retrouve dans la célèbre « *Bella* » du *Pal. Pitti* [G] (n° 18) et dans la *Vénus au petit chien* de la *Tribune des Offices* [H] (n° 1117). Le costume de la « *Bella* » (bleu, violet, or et blanc), vraisemblablement du choix de l'artiste, est secrètement en harmonie avec le caractère aimable et gracieux de la tête. L'œuvre dépasse, en charme et en magie, même la « *Flora* » des *Offices*. Ce sont des figures de ce genre qui souvent égarent la peinture de notre temps, en France surtout. Pourquoi sont-ce là les formes éternelles, tandis que les modernes s'élèvent rarement au-dessus de belles esquisses ou têtes d'étude ? C'est que le motif et le moment, la lumière, la couleur et la forme, tout naissait et croissait en même temps dans l'esprit de Titien. Et ce qui est créé de cette façon est éternel. La pose voluptueuse, l'harmonie de la chair avec la chevelure d'or et la blancheur du linge fin, tant d'autres beautés de détail encore se fondent dans l'harmonie de l'ensemble, rien ne se présente isolément. Titien peignit ce tableau pour le duc d'Urbino, ainsi que la *Magdeleine* du *Pal. Pitti* [I] (n° 67). C'était la pécheresse repentante qu'il fallait peindre ; mais le sujet n'est qu'un prétexte, la femme est merveilleusement belle, et ses cheveux flottent autour du corps comme des vagues dorées.

Il y a aux *Offices* [J] (n° 609) une copie de la grande composition de 1538, la *Bataille de Cadore* (peinte pour la grande salle du Palais des Doges, et brûlée en 1577). — L'*Académie* [K] de Venise (n° 487) conserve de l'année suivante, 1539, une œuvre importante et originale : la *Vierge*, jeune fille, *allant au temple* ; la scène est prise immédiatement sur le vif de l'existence vénitienne, et rendue avec une grande abondance de détails ; l'exécution est d'une beauté et d'une fraîcheur surprenantes. Plus tard on a ajouté, à droite et à gauche, deux grandes pièces à la place des vides remplis d'abord par les portes, et l'effet primitif a été complètement altéré. — A *S. Marciliano* [L], le jeune *Tobie avec l'ange*, tableau naïf de la faiblesse infantine sous la protection céleste. — Dans les trois plafonds de la sacristie de la *Salute* [M], destinés d'a-

bord à S. Spirito, la *Mort d'Abel*, le *Sacrifice d'Abraham*, la *Mort de Goliath*, Titien paraît s'être rattaché immédiatement à Corrège. Ce sont, il est vrai, les premières peintures vénitiennes faites pour être vues d'en bas. Ce genre n'était pas peut-être dans la nature pittoresque des Vénitiens, qui aiment le développement de la vie plus que les surprises, les illusions et les jeux de l'espace. Il s'agit, de plus, de sujets non pas célestes, mais terrestres, et ce n'est qu'une demi-perspective, comme dans les centaines de plafonds analogues, peints par les maîtres vénitiens. Les formes se contournent d'une manière assez désagréable (voir l'Isaac à genoux), et cependant la peinture est encore excellente. — Dans la même église, il y a encore la *Diffusion de l'Esprit-Saint* (1544), et, dans le chœur, derrière le maître-autel, des *Pères de l'Église* et des *Évangélistes*.

Dans la *cathédrale* [A] de *Vérone*, une belle *Assomption*, plus calme que celle de l'Académie : les apôtres, près du tombeau vide, profondément émus et priant, suivent de leur regard contemplatif la Vierge qui s'élève solitaire vers les cieux.

Dans le portrait qui fait partie de la collection des peintres aux *Offices* [B], *Titien* est représenté à l'âge de 60 ou 70 ans ; mais le tableau est trop abîmé pour qu'il soit permis de porter un jugement sur son authenticité. — Le portrait, beaucoup plus beau, de son ami *Pierre l'Arétin*, au *Pal. Pitti* [C] (n° 54), donne bien l'idée de ce personnage, qui lui-même caractérise si bien son temps. — C'est une œuvre magistrale aussi que le portrait (à mi-corps) de *Paul III*, assis sur un fauteuil, au *Musée* [D] de *Naples* (copies au *Pal. Pitti* [E], dans la *Galerie Spada* [F] à *Rome* et dans la *Galerie* [G] de *Turin*). Au *Musée* [H] de *Naples* encore, le même pape avec son fils *Alexandre* et son petit-fils *Octave* : ce dernier tableau n'est qu'une esquisse, mais pleine de vie et de sentiment dramatique. — Au même *Musée* [I] et dans la *Galerie Corsini* [J] à *Rome*, se trouvent deux portraits du *cardinal Alexandre*, l'un et l'autre en mauvais état. — De son frère, *Pier Luigi*, le père d'Octave, il y a, à *Naples*, deux portraits : l'un, au *Pal. Reale* [K], qui va jusqu'aux genoux, d'une exécution magistrale ; l'autre, au *Musée* [L], qui est très abîmé. — Aux *Offices* [M] (n° 614), un *Jean de Médicis*, peint d'après le masque mortuaire.

Pour les *Farnèse*, Titien peignit la *Danaé* du *Musée* [N] de *Naples*, laquelle est un témoignage des impressions qu'il recueillit à Rome durant son séjour en 1545. — La même perfection de formes se remarque dans la *Vénus avec l'Amour* de la *Tribune des Offices* [O] (n° 1108). Ce tableau, qui, par les lignes de la figure principale, rappelle la première *Vénus*, peint cependant un autre type, et le tapis de velours rouge au lieu du fin linge blanc, ainsi que le fond de paysage, lui donnent un sens nouveau. — Au *Pal. Doria* [P] à *Rome*, une allégorie, de signification obscure. — Dans la *cathédrale* [Q] de *Serravalle*, la *Madone avec les*



*saints Pierre et André* (1547). — Dans la *Galerie* [A] de *Turin* (n° 209), une copie du *Christ à Emmaüs*, dont l'original est au Louvre.

C'est à l'époque de son second séjour à Augsbourg (1548 et 1550/51) qu'appartient le *cardinal Cristoforo Madruzzo*, dans la *collection Salvadori* [B] à *Trente*. — Le *Charles-Quint* du *Musée* [C] de *Naples* est très abîmé. La figure en pied, debout, de *Philippe II*, au même musée, peut rivaliser avec le chef-d'œuvre qui est à Madrid. Il y a une copie de ce dernier tableau, avec quelques changements, au *Pal. Pitti* [D] (n° 200), et une copie, jusqu'à mi-corps seulement, au *Pal. Corsini* [E] à *Rome*. — *L'archevêque de Raguse*, dans la *Tribune des Offices* [F] (n° 1116, de 1552), est d'une extrême finesse. — A l'*Hôpital* [G] de *Milan*, un portrait de *Marc Antonio Rizzonico*, très abîmé. — A *Maniago* [H], *collection du comte Maniago*, les portraits des deux sœurs *Irène* et *Emilia de Spilimbergo*. — Au *Pal. des Doges* [I], vers 1555, Titien peignit le célèbre tableau de la « *Fede* », avec le *doge Grimani* à genoux. Son neveu Marco y ajouta deux figures, une de chaque côté. — Dans la *Bibliothèque de Saint-Marc* [J], une grande figure de la *Sagesse*, comme peinture de plafond.

Les vingt dernières années de la vie de Titien sont surtout fécondes en peintures religieuses d'une invention puissante et d'une exécution hardie. Dans l'église paroissiale de *Medole* [K] : le *Christ apparaissant à la Vierge Marie*. — Le solitaire *Saint Jean*, apôtre du repentir, à l'*Académie* [L] (n° 366), noble figure, d'une attitude singulièrement digne, avec une expression de douleur, dans un beau paysage; de la main droite il attire la foule près de lui. — Dans l'église des *Jésuites* [M], le *Martyre de saint Laurent*, sujet insupportable, mais d'une exécution magnifique : la tête du patient est une des plus expressives qu'ait peintes Titien ; le concours des différentes lumières sur le groupe saisi en plein mouvement est d'un effet magique. — La *Mise au tombeau* et l'*Adoration des Rois*, dans l'*Ambrosienne* [N] à *Milan*, sont des copies des originaux de Madrid. — Dans l'église de sa ville natale, *Pieve di Cudore* [O], Titien a donné un tableau d'autel, mais qui, selon toute vraisemblance, est de la main de son fils Orazio. — A *S. Domenico* [P] d'*Ancone*, une *Crucifixion*, cruellement défigurée. — A *S. Francesco* [Q] d'*Ascoli*, la *Vision* du patron de l'église, avec le donateur le prélat *Desiderio Guido* priant. — A *S. Sebastiano* [R] à *Venise*, *Saint Nicolas* en chaire, exécuté avec l'aide de ses élèves.

Le dernier des tableaux mythologiques du maître en Italie est l'*Éducation de Cupidon*, au *Pal. Borghese* [S] à *Rome*, d'une naïveté merveilleuse et d'un coloris éclatant. — A *Rome* encore, à l'*Académie de Saint-Luc* [T], une copie abîmée de la *Callisto*, d'après l'original de la *Bridgewater-Gallery* à *Londres*; la « *Vanité* » a été exécutée par ses élèves. — La dernière interprétation du type de *Magdeleine* au *Musée* [U] de *Naples*, où la sainte est vêtue d'un manteau à raies, de même que

l'exemplaire du *Pal. Durazzo* [A] à Gênes (où tout, même le paysage, est repeint), sont des répliques du tableau original qui est à Saint-Pétersbourg. Au lieu de la grâce aimable d'autrefois, c'est l'éclat voluptueux des membres; l'exécution est d'une largeur expressive, le coloris a les tons gris de la dernière époque. — Parmi les tableaux religieux des dernières années, Venise possède, à *S. Lio* [B], un *Saint Jacques de Compostelle* (la Cène peinte en 1565 à *S. Giovanni e Paolo* a été brûlée); une *Transfiguration du Christ* et une *Annonciation*, toutes deux à *S. Salvatore* [C]. — Au *Pal. Pitti* [D] (n<sup>o</sup> 423), l'*Adoration des Bergers*, analogue pour la composition à l'une des fresques que ses élèves exécutèrent dans l'église de *Pieve di Cadore*. — Dans la *Galerie* [E] municipale à *Urbino*, deux petits tableaux, la *Cène* et la *Résurrection*, le premier vide et sans charme, le second clair, lumineux et d'un coloris éclatant. — La dernière œuvre du maître, qui est à l'*Académie* [F] de Venise (n<sup>o</sup> 33), une *Pietà*, achevée par Palma Giovane, et plus tard repeinte en plusieurs endroits, révèle encore, malgré la mollesse des formes et des lignes, un vrai et grand sentiment (1).

En regard de cette trinité glorieuse de l'art vénitien, il faut citer un peintre un peu plus jeune, original, qui, avec une destinée très différente, a eu aussi un tout autre développement artistique. SEBASTIANO LUCIANI, connu sous le surnom qu'il reçut plus tard, FRATE DEL PIOMBO (né, croit-on, vers 1485, † 1547), doit avoir été d'abord élève de Giov. Bellini; puis il passa, jeune encore, dans l'atelier de Giorgione, chez lequel, par affinité, son talent pittoresque se développa rapidement. Le seul spécimen précieux qui nous ait été conservé de ses débuts est le tableau du maître-autel de *S. Giovanni Crisostomo* [G] à Venise : le patron de l'église, entouré d'autres saints, d'un coloris lumineux et riche (comme peu d'œuvres, même de l'âge d'or de Venise); dans le groupe des figures féminines il y a cette beauté, à la fois noble et sensuelle, pour laquelle Palma fut son modèle. — Les mêmes qualités se retrouvent plus frappantes encore dans la célèbre *Fornarina*, de la *Tribune* [H], qui a été attribuée à Raphaël (voir p. 679, H); c'est le portrait d'une belle et jeune Vénitienne, dans cette manière idéale et engageante que Palma, le premier, a trouvée : non qu'il y ait le fondu moelleux de cet artiste, mais au coloris éclatant de son maître Giorgione se joint une énergie originale de dessin et de pinceau qui ne le cède aux œuvres contemporaines de ses grands compatriotes que par une certaine rudesse

(1) Parmi les nombreux tableaux faussement attribués au maître, on peut citer : le *Baptême du Christ*, au *Capitole* [I] à Rome, de PARIS BORDONE; la « *Bella n.* » de la *Galerie Sciarra* [J], de PALMA LE VIEUX (voir ce nom), et la « *Schiava* » au *Pal. Barberini* [K] copie d'après Palma; le *Sacrifice d'Abraham*, dans la *Galerie Doria* [L] à Rome, de LIVIZI; de cette même galerie, le prétendu portrait de Titien et de sa femme, par SOPHONISBA ANGUISCIOLA; l'*Hommage des habitants de Vérone à Venise*, dans la *Galerie* [M] de Vérone, qui est sans doute l'œuvre de BONIFAZIO, etc.

naturaliste. Lorsque Sebastiano acheva ce tableau en 1512, il était déjà établi à Rome, où Agostino Chigi (après 1509, sans doute) l'avait appelé pour la décoration de sa *Villa Farnesina* [A]. Il y a là, de lui, dans la salle de Galatée, les peintures des lunettes (*Scènes des Métamorphoses d'Ovide*), et la figure colossale de *Polyphème*, exécutée en fresque à côté de la Galatée de Raphaël. Le coloris lumineux trahit encore l'élève de Giorgione, et l'œil est réjoui de quelques belles figures de femmes, mais la composition est singulièrement décousue et insignifiante. Ce ne furent assurément pas ces fresques, mais bien des œuvres comme la *Fornarina*, dont j'ai parlé, qui attirèrent sur lui le regard de Raphaël, au point que le « Violoniste » du grand maître a été fait sous l'influence de la *Fornarina*. C'est ce même tableau qui, pendant de longues années, valut à l'artiste l'amitié de Michel-Ange. Mais la manière de ce dernier eut un effet si violent sur le jeune Vénitien que, sous cette influence, peu à peu le coloris chaud et éclatant fit place, chez lui, à l'énergie du dessin, au grandiose de la composition, bien que cependant, jusqu'à la fin, le sens inné de la couleur lui fit un rang à part parmi ses rivaux à Rome. Dans le commerce étroit d'amitié qui unit les deux artistes, et dont Sebastiano, au reste, paraît avoir indignement abusé pour aigrir encore l'antipathie de Michel-Ange envers Raphaël, duquel l'art lui était déjà peu sympathique, il est vraisemblable que, pour mainte composition, Michel-Ange aida Sebastiano de ses conseils, peut-être de sa main. A l'égard de quelques figures, il n'y a presque pas de doute : cependant il n'y a pas lieu de songer à une collaboration vraiment importante de la part de Michel-Ange.

Déjà la tête colossale, dans une des lunettes de la Farnésine (avant 1512), œuvre inachevée, qui a été attribuée à Michel-Ange lui-même, trahit cette influence, dont le progrès pourtant n'a été que très lent. Ainsi le *portrait de jeune homme* de la *Galerie Scarpa* [B] à *La Motta* est encore assez près de la *Fornarina*. — Il y a un éclat de coloris dans le tableau d'autel de *S. Francesco* [C] à *Viterbe* (transept gauche), qui est une belle composition : le corps du Christ est étendu sur un suaire devant la Mère douloureuse, d'un grand caractère, qui, la bouche fermée, et tournée vers le devant, est assise au milieu du tableau. C'est une œuvre d'un effet étrange et saisissant, d'une impression solennelle, dont l'ordonnance rappelle tout à fait Michel-Ange. — A peu près vers le même temps se place la *Madone* inachevée, découvrant l'Enfant endormi, au *Musée* [D] de *Naples* : raphaélesque d'invention, l'œuvre est comme voilée de la buée d'un coloris tendre et frais. La conversion au style de l'école romaine est accomplie dans le *Martyre de sainte Agathe*, de 1520 (*Pal. Pitti* [E] (n° 179) ; œuvre qui, avec un rare bonheur, allie le dessin énergique et l'exécution virile de Michel-Ange à un coloris sévère et presque florentin.

Plusieurs grands ouvrages que Sebastiano exécuta depuis, mais à



d'assez longs intervalles, montrent à plein l'influence et parfois même révèlent la main de Michel-Ange. Les fresques de la première chapelle à droite, à *S. Pietro in Montorio* [A] de Rome, malheureusement trop noircies (par l'application de l'huile sur le mur), expriment, dans la composition principale, avec un réal grandiose, la torture de la Flagellation : la noble figure du patient est puissamment relevée par l'attitude des sbires. Les saints François et Pierre, de chaque côté, et les Sibylles, aux angles, sont traités avec la même grandeur. (Il y a de vieilles copies de la *Flagellation* à l'*Osservanza* [B] à Viterbe, et une plus petite au *Pal. Borghese* [C], III, 48.) — Le tableau d'autel de la chapelle Chigi à *S. Maria del Popolo* [D], la *Nativité de la Vierge*, et plus encore la fresque qui représente la *Gloire de Dieu le Père*, sont de même des œuvres puissantes, d'une riche composition, mais par malheur trop noircies pour qu'on en puisse vraiment jouir.

Avant 1525 se placent divers portraits où le maître donne toute sa mesure : au *Musée* [E] de Naples, le portrait du pape Adrien VI (grande salle, dite d'Alexandre VI), largement traité, et d'un coloris déjà plus modéré ; au contraire, un beau portrait d'homme avec toute sa barbe, au *Pal. Pitti* [F] (n<sup>o</sup> 409), a encore tout l'éclat de la vieille école vénitienne, bien que l'ardoise sur laquelle il est peint ait noirci les couleurs. — Le portrait de Ferrante d'Avalos, chez le *car. Santangelo* [G] de Naples, est de moindre valeur. — L'un des monuments du séjour de deux années que le maître fit dans sa ville natale, après le sac de Rome (1527), est le portrait de l'Arétin, à l'*Hôtel de ville* [H] d'Arezzo, qui, bien qu'à l'état de ruine, a encore un charme étonnant ; mais, à côté du célèbre portrait de Titien, cette œuvre est impuissante à rendre la personnalité brutale et imposante du poète. — A la même époque peut-être Sebastiano peignit le chef-d'œuvre reconnu de ses portraits : l'*Andrea Doria*, de la *Galerie Doria* [I] à Rome ; d'une grande simplicité de manière, mais, dans la physionomie pâle et froide, d'une vérité et d'une puissance sans égales. Ce ne sont que quelques couleurs grisâtres : mais dans ces quelques couleurs quelle force, quelle finesse de nuances ! — De son retour à Rome (1529) date l'excellente tête du pape Clément VII, au *Musée* [J] de Naples (traitée comme une tête de moine) ; du même pape, la *Galerie* [K] de Parme possède un portrait plus grand, mais de moindre valeur (avec un chambellan à ses côtés). — Les tableaux de la dernière époque du maître ont tous, presque sans exception, passé à l'étranger : la noble figure de *Saint Bernard*, avec le Tentateur à ses pieds, au *Quirinal* [L], en donne une idée singulièrement favorable. — Il y a de très étroites affinités avec la manière de Sebastiano dans l'original et beau tableau des *Offices* [M], la *Mort d'Adonis* (n<sup>o</sup> 592, attribué à Moretto) ; les formes belles et amples de Vénus se lamentant, ainsi que celles de ses compagnes, rappellent aussi Palma ; l'exquis paysage est du plus pur style vénitien.

L'unique élève de Sebastiano, TOMMASO LAURETI, dans les fresques de la seconde salle du *Palais des Conservateurs au Capitole* [A] (Scènes de l'histoire romaine, *M. Scevola, Brutus* et ses fils, etc.), semble avoir eu plutôt pour modèles Jules Romain et Sodoma. Plus tard, à *Bologne* [B], il apparaît comme un naturaliste à la manière de Tintoret : maître-autel de *S. Giacomo Maggiore* [C], etc.

Un certain nombre des artistes contemporains se rattachent aux grands maîtres précédemment cités, sans pourtant les atteindre.

L'école de Giov. Bellini, par exemple, se reconnaît incontestablement dans deux des successeurs de Jacopo Palma, Marconi et Lotto.

ROCCO MARCONI, dont la pensée a subi l'influence de Palma, dont le coloris a un éclat et une transparence égales, mais dont l'expression est incertaine, a, une fois, rassemblé ses forces pour une grande composition : la *Descente de croix*, dans un riche paysage, à l'*Académie* [D] de *Venise* (n° 495). C'est une œuvre de sa première époque : elle est tout à fait dans l'esprit de Giov. Bellini. — Ses tableaux de demi-figures, avec le sujet favori des Vénitiens, la *Femme adultère devant le Christ* (à *S. Pantaleone* [E], chapelle à gauche du chœur; *Académie* [F], n° 145, et ailleurs), sont des scènes sans âme. Son *Christ entre deux apôtres* est, dans l'œuvre originale (*Académie* [G] de *Venise*), contraint d'ordonnance et d'expression, le coloris est une imitation peu heureuse de Palma ; dans la réplique (à *S. Giovanni e Paolo* [H], transept de droite), l'un des meilleurs tableaux de l'école, les têtes sont douces et belles, surtout celle du Christ, qui rappelle le Christ de Bellini ; Pierre a l'attitude expressive du plus profond dévouement ; en haut, un chœur d'anges musiciens.

LORENZO LOTTO (v. 1480-1554), de Bergame, est une nature beaucoup plus originale, avec plus de fantaisie. Changeant sans cesse de résidence, il se montre accessible aux influences les plus diverses, et lui-même, dans ses œuvres, est très varié. — L'influence de Bellini se révèle surtout dans son tableau d'autel d'*Asolo* [I] (1506), la plus ancienne peinture datée qu'il y ait de lui en Italie, et dans la *Madone entre saint Onuphre et un saint évêque*, de 1508 (*Galerie Borghese* [J] à *Rome*, XI, 1), d'un ton clair, d'une exécution nette et d'un coloris uni (1). — Peu de temps après a dû être peint le tableau de demi-figures représentant les *Trois Ages*, au *Pal. Pitti* [K] (n° 157), œuvre intéressante et d'un coloris lumineux, à la manière de Giorgione. — A partir de 1513, nous trouvons Lotto établi pour plus de dix ans à Bergame, où il produisit ses chefs-d'œuvre, les trois grands tableaux d'autel de *S. Bartolommeo* [L] (1517), *S. Spirito* [M] et *S. Bernardino* [N] (1521).

(1) La *Galerie* [O] de *Naples* possède de lui l'une de ses premières œuvres, particulièrement remarquable par les lointains du paysage (Sc. Ven., n° 59).

Ici le maître se rapproche singulièrement de Corrège, et paraît, à plus d'un égard, le précurseur, peut-être le modèle du Parmesan. Le raccourci original par lequel les figures sont groupées au centre et autour du trône, le fondu du coloris clair et éclatant, la recherche du clair-obscur, la grâce particulière des têtes, et surtout des anges, font de ces peintures l'œuvre d'art la plus agréable de Bergame.

Il faut y joindre les *Fiançailles de sainte Catherine*, avec un excellent portrait du donateur, dans la *Galerie* [A] de *Bergame* (1523). — Le même sujet a été, en plus grand, reproduit la même année par l'artiste dans un tableau du *Quirinal* [B] qui dépasse encore le premier. — Une rareté, particulièrement intéressante dans l'œuvre du maître, ce sont, vers le même temps, les fresques de *S. Michele Arcangelo* [C] à *Bergame*. — Avant 1526, Lotto s'établit de nouveau à *Venise*. C'est là qu'il fit alors le tableau d'autel du *Carminé* [D] (deuxième autel à gauche) : *Saint Nicolas entre sainte Lucie et le Baptiste*, des anges planant sur les nuages au-dessus d'une baie éclairée par l'aube. C'est encore, dans sa nonchalance même, une œuvre belle et poétique. — Une œuvre plus riche encore est, dans le transept droit de *S. Giovanni e Paolo* [E], la *Gloire de saint Antoine*, dont les chapelains accueillent des requêtes et distribuent des aumônes. Ici déjà se trahit l'influence de Titien : elle s'accuse bien davantage encore dans une série de portraits (généralement attribués à d'autres artistes) qui nous font connaître Lotto sous son aspect le plus favorable. Par la distinction de l'attitude, la finesse de l'exécution, l'éclat du coloris, ils le cèdent à peine aux œuvres de Titien. Aujourd'hui, grâce au don royal de Victor-Emmanuel, la *Brera* [F] possède les trois meilleurs (de la collection Harrach à Turin) : remarquer surtout la *Jeune Femme en riche costume* (n° 374), d'un charme exquis. — La même maestria se retrouve dans le beau *portrait d'Homme* du *Pal. Borghese* [G] (X, 94, attribué à Pordenone). A *Rome*, il y a encore, au *Pal. Colonna* [H], le prétendu *portrait* de Pompeo Colonna, et, au *Pal. Doria* [I], un *portrait d'Homme* avec toute sa barbe. Je citerai encore, à cause de l'originalité du sujet, un tableau allégorique au *Pal. Rospigliosi* [J] : la *Victoire de la chasteté*, qui est d'une exécution particulièrement élégante. — On rencontre de plus dans différentes petites localités du continent vénitien, de la province de Bergame et des Marches, quelques œuvres moins importantes du même maître.

A la dernière époque de l'artiste appartient le grand tableau d'autel de *S. Giacomo dall' Orio* [K], à *Venise* (1546), qui, comme le *Saint Roch* dans un riche paysage (attribué à Titien), chez le prince *Giocannelli* [L], le montre dans toute sa force, subissant l'heureuse influence de Titien. Quelques années plus tard, il se rendit encore dans les Marches, qu'il avait visitées plusieurs fois depuis sa jeunesse. Je citerai de ce séjour, ainsi que d'un autre voyage postérieur, le beau tableau d'autel de *S. Domenico* [M] à *Recanati* (1508, les différentes parties de



l'œuvre sont aujourd'hui dispersées dans l'église), ainsi que plusieurs peintures de la *Bibliothèque* [A] de *Jesi* : la *Mise au tombeau* (1512), la *Visitation* et l'*Annonciation*, une *Vierge avec deux Saints* (1526) et la *Sainte Lucie* (1530), dont le *Municipe* [B] possède les belles prédelles, tout à fait dans la manière de Titien. Dans un nouveau séjour qui suivit l'année 1530, l'artiste exécuta à *Ancône* la *Vierge trônant* de *S. Maria in Piazza* [C], et près d'*Ancône*, la *Crucifixion* de *Monte San Giusto* [D]. Le gigantesque tableau de l'*Assomption de la Vierge* (daté de 1550) à *S. Francesco* [E] d'*Ancône* (deuxième chapelle à droite), et, plus encore, une collection de sept peintures des dernières années, au *Palais épiscopal* [F] de *Loreto*, révèlent sensiblement le déclin de l'âge.

Le continent vénitien avait déjà au xv<sup>e</sup> siècle, comme nous l'avons vu, mis au service de Venise même de grandes forces artistiques, et c'est de là que vinrent au xvi<sup>e</sup> siècle ses premiers maîtres. Et à côté, sur des points isolés, en rapport étroit avec la ville des lagunes, se développe une peinture locale très remarquable, surtout dans la province nord-est de Venise, dans le Frioul, et dans la capitale de l'extrême ouest, à Brescia.

Dans le *Frioul*, dans toutes les villes jusqu'à la vallée des Alpes, nous trouvons, pendant toute la seconde moitié du xv<sup>e</sup> siècle, un grand nombre d'artistes locaux qui, d'ailleurs, se désignent seulement du nom d'artisans peintres. Partout dans le Frioul on rencontre leurs tableaux, surtout dans la capitale, à *Udine*, où d'abord un certain BELLUNELLO, puis les frères DOM. ET MART. DI CANDIDO (da Tolmezzo), et GIAN FRANCESCO DA TOLMEZZO, méritent d'être cités. Tandis que ces derniers reproduisent avec une fidélité filiale, mais non sans quelque raideur, le vieux style des Vivarini, GIOVANNI MARTINI DA UDINE (tableau d'autel de la *cathédrale* [G], petite *Madone* de 1498 au *Musée Correr* [H] à *Venise*, et une dernière œuvre, très faible, la *Gloire de sainte Ursule* à la *Brera* [I], de 1507) et GIROLAMO DA UDINE (*Madone trônant entre quatre Saints*, de 1494, au *Castel Colalto* [J] ; *Couronnement de la Vierge* à l'*Hôtel de ville* [K] d'*Udine*) se rattachent à la manière de Bellini, telle qu'ils l'avaient apprise d'un des disciples, leur compatriote Cima. — Le premier maître qu'il faille vraiment nommer, c'est MARTINO DA UDINE (né v. 1460-1470, † 1547), connu sous le nom de PELLEGRINO DA SAN DANIELE. Il était, dans sa jeunesse, très voisin encore des peintres mentionnés plus haut, ainsi que le prouvent les anciennes fresques de *S. Antonio* [L] à *San Daniele*, le tableau d'autel d'*Osopo* [M] (1494) et un tableau dans la *cathédrale* [N] d'*Udine* (1501), malheureusement repeint. Pendant un séjour à Venise entre les années 1508 et 1512, il subit surtout l'influence de Giorgione, laquelle désormais se fait sentir avec avantage dans ses œuvres, jointe à celle de son compatriote plus jeune et mieux doué, Pordenone. Le chef-d'œuvre de Pellegrino est la riche décoration murale de *S. Antonio* [O] à *San Daniele*, qu'il exécuta entre les années 1497 et 1522, si bien qu'elle offre l'image complète de son

entier développement. C'est de plus, par son achèvement, un intéressant monument de l'école vénitienne, si pauvre en fresques. Ses plus anciennes compositions sont encore gauches et dans la manière de Cima. Plus tard, au contraire, la série de grandes compositions tirées de la *Vie du Christ* et de la *Vie de saint Antoine de Padoue* montre une invention habile, un riche coloris et parfois même une belle exécution des figures. Il faut signaler surtout la *Résurrection de l'enfant mort par saint Antoine*, la grande *Crucifixion*, la *Gloire de saint Antoine*, avec de nombreux et excellents portraits et de belles figures de saints, dans la manière de Pordenone; les figures de femmes sont exquises et rappellent clairement les créations vénitiennes de Palma et de Sebastiano. — Les mêmes beautés distinguent le très remarquable tableau d'autel de *S. Maria de' Battuti* [A] à *Cividale*; la *Madone trônant avec saint Donat* et quatre jeunes Saintes, une des rares œuvres de sa dernière époque (1528). — L'*Annonciation*, à l'*Académie* [B] de *Venise* (n<sup>o</sup> 263, de 1519), est presque la répétition exacte du même sujet dans le cycle des fresques de *S. Antonio*.

Dans les vallées de *Feltre*, vers le même temps, PIETRO LUZZI, connu sous le nom de MORTO DA FELTRE, travaille selon le même style : à l'influence prédominante de Giorgione s'ajoutent, chez lui, quelques traits étrangers dont il est redevable à la vie nomade de sa jeunesse. Il y a de lui, dans sa patrie quelques tableaux d'autel et quelques décorations de maisons privées.

Dans la province de *Trévise*, nous trouvons la famille des Pennacchi. PIER MARIA PENNACCHI (1464-1528) est encore un vrai disciple de Giov. Bellini; il a le coloris clair, l'exécution unie et nette; mais son importance est médiocre. Ses tableaux caractéristiques sont : la petite *Pietà* du *Musée Correr* [C] à *Venise* (de 1494, n<sup>o</sup> 39), l'*Annonciation* à *S. Francesco della Vigna* [D], et, plus tard, l'*Assomption de la Vierge* dans la *cathédrale* [E] de *Trévise*. On attribue encore à Pier Maria les peintures centrales et les demi-figures qui ornent les petits panneaux des trois intéressants plafonds de bois voûtés qui se sont conservés à *S. Maria de' Miracoli* [F] et à *S. Maria della Misericordia* [G] à *Venise*, et à *S. Maria degli Angeli* [H] à *Murano*. — Le fils de Pier Maria, GIROLAMO PENNACCHI DA UDINE (1497-1544), se développe sous l'influence directe de Giorgione et de Pordenone. Le beau tableau d'autel de *S. Maria della Salute* [I], *Saint Roch entre saint Jérôme et saint Sébastien* (si l'attribution est authentique), montre son étroite parenté avec L. Lotto. A l'exemple de ce dernier, de bonne heure il voyagea : dans les Romagnes, et particulièrement à Bologne, il subit l'influence des successeurs indigènes de Raphaël, tels qu'Innocenzo da Imola. Les tableaux d'autel de *Faenza* (*Chiesa della Commende* [J], de 1533), et la *Madone* de *S. Maglorio* [K], attribuée à Giorgione, sont encore

vénitiens, dans la manière de Pordenone; au contraire, les fresques peintes en grisaille, dans la chapelle Saint-Antoine à *S. Petronio* [A] de *Bologne*, trahissent l'influence florentine et romaine. — Il y a, de la main de Girolamo, dans la *Galerie Colonna* [B] à *Rome*, un beau *portrait d'homme*, qui, dit-on, représente *Poggio Bracciolini*.

Au-dessus de tous ces artistes se place un maître qui, à Venise même, osa rivaliser avec Titien, GIOV. ANTONIO DA PORDENONE (1483-1539), qui signe ou est nommé tantôt de Corticellis, de Sacchis, tantôt Regillo ou Licinio. Il doit sa première culture aux peintres du Frioul, et surtout à Pellegrino; c'est dans le Frioul aussi que se développa sa première et riche énergie; puis, de bonne heure (vraisemblablement à l'époque de sa première absence de Pordenone, 1506-1513), l'exemple de Giorgione et de Palma servit à l'heureux dégagement de sa manière propre.

Ce qui lui appartient vraiment, c'est une grandeur, une puissance dans l'entente des formes et du mouvement, par où il fait contraste avec les autres maîtres vénitiens; par le dessin, l'anatomie, la recherche du raccourci, le mouvement vivant et passionné, il se rapproche de Michel-Ange, et surtout de Rubens, qui de plus a en commun avec lui le sens du coloris.

Donner à un sujet, quel qu'il soit, une haute signification intellectuelle, tel n'est assurément pas le mérite de Pordenone, ni de l'école en général; mais sa conception de la vie extérieure est pleine de fraîcheur et de vie, et dans ses carnations, traitées en clair-obscur, il a presque la chaleur et la force de Giorgione. Ses figures ont l'ampleur et la beauté vénitiennes, d'un Palma par exemple, mais avec plus de force virile. Et cependant Pordenone ne peut pas se mesurer avec les grands maîtres de la peinture vénitienne. Par ses dons et facultés, il approche, dans ses meilleures œuvres, tantôt de l'un, tantôt de l'autre, et très près; mais un certain caractère superficiel, le manque de sentiment, le contraste, en lui, de l'instinct dramatique et du coloris vénitien, qui est fait pour l'expression calme et tranquille, contraste dont il ne put s'affranchir à temps par ses études à Venise, tout cela le rend inégal et différent de lui-même, et dans ses meilleures créations il n'y a pas cette absorption par le sujet, ce renoncement de soi qui est l'art des vrais grands maîtres.

Parmi les œuvres de Pordenone, il s'est conservé hors de Venise, et en particulier dans sa patrie même, un nombre assez considérable de tableaux, et surtout de fresques, qui forment des cycles étendus; elles sont le témoignage de la maestria des Vénitiens, même en cette technique spéciale, et elles nous dédommagent en partie pour les fresques perdues des grands maîtres. — L'œuvre principale de sa jeunesse, ce sont les *fresques* de la petite église (*S. Salvatore*) de *Castel Colalto* [C]. Là, déjà vers la fin du XIV<sup>e</sup> siècle, un habile disciple de Giotto avait, dans



le style de Padoue, peint la muraille gauche et le plafond. Tout le reste est de la main de Pordenone, qui, à en juger par le progrès des diverses étapes de la composition, a dû y travailler longtemps et, du moins avec une assez longue interruption, jusqu'après 1513. Les fresques de la paroi droite (*Adoration, Annonciation, Fuite en Égypte*) montrent encore de grandes inégalités : quelques figures trop amples à côté d'autres maigres et anguleuses, une draperie ampoulée à côté de plis trop sobres, l'excès et la surcharge à côté du vide. Il en est de même encore pour le *Jugement dernier*, dans le chœur, et pour la *Résurrection de Lazare* (où déjà la figure du ressuscité est d'un dessin hardi, et où quelques figures de l'entourage sont d'un caractère excellent). Les compositions de la paroi gauche du chœur, au contraire, et surtout la *Visitation* et l'*Étonnement de Zacharie*, sont si bien affranchis de tout défaut de proportion, de toute dureté et de tout excès, les figures y sont si belles, si vraiment vénitiennes au sens de Palma et de Giorgione, l'ordonnance en est si libre, qu'il est raisonnable de supposer entre elles et les précédentes l'intervalle d'un assez long séjour à Venise. — Dans l'église de *Villanuova* [A], non loin de Pordenone, parmi les fresques se sont conservées les demi-figures des *Évangélistes*, des *Pères de l'Église* et des *Prophètes*, pour la plupart très belles et de grand caractère. — Du même temps à peu près, une série de très habiles tableaux d'autel à *Susigana* [B], la *Madone trônant entre quatre Saints*, la *Madone* surtout est une belle figure, le coloris est d'un grand éclat, l'ordonnance, comme toujours dans les tableaux d'autel de Pordenone, est sur le modèle des anciennes « Conversations sacrées », il n'y manque pas même les jolis anges sur les degrés du trône. — Dans la ville même de *Pordenone*, la *cathédrale* possède du maître un beau panneau d'autel semblable, de 1515 : devant un exquis paysage, la *Vierge trône entre saint Christophe et saint Joseph* [C] ; en bas, les portraits du donateur et de sa famille : bien que très endommagée, l'œuvre a encore un grand éclat de coloris. — Sur un pilier, *Saint Erasme et saint Roch* [D], fresque de dix années plus récente (1525) : le dernier (qui est le portrait même du peintre) est une belle figure aux traits sympathiques. — La *Gloire de saint Marc* [E], au milieu d'autres saints et d'anges, et, en haut, le Christ planant, bien qu'inachevée et très abîmée, est un des meilleurs ouvrages de la dernière époque de l'artiste (1535). — A l'*Hôtel de ville* [E] d'*Udine*, sous la grande salle, une belle *Madone* esquissée en fresque (1516). — A peu près vers le même temps, la *Madone trônant entre quatre Saints* sur le maître-autel de l'église de *Torre* [F], près de Pordenone. — Dans les années 1519 et 1520, Pordenone exécuta, à la *cathédrale* [G] de *Trévise*, les fresques de la chapelle Malchiostro, où en même temps Titien peignait, pour l'autel, l'*Annonciation* : les principaux caractères de l'ouvrage sont l'éclat du coloris, la hardiesse du dessin et de la composition. — Dans la même année 1520, Pordenone reçut la mission

d'achever la décoration à fresque de la *cathédrale* [A] de *Crémone*. Jusqu'en 1522 il peignit, sur la paroi droite de la grande nef et au-dessus de l'entrée, une suite de compositions extraordinairement riche en étendue et en figures : le *Christ devant Pilate*, le *Golgotha*, la *Crucifixion*, l'*Enlèvement de la Croix*, et six médaillons représentant des *Prophètes*, plus le beau tableau d'autel ayant pour sujet la *Madone entre saint Pierre et saint Dominique*, et des anges jouant au pied du trône. C'est ici pour la première fois que Pordenone lâche la bride à son talent : la grandeur devient colossale, la force devient de la violence, dans la *Crucifixion* surtout ; rarement l'artiste a eu une telle énergie dramatique. La *Descente de croix* est une de ses compositions le plus profondément senties ; les figures sont parmi les plus caractéristiques qu'il ait peintes. — Le même esprit se dégage de nombre d'œuvres qu'il exécuta après son retour dans la ville natale, particulièrement des compositions peintes sur l'orgue de la *cathédrale* [B] de *Spilimbergo* : l'*Assomption de la Vierge*, et, sur les côtés, la *Conversion de saint Paul* et le *Châtiment de Simon le Magicien* ; œuvre de dimensions colossales, et dont l'ordonnance est vraiment digne de Rubens (1524, à la détrempe).

Dans l'*Hôtel de ville* [C] de *Pordenone*, le *Saint Gottardo entre saint Sébastien et saint Roch*, avec deux anges jouant (1525), est une œuvre remarquable et d'un rare éclat de couleurs. Deux cycles à peu près contemporains, dans le chœur de *S. Pietro* [D] à *Travesio* (1525) et dans le chœur de l'église de *Casarsa* [E], se distinguent des œuvres précédentes par un rare sentiment de mesure et une excellente distribution, de même que par la noblesse et la dignité des figures. Il en est de même pour les fresques dont, en 1529-1531, l'artiste orna deux chapelles de la *Madonna di Campagna* [F] à *Plaisance* : dans la première, les *Scènes de la vie de la Vierge* ; dans la seconde, les compositions tirées de la *Légende de sainte Catherine*. Les fresques de la coupole se distinguent par une ornementation pleine de richesse et de goût. — De retour chez lui, Pordenone peignit le tableau d'autel de la *S. Trinità* [G] à *S. Daniele* (1534), la *Trinité*, œuvre d'inspiration grandiose par endroits, — et l'autre tableau d'autel, dont j'ai déjà parlé, dans l'église de sa ville natale (1535). — En 1535 le maître s'établit à *Venise*, après avoir réussi à se faire créer chevalier hongrois, et à pouvoir de la sorte, même par sa situation sociale, lutter avec Titien. Déjà, dans un court séjour, en 1528, il avait travaillé à *S. Rocco* [H], où se sont conservées les deux grandes figures de *Saint Marc* et de *Saint Christophe*. — Il y a, à *S. Giovanni Elemosinario* [I] (à droite du chœur), un beau tableau d'autel, malheureusement abîmé, de *Sainte Catherine avec saint Sébastien et saint Roch*. — Aux *Angeli* [J] à *Murano* : le tableau du maître-autel. — Son œuvre la plus connue à *Venise*, *S. Lorenzo Giustiniani*, entouré de Saints et de Frères de son ordre (*Académie* [K], n° 490), est d'un dramatique trop cherché ; en dépit des regards et des gestes, il semble

dans cette « Sainte Conversation » que les gens ne savent pas bien ce qu'ils ont à se dire. — Une *Madone* avec deux Saints et les donateurs à ses pieds (*Académie* [A], n<sup>o</sup> 486), œuvre antérieure (1525), satisfait bien plus, comme pur et beau tableau de la vie, quoiqu'elle ne vaille pas les œuvres du même genre qui se trouvent à Pordenone même. La plus belle œuvre du maître à *Venise* (depuis que ses peintures du Palais des Doges ont été détruites par l'incendie), ce sont les restes des fresques peintes dans la cour du couvent de *S. Stefano* [B] : quelques belles figures de femmes ; c'est peut-être en ce genre la plus belle peinture de *Venise*.

Pordenone n'a laissé qu'un très petit nombre de tableaux de galerie proprement dits. Aux *Offices* [C] (n<sup>o</sup> 373), son propre *portrait*, malheureusement très abîmé. Au *Quirinal* [D], à *Rome*, le beau *Saint Georges à cheval*. (Sur la *Salomé* du Palais Doria, voir p. 731, H.)

Le parent et le successeur de Giov. Antonio, BERNARDINO LICINIO DA PORDENONE (tableaux datés de 1524 à 1542), est l'inventeur de ces tableaux de famille qui représentent l'artiste entouré de ses amis et de ses élèves : l'exemplaire qui s'est conservé au *Pal. Borghese* [E] à *Rome* est, à tous égards, un excellent modèle du genre. Dans la même collection (XI, n<sup>o</sup> 42), une *Sainte Famille* avec des Saints, désignée sous le nom d'« école vénitienne ». — Son meilleur tableau d'autel est une *Madone trônant avec des Saints*, des moines pour la plupart, aux *Frari* [F], première chapelle à gauche du chœur : sans grande noblesse de pensée ou d'expression, c'est un joyau pour l'éclat de la couleur et l'intensité de la vie (de 1535). — La même beauté se retrouve dans la *Madone trônant*, à l'église de *Sarego* [G], même année. — Dans la *Galerie Sciarra* [H] à *Rome*, une *Salomé* avec sa mère, et le bourreau revêtu d'une armure, tenant la tête du Baptiste : œuvre attribuée à Giorgione. — Au *Pal. Doria* [I] (V, n<sup>o</sup> 22), une *Sainte Famille*, dont la manière se rattache à Paris Bordone. — Au *Pal. Balbi-Piovera* [J] à *Gênes*, une grande *Sainte Famille* avec les donateurs, portant le nom de Titien. — Dans la *Galerie* [K] de *Rovigo*, une *Madone avec des Saints*, de moindre valeur.

On ne peut séparer de Giov. Ant. Pordenone son gendre et élève POMPONIO AMALTEO (1505-1584). La plus importante de ses œuvres, lesquelles ne sont pas rares dans le Frioul, ce sont les fresques du chœur dans l'église de l'*Hôpital* [L] de *S. Vito* (achevées en 1535) : ce travail, qui est presque comme une œuvre de Pordenone lui-même, comprend des compositions tirées de la *Jeunesse du Christ* et de la *Vierge*, et traitées comme des tableaux de genre.

A l'ouest du continent vénitien, dans le premier quart du xvi<sup>e</sup> siècle, les peintres de *Vicence* étaient encore les héritiers de Bellini. — A *Padoue*, dans les deux écoles de la ville, nous avons fait connaissance



avec quelques peintres locaux qui avaient, en même temps que Titien, travaillé à la décoration des fresques selon un style mesuré et le plus souvent archaïque. — A *Vérone* de même, le riche développement de la peinture locale, à cette époque, repose essentiellement encore sur le style du xv<sup>e</sup> siècle. Déjà cependant les jeunes maîtres mentionnés plus haut (p. 622 et suiv.) subissent peu à peu l'influence des écoles vénitienne et lombarde, et, s'exerçant à la liberté du style moderne, préparent Paul Véronèse (voir à ce nom). — Quant à *Bergame*, qui avait donné à la ville des lagunes un contingent si considérable d'artistes de talent au xv<sup>e</sup> comme au xvi<sup>e</sup> siècle, il n'y avait pas assez à faire pour qu'une école pût s'y fonder et s'y asseoir.

Les œuvres que produisit, surtout dans le second quart du xvi<sup>e</sup> siècle, l'école de *Brescia* sont d'autant plus remarquables et originales. A la tête sont trois artistes de genre très différent, mais d'un mérite égal, Savoldo, Romanino et Moretto, qui ne le cèdent qu'aux grands maîtres vénitiens dont ils sont les héritiers.

GIOV. GIROLAMO SAVOLDO (mort très âgé après 1548), l'aîné et le moins bien doué de tous, est facilement reconnaissable aux tons froids, lourds, noirâtres de son coloris ; il les avait adoptés par prédilection pour les effets de soleil couchant et de nuit, mais il n'y renonce pas même dans ses tableaux éclairés de la lumière du jour. Dans cette gamme, son coloris est souvent riche et puissant, et son modelé habile : l'expression intellectuelle, en revanche, le cède au rendu merveilleux des étoffes et du paysage. Les motifs de ses compositions, généralement peu étendues, et les rares figures qu'il a peintes révèlent clairement l'influence de Palma. — La composition qu'il a le plus souvent reproduite est la *Sainte Famille*, dans un paysage du soir, adorée par les bergers ou par des Saints : les figures sont généralement de demi-grandeur. Ainsi, dans la *Galerie [A]* de *Brescia* (autrefois à S. Barnaba), une *Adoration des Bergers*, d'un bel effet ; voir un tableau pareil, mais abîmé, dans le vestibule de la sacristie de *S. Giobbe [B]* à *Venise* (1540). — A la *Brera [C]* (n<sup>o</sup> 234), une grande *Madone* sur les nuages, avec quatre Saints ; les figures d'une rare grandeur et énergie. — Un tableau tout semblable, de même composition, est à *S. Maria in Organo [D]* à *Vérone* (1533). — Aux *Offices [E]*, une *Transfiguration*, qui est comme une pensée de Giov. Bellini (v. p. 612, A) traduite en style moderne. — Il y a de cette œuvre, à l'*Ambrosienne [F]* de *Milan*, une grande et médiocre copie, attribuée à Lomazzo (!). — Dans la *Galerie [G]* de *Turin*, une *Sainte Famille* (n<sup>o</sup> 118), et une *Adoration des Bergers* (n<sup>o</sup> 119), dans la manière ordinaire de Palma. — Un très joli *Repos en Égypte*, avec une vue de *Venise*, au *Pal. Albani [H]* à *Urbino*, et un charmant *Saint Jérôme* dans la collection de *Sir H. Layard [I]* à *Venise*. — L'œuvre principale de sa jeunesse, le grand tableau d'autel de *S. Niccolò [J]* à *Trévise* (commencé en 1520 par MARCO PENSABEN), est faussement

attribuée à Seb. del Piombo : il est vrai que, dans le caractère des belles et sérieuses têtes de saints qui entourent la Madone, de même que dans la sévère ordonnance sur le modèle de Bellini, il y a une affinité avec la manière de Seb. del Piombo. — La seule figure isolée qui se soit conservée en Italie est une belle *Sainte Barbe* dans la *Galerie Maffei* [A] à *Brescia*.

Le peintre des deux saints anachorètes à l'*Académie* [B] de *Venise* (n<sup>o</sup> 258), venant du Palais Manfrin, datés 1570), JACOPO SAVOLDO, était sûrement un parent et un élève de Giov. Girolamo.

Compatriote de Savoldo et presque du même âge, GIROLAMO ROMANINO (1485-1566), né à Brescia, est en quelque mesure le contraste direct du précédent artiste. Au lieu de petites compositions de genre avec des intentions de paysage, au lieu de cette manière soignée, presque lisse, et du coloris froid de Savoldo, nous trouvons chez Romanino, comme chez Pordenone, un instinct puissant du mouvement, de grandes formes pleines, un coloris éclatant, une large décoration, qui, dans les fresques surtout, est de grand effet. Formé à l'ancienne école de Brescia, Giorgione est son modèle pour le coloris. Cependant il a en commun avec Pordenone (et c'est une sorte de parenté naturelle plus qu'une influence), même dans ses œuvres les plus brillantes, une certaine franchise, une certaine bravoure de coloris comme de manière, qui tranche avec le coloris profond et voulu des grands Vénitiens. — Dès ses débuts, il créa une œuvre qui, par l'éclat de la couleur et la beauté caressante des formes, fait une impression dont peu d'œuvres vénitiennes égalent la puissance : c'est le tableau d'autel de *S. Francesco* [C] de *Brescia* (le cadre porte la date de 1502, mais le tableau n'a guère pu être achevé qu'en 1511). Sur un trône éclatant, derrière lequel des chérubins tiennent une tenture verte, la *Vierge* est assise : sur les degrés, et le regard pieusement tourné vers la Vierge, six Saints de l'ordre des Franciscains, debout ou agenouillés. L'éclat du cadre (v. p. 178, H) relève encore l'effet de l'ensemble. — Quelques années plus tard, l'artiste, que le sac de Brescia avait chassé vers Padoue, exécuta une œuvre tout à fait analogue (1513), qui se trouve maintenant dans la *Galerie* [D] de *Padoue* : la *Madone trônant entre deux anges* qui la couronnent et quatre Saints ; sur le premier plan, un ange joue du tambourin. C'est le plus beau tableau de Padoue. Ici vit, avec la belle ordonnance archaïque si pleine de goût, la beauté pleine du XVI<sup>e</sup> siècle : l'éclat du coloris rappelle le tableau d'autel du Sebastiano à S. Giov. Crisostomo. Dans la même *Galerie* [E], une grande *Cène*, d'effet plus décoratif, et une *Madone trônant entre deux Saints* (1521), avec les tons argentés de ce coloris clair et chatoyant qui servit de modèle à Moretto, et d'une exécution aussi parfaite que les deux tableaux d'autel cités avec leurs tons d'or éclatant. Les trois tableaux viennent de S. Giustina. — La même gamme

claire et le même charme se retrouvent dans le petit tableau de la *Galerie Poldi* [A] à *Milan*, désigné sous le nom de Moretto. — Avant que Romanino se fût établi de nouveau et d'une façon durable à *Brescia*, il peignit, en 1519-1520, quatre grandes fresques dans le chœur de la *cathédrale* [B] de *Crémone* : le *Christ devant Pilate*, la *Flagellation*, le *Couronnement d'épines*, la *Dérision de Jésus*, toutes d'un coloris énergique, remplies de beaux motifs et de belles figures, malgré quelques négligences et quelques lourdeurs de détail. — Deux grandes fresques du même temps, d'un effet extraordinaire, sont aujourd'hui dans la *Galerie* [C] de *Brescia* : le *Christ à Emmaüs* et *Madeleine lavant les pieds de Jésus*. — J'attribue une même valeur aux fresques de la chapelle *Corpus Domini* à *S. Giovanni Evangelista* [D], que Romanino peignit de concert avec le jeune Moretto : la *Distribution de l'hostie par saint Apollonius*, les *Évangélistes saint Mathieu et saint Luc* et les *Prophètes*, de même que (sur toile) la *Résurrection de Lazare* et le *Festin de Simon*; les deux derniers surtout sont décidément supérieurs à ce que fait Moretto. — Le tableau d'autel de la même chapelle (*Sposalizio*), un autre à *S. Maria di Calchera* [E] (l'évêque *Apollonius bénissant l'hostie*), une *Descente de croix*, dans la *Galerie* [F], d'autres encore, ont la même profondeur et la même chaleur de peinture, le même coloris rouge, lumineux, bien que parfois monotone et lourd. — Deux œuvres postérieures, au contraire, la *Nativité* et le *Miracle de l'eau changée en vin* à *S. Giuseppe* [G] de *Brescia* (aujourd'hui dans la *Galerie*?), de même que la grande *Assomption de la Vierge* à *S. Alessandro* [H] de *Bergame*, ont cette finesse de ton gris perle, ce coloris clair et lumineux que possède le tableau déjà cité de 1521. — Romanino traitait avec la même puissance le portrait : voir les deux *portraits d'hommes* de la *Galerie* [I] de *Brescia*, ainsi que d'autres dans les collections particulières. Ici non plus le maître ne s'inquiète guère de rendre toutes les nuances et les dégradations fines du coloris. — En 1540 il exécuta au *château épiscopal* [J] de *Trente* une série de fresques décoratives, d'un travail habile, qui se sont conservées. — Parmi les œuvres décoratives de la dernière époque, je citerai encore les panneaux d'orgue de la *cathédrale* [K] de *Brescia* (*Visitation* et *Nativité de la Vierge*).

Un artiste plus connu encore que Romanino, surtout par le grand nombre de ses œuvres à l'étranger, est ALESSANDRO BONVICINO, dit MORETTO DA BRESCIA (v. 1498-1555). Après une étude attentive des Vénitiens et surtout de Palma, il se forma à l'école de Romanino, surtout aux dernières œuvres du maître, dont le coloris éclatant se fondit chez lui en une tonalité argentée, d'un gris perle très fin. Ce n'est que dans les derniers tableaux de Moretto que la tonalité devient d'un gris monotone et le coloris d'un rouge assez lourd, en même temps que les figures perdent leur précision, leur forme, et tournent au sentimental.



D'ordinaire elles ont une maturité, une plénitude de beauté, une noblesse d'attitude auxquelles il ne manque que la chaleur et la vie de Titien ou de Palma. Certain trait original de mélancolie leur donne encore plus de charme. Les églises de *Brescia* : *S. Clemente* [A] (cinq tableaux), *S. Francesco* [B], *S. Maria delle Grazie* [C], *S. Giovanni Evang.* [D], *S. Maria di Calchera* [E], *S. Maria de' Miracoli* [F], possèdent toutes plusieurs tableaux d'autel, d'une étendue presque exceptionnelle, et des fresques. D'autres tableaux ont été retirés des églises pour être réunis dans la Galerie de Brescia. La plus belle œuvre de Moretto est à *SS. Nazaro e Celso* [G] : le *Couronnement de la Vierge*, et, en bas, dans un beau paysage, différents Saints d'une grâce et d'une délicatesse charmantes. — Un autre tableau, également de la première époque et d'une beauté semblable, est la *Vierge trônant dans les nuages* avec sainte Agnès et deux évêques à genoux (*Galerie* [H], provenant de *S. Eufemia*). Je citerai encore : la *Gloire de sainte Marguerite* à *S. Francesco* [I] (1530) ; la *Gloire de saint Antoine de Padoue* à *S. Maria delle Grazie* [J] ; le tableau d'autel de *S. Maria de' Miracoli* [K] (1539), un chef-d'œuvre par l'originalité de l'ordonnance, la délicatesse du sentiment, la finesse du coloris ; *Saint Nicolas conduisant les écoliers devant le trône de la Vierge*. — La grande *Vierge dans les nuages avec trois Saints* (*Brera* [L], n° 206) est un bon tableau, mais la figure principale a quelque chose de trouble. (Dans la même collection, d'autres tableaux de Saints.) — Le tableau le plus important de *Venise*, l'égal des tableaux d'autel de Brescia, se trouve à *S. Maria della Pietà* [M] (près de la Riva), dans la tribune des religieuses au-dessus du portail : le *Christ chez le Pharisien* (1544). La scène a déjà une ordonnance architectonique ; les figures ont de la grandeur, et le coloris, quoique avec plus de simplicité, laisse déjà pressentir Véronèse. — A l'*Académie* [N], les figures de *Saint Pierre* et de *Saint Jean*, sur un fond de paysage, sont des études consciencieuses, mais sans importance. — Il y a encore des œuvres de Moretto à *S. Andrea* [O] de *Bergame* (son premier tableau est exposé dans la *Galerie* [P] de la ville, sous le nom de Titien, n° 132, de 1518), à *S. Giorgio Maggiore* [Q] à *Vérone*, dans l'église de *S. Maria Maggiore* [R] à *Trente*, et enfin dans la *Galerie du Vatican* [S]. — Le *Christ à Emmaüs* de la *Galerie* [T] de *Brescia* offre une grande parenté avec le tableau qui est à Venise : le coloris a de la puissance, l'exécution a du sérieux et de la vie.

Moretto apparaît de même tout particulièrement à son avantage dans les portraits : la distinction de l'attitude, le goût de l'ordonnance, l'éclat éblouissant du coloris y concourent à une impression unique. Parmi les portraits conservés en Italie, le *Médecin du Pal. Brignole-Sale* [U] à *Gènes* (1553) serait déjà remarquable par la personnalité même du modèle. — Je citerai encore : un beau *portrait d'homme* dans la *Galerie* [V] de *Brescia* ; un *portrait de jeune femme*, malheureusement abîmé, au

*Pal. Maffei* [A]; un portrait d'*Homme à cheval* dans la *Casa Martinengo da Barco* [B].

C'est précisément dans ce genre du portrait que Moretto avait formé un de ses plus habiles élèves, GIOV. BATT. MORONI († 1578). Les portraits de Moroni ont la même simplicité et la même noblesse que ceux de son maître, avec une individualité plus frappante encore; la tonalité gris clair est alliée chez lui à un coloris très simple. Ce n'est que dans ses dernières œuvres que la tonalité grise devient monotone et molle, avec un coloris rougeâtre assez lourd. Je citerai : aux *Offices* [C] (n° 586), un *Homme vêtu de noir*, grandeur naturelle, avec un bassin en flammes (1563), et une figure inoubliable, de demi-grandeur, un portrait de *Savant*, ou plutôt « le savant en soi »; le livre ouvert devant lui fait peut-être que cet homme de quarante-cinq ans a l'air d'en avoir soixante (n° 629). A la *Brera* [D] (n° 214), un portrait excellent, celui du podestat de Bergame, *Ant. Navagiero* (1565). Un portrait plus beau encore à l'*Ambrosienne* [E], un portrait d'*Homme à l'air maladif*, mais d'une attitude énergique (1553). D'autres portraits épars dans la *Galerie* [F] de *Brescia* (1560), à l'*Académie* [G] de *Venise*, et surtout à *Bergame* (dans la *Galerie* [H], entre autres, un *Jeune Homme* et une *Femme*, de grandeur naturelle, d'une exécution excellente). — Quant aux tableaux religieux, la grande *Assomption de la Vierge* à la *Brera* [I] (n° 218) et les deux *Madones avec des Saints* (n°s 232 et 256) montrent combien ici Moroni reste loin de son maître.

A *Bergame*, en même temps que ces maîtres de *Brescia*, travaille (de 1514 à 1541) un artiste qui, se rattachant quelque peu au Romanino, a su fort heureusement s'approprier la manière ainsi que le coloris de Giorgione et de Pordenone : c'est GIOV. DE' BUSI, dit CARIANI. Ses œuvres signées et authentiques sont très rares et ne nous paraissent pas suffisantes pour attribuer à Cariani, comme on le fait aujourd'hui, un nombre considérable de toiles dans le style de Giorgione, Palma, etc. Il y a de lui cependant des œuvres authentiques à *Bergame*, sa patrie, et à *Milan* : à la *Brera* [J] (n° 210), la *Madone avec saint Joseph*, six saints et des anges, dont le noble caractère rappelle surtout Giorgione; à l'*Ambrosienne* [K], un *Portement de croix*, exposé sous le nom de Lucas de Hollande. — A la *Galerie* [L] de *Bergame*, une *Sainte Catherine* dans un paysage, et un beau portrait de savant d'un coloris lumineux; une tête de femme, moins belle qu'une autre tête de femme dans la collection de l'*Hôpital* [M]. — Certain genre de demi-figures, qui lui est propre (*Casa Roncalli* [N] à *Bergame*, 1519), est d'un grand charme par l'aimable costume des gens de condition, ainsi que par la finesse d'une exécution quasi romanesque.

C'est surtout de Romanino et de Pordenone que la génération nouvelle

des peintres de Crémone reçut la plus forte impression. Aux peintures de la cathédrale travaillèrent GIAN FRANCESCO BEMBO, ALTABELLO MELONE et CRISTOFORO MORETO (de 1515 à 1520), tous à côté des maîtres cités plus haut et dans le même esprit. — Cette influence, mêlée à celle de Jules Romain, conquiert aussi les CAMPI, dont le chef, GALEAZZO, était encore sous le jong de la manière du BOCCACCINO (v. p. 629). Tableaux à *S. Agata* [A], à *S. Agostino* [B] et à *S. Abbondio* [C]. — Les fils de Galeazzo, GIULIO et ANTONIO, ainsi que son cousin BERNARDINO (le maître de SOFONISBE ANGUISCIOLA), ont produit à Crémone des œuvres nombreuses mais peu intéressantes ; il faut faire exception pour le maître-autel de Giulio à *S. Abbondio* [D] (1527), la *Madone avec les saints chevaliers Nazaro et Celso*, d'une beauté de coloris tout à fait vénitienne. Les peintures murales du même artiste à *S. Margarita* [E] (1547) sont froides et forcées. — De BERNARDINO GATTI le jeune, *S. Pietro* [F] et la *cathédrale* [G] possèdent un certain nombre de tableaux. — Les œuvres des six sœurs ANGUISCIOLA sont pour la plupart à l'étranger. Le portrait de SOFONISBE par elle-même est aux *Offices* [H] (n° 400) ; de LUCIA, la *Galerie* [I] de *Brescia* possède un bon portrait de sa sœur *Europa*.

CALISTO PLAZZA de Lodi († après 1561) est un artiste peu original, soumis à l'influence de Romanino, qui plus tard devint tout à fait plat. Il y a de lui à l'*Incoronata* [J] de *Lodi* quatre grands tableaux d'autel : 1<sup>er</sup> autel à droite, la *Conversion de saint Paul* ; 2<sup>e</sup> autel à droite, la *Décollation de saint Jean* (1530) ; 2<sup>e</sup> autel à gauche, la *Descente de croix* avec des peintures de la Passion (1538) ; à la *cathédrale* [K], le *Massacre des Innocents*. — D'autres œuvres à *S. Celso* [L] à *Milan*. A *Brescia* : à *S. Maria di Calchera* [M], une *Visitation* (1525) ; dans la *Galerie municipale* [N], une *Adoration* signée de 1524. A la *Brera* [O], une grande *Madone avec des Saints* (n° 225). — Parmi les élèves de Romanino à *Brescia*, LATTANZIO GAMBARA a déjà été cité comme décorateur (v. DÉCORATION) ; GIROLAMO MUZIANO, devenu plus tard à Rome imitateur de Michel-Ange, garda dans sa première période, avec quelque maniérisme, un coloris à demi vénitien. Cette dernière qualité apparaît surtout dans la *Consécration de l'Office des clefs* à *S. Maria degli Angeli* [P] à *Rome* (nef principale à gauche, près de l'entrée).

---

A *Venise*, Titien commence à exercer peu à peu sur l'ensemble de la peinture une influence toute-puissante, sans pourtant, comme les grands maîtres de l'école florentine et romaine, ravir aux talents réels leur originalité et leur spontanéité de développement.



Parmi les élèves et les aides propres de Titien, nous trouvons d'abord plusieurs de ses parents. Son frère, FRANCESCO VECELLIO († 1559), est l'auteur des panneaux d'orgue de *S. Salvatore* [A] : l'*Annonciation* et l'*Ascension*, sur les volets intérieurs ; sur les volets extérieurs, *Saint Augustin* ordonnant des moines agenouillés, et *Saint Théodore* dans un paysage, sont peints de cette manière grandiose et libre que l'on remarque dans les fresques de Titien à Padoue. Francesco est encore l'auteur, à *S. Vito* [B] (dans le Frioul), d'un grand tableau d'autel de 1524, la *Madone avec des Saints*, d'une belle et noble facture. — Le neveu de Titien, MARCO VECELLIO (1545-1611), a peint une *Madone de la Miséricorde*, d'un coloris puissant, gras et clair, bien que d'une exécution un peu molle (*Pal. Pitti* [C], n° 484) ; et à *Venise*, dans l'église de *S. Giovanni Elemosinario* [D] (à gauche), le portrait de ce saint avec saint Marc et un fondateur. — Le fils du maître, ORAZIO VECELLIO, n'a guère laissé, sauf quelques portraits, d'œuvres dignes de mention : je citerai cependant à *S. Caterina* [E] le tableau d'autel représentant *Tobie avec l'Ange*.

Au nombre des plus heureux successeurs de Giorgione et de Titien sont les membres de la famille BONIFAZIO, dont l'aîné, originaire de Vérone († 1540), était l'artiste le mieux doué et le plus caractéristique. Bonifazio le jeune (1494-1553), également Véronais et presque du même âge, a produit, sous l'influence du précédent et probablement en collaboration avec lui, une série de tableaux qu'il est souvent difficile de distinguer des œuvres de son aîné. C'est seulement chez le dernier des Bonifazio, né à Venise, et sans doute étroitement apparenté avec les deux maîtres de Vérone (tableaux datés de 1555 à 1579), que la force artistique s'épuise et que la composition diffère. Les œuvres de ces peintres ont cependant un air de famille, comme celles des Bassani, et la liste de leurs tableaux est extraordinairement longue, en y comptant nombre de toiles douteuses attribuées à ces noms estimés.

A regarder l'ensemble de ces œuvres, on y trouve ce qui à Venise remplace la fresque, je veux dire ces grandes scènes peintes sur toile et suspendues assez haut, soit dans les églises, soit dans les palais, un peu au-dessus de la boiserie. Il importe de remarquer pour le style de l'école que les considérations d'espace ont ici en général fait préférer les tableaux en largeur aux tableaux en hauteur. Ces mêmes maîtres montrent de plus d'une façon éclatante comment et pourquoi les artistes vénitiens de second ou troisième ordre l'emportent si fort sur les Florentins et les Romains d'un degré correspondant. La conception du sujet, si basse qu'elle soit, reste du moins ici tout à fait naïve : le naturalisme ennobli, qui est la force de l'école, les invite à une vue toujours nouvelle du détail. Et quant à ce qu'ils empruntent de leurs maîtres, cette grâce du coloris et de la lumière, bien que de seconde main, nous trouve très

reconnaissants. (Les Florentins et les Romains, au contraire, n'empruntent à leurs maîtres des éléments de beauté ou d'énergie que pour le dénaturer par la convention, pour en tirer l'extraordinaire et le pathétique.) Il y a peu de Vénitiens, il est vrai, chez qui il faille chercher une valeur intellectuelle un peu élevée. Les Bonifazio ne font pas exception à cet égard, et les œuvres du plus jeune en particulier sont souvent vides et superficielles : il n'y a du moins dans l'école ni platitude ni crudité.

Parmi les œuvres de jeunesse de BONIFAZIO VERONESE l'aîné, il faut citer : chez M. *Henri Andreossi* [A], à *Milan*, une *Madone avec des Saints*, dans un paysage, trahissant fortement l'influence de son maître présumé Palma (copie d'atelier à l'*Académie* [B] de *Venise*, n° 365) d'autres tableaux du même genre exposés sous d'autres noms, une *Sainte Famille avec l'Archange et Tobie*, à l'*Ambrosienne* [C], donnée comme un Giorgione, un autre au *Pal. Colonna* [D] à *Rome* sous le nom de Titien, un autre au *Pal. Pitti* [E] sous le nom de Palma (n° 84). Une grande *Madone* au *Pal. des Doges* [F] à *Venise* (daté 1533) par son coloris et ses figures préparé aux œuvres célèbres de l'*Académie* [G]. Ces dernières (qui, autant que les dates sont assurées, seraient de 1530) sont, les unes, des œuvres entièrement originales de BONIFAZIO l'aîné les autres, surtout les plus considérables, dues à la collaboration de l'aîné et du second : quelques-unes sont des œuvres originales du second seul. La singulière affinité des deux maîtres rend jusqu'ici très vaine, à défaut de documents, toute tentative de stricte attribution : aussi traiterons-nous de toutes ces œuvres en même temps.

L'œuvre exposée le plus haut est le *Festin du riche* (n° 509), tableau de genre exquis, nous introduisant dans la vie d'un Vénitien de condition : l'éclat du coloris, la beauté des figures, le charme du paysage de fond trahissent l'influence des chefs-d'œuvre de Titien de 1510 à 1520. Les mêmes qualités se retrouvent dans l'*Adoration des Bergers* (n° 572), — dans le *Sauveur trônant entre des Saints en prière* (n° 505 de 1530), œuvre d'une ordonnance presque sévère encore et dont les figures ont une haute gravité, — dans le *Massacre des Innocents* (n° 526), dont le sujet cependant convenait peu au maître. D'autres tableaux également importants de la même galerie doivent être mis presque sur le même rang que les précédents, à savoir : la seconde *Adoration des Bergers* (n° 57), le *Jugement de Salomon* (n° 55, de 1532), et une petite *Sainte Famille avec des Saints* dans un paysage, d'après le modèle de Palma (n° 326). — Quant aux grands tableaux de Saints d'un caractère plus décoratif, et généralement insignifiants, ils sont du plus jeune des Bonifazio. — Aux chefs-d'œuvre de l'*Académie* se rattache immédiatement un tableau de la *Brera* [H], l'*Invention de Moïse* (n° 209), récemment encore admirée sous le nom de Giorgione. Si on compare cette œuvre à la composition de Raphaël dans les Loges, le tableau du maître

vénitien est infiniment significatif et saisissant : mais comme un moderne se sent pris d'envie à la pensée qu'un peintre a pu, de cette vie de tous les jours qui l'entourait, de ces hommes richement vêtus et heureux de vivre, tirer une scène si délicieuse, éclairée par le soleil d'un après-midi ! L'effet le plus puissant de pareilles œuvres, ainsi que des figures de Bellini, c'est que la représentation peinte nous donne l'illusion du possible, du réel. Deux tableaux, plus petits, représentent le même sujet, avec le même charme, au *Pal. Pitti* [A] (n° 161), et au *Pal. Chigi* [B] à Rome. La *Brera* [C] possède en outre le chef-d'œuvre d'un sujet souvent peint, les *Pèlerins d'Emmaüs* (n° 215). Le même sujet exposé aux *Offices* [D], n° 1037, sous le nom de Palma, est l'œuvre très endommagée de Bonifazio le jeune.

Les tableaux du dernier des BONIFAZIO, VENEZIANO, sont très inférieurs aux œuvres précédentes, mais souvent ils empruntent à la beauté du coloris un effet encore appréciable. Des deux grandes *Cènes* peintes par cet artiste, celle de *S. Angelo Raffaello* [E] (chapelle à droite du chœur) contient quelques têtes non seulement belles, mais profondes, et le moment où le Christ dit : *Unus vestrum*, y est très clairement exprimé. La seconde Cène, celle de *S. Maria Mater Domini* [F] (transept gauche), est à cet égard moins heureuse : les Apôtres, engagés dans une conversation indifférente, ne regardent pas même le Christ. — Dans l'*Abbazia* [G] (chapelle derrière la sacristie), deux figures d'Apôtres très abîmées. — A l'*Académie* [H] : quelques grandes figures de *Saints* (n°s 26-29), et une *Madone avec des Saints* (n° 321). — Hors de Venise, il faut remarquer au *Pal. Pitti* [I] : le *Christ parmi les docteurs* (n° 405), de la dernière époque ; un excellent *Repos en Égypte* (n° 89) et la *Sibylle avec l'empereur Auguste* (n° 257), attribués tous deux à Bordone. — Au *Pal. Borghese* [J] à Rome, trois Bonifazio : XI, n° 15, les *Fils de Zébedée avec leur mère agenouillée devant le Christ* ; n° 16, le *Retour de l'Enfant prodigue*, deux œuvres excellentes, et une *Femme adultère* insignifiante. — Dans la *Galerie* [K] de Modène, une belle *Adoration des Rois* (n° 114) et quelques figures de moindre importance.

Les Bonifazio sont les maîtres dont se rapproche le plus un faible élève de Titien, POLIDORO VENEZIANO (1515-1575). Il y a de lui une *Cène* signée à l'*Académie* [L] de Venise et une *Madone en adoration devant l'Enfant* au *Pal. Pitti* [M] (n° 483).

PARIS BORDONE (1500-1570) s'appuie également sur ses deux maîtres Titien et Palma. Il est peut-être dans ses bons tableaux celui des artistes vénitiens qui montre le plus de charme, de tendresse, et qui à cet égard obtient les effets les plus merveilleux, bien que plus souvent encore il tombe dans le vague, la mollesse, l'incertitude des caractères, du dessin et de la facture, parfois même dans un poli et une dureté insupportable de coloris. Sa force est surtout dans le portrait : ses demi-figures idéales de belles jeunes femmes rappellent directement Palma et sont



d'ordinaire facilement reconnaissables à certaine rougeur peu agréable des joues et du cou. Il n'excelle guère dans le nu ; mais la couleur pêche de ses draperies tremblantes comme une gelée, les nuances rosées des carnations et le vert épais des paysages produisent parfois chez lui un ensemble des plus piquants. Son plus beau portrait aux *Offices* [A] est un tableau de *Jeune homme* (n° 607). — La grasse *Nourrice des Médicis* au *Pal. Pitti* [B] (n° 109) est une œuvre excellente. — Au *Pal. Brignole* [C] à Gênes, un merveilleux portrait d'*Homme avec toute sa barbe*, en costume noir à crevés rouges, appuyé à une table rouge, une lettre à la main, et derrière lui une balustrade. Dans la même collection, une *Femme en robe rose*, avec un manteau d'or. — Les grandes représentations de scènes sacrées ne sont pas son affaire ; dans la *Cène de S. Giovanni in Bragora* [D] (après la première chapelle à droite) les attitudes semblent un centon de réminiscences des meilleurs maîtres ; le *Paradis* (à l'*Académie* [E]), œuvre d'une extrême faiblesse, est la plus malheureuse imitation de Tintoret. On doit au contraire à Bordone le meilleur tableau de cérémonie qui ait été peint (*Académie* [F], n° 492) : le *Pêcheur remettant au Doge*, en présence d'une magnifique assemblée, l'*anneau que saint Marc lui a donné*. Cette œuvre est en même temps le fruit le plus mûr et le plus savoureux de la manière inaugurée par Carpaccio, y compris l'architecture dans laquelle la scène est placée. — La grande *Sainte Famille* du *Pal. Brignole* [G] à Gênes est très importante, quoique mal conçue. — La ville natale de Bordone, Trévis, possède un de ses chefs-d'œuvre, l'*Adoration des Bergers*, dans la *cathédrale* [H], d'un coloris éclatant, avec le cortège des trois Mages s'avancant dans le lointain, le tout dans la manière de Giorgione. La collection de l'*Hôpital* [I] de Trévis possède de Bordone une *Sainte Famille* exposée sous le nom de Palma Vecchio. — Dans la *Galerie Giovanelli* [J] à Venise, une petite *Madone avec des Saints*, d'un travail excellent. — La *Brera* [K] de Milan ne possède pas moins de cinq tableaux, en partie très remarquables ; à *S. Celso* [L], dans la même ville, une très bonne *Sainte Famille*. — A Rome, au *Pal. Colonna* [M], une *Sainte Famille*, avec une admirable figure de saint Sébastien, et une petite scène avec sainte Anne et saint Jérôme (attribuée à Bonifazio), de sa meilleure manière. — Enfin, au *Pal. Doria* [N], un tableau avec demi-figures, peu agréable, mais qui caractérise bien son art, *Mars avec Vénus et l'Amour*. — Bordone est de même assez généralement aujourd'hui reconnu l'auteur de la *Tempête* exposée à l'*Académie* [O] de Venise (n° 37) sous le nom de Giorgione. D'une conception hardie, plein de mouvement et de vie, le tableau cependant ne répond pas à sa réputation : le lourd coloris des chairs caractérise bien la manière de Bordone.

Le seul élève de Bordone, FRANCESCO DE DOMINICIS, est l'auteur d'une *Procession* (sacristie de la *cathédrale* [P] de Trévis), intéressante par le pittoresque des costumes et la vue de l'ancienne cathédrale.

Quant à BATTISTA FRANCO, qui avait étudié aussi à Rome d'après Michel-Ange, il a été question de lui au chapitre de la peinture décorative, dont relève surtout son talent.

Dans la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, alors que toutes les autres écoles étaient tombées dans la plus profonde décadence, l'école vénitienne se maintint encore à un niveau élevé par la raison éclairée des amateurs, par les ressources inépuisables du naturalisme, par la technique savante et le charme du coloris. Elle présente cependant désormais un tout autre caractère. Nous réservons pour la fin l'œuvre collective de toute l'école, la décoration du Palais des Doges, et nous mentionnerons ici les autres œuvres des maîtres de cette école.

Le premier qui donna à l'école une direction nouvelle fut JACOPO ROBUSTI, dit TINTORETTO (1512-1594). D'abord, et pour peu de temps, élève de Titien, mais surtout très richement doué par lui-même, il sentit, avec sa nature orageuse et passionnée, ce qui manquait à Venise, et il poussa l'école vers une peinture d'histoire puissamment mouvementée et dramatique. Il étudia Michel-Ange, copia aux lueurs d'une lumière artificielle moulages et modèles, non pour idéaliser le caractère de ses formes vénitiennes, mais pour les rendre souples et propres à toute tâche, et pour leur donner un sens nouveau par le jeu des ombres et de la lumière. Heureusement, dans le fond de son être, il resta naturaliste. L'imitation caudataire des manières de l'école romaine fut du moins épargnée à la bonne ville de Venise. Dans ces circonstances il n'y eut guère d'atteint que le coloris vénitien, qui ne supporte pas le modelé à fortes ombres et qui peut-être devait succomber sous les innovations techniques, la hâte fébrile et la facture superficielle de Tintoret. Il y a même lieu d'admirer que le coloris de Tintoret, son clair-obscur, se soit conservé dans tant de ses œuvres. Beaucoup d'autres, il est vrai, sont tout à fait décolorées, sourdes et comme plombées. — Et maintenant, Tintoret était-il le poète, le maître ayant droit de tenter de si audacieuses innovations ? Il y avait en lui, à côté de grandes et hautes qualités, je ne sais quelle rudesse et barbarie de sentiment ; sa conscience artistique elle-même était si souvent chancelante qu'il vivait dans la plus profonde hérésie. Il lui manqua la discipline que, dans ses innovations et ses hardiesses, l'artiste doit s'imposer à lui-même. Devant ses productions énormes, qui, en mètres carrés, représentent peut-être dix fois l'œuvre que Titien a accomplie en cent années, on se prend à douter si Tintoret n'est pas à la fois un accapareur et un improvisateur.

Il y a d'abord, de Tintoret, d'excellents *portraits* : Venise n'aurait pas encore à cet égard supporté d'œuvres non soignées. A Florence, au Pal.

*Pitti* [A] (n° 65), un *buste de vieillard* en fourrure, d'une beauté rayonnante; un large et magistral portrait de *V. Zeno* (n° 131). Aux *Offices* [B], le portrait de *Jacopo Sansovino* (n° 638), peint « con amore », et un portrait également remarquable de l'amiral *Venier* dans son armure (n° 601). Au *Pal. Durazzo* [C] à Gênes, un admirable portrait grandeur nature d'un jeune *Durazzo*. D'autres portraits encore un peu partout, notamment au *Pal. des Doges* [D]. — Viennent ensuite des œuvres de la jeunesse de Tintoret, où les tons d'or de Titien sont aussi vibrants que chez n'importe quel successeur du maître. Tel est au *Pal. Pitti* [E] le naïf tableau de *Vulcain, Vénus et l'Amour*, dont on trouverait à peine le pareil à Venise. De même, au *Pal. Colonna* [F] à Rome, une toile également belle, peinte avec le pinceau d'or de Titien, un *buste d'homme et trois bustes de femmes*, se détachant d'une gloire d'anges. Dans le même palais, un *Vieillard* assis, avec une vue sur les lagunes, à la lumière du soir, un portrait d'*Homme âgé avec son secrétaire*, et un *Narcisse à la fontaine*, dans un beau paysage. Au *Pal. Pitti* [G], une petite *Descente de croix* d'un puissant effet. — Les fragments de plafond, dans la *Galerie* [H] de Modène, représentant les *Métamorphoses d'Ovide* sont encore d'une assez grande richesse de coloris. — C'est à cette même époque qu'appartient une œuvre d'un coloris éclatant, à l'*Académie de Venise* (n° 45, de 1548) : le *Miracle de saint Marc* [I] sauvant des mains des païens un esclave martyrisé. Ici, pour la première fois peut-être, Tintoret dépasse les limites de l'école vénitienne : la scène est incomparablement plus agitée et confuse ; l'artiste cherche des raccourcis difficiles et, dans ses saints qui plongent la tête en bas, il montre que toute idée lui est indifférente dès qu'il s'agit de prouver son extraordinaire virtuosité. — Ici se place une représentation de la *Femme adultère* [J], encore bien peinte, lumineuse, mais tout à fait frivole : on voit qu'elle a peu de respect pour le Christ, d'ailleurs assez commun (*Académie*). A l'*Académie* également, *Adam et Ève* [K], œuvre de jeunesse, trahissent encore l'influence de Titien ; la *Mort d'Abel*, exposée en pendant, a moins de valeur. — A *S. Maria Mater Domini* [L] (transept droit) une autre œuvre, d'une bonne palette, les *Scènes de la vraie Croix*. — Les *Noces de Cana* dans la sacristie de la *Salute* [M] (les *Offices* [N] possèdent un exemplaire plus petit) sont un grand tableau de genre d'un caractère bourgeois (et non plus princier, comme chez Paul Véronèse), où du moins le miracle et les effets qu'il produit sont heureusement placés sur le devant de la scène. — Quant aux cinquante-six tableaux, de proportion généralement colossale, dont Tintoret a rempli la *Seuola di S. Rocco* [O] (à partir de 1560 jusqu'à sa mort), c'est surtout la grande *Crucifixion* (dans la *Sala dell' Albergo*) qui est encore bien peinte, et d'une conception intéressante. C'est là de même qu'il est permis d'apprécier pleinement la haute importance historique de Tintoret : il est le premier maître qui (surtout dans la grande salle de l'étage supérieur) ait traité l'histoire



sacrée depuis l'origine jusqu'à la fin dans le sens du naturalisme absolu, et peut-être dans le but immédiat de frapper et d'émouvoir. A cet effet, il cherche à gagner l'œil par le spectacle de belles têtes ; mais en revanche il ne se rend pas compte combien l'emploi de figures de remplissage nuit à la vérité et à la grandeur de l'impression ; dans son zèle de réalisme, il s'abaisse jusqu'aux traits les plus grossiers, comme dans cette Cène, dont la conception ne saurait être plus basse. Dans le *Baptême du Jourdain*, saint Jean enfonce les épaules du Christ ; dans la *Résurrection de Lazare*, le Christ se tient commodément assis dans un coin. La plupart des tableaux, à l'exception de la Sala dell' Albergo, sont négligés et hâtivement peints. Dans les tableaux de la salle inférieure, il faut remarquer les paysages, cette vive et fantastique lumière au bord des arbres et des montagnes. Le grand plafond central de la salle supérieure, représentant le *Serpent d'airain*, trahit une rivalité maladroite avec Michel-Ange. — Par les tableaux de la Scuola Tintoret donna le ton à toute la peinture monumentale de Venise dans la dernière partie du siècle ; il prit encore part lui-même à la décoration de la chapelle du Rosaire à *S. Giovanni e Paolo* [A] (à gauche), érigée en souvenir de la victoire de Lépante, et surtout à la décoration du *Palais des Doges* [B] (à partir de 1560). Nous avons cherché à définir plus haut (DÉCORATION) la valeur décorative de ces œuvres. Du moment que l'école s'était écartée du seul style qui convient à la fresque, il n'y avait évidemment pas d'autre issue que celle que ces maîtres ont adoptée. — Dans le chœur de *S. Maria dell' Orto* [C], deux toiles colossales, l'*Adoration du Veau d'or* et le *Jugement dernier*, l'une et l'autre confuses et sans goût, bien que d'une époque relativement primitive (1546). Dans la même église, un *Miracle de sainte Agnès*, d'un sentiment presque tendre. — Dans le transept gauche de *S. Trovaso* [D], une *Cène* ravalée à une conception très grossière, mais d'un grand éclat de couleurs. — Sur tous les autels de *S. Giorgio Maggiore* [E], des pauvretés qui sont à l'éternelle honte de Tintoret.

Parmi les élèves de Tintoret, son fils DOMENICO apporte dans le naturalisme un degré plus élevé de conscience. — Le Pérousin ANTONIO VASILACCHI, dit L'ALIENSE, introduisit dans sa patrie le style de Tintoret et de Véronèse (dix grandes scènes de la *Vie du Christ* sur les parois supérieures de la nef centrale de *S. Pietro de' Cassinensi* [F]).

En face de Tintoret, PAOLO CALIARI, dit VERONESE (1528-1588), représente le plus beau côté de la peinture vénitienne de ce temps.

Il s'était formé et développé dans l'école de sa ville natale, déjà touchée par l'influence de Venise, mais où depuis des siècles s'était maintenue une suite ininterrompue de maîtres locaux assez habiles (v. p. 622 et suiv., et aussi p. 749).

Vérone possède une quantité d'œuvres de ses prédécesseurs immédiats.

L'influence vénitienne, préparée par BONIFAZIO VERONESE apparaît décidément chez FRANCESCO TORBIDO, dit IL MORO († après 1546). L'œuvre principale de cet artiste, les *Scènes de la Vie de la Vierge* dans la demi-coupole et sur les parois supérieures du chœur de la *cathédrale* [A] de *Vérone* (1534), n'est pas entièrement originale : elle a été exécutée d'après des cartons de JULES ROMAIN. Ce dernier travaillait alors sous l'influence de Corrège et cherchait à mettre son propre style en harmonie avec le sentiment de l'espace qui caractérise le maître de Parme. Avec quel médiocre succès, c'est précisément ce que prouvent les peintures de la cathédrale de Vérone. — Il y a de Torbido de meilleurs tableaux d'autel à *S. Eufemia* [B] et à *S. Fermo* [C], de même que dans la *Galerie* [D] de la ville. Au *Musée* [E] de *Naples*, un portrait exposé sous le nom de ce maître. — Un élève de Torbido, GIAMBATTISTA DEL MORO, est l'auteur des lunettes qui dominent la plupart des autels de *SS. Nazaro e Celso* [F], et des fresques monochromes de *S. Stefano* [G] représentant la légende de ce saint. — DOMENICO RICCI, dit BRUSASORCI, habile élève de Michel-Ange, avec un coloris fin et vraiment véronais, a exécuté dans la même église de *S. Stefano* [H] les peintures assez faibles de la coupole et la fresque au-dessus de la porte latérale droite, le saint entouré d'enfants innocents, désignés comme lui du nom de *Novices du martyr*. Je citerai encore du même artiste : à *S. Maria in Organo* [I], les fresques de la chapelle à gauche du chœur, dans le chœur de *S. Giorgio in Braida* [J], le grand tableau de la *Manne* (1605), exécuté après la mort de Brusasorei par un de ses élèves ; à *S. Fermo* [K], la lunette du premier autel à droite avec la décapitation d'un saint évêque. Le chef-d'œuvre de l'artiste est au *Pal. Ridolfo* [L], où, sur les parois de la salle principale, il exécuta la *Grande Cavalcade de Charles-Quint et de Clément VII à Bologne* (1530), peinture ingénieuse et vivante, d'un beau et clair coloris. — PAOLO FARINATO est l'auteur des fresques, en partie importantes, du chœur de *SS. Nazaro e Celso* [M]. — Du maître de Paolo Caliari, ANTONIO BADILE (1516-1560), je citerai : à la *Pinacothèque* [N], deux anges mettant le *Christ mort au tombeau* (signé 1556), une *Madone avec des Saints* (1546), et la *Résurrection de Lazare* ; à *SS. Nazaro e Celso* [O], une œuvre de jeunesse (1544) ; dans la *Galerie* [P] de *Turin* (n<sup>o</sup> 140), une excellente *Présentation au temple*, œuvre très instructive qui, outre l'étude de Caroto, de Gir. dai Libri et de Mocetto, révèle clairement en Badile, surtout pour les architectures, le précurseur de Paul Véronèse. — Les œuvres de CAVAZZOLA trahissent également l'influence exercée sur le jeune Caliari.

A côté de ces influences locales, l'étude de Titien à Venise même (à partir de 1555) a clairement, et à bien des égards, agi sur PAOLO CALIARI, sans que cependant on puisse désigner ce dernier comme l'élève de Titien, ni même le compter dans les rangs de l'école vénitienne. La

preuve en est dans les œuvres exécutées par ce maître avant tout contact avec Venise : deux *Madones* dans la *Pinacothèque* [A] de *Vérone*, les fresques abîmées de *S. Liberale* [B] à *Castelfranco*, les fresques de la *Villa Fanzolo* [C], non loin de *Castelfranco* (v. p. 765); et de même dans les portraits de cette première manière, le portrait en pied de *Pasio Guarienti*, dans son armure (*Galerie* [D] de *Vérone*, 1556); un portrait d'*Homme avec son page* dans la *Gal. Torrigiani* [E] à *Florence* (1557).

La grandeur de Paul Véronèse consiste en ce que, reconnaissant le vrai génie de l'école vénitienne, il ne chercha pas, comme Tintoret, à greffer sur un tronc impropre à cette culture une peinture d'histoire mouvementée, mais qu'il haussa la peinture naturaliste de genre jusqu'à un dernier degré infranchissable, et qu'il éleva son coloris à la hauteur de ces nouveaux problèmes.

Les caractères de Véronèse ne sont pas plus élevés que ceux de ses meilleurs prédécesseurs, mais ils l'emportent par une liberté, une aisance, une franchise et une joie de vivre qu'aucun peintre n'a jamais égalées. Véronèse a peint l'élégance de Venise dans son air de fête et de jouissance. — Dans les *Sante Conversazioni* Véronèse suit l'ordonnance des dernières œuvres de Titien; les saints sont groupés sans roideur autour du piédestal sur lequel est assise la Madone (*Académie* [F] de *Venise*, n<sup>o</sup> 519; *S. Francesco della Vigna* [G], cinquième chapelle à gauche). Il y a la même beauté dans le tableau de la *Brera* [H] (n<sup>o</sup> 227) représentant *saint Corneille, saint Antoine abbé, saint Cyprien* avec un prêtre et un page.

Dans les tableaux narratifs de Véronèse se retrouve parfois le défaut commun à l'école vénitienne, le manque de développement des figures, rendues ainsi inintelligibles : l'attitude et l'allure ont souvent quelque chose de singulièrement chancelant, et Paul Véronèse a une prédilection particulière pour les demi-figures en biais, coupées par l'encadrement ou par l'architecture. Mais, là où le maître s'applique, ses pensées sont plus nobles que celles de ses collègues d'école, ainsi qu'en témoigne l'église de *S. Sebastiano* [I] à *Venise*, où, de 1555 à 1565, avec différentes pauses, Véronèse a exécuté le plafond, les autels et la magnifique décoration des parois. La plupart de ces peintures sont d'une beauté achevée, d'une grande puissance de maturité dans les figures, d'un coloris étincelant et riche dans une fine gamme argentée; les compositions sont expressives et claires, surtout les *Martyres de saint Sébastien, de saint Marc et de saint Marcellin*. — Les tableaux d'autel de *S. Giustina* [J] de *Padoue* et de *S. Giorgio in Braida* [K] à *Vérone* (vers 1568), représentant les martyres de ces saints, sont de même des œuvres de premier ordre : Paolo Caliari estompe la scène de façon à en faire presque un tableau de genre; il modère l'expression pathétique, évite les excès de naturalisme, et maintient la composition dans un ton qui lui permet de déployer victorieusement l'éclat de son pinceau. Il en est de même dans



ses peintures profanes, qui agissent d'autant plus que l'expression pathétique y est réduite au nécessaire et l'action estompée dans les limites d'une simple présentation du sujet. — Le maître choisit de préférence les sujets qui se rapprochent des tableaux de cérémonie, tels que la *Reine du Saba* (sous les traits d'*Élisabeth d'Angleterre*, aux *Offices* [A] et à la *Galerie* [B] de *Turin*, n° 157). Quant à ses tableaux de cérémonie proprement dits, c'est au *Palais des Doges* [C] que nous apprendrons à les connaître. — Nous négligeons les œuvres plus faibles dans ce même genre narratif : citons cependant, pour l'éclat du coloris, l'*Histoire de Judith*, au *Pal. Brignole* [D] à *Gènes*.

Les œuvres les plus célèbres de Véronèse sont ses tableaux de festins, qu'il a peints dans toutes les proportions, depuis la plus petite jusqu'à la plus colossale. De telles œuvres sont comme le dernier fruit, le terme nécessaire de la peinture de genre, secouant les derniers liens de l'histoire, et n'en gardant qu'un prétexte pour célébrer dans une libre allégresse l'éclat et la magnificence de la vie terrestre, la plénitude et la beauté de la race humaine dans l'entière jouissance de son être. Mais, en peignant de telles scènes pour des réfectoires de couvents, Véronèse se donnait pour base solide quelque festin biblique, dont le caractère cérémonial était corrigé par la beauté et la vie du détail. Les plus belles architectures et perspectives sont le théâtre sur lequel la compagnie des hôtes assis et les épisodes mouvementés peuvent s'étendre à l'aise et dans toute leur richesse. Les meilleures et les plus colossales de ces œuvres (au Louvre) sont peut-être les premières peintures du monde pour la tenue pittoresque et l'harmonie consommée d'une gamme de couleurs jusqu'alors inconnue (1) ; mais l'autre gamme, celle de tous ces personnages unis en un ensemble, est au fond une merveille plus grande encore. Les personnages sacrés et les scènes qui se rattachent à eux ne sont, il est vrai, qu'un accessoire (2).

*Venise* possède encore un chef-d'œuvre en ce genre : le *Festin chez Lévi*, d'après les Évangiles de saint Marc, 2, 14, et de saint Luc, 5, 27 (*Académie* [E], 1572) ; — à la *Brera* [F] (n° 213, de 1570), le *Christ chez le Pharisien*. Dans cette dernière scène, d'après saint Luc, 7, 36, le festin est presque sacrifié à l'épisode de la pécheresse qui lave les pieds du Christ. Il en est de même du *Festin chez Siméon* (*Galerie* [G] de *Turin*, n° 257, de 1566), d'un coloris presque trop éclatant. — Je citerai enfin au *Monte Berico* [H], devant *Vicence*, le *Festin de saint Grégoire le Grand* (1572).

(1) Les costumes, très différents, la plupart orientaux, ne sont pas une recherche romantique : ils ne sont là que pour faciliter la solution, très compliquée, du problème des couleurs.

(2) Le maître eut à se disculper sur la façon profane dont il traitait les sujets bibliques devant le tribunal du saint-office, qui prit ombrage « des fous, des Allemands ivres, des nains et autres sottises », insérés dans les peintures de Véronèse.

Le plus beau tableau d'autel de Véronèse est sans doute le *Mariage de sainte Catherine*, à *S. Caterina* [A] à Venise (après 1572) : il n'y a peut-être pas une œuvre du maître qui offre une ordonnance plus belle et plus claire, une collection plus accomplie de types admirables et d'une jeunesse plus savoureuse, soit dans les figures féminines, soit dans les anges dont la verdoyante beauté rappelle les anges de Melozzo ; la richesse et la clarté de coloris aux tons argentés, la facture si magistrale, si large et si aimable, sont de la plus haute perfection. — Dans la *Bibliothèque de Saint-Marc* [B] (salle des catalogues), une exquise *Adoration des Rois* ; — à l'*Académie* [C], plusieurs figures de *Saints* d'un travail excellent. — Hors de Venise, à *S. Afra* [D] de *Brescia*, le *Martyre de la Sainte*. — Au *Pal. Doria* [E] à Gênes (via Nuova, 6), une *Suzanne au bain*, d'un coloris clair et profond. — Au *Pal. Brignole* [F] à Gênes, au *Pal. Martelli* [G] à Florence, etc., des portraits caractéristiques de dames vénitiennes. — A Rome, au *Pal. Borghese* [H], le *Baptême inachevé du Christ* (X, 14) et le *Saint Antoine prêchant aux poissons* (XI, 2) offrent un grand intérêt, l'un par la révélation qu'il nous donne des procédés techniques de l'artiste, l'autre par l'exquis effet de soir sur le rivage.

Par son art de l'ordonnance, par son expérience et sa solidité techniques, Véronèse était aussi le maître destiné à la décoration intérieure des palais et des villas de Venise. A Venise même, malheureusement, aucune de ses œuvres en ce genre ne s'est conservée ; mais quelques-unes des villas de la terre ferme nous donnent à cet égard les compensations désirables. De Vérone, déjà en 1551, Paolo Caliari, en collaboration avec BART. ZELOTTI, avait décoré de fresques la *Villa Soranza* [I] et la *Villa Ema* [J] (aujourd'hui *Fanzolo*), toutes deux près de *Castelfranco*. Des restes de la première sont aujourd'hui à *S. Liberale* [K] à *Castelfranco* (v. p. 763) ; les fresques de la dernière, représentant les sujets mythologiques ou tirés de l'histoire romaine, sont encore au lieu et place, mais elles sont très endommagées. — Des fresques plus remarquables, et dans la salle la plus importante du moins bien conservées, sont celles de la *Villa Tienne* [L] (au nord de *Vicence*) exécutées par Paolo vers 1560, toujours avec la collaboration de Zelotti : ce sont encore des motifs tirés de l'histoire grecque et romaine, et traités par Paolo avec autant de simplicité que de caractère. — Mais les fresques où Paolo apparaît le plus à son avantage sont celles de la *Villa Barbara* [M] à *Maser* (1566), dont l'excellente distribution intérieure est l'œuvre de Palladio. L'ordonnance pleine de goût des petits panneaux, les encadrements peints, l'heureuse variété des scènes mythologiques des plafonds alternant avec les figures allégoriques et les paysages de montagne des parois, ainsi qu'avec les balustrades disposées en frises, auxquelles s'appuient des Vénitiens et des Vénitiennes de condition, exercent un charme unique auquel s'ajoute encore l'état extraordinaire de conservation des peintures.

Les figures sont d'une hardiesse de conception rare chez les Vénitiens, d'une structure magnifique, d'un coloris lumineux et d'une réalité, d'une vie également intense, qu'elles soient empruntées au monde chrétien ou à l'allégorie païenne ; c'est là certainement la plus belle expression qu'il y ait de la vie contemporaine de la ville des lagunes. Aucun seigneur de Venise ne pouvait souhaiter un plus magnifique asile contre les ardeurs de l'été, et contre les maladies menaçant en cette saison la ville des lagunes, que cette villa sans prétention, avec ses chambres fraîches et ombreuses, son admirable décoration pittoresque et la vue qu'on y avait de ses fenêtres sur les verts coteaux des montagnes voisines.

Les élèves et successeurs immédiats de Véronèse méritent de ne pas être entièrement passés sous silence. A part son frère BENEDETTO, ses fils CARLETTO et GABRIELE qui, sous le nom d'« Heredes Paoli », ont exécuté des variantes du maître, sans son coloris, il est vrai, et sa magnificence de formes (voir le *Festin chez le Pharisien* à l'Académie [A], et le même plus grand à *S. Martino* [B] de *Naples*, etc.), je citerai parmi les artistes qui ont marché sur ses traces : BENEATTO (dit DAL FRISÓ), son neveu, ainsi que le parent de ce dernier, MAFFEO VERONA, mais surtout un artiste beaucoup plus intéressant, GIAMBATTISTA ZELOTTI, et l'excellent FRANCESCO MONTEMEZZANO, tous deux de Vérone ; enfin ANTONIO VASILACCHI de Pérouse (v. p. 761), et GIANANTONIO FASOLO de Vicence.

Tandis que Véronèse portait jusqu'à son plus haut développement les peintures de la réalité et de vie, les autres branches de la peinture ne pouvaient pas rester en souffrance. Le tableau de genre, que Giorgione avait déjà préparé par le tableau de roman, et qui s'était essayé depuis dans de nombreuses tentatives, devient une branche spéciale de l'art dans les mains de JACOPO BASSANO (proprement DA PONTE, 1510-1592) et de ses fils. (Du vieux FRANCESCO, le père de Jacopo, il y a encore dans la *Galerie* [C] de *Bassano* une grande *Madone trônant*, avec un beau paysage (1509), et une *Lamentation sur le corps du Christ*, dans la manière de B. Montagna). Les Bassano, dont le coloris, formé à l'école des meilleurs maîtres, est pourtant fort inégal (depuis les tons les plus lumineux jusqu'aux plus estompés), doivent leur principal charme à ces idylles agrestes dans d'intimes paysages auxquels sert moins de sujet que de prétexte une parabole du Christ, une des quatre saisons, un mythe, etc. Les troupeaux de brebis, et les ustensiles, dans lesquels les pieds des personnages sont presque généralement perdus, sont souvent peints d'une façon magistrale. Beaucoup de ces œuvres ce-



pendant ne sont que pure fabrique d'atelier. Parmi les travaux les plus remarquables, je citerai les premiers tableaux d'autel de Jacopo dans la *Galerie* [A] de Bassano ; à l'*Ambrosienne* [B], un *Repos en Égypte* avec l'*Adoration des Bergers*, qui est d'une exécution habile. Quelques bonnes toiles de même aux *Offices* [C], entre autres le *Concert de famille*. — Deux des fils, LEANDRO (1558-1623) et FRANCESCO (1548-1590), ont peint aussi de grands tableaux religieux, dont l'expression est parfois naïve et touchante, mais d'une composition surchargée, d'un dessin grossier et d'une certaine faiblesse dans la recherche des effets de lumière. (La *Mise au tombeau*, aux *Offices* [D] ; — la *Résurrection de Lazare* à l'*Académie* [E] de Venise ; — la *Cène* à *S. Maria Formosa* [F], transept droit ; — la *Prédication de saint Jean-Baptiste* à *S. Giacomo dall' Orio* [G], transept droit ; — la *Madone avec des Saints* dans la même église, premier autel à gauche ; — le *Martyre de sainte Catherine* au *Pal. Pitti* [H] ; — l'*Assomption*, sur le maître-autel de *Saint-Louis des Français* [I] à Rome). — Je citerai enfin dans la *Pinacothèque* [J] de Vicence un grand tableau demi-circulaire : *Saint Marc et saint Laurent recommandant à la Madone deux fonctionnaires agenouillés*, œuvre excellente, qui est peut-être de l'un des fils. — Toute la famille des Bassano s'est heureusement exercée dans le portrait : je citerai parmi les meilleurs le *Vieillard en fourrure*, du *Pal. Brignole* [K] à Gênes, et la *Dame* du *Pal. Pitti* [L] (n° 130), tous deux de Jacopo.

L'agonie de l'école vénitienne est représentée par JACOPO PALMA GIOVANE (1544-1628), peintre de grand talent, mais sans conscience. Cet artiste a donné sa mesure dans la *Résurrection de Lazare* à l'*Abbazia* [M] (chapelle derrière la sacristie). Ses autres œuvres, dont Venise fourmille, ne sont guère que de pures improvisations. A les parcourir, à côté des manières dédaigneuses de Tintoret, on trouvera çà et là une idée heureuse ou quelques morceaux bien peints ; mais l'ensemble ne mérite pas une telle étude. — ALESSANDRO VAROTARI, dit le PADOVANINO (1590-1650), était un artiste incomparablement plus noble et tendant au véritable but de l'art ; mais il ne s'est pas élevé au-dessus de l'imitation de Titien et de Véronèse, n'y ajoutant guère qu'un idéalisme peu vivant. Sa peinture des *Noces de Cana* (*Académie* [N]) est cependant une œuvre estimable et belle.

Plus tard encore quelques talents se fortifièrent à l'école de Véronèse et purent à l'heure opportune créer des œuvres intéressantes. Tels sont LAZZARINI, ANGELI, FUMIANI, et, le premier de tous, TIEPOLO (1693-1770). Fumiani († 1710) est, entre autres œuvres, l'auteur de l'énorme plafond de *S. Pantaleone* [O], qui, loin d'être un assemblage de divers tableaux séparés par des encadrements, est une grande composition en perspective, à la manière de Pozzo. Ce plafond, qui représente la *Vie et la gloire de S. Pantaleone*, est d'ailleurs peint, non à fresque, mais sur des toiles clouées ensemble. — PIETRO LIBERTI, pour les formes, doit

beaucoup déjà à Pierre de Cortone. Il eut pour élève CARLO LOTTI (+ 1698). — Les toiles de genre de PIAZZETTA, de même que les vues des deux CANALETTO et de FR. GUARDI, doivent être pour la plupart, et les meilleures d'entre elles, cherchées hors de Venise et même d'Italie. — (Les grandes *Vues de Turin* par le neveu de Canaletto, BERN. BELLOTTO, sont exposées dans la *Galerie [A]* de cette ville (nos 283 et 288) ; à la *Brera [B]*, deux jolis paysages avec villas ; quelques bons tableaux des deux Canaletto et de Guardi dans la *Galerie Poldi [C]* à Milan.) — Du brillant maître ORBETTO (proprement ALESS. TURCHI, de Vérone) il ne s'est conservé que peu d'œuvres dans les galeries publiques ou les églises.

De même que l'ancienne école vénitienne dans l'église de Saint-Marc, la nouvelle école, celle des successeurs de Titien, a trouvé dans le *Palais des Doges* (chambres du second étage) son monument immortel. L'ordonnance décorative et l'encadrement ont été décrits plus haut ; il s'agit ici de montrer comment les artistes vénitiens ont conçu leur thème commun : la glorification de Venise.

Dès l'*Atrio quadrato* nous sommes accueillis par Tintoret (qui travailla au palais à partir de 1560) et par un de ces tableaux votifs (au plafond) qui représentaient le *Doge entouré d'allégories et de Saints [D]* (voir plus bas). — Les perspectives, vues d'en bas, que nous retrouverons dans les plafonds de toutes les salles, ne sont pas d'ordinaire, même pour les figures planantes, des perspectives absolues, mais comme des demi-perspectives, de biais. On se demandait déjà si les représentations figurées convenaient aux plafonds, et particulièrement aux plafonds plats ; et de plus, au cas où il s'agissait de grandes et riches compositions, on se demandait si la simple perspective linéaire et la stricte composition idéale ne devaient point être préférées aux groupes artificiels disposés en vue de l'illusion. Dans de tels plafonds, en effet, les événements terrestres restent incroyables, et, d'autre part, les scènes célestes veulent être contemplées autrement que d'après l'échelle de la réalité matérielle (et même, dans le détail, tout à fait naturaliste). Cela est possible ; — dans les limites mêmes de l'erreur qui fut commune à tous les peintres du Palais des Doges, il y a pourtant de grandes différences, et Véronèse, en particulier, saura fort bien à l'occasion non seulement nous satisfaire, mais même nous convaincre.

**Salle des Quatre Portes.** — Le grand tableau de TITIEN, œuvre des dernières années, mais d'une peinture encore magnifique, est un vrai monument de la contre-réforme : il représente le *Doge Ant. Grimani à genoux devant la Foi [E]*, qui lui apparaît dans la Gloire. — Les tableaux de batailles de cette salle, ainsi que des autres, montrent que la

fantaisie dans les costumes et les épisodes de toute sorte a quelque peu rejeté dans l'ombre le côté historique du sujet. — Les tableaux de cérémonie, quelle que soit parfois l'importance des sujets représentés, tels que l'alliance avec la Perse (*Réception des envoyés persans* [A] par CARLO CALIARI), sont, au point de vue dramatique, tout à fait vides. Il en est de même de la *Réception d'Henri III* [B] par ANDREA VICENTINO. Pour ce genre de peinture il faut le zèle et la bonne humeur d'un Carpaccio, chez qui la beauté des détails fait pardonner l'absence de tout mouvement dramatique. — Ce qui charme dans le plafond de TINTORET, c'est la politesse cérémonieuse avec laquelle *Jupiter fait descendre Venise du divin Olympe vers la mer Adriatique* [C].

**Salle de l'Anticollège.** — Les quatre panneaux mythologiques de TINTORET sont parmi ses œuvres les mieux peintes, mais la conception en est triste, et le mouvement sans beauté : remarquer, par exemple, la Vénus planante du *Couronnement d'Ariane* [D]. — *Le Retour de Jacob en Chanaan* [E] est un important modèle de cette même palette avec laquelle Jacopo Bassano et les Bassanides ont peint des centaines de scènes agrées. — PAUL VÉRONÈSE (qui, depuis 1578 jusqu'à sa mort, travailla exclusivement au Palais des Doges) a peint ici l'*Enlèvement d'Europe* [F], presque le plus beau modèle de cet art, propre à Venise, qui excelle à faire de la mythologie une réalité à la fois pompeuse, charmante et sensuelle : le pressentiment de l'étrange départ, la toilette hâtive, pour laquelle les « putti » apportent fleurs et couronnes, forment une scène exquise. — Au plafond, une fresque de Véronèse, *Venise trônant* [G], la seule peinture politique de cette salle où l'État vénitien ne demande à ses artistes que toute la beauté dont ils sont capables.

**Salle du Collège.** — Quatre grands tableaux votifs de TINTORET, représentant des *Doges* [H], la plupart des vieillards, durs comme roche, agenouillés devant la Madone ou le Christ dans leur costume à demi byzantin, et recommandés par d'innombrables saints. Leur piété strictement cérémonieuse conviendrait mieux à des mosaïques qu'à cette société passionnée et mouvementée de saints parmi lesquels se glissent çà et là des personnages allégoriques. Le format en largeur d'ailleurs ne convient guère aux sujets supra-terrestres : les Visions y sont comme contraintes à redescendre sur le sol. — PAUL VÉRONÈSE montre beaucoup plus de chaleur dans un sujet d'ailleurs moins ingrat (paroi postérieure) : le *Vainqueur de Lépante, Seb. Venier* [I], s'avance dans un enthousiasme passionné pour être recommandé au Christ, qui descend vers lui, par ses compagnons, saint Marc, *Venise, la Foi* et sainte Justine. — Les onze tableaux et les six clairs-obscur du plafond sont parmi les plus belles et les plus fraîches peintures de Véronèse. On remarquera ici encore une *Venise trônant* [J] avec deux autres déesses qui montrent le parti que Véronèse savait tirer de la perspective d'en bas. Le maître a de plus



donné à ses petites têtes grasses ce charme de modelé et de clair-obscur qui ne se révèle guère qu'ici.

**Salle du Sénat.** — Ici continuent les tableaux votifs de TINTORET et de PALMA GIOVANE : je signalerai entre autres une *Pietà sur les nuages, adorée par deux Doges* [A]. — L'allégorie de Palma représentant la *Ligue de Cambrai* [B] est tout ce qu'il y a de plus risible : la femme assise sur un taureau figure « l'Europe coalisée ». — Nous trouvons encore un programme de l'orthodoxie catholique dans une peinture de TOMMASO DOLABELLA, élève de l'Aliense : *des Doges et des procureurs adorant l'Hostie* [C] sur un autel entouré de prêtres et de pauvres. — Le plafond de Tintoret montre comme ce maître se laissa égarer par Michel-Ange : à la naïveté de Véronèse, au sens qu'il avait de l'espace, ont succédé ici le désordre et la confusion.

**Vestibule de la chapelle.** — De bons tableaux de BONIFAZIO et de TINTORET ; sur le *Saint Christophe* de TITIEN, v. p. 732 F.

**Salle du Conseil des Dix.** — De grands tableaux de cérémonie en forme de frise par LEANDRO BASSANO, MARCO VECCELIO et l'ALIENSE ; dans l'*Adoration des Rois* [D] de ce dernier, le cortège, les bagages, les épisodes remplissent les deux tiers de la peinture. De très beaux détails. — Le plafond n'a pas de panneau central : tout autour, de belles allégories qu'on pourrait dans leur ensemble attribuer à Véronèse, bien que le maître n'ait peint que le vieillard avec la ravissante jeune femme. Quant au reste, les meilleures sont de GIAMBATTISTA ZELOTTE, ami et longtemps collaborateur de Véronèse, avec lequel il est souvent confondu, et d'un artiste peu connu, PONCHINO, dit BAZZACCO ou BOZZATO.

**Salle de la Boussole.** — Les *Prises de Brescia et de Bergame* [E], avec de bons épisodes par l'ALIENSE. — Dans la **Salle des Chefs**, des peintures allégoriques de moindre valeur.

Eh quoi ! Aucune scène de l'histoire romaine, de cette histoire d'ordinaire inévitable dans les palais publics italiens ? Venise avait la grande et légitime fierté de pouvoir s'en passer dans le Palais des Doges.

**Salle du Grand Conseil.** — Dans les panneaux historiques, le sujet (cérémonies ou batailles) est généralement étouffé par les accessoires. Une confusion de peuple, un enchevêtrement de bras et de mains fatiguent vite le regard dans une œuvre où il n'y a ni naïveté, ni sentiment de la ligne. Le corrupteur de l'art, FEDERIGO ZUCCARO, a pénétré jusqu'ici. — Le colossal *Paradis* [F] de TINTORET paraissait alors sûrement plus beau que le Jugement dernier de Michel-Ange ; il a eût été certainement plus de valeur que les peintures de la coupole dans la cathédrale de Florence. Mais le réalisme de ces figures et leur coexistence supposée dans l'espace sont tout à fait insupportables ; tout ici est si rempli que la profondeur la plus éloignée montre encore comme une muraille de visages relativement rapprochée. Pour donner l'illusion de la vie, Tintoret a réduit les nuages au strict nécessaire : les saints

planent, flottent, s'appuient ou se couchent sur un manteau ou sur le vide, de telle sorte que c'est le spectateur qui à leur place éprouve une impression de vertige. Les anges volants produisent à côté un effet vraiment bienfaisant. La composition s'éparpille en taches de couleur et de lumière : le centre seul a une meilleure ordonnance. Mais la quantité d'admirables têtes se détachant sur le fond clair du nimbe prête toujours à cette œuvre une haute valeur. — Parmi les trois grandes peintures du plafond, celles de TINTORET et de PALMA GIOVANE sont grandement dépassées par le tableau de VÉRONÈSE : *Venise couronnée par la Renommée* [A]. La perspective d'en bas d'abord et la perspective architecturale sont traitées avec beaucoup plus de soin ; Véronèse de plus a réduit la partie allégorique et historique au groupe supérieur, où les nuages s'unissent harmonieusement dans les lignes et les couleurs à l'architecture elle-même. Sur la balustrade inférieure on n'aperçoit que de belles femmes, plus bas encore deux cavaliers en sentinelle, et le peuple spectateur de la cérémonie céleste. Le maître a très sagement laissé libres deux pans de ciel, pause de respiration que Tintoret n'accorde jamais. Véronèse enfin a voulu donner au sens de la beauté un vrai jour de fête, dont l'impression se transmet infailliblement au spectateur lui-même.

**Salle du Scrutin.** — Il n'y a ici d'important que le *Jugement dernier* [B] de PALMA le jeune, et encore à cause du coloris seulement.

Bien que l'ensemble des peintures du Palais des Doges trahisse visiblement une grande variété de projets successifs, cette décoration n'en est pas moins une œuvre unique dans l'histoire de l'art. Quant à la question de savoir si l'esprit qui inspire cette œuvre est un esprit bienfaisant, et si l'art de ce siècle aurait dû, au nom de la merveilleuse ville des lagunes, parler un autre langage, c'est ce que nous laissons décider au sentiment de chacun.

En somme, et sauf l'école vénitienne, la peinture était depuis l'année 1530 en visible décadence. On peut même prétendre que dès la mort de Raphaël il n'y a plus de composition où la forme et le sujet soient en pure harmonie l'une avec l'autre : les dernières œuvres des plus grands maîtres eux-mêmes imposent par d'autres qualités, mais non par celle-là, ainsi que je l'ai indiqué souvent.

Les élèves des grands maîtres recueillirent à ce moment l'inquiétant héritage, et cela dans des conditions jusqu'alors inconnues. Chaque grand de cette terre et chaque administration religieuse demandaient pour leurs édifices une décoration monumentale dans un grand style et dans des proportions souvent énormes. De telles tâches, auxquelles un Raphaël et un Michel-Ange eussent suffi à condition d'y mettre toutes leurs forces,

tombaient parfois dans les mains du plus digne, mais souvent aussi elles étaient la proie que se disputaient l'ambition et l'intrigue.

Les plus prudents parmi les artistes apprirent bientôt à connaître d'après leurs protecteurs le véritable étiage du goût devenu à la mode. Ils observèrent que ce que leurs maîtres désiraient avant tout, e'était d'être servis vite et à bon marché; ils s'appliquèrent donc à produire rapidement et selon les prix adaptés à cette hâte. Ils virent aussi très bien que ce qu'on admirait en Michel-Ange, ce n'était pas la grandeur, mais la fantaisie, l'arbitraire, certaines particularités déterminées, et c'est cela qu'ils se mirent à imiter, que cela convînt ou non. Leur peinture est une représentation d'effets sans cause, de mouvements et d'efforts musculaires sans nécessité. Ils se tournèrent enfin vers ce que la plupart des gens appréciaient dès lors dans la peinture : la quantité, l'éclat, le réalisme. Ils satisfirent ce goût de la quantité par des prodigalités de tableaux à grand nombre de figures, fussent ces figures superflues ou même nuisibles. Ils satisfirent ce goût de l'éclat par un coloris qu'on ne peut guère juger d'après l'état actuel de la plupart des tableaux, alors qu'autrefois les couleurs étaient harmonieusement placées l'une auprès de l'autre avec des alternances de clair-obscur et de lumière. Le réalisme enfin fut obtenu, soit par la conception prosaïque ou la mise en scène du sujet, soit par l'exécution naturaliste de certaines parties, que rend plus piquante le caractère pompeux du reste de l'ouvrage. — Ce qu'il y a de plus triste, c'est que nombre de ces artistes, dès qu'ils le voulaient ou que l'occasion leur en était donnée, possédaient le vrai naturalisme et même l'harmonie du coloris, ainsi que le démontrent les portraits qu'ils ont exécutés.

Pendant un temps la mode exigea des pendants au Jugement dernier, et c'est alors qu'apparurent ces tourbillons de figures nues (ou strictement vêtues) qui, dans toutes les positions possibles ou impossibles, sur un espace qui ne pourrait en contenir le tiers, se précipitent les unes par-dessus les autres. Le plus mesuré, le plus vraisemblable et en partie le plus noble de ces tableaux est sans doute le *Massacre des Innocents* par DANIELE DA VOLTERRA (*Offices* [A]). Dans le *Christ aux Enfers* de BRONZINO (même collection) on déplorera du moins l'inutilité et l'excès de tant de figures nues, d'ailleurs consciencieusement étudiées. Le reste de œuvres de ce genre est absolument insupportable, surtout par le mélange de réminiscences empruntées au « Jugement dernier » lui-même. — Tels sont les *Chutes de damnés*, les *Exécutions des 40 martyrs* (1), les *Martyres de saint Laurent* (grande fresque de BRONZINO dans la nef latérale gauche de *S. Lorenzo* [B] à Florence), les représentations du *Serpent d'airain*, etc. Le sculpteur BANDINELLI lui-même concourut, et fit peindre des tableaux du *Paradis* d'après ses dessins (*Pal. Pitti* [C]).

(1) C'est là un sujet pour lequel le carton perdu de PERIN DEL VAGA a dû éveiller une émulation enthousiaste. — Dans la chapelle du Saint-Sacrement à *S. Filippo Neri* [D] à Florence, un tableau du même genre par STRADANUS.



Par la suite la grave et audacieuse improvisation de sujets bibliques ou profanes prit un véritable essor. L'art peignit tout ce qu'on lui demandait, et mélangea sans mesure l'histoire, l'allégorie, la mythologie. VASARI (1512-1574), malgré tous ses dons, s'appliqua sans relâche à flatter le goût de ses contemporains; mais il reste dans l'exécution aussi sobre et scrupuleux qu'il est permis de l'être dans une production hâtive, et du moins ne foula-t-il pas couramment du pied les lois les plus élémentaires de l'art (fresques de la *Sala Regia* au Vatican [A]; *Festin d'Ahasverus* à l'Académie [B] d'Arezzo; *Cène* à S. Croce [C] de Florence, chapelle du Saint-Sacrement; d'autres tableaux dans la même église, dont la plupart des tableaux d'autel ont été peints sous sa direction; plusieurs peintures à S. Maria Novella [D], de nombreuses peintures dans la grande salle du *Pal. Vecchio* [E], la plupart très vides de pensée). — Le compagnon du précédent, FRANCESCO SALVIATI (1510-1563), dans la négligence de sa manière (fresques de la salle d'audience au *Pal. Vecchio* [F]), accuse un certain sens de la beauté qui le préserve des pires excès. — Le danger devient plus grand chez les frères ZUCCARO, TADDEO (1529-1569) et FEDERIGO († 1609), lesquels unissent au plus grand et au plus systématique des orgueils une étrangeté de formes qui, étant donnée leur éducation artistique, semble vraiment un défaut de conscience. Supportables, et parfois même surprenants par des traits de grand talent dans leurs représentations de l'histoire contemporaine (salles antérieures du *Pal. Farnese* [G] à Rome; *Sala Regia* du Vatican [H]; le château *Caprarola* [I] avec les fresques représentant l'histoire domestique des *Farnèse*), ils deviennent aussi comiques que lamentables dans leurs allégories inintelligibles (et compliquées encore de littérature) de la *Casa Bartholdy* [J] à Rome et de la coupole de la cathédrale [K] à Florence. — Un autre grand entrepreneur, surtout pour Rome et Naples, ce fut, dans les dernières années du XVI<sup>e</sup> siècle, le CAVALIERE D'ARPINO (proprement GIUSEPPE CESARI, né vers 1560, † 1640). Le Cavalier n'est point un baroque, mais il est affligé d'une beauté ou plutôt d'une élégance banale et sans âme, qui en de rares occasions seulement fait place à une plus noble chaleur (chapelle Olgiati à S. Prassede [L] à Rome; pendentifs de la chapelle de Paul V à S. Maria Maggiore [M]). — Les collaborateurs de ces maîtres jadis si admirés ont, à Rome surtout, laissé une quantité incroyable de fresques. — TEMPESTA l'ancien et BONCALLI DALLE POMARANCE sont les auteurs, à S. Stefano Rotondo [N], de ces affreux tableaux de martyres, remarquable exemple des tâches et des tendances que l'art pouvait se laisser imposer depuis l'abaissement auquel il s'était lui-même condamné. — Quant à CIRCIGNANI POMARANCIO, PARIS NOGARI, BAGLIONI, BALDASSARE CROCE (les deux grandes peintures latérales de S. Susanna [O]), presque chaque église, pourvu qu'elle remonte à cette date, contient d'eux quelques œuvres qu'il suffit de voir pour les oublier au plus tôt. Toute œuvre où le sentiment n'a point eu de part

n'éveille aucun sentiment, et ne laisse avec grand effort dans la mémoire qu'une trace superficielle. Parfois du moins est-on en quelque mesure dédommagé par la partie plus proprement décorative de ces œuvres, les figures de remplissage et d'appui.

A Naples, l'un des meilleurs maniéristes de ce temps est SIMONE PAPA le jeune (fresques dans le chœur de *S. Maria la Nuova* [A]). Je citerai encore BELISARIO CORENZIO (passim), improvisateur vigoureux, parfois barbare; SANTA FEDE l'ancien (plafond de *S. Maria la Nuova* [B], d'autres plafonds en collaboration avec toute l'école dans la cathédrale [C]) SANTA FEDE le jeune (la *Résurrection* dans la chapelle du *Mont-de-Piété* [D] en face de l'*Assomption* d'IPPOLITTO BORGHESE); IMPARATO (cathédrale [E] et *S. Maria la Nuova* [F]). Tous donnent ensemble l'image d'une école en décadence, mais que l'imitation de Michel-Ange a peu entamée; ils manquent de composition, de mesure, d'esprit élevé, mais ils n'ont pas non plus la fausse bravoure, et leur barbarie est moins indigne que celle de Rome ou d'autres villes. Arpino, qui appartient proprement à cette série, en a pris plus facilement son parti. — Le seul imitateur de Michel-Ange dans cette école, MARCO DA SIENA, venait du dehors. Ses tableaux au *Musée* [G] sont pour la plupart très antipathiques; il a pourtant quelques côtés plus agréables, et surtout un brillant coloris qu'il a déployé dans l'*Incrédulité de saint Thomas* à la cathédrale [H], deuxième chapelle à gauche, signée 1573), et le *Baptême du Christ* (à *S. Domenico Maggiore* [I], quatrième chapelle à droite).

Avant de passer l'Apennin, c'est une œuvre d'équité envers les artistes déjà nommés et plusieurs de leurs contemporains de songer à celles de leurs œuvres qui sont bonnes ou même excellentes. Ces dernières commencent là où précisément cessent le faux style et la pompe.

L'école florentine et, particulièrement, les grands portraitistes (1) BRONZINO et PONTORMO continuèrent à exercer leur action dans ce dernier sens. Les portraits de VASARI (maison de Vasari, aujourd'hui *Casa Montauti* [J] à Arezzo; les *Offices* [K], et l'*Académie* [L] de Florence) et des deux ZUCCARI (*Pal. Pitti* [M] et *Casa Bartholdy* [N] à Rome, où sont peints à fresque sur les lunettes tous les membres de la famille), sont d'une conception presque naïve et d'une exécution vraie. Federigo eut de plus, dans le domaine idéal, relativement du moins, une belle inspiration, bien qu'un peu fantastique (le *Christ mort pleuré par des anges*

(1) On peut mentionner à ce propos l'importante collection de miniatures à l'huile exposées à Florence, moitié aux *Offices* [O] (salles à droite de la Tribune), moitié au *Pal. Pitti* [P] (couloir vers les salles postérieures de la Galerie) : ces miniatures sont toujours réunies plusieurs ensemble dans le même cadre. Elles donnent une vue très complète de ce genre pendant tout un siècle (1550-1650). On distinguera facilement les Allemands et les Vénitiens du seizième siècle, les Hollandais et les Florentins du dix-septième de l'école de BRONZINO et de SCIPIONE GAETANO, qui a ici le plus grand nombre de représentants. Une autre petite collection au *Pal. Guadagni* [Q].

portant des flambeaux, au *Pal. Borghese* [A] à Rome). SANTI DI TITO, peintre d'histoire, est resté un artiste simple et sans affectation (plusieurs tableaux d'autel, surtout à *S. Croce* [B] à Florence; un chœur d'anges au-dessus du principal portail de la *cathédrale* [C]; le premier autel, à droite, à *S. Marco* [D]; la collaboration aux lunettes du grand cloître de *S. Maria Novella* [E], etc.). C'est à ce nom que nous rattacherons la restauration de l'école florentine, de 1550 à 1580, après la mauvaise période. — Dans l'école romaine, PASQUALE CATI de Jesi (grande fresque à *S. Lorenzo in Panisperna* [F] à Rome) est à certains égards un continuateur naïf de Michel-Ange. SICIOLANTE DA SERMONETA (*la Nativité du Christ* à *S. Maria della Pace* [G], à Rome; le *Baptême de Clovis* à *Saint-Louis* [H], quatrième chapelle à droite) est un artiste plus habile, également sincère et mesuré. Un peintre de l'école napolitaine citée plus haut, et qui travailla à Rome, SCIPIONE GAETANO, bien que peu doué, montre un tel sérieux que nombre de ses portraits, avec quelque dureté, sont des œuvres naïves et excellentes (*Bibliothèque du Vatican* [I], *Pal. Colonna* [J], etc.). Dans les sujets religieux (*Sainte Famille* au *Pal. Borghese* [K]; *Mariage de sainte Catherine* au *Pal. Doria* [L]; *Assomption de la Vierge*, dans le transept gauche de *S. Silvestro di Monte Cavallo* [M]), il est très proche parent, par ses défauts comme par ses qualités, de l'école napolitaine : son charme est dans la largeur du coloris.

Toute une école, l'école de Sienne, est restée par excellence aussi vraie que vivante : un naturalisme élevé, s'appuyant sur Andrea del Sarto et Sodoma, anime les meilleures œuvres d'un FRANCESCO VANNI (1565-1609) (à *S. Domenico* [N] de Sienne, tous les tableaux qui dans la chapelle de Sainte-Catherine n'appartiennent pas à Sodoma; à *S. Maria di Carignano* [O] à Gênes, l'autel à droite, près du chœur, la *Première communion de sainte Madeleine*), d'un ARCANGELO et d'un VENTURA SALIMBENI (fresques du chœur de la *cathédrale* [P] de Sienne représentant la *Vie de sainte Catherine* et d'un saint évêque; dans la chapelle inférieure de *Sainte-Catherine* [Q], le second tableau à droite), d'un RUTILIO MANNETTI, etc.

Beaucoup des peintres jusqu'ici mentionnés des différentes écoles subirent plus ou moins l'influence d'un maître remarquable qui vécut généralement retiré dans sa patrie d'Urbino, FEDERIGO BAROCCIO (1528-1612). L'importance historique de Baroccio consiste en ce qu'il fut presque seul, jusqu'à l'avènement des Bolognais, à représenter la manière de Corrège, lorsque l'école proprement parmesane l'eut abandonnée. Ses dons, il est vrai, n'étaient peut-être pas tout à fait appropriés à une telle mission : à côté d'un naturalisme sincère et d'un vrai enthousiasme pour la beauté sensible, il faut un peu lui pardonner ses minés et ses poses affectées, son coloris glacé, et le rouge violent dont il éclaire ses carnations. Le plus beau tableau que je connaisse de lui est le *Christ crucifié avec des Anges, Saint Sébastien, Saint Jean et la Vierge* à la *cathé-*



*drale* [A] de *Gênes* (chapelle à droite du chœur) ; — son œuvre la plus considérable et la plus soignée est la *Madone protectrice des enfants et des pauvres, aux Offices* [B] (n° 169), avec quelques parties excellentes traitées en peinture de genre. Le « *Noli me tangere* » de la *Galerie Corsini* [C] à *Rome* (ainsi que le même sujet plus petit, aux *Offices* [D], n° 212) révèle également encore une véritable naïveté. L'œuvre principale du maître, dont le coloris éclatant rappelle encore *Andrea del Sarto*, est la *Cène de la cathédrale* [E] d'*Urbino* (chapelle à gauche du chœur) remarquons de plus dans cette œuvre la noblesse de la composition. — Les tableaux de la *Galerie du Vatican* [F] et des *Offices* [G] sont au contraire parmi les plus affectés de cet artiste : dans le portrait du duc *Francesco Maria II d'Urbino*, ce que *Baroccio* sut précisément le mieux rendre, c'est l'afféterie un peu laborieuse du personnage et l'élégance de son armure guerrière (*Offices* [H], n° 1119). La *cathédrale* [I] de *Pérouse* (à droite) possède une grande *Descente de croix* très mouvementée. — C'est à *Baroccio* que se rattache essentiellement l'école néo-florentine dont nous parlerons plus bas.

A *Gênes*, le maniérisme régnait déjà chez les élèves de *Perin del Vaga* *GIOV. BATT. CASTELLO*, *CALVI*, les jeunes *SEMINI*, *LAZZARO TAVARONE*, dont le talent est un peu plus élevé, à force de peindre des façades, tombèrent dans une véritable décadence : ils sont à cet égard un rejeton peu savoureux de l'école romaine. — En face d'eux se dresse isolé *LUCA CAMBIASO* (1527-v. 1585), qui par ses seules forces, sans connaître *Moretto* ni *Paul Véronèse*, atteignit, relativement du moins, un résultat semblable : à savoir, un naturalisme plus profond et plus noble, vase d'élection destiné à recevoir l'expression de la vie plus haute de l'âme. Son coloris est en général harmonieux et clair, son clair-obscur d'autant plus efficace qu'il distribue en larges masses l'ombre et la lumière. C'est seulement dans la dernière période de sa vie que sa naïveté se paralyse et que son pinceau s'obscurcit. La *Madone*, chez lui, est une vraie et aimable *Génoise*, sans forme idéale ; l'*Enfant Jésus* est naïf et d'un beau mouvement, les saints ont une expression intime et profonde : les tableaux d'autel de cette sorte sont d'ordinaire des scènes de famille, calmes, sans prétention (*cathédrale* [J] de *Gênes* : autel du transept droit, la *Madone avec des Saints* ; chapelle à gauche du chœur, six tableaux ; troisième autel à droite, *Sainte Catherine avec des Apôtres et des donateurs*. — *Palais Adorno* [K] : *Madone* en plein air, assise avec deux Saints. — *Offices* [L] : *Madone* se penchant, comme une jeune mère, vers l'*Enfant*). Mais l'œuvre où *Cambiaso* a résumé toutes ses forces, c'est la grande *Mise au tombeau de S. Maria di Carignano* [M] (autel à gauche sous la coupole latérale du fond à gauche). Calme, sans excès de pathétique, sans surcharge, la scène se développe à l'aide de nobles et énergiques figures, d'une expression intime et profonde : c'est comme une fraîche oasis dans cette époque de virtuosité et d'afféterie. — Dans les scènes

mouvementées, le maître, qui n'a pas le sentiment de l'espace, ne peut guère suffire à la tâche : la plupart des tableaux de ce genre sont d'ailleurs de sa dernière période (trois tableaux dans le chœur de *S. Giorgio* [A]; la *Transfiguration* et la *Résurrection* à *S. Bartolommeo degli Armeni* [B]). Ses peintures mythologiques et décoratives dans les galeries des palais gènois et à *S. Matteo* [C] (les « putti » des voûtes) sont du moins d'un degré sensiblement supérieures aux œuvres de ses camarades d'école; il y a de lui deux tableaux mythologiques au *Pal. Borghese* [D] à Rome. Du groupe si bien construit de la *Charité* (Musée de Berlin), il y a au *Pal. Brignole* [E] à Gênes une copie de la main du CAPUCCINO. — Quant à la noble personnalité de l'homme, pour la connaître, il faut voir au *Pal. Spinola* [F] (Strada nuova) le double portrait dans lequel *Cambiaso* s'est représenté lui-même devant son chevalet, peignant le portrait de son père.

Parmi les autres maîtres de la haute Italie, nous avons cité à la page 754, les membres contemporains de la famille CAMPI de Crémone, et CALISTO PIAZZA de Lodi. — Parmi les Milanais, ENEA SALMEGGIA, dit TALPINO, originaire de Bergame, et formé à Rome dans l'amoureuse étude de Raphaël, est un artiste toujours soigné, sans manière, parfois idéal et tendre, mais généralement hésitant et sans force (tableaux à la *Breca* [G]). Les trois aînés des PROCACCINI, au contraire, ERCOLE (né en 1520), CAMILLO (né en 1546), GIULIO CESARE (né en 1548), sont des artistes hautement résolus, brillants dans le détail, confus et surchargés dans l'ensemble : ils forment la transition à l'école milanaise du XVII<sup>e</sup> siècle qui, avec ERCOLE PROCACCINI le jeune, NAVOLONE et les deux CRESPI, atteint son achèvement et son originalité.

A Ferrare, l'ancienne école passe au maniérisme avec BASTIANINO (1532-1585), faible imitateur de Michel-Ange (*Chartreuse* [H], transept gauche : le *Christ élevé sur la croix*; *Ateneo* [I] : la *Madone avec des Saints*, l'*Annonciation*). — Au nombre des élèves du Dosso se place ici BASTAROLO († 1589); tableaux au *Gesù* [J] : autel à droite, l'*Annonciation*; premier autel à gauche, le *Christ en croix*. — Je citerai encore un artiste assez plat, NIC. ROSELLI : tableaux d'autel de la *Chartreuse* [K]. — Le maniériste le mieux doué de Ferrare, et dont la fantaisie est parfois agréable, est SCARSELLINO, auteur à *S. Benedetto* [L] d'une quantité de toiles, et à *S. Paolo* [M] des fresques de presque toutes les voûtes; dans la demi-coupole du chœur, une grande et intéressante *Ascension d'Élie* dans un paysage. — Aux *Offices* [N] : la *Délivrance d'Élisabeth*, dans la manière de Fr. Franck et de M. de Vos. Un grand nombre d'œuvres dans la *Galerie* [O] de Modène.

A Bologne, ce qu'il y a tout d'abord de plus remarquable, c'est l'importante activité d'art, toujours croissante, du moins en quantité, à partir de Bagnacavallo et d'Innocenzo da Imola. Ce temps, il est vrai, n'a produit que peu d'œuvres réconfortantes; mais la plupart des artistes de

cette école ont une sobriété, une exactitude, que toute école peut considérer comme un digne héritage, puisque de telles qualités prouvent du moins un certain respect de l'art lui-même. Il suffira sans doute de citer ici quelques-uns des meilleurs tableaux. De LORENZO SABBATANI († 1577) : dans la quatrième église de *S. Stefano* (dite *S. Pietro e Paolo* [A]), près du chœur à gauche, la *Madone avec des Saints*. — De BART. PASSEROTTI († 1593) : à *S. Giacomo Maggiore* [B], cinquième autel à droite, une *Madone trônant avec cinq Saints et un donateur*. — De PROSPERO FONTANA (1512-1597) : à *S. Salvatore* [C], le tableau de la troisième chapelle à droite ; à la *Pinacothèque* [D], une bonne *Mise au tombeau* ; à *S. Giacomo Maggiore* [E], sixième autel à droite, la *Bienfaisance de saint Alexis*. — De sa fille LAVINIA : un tableau dans la sacristie de *S. Lucia* [F]. — De DIONIGI CALVAERT d'Anvers († 1619) : *ai Servi* [G], quatrième autel à droite, un grand *Paradis*. — De BART. CESI (1556-1629) : tableaux dans le chœur de *S. Domenico* [H], et à *S. Giacomo Maggiore* [I], premier autel à gauche dans le pourtour du chœur. — Des précédents, ainsi que de SAMMACHINI, NALDINI, et d'autres, des tableaux à la *Pinacothèque* [J]. (Sur LAURETI, v. p. 688.) — Un maître qui surpasse tous ces artistes est PELLEGRINO TIBALDI (1527-1591), déjà cité comme architecte (v. ARCHITECTURE) et que les Carrache reconnurent comme le vrai représentant de la transition des grands maîtres jusqu'à leur époque. Tibaldi est un des rares artistes qui restèrent fidèles à l'étude zélée de la nature, et ne consentirent point à produire des formes de seconde main : ses fresques dans la salle basse de l'*Université* [K] contiennent entre autres ces quatre figures nues, assises sur des balustrades en couronne, dont le merveilleux travail est rehaussé encore par les représentations mythologiques qui forment le sujet. La grande fresque de *S. Giacomo Maggiore* [L] (chapelle du transept droit) est une œuvre qu'on pourrait nommer presque grandiose dans la réalisation d'une belle pensée symbolique (« *Beaucoup d'appelés, peu d'élus* »). — Parmi les fresques de la chapelle de Saint-Remy à *Saint-Louis des Français* [M] à Rome (quatrième chapelle à droite), Tibaldi est l'auteur des trois petits tableaux du plafond, déjà maniérés, et de la grande peinture murale à droite, représentant le *Baptême de Clovis*, qui, par le bon style des figures, par la beauté de l'architecture et par les tons dorés du coloris, produit une impression si bienfaisante. Les peintures murales représentant l'armée en marche de Clovis et la Prestation du serment sont de SERMONETA et de GIAC. DEL CONTE.

A *Ravenne*, nous avons déjà mentionné LUCA LONGHI, qui parfois, à la manière des imitateurs bolonais de Raphaël, rappelle la belle époque, mais qui plus souvent tombe dans l'afféterie et la faiblesse. (Dans le réfectoire des *Camaldules* [N] à Ravenne, une grande peinture, *les Voces de Cana*. Comp. plus haut, p. 620.)



A partir de 1580, le maniérisme cède peu à peu la place à un style nouveau et distinct qui, ne fût-ce qu'à l'égard de l'histoire, offre déjà un grand intérêt. L'esprit de la contre-réforme, qui dans l'architecture religieuse a créé ce type d'églises amples et magnifiques, exige de la peinture dans les sujets sacrés une énergie pénétrante, une expression de splendeur céleste et de pieux désir unie à la clarté et à une grâce de formes qui rende les œuvres à la fois populaires et séduisantes. Nous avons déjà, à propos de la sculpture, qui à cinquante ans d'intervalle suivit la voie ouverte par la peinture (v. p. 472 et suiv.), signalé les traits et les procédés essentiels de cet art moderne : je veux dire le *naturalisme*, soit dans les formes, soit dans l'ordonnance même de la réalité, et l'emploi de la *passion* à tout prix. Tel est le caractère de la peinture depuis les Carrache jusqu'à Mengs et Batoni ; et c'est ce qui, malgré la variété des œuvres, permet de considérer le genre tout entier en bloc et dans son ensemble. Dans un art qui a pris une telle extension, il faudrait, pour caractériser chaque maître, un livre considérable : aussi force nous sera, dans une revue rapide, de ne nommer parmi la foule que les artistes les plus importants. Notre but est, non pas d'initier le lecteur à une étude spéciale, mais de fixer les points les plus saillants de cette période historique. Dans les remarques fragmentaires qui suivront l'exposé général, chaque grande œuvre du moins sera citée, parfois, il est vrai, incidemment, d'une manière insuffisante, et le plus souvent dans une comparaison peu avantageuse avec les peintures de la grande époque. Le chapitre tout entier persuadera d'ailleurs le lecteur que le sens de ces considérations n'est destiné ni à susciter chez lui une sorte de dédain, ni à le détourner des œuvres qui vont être citées. L'auteur, au surplus, ne saurait être ici ni rigoureusement systématique, ni même complet.

Les initiateurs de l'art nouveau sont moitié *éclectiques*, moitié *naturalistes*, dans l'acceptation particulière du mot. Il leur parut que, pour s'affranchir des formes mensongères et de l'expression conventionnelle, il fallait un double effort : le retour aux principes des grands maîtres de l'âge d'or, et l'entier abandon à l'effet extérieur. L'*éclectisme* contient en lui-même un germe de contradiction, s'il est compris comme destiné à fondre dans une même œuvre les qualités d'un Michel-Ange, d'un Raphaël, d'un Titien, d'un Corrège : le désir seul de reproduire et d'imiter les particularités des grands maîtres eût précisément amené ce ma-

niérisme auquel il s'agissait d'échapper. Mais, interprété au sens d'une étude générale, universelle, sans parti pris, l'éclectisme devenait hautement nécessaire.

Dans la nouvelle *école de Bologne*, l'appropriation des principes des grands maîtres est presque dès le début intelligente et harmonieuse. Certaines œuvres sont peintes à la manière de Paul Véronèse, de Titien; certaines autres relèvent de Corrège et des maîtres issus de lui; mais la parenté de ces peintures ne va presque jamais jusqu'à l'entière réminiscence, ni à plus forte raison jusqu'au plagiat.

Les fondateurs de l'école furent **LODOVICO CARACCI** (1555-1619), et ses neveux **ANNIBALE** (1560-1609) et **AGOSTINO** (1558-1601); l'influence de ce dernier est due à ses gravures plus qu'à ses tableaux. C'est Annibal surtout qui établit en Italie la domination du style nouveau.

Parmi leurs élèves, le plus consciencieux est **DOMENICHINO** (proprement **DOMENICO ZAMPIERI**, 1582-1641) le mieux doué est **GUIDO RENI** (1574-1642). Nous citerons encore **FRANCESCO ALBANI** (1578-1660), **GIOV. LANFRANCO**, le maître effronté (1581-1675), **GIAC. CAVEDONE** (1577-1660); **ALESSANDRO TIARINI** (1577-1658); le paysagiste **GIOV. FRANCESCO GRIMALDI**, etc. — Les élèves d'Albani sont : **GIOV. BATTISTA MOLA**, **PIETRO FRANCESCO MOLA**, **CARLO CIGNANI**, **ANDREA SACCHI**, lequel dans la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle fonda l'école romaine et eut entre autres pour élève **CARLO MARATTA** (1625-1713). — Les élèves de Guido Reni sont : **SIMONE CANTARINI**, dit **Simone da Pesaro**, **GIOV. ANDREA SIRANI** et sa fille **ELISABETTA SIRANI**, **GESSI**, **CANUTI**, **CAGNACCI**, etc.

**GUERCINO** (**GIOV. FRANCESCO BARBIERI**, né en 1590 à Cento, où se sont conservées de sa main quelques peintures importantes, mort en 1666) ne demeura que peu de temps dans l'école des Carrache : c'est lui plus tard qui fondit leurs principes avec ceux des naturalistes. — Parmi ses élèves sont plusieurs peintres du nom de **GENNARI**; **BENEDETTO** est le plus important (*Galerie [A] de Modène*).

Chez un autre élève des Carrache, **LIONELLO SPADA** (1576-1621), la manière qui l'emporte est l'art proprement naturaliste (*Galerie de Parme [B] et de Modène [C]*). — Il en est de même chez **BARTOLO SCHEDONE** ou **SCHIDONE** de Modène (mort jeune en 1615), qui au début se forma surtout à l'école de Corrège (*Galerie [D] de Parme*).

**SASSOFERRATO** (proprement **GIOV. BATTISTA SALVI**, 1605-1685) est un élève indirect des Carrache par son maître Domenichino; c'est un éclectique, mais dans un tout autre sens que les précédents.

Avec **CIGNANI** et **PASINELLI** l'école bolonaise rentre sous le niveau commun à toute la peinture italienne vers 1700.

Parmi les autres écoles italiennes, aucune n'a complètement échappé à l'influence de Bologne, pas même l'école florentine, malgré ses résistances.

Au nombre des écoles éclectiques, il faut d'abord ranger l'école milanaise. Cette dernière est représentée dans la famille des PROCACCINI par ERCOLE le jeune : les élèves sont GIOV. BATT. CRESPI, dit CERANO, son fils DANIELE CRESPI, l'auteur des remarquables peintures de la *Chartreuse* [A] de Pavie, PAMFILO NUVOLONE de Crémone, etc.

CARLO BONONE de Ferrare (1569-1632) ne dut toutes ses inspirations qu'aux Carrache. Une connaissance plus intime nous révélera en lui une des plus belles âmes de ce temps.

Ici se place l'école florentine : elle avait conservé quelques-uns des meilleurs caractères de la grande époque (SANTI DI TITO, p. 775); elle revint avec préméditation à des maîtres anciens tels qu'Andrea del Sarto, puis elle reçut de Baroccio une forte et nouvelle impulsion. — Par la tendance, elle se distingue essentiellement des autres écoles contemporaines. Chez elle, la composition, sans principe, est souvent surchargée, le coloris est trop brillant et trop bigarré, bien que parfois les meilleurs de ses artistes atteignent à une heureuse harmonie. La beauté physique reste le premier but de l'école; la passion lui est presque absolument étrangère. Ce n'est qu'exceptionnellement que nous aurons à citer encore les œuvres de l'école : aussi joindrons-nous tout de suite aux noms des artistes la liste de leurs meilleurs tableaux d'église. Quant aux autres peintures, les plus remarquables sont dans les galeries de Florence.

ALESSANDRO ALLORI (1535-1607), le neveu de Bronzino, encore à demi maniériste (à *San Spirito* [B], dans le fond, la *Femme adultère*; dans la sacristie, un *Saint guérissant les malades*; — chœur de l'*Annunziata* [C], première niche à gauche, la *Nativité de la Vierge*, 1602; — *S. Niccolò* [D], à droite du portail : le *Sacrifice d'Abraham*). — BERNARDINO POCETTI (1542-1612) a été mentionné plus haut comme décorateur. Il est avec Santi di Tito le principal auteur des fresques, à sujets le plus souvent légendaires, qui couvrent les lunettes des cloîtres florentins (cloître de *S. Marco* [E]; — la première cour à droite aux *Camaldules agli Angeli* [E]; — la première cour à gauche de l'*Annunziata* [F], dont les fresques sont en partie son œuvre; — le *Chiostro Grande* de *S. Maria Novella* [G], le plus au fond, à gauche; — les grandes fresques dans la cour de la Confrérie du *S. Pietro Martire* [H]). Dans ces fresques, plusieurs des artistes qui vont être cités plus bas ont eu souvent une part de collaboration, qui a été comme leur apprentissage. Comparées aux peintures des cloîtres de Bologne (par exemple, *S. Francesco* ou les *Servi* à Bologne), d'une composition meilleure, d'un dessin plus sûr et plus magistral, les fresques des cloîtres florentins reprennent l'avantage par la simplicité vraie, de même que par une plus grande individualité



de caractère. (Les trois belles lunettes du DOMINQUIN dans la galerie extérieure de *S. Onofrio* [A] à Rome restent d'ailleurs l'œuvre la plus parfaite en ce genre.) — POCETTI a peint de plus toute une salle de l'ancien *Pal. Capponi* [B], et l'*Assomption* du premier autel à gauche à *S. Felicità* [C]. — JAC. LIGOZZI : lunettes du cloître d'*Ognissanti* [D] ; — *S. Croce* [E], chapelle Salviati, dans le transept gauche, le *Martyre de saint Laurent* ; — *S. Maria Novella* [F], sixième autel à droite, la *Résurrection d'un enfant*. — JAC. (CHIMENTI) DA EMPOLI (1554-1640), médiocre dans la composition, ainsi que le prouvent les peintures de la salle antérieure du *Pal. Buonarroti* [G], est, en ce qui regarde les caractères, le maître le plus élégant et le plus distingué de cette école. Dans le transept droit de *S. Domenico* [H] à Pistoie, se trouve son œuvre principale : *Saint Charles Borromée*, auteur des miracles, entouré de la famille Rospigliosi, — plusieurs œuvres dans le chœur de la *cathédrale* [I] de Pise ; — *S. Licia dei Magnoli* [J] à Florence, deuxième autel à gauche : la *Madone avec des Saints* ; — à l'*Annunziata* [K], dans le chœur, troisième niche à droite, etc. — LODOVICO CARDI, dit CIGOLI (1559-1613), est le meilleur coloriste et le meilleur dessinateur de l'école ; ses œuvres ont en grande partie passé dans les galeries de Florence. A *S. Croce* [L], il est l'auteur du sixième tableau d'autel à droite, l'*Entrée du Christ à Jérusalem*, et de la *Sainte Trinité*, à l'entrée du transept gauche. — Son élève ANE. BILIVERTI est l'auteur du grand *Mariage de sainte Catherine* et des peintures latérales dans le chœur de l'*Annunziata* [M], deuxième niche à droite. — D'autres élèves, tels que DOMENICO CRESTI (dit PASSIGNANO), GREGORIO PAGANI, etc., sont mieux représentés dans les galeries. — FRANCESCO CURRADO (1570-1661) : son œuvre principale est une *Madone avec des Anges et des Saints* à genoux au fond du chœur de *S. Frediano* [N] ; un autre tableau de sa main, à *S. Giovannino* [O], représente la *Prédication de saint François-Xavier dans les Indes*. — De CRISTOFANO ALLORI (1578-1621), on chercherait en vain dans les églises une œuvre égale à la célèbre *Judith* du *Pal. Pitti* [P]. — MATTEO ROSSELLI (1577-1650) a peint les fresques de la première chapelle à droite de l'*Annunziata* [Q], et une partie des lunettes du cloître ; il a peint en outre la troisième chapelle à droite des *SS. Michele e Gaetano* [R], ainsi que le tableau latéral de gauche dans la seconde chapelle à gauche. Ses œuvres les plus agréables sont au *Pal. Pitti* [S], etc. — Parmi les élèves de Matteo, FRANCESCO FUBINI apporte à l'école un intérêt nouveau par la délicatesse raffinée dont il modèle le nu. — GIOVANNI (MANOZZI) DA SAN GIOVANNI (1599-1636), sous l'influence de l'école bolonaise sans doute, et surtout du Guerchin, son contemporain, est l'improvisateur le plus aimable et le plus décidé de toute l'école : la richesse de sa palette et l'éclat de son imagination donnent parfois le change sur ses imperfections et ses faiblesses. Nous aurons l'occasion de revenir encore sur ses fresques, très importantes dans les limites du genre. (*Allégories* dans la grande salle

inférieure du *Pal. Pitti* [A]; la *Tentation du Christ* dans le réfectoire de la *Badia* [B], près de Fiesole; allégorie à demi effacée sur la façade d'une maison vis-à-vis de la *Porta Romana* [C]; l'*Histoire de saint André* à *S. Croce* [D], deuxième chapelle à droite du chœur; aux *Ognisanti* [E], les peintures de la coupole et des lunettes du cloître; dans le couloir de la cour à gauche à *S. Maria Nuova* [F], une petite *Charité* peinte à la fresque; à *Rome*, la demi-coupole des *SS. Quattro* [G].) — CARLO DOLCI enfin (1616-1686), qui appartient également à cette école, revient à la passion, négligée par ses prédécesseurs, et il en fait l'âme de centaines de tableaux, remplis d'extase (v. plus bas). Carlo Dolci, de même que ses prédécesseurs, sont représentés en très grand nombre dans la *Galerie Corsini* [H] à *Florence*.

L'école de *Sienna* compte à cette époque RUTILIO MANETTI (1572-1639), dont un tableau, le *Repos en Égypte*, au-dessus du maître-autel de *S. Pietro in Castelvecchio* [I] à *Sienna*, suffit à l'emporter sur tout le reste. Le maître que Manetti rappelle surtout serait peut-être le *Guerchin*.

Un élève indirect de Cigoli, PIETRO (BERETTINI) DA CORTONA (1596-1669), marque la limite où l'éclectisme épuisé et la peinture dépossédée cèdent la place aux rapidités et aux complaisances de la décoration.

»

---

Le naturalisme moderne, dans le sens strict du mot, commence dans toute sa crudité avec MICHEL ANGELO AMORIGHI DA CARAVAGGIO (1569-1609), lequel exerça une très grande influence sur Rome et sur Naples. La joie de ce maître est de montrer que tous les événements sacrés du passé ne diffèrent en rien des scènes vulgaires dont chaque jour, vers la fin du xv<sup>e</sup> siècle, étaient témoins les rues des villes méridionales. Il n'aime que la passion, dont le caractère vraiment volcanique allait bien à son grand talent. Et cette passion, exprimée en caractères à la fois vulgaires et énergiques, parfois profondément saisissante, reste le ton dominant de son école (VALENTIN, SIMON VOUET, auxquels il faut ajouter comme successeur CARLO SARACENI de Venise), ainsi que de l'école napolitaine.

*École de Naples.* — Ici l'héritier moral de Caravaggio, dans toute la force du terme, est GIUSEPPE RIBERA, dit LO SPAGNOLETTO, de Valence (1588-1656); dans son coloris cependant, comme, et à un plus haut degré, dans celui de son maître, il y a encore la trace d'anciennes études d'après Corrège et les Vénitiens. Auprès de lui, outre CORENZIO, déjà mentionné, il faut citer GIOV. BATT. CARACCILO qui, il est vrai, se rattache davantage au style des Carrache. L'élève de ce dernier, MASSIMO STANZIONI (1585-1656), fit en outre à Ribera tous les emprunts compa-

tibles avec sa propre tendance. Le plus remarquable des élèves de Stanzoni fut DOMENICO FINOGLIA.

Parmi les héritiers indirects de Caravaggio à Naples, je citerai MATIA PRETI, dit IL CAVALIERE CALABRESE (1613-1699), ANDREA VACCARO, etc.

Les élèves de Ribera sont un peintre de batailles, ANIELLO FALCONE, et un maître fécond en tous les genres, SALVATORE ROSA (1615-1673), qui eut lui-même pour élèves BARTOL. TORREGIANI, paysagiste, et MICCO SPADARO, peintre d'histoire, etc. — Un autre successeur de Ribera est PIETRO NOVELLI, dit MORREALESE, le plus remarquable des maîtres siciliens (une *Dame et un page* au *Pal. Colonna* [A] à Rome). — Le grand improvisateur LUCA GIORDANO (1632-1705) fut également élève de Ribera, mais plus encore de Pietro da Cortona. Avec lui commence la décadence de la peinture napolitaine, qui avec GIAC. DEL PO, SOLIMENA († 1747), CONCA († 1764), FRANC. DI MURA, CONITO, etc., se perd dans la peinture purement décorative.

A Rome, où se rencontraient et se croisaient toutes les écoles, apparaissent de 1600 à 1650 quelques genres secondaires. Outre le paysage (dont nous parlerons plus bas), la peinture de genre et de batailles est représentée d'une façon remarquable par un élève d'Arpino et d'un Hollandais très apprécié à Rome, PIETER VAN LAAR, dit *Bamboccio*, à savoir MICHELANGELO CERQUOZZI (1602-1660). Les meilleures œuvres de ce dernier sont aujourd'hui à l'étranger. Il eut pour élève le jésuite JACQUES COURTOIS, dit BOURGUIGNON (1621-1671). — Comme peintre de fleurs, il faut citer MARIA DE' FIORI († 1673), et comme peintre d'architecture, GIOV. PAOLO PANINI († 1764).

A partir de la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, Rome est aussi la capitale de la peinture décorative à la manière de Pietro da Cortona, à l'égard de laquelle SACCHI et MARATTA représentent une très faible réaction. C'est ici que se placent GIANFRANC. ROMANELLI († 1662), CIRO FERRI († 1689), FILIPPO LAURI († 1694), le Florentin BEN. LUTI († 1724), le père POZZO (voir DÉCORATION), etc.

A Gènes il y a diverses oscillations de style selon les différentes influences. GIOV. BATT. PAGGI (1554-1627) rappelle les Florentins du temps (*S. Pietro in Banchi* [B], premier autel à gauche, l'*Adoration des Bergers*; *cathédrale* [C], deuxième chapelle à gauche, l'*Annunciation*). — DOMENICO FIASSELLA, dit SARZANA († 1669), ressemble plutôt au Guerchin. — BERNARDO STROZZI, dit IL CAPUCCINO GENOVESE (1581-1644), l'un des successeurs les plus remarquables de Caravaggio, excelle surtout dans le portrait. — BENEDETTO CASTIGLIONE (1616-1670) est un indépendant à la manière de Pietro da Cortona, qui en outre cherche parfois à imiter Van Dyck; c'est surtout comme peintre d'animaux qu'il eut ses



plus grands succès (il y a de lui en ce genre à *Gènes* des œuvres remarquables, entre autres chez le *Marquis Giorgio Doria* [A] : un *Berger et une Bergère*, grandeur naturelle ; la bergère demande au berger d'un air fripon si la déclaration d'amour est bien pour elle). — VALERIO CASTELLO est également de l'école de Pietro da Cortona, mais avec un coloris plus chaud. — DEFERRARI semble avoir travaillé d'après Van Dyck. — PELLEGRINO PIOLA, mort jeune (1607-1630), a parfois des traits d'un naturalisme original, avec le sentiment de la beauté (tableaux au *Pal. Brignole* [B], frise d'enfants au *Pal. Adorno* [C]).

(Les maîtres hollandais, allemands, espagnols et français, dont l'Italie possède un assez grand nombre d'œuvres, généralement importantes, seront cités plus bas, dans un chapitre spécial.)

---

En deux siècles (de 1580 à 1780) l'histoire de la peinture compte naturellement de très grands changements de tendance et d'école, sans parler de l'infinie variété des maîtres eux-mêmes. Aussi, avant de marquer les traits généraux qui caractérisent l'ensemble de la période, convient-il d'indiquer les principales différences en ce qui concerne le dessin, les formes et le coloris.

L'école bolonaise commença par une réaction de la sincérité contre le maniérisme, de l'originalité contre l'imitation étroite. C'est pourquoi dans cette école l'étude du dessin eut une telle importance : on trouve de plus chez ANNIBAL CARRACHE un intérêt infini pour les divers caractères, ainsi que le prouvent nombre de figures de genre peintes par lui en grandeur naturelle (*Pal. Colonna* [D] à Rome : le *Mangeur de lentilles* ; *Offices* [E] : l'*Homme au singe* ; une longue série de figures de genre en estampes gravées sur cuivre, etc.). En même temps, pour ce qui regarde les formes et la draperie, l'école se contente d'une sorte de généralité, de type abstrait, qui n'a ni élévation ni beauté. C'est une sorte de mélange de Corrège, moins le sentiment inimitable de la vie, et de Paul Véronèse avec cette magnificence voluptueuse et un peu lourde, mais sans le charme de ce coloris qui fait tout oublier. Tous ces caractères apparaissent dans les fresques peintes à Rome par Annibal et ses élèves dans la Galerie du *Pal. Farnese* [F]. Combien y a-t-il de ces Junon, Aphrodite, ou Diane, que l'on voudrait voir vivantes ? Les académies assises, si excellentes d'ailleurs, n'ont pas cependant une grande élévation de formes. L'école est riche en motifs de mouvements qui ont de la jeunesse et de la fraîcheur ; mais il lui manque le sens de la beauté vivante. — Les fresques mythologiques d'ALBANI dans l'une des salles du *Pal. Verospi* [G] (aujourd'hui Torlonia, près du *Pal. Chigi*) à Rome,

sont l'imitation la plus remarquable de la Galerie du Palais Farnèse : il y a de la grâce dans le détail, mais l'ensemble reste de même général et abstrait.

Quelles inégalités chez GUIDO RENI, non seulement dans ses différentes périodes, mais parfois dans une seule et même œuvre ! De tous les peintres modernes, il est parfois celui qui se rapproche le plus de la haute et sereine beauté : l'*Aurore* du *Pal. Rospiylosi* [A] (Casino) est en somme l'œuvre italienne la plus accomplie de ces deux derniers siècles. Et cependant les *Heures* sont d'un mérite très inégal, et, pas plus que l'*Apollon*, elles ne sauraient être comparées comme forme à la merveilleuse figure de la déesse. Le célèbre *Saint Michel* de la *Concezione* [B] à Rome (premier autel à droite) demeure, comme caractère et comme attitude, infiniment inférieur au tableau de Raphaël (Louvre). Pour les têtes de femmes, Guido Reni s'est très souvent inspiré de l'antique, surtout des Niobides ; pour les corps, il a généralement sacrifié à une sorte de voluptueuse coquetterie. (Voir au *Pal. Pitti* [C] les mains de sa *Cléopâtre*, et les caractères de femmes dans son tableau d'*Éliézer*.) — Le DOMINIQUEIN lui-même, malgré son grand sentiment de la beauté, n'a pu échapper à cette généralité de forme qui est le caractère de l'école bolonaise. Les seules œuvres où il soit exempt de ce défaut sont les deux belles fresques de la chapelle de Sainte-Cécile à *Saint-Louis des Français* [D] à Rome (deuxième chapelle à droite), et quelques-unes des fresques de *Grottaferrata* [E] (chapelle de Saint-Nil). Pour ses Anges, le Dominiquin reste visiblement attaché à la tradition de Corrège, comme le prouve son grand tableau de la *Brera* [F] (la *Madone avec des Saints*). — Chez le GUERCHIN, il faut distinguer, parmi les créations de son naturalisme énergique, quelques admirables figures d'une forme très élégante d'après un modèle qui sans doute posait devant lui : l'*Agar* de la *Brera* [G] (n° 331), le *Mariage de sainte Catherine* (Galerie [H] de Modène), la *Cléopâtre* du *Pal. Brignole* [I] à Gènes, la *sainte Nonne avec l'enfant de chœur* (Galerie [J] de Turin, n° 254). — SASSOFERRATO, toujours consciencieux, dans la forme comme dans le reste, s'inspire de Raphaël, mais sans l'imiter.

Chez CARAVAGGIO et les Napolitains, le dessin et le modelé sont d'un degré singulièrement inférieur, parce que cette école croyait pouvoir se permettre de tout autres moyens d'expression. Quelque communes que soient leurs formes, il n'est pas cependant à conclure qu'elles soient empruntées à la vie réelle : trop souvent au contraire ce sont des formes générales. Il n'y a dans cette école qu'un très petit nombre de dessinateurs consciencieux. A partir de LUCA GIORDANO, le dessin de l'école napolitaine tombe dans la plus misérable improvisation. Luca lui-même ne doit qu'à un charme qui lui est propre de se maintenir encore à une certaine hauteur. Le meilleur de tous est encore RIBERA.

Chez PIETRO DA CORTONA, il n'est pas malaisé de reconnaître une in-

différence à l'égard des formes et un vide dans l'expression des têtes qui effraie. On sent que le sérieux rendu à l'art (et c'est leur éternel honneur) par les Carrache est de nouveau profondément ébranlé. Du moment qu'un artiste si bien doué se désintéressait si ouvertement de la beauté, il n'y avait plus qu'à s'attendre à une décadence plus profonde encore. Le dernier grand dessinateur, CARLO MARATTA, était trop retenu par l'imitation de Guido Reni, et trop réduit à l'impuissance par son manque de chaleur pour se soustraire lui-même à la longue à la corruption (figures d'Apôtres dans les chambres supérieures du *Pal. Barberini* [A] à Rome; *Assomption*, avec les quatre Pères de l'Église, à *S. Maria del Popolo* [B] deuxième chapelle à droite). Immédiatement après Carlo Maratta viennent encore quelques peintres presque aussi consciencieux que lui : MURATORI, GHEZZI, ZOBOLI, LUTI, dont on voit les œuvres à Rome au *Pal. Corsini* [C], et DONATO CRETÌ, le plus agréable des élèves de Pietro da Cortona. On verra de plus dans certaines églises, telles que *S. Gregorio* [D], *SS. Apostoli* [E], etc., de consciencieux tableaux d'autel de LUTI, COSTANZI, GAULI, etc. (les fresques du plafond du *Gesù* [F] par Gauli, de *S. Gregorio* [G] par Costanzi). Cette époque est enfin l'époque la plus florissante de la mosaïque romaine, laquelle en effet ne semble possible que grâce à un développement accompli de la peinture à l'huile. (Tableaux d'autel à *Saint-Pierre* [H], avec mosaïques exécutées sous la direction des CRISTOFANI.) Mais ce relèvement tardif et d'un caractère tout local n'est que le résultat apparent d'une sorte de zèle académique; il n'y a là ni esprit nouveau ni conception profonde du sujet à représenter. Le point culminant de cette école est POMPEO BATTONI (1708-1787) : son œuvre principale est la *Chute de Simon le Magicien*, à *S. Maria degli Angeli* [I] (nef principale, à gauche); il y a chez lui une certaine chaleur de sentiment individuel. Son contemporain ANTON RAPHAEL MENGES (1728-1779) est peut-être pourtant le seul chez qui se révèlent les débuts d'une conception idéale plus profonde, avec plus d'élévation et de noblesse dans les formes. La fresque du plafond de *S. Eusebio* [J] à Rome, après tant d'extases d'une affectation barbare, est la première œuvre qui ait de la dignité et de l'éclat; ses peintures des voûtes de la Stanza de' Papiri à la *Bibliothèque du Vatican* [K] donnent le pressentiment du véritable style monumental; dans le *Parnasse* qui décore le plafond du grand salon de la *Villa Albani* [L], Raphaël Menges entreprit plus peut-être qu'il ne pouvait; et cependant, au point de vue historique, on ne saurait nier que, soit dans la conception naturaliste du sujet, soit dans le détail conventionnel des formes, l'artiste n'ait apporté plus de perfection et de noblesse. Au surplus; ce progrès ne pouvait être atteint que grâce à un nouvel éclectisme, et il faut remarquer chez ce maître l'effort pour marier la simplicité de Raphaël à la suavité de Corrège. Le petit nombre de portraits exécutés par Raphaël Menges (son propre *portrait* aux *Offices* [M]; le portrait du chanteur *Annibali* à la *Brera* [N], n° 432; le



portrait de *Clément XIII* à la *Pinacothèque* [A] de *Bologne*) ont moins de prétention que les portraits italiens du même temps.

Quant à **NICOLAS POUSSIN**, il n'a exercé aucune influence visible sur la peinture d'histoire en Italie.

Pour le *coloris*, les modèles de toute cette période sont les Vénitiens et le Corrège; plus tard se trahit également çà et là l'influence de Rubens, de Van Dyck et de Velasquez, qui sont les principaux héritiers de Titien et de Paul Véronèse.

Les **CARRACHE** n'ont laissé aucun tableau à l'huile qui ait le brillant, la clarté, la profondeur des maîtres vénitiens. Les ombres en général sont lourdes, les carnations d'un brun sale. Les fresques du *Pal. Farnese* [B] sont de beaucoup l'œuvre de *coloris* la plus admirable d'Annibal. C'est avec une liberté magistrale que, sous l'influence des peintures de Michel-Ange à la Sixtine, il a su partager son œuvre en scènes et en parties décoratives. Ces dernières sont ou des Atlas couleur de pierre ou des académies assises, ou encore des chérubins, des masques, des guirlandes de fruits, des médaillons couleur de bronze, etc. Seule, une telle gradation d'objets rendait possible cette harmonie du *coloris* qui, sauf quelques dissonances, éclate dans l'ensemble. C'est à cette école que sont venus s'instruire les meilleurs peintres du XVII<sup>e</sup> siècle; les plus médiocres ont tout au moins copié. A *Bologne*, dans les fresques du *Pal. Magnani* [C] (frise de la grande salle), les Carrache avaient exécuté des figures plus simples, mais tout aussi décoratives en leur genre (Atlantes assis couleur de pierre, taquinés par des enfants couleur de chair, et accompagnés chacun de deux figures accessoires de demi-grandeur). Ces parties décoratives sont, comme style et comme *coloris*, infiniment supérieures aux scènes qu'elles servent à encadrer. Les derniers élèves de l'école produisirent encore en ce genre des œuvres distinguées, telles que les huit enfants de CIGNANI, tenant deux par deux des médaillons. à *S. Michele in Bosco* [D], au-dessus des portes de la grande nef. Les simples décorateurs eux-mêmes (COLONNA, à *S. Bartolommeo a Porta Ravennana* [E], et à *S. Domenico* [F], chapelle du Rosaire à gauche; — FRANCOESCHINI au *Corpus Domini* [G]; — CANUTI, à *S. Michele in Bosco* [H], chambre du légat, etc.) empruntent parfois à de tels modèles un style que n'ont pas les autres écoles. — Malheureusement les fresques de LODOVICO et de son école, dans la galerie octogone qui entoure le petit cloître de *S. Michele in Bosco* [I], et celles qui peut-être offraient le meilleur *coloris*, ont souffert d'une façon lamentable; on ne peut en contempler les restes sans un véritable chagrin.

DOMENICHINO est un coloriste très inégal. Parmi ses fresques, celles

de *S. Andrea della Valle* [A] à Rome, qui d'ailleurs forment son œuvre principale, sont peut-être celles qui présentent le meilleur coloris (les pendentifs avec les *Évangélistes*, la voûte du chœur avec les *Scènes de la vie de Saint André* et des figures allégoriques). Le mérite en apparaît plus clairement encore par la comparaison avec les peintures du CALABRESE qui ornent les parois inférieures du chœur.

Le plus grand coloriste de l'école, toutes les fois qu'il l'a voulu, a été GUIDO RENI. Sa figure de *Saint André Corsini* (*Pinacothèque* [B] de Bologne) est peut-être alors sans rivale pour la délicatesse des tons. Peut-être aussi telle des œuvres de sa seconde manière, aux tonalités argentées, un de ses *Saint Sébastien* par exemple (le meilleur est à la Pinacothèque de Bologne), atteint-elle une perfection égale. Sa meilleure académie, dans les tons dorés, est le *Samson victorieux* (Pinacothèque de Bologne), œuvre d'une allégresse toute vénitienne. (Comparer, au *Pal. Colonna* [C] à Rome, l'œuvre d'un de ses élèves, SIMONE DA PESSARO, un *Saint Sébastien*, pansé par les saintes femmes.) Parmi les fresques de Guido Reni, la plus admirée pour l'effet est l'*Aurore*; mais celle qui offre le coloris le plus éclatant est la *Gloire de saint Dominique* (à *S. Domenico* [D], de Bologne, dans la demi-coupole de la chapelle du saint).

Le GUERCHIN a parfois un coloris d'un éclat et d'une profondeur toute vénitienne, mais souvent il se perd dans des tonalités brunes et épaisses. Les meilleures œuvres sorties de sa palette sont le grand tableau de *Sainte Pétronille* (*Galerie du Capitole* [E]; voir plus bas les « *Sante Conversazioni* »), mais surtout la *Mort de Didon* (au *Pal. Spada* [F] à Rome). Les peintures citées plus haut (p. 786, H-J) sont également d'un coloris plus noble et plus mesuré. Parmi les fresques du maître, celles du Casino de la *Villa Ludovisi* [F] (l'*Aurore* du rez-de-chaussée, la *Renommée* de l'étage supérieur) ont une grande énergie de coloris, qui se retrouve dans les *Prophètes* et les *Sibylles* de la *cathédrale* [G] de Plaisance (coupole) et dans les allégories des pendentifs.

---

Dans l'école naturaliste, le maître le plus ancien, dont le Guerchin eut aussi des leçons indirectes, CARAVAGGIO, est un des meilleurs coloristes. La lumière de cave dans laquelle lui et beaucoup de ses élèves se sont plu à placer leurs scènes exclut, il est vrai, cette richesse infinie de tonalités locales qui n'est possible qu'à la clarté du jour. Il est à remarquer en outre que, malgré leur prédilection pour la lumière close, les naturalistes ont peu recherché la poésie du clair-obscur. Il n'y a de clair-obscur que dans les œuvres de la jeunesse de Caravage, dont l'harmonie claire et les tonalités jaunes dominantes trahissent l'étude

des Vénitiens, et particulièrement de Giorgione. Tels sont le tableau fameux du *Pal. Sciarra* [A] à Rome, les *Joueurs*, ou encore le *Guitariste* de la *Galerie* [B] de Turin (n° 161 B), ou même la *Conversion de saint Paul*, plus récente, au *Pal. Balbi Piovera* [C] à Gênes. Cette dernière œuvre montre à merveille le soin de l'artiste à choisir un sujet élevé et idéal, et sa tendance à le rendre, par l'exécution, trivial et commun. Au point de vue technique, le tableau est, d'ailleurs, un chef-d'œuvre. Le clair-obscur y est d'un sentiment profondément artistique et d'un charme séduisant, les ombres sont d'une transparence accomplie, le dessin est précis, l'exécution consciencieuse et admirable. — Les *Scènes de la vie de saint Mathieu* par Caravage, dans l'église *Saint-Louis des Français* [D] à Rome (deuxième chapelle à gauche), sont exposées de telle façon qu'il est malaisé d'apprécier l'effet du coloris, lequel d'ailleurs a pu être fortement rembruni. Ce qu'il y a de certain pourtant (et les autres œuvres du maître concourent à le prouver), c'est qu'ici l'artiste a recherché à dessein les impressions sombres et pénibles, et que l'absence de lumière réflexe était un moyen essentiel pour atteindre le but. Chez Rembrandt au contraire, malgré l'étrangeté des figures et des costumes, règne une tonalité heureuse et consolante, due soit à la lumière immédiate, soit à cette vapeur des rayons réfléchis qui donne à tout l'espace un caractère d'intimité et de clarté.

Parmi les élèves de Caravage, les non-Napolitains, CARLO SARACENI et M. VALENTIN (1), sont les plus coloristes, et aussi les plus consciencieux. (Voir de Saraceni : les *Scènes de la vie de saint Benno* à l'*Anima* [E] à Rome, première chapelle à droite et à gauche ; la *Mort de la Vierge* à *S. Maria della Scala* [F], à gauche. De Valentin : *Joseph expliquant les songes* au *Pal. Borghese* [G] ; la *Décollation du Baptiste* au *Pal. Sciarra* [H].)

SPAGNOLETTO est souvent dur et sombre, en dépit de ses réminiscences vénitiennes. Tel est déjà son horrible *Bacchus* de 1626 (*Musée* [I] de Naples). Son *Saint Sébastien* de 1650 (même musée) est remarquable comme la dernière œuvre qu'il ait peinte avec amour. L'œuvre de sa main qui me paraît la plus vénitienne est sa petite figure de *Saint Jérôme* à la Tribune des *Offices* [J]. Les œuvres principales du maître sont hors d'Italie. — STANZIONI est plus doux et plus délicat. SALVADOR ROSA est le maître de l'école chez qui la lumière est la plus chaude, et le clair-obscur le plus brillant ; mais il a souvent de la confusion et du vague. (Voir la *Conjuration de Catilina* au *Pal. Pitti* [K], et un second exemplaire dans la *Casa Martelli* [L] à Florence. Le grand tableau du *Pal. Chigi* [M] à Rome, où l'artiste s'est représenté lui-même poursuivi par des satyres, révèle une singulière énergie de coloris.) — Chez CALABRESE

(1) La lettre M ne veut point dire Moïse : la confusion qui a été faite à cet égard vient sans doute de la corruption du mot français « Monsieur » ou « Mosiù ».



et plusieurs autres, il faut se contenter d'une virtuosité de coloris très superficielle.

PIETRO DA CORTONA est aussi bon coloriste que peut l'être un peintre dont la conception et les sujets manquent absolument de sérieux. Son coloris est, qu'on nous permette cette fadeur, agréable au plus haut point. Dans les grandes peintures de voûtes, d'un caractère uniquement décoratif, l'artiste a exactement recherché l'impression que peuvent le plus souhaiter des yeux distraits, oisifs et sans pensée. Ce qui domine chez lui, c'est la tonalité claire, l'atmosphère ensoleillée, le mouvement facile des figures dans l'espace, un clair-obscur superficiel et agréable, surtout dans les carnations. Parmi ses œuvres, je citerai le plafond de la *Chiesa Nuova* [A] à Rome (dans la sacristie, *les Anges tenant les instruments du martyr*); la voûte de la grande salle du *Pal. Barberini* [B]; de nombreux plafonds au *Pal. Pitti* [C] (voir DÉCORATION), et les fresques murales d'une des salles du palais, dont la conscience relative est moins agréable que la manière superficielle et rapide, propre d'ordinaire à l'artiste. Quant à ses tableaux de chevalet, la *Naissance de la Vierge* du *Pal. Corsini* [D] est peut-être l'œuvre qui donne de son coloris la meilleure idée.

C'est à Pietro da Cortona et à Paul Véronèse qu'est emprunté le coloris de LUCA GIORDANO, lequel, grâce à un tempérament imperturbable, s'élève parfois à un véritable charme. Dans le trésor de *S. Martino* [E] à Naples, il a peint sur la voûte, en quarante-huit heures, les *Scènes de Judith et du Serpent de bronze*; le *Saint François-Xavier baptisant les sauvages* (Musée [F] de Naples) a été achevé en trois jours. Et ces deux œuvres sont telles que l'on ne saurait s'empêcher d'envier une telle palette. — Les autres tableaux du maître (le musée en contient un certain nombre), bien que sans précision dans le contour, sans choix dans les motifs et dans les formes, exercent cependant un grand charme par la grâce sans prétention (et ici la différence éclate avec Salvator Rosa et ses pareils), par l'agrément dans les manifestations de la vie. — Les successeurs à Naples de Luca Giordano sont tout au plus de brillants décorateurs au coloris éclatant. Tels sont SOLIMENA : fresques des sacristies de *S. Paolo* [G] et de *S. Domenico Maggiore* [H]; la grande scène d'*Héliodore*, au-dessus du portail intérieur du *Gesù Nuovo* [I]; — LUIGI GARZI : fresques du plafond et de la façade du *S. Caterina a Formello* [J]; — CONCA : grande peinture centrale du plafond de *S. Chiara* [K], *David dansant devant l'arche*; — FRANC. DE MURA : grande peinture de plafond de *S. Severino* [L]; — BONITO, plafond de *S. Chiara* [M], etc. — Dans ces temps de décadence des écoles italiennes, les Napolitains voyageaient à travers la péninsule, véritables virtuoses de l'improvisation : ils pénétrèrent jusqu'en Toscane, où déjà Salvator Rosa avait passé une grande partie de sa vie. C'est ainsi que CONCA, à l'hôpital *della Scala* [N] à Sienne, a orné la niche du chœur

d'une imposante peinture représentant l'étang de Bethesda. CALABRESE a de même couvert de ses improvisations le chœur et la coupole du *Carminé* [A] à Modène, etc.

Parmi les maîtres romains, SACCHI a dans le coloris plus de puissance et de fond que CORTONA (la *Messe de saint Grégoire* et *Saint Romuald entouré de ses moines*, dans la *Galerie du Vatican* [B]; la *Mort de sainte Anne* à *S. Carlo à Catinari* [C], autel à gauche). — MARATTA, malgré toute sa conscience, est singulièrement terne; tout au plus quelques-unes de ses têtes, comme la *Peinture*, du *Pal. Corsini* [D] à Rome, ont-elles de la beauté. La *Vierge avec l'Enfant endormi*, au *Pal. Doria* [E], est, même pour le coloris, une reproduction de Guido Reni.

Parmi les Florentins, FURINI, déjà cité, s'est sans cesse appliqué à donner à ses figures de femmes plus de souplesse dans les chairs (*Pal. Pitti* [F] : la *Création d'Ève*; *Pal. Capponi* [G] : *David et Abigail*; *Pal. Corsini* [H] : *académies et figures mythologiques*).

Les derniers Vénitiens (v. p. 767) sont, dans la peinture décorative, de très habiles imitateurs de Paul Véronèse; TIEPOLO surtout a de belles tonalités d'une clarté argentine.

Les plus grands chefs-d'œuvre de coloris que l'Italie puisse montrer à cette époque sont un certain nombre de tableaux des écoles flamande et hollandaise, particulièrement de Rubens et de Van Dyck. Ces deux maîtres méritent, plus que tout autre, d'attirer notre attention, d'abord parce qu'ils ont longtemps vécu en Italie, mais surtout parce que c'est en Italie que, chacun à sa manière, ils ont étudié et qu'ils ont peu à peu pris pleine possession de leur génie.

PIERRE-PAUL RUBENS (1577-1640) peut être suivi à la trace en Italie, grâce à une série d'œuvres exécutées pendant son séjour dans ce pays (de 1600 à 1608), et aussi à l'aide de tableaux composés plus tard par des Hollandais, et la plupart pour les anciens protecteurs du maître. L'œuvre la plus ancienne de Rubens en Italie est probablement le tableau qui se trouve aujourd'hui dans la *Bibliothèque* [I] de Mantoue, malheureusement abîmé et coupé en deux morceaux : la partie supérieure est une représentation de la *Trinité*; dans la partie inférieure sont les portraits de *Vicenzo I<sup>er</sup> de Gonzague* et de son père *Guglielmo*, avec leurs femmes, agenouillés sur des prie-Dieu. (C'est la seule composition demeurée en Italie des trois tableaux que Rubens exécuta en 1604 pour l'église des Jésuites à Mantoue.) A côté des restes de la manière flamande de ses premiers maîtres se révèle ici l'impression puissante que Venise, et particulièrement Tintoret, exerça sur l'artiste. Le tableau montre déjà

une force et un élan extraordinaire d'invention et de composition ; le coloris a encore quelque froideur.

La *Brera* [A] renferme une grande *Cène* (de 1615 à 1620), acquise par échange avec le Musée du Louvre : les figures sont un peu lourdes, et l'éclairage à la cire a quelque chose de désagréable ; mais l'effet en est énergique, et l'exécution pittoresque a de la puissance. — La seule œuvre authentique de la *Galerie* [B] de *Turin* est l'esquisse de l'*Apothéose d'Henri IV* (vers 1622). — *Gênes* est très riche en tableaux du maître. Dans la *Circoncision* qui orne le maître-autel de *S. Ambrogio* [C], il est permis de reconnaître d'une part, pour les figures colossales, l'étude des types des Carrache ; de l'autre, une forte influence de Corrège, dont la « *Nuit* » hantait évidemment alors l'imagination de Rubens (vers 1605). A côté de cette œuvre de jeunesse, encore très incomplète, est exposé un chef-d'œuvre de la maturité du maître, les *Miracles de saint Ignace* (vers 1620). — Je citerai encore au *Pal. Brignole Sale* [D] une œuvre admirable : *Mars, Vénus et l'Amour*, qui doit être de fort peu d'années postérieure à 1630. La même collection renferme, sous le nom de Van Dyck, un *Ecce Homo* de la main du maître, peinture excellente, datant sans doute de 1615. — Le *Pal. Marc. Durazzo* [E] possède, dans *Silène conduit par un Bacchant et une Bacchante*, une œuvre puissante et lumineuse, qui a dû être exécutée peu après le retour d'Italie (1608). Des deux portraits d'hommes de la même galerie, le moins important est, par erreur, attribué à Van Dyck ; tous deux ont pu être peints par Rubens durant son séjour à Gênes (1607). Le portrait de *Philippe IV*, en pied (même palais), est un chef-d'œuvre d'exécution achevée, de coloris et d'individualité (vers 1630). — Les deux grandes peintures mythologiques du *Pal. Adorno* [F], *Hercule et Déjanire*, œuvres de la dernière période de l'artiste, ont malheureusement perdu dans des restaurations une partie de leur charme. — Les tableaux du maître à *Florence*, aux Offices, et surtout au *Pal. Pitti*, sont universellement connus et supportent la comparaison avec les chefs-d'œuvre de la belle époque italienne. Le *Saint François en prière* du *Pal. Pitti* [G] (n° 93) est une œuvre admirable, exécutée à la fin du séjour du maître en Italie. Une belle peinture, d'une conservation parfaite et tout entière de la main de Rubens, est la *Sainte Famille au berceau* (n° 235) ; il en existe chez le *Marquis G. Spinola* [H] à Gênes une bonne copie de la main de J. JORDAENS. Une seconde *Sainte Famille* (n° 251) est faussement attribuée à Rubens. Le célèbre tableau à portraits, connu sous le nom des *Quatre Philosophes* (n° 85), est, en partie du moins, peint de souvenir, et c'est pourquoi toutes les têtes ne paraissent pas également bonnes. La date d'exécution doit suivre de peu d'années le retour du maître à Anvers. Sur les deux beaux *paysages* (nos 9 et 14) qui appartiennent à la dernière époque du maître, voir plus loin. C'est à peu près vers le même temps que fut composée l'*Allégorie de la Guerre*, chef-



d'œuvre dans lequel les couleurs, les formes et l'action forment une harmonie profonde et immédiate (le tableau fut livré au grand-duc en 1638). Le portrait du *duc de Buckingham* (n° 324) n'est qu'une copie assez faible. — Les *Offices* [A] possèdent en outre les deux fameux *portraits du peintre* par lui-même : le premier, sans chapeau, est de 1610-12; l'autre, le mieux conservé et le plus beau, avec un large chapeau, est des environs de 1620. Des deux portraits de femmes attribués à Rubens, l'un représente la première femme du maître, *Isabelle Brant* (de 1625, n° 197); l'autre, d'une carnation singulièrement lourde et d'un coloris un peu trouble (n° 180), semble être plutôt de la main de C. DE VOS. Les deux œuvres où le talent de Rubens apparaît sous l'aspect le plus favorable et le plus accompli sont deux grandes scènes inachevées de la *Vie d'Henri IV*. C'est tout ce qui reste d'une série de scènes tirées de la vie de ce prince, qui devait faire pendant à la série de la galerie du Luxembourg, mais qui n'a pas été exécutée. Deux autres ouvrages authentiques sont la petite esquisse des *Trois Grâces* (n° 842) et le charmant tableau représentant les *Adieux de Vénus et d'Adonis* (n° 812).

Les peintures du maître qui se sont conservées dans les galeries de Rome ne sont ni aussi intéressantes ni aussi nombreuses : elles ont du moins cet avantage d'avoir été, pour la plupart, exécutées sur place. Les trois grands tableaux d'autel de *S. Maria Nuova* [B], peints en 1608, lorsque les peintures achevées l'année précédente avaient paru trop obscures pour l'église, montrent clairement l'influence exercée sur l'artiste par l'antique, influence qui se trahit aussi d'une façon moins heureuse par les dimensions colossales données aux figures de saints. — Les demi-figures du *Christ* et des *Douze Apôtres* au *Casino Rospigliosi* [C] offrent au contraire une expression si variée, une telle maîtrise de coloris, de lumière et de facture, qu'elles surpassent toutes les œuvres italiennes contemporaines, encore que çà et là apparaisse l'influence de tel ou tel maître italien. Rubens les a exécutées de nouveau en 1617, d'après les tableaux peints en 1604 pour la galerie Rospigliosi (aujourd'hui au Musée de Madrid).

La même liberté de facture, la même clarté et le même éclat de coloris se retrouvent dans le jeune et beau *Saint Sébastien* du *Pal. Corsini* [D], avec d'évidentes réminiscences de Corrège. — Une autre composition importante est la *Vision de saint François* dans la *Galerie du Capitole* [E]. Ce dernier sujet a d'ailleurs moins de charme que *l'Invention de Romulus et de Rémus* (même galerie). L'artiste déploie ici toute sa grâce de naïve idylle (le tableau a été exécuté à Anvers, de 1612 à 1614). Le *portrait d'ecclésiastique* du *Pal. Doria* [F], revêtu d'un vernis assez sale, est une œuvre peu heureuse. Toutes les autres peintures des galeries de Rome qui portent le nom de Rubens (*Pal. Doria* [G], *Pal. Borghese* [H], *Pal. Colonna* [I] (*Assomption de la Vierge*) sont

de fausses attributions. — Parmi les œuvres authentiques du maître hors de Rome, citons encore deux esquisses : *Hercule terrassant le lion*, dans la *Galerie [A]* de *Brescia*; le *Martyre d'un saint* dans la *Galerie [B]* de *Bergame*, esquisse d'une des peintures du plafond de l'église des Jésuites à Anvers, détruite par un incendie.

ANTHONY VAN DYCK (1599-1640) est représenté en Italie d'une façon plus complète que ne l'est Rubens. Le nombre des portraits peints par lui surtout à Gênes et conservés encore dans cette ville, malgré le départ de beaucoup de chefs-d'œuvre pour l'étranger, ce nombre est à peine croyable. Mainte composition idéale a été de même exécutée en Italie (1623-1626), telle la *Mise au tombeau* du *Pal. Borghese [C]* à Rome (XV, n° 7). Telle encore la *Vierge aux yeux levés* du *Pal. Pitti [D]*, d'une beauté si achevée. Le *Pal. Balbi Piovera [E]* à Gênes possède deux *Sainte Famille* authentiques, l'une grande, l'autre petite. — La plus belle œuvre en ce genre est la *Sainte Famille* du *Musée [F]* de Turin (n° 384), cinq demi-figures d'un coloris étincelant, visiblement inspirées de Titien. Le *Christ avec les deux Pharisiens* (*Pal. Brignole [G]*) n'est au contraire qu'une réplique du « Christ aux deniers » de Titien; la tête du Christ est vide, les têtes des vieillards sont excellentes. — La *Brera [H]* possède une *Vierge avec saint Antoine*, de grandeur naturelle, œuvre importante; l'*Académie de Saint-Luc [I]* à Rome, une *Sainte Famille avec deux Anges musiciens*, œuvre exquise à l'origine, mais aujourd'hui très détériorée. — Citons encore : à *S. Maria dell'Orto [J]* à Venise, un *Martyre de saint Laurent*, dans le goût de Tintoret, et dans la *Galerie [K]* de Vicence, les *Âges de la vie*, très étroitement inspirés encore de Rubens.

Quant aux portraits de Van Dyck, après Gênes, c'est Turin [L] qui en possède le plus grand nombre. Le prince *Thomas de Savoie* sur un cheval blanc (n° 363) est une des œuvres les plus grandioses du maître; les trois *Enfants de Charles I<sup>er</sup>* (n° 338) et *Claire-Eugénie* en habit religieux sont les œuvres les plus exquises de la dernière manière de Van Dyck, très supérieures aux exemplaires de Dresde, Windsor et Berlin. — A Gênes, même défalcation faite des fausses attributions et des imitations (1), les palais de l'ancienne noblesse de la république contiennent un nombre incroyable d'œuvres authentiques du maître, mais parmi elles beaucoup malheureusement sont détériorées et presque perdues. Le *Pal. Brignole Sale [M]* lui-même en a beaucoup d'abîmées. Parmi les meilleurs portraits de cette galerie, je citerai : un *Jeune Homme en costume espagnol* appuyé à une colonne; *Geronima Sale*

(1) Le nom de Van Dyck est attribué à des œuvres de GIOV. BERN. CARBONE, BENEDE. CASTIGLIONE, MICHELE FIAMMINGO, CORNELIS DE WÆEL, GIOV. ROSA, GIOV. ANDR. FERRARI, etc.

*Brignole*, avec une petite fille; le portrait équestre d'*Ant. Giulio Brignole*, saluant avec son chapeau dans la main droite; sa femme tenant dans la main droite une rose. (Les deux portraits de femme sont particulièrement endommagés.) — Au *Pal. Filippo Durazzo* [A] (rue Balbi, uni aujourd'hui à la galerie Pallavicini), quatre portraits authentiques dans une seule salle, parmi lesquels le plus beau que possède Gênes. une *Dame assise*, en robe de soie blanche, avec deux enfants en bleu et or. Dans la même galerie, *Trois Enfants* marchant rapidement avec un petit chien; et encore un *Jeune Homme* vêtu de blanc, appuyé à un siège, avec un perroquet, des singes et des fruits (les accessoires sont visiblement de FR. SNYDERS). — Remarquer au *Pal. Balbi* [B] un portrait de *Jeune Femme*, d'un air particulièrement piquant, les cheveux rouges traversés d'une plume blanche. — Chez le *Marquis Giorgio Doria* [C], un beau portrait inachevé de *Fiancé*, en velours cerise, sur un fond de jardin; et un buste de *Jeune Femme*, en noir, tenant un éventail. — Dans un de ses palais (*Casa Casaretto* [D]), le *Prince Cattaneo* ne possède pas moins de huit portraits authentiques de Van Dyck, tous un peu agrandis à cause de l'encadrement. Un autre de ses palais (près de l'*Annunziata*) contient onze portraits, malheureusement très détériorés, et qui dernièrement ont été en partie restaurés.

A la *Brera* [E], un buste de *Jeune Anglaise* blonde, bon tableau de la dernière époque. — Au *Pal. Pitti* [F]: le *cardinal Bentivoglio*, assis, d'une très élégante distinction et d'un coloris éclatant. — Aux *Offices* [G]: un portrait de *Femme*, d'une palette fatiguée; un portrait équestre de *Charles-Quint*, où l'on voit que l'artiste n'a pas travaillé d'après nature; un buste de *Jean de Montfort*, également de la dernière époque. D'autres œuvres, ici, comme au Palais Pitti, et comme au Palais Colonna, à Rome, ne sont pas authentiques. — La *Marie de Médicis* du *Pal. Borghese* [H], tenant deux roses dans la main, est une œuvre authentique, mais un peu molle. Dans la collection du *Capitole* [I], le beau portrait double du poète *Thomas Killegrew* et de *Henry Carew* (demi-figures), et en pendant le double portrait de deux peintres.

Les *Offices* [J], le *Pal. Pitti* [K], la *Galerie* [L] de Naples, etc., contiennent un nombre assez considérable de portraits d'autres maîtres hollandais, tels que FRANZ POURBUS le jeune, MIEREVELT, RAVESTEYN, C. DE VOS (*Pal. Pitti*, n° 440), B. VAN DER HELST (portrait du peintre par lui-même aux *Offices* [M]), D. MYTENS, GREBBER, CORNELIS JANSSENS VAN CEULEN, P. LELY, etc. Les catalogues confondent souvent ces maîtres les uns avec les autres.

Les *Offices* [N] et la *Galerie* [O] de Turin possèdent aussi des œuvres isolées de SNYDERS, de JORDAENS, et d'autres maîtres flamands. Mais nous ne parlons ici que des portraits. Il sera question plus bas de la peinture de genre et du paysage.



De REMBRANDT VAN RYN (1607-1669), les collections italiennes ne possèdent guère que des portraits, mais en assez grand nombre et de diverses époques du maître. L'une de ses premières œuvres de jeunesse est l'*Homme dormant auprès de la cheminée* (Galerie [A] de Turin, sous le nom de S. de Koninck). Le portrait de *Femme de la Brera* [B], une sœur du peintre probablement, est une œuvre habile de la première manière (n° 446, daté 1632). — Au *Pal. Pitti* [C], le *portrait du maître*, par lui-même (n° 60, de 1635), est d'une composition sans prétention. Le *Rabbin* (n° 16, de 1658) est une œuvre précieuse et très caractéristique de la dernière manière. — A cette dernière manière appartiennent également les deux portraits de *Rembrandt* par lui-même dans la salle des peintres aux *Offices* [D]. Tous deux rappellent singulièrement les portraits du Belvédère à Vienne : l'un (n° 452) a le coloris monochrome, un peu sombre, qui distingue les tableaux des années 1655 à 1657 ; l'autre (n° 451), d'un coloris brillant et profond, montre le maître vieilli, au soir de sa vie. — Égal à ce dernier tableau, bien qu'un peu plus jeune, est le *portrait du maître* par lui-même, en demi-figure, au *Musée* [E] de Naples : cette œuvre, désignée au catalogue comme une copie, est d'un coloris lumineux et d'une facture aussi large que douce. — Naples possède aussi, dans une collection particulière, un portrait authentique, de 1635. (La petite *Sainte Famille* des *Offices* [F], n° 922, est une bonne copie ancienne du fameux tableau du Louvre.) Parmi les élèves et imitateurs de Rembrandt, citons du moins ici JAN LIVENS et son *Sacrifice d'Abraham* du *Pal. Doria* [G] à Rome (II, 26) ; cette œuvre révèle si fortement l'influence vénitienne, que dans le catalogue elle est attribuée à Titien.

Il suffit d'un regard jeté sur la salle des peintres aux *Offices* pour comprendre clairement l'entière supériorité en ce genre de l'école néerlandaise. Ce que les Italiens du XVII<sup>e</sup> siècle cherchent surtout à exprimer dans leurs portraits, c'est un certain esprit, certaine force déterminée ; et ils tombent dans la dureté ou la prétention. Les Hollandais, au contraire, cherchent à exprimer la réalité tout entière, y compris l'heure et la disposition du moment : puis, par le coloris et la lumière, ils font du portrait même un des phénomènes de l'univers réel. (Dans cette collection, les Français, à partir de LEBRUN, intéressent par leur manière un peu abandonnée, et cependant si distinguée et si séante, de rendre les physionomies.)

Un artiste flamand, SUSTERMANS d'Anvers (1597-1681), a passé sa vie à Florence, et y a produit cette quantité de portraits excellents qui rappellent parfois Van Dyck et plus encore Velasquez. (Nombreux portraits de la famille régnante de Toscane, la grande-duchesse Victoria et le prince héritier représentés en Sainte Vierge et en Enfant Jésus ; un prince danois au *Pal. Pitti* [H] ; d'autres portraits, tels que le *Galilée*, aux *Offices* [I], au *Pal. Corsini* [J], au *Pal. Guadagni* [K], etc.)

L'influence de ces maîtres néerlandais ne saurait être méconnue chez maint artiste italien de ce temps : elle a été cependant souvent exagérée. — SALVATOR ROSA, dans ses portraits énergiques, je dirais presque hautains, est certainement un maître original (*l'Homme dans son armure*, et le *portrait de l'artiste* par lui-même au *Pal. Pitti* [A]). — Nous trouvons encore d'excellents portraits chez les maîtres de Bologne, les CARRACHE, DOMINQUIN (*Offices* [B], *Pal. Spada* [C] à Rome) et le GUERCHIN (*Galerie* [D] de Modène), etc. ; ce sont des œuvres libres, qui ont la dignité de l'histoire. — La soi-disant *Beatrice Cenci*, du GUIDE, au *Pal. Barberini* [E], n'est pas même une jolie tête ; elle n'a de charme que par la légende qui s'attache à ce nom. — Un portrait de *Jeune Homme* par CARLO DOLCI (*Pal. Pitti* [F]) est l'une des meilleures œuvres de ce maître. Le portrait de *Dolci* par lui-même, à l'âge de 58 ans (*Offices* [G]) est d'une belle et aimable facture ; les mêmes qualités se retrouvent dans le portrait de *Prêtre* de SACCHI (*Galerie Borghese* [H]). — Le portrait de *Poussin* (*Casino Rospigliosi* [I] à Rome), bonne copie de l'original du Louvre, est une œuvre élevée, vraiment historique, très supérieure aux portraits ci-dessus cités.

Les grands maîtres espagnols ont, comme les peintres flamands, subi, pour le coloris et la composition, l'influence de Titien, à un degré moindre l'influence de Véronèse. Ils ne sont d'ailleurs représentés en Italie que par un petit nombre d'œuvres éparses. La *Madone* de MURILLO au *Pal. Corsini* [J] à Rome n'est pas seulement une œuvre d'un charme admirablement simple dans les figures de la mère et de l'enfant ; c'est aussi, malgré la rapidité de l'exécution, un chef-d'œuvre de coloris. Les deux *Madones* du *Pal. Pitti* [K] n'ont pas cette même grâce de ton ; l'une d'elles (n° 56, *l'Enfant jouant avec le rosaire*), qui est d'une date antérieure, est composée avec plus d'art, mais la peinture en est moins vivante. — De VELASQUEZ il n'y a en Italie que des portraits. Son propre *portrait* aux *Offices* [L], d'une noblesse un peu affectée, ne semble pas un original. Au contraire les deux petits *portraits équestres de Philippe IV et de sa femme* au *Pal. Pitti* [M] (n° 243) et aux *Offices* [N] sont d'excellentes répliques des tableaux de Madrid. *L'Innocent X assis* du *Pal. Doria* [O] à Rome est le meilleur portrait de pape fait en ce siècle. A Turin [P], un beau buste de *Philippe IV*. Dans la *Galerie de Modène* [Q], le buste inachevé d'un *duc de Modène*, peint en 1637. Remarquer aussi, au *Musée de Naples* [R], l'ancienne et excellente copie des « Borrachos » (buveurs). Quant aux autres attributions faites à Velasquez et à Murillo, il convient de s'en défier : le grand *portrait équestre de Philippe* avec armes et allégories, aux *Offices* [S], est sans doute une copie espagnole d'après le portrait de Rubens, qui s'est perdu. — A

*S. Giorgio* [A] à Gênes (premier autel à gauche du chœur), une *Pietà* par SANCHEZ COELLO.

La peinture moderne, dans les compositions idéales, ne peut pas s'élever très haut, parce qu'elle cherche à représenter les choses et à convaincre les sens d'une façon trop immédiate. En même temps, fille d'une culture déjà vieille, elle ne peut plus se confiner dans les limites de cette représentation immédiate, qui serait naïveté. Dans son naturalisme, elle voudrait exprimer toutes les réalités, et les rendre saisissables comme telles; elle croit voir là une loi et une condition de tout effet; elle compte sans l'esprit et le sens intime du spectateur, qui est habitué à des impressions d'un tout autre caractère.

Le seul pouvoir de représenter le mouvement dans l'espace, tel que les peintres l'adoptèrent sur le modèle de Corrège, suffit à rendre l'art indifférent envers toute autre ordonnance, même plus haute, envers la grandeur simple des architectures, le contraste des groupes et des figures. Si GUIDO RENI a conservé l'ordonnance architectonique, il le doit à son sens de la beauté. Sa grande *Madonna della Pietà* (Pinacothèque [B] de Bologne) emprunte toute sa puissance d'effet à la symétrie des groupes inférieur et supérieur. Il en est de même pour le tableau du *Crucifié* et de ses disciples (à la même galerie). La noblesse de la facture et la beauté de l'expression n'auraient pas suffi à assurer à ces œuvres le rang exceptionnel qu'elles occupent. (Un autre *Christ en croix*, sans les disciples, mais de même mérite, par Guido, dans la Galerie [C] de Modène.) « L'Assomption » de Munich, la *Trinité* sur le maître-autel de la *S. Trinità de' Pellegrini* [D] à Rome, offrent le même caractère, ainsi que la *Charité* de la Pinacothèque [E] de Bologne, qui est cependant une œuvre rapide de la seconde manière du maître. — C'est ce même caractère architectonique qui donne du prix à la *Transfiguration* de LOUIS CARRACHE (Pinacothèque [F] de Bologne) et à l'*Ascension du Christ* (maître autel de *S. Cristina* [G] à Bologne). La *Madone* dans une niche, d'ANNIBAL Carrache, avec saint Jean l'Évangéliste et sainte Catherine appuyés au piédestal, emprunte tout son effet à l'architecture, malgré l'énergie de la palette; les formes sont d'ailleurs trop générales et sans noblesse. La même vie se retrouve dans le grand tableau du GUERCHIN, consacré au même sujet (*Pal. Brignole* [H] à Gênes). (Le même Guerchin a, au contraire, manqué son effet dans un tableau, d'ailleurs bien peint, de *S. Vincenzo* [I] à Modène, deuxième chapelle à droite; son *Dieu le Père, bénissant*, demi-figure, dans la Galerie [J] de Turin, paraît inspiré de la Trinité du Guide.) En de telles œuvres, la symétrie des mouvements, l'ordre de procession, tout ce qui estompe le pathos souvent confus de



l'école, est bien venu et produit des effets désirables. Tels sont les deux tableaux gigantesques de LOUIS CARRACHE dans la *Galerie* [A] de *Parme* (jadis panneaux latéraux d'une « Assomption »), et surtout la *Mise au tombeau de la Vierge*, où le rite de la cérémonie et le magistral raccourci du corps font absolument oublier le pathos sentimental. DOMINQUIN, dont la composition est d'ailleurs si inégale, a de même offert dans sa *Mort de sainte Cécile* (à *Saint-Louis des Français* [B] à *Rome*, deuxième chapelle à droite) un bon exemple d'une symétrie à la fois stricte et élégante. Des deux tableaux représentant la *Dernière Communion de saint Jérôme* (AUGUSTIN CARRACHE : *Pinacothèque* [C] de *Bologne*; DOMINQUIN : *Galerie du Vatican* [D]), l'œuvre de Dominquin l'emporterait déjà par ce seul fait que les deux groupes, celui du prêtre et celui du saint, sont, dans leur rapport avec l'ensemble, tournés l'un vers l'autre de façon à faire valoir l'un par l'autre le mouvement et le repos, l'ornement et la draperie, le geste du prêtre donnant l'hostie et le geste du saint la recevant. La figure du saint en outre est comme envevelie dans la piété et la vénération de ses fidèles, et cependant très accessible au regard. Le grand admirateur du Dominquin, NICOLAS POUSSIN, va quelquefois si loin dans ce sens de la symétrie, que ses groupes paraissent construits à dessein pour se prêter à l'ordonnance architectonique. — L'école milanaise, si négligée que soit d'ordinaire chez elle la composition, surprend parfois par une ordonnance symétrique, d'un beau sentiment. Voir à la *Brena* [E], n° 115, le grand tableau de CERANO CRESPI, la *Madone du Rosaire*; au *Pal. Brignole* [F] à *Gênes*, *Saint Charles porté au ciel par les anges*, œuvre saisissante d'un des PROCACCINI, quelque naturalisme qu'il y ait d'ailleurs dans l'effort des anges. Dans la *Galerie* [G] de *Turin* (n° 170) est exposée, sous le nom de Crespi, une œuvre de GIUL. CES. PROCACCINI : la *Vierge adorée par saint François et saint Charles*; la Vierge est représentée sous la forme d'une statue. — Dans sa belle *Madone du Rosaire* (*S. Sabina* [H] à *Rome*, chapelle à droite du chœur), SASSOFERRATO a suivi en pleine conscience l'ancienne tradition de la stricte ordonnance.

Mais le plus grand nombre des artistes ne reconnaissent que d'une façon très limitée les hautes lois de la ligne; quant aux naturalistes, ils ne les observent pour ainsi dire pas. Pour les meilleurs des peintres de Bologne, une belle académie (surtout un raccourci) a autant de valeur que tout l'ouvrage. Quelques-uns même s'appliquent à chercher de tels effets (SCHIDONE, au *Musée* [I] de *Naples* : *Saint Sébastien et des Ligures regardant ses blessures*). Quant aux naturalistes, ils ne poursuivent que l'épisode dramatique. La *Mise au tombeau* de CARAVAGGIO (*Galerie du Vatican* [J]), l'une des œuvres les plus importantes et les plus profondes de l'école, est, pour plus d'unité et d'énergie dans l'expression, groupée tout entière du même côté. Pour juger au reste à quel point atteignent chez Caravaggio, lorsqu'il n'a rien à exprimer, la barbarie de la compo-

tion et la grossièreté du goût, il faut voir à *S. Maria del Popolo* [A] Rome (première chapelle à gauche du chœur) la *Conversion de saint Paul* dont le cheval remplit le tableau presque tout entier. Le chef-d'œuvre de SPAGNOLETTO, la *Descente de croix*, dans le trésor de *S. Marino* [B] à Naples, est très désagréable de lignes; mais le coloris et l'expression saisissante et naturelle de la douleur font oublier cette imperfection.

Ce domaine de l'expression et de la passion, auxquelles la peinture moderne a fait tant de sacrifices, il nous faut maintenant le parcourir et en délimiter les frontières. Nous commencerons par les tableaux représentant des scènes sacrées (bibliques ou légendaires), sans nous croire d'ailleurs tenu à un ordre trop strict. — Les tableaux d'autel, depuis l'antiquité, ont aussi le même caractère. Nous accueillerons, au reste, toute œuvre qui nous paraîtra frappante.

On voit à *S. Bartolommeo a Porta Ravennana* [C] à Bologne (quatrième autel à droite) l'une des meilleures œuvres de l'ALBANE : l'*Annonciation*. L'ange Gabriel, une belle figure, vole passionnément vers la Vierge. (Comparer la fresque colossale de LOUIS CARRACHE à *S. Pietro* [D] de Bologne, au-dessus du chœur.) — La *Nativité* (la Crèche), toujours représentée jadis avec une grande naïveté, était devenue, depuis la « Sainte Nuit » de Corrège, le sujet le plus recherché pour les hardiesses de l'expression et des effets de lumière. (On retrouve ces derniers effets dans deux des meilleurs tableaux de HONTHORST aux *Offices* [E].) Mais quel singulier contresens dans un tableau, d'ailleurs fort bon, de TIARINI (à *S. Salvatore* [F] à Bologne, transept gauche)! Au lieu d'une scène calme et idyllique, l'artiste a fait une composition colossale, dans laquelle un saint Joseph déclamatoire attire sur la Vierge le regard du spectateur. — L'*Adoration des Rois* et l'*Adoration des Bergers* sont généralement traitées avec plus d'indifférence. Voir, entre autres, CAVEDONE (*S. Paolo* [G] de Bologne, troisième chapelle à droite), artiste du reste assez commun, malgré toute son habileté. Une *Adoration des Bergers* par SASSOFERRATO (*Musée* [H] de Naples) a cette expression intime et sentimentale qui lui est propre : c'est une exception dans ce siècle du pathos. — Parmi les scènes se rattachant à l'histoire de la famille du Christ, les scènes pathétiques, les scènes de mort surtout, sont presque exclusivement traitées : *Mort de sainte Anne* (par SACCHI, à *S. Carlo ai Catinari* [I] à Rome, chapelle à gauche), *Mort de saint Joseph* (par LOTTI (*Annunziata* [J] de Florence, deuxième chapelle à gauche); par FRANCESCHINI (au *Corpus Domini* [K] à Bologne, première chapelle à gauche). CARAVAGGIO, au contraire, qui souvent donne aux scènes sacrées les couleurs de la vie de tous les jours, peint (dans un tableau du *Pal. Spada* [L] à Rome) deux couturières, qui représentent l'*Éducation de la Vierge par sainte Anne*. Du même maître, au *Pal. Corsini* [M], le *Sevrage de l'Enfant Jésus*, dans sa manière la plus sèche de tableau de

mœurs. — Quant aux Nativités (LOUIS CARRACHE : la *Nativité de saint Jean*, à la *Pinacothèque* [A] de *Bologne*, chef-d'œuvre de la dernière manière du maître), la peinture moderne devait obscurément sentir son désavantage pour un tel sujet à l'égard du temps de Ghirlandajo, par exemple. Au temps de ce dernier, la composition était idéale, l'expression individuelle; aujourd'hui la conception est prosaïque et l'expression est générale. — (Une grande influence doit avoir été exercée en ce genre par les tableaux aujourd'hui peu éclatants de LOUIS et AUGUSTIN CARRACHE à *S. Bartolommeo di Reno* [B] à *Bologne*, première chapelle à gauche, l'*Adoration des Bergers*, la *Circoncision*, la *Présentation au temple*.) — Parmi les scènes de la jeunesse du Christ, très exagérées par la recherche du pathos, le premier rang appartient au *Repos pendant la fuite en Égypte*, et ici c'est la « *Vierge à l'Écuelle* » de Corrège (voir p. 715, A) qui donne le ton. On en a clairement l'idée par une belle petite esquisse d'ANNIBAL CARRACHE au *Pal. Pitti* [C], et aussi par la fresque de BONONE dans les peintures du chœur de *S. Maria in Vado* [D] à *Ferrare*, etc. SARACENI, malgré son style rococo, se tient encore dans le ton de la véritable idylle (*Pal. Doria* [E] à *Rome*, I, 32 : la Mère et l'Enfant sommeillent, un ange joue du violon, saint Joseph tient le cahier de notes; toute la scène rappelle les premières œuvres de Caravaggio). Chez la plupart des maîtres, le *Repos en Égypte* est une grande réunion d'anges sous bois. Tel est déjà à cet égard le tableau précédemment cité (p. 780, I) de RUTILIO MANETTI. Mais il faut voir surtout ce qui a tiré de ce sujet un Napolitain de date récente (tableau de GIAC. DEL PO, transept droit de *S. Teresa* [F], à *Naples*, au-dessus du musée). La scène se passe sur une île du Nil; saint Joseph veille, il y a audience céleste; la Madone parle avec un ange qui offre une barque; l'Enfant, cependant, est laissé à l'admiration et à l'adoration d'un grand nombre d'anges de tout rang, les plus grands régentent les plus petits, etc. — Dans d'autres scènes de la jeunesse du Christ, SASSOFERRATO, toujours sentimental, garde aussi la même naïveté : au *Pal. Doria* [G] à *Rome*, une *Sainte Famille*; au *Musée* [H] de *Naples*, l'*Atelier de charpentier de saint Joseph*, et le Christ enfant balayant les copeaux. Chez les Bolonais, des scènes de la vie du Christ sont parfois, d'une façon assez bizarre, reportées à l'enfance même de Jésus : tel ce tableau de CIGNANI (*S. Lucia* [I] de *Bologne*, troisième autel à gauche), où l'Enfant Jésus, debout contre les genoux de sa mère, couronne saint Jean et sainte Thérèse. Chez l'ALBANE (*Mad. di Galliera* [J] à *Bologne*, deuxième autel à gauche), l'Enfant Jésus a un pressentiment si précis de la Passion, qu'il regarde d'un air significatif les chérubins jouant devant lui avec les instruments du martyr; au pied des gradins, la Vierge et saint Joseph; tout en haut du tableau, Dieu le Père, recueilli et triste. — Parmi les innombrables scènes de *Saint Joseph*, je citerai un bon tableau du GUERCHIN (*S. Giov. in Monte* [K] à *Bologne*, troisième chapelle



à droite) : l'Enfant Jésus donnant à saint Joseph une rose à respirer.

Une scène telle que le *Christ parmi les docteurs*, traitée selon la méthode naturaliste, devient plus périlleuse encore qu'elle n'est par elle-même. C'est ainsi que SALVATOR ROSA (*Musée [A] de Naples*) a réuni autour du pauvre enfant sans défense la plus grossière canaille. — Nous citerons plus bas quelques tableaux représentant le Baptême et la Tentation du Christ. Quant aux miracles de Jésus, ils sont presque tenus en échec par les miracles des saints : dans les *Noces de Cana*, c'est le côté miraculeux qui précisément apparaît le moins (un grand et agréable tableau de genre sur ce sujet par BONONE, *Ateneo [B] de Ferrare*). — Les *Marchands chassés du temple* n'ont inspiré au GUERCHIN (*Pal. Brignole [C] à Gênes*) qu'un tableau assez indifférent. Il est plus instructif de voir, dans la grande fresque peinte par LUCA GIORDANO aux *Gerolomini [D] (S. Filippo) de Naples*, avec quelle complaisance le Napolitain représente de telles scènes. — Parmi les *Résurrection de Lazare*, celle du CARAVAGE (*Pal. Brignole [E] à Gênes*) est une des œuvres les plus intéressantes de l'école naturaliste vulgaire. — La *Cène* est généralement traduite d'une façon indigne du sujet, soit comme tableau de genre, soit comme tableau d'histoire. Dans la première catégorie je rangerai le grand tableau d'ALESS. ALLORI (*Académie [F] de Florence*), qui pourrait être intitulé une belle et joyeuse « après-dînée ». DOMENICO PIOLA (*S. Stefano [G] à Gênes*, annexe à gauche) ne manque pas de pathos dramatique, mais l'« Unus vestrùm » disparaît dans une recherche d'effet de lumière et dans de nombreux accessoires, tels que mendiants, serviteurs, enfants, et jusqu'à une volée de chérubins. — Dans le chœur de *S. Martino [H] à Naples*, à part la grande *Nativité du Christ* de GUIDO RENI, se trouvent encore quatre peintures colossales de ce genre, dont les auteurs ne paraissent pas ici à leur avantage. Ce sont : la *Communion des Apôtres* par RIBERA, le *Lavement des pieds* par CARACCIOLO, une *Cène* à nombreux personnages par STANZIONI, et la *Fondation de l'Eucharistie* par les héritiers de PAUL VÉRONÈSE. — Dans les scènes de la Passion (à part les figures isolées, l'Ecce Homo, le Crucifié), c'est le moment pathétique qui est choisi et représenté un millier de fois : la Pietà, la Descente de croix avec la Vierge, Saint Jean, Sainte Madeleine, etc. Les modèles donnés par Titien et Corrège ont élevé l'expression jusqu'au plus haut degré. Comme dans la scène au pied de la croix, ici de même, conformément aux lois du réalisme, la Vierge est presque toujours représentée évanouie : c'est dire que l'expression morale et l'expression pathologique se partagent le tableau. L'expression est singulièrement plus pure, il faut l'avouer, dans les tableaux qui représentent seulement la *Vierge tenant sur ses genoux le corps du Christ* (LOUIS CARRACHE au *Pal. Corsini [I] à Rome*, ANNIBAL CARRACHE au *Pal. Doria [J] et au Musée [K] de Naples*). — La plus importante de ces peintures est la *Mad. della Pietà* de GUIDO RENI (*Pinacothèque [L] de Bologne*), déjà

citée pour l'ordonnance architectonique (v. p. 799, B). L'artiste n'a malheureusement pas eu le courage de placer la scène, comme Raphaël a fait pour sa *Transfiguration*, dans un endroit élevé, calculé pour être vu secondairement du tableau même, sur une colline par exemple; il l'a peinte comme une tapisserie reposant sur les genoux sacrés, comme un tableau dans un tableau, uniquement pour rester fidèle à la réalité de l'espace. — Il y a de la grandeur aussi, malgré son état de délabrement, dans la *Pietà* de STANZIONI, au-dessus du portail de *S. Martino* [A] à *Naples*; c'est l'une des œuvres qui rappellent le plus les tableaux si pleins d'âme de Van Dyck; Stanzioni en outre s'élève ici, par la noblesse de l'attitude et l'habileté du raccourci, bien au-dessus de tous les Napolitains, y compris Spagnoletto (v. p. 801, B). — LUCA GIORDANO (*Musée* [B] de *Naples*), qui s'efforce ici d'être ému, a du moins entouré le corps du Christ, non de bohémiens à la Caravage, mais de bons vieux marins. — Parmi les *Mise au tombeau*, nous avons déjà cité celle de Caravage; le tableau d'ANNIBAL CARRACHE dans la *Galerie* [C] de *Parme* est du temps où l'artiste appartenait tout entier à Corrège. — Au nombre des scènes postérieures à la Résurrection, le GUERCHIN a peint *Saint Thomas* qui, non content de toucher les blessures du Christ, y enfonce deux doigts (*Galerie du Vatican* [D]). On se demande quels étaient les spectateurs capables de prendre plaisir à une traduction si brutale et à des figures si grossières. Et cependant il est possible d'être plus vulgaire encore. Le CAPUCCINO GENOVESE (*Pal. Brignole* [E]) a représenté la même scène, comme s'il s'agissait d'un pari. — L'Ascension du Christ est presque toujours remplacée par l'Assomption de la Vierge : nous en parlerons plus bas.

Dans la *Vie des Saints*, ce que la peinture moderne préfère, ce sont les sujets dramatiques et mouvementés (1). Un chef-d'œuvre en ce genre est la *Résurrection d'un enfant par saint Dominique*, tableau de TIARINI (chapelle du Saint à *S. Domenico* [F] de *Bologne*, à droite) : il y a là toutes les nuances de la vénération et de l'adoration. En pendant, à gauche, est le chef-d'œuvre de LIONELLO SPADA : *Saint Dominique brûlant les livres hérétiques*, acte passionné dont le développement à l'aide de groupes et de couleurs est ce qu'un naturaliste aussi résolu pouvait faire de mieux en ce genre. De telles scènes historiques n'occupent pourtant qu'une place restreinte à côté des deux sujets favoris de ce temps, souvent réunis en un même tableau : les Martyres de Saints et les Apothéoses.

Pour les Martyres, genre installé dans l'art à l'époque des maniéristes (v. p. 773, N), on avait déjà dans Corrège (v. p. 714) un précurseur. Tous les peintres depuis lors rivalisent dans l'expression de l'horrible. Seul,

(1) La source d'inspirations de ce genre pour toute l'école, c'étaient surtout les fresques à demi effacées aujourd'hui, de *S. Michele in Bosco* à *Bologne* (v. p. 788, I).

GUIDO RENI, dans son *Massacre des Innocents* (à la *Pinacothèque* [A] de *Bologne*), a su garder la mesure. Évitant de peindre la scène même de la boucherie, il a exprimé, sans bestialité, la dureté des bourreaux; il a, de plus, atténué la grimace des cris; grâce enfin à une ordonnance vraiment architectonique et à la noblesse des formes, il a élevé l'horreur à la dignité tragique, et cela sans addition de gloire céleste, sans l'antithèse douteuse de la langueur extatique et de la sauvagerie. Aussi le tableau de GUIDO RENI est-il l'œuvre dramatique la plus achevée de ce siècle en Italie. (*Le Crucifiement de saint Pierre* dans la *Galerie du Vatican* [B], au contraire, porte encore la trace des influences naturalistes.) — Mais le DOMINIQUIN, si doux, animé de si beaux sentiments, comme il sait être bourreau à l'occasion, à commencer par sa fresque du *Martyre de saint André* (dans la chapelle du milieu, près de *S. Gregorio* [C] à *Rome*)! Est-ce le hasard ou un libre choix qui fit peindre à son disciple GUIDO RENI, sur la paroi d'en face, la *Marche au supplice*, et ce beau moment où le saint voit de loin la croix et s'agenouille? Le DOMINIQUIN, au contraire, peint le chevalet même, et pour la contemplation de telles scènes il évoque tout un public, surtout de femmes et d'enfants, qui dissimulent à peine leur origine, l'Héliodore de Raphaël, la Messe de Bolsena, la Donation de Rome, la Mort d'Ananias, le Sacrifice de Lystra (v. p. 693), etc. Et du Dominiquin ces motifs passent aux œuvres de ses successeurs. Dans son *Martyre de saint Sébastien* (choeur de *S. Maria degli Angeli* [D] à *Rome*, à droite), le Dominiquin représente des cavaliers contenant la foule, ce qui disperse tout l'intérêt. Mais ses martyres les plus horribles sont ceux de la *Pinacothèque* [E] de *Bologne*. Dans le *Martyre de sainte Agnès*, la scène du meurtre et les additions barbares à cette scène s'harmonisent avec les violons, les flûtes et les harpes du groupe d'anges en haut du tableau; le *Martyre de saint Pierre martyr* n'est qu'une nouvelle rédaction du tableau de Titien; quant à la *Fondation du Rosaire*, j'avoue ne l'avoir pas comprise : parmi les figures de femmes, apparaît ici la petite tête de soubrette au petit nez rouge, qui est particulière au Dominiquin. — De tels modèles devaient trouver des imitateurs à Bologne même. CANUTI, l'un des très habiles élèves du Guide, est l'auteur du tableau de *S. Cristina* [F] (quatrième autel à droite) : la *Sainte Christine maltraitée par son père*; il faut voir comment ce sujet est traité. MARATTA même, ce disciple fidèle du Guide, suit ici l'inspiration du Saint Sébastien du Dominiquin (*Martyre de saint Blaise* à *S. Maria di Carignano* [G] à *Gênes*, premier autel à droite). — Le GUERCHIN est dans les martyres plus supportable qu'on ne pourrait s'y attendre (*Galerie* [H] de *Modène* : *Martyre de saint Pierre*; — *Cathédrale* [I] de *Ferrare*, transept droit : *Martyre de saint Laurent*). — Du peintre florentin CIGOLI on voit aux *Offices* [J] une œuvre d'une grande virtuosité, le *Martyre de saint Étienne*, lapidé et foulé aux pieds en présence de Pharisiens qui



observent paisiblement la scène. — La *Sainte Apollonie* de CARLO DOLCI (*Pal. Corsini* [A] à Rome) se contente de nous présenter gentiment les tenailles, avec une des dents arrachées.

Dans de pareils cas, les vrais naturalistes sont tout à fait horribles. CARAVAGE lui-même, dans une seule tête, nous montre toute la fausse tendance du naturalisme ; c'est sa *Méduse des Offices* [B]. Désireux de rendre l'expression du moment, et par suite indifférent à l'égard de l'expression immanente, profonde (bien qu'il ait atteint cette dernière dans sa *Mise au tombeau*), Caravage peint une tête de femme au moment de la décollation. On se demande si cette tête n'aurait pas eu la même expression après l'arrachement d'une dent. Il en résulte que l'horreur telle que l'exprime cette école, inspire plus de dégoût que d'effroi.

Caravage cherche parfois à effrayer par l'imitation réaliste du sang versé : le *Martyre de saint Mathieu* (*Saint-Louis des Français* [C], dernière chapelle à gauche) est en ce sens presque ridicule. L'élève de Caravage, VALENTIN, a trop d'esprit pour suivre son maître sur cette voie : dans sa *Décollation de saint Jean-Baptiste* (*Pal. Sciarra* [D], à Rome), l'intérêt physiologique prend la place de l'horreur. (Cette même scène par HONTHORST à *S. Maria della Scala* [E] à Rome, à droite, est le meilleur tableau de l'artiste, et cependant elle n'agit pas, elle laisse le public indifférent.) D'autres maîtres recherchent avant tout la crudité. Des sujets, tels que le *Meurtre d'Abel* (par SPADA, au *Musée* [F] de Naples ; par ÉLISA SIRANI, dans la *Galerie* [G] de Turin, n° 241), le *Sacrifice d'Abraham* (par HONTHORST, au *Pal. Sciarra* [H] à Rome), sont traités à la manière du bourreau. Il en est ainsi surtout pour l'*Héroïsme de Judith*, le sujet privilégié d'ARTEMISIA GENTILESCHI (*Offices* [I], *Pal. Pitti* [J], *Pal. Sciarra* [K]). Le CAVALIERE CALABRESE s'y est aussi employé de son mieux (*Musée* [L] de Naples). Les meilleures œuvres en ce genre sont les peintures de *S. Pietro in Montorio* [M] à Rome (quatrième chapelle à gauche), par un élève hollandais de Caravage, BABUREN (1617), qui montre ici, avec plus de noblesse, autant d'éclat et d'énergie que son maître. — Nous passons ici un grand nombre de scènes de martyres légendaires. Un singulier hasard a voulu que la première grande commande qu'ait reçue à Rome NICOLAS POUSSIN fût le *Martyre de saint Érasme*, à qui les bourreaux arrachent les intestins. (Le tableau, peint pour Saint-Pierre, est aujourd'hui dans la *Galerie du Vatican* [N].) L'œuvre de Poussin est, comme art, une des plus achevées du siècle. (Une petite réplique originale au *Pal. Sciarra* [O], d'un travail exquis.)

En même temps que, par amour de la réalité saisissante, toutes les bornes du naturalisme sont dépassées, les mêmes maîtres (qui se désignent presque tous du nom de cavaliers) s'efforcent d'introduire dans les

sujets sacrés le bon ton et les formes mesurées de la société contemporaine (v. le Parmegianino, p. 718). Les anges en particulier sont stylés à prêter un service élégant, à composer la cour des personnes sacrées. Dans le réfectoire de la *Badia* [A] près de *Fiesole*, on ne remarquera pas sans un sourire comment le *Christ*, après sa tentation, est servi par les anges, et cependant chez GIOV. DA SAN GIOVANNI, l'auteur de la fresque, cette affectation même a sa naïveté. Dans le grand *Baptême* de l'ALBANE (*Pinacothèque* [B] de *Bologne*), les anges sont déjà beaucoup mieux élevés; on se rappelle involontairement comment, dans les peintures du moyen âge, les anges qui tenaient les habits avaient encore le temps et l'âme de prier. Les chérubins, en vrais laquais, attendant hors de la scène, c'est ce qu'on voit dans un *Mariage de sainte Catherine* [C], par TIARINI (dans la même galerie). Outre la Sainte, assistent à la cérémonie sainte Marguerite et sainte Barbe; le bon saint Joseph cependant bavarde au dehors sur le premier plan avec les trois petits serviteurs qui gardent la roue de sainte Catherine, le dragon de sainte Marguerite et la tour de sainte Barbe. — Un cérémonial de ce genre était déjà observé dans les tableaux votifs de l'école vénitienne (v. p. 768). Mais voyez maintenant ce que devient une visite de condoléance rendue à la Vierge en deuil par tous les Apôtres : saint Pierre, comme porte-parole, s'agenouille et essuie ses larmes avec son mouchoir (plafond de la sacristie de *S. Pietro* [D] à *Bologne*, par LOUIS CARRACHE). Ou bien, c'est *Saint Dominique présentant saint François à saint Thomas du Carmel*; et alors apparaît la curiosité polie qui est d'usage en pareil cas (LOUIS CARRACHE, à la *Pinacothèque* [E] de *Bologne*). Combien différente est une entrevue de saints dans la peinture du xv<sup>e</sup> siècle! Dans le *Couronnement de la Vierge* par ALESS. ALLORI (*Agli Angeli* [F] à *Florence*, maître-autel), la Vierge baise respectueusement la main à son fils. — Saint Antoine de même, au lieu de prendre l'Enfant Jésus dans ses bras, se contente de lui baiser la main (LOUIS CARRACHE, à la *Pinacothèque* [G] de *Bologne*).

Nous passons maintenant à ces tableaux dans lesquels l'expression de l'âme prend le pas sur la représentation des scènes pour devenir ensuite l'expression du supra-terrestre.

L'expression des aspirations intimes, de la contemplation extatique, d'une âme qui se perd dans la volupté de l'abandon, tous ces sentiments étaient, par les maîtres de la bonne époque, réservés pour de rares occasions. Pérugin, il est vrai, a su exploiter cette veine. Mais Raphaël n'a peint qu'un seul Christ, celui de la Transfiguration, qu'une seule Sainte Cécile; Titien n'a peint qu'une Assomption, comme celle de l'Académie de Venise. Aujourd'hui, au contraire, ce genre va devenir le favori d'une école qui ne croit pas à la peinture en dehors du pathos.

Et maintenant vont se multiplier en quantité innombrable ces *demi-figures* que les écoles antérieures employaient à d'autres usages, et que

les Vénitiens, par exemple, consacraient à de belles académies. Le mérite de ces demi-figures à présent est d'exprimer, même sans motif, ces sentiments extrêmes. La demi-figure inspirée devient désormais un genre. (Il y avait eu déjà un essai isolé de même ordre chez certains successeurs de Lionardo da Vinci. V. p. 725 et suiv.) Au lieu d'une simple tête du Christ, c'est d'ordinaire le Christ couronné d'épines, l'*Ecce Homo*, que la peinture moderne représente (*Pal. Corsini* [A] à Rome, par le GUIDE, le GUERCHIN et CARLO DOLCI; à la *Pinacothèque* [B] de Bologne, un beau dessin du GUIDE; dans la *Galerie* [C] de Turin, n° 292, un bon *Ecce Homo* par le GUERCHIN). Le motif, quel qu'il soit, est originellement emprunté à Corrège; la reproduction en est souvent libre, élevée et profonde. — Parmi les Vierges, ce sont les « Mater Dolorosa » qui sont le plus nombreuses. — Les demi-figures de Sibylles, en grand nombre, dont les meilleures, dues au GUERCHIN et au DOMINQUIN, sont dispersées soit en Italie, soit à l'étranger, ont généralement la tête levée, dans une attitude d'inspiration (v. p. 694). Pour les Prophètes et les Saints en tout genre, il y avait de véritables ateliers : les artistes qui y ont le plus travaillé sont SPAGNOLETTO et CARLO DOLCI, dont la manière est assurément très différente, mais dont l'intention offre ici une complète analogie. On peut suivre les œuvres du premier dans les *Galleries* [D] de Parme et de Naples, celles du second au *Pal. Pitti* [E], aux *Offices* [F], et surtout au *Pal. Corsini* [G], à Florence, où on apprendra aussi à connaître son élève ONORIO MARINABÌ. Le talent doucereux de CARLO DOLCI, sa piété conventionnelle, avec têtes penchées et roulement d'yeux, ses ombres noires et ses effets de lumière, l'élégance ultra-raffinée de ses mains, tout cela ne saurait faire méconnaître chez lui un sens élevé de la beauté, ni la conscience et le fondu de l'exécution. — Parmi les Napolitains, le maître qui a en ce genre le plus de sérieux et de dignité est ANDREA VACCARO (*Musée* [H] de Naples). Dans le *Massacre même des Innocents* (même musée), il a su se modérer. (Son meilleur tableau est, au reste, le *Crucifié avec ses disciples*, à la *S. Trinità de' Pellegrini* [I].) Qu'il s'agisse de personnages sacrés ou profanes, la manière reste la même. Les Lucrece, les Cléopâtre, *Judith* même, regardent le ciel d'un air inspiré (le GUERCHIN, *Pal. Spada* [J] à Rome), *David vainqueur* dans la même attitude (GENNARI, *Pal. Pitti* [K]), *Caton même se poignardant* (le GUERCHIN, *Pal. Brignole* [L] à Gênes), toutes ces figures ne sont que des nuances de la même et unique expression.

Les figures en pied, ou presque, ont de même très souvent cette expression. Je nommerai d'abord les *Saint Sébastien* : je crois avoir cité déjà les meilleurs exemplaires (p. 725 et suiv.) ; j'y ajouterai le GUERCHIN du *Pal. Pitti* [M]. Viennent ensuite quantité de Saints en prière, puis le *Repentir de saint Pierre* à tous les degrés de la désolation (comparer le GUERCHIN du *Musée* [N] de Naples, avec le mouchoir; le GUIDE et le CARLO DOLCI du *Pal. Pitti* [O], le PIERFRANC MOLA du *Pal. Corsini* [P] à



Rome), puis des *Madeleine repentante* de tout genre, depuis les démonstrations les plus violentes jusqu'à la contemplation calme (CRISTOFANO ALLORI au *Pal. Pitti* [A], DOMENICO FETI à l'*Académie* [B] de Venise, le GUERCHIN dans la *Galerie du Vatican* [C], motivent l'émotion de *Magdeleine* par les clous de la croix que lui montrent deux anges); — enfin *Saint François en prière* (CIGOLI a traité le sujet d'une façon particulièrement vulgaire, *Pal. Pitti* [D], et *Offices* [E]). — Dans la représentation de la piété monastique, l'ordre des Chartreux a une marque spéciale de simplicité et de profondeur (v. p. 478, E). Les caractères qui frappent le plus dans la *Vie de saint Bruno* par Le Sueur (au Louvre) se retrouvent chez les Chartreux d'Italie. Les faits ne sont ni plus ni moins favorables à la représentation pittoresque que ce n'est le cas pour les autres ordres religieux : ce sont les mêmes visions, les mêmes actes (les écrits surtout), les mêmes prières, les mêmes miracles par l'imposition des mains, la même mort sur un lit dur ou par la main des meurtriers. Mais ici plus qu'ailleurs la piété profonde et calme, qu'elle élève le regard vers le ciel ou qu'elle force la tête à s'incliner humblement vers la poitrine, oublie le monde et la foule. On aura ce sentiment dans toutes les Chartreuses d'Italie, surtout chez STANZIONI (à *S. Martino* [F] de Naples, la chapelle de *Saint-Bruno*, la seconde à gauche, avec la *Vie et l'Apothéose du Saint*, et encore à la *Trinità de' Pellegrinà* [G] l'*Intercession de Saint Emidio*; comparer le tableau de son élève FINOGLIA au *Musée* [H] : *Saint Bruno recevant les règles de l'Ordre*). La *Madone* du GUERCHIN avec les deux Chartreux priant (*Pinacothèque* [I] de Bologne) est une des œuvres les plus aimables du maître. Le renoncement absolu donne en effet à l'ordre un type tout particulier. Peut-être aussi la robe blanche de ces religieux impliquait-elle une attitude calme et solennelle. Avec plusieurs chartreux dans une attitude mouvementée, on ne pourrait faire un tableau. C'est pourquoi *Saint Romuald avec ses camaldules* reste si calme dans le beau tableau de SACCHI (*Galerie du Vatican* [J]).

---

A côté de cette dévotion toujours calme et mesurée, il y a aussi, à proprement parler, une peinture de l'extase : en haut, une gloire ; en bas, le saint ou la sainte, presque évanoui ; autour, les anges comme aides ou comme témoins. La légende de *Saint François* contient un motif qui depuis lors a eu sa place dans l'art, et qui suppose l'extase poussée à son plus haut degré : je veux dire les stigmates. Fondre en une même image la douleur, le ravissement et l'abandon, c'est à quoi excellait la peinture du XVII<sup>e</sup> siècle (tableau du GUERCHIN *alle Stimmate* [K] à Ferrare, maître-autel ; un autre tableau à *S. Maria di Carignano* [L] à Gènes, à gauche du portail). Mais le fait que même pour d'autres saints la bonne et vraie dévotion ne suffisait plus, et que dans la peinture de l'extase rien n'était

supérieur à l'évanouissement (comp. p. 803), ce fait devait mener à un mensonge assez choquant. Nous pouvons nommer en ce genre un excellent tableau qui tient lieu de tous les autres : l'*Évanouissement de saint Stanislas*, au *Gesù* [A] de *Ferrare*, deuxième autel à droite, par un Bolonais récent, GIUSEPPE MARIA CRESPI, dit LO SPAGNUOLO, qui en effet, par la force saine de son naturalisme et la pureté de son sentiment pittoresque, a des affinités avec les grands maîtres espagnols. Il ne manque plus qu'une nuance pour achever la profanation : une expression de convoitise chez les anges. LANFRANCO, le Bernin de la peinture (p. 500), y a pourvu (*Extase de sainte Marguerite de Cortone*, au *Pal. Pitti* [B]). Le siècle en ces sujets était complètement ébloui. Dans un beau tableau de CAVEDONE (*Pinacothèque* [C] de *Bologne*), la *Vierge sur les nuages*, montrant l'*Enfant aux Saints* agenouillés au-dessous d'elle, il y a deux expressions différentes : chez le saint forgeron (saint Eloi?), l'extase conventionnelle ; chez saint Pétrone avec ses trois enfants de chœur, la piété calme. Combien cette dernière expression est plus saisissante que la première ! Mais le maître lui-même était-il de cet avis ?

La *Vierge* est aussi un sujet de grande prédilection, surtout quand, au lieu d'être un objet de piété, elle éprouve elle-même les aspirations supra-terrestres, la douleur sacrée. La belle tête de VAN DYCK (v. p. 795, D) révèle déjà cette tendance. Les « Assomption » et les « Mater Dolorosa » représentent généralement un type plus élevé que la Mère du Bambino. Le naturalisme pourtant peint aussi la Mère, mais sans la naïveté qui fait le charme des tableaux de Murillo. Les CARRACHE, ANNIBAL surtout, ont peint des « Mère » et des « Sainte Famille » dans le goût de Corrège. Certaines vierges du GUERCHIN ont une noblesse de matrones. Le GUIDE est très inégal : une *Vierge* exquise avec l'*Enfant endormi*, au *Quirinal* [D] ; une *Sainte Famille*, de sa première manière, au *Pal. Spinola* [E] (Str. Nuova) à *Gènes*. Mais une de ses plus importantes madones, qu'il peignit d'abord à part (*Galerie* [F] de *Turin*, une copie à la *Brera* [G], une imitation par ÉLIS. SIRANI au *Pal. Corsini* [H] à *Rome*), puis qu'il introduisit dans son grand tableau du *Vœu contre la peste* (à la *Pinacothèque* [I] de *Bologne*), a un air prétentieux, insupportable, comme si elle montrait l'*Enfant* pour de l'argent. La Mère à cette époque n'est trop souvent que la gardienne chagrine de l'*Enfant* (tableau ovale de MARATTA au *Pal. Corsini* [J] à *Rome*) ; elle a souvent un air de réprimande et de gronderie tel, que les chérubins musiciens et les autres petits anges timides ne reçoivent ses ordres qu'avec un empressement mesuré, le petit saint Jean ose à peine s'aventurer de ce côté. L'attitude distinguée, réservée, que l'art prête ici aux personnages sacrés (comp. p. 806), a son parallèle dans l'idée qu'on se faisait alors de l'état ecclésiastique (Ranke, *Papes*, III, 120). — Aussi comme on s'attache davantage à SASSOFERRATO, dont les vierges douces, belles, consciencieusement peintes, ont toutes sans exception un cœur de mère, et comme on est



plus indulgent pour certain défaut d'élévation, pour certaine faiblesse pittoresque ! Voir surtout au *Pal. Borghese* [A] à Rome (VI, 18), à la *Brera* [B] (n° 415), à la *Galerie* [C] de Turin (n° 384) ; à *S. Sabina* [D] à Rome (chapelle à droite du chœur) le grand tableau d'autel, la *Madone du Rosaire*, d'une exécution excellente ; — aux *Offices* [E] et au *Pal. Doria* [F] à Rome (III, 9) des Vierges en prière, sans l'Enfant, le regard baissé et triste, sans cet air céleste par lequel Carlo Dolci se distingue foncièrement de Sassoferrato. — Parmi les vierges des naturalistes, celle de PELLEGRÒ PIOLA (v. p. 785, B) est une des meilleures et des plus aimables ; quant à CARAVAGE, cette simple scène elle-même, il la place dans son milieu préféré de tziganes (grande *Sainte Famille* du *Pal. Borghese* [G], V, 26). De même SCHIDONE (*Pal. Pallavicini* [H] à Gênes). Les vierges de MARATTA sont un écho des vierges du Guide.

La *Santa Conversazione* (c'est-à-dire la Vierge avec des Saints) doit, à cette époque, de même qu'au temps des derniers Vénitiens, s'adapter à un moment, à une émotion : la Vierge et l'Enfant doivent soutenir avec l'un des saints tel ou tel rapport, auquel les autres personnages du tableau ont aussi leur part. Tel est, par exemple, le sujet du Mariage de sainte Catherine, si souvent reproduit sous les auspices de Corrège. Plus souvent encore la Mère et l'Enfant, ravis de terre, sont transportés sur les nuages et entourés d'anges ; c'est le siècle des Gloires et des Visions, et il n'y a pas un maître-autel sans l'un de ces tableaux. Le modèle est ici, non pas une Vierge de Foligno, mais directement ou indirectement la coupole de la cathédrale de Parme, avec sa vue en trompe-l'œil, ses nuages, ses légions d'anges. La *Pinacothèque* [I] de Bologne a plusieurs grands tableaux de ce genre, entre autres le tableau déjà cité du GUIDE, le *Vœu contre la peste*, au bas duquel sont agenouillés sept Saints, de l'expression la plus caractéristique. La *Prise d'habit de saint Guillaume d'Aquitaine* par le GUERCHIN (au même endroit), et son *Ensevelissement de sainte Pétronille* (*Galerie du Capitole* [J]) ont l'une et l'autre ce défaut, que le groupe céleste, sans lien avec le groupe terrestre, est trop près de ce dernier et l'écrase ; mais les deux tableaux ont la même ampleur, la même énergie magistrale de facture. (C'est ici de même un exemple de la confusion entre la « *Santa Conversazione* » et une scène à motifs ; ce tableau ne devrait, en effet, réunir autour de la Vierge que les saints Félix, Guillaume, Philippe et Jacques.) — En de tels sujets, LUCA GIORDANO obéit à son tempérament indestructible : sa *Vierge du Rosaire* (*Musée* [K] de Naples) plane sur les nuages sous un baldaquin porté par des anges, tandis que, sur le premier plan, saint Dominique, sainte Claire, etc., en prière, la contemplant. Cette traduction de la gloire en procession céleste était proprement napolitaine, et tout le détail du tableau est dans cette note populaire. (Un autre tableau de Luca à la *Brera* [L]) La double vision d'ERCOLE GENNARI



(*Pinacothèque [A] de Bologne*) dépasse toute mesure : la *Vierge sur des nuages* apparaît à saint *Nicolas de Bari*, planant également sur les nuages au-dessus d'une mer en furie. Le contraste des Gloires avec les Martyres (v. plus haut), si poétique qu'il soit, manque en art de vérité.

Le surnaturel a quelquefois pour scène une simple cellule de cloître, et pour enveloppe la personne d'un saint homme. Là, dans un espace clos, la réalisation de la scène est généralement fort gênante. Ce serait une ironie que d'apprécier sous cet aspect les meilleurs tableaux de ce genre, et particulièrement l'attitude des anges (*Pinacothèque [B] de Bologne, Saint Antoine de Padoue* baisant le pied de l'Enfant Jésus, par ELISABETTA SIRANI; — *S. Giacomo Maggiore [C] à Bologne*, quatrième autel à droite, le *Christ apparaissant à Giovanni da San Faeundo*, par CAVEDONE). Lorsqu'un naturaliste plus positif, tel que SPAGNOLETTÒ, laisse de côté la vision, il ne reste plus qu'un tableau de genre inoffensif : son *Saint Stanislas Kostka* (au *Pal. Borghese [D]*) n'est qu'un jeune séminariste, dans les bras duquel on a mis un enfant, et qui regarde avec bienveillance comment l'Enfant l'a saisi au rabat.

La *Vierge sur les nuages* se distingue à peine alors de l'Assomption, c'est-à-dire de la *Vierge montant au ciel*. Quelle clarté de désignation au contraire dans l'Assomption de Titien ! Cependant, même à cette époque, il y a des *Assomptions* proprement dites. Tel le colossal tableau du GUIDE à *S. Ambrogio [E] de Gènes* (maître autel à droite), un de ces chefs-d'œuvre qui laissent froid. Parmi les Assomptions d'AUGUSTIN et d'ANNIBAL CARRACHE dans la *Pinacothèque [F] de Bologne*, la première, la plus importante, est un exemple de la façon dont le surnaturel était réalisé dans l'espace : le mouvement ascensionnel est marqué par la réfraction oblique de la lumière sur un beau groupe d'anges. Heureusement aussi la tête donne la belle impression d'une aspiration qui se fond en béatitude. — Les apôtres réunis en bas au bord du tombeau ne s'élèvent guère à la hauteur d'un enthousiasme, quel qu'il soit.

Il y a de même des tableaux d'autel consacrés à la représentation de Gloires. A *S. Paolo [G] de Bologne* (deuxième chapelle à droite), l'un des meilleurs tableaux de LOUIS CARRACHE, le *Paradis*, est remarquable comme le spécimen achevé de ces concerts d'anges par lesquels l'école, malgré elle, se sépare de son aïeul Corrège. Les anges des Carrache n'ont guère le temps de faire de la musique. — A *S. Benedetto [H] de Ferrare*, sur le troisième autel à gauche, est un tableau de Gloire, de BONONE, très original : le *Christ ressuscité* est adoré, baisé, prié, admiré par neuf saints Bénédictins groupés autour de lui sur des nuages ; la « *Santa Conversazione* » est devenue une transfiguration extatique. (Comparer la fresque de Fiesole à S. Marco, p. 547.)

Mais les Gloires surtout sont le sujet favori adopté pour les peintures de coupes et de voûtes (v. DÉCORATION). Au début, c'est le périlleux et

l'inaccessible modèle de Corrège qui inspire les peintres. A cet égard il est impossible de ne pas estimer un travail tel que les fresques peintes par LOUIS CARRACHE sur l'arc antérieur à la niche du chœur, dans la cathédrale [A] de *Plaisance* : ces anges triomphants qui tiennent des livres et sèment des fleurs ont une vie grandiose et un style presque monumental. Les quatre Évangélistes du DOMINQUIN sur les pendentifs de la coupole de *S. Andrea della Valle* [B] à Rome sont plus grandioses que toutes les figures des pendentifs de Parme. Et si le même maître nous laisse indifférents avec les pendentifs allégoriques, très bien dessinés, de *S. Carlo a' Catinari* [C] ; si dans les pendentifs, d'ailleurs très inférieurs, du trésor de la cathédrale [D] de *Naples* il mêle d'une façon choquante l'allégorie, le surnaturel et l'histoire, c'est d'une part l'allégorie, de l'autre les souffrances de l'artiste maltraité qu'il faut surtout rendre responsables. Dans son *Concert d'Ange* (très repeint de *S. Gregorio* [E] à Rome (chapelle de droite), le GUIDE donne du moins une impression naïve et sereine par ces jeunes et belles figures exemptes de pathos. Dans la *Gloire de saint Dominique* (demi-coupole de la chapelle du saint à *S. Domenico* [F] de *Bologne*), les anges musiciens ont une façon un peu conventionnelle de regarder le ciel, l'expression du Christ et de la Vierge est insignifiante, mais il y a beaucoup de grandeur dans le mouvement du saint, dont le manteau noir déployé est soutenu par des anges. — Au nombre de ces Gloires de la première heure, peintes dans un esprit élevé, il faut citer aussi la belle demi-coupole de *S. Maria in Vado* [G] à *Ferrare*, par BONONE : des Patriarches et des Prophètes en prière. — Parmi les Napolitains, le plus consciencieux est STANZIONI : sur la fausse coupole de la chapelle de Saint-Bruno à *S. Martino* [H] de *Naples* (la seconde à gauche), malgré l'excès du trompe-l'œil, l'*Ascension du Saint en prière*, le nuage de chérubins, le concert des anges, ont de la beauté et du style ; sur la fausse coupole de la seconde chapelle à droite, au contraire, STANZIONI a payé son tribut à l'école dans un sujet qui dépassait l'horizon de l'école même : le *Christ aux portes de l'Enfer*. — Il faut en outre mentionner ici un peintre chez lequel on n'est pas habitué à chercher de bonnes œuvres en ce genre : le CALABRESE. Dans le transept de *S. Pietro à Majella* [I], cet artiste a peint au plafond l'*Histoire du pape Célestin V* et la *Vie de sainte Catherine d'Alexandrie*, non seulement avec énergie, mais avec esprit et mesure. Son naturalisme atteint même presque la dignité dans le tableau où le cadavre de sainte Catherine est conduit au Sinaï sur les nuages par des anges chantant, munis de torches et semant des fleurs.

Mais trop tôt la peinture de voûtes devient le rendez-vous de toute virtuosité sans conscience. Sous prétexte qu'il est rare d'avoir la force physique suffisante pour apprécier longuement et en connaissance de cause une peinture de plafond, et que d'ailleurs l'effet d'ensemble à lui

seul mérite bien quelque gratitude, on en vint à ce style dont nous avons déjà parlé à propos de Pierre de Cortone (v. p. 787). La transition ici est LANFRANCO, artiste sans conscience, qui pillait le Dominiquin (pendentifs de la coupole du *Gesù Nuovo* [A] à Naples, et pendentifs des *SS. Apostoli* [B], dans la même ville, où les peintures insignifiantes du plafond et l'*Étang de Bethesda*, un peu meilleur, au-dessus du portail, sont de Lanfranco). Il s'adonna ensuite à des improvisations d'abord insignifiantes, puis impudentes (voûtes et lunettes de *S. Martino* [C] à Naples, coupole de *S. Andrea della Valle* [D] à Rome). Quant à sa façon d'expédier le surnaturel, c'est ce que montre son *Saint Jérôme avec l'ange* (au Musée [E] de Naples). Les successeurs se mirent alors à emplir non seulement les coupoles, mais toutes les voûtes, de Gloires, de Paradis, d'Assomptions, de Visions. Outre les groupes et les figures planant à tous les degrés d'une perspective en trompe-l'œil, tout un peuple se tient à l'entour sur des balustrades, des balcons, etc., selon l'exemple donné par P. Véronèse dans ses décorations de palais. C'est pour ce genre de peintures que Pozzo (v. DÉCORATION) créa un nouvel espace, sous la forme de magnifiques portiques en perspective. Mais où réside maintenant le surnaturel? Avec une incroyable légèreté, on prend à Corrège l'extérieur, l'apparence de ses figures planantes, de sa passion, de ses extases, sans compter ses nuages et ses raccourcis, et on crée ces milliers de scènes brillantes, comme un décor de vapeur, dont l'illusion doit encore être assurée et accrue par de misérables trompe-l'œil pratiqués au haut des voûtes. Qui pourrait habiter dans ce ciel? Qui croit à cette béatitude? Quelle âme s'en inspirerait? Laquelle de ces figures est exécutée de façon à ce que nous puissions nous intéresser à son existence céleste? Comme la plupart s'époumonent sur leurs nuages! ou avec quelle nonchalance elles s'y appuient!

A part les travaux mentionnés de Pozzo, il faut encore citer les suivants : GAULI, la grande fresque de la nef centrale du *Gesù* [F] à Rome, dont les couleurs et les raccourcis sont traités avec une prestesse particulière; le peintre veut faire croire à toute force que ses légions de l'Empyrée allaient descendre du cadre jusque sur le maître-autel. (Esquisse à l'huile au *Pal. Spada* [G].) — A Gênes, les plus brillantes peintures en ce genre sont celles de GIOV. BATT. CARLONE (fresques de *S. Siro* [H]), et celles de CARLO BARATTA (*S. Maria della Pace* [I], transept gauche, *Assomption de sainte Anne*). — A Venise, GIOV. BATT. TIEPOLO, le maître aux teintes claires, celui de tous peut-être qui a poussé le plus loin la perspective vue d'en bas, grand artiste dont l'intelligence, la vie, le sens décoratif, réjouissent tout œil sensible à la peinture (*Victoire de la Foi*, plafond de *S. Maria della Pietà* [J], à la Riva; *Gloire de saint Dominique* à *SS. Giovanni e Paolo* [K], dernière chapelle à droite; même sujet à *S. Maria del Rosario* [L]; plafond de la *Scuola del Carmine* [M]; puis, la plus belle œuvre qu'ait jamais



peinte Tiepolo, la grande salle du *Pal. Labbia* [A]; tableaux d'autel dans la *Chiesa della Fava* [B], à *S. Aluise* [C], à *S. Paolo* [D]; etc.; quelques fresques encore dans différents palais de Venise. — A *Udine*, plusieurs tableaux d'autel dans les églises, une *Séance de l'ordre de Malte* dans la *Galerie* [E]; les fresques d'une galerie et d'un plafond au *Pal. épiscopal* [F], la décoration de la *Chiesa alla Purità* [G], en collaboration avec son fils DOMENICO. D'autres œuvres à *Padoue* (au *Santo* [H], etc.). — Nous devons également une mention à un maniériste, d'ailleurs très supportable, GIOV. BATT. PIAZETTA (*Gloire de saint Dominique* à *SS. Giovanni e Paolo* [I], dernière chapelle à droite). Dans ses têtes et dans ses bustes, l'artiste est intéressant par son art de distribuer l'ombre et la lumière.

Nous avons déjà dit plus haut (v. p. 787) comment RAPHAËL MENGES, par sa protestation froide et isolée, s'opposa à cette décadence pullulante. La réaction complète du style néo-classique, que nous n'entreprendrons pas de décrire, commence avec ANDREA APPIANI (fresques à *S. Maria presso S. Celso* [J] à *Milan*).

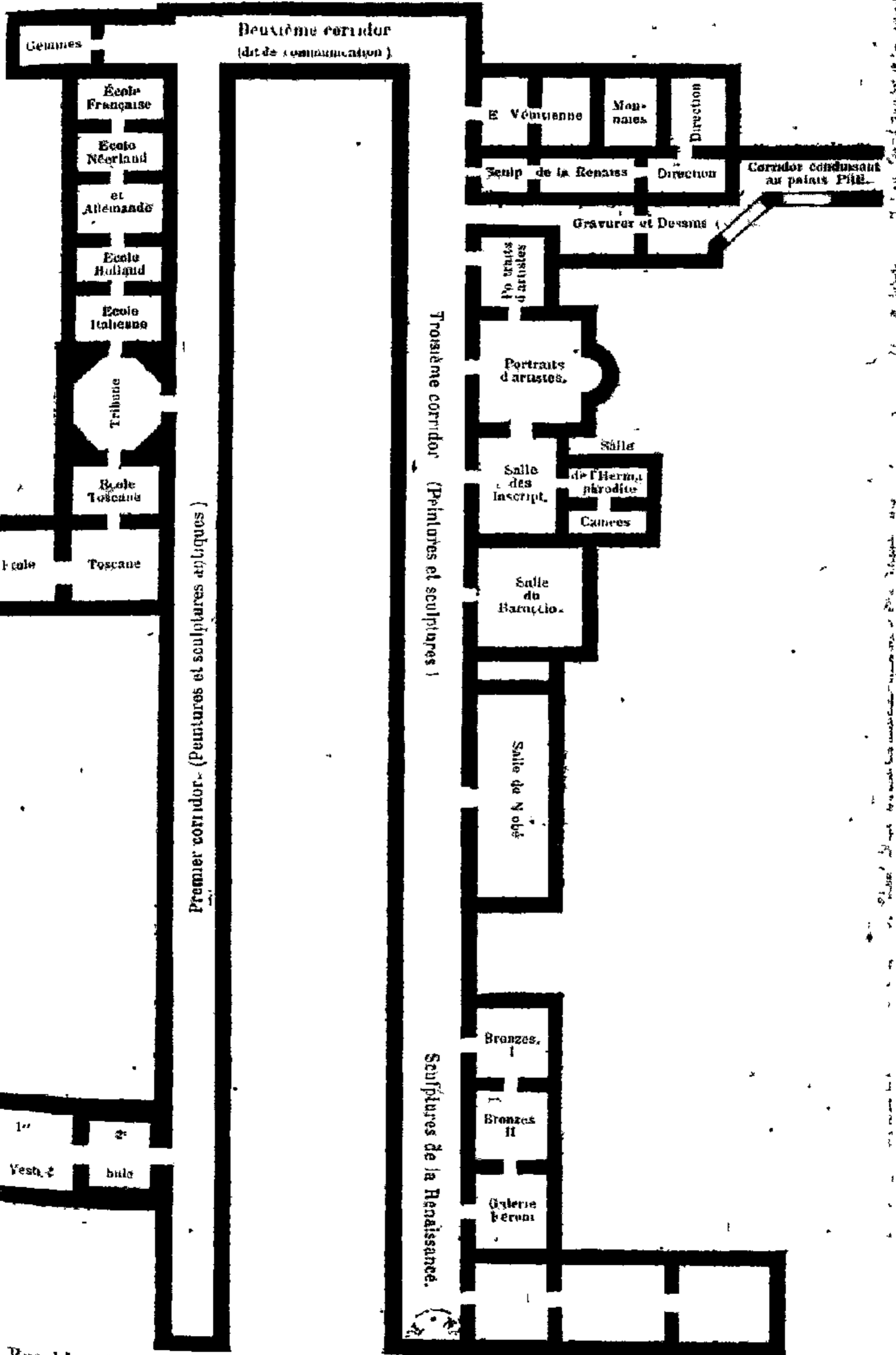
La *peinture profane*, dans des temps où le naturalisme est universellement répandu, se distingue à peine de la peinture sacrée. Les scènes de l'Ancien Testament, dans les tableaux sortis de l'atelier du GUERCHIN, n'offrent pour le style aucune différence avec les scènes de l'histoire profane. Il y a d'ailleurs de ce même Guerchin, outre des scènes indifférentes, quelques autres qui sont excellentes, comme celles qui ont été citées plus haut (p. 786), ou bien telles que *Salomon et la Reine de Saba* (*S. Croce* [K] à *Plaisance*, transept droit). — Des tableaux, tels que l'*Histoire de Susanne*, et la *Femme de Putiphar avec Joseph* (grands tableaux de BILIVERTI au *Pal. Barberini* [L] à *Rome*, et aux *Offices* [M]), ou bien *Loth et ses filles*, *Judith*, etc., n'ont de la Bible que le prétexte et le nom. (La *Susanne* du CAPUCCINO, au *Pal. Spinola* [N], *Strada Nuova*, à *Gênes*.) La plus belle *Judith* est sans doute celle de CRISTOFANO ALLORI (*Pal. Pitti* [O]; une plus petite au *Pal. Corsini* [P] à *Florence*) : c'est là, il est vrai, une coquette dont il est permis de douter qu'elle ait un cœur capable de passion, avec ces paupières noyées, ces lèvres épaisses, cette carnation un peu grasse à laquelle va bien l'éclat du costume. La *Judith* du GUIDE (*Pal. Adorno* [Q] à *Gênes*) a plus de noblesse, et de même la *Judith* du GUERCHIN (v. p. 808, J) : toutes deux ont çà et là je ne sais quelle expression de désir et de gratitude. — C'est ici également qu'il faut placer la fille d'Hérode. (Une *Hérodiade*, froide et pompeuse, par le GUIDE, au *Pal. Corsini* [R] à *Rome*.) Chez le DOMINIQUIN, les scènes de l'Ancien Testament sont généralement ses peintures les plus faibles. Quatre ovales à fresque à

*S. Silvestro a Monte Cavallo* [A] à Rome, transept gauche (dans le transept droit on voit le tableau consciencieux d'un de ses rares élèves, ANT. BARBALUNGA, *Dieu le Père dans une gloire*, en bas deux Saints). Au *Casino Rospigliosi* [B] : le *Paradis* et le *Triomphe de David* (?). Au *Pal. Barberini* [C] : le *Péché originel*, composé à l'aide de pures reminiscences. David avec la tête de Goliath, comme pendant à Judith, a été exécuté un nombre infini de fois : la représentation la plus vulgaire est celle de DOMENICO FETI, qui a peint *David assis sur la tête du géant* (*Pal. Manfrin* [D] à Venise).

Les Paraboles du Nouveau Testament, à qui la noblesse du style pourrait conserver le type biblique, n'ont en général, à cette époque, ni le caractère sacré, ni le charme (à la Teniers), ni l'éclat de miniature (à l'Elsheimer). Lorsque le CALABRESE peignit le *Retour de l'Enfant prodigue* (*Musée* [E] de Naples), les antécédents de son héros lui semblaient assurément des plus excusables. « Il fallait qu'il en fût ainsi. » — DOMENICO FETI (plusieurs petits tableaux de paraboles au *Pal. Pitti* [F], aux *Offices* [G] et ailleurs) est ici un des meilleurs artistes en ce genre.

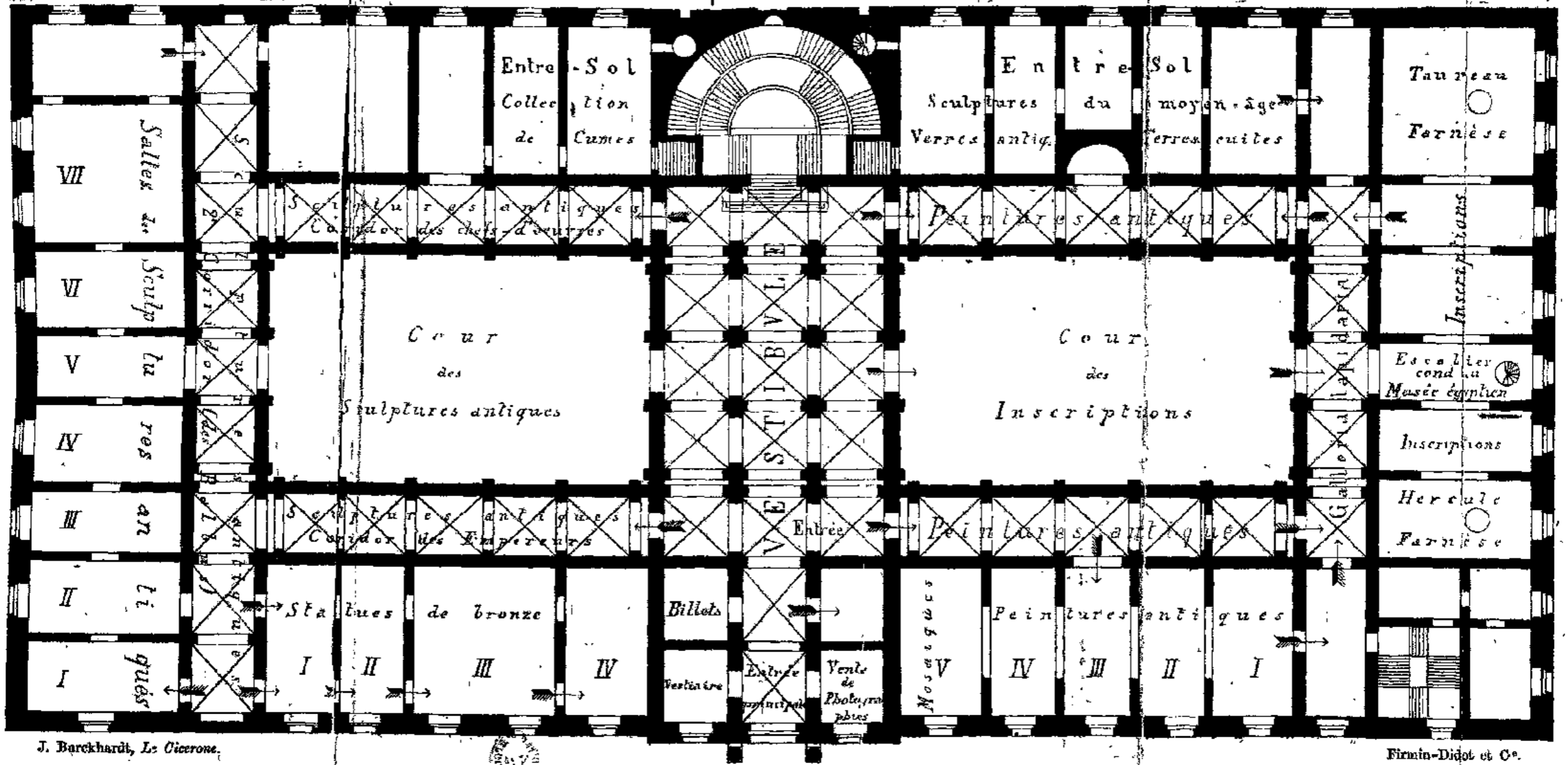
La peinture proprement profane, mythologique, allégorique ou historique (ajoutons-y encore les scènes tirées du Tasse), ne saurait être ici que brièvement touchée. Ce sont les CARRACHE, en somme, par leur chef-d'œuvre du *Pal. Farnese* [H], qui ont donné le ton. De même qu'ils ont donné ici aux formes idéales, sinon la grandeur et le ravissement de la vie, du moins une apparence habile et logique, de même ils ont composé les scènes d'amour des dieux. Les peintures des Carrache à Bologne, tirées de l'histoire romaine, etc., sur les frises des palais (*Pal. Magnani* [I], *Pal. Fava* [J]), ne valent pas la peine d'être vues après la galerie Farnèse. Il n'en faut accorder au contraire que plus d'attention aux fresques si pleines de talent d'AUGUSTIN (et non Louis) CARRACHE dans le *Palazzo del Giardino* [K] à Parme. L'*Aurore* du GUIDE (v. p. 786, A) aura toujours, parmi les scènes mythologiques, la première place. — Les meilleures et les plus belles œuvres sont dues ensuite au DOMINQUIN. Le tableau des *Nymphes tirant de l'arc et se baignant* (*Pal. Borghese* [L] à Rome), sans avoir la pureté de formes et la plénitude de vie des Vénitiens, a d'aimables motifs et ce caractère d'idylle qui ici, comme chez les Vénitiens, est la plus heureuse qualité des peintures mythologiques. Les fresques enlevées de la *Villa Aldobrandini* [M], près de Frascati (aujourd'hui au Palais Borghèse), ont ce même caractère, grâce à l'ordonnance dans un paysage grandiose. Les fresques du plafond dans la grande salle du *Pal. Costaguti* [N] à Rome contiennent, il est vrai, une allégorie malheureuse (*le Temps aide la Vérité à s'élever vers le dieu Soleil*) ; mais les formes sont plus belles et plus consciencieuses que chez tous les autres peintres qui ont travaillé dans ce palais (le Guerchin, l'Albane, Lanfranco, etc.)

le  
is,  
d).  
Au  
es  
th,  
ire  
nt  
de  
ni  
re  
nt  
lui  
nt  
au  
rs  
is-  
re  
ur  
ae  
is-  
ae  
ar-  
es  
ae  
re  
IN  
e.  
o-  
es  
de  
té  
et  
is  
is  
y-  
L.  
is  
is  
s)





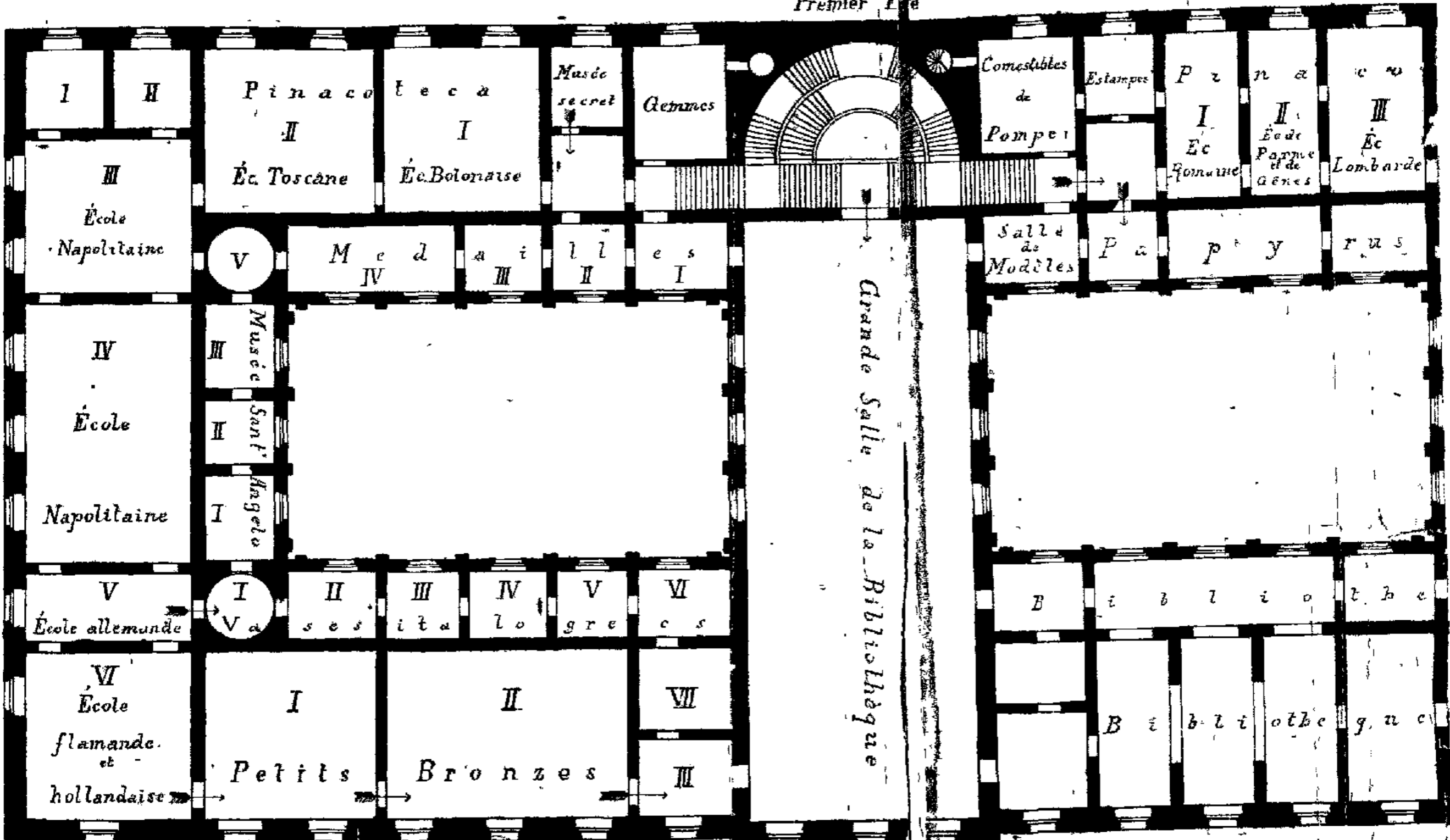
NAPLES  
MUSEO NAZIONALE  
Rez-de-Chaussée



J. Barchardt, *Les Cicerone*.

Firmin-Didot et Co.

NAPLES  
 MUSEO NAZIONALE  
 Premier Etage



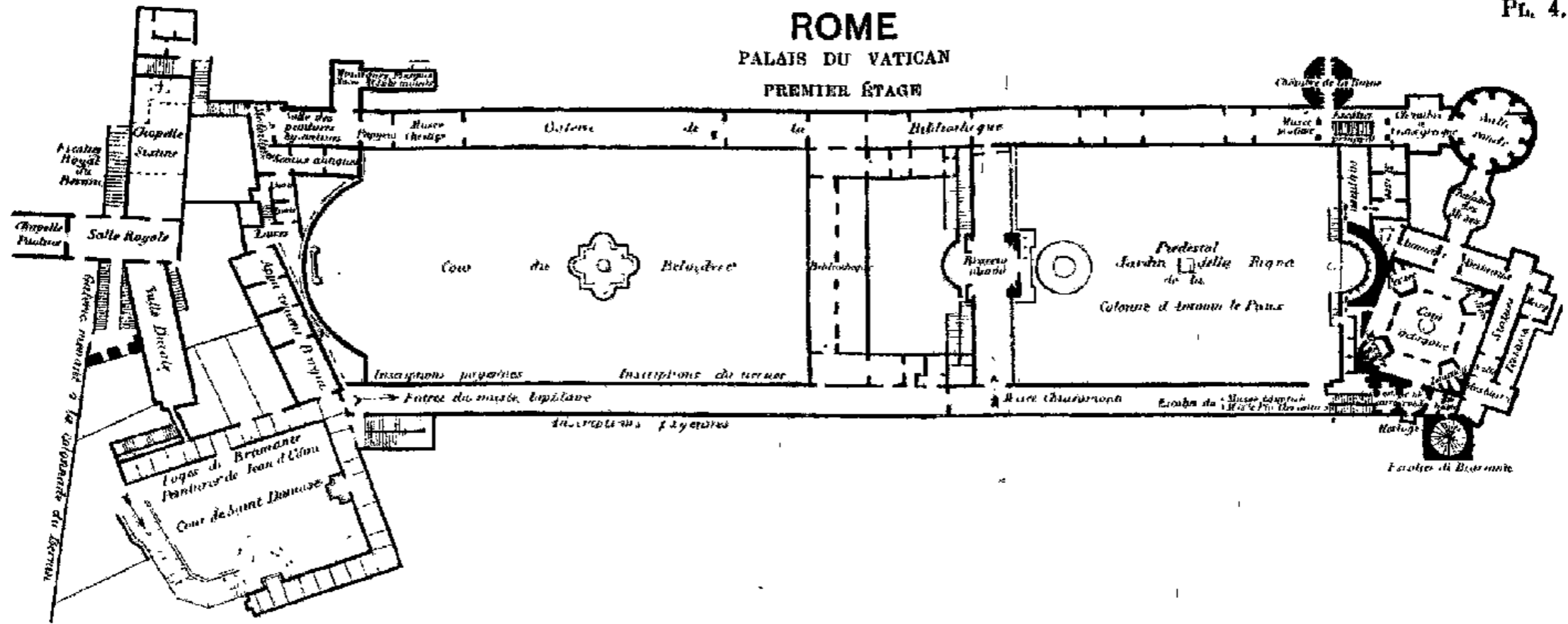
J. Burckhardt, Le Cicerone.



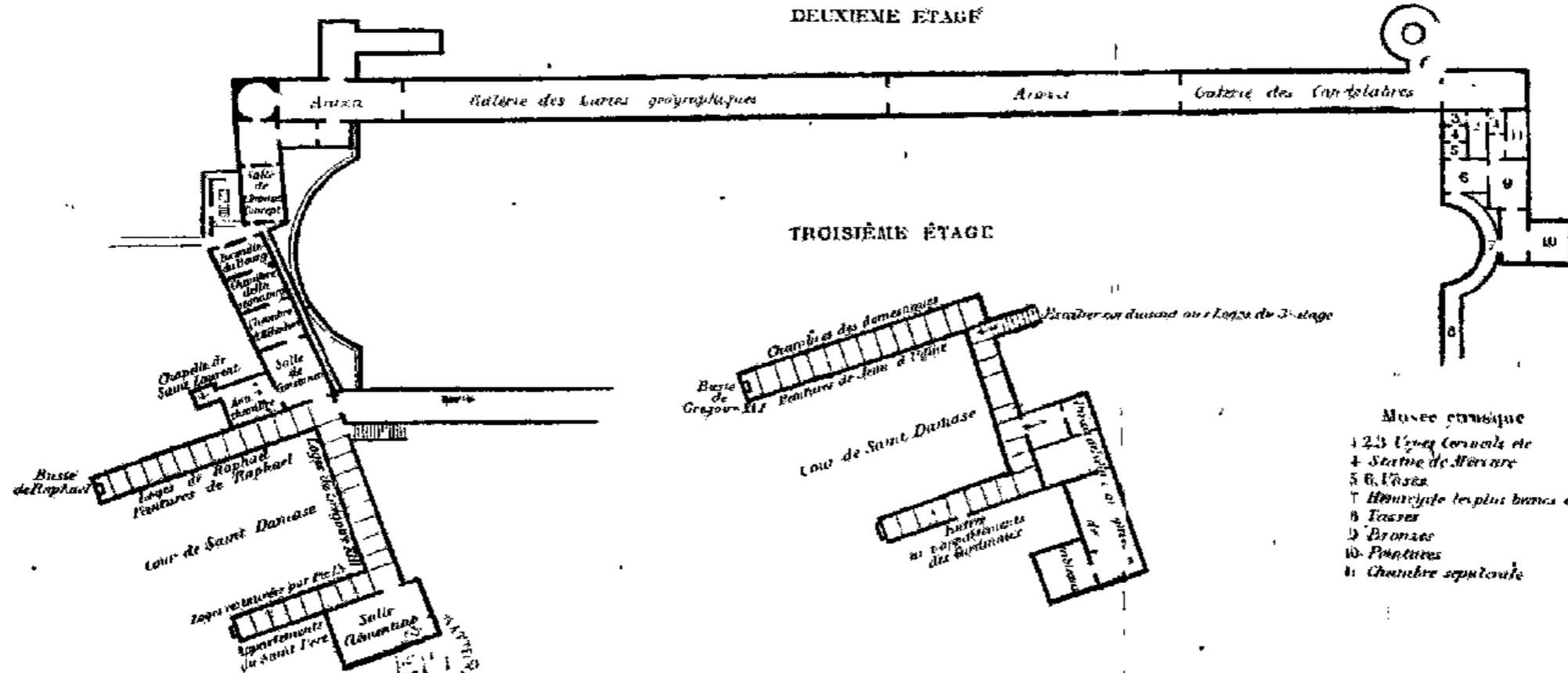
# ROME

## PALAIS DU VATICAN

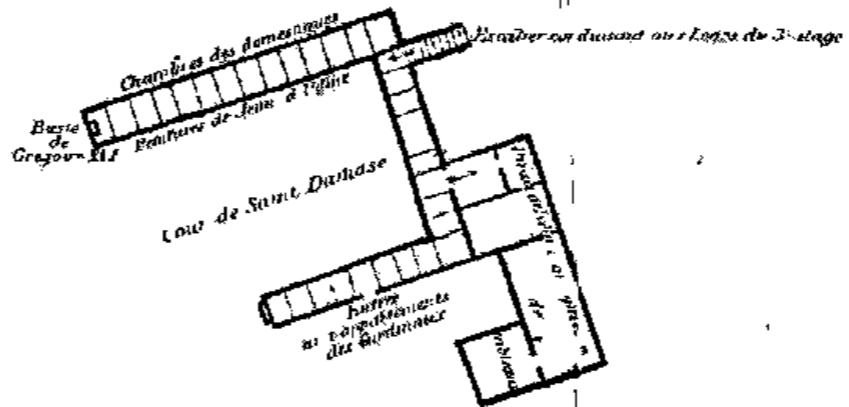
### PREMIER ÉTAGE



### DEUXIÈME ÉTAGE



### TROISIÈME ÉTAGE



- Musée chrétien
- 1 2 3 Vases Corinthes etc
  - 4 Statue de Marsure
  - 5 B. Vierge
  - 7 Hérouvite les plus beaux vases
  - 8 Vases
  - 9 Bronzes
  - 10 Peintures
  - 11 Chambre septentrionale



Au *Pal. Pitti* [A], deux petits tableaux mythologiques, fort jolis. — Le premier maître qui, dans la peinture mythologique, se mit à l'école du Dominiquin, c'est l'ALBANE, dont nous avons déjà cité les fresques peintes au *Pal. Verospi* [B] à Rome (v. p. 785, G). Quant à ses tableaux ovales des quatre *Éléments*, la première rédaction, la plus grande (*Galerie* [C] de Turin, nos 260, 263, 264, 271) est une des œuvres les plus habiles de la peinture mythologique moderne en Italie; la plus petite (*Pal. Borghese* [D], V, nos 11-14) offre la grâce la plus coquette dont un Bolognais fût capable. Deux jolis petits tableaux aux *Offices* [K]. De jolis *Chérubins* sur la voûte de la niche du chœur à *S. Maria della Pace* [F] à Rome. — Le Dominiquin doit avoir fait ici la plus profonde impression sur NICOLAS POUSSIN, qui d'ailleurs le surpasse pour la composition, ainsi que pour la finesse et l'éclat d'un coloris presque vénitien. L'Italie malheureusement ne possède guère que des copies qui, faute de coloris, ont perdu tout leur charme. Les deux seuls originaux, une scène romanesque première manière au *Pal. Colonna* [G], et le *Thésée à Trézène* des *Offices* [H], sont des œuvres insignifiantes et noircies. — Le GUERCHIN, à part les fresques de la Villa Ludovisi (v. p. 789, G), a peint une quantité de tableaux d'histoire généralement indifférents (*Mucius Scevola*, au *Pal. Pallavicini* [I] à Gênes); seule dans le nombre, *Didon sur son bûcher* (*Pal. Spada* [J] à Rome) se distingue par la beauté de l'expression et l'énergie peu commune du coloris. — Un peintre du reste peu connu, GIACINTO GEMINIANI, est l'auteur d'une *Découverte du cadavre de Léandre* (premier couloir des *Offices* [K]) qui cherche à concilier les meilleures inspirations de Poussin et du Guerchin. — Dans de pareilles scènes, le GUIDE est en général assez froid. Sa *Nausicaa* (*Musée* [L] de Naples) tient avec un grand calme d'âme sa cour parmi ses filles. L'*Enlèvement d'Hélène* (*Pal. Spada* [M]) se passe en plein jour comme une simple sortie. Un bon tableau aux *Offices* [N], représentant une *Nymphe et un héros*. Un heureux motif, les *Génies luttant* (*Galerie* [O] de Turin, n° 264). — Pour « l'Aurore », v. plus haut, p. 786, A. — ELISA SIRANI, qui ne se lasse pas de reproduire la seconde manière du Guide, est l'auteur d'une *Charité avec trois enfants* (au *Pal. Sciarra* [P]).

Les naturalistes aiment mieux peindre les sujets sacrés d'une façon profane, que de représenter les sujets profanes d'une manière idéale : ils se dédommagent par la peinture de genre. SALVATOR, qui alla au-devant d'eux pour s'essayer dans toutes les branches possibles de l'art, a réuni dans son *Catilina* déjà cité (*Pal. Martelli* [Q] et *Pal. Pitti* [R]) une société choisie de chenapans dans les costumes les plus relevés. CARLO

SARACENI a peint au *Pal. Doria* [A] à Rome une *Junon* qui du doigt arrache les yeux d'Argus décapité, pour en orner la queue de son paon; le caractère donné par le peintre à cette déesse est bien conforme à son action.

Avec PIETRO DA CORTONA, et à Naples avec LUCA GIORDANO, commence de même pour les figures mythologiques et allégoriques le siècle de la pure décoration. Nous avons déjà mentionné la fresque colossale de Pierre de Cortone, dédiée à la glorification de la maison Barberini, et ses plafonds du Palais Pitti : pour comprendre les intentions de l'artiste, il faut déjà très suffisamment connaître l'histoire des Barberini et des Médicis. Le plafond de Luca dans la galerie du *Pal. Riccardi* [B] à Florence montre le cardinal Léopold, le prince Cosme III, et d'autres comme divinités de la lumière chevauchant sur les nuages : autour d'eux est réparti tout l'Olympe. Avec quel plaisir on passe ensuite à GIOV. DA S. GIOVANNI, dont les allégories (dans la grande salle inférieure du *Pal. Pitti* [C]) sont plus absurdes encore, mais qui du moins peint encore avec amour, qui a le sens de la beauté et l'éclat du coloris! — L'espace ne nous permet pas de citer encore les successeurs de Cortone et de Luca, dont les œuvres sont répandues dans les palais de toute l'Italie. Pour avoir une idée de la parenté ou de la complicité de leur style, il suffit de considérer leur thème favori, l'enlèvement des Sabines, et de remarquer les motifs exclusifs sur lesquels ils insistaient généralement en un tel sujet. Dans ses tableaux plus petits, dans la *Galatée* des Offices [D] par exemple, LUCA a parfois une naïveté pareille à celle de Rubens. — Au XVII<sup>e</sup> siècle, les peintres romains cités plus haut (p. 787, c) se sont appliqués, même dans la peinture profane, à produire sans nécessité des œuvres régulières et soignées : les plafonds des galeries princières au contraire trahissent l'imitation de Pierre de Cortone, aussi bien pour les sujets allégoriques que pour la manière de peindre (*Pal. Colonna* [E] : dans la galerie, la *Bataille de Lépante*, transfigurée d'une manière allégorique en l'honneur de Marc Antonio Colonna; un autre plafond par LUTI, en l'honneur du pape Martin V).

Nous ne nous arrêterons pas non plus à la *peinture de genre*, représentée surtout par les naturalistes proprement dits. CARAVAGGIO, le créateur du genre, a choisi pour type le tableau de buste, grandeur naturelle, à la manière vénitienne, et pour sujets des scènes spirituelles, terribles ou dramatiques, sur un fond sombre uni. Ses *Joueurs* (*Pal. Sciarra* [F]), sa *Diseuse de bonne aventure* (*Galerie du Capitole* [G]), ses deux *Buveurs* (*Galerie* [H] de Modène) sont universellement connus. Son *Denier de tribut* et son *Christ parmi les docteurs* sont au fond du même ordre. Ce genre, qui incline tantôt à l'histoire, tantôt au portrait de famille, eut rapidement une grande vogue dans toute l'Italie, malgré sa pauvreté et sa monotonie. — Les élèves du Guerchin ont exécuté beau-

coup d'œuvres de cette espèce. HONTHORST y a consacré tout son talent ; en recherchant de préférence le côté burlesque du genre (*Pal. Doria* [A] à Rome ; les *Offices* [B], où est exposé son meilleur tableau, un *Souper en compagnie équivoque* ; d'autres œuvres dans toutes les grandes collections). — Parmi les autres imitateurs, citons : MANFREDI, MANETTI, GIOVANNI DA SAN GIOVANNI (représentés tous au *Pal Pitti* [C]), LIONELLO SPADA (une grande scène de *Bohémien*s dans la *Galerie* [D] de Modène) ; quelques bons tableaux de ce style à l'*Académie* [E] de Venise, tels que : un *Joueur de cithare avec une femme et un enfant*, un groupe de trois *Joueurs* (peut-être par CARLO SARACENI, l'auteur d'un excellent *Joueur de cithare* au *Pal. Spinola* [F], à Gênes). — Une œuvre très originale est le tableau du SPAGNOLETTO dans la *Galerie* [G] de Turin (n° 258, sous le nom de Bernardo Strozzi) : *Homère avec son violon*, en improvisateur aveugle, près de lui son rapsode, le tout peint avec amour. — D'autres tableaux de cet ordre rentrent dans le réalisme inoffensif : CAPUCCINO et LUCA GIORDANO peignent des cuisinières avec des volailles (*Pal. Brignole* [H] à Gênes, *Pal. Doria* [I] à Rome). Le CALABRESE au contraire, qui, comme les précédents peut-être, s'inspire des Hollandais, a peint un grand *Concert* avec figures en pied (*Pal. Doria* [J]). — Les bustes et les figures en pied de SALVATOR sont souvent conçus d'une façon pompeuse (*Pal. Pitti* [K] : un *Poète*, un *Guerrier*). — Dans la *Galerie* [L] de Turin (n° 287), un excellent tableau de genre de l'école bolonaise par GIUSEPPE MARIA CRESPI, dit LO SPAGNUOLO (v. p. 810) : *Saint Népomucène écoutant la confession de la Reine*, pendant qu'un pauvre homme attend.

A côté de cette école caravaggesque, il y eut à Rome, dès le début du XVII<sup>e</sup> siècle, une peinture de genre proprement hollandaise. Les Hollandais PIETER VAN LAAR, dit BAMBOCCIO, MICHEL ANGELO CERQUOZZI, JAN MIEL, JACQUES CALLOT, les deux DE WAEL (C. DE WAEL est l'auteur de la série attribuée à Jacques Callot à l'*Académie* [M] de Venise), plusieurs autres peintres du Nord ou d'Italie ont reconnu les vraies lois et conditions de cet art et ont exécuté dans ce style nombre d'œuvres excellentes. Malheureusement les collections italiennes ne possèdent de cette seconde école que des œuvres médiocres et assombries par des repeints, ou même d'affreuses imitations et des copies. Mais la *Galerie* [N] de Turin et des *Offices* [O] pourtant ont des bijoux de l'école hollandaise et flamande, dont nous ne pouvons entreprendre la description. La réunion des chefs-d'œuvre contenus dans ces deux galeries ferait déjà une collection qui ne serait point très inférieure aux grandes collections du Nord. Il y a également quelques œuvres très intéressantes en ce genre à la *Brera* [P], au *Pal. Borghese* [Q], à l'*Académie* [R] de Venise, dans la *Galerie Mansi* [S] à Lucques, et dans la collection du comte Belgiojoso [T] à Milan. — Citons du moins les chefs-d'œuvre de premier ordre et d'une conservation parfaite : aux *Offices* [U], JAN STEEN,



le *Souper* (n° 977); G. DOU, *Enfant allant à l'école* (n° 926); FR. MIERIS, le *Charlatan* (n° 854); G. METSU, une *Joueuse de cithare* (n° 918) et la *Visite du chasseur* (n° 972); dans la *Galerie [A]* de Turin, FR. MIERIS, *Portrait de l'artiste* par lui-même (n° 379); G. DOU, la *Femme cueillant des raisins* (n° 391); D. TENIERS, *Sa femme et son fils faisant de la musique* (n° 368); *Dans une taverne* (n° 364); G. NETSCHER, le *Repasseur de ciseaux* (n° 394, daté 1662), et de P. SAENREDAM, un tableau intéressant, un *Intérieur d'église* (la foule en prières est de la main d'A. VAN OSTADE, n° 361). — De WATTEAU, aux *Offices [B]* (n° 671), un beau tableau, très remarquable.

L'esthétique officielle des Italiens haïssait alors le genre, en tant que, comme le reste de la peinture contemporaine, il ne se traduisait pas en passion. De là la préférence pour ces tableaux de demi-figures, sans entourage et sans addition.

Dans les petits genres accessoires, CASTIGLIONE, sans trop savoir ce qu'il voulait, représente les animaux dans des tableaux meublants, presque de grandeur naturelle (*Pal. Colonna [C]* à Rome; *Offices [D]*). MARIO DE' FIORI représente la peinture de fleurs purement décorative (le cabinet des glaces au *Pal. Borghese [E]*). Comparez à cela l'amour infini de la nature chez un J. DE HEEM, et la palette, déjà plus conventionnelle, mais hautement élégante encore d'un HUYSUM (*Pal. Pitti [F]*). — La plus grande collection de fleurs, parmi lesquelles d'excellentes de J. DE HEEM, est à la *Galerie [G]* de Turin. Cette même galerie possède un PAUL POTTER exquis (*Quatre bœufs*, n° 377, daté 1649), et d'excellentes natures mortes de SNYDERS et J. FYT.

Une branche originale de la peinture italienne de ce temps est la *peinture de batailles*, c'est-à-dire la représentation de la mêlée, ordonnée selon le coloris et les masses de lumière. C'est, avec CERQUOZZI, SALVATOR ROSA qui ici a donné le ton. Le *Musée [H]* de Naples possède des batailles et des échauffourées de lui, ainsi que de ses imitateurs napolitains ANIELLO FALCONE et MICCO SPADARO. De Salvator lui-même, une grande bataille et une petite au *Pal. Pitti [I]*, quelques peintures aussi au *Pal. Corsini [J]* à Florence. De BOURGUIGNON, au riche coloris, imitateur de S. Rosa, il y a dans la *Galerie [K]* de Turin (n° 481) une bonne et authentique *Bataille de Saint-Quentin*. Du même artiste, deux batailles au *Pal. Borghese [L]*, une grande bataille au *Pal. Pitti [M]*, deux grandes aux *Offices [N]* (qui sont probablement des épisodes de l'histoire réelle), deux petites dans la même collection, etc. Comparée au tableau de batailles des maniéristes (d'un TEMPESTA, par exemple), genre imité de la bataille de Constantin et devenu tout à fait vide, cette nouvelle école peut être appelée un grand progrès. Mais, à côté d'épisodes remarquables et saillants (souvent répétés), il y a aussi dans ce genre

beaucoup d'œuvres vides et de pure fabrique. En quelques dizaines d'années on était si rassasié de cette école que le genre finit par s'assoupir. Peu belliqueuse, l'Italie le passa aux Hollandais. (De grandes séries de tableaux militaires à la *Galerie* [A] de *Turin* par VAN DER MEULEN et HUCHTENBURG. Le plus beau tableau de bataille est de la main de PH. WOUWERMANS, dont la même galerie possède aussi deux œuvres de moindre valeur.)

---

Une des plus belles expressions du goût artistique de ce temps est la *peinture de paysage*. Les plus grands progrès de cette école s'accomplissent sur le sol italien, à Rome (en grande partie, il est vrai, à l'aide d'étrangers), et à Venise (1). (V. p. 768.)

Au xv<sup>e</sup> siècle déjà, le paysage avait fourni les premiers fonds de tableaux : non pas qu'il cherchât à prendre alors une importance en quelque sorte personnelle ; il servait, dans la limite de ses forces, qu'il s'agit d'une scène religieuse ou d'un beau portrait (v. Piero della Francesca), à élever le sentiment du spectateur. RAPHAEL avait ensuite donné au paysage une part régulière et plus haute de collaboration, lorsqu'il eut à peindre dans le plus petit espace possible la vie des patriarches (v. p. 690). (De POLIDORO et de MATURINO, deux paysages peints à fresque à *S. Silvestro a Montecavallo* [B] à Rome, dans une chapelle à gauche.) Vers le même temps, les grands Vénitiens GIORGIONE, PALMA et surtout TITIEN reconnurent combien le paysage est indispensable à la peinture de la vie réelle ; et souvent, dans des occasions décisives, c'est sur le paysage qu'ils firent reposer l'expression poétique de l'œuvre. C'est Titien le premier qui, au point de vue pittoresque, a vraiment découvert cette partie du monde et qui le premier a fait servir aux fins de l'art l'étroite liaison du paysage et des sentiments de l'âme. TINTORET et les BASSANI le suivirent dans cette voie, selon leur pouvoir. Chez un Dosso Dossi, enfin, le principal charme de ses tableaux consiste souvent dans les fonds de paysage.

A partir de la fin du xvi<sup>e</sup> siècle, il y a déjà en Italie un besoin naturel de paysages, auquel, il est vrai, les maniéristes, encore régnant alors, ne pouvaient guère donner satisfaction.

Outre les tableaux, vinrent aussi des Pays-Bas les peintres eux-mêmes, tels que MATTHÆUS BRIL, qui, au *Vatican* [C], par exemple (Sala ducale,

(1) A Venise, dans la première moitié du xviii<sup>e</sup> siècle, toute une école qui est comme la dernière floraison de l'art vénitien, les CARLEVARIS, les ZUCCARI, les GUARDI, et avant tout A. CANALE et BELLOTTO, sont des paysagistes. Quelques très bons paysages de BELLOTTO à la *Brera* [D] et à la *Galerie* [E] de *Turin* ; de GUARDI, dans la *Galerie* [F] de *Bergame* et dans la *Collection Poldi* [G] à *Milán*.

Biblioteca), peignit à fresque des vues et de libres compositions, d'un style assez peu déterminé. (Un tableau au *Pal. Colonna* [A].) Le jeune frère du précédent, PAUL BRIL (1554-1626), est l'intermédiaire le plus important de l'union entre le paysage hollandais et le paysage italien. Ses premières œuvres sont encore composites (*Pal. Sciarra* [B]); ce n'est que peu à peu que le poète devient artiste, et qu'il apprend à donner une expression puissante à son sentiment de la nature. Est-ce Paul Bril qui est le plus redevable à Annibal Carrache, ou Annibal Carrache à Paul Bril? Il est permis d'hésiter sur ce point. Paul Bril, est en tout cas, le premier Néerlandais chez qui apparaisse un sentiment élevé de la ligne. (Les *Offices* [C] possèdent des tableaux de ses différentes périodes; deux tableaux de la période moyenne au *Pal. Pitti* [D]; paysages à la fresque dans l'annexe à droite, près de *S. Cecilia* [E] à Rome.) — A la même date et parallèlement, ADAM ELSHEIMER de Francfort (1578-1620), dans ses jolis petits tableaux en miniature, avec nombreux personnages, presque tous mythologiques, développe une nouvelle école de paysage où vibrent clairement les premiers accords de la peinture d'intention. Dans ses vallées recueillies, sur ses coteaux richement boisés, dont il emprunte les motifs à la vaste campagne de Rome, il y a un charme poétique que rehausse encore la scène dont ces paysages sont le cadre. Malgré la petitesse du format et le caractère de miniature de ces œuvres d'un coloris lumineux, presque émaillé, les tableaux d'Elsheimer, loin de paraître chétifs, ont une grandeur dans les formes qui nous fait comprendre que Rubens ait recherché l'amitié d'un tel artiste. L'Italie ne possède de lui qu'un petit nombre de tableaux authentiques, mais, entre autres, deux perles aux *Offices* [F] : le *Berger jouant de la flûte sous un chêne* (n° 758), et un paysage de collines, avec nombreux personnages tirés de *l'Histoire de Psyché* (n° 793). Le tout petit paysage avec *Agar consolée par l'Ange* (n° 772) est plus faible et plus vague. Les dix petits tableaux représentant des *Saints* (nos 771 et 773) sont probablement des copies de la main de C. POELENBURG. De cet imitateur hollandais (ainsi que de son contemporain B. BREENBERGH), les *Offices* [G] possèdent toute une collection de petits tableaux, pour la plupart œuvres de jeunesse. Un imitateur allemand d'Elsheimer, KÖNIG, est l'auteur d'une série de paysages assez insignifiants à l'*Académie* [H] de *Sienna*. Les paysages de forêts, avec personnages tirés de l'histoire de *Dédale* (exposés au *Musée* [I] de *Naples* sous le nom d'école flamande), peuvent être au contraire des ouvrages, encore un peu durs et faibles, de la première période d'Elsheimer. (Deux tableaux de cette même époque avec sujets purement bibliques à l'*Académie* [J] de *Venise*.) — Quant à l'influence que ce maître a exercée sur l'école hollandaise (y compris Rembrandt) et sur Claude Lorrain, il ne nous appartient pas d'y insister ici, — Ce qui s'est conservé en Italie de VINCKBOONS, de JODOCUS MOMPER. et d'autres peintres de cette génération, est très inférieur aux deux



paysages de RUBENS (*Pal. Pitti* [A], n° 14). La *Fenaison près de Malines*, sous la forme modeste du paysage, représente la collaboration délicate de l'air et de la lumière; tandis que la *Nausicaa*, avec son riche paysage de lac et de rochers, avec sa lumière magique, nous élève à la jouissance d'une scène de la Fable. Les deux œuvres (qui n'ont pas été peintes en pendant, ainsi que le démontre l'inégalité de dimension) sont au nombre des plus admirables paysages qui aient jamais été peints. — JAN BRUEGHEL (1568-1625), à part quelques excellents tableaux de fleurs, n'a pas peint pour son protecteur, le cardinal Federigo Borromeo, moins de douze tableaux très soignés, dont la plupart sont restés en Italie (*Ambrosienne* [B] de *Milan*). Un tableau excellent à la *Brera* [C], un autre à la *Galerie* [D] de *Turin* (n° 378). Un tout petit au *Pal. Doria* [E] à *Rome*, réunissant cependant les sujets suivants : pêche de morues, pêche aux huîtres, chasse au sanglier, et *Vision de Saint Jean à Pathmos*. De même JAN BRUEGHEL, le jeune fils de Brueghel de Velours, est représenté dans les différentes collections, notamment à *Milan* [F]. — Le *Petit Château sur un étang*, par un compatriote de Brueghel, A. VAN STALBENT (*Offices* [G]), est certainement l'œuvre la plus charmante de cet artiste.

Les œuvres de RUISDAEL (*Galerie* [H] de *Turin*, *Pal. Pitti* [I], *Offices* [J]), de BACKHUISEN et autres Hollandais conservés en Italie, ne sauraient être comparées aux trésors réunis dans les collections du Nord. Le sombre paysage de montagnes exposé aux *Offices* [K] (n° 979) sous le nom de Rembrandt est en réalité le chef-d'œuvre de son ami HERCULES SEGERS (connu presque exclusivement comme aquafortiste, et à ce titre très estimé); c'est une œuvre puissante, et qui n'a d'analogue que dans les peintures de Rembrandt lui-même.

C'est de Titien sans doute que vint l'impulsion qui inspira aux Bolognais leur conception du paysage. Les Bolognais opposent à l'irrégularité et au caprice néerlandais la loi des lignes, l'économie et l'élégance des sujets, l'harmonie de la couleur. Ce n'est que rarement d'ailleurs qu'ils laissent au paysage un droit absolu : ANNIBAL CARRACHE a visiblement tenté un genre mixte où le paysage et l'histoire devaient concourir à une impression unique. (Plusieurs tableaux demi-circulaires avec scènes tirées de la *Vie de la sainte Vierge* au *Pal. Doria* [L], III<sup>e</sup> Gal., n°s 1, 16, 18, 24; petite *Sainte Magdeleine*, I<sup>re</sup> Gal., n° 3; une autre au *Pal. Pallavicini* [M] à *Gênes*; — d'AGOSTINO, au *Pal. Pitti* [N], un paysage de rochers avec baigneurs, traité en gouache, d'une admirable maëstria.) — De GRIMALDI, le principal paysagiste de l'école, et du DOMENICHINO, il n'y a en ce genre que peu à voir en Italie. (Un beau paysage avec *Baigneurs*, au *Pal. Torrigiani* [O] à *Florence*; deux autres au *Pal. Pitti* [P] fortement noircis; fresques dans le casino de la *Villa Ludovisi* [Q].) — FRANCO MOLA a souvent peint *Saint Bruno* dans un beau paysage de montagnes (v. entre autres au *Pal. Doria* [R]).

SALVATOR ROSA qui, dans le paysage, est à moitié le fils de ses œuvres, est ici inspiré avec plus de vérité et de puissance que dans les autres genres, c'est aux Bolognais sans doute, ainsi qu'aux Français dont nous allons parler, qu'il doit le progrès de sa culture. Son principal sujet au début, ce sont les paysages de rochers, le soir, éclairés souvent de lueurs de colère, des anses de mer aux falaises abruptes d'aspect sinistre (*Pal. Colonna* [A] à Rome). C'est plus tard qu'il s'éleva à une manière grandiose et calme, toute-puissante par l'importance des formes et les flots de lumière. (Avant tout, la *Selva de' Filosofi*, ou le *Diogène*, du *Pal. Pitti* [B] à Florence, et de même au *Pal. Corsini* [C] et aux *Offices* [D].) Dans l'intervalle ou plus tard encore, il peignit aussi des tableaux de bravoure plus audacieux (la *Pace* au *Pal. Pitti* [E]), et de grandes marines très soignées. A la *Brera* [F] (n° 391), un paysage fantastique avec le cadavre spectral de *Saint Paul ermite*. La plupart des œuvres de Salvator et les meilleures sont à l'étranger (Angleterre). — Des tableaux de son élève BART. TORREGIANI au *Pal. Doria* [G] à Rome (I, n° 743), la plupart attribués à S. Rosa lui-même. Ce maître a d'ailleurs jusque très avant dans le XVIII<sup>e</sup> siècle des imitateurs de tout style et de toute nation, qui le défigurent parfois jusqu'à la caricature (MAGNASCO).

Mais l'artiste le plus conscient de son art, le véritable créateur des lois du paysage, c'est NICOLAS POUSSIN (1594-1665). Ses vrais paysages, d'ailleurs, sont malheureusement tous hors d'Italie. — GASPARD DUGHET, dit POUSSIN (1613-1675), était son élève et son parent. Chez ce dernier, la nature parle le langage puissant qui aujourd'hui encore sort des montagnes, des forêts de chênes et des ruines de la campagne romaine; souvent ce ton s'élève avec le vent et la tempête qui ébranlent le tableau tout entier. Les formes sont d'un haut intérêt, les fonds du milieu sont traités avec un sérieux qui ne se retrouve chez nul autre maître. Dans les deux nefs latérales de *S. Martino ai Monti* [H], à Rome, un certain nombre de paysages à fresque, généralement très endommagés, représentant la *Légende d'Élie*; au *Pal. Colonna* [I], treize paysages à l'aquarelle, et autant au *Pal. Doria* [J]. Ces différentes séries résolvent la grosse question qui consiste à savoir si un paysage peut exister seulement par les formes principales et les lignes, sans le charme du coloris et des détails. Au *Pal. Corsini* [K] à Rome: *l'Orage* et *la Chute d'eau*; dans ce dernier paysage l'effet est gâté, comme il arrive souvent chez Gaspar Dughet, par l'estompe malheureuse des teintes, surtout du vert. Plusieurs bons tableaux à l'*Académie de Saint-Luc* [L]. — Au *Pal. Pitti* [M], quatre délicieux petits tableaux qui sont restés dans une tonalité très claire. Aux *Offices* [N], un petit *Paysage boisé*. Dans la *Galerie* [O] de Turin, deux toiles en hauteur (n°s 237 et 238).

Le même type qui, conçu par Annibal Carrache, a été développé par les deux Poussin, resta si longtemps dominant en peinture que les

Hollandais, avec leur paysage plus réaliste, demeurent en somme une minorité, d'ailleurs glorieuse. Ce type représente une nature sans emploi, où la main de l'homme n'apparaît que sous la forme d'architecture, de ruines du passé ou même de simples huttes. La race humaine, que supposent ou que renferment ces paysages, appartient au monde de la Fable antique, à l'histoire sainte ou à la vie pastorale : l'impression d'ensemble est à la fois héroïque et bucolique.

Ce type a reçu sa plus haute expression chez le contemporain des Poussin, CLAUDE GELÉE, dit LORRAIN (1600-1682). Lorrain fut longtemps l'aide d'AGOSTINO TASSI, collaborateur de Paul Bril (œuvres de Tassi au *Pal. Corsini* [A] à Rome, au *Pal Pitti* [B] et aux *Offices* [C]) ; il subit aussi l'influence d'Elsheimer, mais c'est après une jeunesse très instructive à Rome qu'il atteignit toute sa hauteur. Les paysages de Lorrain sont d'une construction moins puissante que ceux des Poussin ; mais il y a en eux un charme inexprimable. Claude Lorrain, âme idéale et pure, perçoit surtout dans la nature la voix destinée à consoler l'homme ; et c'est cette voix que lui-même traduit. Pour qui a approfondi de telles œuvres, — la beauté égale et l'achèvement de ces tableaux donnent un grand charme à cette étude, — toute parole est superflue. L'Italie ne possède malheureusement que peu de toiles du maître, et presque aucun de ses chefs-d'œuvre. — Au *Pal Doria* [D] à Rome (III, n° 12), *le Moulin*, ouvrage de jeunesse ; n° 23, *le Temple d'Apollon*, une belle œuvre ; Gal., I, n° 25, *le Repos en Égypte*. — Au *Pal. Rospighiosî* [E], *le Temple de Vénus* (collection privée invisible). — Au *Pal. Barberini* [F], un petit paysage excellent. — Au *Musée* [G] de Naples, un *Coucher de soleil au bord de la mer* ; *Grotte d'Égérie*. — Aux *Offices* [H], *Effet de soir avec port, fleuve et montagnes* ; *Effet de mer, avec palais, au coucher du soleil*. — Dans la *Galerie* [I] de Turin, deux beaux panneaux, se faisant pendant (n°s 478 et 483).

Parmi les successeurs de Claude Lorrain, il n'y a rien en Italie qui approche de la perfection du maître. Les œuvres de SWANEVELT (*Pal. Doria* [J] à Rome et *Pal. Pitti* [K]) et du maniériste TEMPESTA-MOLYN, les improvisations d'ORIZZONTE (une salle du premier étage de la *Villa Borghese* [L] est pleine de ses œuvres), les architectures souvent très soignées d'un PANNINI (*Pal. Corsini* [M] à Rome, *Galerie* [N] de Turin), ne sont que quelques rayons épars de la lumière condensée chez Claude Lorrain et les Poussin. — Les tableaux de J. BOTH en Italie (*Pal. Doria* [O] et *Sciarra* [P] à Rome, *Pal. Pitti* [Q]) sont relativement peu importants et d'un coloris foncé assez monotone. L'influence de Claude est ici étrangement défigurée.

Quand on retrouve Claude Lorrain et les Poussin hors d'Italie, leurs œuvres réussissent, mieux que les plus brillantes vues modernes, à éveiller la nostalgie, parfois assoupie, mais éternelle, de l'inoubliable Rome. Celui qui écrit ces lignes en a fait l'expérience. Il souhaite à



ceux qui le lisent, qui l'approuvent, et qui le prennent pour guide au delà des Alpes, ce bonheur calme de l'âme dont il a joui à Rome, et dont le souvenir est évoqué si puissant en lui jusque par les plus faibles reproductions de ces admirables chefs-d'œuvre.

FIN.

## AMENDEMENTS ET ADDITIONS.

*Page 234 A.* — La construction de *S. Giustina* [A] de *Padoue* fut commencée par *Riccio* en 1516, continuée par *Aless. Leopardo* de 1531 à 1532, et achevée plus tard par *Morone*.

*Page 310 B.* — La *Paix* de *Maso Finiguerra* a été, depuis plusieurs années déjà, transportée des Offices au *Musée National (Bargello)* [B].

*Page 351 I.* — Lors de la restauration du socle de la statue de *Gattamelata* par *Donatello*, devant le « *Santo* » de *Padoue*, deux reliefs composés chacun de deux chérubins tenant l'écusson et l'armure ont été remplacés par des copies modernes. Les originaux ont été transportés dans le couloir qui sépare le premier et le second cloître du *Santo* [C].

*Page 377 B et C.* — Le tombeau d'*Albergati*, au *Campo Santo* [D] de *Bologne*, attribué sur la foi d'une photographie à *Franco di Simone*, n'est certainement, comme je m'en suis convaincu par mes propres yeux, qu'une imitation du temps de l'Empire (1806). Dans le tombeau voisin de *Milvizzi*, au contraire, l'encadrement ornemental, du moins, est vraiment ancien.

*Page 381 (fin du premier alinéa).* — Une confusion de la quatrième édition s'est encore malheureusement glissée dans cette édition nouvelle : à *Montoliveto* [E] à *Naples*, le petit autel de marbre, cité comme une œuvre d'*Ant. Rossellino* et représentant la *Crucifixion*, porte la signature de *Giulio Mazzoni*, de *Plaisance*.

*Page 417 D.* — Un tombeau qui offre une grande parenté avec celui de *Tommaso Mocenigo* († 1423) est le *Tombeau de Rafael Fulgoso* († 1427) au *Santo* [F] de *Padoue*, derrière la chapelle du *Saint* : les éléments antiques, surtout les belles figures de femmes se lamentant auprès du mort, s'y mêlent à la première Renaissance florentine, telle que l'a faite l'influence de *Donatello* (les chérubins tenant l'inscription).

*Page 437 D.* — L'original du buste de *S. Hyacinthe* par *Alfonso Lombardi* se trouve maintenant au *Pal. Strossi* [G] à *Ferrare*; le buste qui est à *S. Domenico* [H] de *Ferrare* est une copie moderne.

*Page 462 fin.* — Parmi les successeurs de *Michel-Ange*, et au nombre des meilleurs Florentins, nous aurions pu citer *Pierino da Vinci* dont le *Museo Nazionale* [I] possède entre autres un petit relief de la *Madone avec des Saints*.

Page 510 A. — Les deux figures de *Saints à S. Maria della Pieve* [A] d'Arezzo sont de l'atelier de GIOTTO.

Page 559 A. — Parmi les œuvres de jeunesse de BOTTICELLI composées sous l'influence de Fra Filippo, il faut citer aussi la *Madone avec des Anges* (sous le nom de Fra Filippo) au Musée de l'hôpital de *S. Maria Nuova* [B]. Le même motif, mais portant déjà la marque de Pollajuolo et de Verrocchio, se trouve à la *Galerie* [C] de *Naples*. — Aux *Offices* [D] (salle des Petits Toscans) il faut citer encore, comme une œuvre de Sandro Botticelli, le *Portrait d'un Médailleur*, tenant à la main le médaillon de Cosme.

Page 564 J. — La *Galerie* [E] de *Naples* possède deux tableaux caractéristiques de RAFFAELLINO DEL GARBO, une grande *Annonciation* sous le nom de Filippino (École toscane, n° 36) et un ravissant *Fondo* (École romaine, n° 15).

Page 600. — Cette collection, la plus importante de *Ferrare* [F], possède encore d'autres tableaux importants pour l'ancienne histoire de Ferrare : de FR. COSSA une petite *Madone trônant*; de C. TURA un imposant *S. Giovanni della Marca*, dans une niche devant la mer; de CORTELLINI (1502), une *Mort de la Vierge*, où se trahit fortement l'influence néerlandaise.

Page 618 D. — La belle petite *Madone* de GIOV. BELLINI (*Offices* [G], n° 631) avec des *Saints* au bord la mer, reconnue dans la quatrième édition comme une œuvre de ce maître contemporaine de l'autel des Frari (1488), a de nouveau, par erreur, été attribuée à Basaiti, sous le nom duquel elle figure ordinairement. — Une *Lamentation sur le corps du Christ* (même galerie), avec ses dessous particuliers, est trop médiocre pour être attribuée à Bellini.

Page 622 I. — Les fresques de *S. Maria della Scala* [H] à *Vérone*, attribuées à Vittor Pisano sont, comme je m'en suis convaincu par mes propres yeux, l'œuvre assez médiocre de STEFANO DA ZEVIO.

Page 628 K. — L'*Adoration de l'Enfant* par CIVERCHIO, qui n'avait été que prêtée à la *Galerie* [I] de *Brescia*, a depuis été retirée par le propriétaire.

Page 629 G. — Un autre ravissant tableau de BOCCACCINO est l'*Adoration des Mages* de la *Galerie* [J] de *Naples* (École romaine, n° 21). — L'attribution à Boccaccino du *Lavement de pieds* de l'*Académie* [K] de *Venise* est pour moi devenue douteuse; le caractère du tableau est plus proprement milanais. Comparer le remarquable tableau de la *Madone entre deux Fondateurs* (*Galerie* [L] de *Naples*, École lombarde, n° 15) qui pourrait être du même peintre.

Page 666 G. — Le carton de la *Vénus* au Musée [M] de *Naples* me paraît d'un dessin trop faible pour être considéré comme une œuvre originale de la main de MICHEL-ANGE. Le carton avec deux *Soldats* (ibidem) serait plutôt un dessin authentique pour la fresque de Saint-Paul. Dans la même galerie, un carton authentique de RAPHAEL.

Page 714 A. — L'exemplaire fameux du *Mariage de sainte Catherine* par CORRÈGE au Musée [N] de *Naples* (S. del Corr., n° 7) me paraît être une ancienne



copie : la maigreur du coloris, la sécheresse de l'exécution, la médiocrité du dessin me semblent exclure l'authenticité.

Page 740 M. — Je soutiendrais volontiers et d'une façon déterminée que la *Mort d'Adonis*, des *Offices* [A], a FRA SEBASTIANO pour auteur.

## ERRATA ET RECTIFICATIONS.

- P. 20 L, au lieu de : *Achillo*, lisez : *Achilleo*.
- P. 75 A, au lieu de : près du Casino, lisez : au Casino.
- P. 92 E, au lieu de : près de S. Girolamo, lisez : à S. Girolamo.
- P. 94 note, ligne 3, au lieu de : *Benezzo*, lisez : *Benozzo*.
- P. 119 A, au lieu de : *Vizzani Pratoniere*, lisez : *Vezzani Pratonieri*.
- P. 129 H, au lieu de : *S. Pietro e Paolo*, lisez : *S. Pietro Martire*.
- I, au lieu de : près de SS. Apostoli, lisez : aux SS. Apostoli.
- P. 142 B, au lieu de : près de Santa Croce, lisez : à Santa Croce.
- P. 145 E, au lieu de : dans la cathédrale, lisez : à *S. Domenico*.
- P. 152 P, au lieu de : peints par Melozzo, lisez : ce dernier peint par Melozzo.
- P. 154 C, après : BENEDETTO DA MAJANO, ajoutez : au même endroit.
- P. 182, ligne 2, au lieu de : CRISTOFARI, lisez : CRISTOFANI.
- P. 193, note 1, au lieu de : Aldoviti, lisez : Altoviti.
- P. 220 D, au lieu de : *Macereto*, lisez : *Macerata*.
- P. 250 B, au lieu de : Place des Chevaliers de S. Étienne, lisez : Place de S. Étienne des Chevaliers.
- P. 268 F, au lieu de : *Pal. Losco*, lisez : *Pal. Loschi*.
- P. 297 C, au lieu de : NOVELLI, lisez : MORELLI.
- P. 309, ligne 10, au lieu de : à Saint-Marc, lisez : à *S. Marco* [B\*].
- P. 330, dern. lig., au lieu de : d'*Achaja*, lisez : d'*Achaïe*.
- P. 363 note, art. FIESOLE, lig. 4, au lieu de : *S. Aurano*, lisez : *S. Ansano*.
- P. 368 C, au lieu de : *Portigiani*, lisez : *Portinari*.
- P. 374, 1<sup>er</sup> alinéa, au lieu de : premier étage, lisez : second étage.
- P. 406 C, au lieu de : dans le transept, lisez : dans le cloître.
- P. 407 A, au lieu de : transept gauche, lisez : transept droit.
- P. 419 E, au lieu de : Baccio Bandinelli, lisez : Baccio da Montelupo.
- P. 435 B, au lieu de : dans la cathédrale, lisez : devant la cathédrale.
- P. 483 A, au lieu de : dans le transept, lisez : dans la nef latérale.
- P. 500 D, au lieu de : Le tableau d'autel, lisez : Le devant d'autel.
- P. 514 note, lig. 16, au lieu de : tableaux cités plus haut, lisez : tableaux du haut.
- P. 555 G, au lieu de : dans l'avant-cour, lisez : dans le vestibule.
- P. 562 G, au lieu de : *Chapelle Fina*, lisez : *Chapelle S. Fina*.
- P. 574 G, au lieu de : figure de Moïse, lisez : figure de Moine.

- P. 698 K, au lieu de : *palais grand-ducal*, lisez : *palais ducal*.  
P. 776 J, au lieu de : *Sainte Catherine*, lisez : *S. Gothard*.  
P. 790 D, au lieu de : *deuxième chapelle*, lisez : *dernière chapelle*.  
P. 794 F, au lieu de : *portrait d'ecclésiastique*, lisez : *portrait de moine*.  
P. 809 A, au lieu de : *au Palais Pitti*, lisez : *aux Offices*.



A LA MÊME LIBRAIRIE.

BIBLIOTHÈQUE  
DES MONUMENTS FIGURÉS  
GRÈCS ET ROMAINS

**Reinach** (Salomon). *Voyage archéologique en Grèce et en Asie Mineure*, sous la direction de M. Philippe Le Bas (1842-1844). Planches de topographie, de sculpture et d'architecture, publiées et commentées. (Vol. I.) In-4°..... 30 fr

— *Peintures de vases antiques*, recueillis par Millin (1808) et Millingen (1813). (Vol. II.) In-4°..... 30 fr

— *Antiquités du Bosphore Cimmérien* (1854), rééditées avec un commentaire et un index général des Comptes rendus. (Vol. III) In-4°..... 30 fr

— *Antiquités nationales*. Descr. en raisonnée du musée de Saint-Germain en Laye. Époque des alluvions et des cavernes. Ouvrage accompagné d'une héliogravure et de 135 gravures dans le texte. 1 vol. 10 fr.

**Rayet** (Olivier), ancien membre de l'École française d'Athènes, professeur d'archéologie à la Bibliothèque nationale. *Études d'archéologie et d'art*, réunies et publiées avec une notice biographique sur l'auteur, par Salomon Reinach. 1 vol. in-4°, illustré de 5 photogravures et de 112 gravures. Broché..... 10 fr.

**Collignon** (Maxime), ancien membre de l'École française d'Athènes, professeur adjoint à la faculté des Lettres de Paris. *Histoire de la sculpture grecque*. Ouvrage illustré de 11 planches hors texte, en chromolithographie ou en héliogravure, et de 278 gravures dans le texte. 1 vol. in-4°..... 30 fr.

Tome I. Les origines. — Les primitifs. — L'Archaisme avancé. — L'Époque des grands maîtres du Ve siècle.



A LA MÊME LIBRAIRIE.

BIBLIOTHÈQUE  
DES MONUMENTS FIGURÉS  
GRECS ET ROMAINS

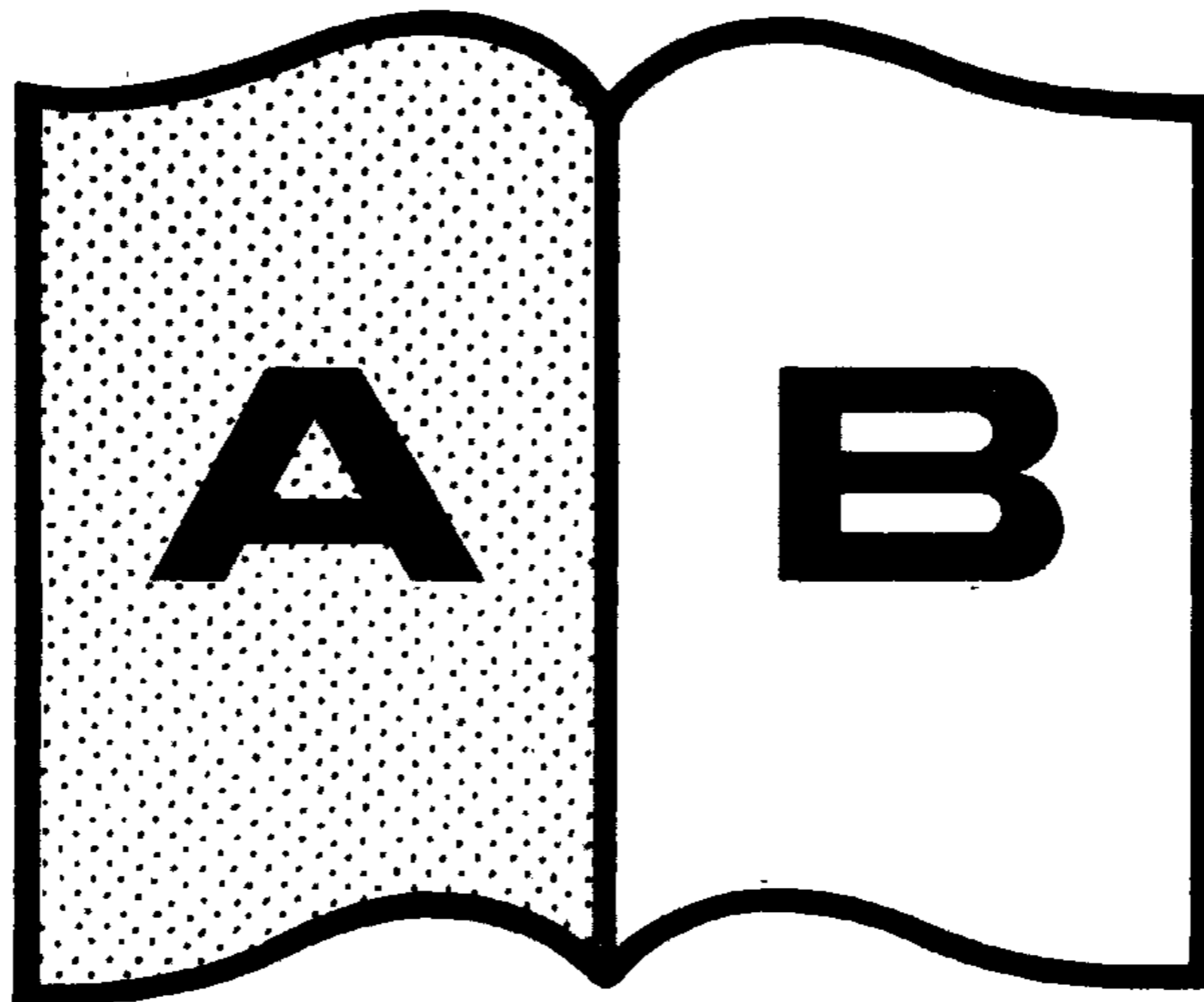
- Reinach** (Salomon). *Voyage archéologique en Grèce et en Asie Mineure*, sous la direction de M. Philippe Le Bas (1842-1844). Planches de topographie, de sculpture et d'architecture, publiées et commentées (Vol. I.) In-4°..... 30 fr.
- *Peintures de vases antiques*, recueillis par Millin (1808) et Millingen (1813). (Vol. II.) In-4°..... 30 fr.
- *Antiquités du Bosphore Cimmérien* (1854), rééditées avec un commentaire et un index général des Comptes rendus. (Vol. III.) In-4°..... 30 fr.
- *Antiquités nationales*. Descriptions raisonnées du musée de Saint-Germain en Laye. Époque des alluvions et des cavernes. Ouvrage accompagné d'une héliogravure et de 135 gravures dans le texte. 1 vol. 10 fr.

**Rayet** (Olivier), ancien membre de l'École française d'Athènes, professeur d'archéologie à la Bibliothèque nationale. *Études d'archéologie et d'art*, réunies et publiées avec une notice biographique sur l'auteur, par Salomon Reinach. 1 vol. in-4°, illustré de 5 photogravures et de 112 gravures. Broché..... 10 fr.

**Collignon** (Maxime), ancien membre de l'École française d'Athènes, professeur adjoint à la faculté des Lettres de Paris. *Histoire de la sculpture grecque*. Ouvrage illustré de 11 planches hors texte, en chromolithographie ou en héliogravure, et de 278 gravures dans le texte. 1 vol. in-4°..... 30 fr.

Tome I. Les origines. — Les primitifs. — L'archaïsme avancé. — L'époque des grands maîtres du V<sup>e</sup> siècle.

Reliure serrée



Contraste insuffisant

**NF Z 43-120-14**