

DE
L'ART CHRÉTIEN.

CHAPITRE PREMIER.

ÉCOLE SIENNOISE.

Injustice des jugements portés sur cette école. — Son origine. — Vogue des artistes siennois hors de leur patrie. — Guido, Mino et Ugolino, membres de la même famille. — Duccio et ses ouvrages. — Construction du dôme de Sienne et de celui d'Orvieto. — Histoire de Simone di Martino. — Ses ouvrages dans sa patrie et ailleurs. — Ses relations avec Pétrarque. — Les deux frères Lorenzetti. — Peintures symboliques d'Ambrogio. — Désorganisation de l'école Siennoise. — Discordes intestines. — Berna. — Taddeo di Bartolo. — Domenico di Bartolo. — Jacopo della Quercia.

On peut envisager l'art chrétien, dans son développement, de la même manière que les astronomes ont envisagé la formation des mondes. Des particules de matière homogène, disséminées dans l'espace, se sont agglomérées peu à peu, de manière à donner naissance à des corps célestes, puis à des systèmes solaires. De même, dans le domaine de l'art, on a vu, depuis l'établissement du christianisme jusqu'au XIII^e siècle, des météores plus ou moins lumineux qu'une sourde attraction poussait les uns vers les autres. Les premiers avaient ap-

paru dans les catacombes et avaient duré autant que les persécutions impériales. Ensuite était venue, à dater de Constantin, la période triomphale, caractérisée par les produits grandioses de la mosaïque grecque ou romaine, produits qui dégénérèrent bientôt jusqu'à n'être plus qu'une décoration conventionnelle. Plus tard, c'est-à-dire sous Charlemagne et après lui, il se fit une espèce de régénération qui embrassa l'architecture, la mosaïque, la peinture et la miniature, dès lors très-cultivée dans les cloîtres; mais avant que la dynastie Carlovingienne fût éteinte, les ténèbres étaient redevenues plus épaisses que jamais, et, si quelques étincelles brillaient encore de loin en loin, si quelques bonnes traditions se maintenaient encore parmi les moines miniaturistes, c'était surtout grâce aux relations que l'Occident entretenait avec l'Orient, et grâce à l'empire que certaines représentations traditionnelles avaient conservé sur les imaginations populaires. C'était à peu près à cela que se bornait alors le culte de l'idéal, du moins en matière de peinture.

Mais ce culte avait revêtu d'autres formes qu'il est important de ne pas perdre de vue. Saint Bruno, saint Romuald, saint Bernard et d'autres saints, en imprimant un nouvel essor à l'idéal ascétique, avaient frayé la voie, sans le savoir, à la régénération de l'art. Les croisades avaient enfanté un autre idéal, l'idéal chevaleresque, qui, depuis le xi^e siècle jusqu'au xiii^e, avait puissamment aidé la religion dont il était issu, à fortifier, à exalter, à

épurer les âmes. Quand sa mission fut finie, les ordres mendians parurent, resplendissans de leurs propres vertus et du reflet des lumières nouvelles qui se levaient à l'horizon des sociétés modernes. La langue vulgaire était formée, le génie poétique n'en voulait plus parler d'autre, une sève surabondante circulait partout, tout était mûr pour la floraison de l'idéal esthétique, ou plutôt, pour revenir à ma première métaphore, les particules lumineuses, disséminées d'un bout à l'autre de l'Italie, se précipitant les unes vers les autres par un redoublement d'attraction, donnèrent enfin naissance à deux systèmes solaires, c'est-à-dire à deux écoles, à peu près contemporaines, munies de leurs traditions respectives et indépendantes l'une de l'autre; je veux parler de l'école Sienneise et de l'école Florentine.

Malgré les nombreux témoignages qui attribuent à Florence seule la gloire d'avoir régénéré la peinture, une critique plus juste et plus approfondie a fait, dans les derniers temps, une part plus large à la république de Sienne, dont la grandeur politique comprend en effet toute la durée du xiii^e siècle, tandis que celle de Florence ne commence qu'avec le xiv^e. Dans le temps où les artistes et les historiens se sont mis à recueillir des matériaux pour l'histoire de l'art, Sienne avait déjà perdu ses richesses et sa liberté; l'insalubrité de ses marmes en éloignait la plupart des voyageurs, et les peintres lauréats des grands-ducs de Toscane étaient parvenus à faire oublier jusqu'aux noms d'un assez

grand nombre d'artistes siennois. La légère mention que daigne en faire Vasari ne laisse pas même soupçonner l'importance de quelques-uns de leurs travaux, et cependant les vieux édifices de cette pauvre république étaient encore tous debout avec leurs décorations, et ses archives étaient là, dans toute leur authenticité, pour prouver par des dates, des noms et des indications d'ouvrages l'existence d'une école nationale au XIII^e siècle, et pour établir ce fait avec un degré de certitude qui n'existe pas pour l'école Florentine avant l'époque où fleurit son vrai fondateur, Giotto ; car son prédécesseur, Cimabue, représentait plutôt des traditions byzantines.

Si des noms d'artistes suffisaient pour constater l'existence d'une école, on pourrait citer, dès le commencement du XII^e siècle, ce Piero di Lino, appelé à Rome par le pape Pascal II pour exécuter, dans l'église des Quatre-Saints-Couronnés, les fresques curieuses qu'on peut y voir encore aujourd'hui, et qui représentent, dans un style supérieur à toutes les productions contemporaines, l'histoire, si souvent reproduite, de saint Sylvestre et de Constantin. On pourrait citer, au commencement du XIII^e siècle, cet Oderico qui tentait dans une branche inférieure de l'art, dans la miniature, un premier et timide essai d'émancipation. Mais l'un n'exerça pas plus d'influence que l'autre sur la formation de l'école Siennoise. L'impulsion extraordinaire que reçurent alors les imaginations venait

bien plutôt, quoique non exclusivement, des événements publics. C'était l'époque où l'on commençait à construire la cathédrale ainsi que les fontaines et aqueducs dont l'architecture orne la partie inférieure de la ville, maintenant si déserte. On peut dire que Sienne entrait alors dans son ère de prospérité, à laquelle la victoire de Monteaperti, remportée en 1260 sur les Florentins, sert, pour ainsi dire, de couronnement.

Par une coïncidence qui n'est pas aussi fortuite qu'on pourrait le croire, cette date est aussi approximativement celle de l'essor prodigieux que prit le génie siennois dans la dernière moitié du XIII^e siècle, essor qui fut pleinement apprécié par les républiques voisines et même par les républiques rivales, partout, en un mot, où l'on sentait le besoin et où l'on apercevait les signes précurseurs d'un développement analogue. Un moine franciscain de Sienne, fra Jacopo da Turrata, restaurateur de la mosaïque, avait été appelé à Rome par un autre moine franciscain, devenu pape sous le nom de Nicolas IV, pour placer dans la tribune de Sainte-Marie-Majeure cette image grandiose du Christ, si bien faite pour qu'on se prosterner devant elle. En 1290, un architecte siennois, Lorenzo di Maitano, appelé pour présider à la construction du dôme d'Orvieto, partait de Sienne avec un cortège d'artistes assez nombreux pour former une colonie. D'autres donnaient à Florence ses Madones les plus populaires; Assise et Pérouse décoraient de peintures siennoises leurs sanctuaires

les plus vénérés ; et, pendant que les architectes et les peintres jouissaient de cette vogue si glorieuse pour eux-mêmes et pour leur patrie, un autre artiste d'origine siennoise, Nicolas de Pise, qu'on devrait plutôt appeler Nicolas de Sienne, allait fonder, dans la première de ces deux villes, cette fameuse école de sculpture à laquelle appartient la gloire d'avoir régénéré cette branche de l'art (1). Loin d'être appauvrie par tant d'émigrations simultanées, Sienne regorgeait, pour ainsi dire, de richesses artistiques, dont on peut encore lire le magnifique inventaire dans les archives de la république. Des monuments civils et religieux, appropriés, tant pour le style général que pour les décorations, à la brillante perspective qu'elle avait alors devant elle, étaient construits, à grands frais, par la volonté du peuple. Enfin ce fut, pendant un demi-siècle, au dedans et au dehors, une vogue et une fécondité qui semblaient présager à cette école une prééminence assurée entre toutes les autres.

Si quelque chose devait lui garantir cette prééminence, c'était la supériorité de ses peintres sur tous les peintres contemporains, non-seulement sous le rapport de l'exécution technique, mais, ce qui est bien plus important, sous le rapport de l'intelligence et de l'inspiration.

Il ne faut pas oublier que le grand problème à

(1) Un document qui se trouve dans le *libro dei bandi* des archives de Pistoïa à la date du 13 novembre 1273, ne laisse aucun doute sur le lieu où naquit Nicolas de Pise. Son père fut Pietro da Siena.

résoudre, dans le domaine de la peinture chrétienne, comme dans celui de la religion et de la philosophie, était la conciliation de l'autorité avec la liberté, c'est-à-dire la conciliation du respect pour les types traditionnels avec le libre développement des facultés de l'artiste. Ce n'était pas ainsi que Giotto devait se poser le problème; mais en cela il fut moins heureusement inspiré que les fondateurs de l'école Sienneise.

Cette fondation semble avoir été l'ouvrage d'une seule et même famille, savoir, des deux frères Guido et Mino, auxquels on pourrait joindre leur neveu Ugolino, si la vogue bien méritée dont il jouit à Florence, ne lui avait pas fait trop souvent préférer le séjour de cette ville à celui de sa patrie (1).

Guido n'est plus aujourd'hui ce peintre merveilleux qui, devançant d'un demi-siècle toutes les écoles italiennes, faisait briller au firmament de l'art, comme un soleil sans aurore, cette belle Madone de l'église des dominicains, fruit d'une inspiration à la fois libre et respectueuse dont le résultat

(1) Dans un opuscule récent, résultat de savantes recherches, M. Gaetano Milanesi a démontré que la Madone de Guido ne peut pas être de 1221. Il explique comment cette date a été substituée à celle de 1271, et il donne, d'après des documents authentiques, l'arbre généalogique de la famille de Guido, frère de Mino et de Neri, peintres comme lui, oncle d'Ugolino et de deux autres peintres, enfin père de Bartolomeo, qui peignait à Pérouse en 1319. On comprend que cette découverte jette un nouveau jour sur l'origine, jusqu'à présent si obscure, de l'école Sienneise.

Voir *Lettera storico-critica di Gaetano Milanesi, al cav. A. F. Rio*, Firenze, 1859.

a été l'infusion d'une vie nouvelle dans un type grandiose, mais alors devenu vide, à force de dégénérer entre les mains des héritiers inintelligents de la tradition byzantine ; non, cette curieuse production, malheureusement la seule qui nous reste de son auteur, a dû être rajeunie d'un demi-siècle, et, en perdant sa date, elle a perdu nécessairement le prestige de la précocité ; mais, outre le mérite relatif du dessin et des demi-teintes traitées avec un soin étonnant, elle conservera toujours celui d'avoir servi à la fois de point de départ et de modèle à une école dont la vocation était de combiner, dans les images de dévotion, la grâce avec la majesté.

Il est difficile de déterminer la part qui revient à Mino dans le développement de l'art en général, et dans la décoration du palais public en particulier. Nous savons, par des documents authentiques, qu'outre la figure colossale de saint Christophe, il y avait peint une espèce de composition comminatoire contre les faux témoins (1) ; mais les changements qui furent faits, tant dans l'ensemble de l'édifice que dans sa distribution intérieure, ont effacé jusqu'au moindre vestige de ces peintures. D'un autre côté, l'on chercherait en vain quelque produit de son pinceau dans les couvents ou dans les églises, de sorte qu'il est impossible de comparer sa manière avec celle de son frère Guido, et de lui

(1) Les paiements faits pour ces divers travaux sont de 1295, 1298 et 1303.

assigner sa place dans l'école fondée par sa famille, à moins qu'on ne se range à l'opinion très-peu vraisemblable de ceux qui veulent voir en lui l'auteur de cette admirable composition mystique qui décore la grande salle du palais public, et qu'il est difficile d'attribuer à un autre pinceau qu'à celui de Simone di Martino. La seule concession qu'on puisse raisonnablement admettre en faveur de Mino, c'est que la Madone, ou, pour me servir de l'expression consacrée, la *Majesté* peinte par lui en 1289, comme l'attestent les documents contemporains, existait encore en 1315, quand Simone traça, sur toute la largeur du mur, les trente et une figures, de grandeur plus que naturelle, qu'on y voit encore aujourd'hui; et que ce dernier, malgré la richesse de son imagination, ne dédaigna pas de tirer parti de l'œuvre, plus ou moins endommagée, de son prédécesseur.

Nous ne sommes guère plus riches en matériaux pour l'histoire d'Ugolino que pour celle de ses deux oncles Mino et Guido; mais on se résigne plus difficilement à ignorer ce qui le concerne; car cet Ugolino est un grand personnage dans l'histoire de l'art chrétien, et il faut qu'il ait passé pour tel, non-seulement aux yeux de ses compatriotes, mais encore aux yeux des étrangers, puisque les Florentins, malgré les jalousies internationales, lui donnèrent la préférence sur leurs propres artistes pour les tâches qui excitaient entre ces derniers le plus d'émulation. C'étaient les dominicains et les franciscains, c'est-à-dire les deux ordres religieux les

plus fervents dans leur foi esthétique, ceux qui croyaient le plus fermement à des rapports mystérieux entre l'art et le ciel, c'étaient ceux-là même qui demandaient au pinceau d'Ugolino, comme s'il avait eu des inspirations surnaturelles, des images devant lesquelles ils pussent se prosterner dans leurs moments d'extase. On sait que ce fut lui qui peignit sur un pilier d'Or-San-Michele, en 1292, cette fameuse Madone miraculeuse qui excita tant d'enthousiasme et de dévotion parmi les Florentins, et qui, après avoir été l'objet d'un culte qui ne connut pas de décadence, disparut, on ne sait comment, pour faire place à celle qu'on y vénère aujourd'hui, et qui doit la célébrité dont elle jouit, moins à la piété populaire, qu'au merveilleux tabernacle sculpté par Orcagna.

Ce n'est donc pas là qu'il faut chercher un produit du pinceau mystique d'Ugolino. Ce n'est pas non plus à Santa-Maria-Novella, d'où son tableau d'autel a disparu depuis longtemps, sans qu'on ait même songé à en suivre la trace. Heureusement on a mieux suivi celle du tableau qui décorait le maître-autel de l'église de Santa-Croce, et les fragments qui ont échappé au vandalisme de ses indignes possesseurs, sont assez bien conservés pour qu'on puisse apprécier, dans une certaine mesure, les titres sur lesquels reposait l'immense réputation d'Ugolino parmi ses contemporains (1).

(1) Les fragments, vendus par les moines au commencement de

Ces intéressants débris forment, pour ainsi dire, la transition entre la manière Byzantine un peu sévère des premiers maîtres siennois et la manière plus suave de Simone. Malheureusement, c'est la principale figure qui a le plus souffert, celle de la Madone avec l'Enfant-Jésus ; mais il en reste assez pour faire amèrement regretter la perte de ce qui manque, et pour permettre d'entrevoir jusqu'où l'artiste pouvait s'élever dans cet ordre de conceptions. C'est surtout dans les figures de Saints que prédomine l'ancienne manière byzantine ; l'ovale des têtes est très-allongé, les yeux bien dessinés et bien ouverts, la bouche finement découpée, le nez long et légèrement recourbé à la pointe, les draperies à plis menus et très-ressentis. Les anges, au contraire, ainsi que les figures du gradin ou *predella*, qui est entièrement conservé, présentent des formes plus parfaites et des mouvements plus libres, et se rapprochent davantage du style que les peintres de la seconde génération firent prévaloir dans l'école Siennoise.

Ainsi, pour apprécier le mérite de ces fondateurs, nous sommes réduits à des fragments d'Ugolino, et à la fameuse Madone de Guido, dans l'église de Saint-Dominique. D'autres artistes, leurs contemporains, et sortis sans doute de la même école, ont été encore plus maltraités qu'eux par le temps et

ce siècle, furent transportés en Angleterre. On peut en lire la description dans Waagen, vol. I, pag. 393-395.

par les hommes. De ce nombre est l'infortuné Diotisalvi, récemment dépouillé de son seul titre à l'attention de la postérité, par la découverte qu'on a faite du véritable auteur du vieux tableau de l'église des servites, connu sous le nom populaire de *Madonna del Bordone*, et attribué, de temps immémorial, au peintre dont nous parlons (1).

Mais la lumière de l'école Siennoise, dans cette première période, fut sans contredit Duccio, à qui la précocité de son talent concilia la faveur publique, quand il n'était encore âgé que de vingt-deux ans. Depuis cette époque, qui coïncide avec l'année 1282, jusque bien avant dans le xiv^e siècle, il fut chargé de travaux dont l'importance alla toujours en croissant (2) jusqu'à l'année 1308, date du décret relatif au fameux tableau qu'on voit encore aujourd'hui dans la cathédrale de Sienne, et qui fait comprendre la préférence que le sculpteur Ghiberti, le plus ancien historien de l'art en Italie, donne évidemment à Duccio sur Cimabue. En présence de cette œuvre vraiment merveilleuse, il est impossible de ne pas ratifier ce jugement, et de ne pas partager un peu l'enthousiasme qu'elle fit éclater

(1) Ce tableau est d'un peintre florentin nommé Coppo di Marcovaldo. — Voir la nouvelle édition de Vasari, *Commentario alla vita di Cimabue*.

(2) C'est la date du premier paiement qui lui a été fait pour des ouvrages publics. Il y en a un autre de 1302 pour une Madone (*una Maestà*) qu'il peignit dans la chapelle des Seigneurs.

parmi les Siennois, quand, après deux ans d'attente, elle fut portée en procession au dôme, dans un beau jour de juin, au milieu des manifestations les plus joyeuses, au son des cloches et au bruit des fanfares, avec un immense cortége, où figuraient le clergé, les magistrats et tous les ordres religieux, derrière lesquels se pressait une multitude de citoyens, avec leurs femmes et leurs enfants. Pour le plus grand nombre, c'était une fête à la fois patriotique et religieuse, car beaucoup marchaient en priant et tenant un cierge à la main ; les boutiques de la ville étaient fermées, et, suivant un usage constamment pratiqué par les Siennois, il y eut, en guise d'actions de grâces, d'abondantes distributions d'aumônes.

Tout cet enthousiasme se comprend, quand on a devant les yeux le chef-d'œuvre à l'occasion duquel il éclata, et dont les Siennois devaient se montrer un jour si indignes. Après l'avoir laissé enfoui, pendant plus d'un siècle, dans une chambre de la maison canoniale, après l'avoir dépouillé des riches dorures dans lesquelles il était encadré, puis détruit sa forme primitive, ils finirent par le scier en deux, afin de pouvoir suspendre la partie antérieure dans la chapelle de Saint-Ansano, et la partie postérieure dans celle du Saint-Sacrement. Quant aux compositions ravissantes du gradin, elles ne parurent pas à ces vandales du xvii^e siècle mériter une place dans l'église même, et elles furent suspendues, avec d'autres fragments, aux murs de la sacristie,

dans un tel désordre, et quelques-unes à une telle hauteur, qu'il fut facile aux générations qui se succédèrent dans cette période de décadence, d'oublier leur destination et presque leur existence.

La partie la plus importante est celle qui a été placée dans la chapelle de Saint-Ansano. Ce n'est pas un Couronnement de la Vierge, comme l'ont dit faussement Ghiberti et Vasari ; c'est une Madone entourée d'anges et de saints, symétriquement distribués autour de son trône, et parmi lesquels on remarque des figures, les unes énergiques, les autres gracieuses, mais toutes si admirablement caractérisées, qu'on a peine à en détacher ses regards. Il y a surtout deux têtes de saintes dont la suavité d'expression et la beauté du profil sont relevées par une élégante coiffure blanche qui est particulière à l'école Sienneise. Un autre charme de ce tableau, c'est la parfaite harmonie de son coloris avec le caractère à la fois suave et grandiose de la composition. La supériorité de Duccio est encore plus incontestable sous ce rapport que sous aucun autre. Il y a surtout des demi-teintes qui sont d'un effet magique, et avec tout cela, un goût si exquis dans le choix et l'arrangement des costumes, et des ondulations si gracieuses dans les draperies, qu'on se laisse quelquefois distraire, par ces parties accessoires, de l'attention que réclame impérieusement la figure principale. La première impression qu'on éprouve, en présence de cette Madone, ressemble à celle qu'éprouvèrent les Siennois, le jour où ils la suivirent processionnelle-

ment, depuis l'atelier de l'artiste jusqu'au dôme, et, pour peu qu'on ait présent à l'esprit le grand problème dont l'école Siennoise se proposait instinctivement la solution, on trouvera, dans cet heureux mélange de grâce et de majesté, combiné avec le maintien du type traditionnel, quelque chose de bien supérieur aux ébauches semi-byzantines du XIII^e siècle et aux Madones prosaïques que le naturaliste Giotto commençait alors à emprunter à la bourgeoisie florentine.

Mais, en examinant cette figure de plus près, on s'apercevra qu'elle ne répond pas complètement à l'attente qu'excite dans le spectateur la grande importance de ce monument dans l'histoire de l'art. La partie supérieure du visage laisse peu à désirer, soit pour la grâce des contours, soit pour l'expression vraiment ineffable du regard ; mais la partie inférieure accuse une certaine faiblesse, à cause de la forme et du retrait du menton, et l'on est obligé de s'avouer que la Vierge de Guido, si l'on fait abstraction de l'Enfant-Jésus et des bras à angle aigu qui le soutiennent, a quelque chose de plus monumental et de plus imposant.

C'est dans les figures latérales, les unes agenouillées, les autres debout, que Duccio s'est montré supérieur à tous ses devanciers sans exception, et même à ses contemporains, y compris Giotto. Jamais ce dernier ne fit rien d'aussi gracieux que les deux saintes placées à l'extrémité de chaque groupe, à droite et à gauche du trône de la sainte Vierge.

Toute cette ordonnance symétrique, sans roideur et sans confusion, est d'un grand effet, et, pour peu qu'on reconstruise, par la pensée, l'œuvre primitive, telle qu'elle était à l'époque où elle décorait le maître-autel, on ne sera pas étonné de l'enthousiasme qu'elle excita parmi les contemporains. Alors, en effet, outre le tableau central, aujourd'hui placé dans la chapelle de Saint-Ansano, il y avait les parties accessoires qui en ont été barbarement détachées et qui se trouvent aujourd'hui réparties entre la sacristie et la chapelle du Saint-Sacrement. Les unes et les autres sont à proprement parler des miniatures. Celles de la chapelle embrassent, dans une série de vingt-sept compartiments, l'histoire de Notre-Seigneur, et ce sont les traits les plus touchants et les plus pathétiques qui sont rendus avec le plus de bonheur. Quant aux fragments du gradin conservés dans la sacristie et restés, jusqu'à présent, purs de toute retouche, ils ne sont pas moins admirables pour la finesse de l'exécution que pour la beauté de l'ordonnance. Il est même à remarquer que son type de Vierge, reproduit ici cinq ou six fois et qui est partout presque identiquement le même, est supérieur, tant pour l'expression que pour la pureté des contours, à celui du tableau principal. Cette supériorité m'a surtout frappé dans les trois compartiments où sont représentés l'annonciation, l'adoration des mages et le Christ enfant disputant avec les docteurs. Dans ceux qui ont pour sujet le crucifiment, la mort de la Vierge et ses

funérailles, il y a une profondeur de sentiment et une sobriété de moyens qui décèlent un goût d'autant plus admirable, que les écoles encore dépourvues de traditions étaient obligées d'y suppléer par une sorte de divination instinctive.

Duccio ne se contenta pas d'inscrire son nom sur cette œuvre colossale qui lui avait coûté trois années de travail. Obéissant à une inspiration pieuse et patriotique, il voulut y joindre, sous la forme d'un distique latin, d'une incorrection naïve, deux prières à la sainte Vierge, l'une pour sa patrie et l'autre pour lui-même, comme s'il eût voulu donner à entendre qu'il avait la conscience de la dignité de son art et qu'il ne se contentait pas de récompenses terrestres :

Mater sancta Dei, sis causa Senis requiei,

Sis Ducio vita, te quia pinxit ita.

Sienna n'était pas la seule ville de Toscane qui possédât des ouvrages de Duccio. Il avait aussi trouvé des appréciateurs à Florence, et nous savons qu'il y avait peint deux tableaux, l'un pour l'église de la Trinité, l'autre pour une confrérie qui avait une chapelle à Santa-Maria-Novella. C'était au début de sa carrière, et ce fut sans doute immédiatement après qu'il alla travailler à Pise, à Lucques et à Pistoïa. Malheureusement, il n'est pas resté le moindre vestige d'aucun de ces travaux; mais à Sienna, outre le magnifique tableau du dôme, qui a eu le rare privilège d'être parfaitement conservé, il y en a plu-

sieurs autres dont l'état de conservation est presque aussi satisfaisant, et qui reproduisent si exactement le style et la manière du premier, qu'il est impossible de ne pas les attribuer au même pinceau. Quatre de ces tableaux sont à l'Académie des beaux-arts ; l'un est un triptique où les contours des figures sont un peu effacés, mais où l'on reconnaît facilement la touche de Duccio ; les trois autres sont des rétables à cinq compartiments, dans chacun desquels est un buste de saint ou de sainte. Dans les deux compartiments où se trouve l'image de la Vierge, cette image semble calquée, non pas sur la grande Madone du dôme, mais sur celle du gradin dans l'adoration des Mages ; et elle est reproduite, avec quelques variantes imperceptibles, dans chacun des deux précieux tableaux que je signale (1). Celui qu'on voit dans l'église de l'hospice Della Scala est peut-être plus précieux encore, car il n'est pas moins beau et il est plus complet, toutes les parties accessoires ayant été laissées à leur place et dans leur état primitif. Il y a une figure de sainte qui est empruntée, trait pour trait, à la grande composition du dôme ; mais la figure principale, c'est-à-dire celle de la

(1) Le plus remarquable des deux est celui qui a le plus souffert, et qui est le moins en vue. Il y a un saint Étienne dessiné avec une finesse vraiment étonnante, et la sainte qui est à sa droite n'est pas moins admirable.

Les ouvrages dont je parle ici pourraient bien être antérieurs à la grande peinture du dôme. Quand Duccio en fut chargé, sa vogue avait duré plus de vingt ans. En 1302, il avait peint une Madone pour le palais public.

Vierge, mélange exquis de grâce et de majesté, ressemble beaucoup plus au type des deux tableaux de l'Académie, type admirable qui remplissait si bien toutes les conditions voulues par le sentiment populaire, et duquel Duccio fut peut-être tenté de s'écarter *une fois*, dans l'espoir, si souvent trompeur, de se surpasser lui-même.

Il est impossible que Duccio, jouissant d'une si grande vogue parmi ses concitoyens, n'ait pas formé un certain nombre d'élèves. Cependant, à l'exception d'un seul tableau, sur lequel se trouve authentiquement inscrit le nom de Segna, il n'y a rien, dans les églises ou les collections de Sienne, qu'on puisse regarder comme une production sortie de son école. Mais celui-là porte si visiblement l'empreinte du maître, que l'inscription seule peut empêcher de le lui attribuer. Il y a même une demi-figure de sainte qui semble avoir été calquée sur son type de Vierge et qui n'en diffère que par un peu plus de grâce dans les lignes du visage et surtout dans le mouvement de la main gauche qui serre délicatement la coiffure sous le menton (1).

C'est par Segna que se termine l'énumération des peintres siennois de la première génération. Avant de parler de ceux de la seconde, il faut apprécier, au moins d'une manière générale, les progrès qu'avaient faits les deux autres branches de l'art dans la période correspondante, c'est-à-dire dans les

(1) Ce tableau se trouve à l'Académie des beaux-arts.

soixante-dix ou quatre-vingts années qui s'écoulèrent depuis le milieu du XIII^e siècle.

Pendant tout ce temps, la grande préoccupation nationale fut l'achèvement du dôme, puis sa reconstruction sur un plan colossal qui ne put jamais être exécuté. Des documents authentiques prouvent qu'en 1264, c'est-à-dire vers l'époque de la victoire de Monteperti et de l'apparition du tableau de Guido, la coupole de l'ancien dôme avait été terminée, et que, deux ans plus tard, Nicolas de Pise était venu travailler à cette chaire merveilleuse qui joue un si grand rôle dans la renaissance de la sculpture, et pour l'exécution de laquelle il s'associa, outre son fils Jean de Pise, deux illustres artistes florentins, Arnolfo et Lapo, auxquels il donne lui-même la qualification de disciples (1). Plus tard, Jean de Pise, accrédité sans doute par la part qu'il avait eue à ce chef-d'œuvre, était chargé de tracer le dessin du baptistère, et peut-être aussi celui de la façade du dôme; mais la mobilité naturelle aux imaginations siennoises ne permit pas de s'y conformer, et l'exécution de la façade fut ajournée au XIV^e siècle, quand le rêve gigantesque de ces républicains, alternativement si féroces dans leurs passions et si sublimes dans leurs conceptions, serait enfin réalisé. Ce rêve était donc, comme nous l'avons dit plus haut, la construction d'une nou-

(1) Voir les documents dans le Recueil de G. Milanesi, vol. I, pag. 444-452.

velle cathédrale à laquelle on incorporerait l'ancienne, commencée déjà depuis près d'un siècle. Pour une pareille entreprise, il fallait au moins autant d'audace que de génie, et peut-être aussi l'habitude où étaient les architectes siennois de bâtir sur des escarpements et presque au bord des précipices, au moyen de substructions hardies, dont la masse et la solidité sont d'autant plus étonnantes qu'elles contrastent davantage avec l'élégance et la légèreté des édifices. C'était surtout pour le dôme que se présentaient toutes ces difficultés et tous ces contrastes. Les plus sages d'entre les conseillers de la fabrique, ne se fiant pas aux fondements du mur septentrional, et se souvenant d'ailleurs que, dès l'année 1260, plusieurs lézardes s'étaient montrées dans la voûte nouvellement construite, voulaient qu'on se renfermât dans les limites prescrites par la nature même du sol ; mais, après vingt ans de discussions très-animées, c'est-à-dire en 1339, la résolution de braver toutes les chances et de sacrifier à un nouveau dôme agrandi la belle harmonie du premier, fut définitivement arrêtée. Le plan en avait été tracé longtemps d'avance, et, quand on voit le dessin qu'on en a conservé dans l'archive de la fabrique, on est forcé de convenir que, pour une république éprise du genre de gloire que donnent les grands monuments, la tentation était irrésistible.

Celui-ci devait éclipser toutes les églises contemporaines, tant par la supériorité des dimen-

sions que par l'avantage du site et la richesse de l'exécution. Les ornements propres à l'architecture gothique s'y seraient combinés plus heureusement que jamais avec les réminiscences classiques et avec le goût particulier aux cités italiennes. De la rue principale, qui est au pied même de l'escarpement, on aurait monté, par un magnifique escalier de marbre, sur une esplanade au niveau du dôme, du haut de laquelle la vue aurait dominé la ville et la campagne. Pour en faire un Capitole chrétien, il aurait fallu avoir hérité de la sagesse romaine, et non pas seulement de la louve qui allaita Romulus et Rémus (1).

En même temps que cette tâche se préparait ou se poursuivait, à Sienne, avec autant d'activité que d'enthousiasme, d'autres monuments s'élevaient ou se décoraient ailleurs, sous la direction d'artistes qui allaient chercher au loin l'occasion d'attacher leur nom à quelque chose, et qui portaient au dehors la renommée toujours croissante de l'école Siennoise. Florence et Pise employaient l'habile ciseau de maître Tino, l'une pour ériger un monument, dans le dôme, à l'évêque Antonio d'Orso (2), l'autre pour sculpter le tombeau, bien autrement remarquable, de l'empereur Henri VII, qu'on voit

(1) On sait que les Siennois, pour prouver leur descendance du peuple roi, prirent pour armes la louve avec ses deux nourrissons.

(2) Ce tombeau se trouve aujourd'hui placé au-dessus de la porte latérale, du côté du midi.

aujourd'hui dans le Campo-Santo. Un peu plus tard, un autre Siennois, nommé Moccio, après avoir travaillé quelque temps à l'agrandissement du dôme de sa patrie (1340), faisait agréer ses services, en sa double qualité de sculpteur et d'architecte, pour l'achèvement de celui de Florence; puis il alla étonner et presque effrayer les habitants d'Arezzo par la hardiesse de ses procédés de construction, ce qui ne les empêcha pas de lui confier celle de plusieurs édifices considérables, entre autres de l'église de Saint-Augustin, qui égalait presque en longueur leur immense cathédrale. Le même artiste exécuta, dans la même ville, divers travaux de sculpture, qui ne répondaient pas à la grande réputation qu'il s'était faite comme architecte, et qui soutenaient mal la comparaison avec le magnifique monument sculpté, plusieurs années auparavant (1327-1330), par deux de ses compatriotes, dans le dôme d'Arezzo. Ce monument était celui du belliqueux Guido Tarlati, qui joignait le titre de seigneur à celui d'évêque, et les deux sculpteurs étaient Agostino et Agnolo, dont la fraternité, purement artistique, a été transformée par Vasari en une fraternité charnelle.

Cette inexactitude est la moindre de celles que ce biographe a commises dans l'histoire très-embrouillée de leurs excursions et de leurs travaux. D'après lui, ils auraient eu la main, et souvent la haute main, dans toutes les grandes constructions civiles et religieuses qui furent entreprises à Sienne

de leur temps, dans celle du palais public, dans celle de l'église des Franciscains, et surtout dans celle du nouveau dôme, dont le dessin grandiose aurait été exclusivement leur ouvrage. Or, toutes ces suppositions ont été détruites l'une après l'autre par une étude plus approfondie des documents contemporains. On peut même dire que la dernière a été détruite encore plus complètement que les autres, puisqu'il est prouvé qu'en 1339, c'est-à-dire à l'époque où fut commencé l'agrandissement du dôme, maître Lando di Pietro, orfèvre et architecte très-renommé de son temps, fut rappelé de Naples par la république, pour diriger les immenses travaux qu'on voulait entreprendre, et qu'Agostino ne figura jamais que comme continuateur de l'œuvre, et avec des collègues dont l'autorité faisait plus que contre-balancer la sienne. Quant à ce prétendu frère Agnolo, dont le gratifie Vasari, il n'en est pas fait mention une seule fois dans les archives du dôme de Sienne, pas plus que dans celles du dôme d'Orvieto, sur la façade duquel le même biographe veut, avec tout aussi peu de fondement, qu'ils aient sculpté, avant de se distinguer comme architectes, les statues d'apôtres et de prophètes qui décorent la partie supérieure de cet édifice.

Déduction faite des attributions mensongères ou erronées de Vasari, il ne reste à ce couple qu'il a voulu rendre si intéressant, qu'une coopération légère ou douteuse à la construction ou à la décoration des deux dômes, et les sculptures vraiment

admirables du tombeau de Guido Tarlati, dans la cathédrale d'Arezzo. Ce monument, l'un des plus grandioses du *xiv^e* siècle, et en même temps l'un des plus merveilleux pour les détails de l'exécution, occupe encore aujourd'hui la même place, et exciterait dans l'âme du spectateur une admiration plus complète, si les sculptures qui le couvrent représentaient autre chose que des exploits militaires, lesquels forment une décoration assez peu édifiante pour une tombe épiscopale.

On a encore regardé comme leur œuvre commune l'église de Monte-Oliveto, chef-lieu d'un ordre nouveau que venait d'y fonder, en 1319, le bienheureux Tolomei, dans l'endroit même où il avait eu la vision miraculeuse qui est racontée dans sa vie. Pour la nature du site, pour les inspirations qu'y trouvèrent les arts, et aussi pour le parfum de sainteté qui s'en exhala longtemps, ce sanctuaire fut, à certains égards, pour les Siennois, ce qu'étaient déjà celui d'Assise pour l'Ombrie et celui de Val-lombrose pour la Toscane.

Mais de tous ceux qui portèrent, à cette époque, hors de leur patrie, la renommée de l'école Siennoise, le plus intéressant est, sans contredit, ce Lorenzo di Maitano dont la destinée fut comme identifiée avec celle de la cathédrale d'Orvieto.

La cathédrale d'Orvieto est une œuvre qu'on peut appeler complètement siennoise; c'est comme la sœur de la cathédrale de Sienne, et il est impossible de voir l'une, sans être aussitôt frappé de son ex-

trême ressemblance avec l'autre. Tout le monde sait que, par suite du fameux miracle de Bolsène, si fortement empreint dans la mémoire et dans l'imagination des peuples, l'église où se conserve encore aujourd'hui le linge miraculeux, fut bâtie sur l'emplacement magnifique qu'elle occupe, comme pour proclamer de plus haut le dogme de l'Eucharistie. Être chargé d'une pareille mission, pendant que durait encore la ferveur de la dévotion populaire, c'était pour un artiste chrétien une bonne fortune à laquelle on ne pouvait comparer que celle de maître Jacob, cet architecte allemand qui, en 1229, avait élevé la triple église d'Assise sur ses imposantes substructions. Aussi Lorenzo di Maitano s'attachait-il de cœur et d'âme à son œuvre et même au sol qui la supportait. On le vit, pendant quarante années consécutives, travailler à la parure de ce vaste reliquaire qui désormais lui tenait lieu de patrie, et, quand il avait fait de courtes absences, soit pour donner son avis sur la construction du dôme de Sienne, soit pour diriger celle du dôme de Pérouse, il revenait à sa montagne d'Orvieto avec un redoublement d'amour. Ce n'est pas, comme on l'a cru longtemps, par le ciseau de Jean de Pise qu'ont été exécutés tous les ornements qui décorent la façade. Tout ce qui est en bronze est de Lorenzo lui-même ; les bas-reliefs de la partie supérieure sont trop mauvais pour qu'on puisse les attribuer à lui ou à Jean de Pise qui n'a probablement sculpté que le jugement dernier, ouvrage très-remarquable assurément, mais

visiblement inférieur à la représentation de plusieurs scènes de la Genèse, comme la tentation d'Adam et Ève, leur expulsion du paradis terrestre, mais par-dessus tout les anges qui assistent à la création de l'homme et de la femme. Ces dernières sculptures, dans lesquelles les draperies accusent fortement le nu à la manière des statues antiques, furent exécutées à Rome et à Albano par des artistes presque tous siennois, à ce qu'assure le pape Pie II dans ses commentaires. Mais c'était toujours Lorenzo di Maitano qui en dirigeait et surveillait l'exécution, soit par lui-même, soit par Lando di Macario, son fidèle compatriote et plus tard son successeur. Car sa sollicitude, qu'on pourrait appeler paternelle, allait jusqu'à pourvoir d'avance à ce que l'achèvement du grand œuvre de sa vie ne fût pas confié à des mains indignes. Aussi la vénération des Orviétains pour le sanctuaire construit et décoré par lui s'étendait-elle, pour ainsi dire, à sa personne. Dix ans après son arrivée, on l'avait déjà comblé de privilèges pour faciliter l'établissement de sa famille, et, seul entre tous les citoyens, il pouvait impunément porter, tant qu'il lui plairait, des armes prohibées. Le respect redoubla pour lui dans sa vieillesse; mais tout cela ne put empêcher que sa mort, arrivée en 1330, ne fût le signal de la dispersion des artistes employés par lui, et de la suspension des travaux qui ne furent repris que longtemps après. Malgré l'espèce de culte dont il avait été l'objet de son vivant, une légende populaire des plus

étranges s'accrédita dans Orvieto après sa mort. On disait que les magistrats de cette ville, poussés par une jalousie d'un nouveau genre, avaient fait arracher les yeux à l'architecte de leur dôme, pour empêcher qu'il n'allât construire ailleurs un édifice qui égalât le leur en beauté.

Pendant que Lorenzo di Maitano travaillait à sa chère cathédrale, un autre artiste siennois, bien autrement célèbre, exécutait, pour les dominicains de la même ville d'Orvieto, la délicieuse Madone qu'on voit encore aujourd'hui dans leur église, et qui, par un privilège bien rare, est restée jusqu'à présent pure de toute retouche. Cet artiste, alors à la fleur de l'âge et dans toute la force du talent, était Simone di Martino, plus connu sous le nom de Simon Memmi, et sorti très-probablement de l'école de Duccio, auquel il ressemble beaucoup pour le charme du coloris, pour la gracieuse élégance des contours, et surtout pour le mélange de suavité et de majesté dans les types, bien que le premier de ces deux éléments soit plus prononcé dans le disciple que dans le maître.

Il fallait que ses premiers travaux à Sienne eussent fait concevoir de lui de bien belles espérances, puisqu'il fut chargé, jeune encore, et quand Duccio jouissait de toute sa popularité, de peindre, dans la grande salle du palais public, cette Madone si imposante, tant par elle-même que par son cortège, car elle est entourée de trente figures de grandeur plus que naturelle, dont la simple et savante ordon-

nance fait on ne peut mieux ressortir l'image vraiment majestueuse de la Vierge. Le point de vue est évidemment pris dans cette intention, et l'artiste a voulu que tout y concourût, même les couleurs habilement nuancées des vêtements, et la disposition du baldaquin dont les supports, combinés avec le relief des auréoles des anges, font un heureux effet de perspective.

Outre que c'est une des productions les plus spontanées et les plus originales de l'école Sienne, on peut dire que nulle ne répondait mieux au nom de *Cité de la Vierge*, que Sienne s'était donné un demi-siècle auparavant. La protection spéciale qu'impliquait cette dénomination était plus clairement indiquée par les douze vers inscrits, en lettres d'or, sur le gradin du trône, et exprimant, dans un langage simple et concis, le déplaisir que causaient à la céleste protectrice les méchants conseillers, les égoïstes, les flatteurs et les oppresseurs des faibles. C'était une de ces prédications politiques si fréquentes dans l'histoire des peintres siennois, et qui forment la contre-partie des orgies démocratiques où nous verrons plusieurs d'entre eux se plonger et se perdre durant les troubles dont nous aurons à parler bientôt.

Bien que Simone di Martino eût un frère nommé Donato qui suivait la même profession que lui, il s'attacha de préférence, comme collaborateur, son beau-frère Lippo Memmi dont la manière s'identifia si complètement avec la sienne, qu'il fut moins un

disciple qu'un instrument entre ses mains. Ce Lippo était doué de toutes les qualités que comportait sa nature molle et flexible ; mais il semble en avoir systématiquement subordonné l'exercice à l'ascendant que prenaient sur son imagination les beaux modèles offerts par celui devant qui il abdiquait sa personnalité artistique. Chargé de peindre, dans le palais communal de San-Gimignano, une Madone au baldaquin, dans le genre de celle que Simone venait d'achever dans le palais public de Sienne, il se contenta de reproduire, avec quelques variantes qui n'étaient pas le fruit de son génie inventif, cette dernière composition qui, par la part quelconque qu'il avait eue à son exécution, fut pour lui une sorte d'apprentissage bien incomplet pour une œuvre trop au-dessus de ses forces. Aussi sa grande fresque de San-Gimignano doit-elle être considérée, du moins quant à l'invention, comme appartenant bien plus à son beau-frère qu'à lui-même.

Ce n'était pourtant pas encore le point culminant de la carrière de Simone di Martino, comme peintre de Madones. Quatre ans après, c'est-à-dire en 1320, quand il avait accompli son septième lustre, il peignait, pour les dominicains d'Orvieto, cette Vierge ravissante qui, comme image de dévotion, n'eut peut-être pas d'égale dans le siècle où elle parut, et encore moins dans le siècle suivant, je ne dis pas sous le rapport du sentiment, puisqu'en cela fra Angelico ne fut surpassé par personne, mais sous le double rapport de la grâce et de la majesté

surhumaines exprimées de manière à combiner la libre action du génie individuel avec le respect pour le type traditionnel. Les lignes et les teintes du visage, la pose de la tête et l'ensemble des traits rappellent toujours essentiellement les modèles byzantins ; mais il y a dans le dessin de certaines parties une délicatesse de touche que l'artiste n'a empruntée à aucun de ses devanciers, pas même à Duccio qu'il a trouvé le moyen de surpasser. Les contours des yeux et de la bouche sont tracés avec la finesse la plus exquise, et il n'y a pas un détail qui ne contribue, plus ou moins, à la beauté et à l'harmonie du tout. L'artiste a même voulu y faire concourir le style d'ornementation, et je crois qu'il serait difficile de citer un autre ouvrage du même genre où les draperies et surtout la coiffure soient traitées avec autant de goût et avec un soin aussi minutieux. Quatre figures de saints, distribuées en quatre compartiments, à droite et à gauche de la Vierge, se ressentent de l'inspiration sous laquelle a été exécutée la figure principale ; et l'une d'elles, celle de saint Dominique, s'en ressent si bien, que quelques-uns des traits du visage rappellent un peu les physionomies byzantines, mais avec les conditions de perfectionnement que savait y mettre le pinceau de Simone.

Il est curieux de comparer ce tableau avec celui qu'il peignit la même année (1320) pour les dominicains de Pise, et qui décorait jadis le maître-autel de leur église de Sainte-Catherine. On n'y comptait

pas moins de trente-cinq compartiments, dans chacun desquels se trouvait une demi-figure de saint ou de sainte, admirablement caractérisée et ne laissant rien à désirer pour le fini de l'exécution. L'église où était placée cette riche et magnifique composition étant dédiée à sainte Catherine d'Alexandrie, l'artiste a, pour ainsi dire, renforcé son inspiration en traçant l'image de cette vierge martyre qui m'a paru surpasser toutes les autres en beauté. Quant à la figure de la Vierge qui occupait le centre du tableau, on est malheureusement obligé de regretter qu'elle n'ait pas eu la bonne fortune de la Madone d'Orvieto, et qu'elle n'ait pas été également oubliée, comme elle, par ceux qui ont une horreur innée pour les peintures intactes. Celle-ci a évidemment perdu, sous le lourd pinceau du retoucheur, une grande partie de sa délicatesse primitive. Cependant les lignes et les traits du visage sont assez fidèlement conservés, et le type traditionnel de l'école Siennoise se reconnaît au premier coup d'œil; mais il n'est plus aussi prononcé que dans les ouvrages antérieurs du même peintre, et l'on voit que le contact avec l'école Florentine a déjà produit son effet, sans toutefois compromettre en rien la suavité exquise de son pinceau (1).

Pendant les douze années qui suivirent, Simone di Martino fut presque constamment au service des

(1) Aujourd'hui ce tableau est divisé en quatorze fragments, dont les plus précieux se trouvent dans le secrétariat du séminaire épiscopal de Pise. Les autres font partie de la collection de l'Académie des beaux-arts, dans la même ville.

magistrats qui gouvernaient la république. On trouve dans les archives communales une quantité de documents où sont mentionnés les paiements qui lui furent faits, à diverses reprises, pour des peintures qui ont disparu depuis longtemps. Elles furent toutes exécutées dans l'une ou l'autre des salles du palais public, ou sur la façade, ou dans la chapelle; car on le croyait également propre à tous les genres, et on faisait de lui tantôt un peintre de Madones et de crucifix, tantôt un peintre de batailles (1), tantôt enfin un peintre de portraits, témoin ce condottiere à cheval qu'il fut chargé de peindre dans l'intérieur du palais, et qu'il avait en outre représenté sur la façade extérieure (2). Sienne était alors en veine de prospérité militaire et de reconnaissance nationale; c'était l'époque (1339) où ses guerriers victorieux apportaient dans ses murs, entre autres dépouilles des villes conquises, les colonnettes de granit oriental et les lions de marbre qui supportent la chaire sculptée par Nicolas de Pise.

Dans les deux années qui précédèrent son départ définitif de Sienne (1331-1333), il peignit, pour le dôme, deux tableaux d'autel, dont un seul s'est conservé jusqu'à nos jours (3). Bien qu'on y retrouve

(1) Il fut chargé de peindre, sur une des façades du palais public, la prise de deux châteaux révoltés.

(2) Ce condottiere était Guido Ricci da Fogliano, qui était alors général des troupes de la république.

(3) Ce tableau, représentant l'Annonciation, se trouve à la galerie des Uffizi.

les qualités qui caractérisent le pinceau de Simone di Martino, on ne peut pas dire que ce soit un de ses chefs-d'œuvre. Outre que la Vierge, qui reçoit la salutation angélique, a quelque chose d'affecté dans son mouvement et dans l'expression de ses traits, elle s'éloigne un peu trop de ce type traditionnel dont l'artiste avait su jadis si bien s'inspirer; et l'ange, avec ses lourdes ailes, n'est pas beaucoup plus satisfaisant. Ce qu'il y a de mieux, ce sont les deux figures latérales, qui furent probablement peintes par Simone; et je crois qu'il faut attribuer à son beau-frère Lippo Memmi, dont le nom est inscrit cette fois à côté du sien, les parties faibles de la composition principale.

L'infériorité de cette œuvre commune était si peu un symptôme de décadence, que ce fut précisément à dater de cette époque que commença ce qu'on peut appeler le point culminant de la carrière de Simone, qui ne comptait pas alors moins de cinquante ans. Comme peintre de Madones, il n'avait fait aucun progrès depuis son voyage d'Orvieto: mais il lui restait à traiter les sujets symboliques et légendaires qui allaient ouvrir un champ plus vaste à son imagination, et donner à son talent, mûri par des travaux sérieux et variés, le moyen de se développer dans une direction nouvelle. Cette bonne fortune ne lui vint pas de Sienne, où un rival formidable, Ambrogio Lorenzetti, lui disputait alors la prééminence, mais de Florence, où il n'était connu que par quelques ouvrages peu

considérables, exécutés par lui pour l'église de Santa-Croce.

Le premier théâtre de ses nouveaux exploits fut le couvent de San-Spirito, où il peignit, dans la salle capitulaire, l'histoire de la passion du Sauveur, dont la destruction, consommée par les moines dès l'année 1560, et déplorée par Vasari lui-même, sera toujours la source de regrets d'autant plus amers, qu'on se sera plus familiarisé avec les produits de ce merveilleux pinceau.

Heureusement nous avons, dans le couvent de Santa-Maria-Novella, un crucifiment très-riche en figures accessoires, et, ce qui est plus précieux encore, une grande composition symbolique qui suffirait, à elle seule, pour assigner à son auteur une des places les plus éminentes dans l'histoire de l'art chrétien.

Simone avait déjà peint, pour l'église de ce couvent, un tableau représentant la Vierge avec saint Luc et plusieurs saints (1); et il avait sans doute rempli sa tâche avec amour, d'abord parce qu'il avait à tracer l'image de son patron, ensuite parce qu'il travaillait pour les dominicains, qui furent pour lui, jusqu'à la fin, l'objet d'une prédilection toute spéciale. Cette prédilection, qui l'avait si bien inspiré à Orvieto et à Pise, ne pouvait manquer de l'inspirer encore mieux, quand on lui demandait

(1) Ce tableau a disparu depuis longtemps pour faire place au crucifix de Brunelleschi.

de peindre, sur une grande surface, une composition symbolique dont le but était la glorification de saint Dominique lui-même.

Quelle que pût être l'attente des admirateurs de l'artiste et des admirateurs du saint, je crois qu'on ne hasarde rien en disant qu'elle dut être surpassée, quand ils virent se dérouler sous leurs yeux cette œuvre incomparable, que j'appellerais volontiers le monument le plus grandiose de la peinture chrétienne au moyen âge; car, malgré la merveilleuse aptitude de Giotto aux représentations de ce genre, ni lui ni aucun de ses nombreux disciples n'a rien laissé qui puisse se comparer à celle-là. C'est, sans contredit, le chef-d'œuvre de la symbolique chrétienne; car il s'agit de ce qu'il y a de plus beau et de plus grand sur la terre, l'Église militante, et l'artiste n'est pas resté au-dessous de son sujet. Quelle intense expression de force, de vigilance ardente et d'imperturbable majesté dans ces figures assises qui forment le sommet de la hiérarchie catholique! A cette idée principale il s'agissait de rattacher, par une transition naturelle, la glorification de celui qui avait été l'organisateur de la milice la plus populaire, la plus énergique et la plus dévouée qu'eût alors l'Église du Christ. Cette Église est représentée symboliquement dans le tableau par le dôme de Florence, d'après le plan primitif qui en avait été tracé par Arnolfo. Le portrait de cet architecte, mort depuis 1310, s'y trouve mêlé avec beaucoup d'autres, parmi lesquels on distingue, sur

le premier plan, celui de Cimabue, mort depuis plus longtemps encore, et ayant plus de titres que Giotto à la sympathie de Simone di Martino, à cause de leur respect commun pour l'élément traditionnel dans les œuvres d'art. Quant aux deux figures dans lesquelles on a cru reconnaître les portraits de Laure et de Pétrarque, il est certain que l'artiste ne put les tracer ni d'après nature, ni d'après ses réminiscences personnelles, puisqu'il n'avait pas encore fait le voyage d'Avignon; mais rien n'empêche d'admettre qu'il se les soit procurés de la même manière qu'il se procura celui de Benoît XI, moine dominicain avant de devenir pape, et qui figure, pour cette raison, dans cette composition symbolique, comme chef de l'Église universelle (1).

C'est à dater de l'achèvement de ce chef-d'œuvre que commencent les pérégrinations lointaines de Simone. Il paraît qu'avant de les entreprendre, il fit une courte apparition dans sa patrie, pour peindre sur la façade du palais public une fresque qui représentait une Madone avec les quatre saints couronnés, et qui fut effacée par des mains doublement profanes, en 1798, époque fatale à tant d'œuvres d'art en Italie!

Rien ne subsiste aujourd'hui de ce qu'il fit à Rome, à l'exception d'une Madone qui décorait

(1) Vasari dit que ce fut Giotto qui procura ce portrait à Simone, dont il veut absolument faire l'élève du peintre florentin.

jadis le portique de Saint-Pierre, et qui est maintenant reléguée, avec tant d'autres précieux débris, dans les grottes vaticanes. Le vandalisme moderne a fait disparaître plus complètement encore les ouvrages qu'il avait exécutés, de concert avec Lippo Memmi, dans l'église de Saint-Nicolas d'Ancône. Ceux d'Assise, pour lesquels il fut aidé par le même collaborateur, n'en restèrent pas moins inachevés, malgré cette collaboration; et Vasari put voir encore, sur le mur du réfectoire, le tracé préliminaire d'une composition qui devait représenter le crucifiment du Rédempteur. Mais les peintures de l'autel de Sainte-Élisabeth furent entièrement terminées, et, dans la répartition qui s'en fit entre les deux artistes, Simone laissa la Madone à son beau-frère et se réserva les figures latérales, parmi lesquelles Vasari nomme celle de saint Louis, roi de France!

Ce n'était pas la première fois que le même artiste travaillait à la glorification de la dynastie royale de France. Déjà il avait peint, dans l'église de Saint-Laurent, à Naples, un tableau qu'on y peut voir encore aujourd'hui, et qui représente le roi Robert agenouillé devant son frère saint Louis de Toulouse, qui lui pose la couronne sur la tête. C'était une sublime application du symbolisme de l'art, que de montrer ainsi l'égalité fraternelle s'effaçant devant une loi supérieure, alors universellement reconnue, qui proclamait la sainteté la première des grandeurs.

Au reste, ce ne fut pas seulement avec ce genre de grandeur que le génie de Simone di Martino fut en

contact. Par un privilège qu'il ne partagea avec aucun autre peintre siennois, ni avec aucun peintre italien, à l'exception d'un seul, il vécut familièrement avec un grand poète, et eut ainsi l'occasion d'assister, pour ainsi dire, à la réalisation *poétique* de l'idéal. On sait en effet qu'il eut l'immense avantage d'être l'ami de Pétrarque qui le mentionne très-honorablement, non-seulement dans ses sonnets, mais encore dans ses lettres où il dit qu'il a connu deux grands peintres, Giotto de Florence et Simon de Sienne (1), considérant ainsi ce dernier comme tout à fait indépendant de l'autre et les mettant tous deux sur la même ligne (2).

Cette immortalité n'était pas seulement décernée par l'amitié ; elle l'était bien plus par la reconnaissance, et par un genre de reconnaissance que très-peu d'artistes ont inspiré au même degré que Simone. Quand son pinceau, le plus délicat et le plus gracieux dont pût alors se vanter l'Italie, eut reproduit, à la satisfaction d'un adorateur extatique, les traits réputés divins de cette Laure qui tient une si grande place dans l'histoire littéraire et romanesque du moyen âge, Pétrarque n'y applaudit pas seulement comme à la consécration du plus doux et du plus pur souvenir de sa vie ; ce chef-d'œuvre était

(1) *Duos ego novi pictores egregios. . . Joctum Florentinum civem, cujus inter modernos fama ingens est, et Simonem Senensem.*

(2) Ghiberti, qui fait de Simone un très-bel éloge, ne dit pas un mot qui puisse faire soupçonner que Giotto eût été son maître.

surtout pour lui la preuve et le produit d'une sympathie qu'il n'avait pas encore trouvée, et grâce à laquelle l'artiste avait pu découvrir des beautés que le poète seul avait aperçues jusqu'alors, mais qu'il avait aperçues à travers l'enveloppe mortelle qui les couvrait, et en s'élevant, sur les ailes de la contemplation et de l'amour, jusqu'à la source éternelle du beau. Si l'on s'en rapporte au témoignage poétique de Pétrarque, c'était à cette hauteur que son ami dut s'élever pour trouver des inspirations dignes de son sujet :

Ma certo il mio Simon fu in paradiso,
 Onde questa gentil donna si parte :
 Ivi la vide e la ritrasse in carte
 Per far fede quaggiù del suo bel viso.

L'opra fu ben di quelle che nel cielo
 Si ponno immaginar, non quì fra noi
 Ove le membra fanno all' alma velo (1).

Il ne faut donc pas s'étonner que le nom de Simone se trouve associé à ceux de Pétrarque et de Laure dans les préoccupations de leurs contemporains, et que les portraits de cette femme célèbre, donnés très-souvent pour des originaux, se soient tellement multipliés dans les âges suivants (2). C'était la pre-

(1) *Rime di Petrarca*, sonetto 57.

(2) Qu'est devenu le portrait de Laure par Simone? Question insoluble. L'Arétin, dans une lettre au duc Frédéric de Mantoue, se vante d'en posséder un très-ancien. Il y en a un, joint à celui de Pétrarque, dans un manuscrit de la Laurenziana. Il y en avait un jadis dans le palais de Fontainebleau.

mière et la dernière fois qu'un peintre devait atteindre à ce genre de popularité.

Il n'en manquait aucun au pinceau de celui dont nous parlons. Après avoir excellé dans les compositions symboliques et dans les images de dévotion, il avait tracé, avec le même succès, celles des héros et des saints, et il avait excité l'enthousiasme de l'admirateur le plus difficile et le plus compétent, en peignant, pour son ami Pétrarque, la beauté, sinon la plus idéale, du moins la plus *idéalisée* qui fut jamais.

Mais ses yeux ne se détournèrent pas pour cela de l'idéal dont il s'était inspiré depuis le commencement de sa carrière. De la ville d'Avignon, où il passa ses dernières années, et où il rendit le dernier soupir en 1344, son imagination se reportait sans doute vers les lieux que des inspirations plus pures et plus heureuses lui avaient rendus plus chers, chez les dominicains d'Orvieto, chez les dominicains de Pise, chez les dominicains de Florence ; car c'était pour ces trois familles religieuses qu'il avait exécuté ses plus beaux chefs-d'œuvre. Cela seul aurait suffi pour faire soupçonner que le fondateur de la milice dominicaine avait été son héros favori parmi les saints ; mais cette conjecture a été changée en certitude, depuis que des documents authentiques nous ont appris que la veuve de Simone, à son retour d'Avignon, pour se conformer à ses dernières volontés, avait apporté au prieur du couvent de Saint-Dominique, à Sienne, un calice et un

missel, avec la condition expresse que ni l'un ni l'autre de ces objets précieux ne serait jamais aliéné (1).

Le vide que sa mort laissa dans l'école Siennoise fut à peine senti, à cause de l'éminence, depuis longtemps bien constatée, des deux frères Lorenzetti, dont l'un, nommé Ambrogio, avait été le rival de Simone di Martino pour les travaux du palais public, et avait fini par le supplanter auprès des magistrats chargés de leur distribution.

Pietro Lorenzetti, son frère aîné, semble avoir eu, comme lui, deux manières différentes, dans la première et dans la seconde moitié de sa carrière. La première mention qui soit faite de lui comme peintre, est de l'année 1305, ce qui ferait remonter son apprentissage à l'époque où l'école Siennoise sortait, pour ainsi dire, des mains de ses premiers fondateurs. Il connut donc Duccio et Segna, et dut se ressentir, plus ou moins longtemps, de l'influence qu'ils exercèrent sur lui, comme maîtres ou comme modèles. Plus tard, l'influence florentine prévalut, comme on peut le voir dans son tableau de la petite chapelle de *Sant' Ansano presso l'Arbia*, qu'il peignit en 1329, quand il avait presque dépassé son âge mûr, et quand ses longs services, comme peintre, lui méritaient l'honneur d'être agrégé, cette année-

(1) Ce fait est constaté par une pièce de l'archive de ce couvent; c'est le reçu du prieur, en date du 14 janvier 1316. Le testament de Simone se trouve en entier dans le recueil de Milanesi, vol. I, pag. 243.

là même, à la noblesse siennoise (1). Mais, entre la première de ces dates et la seconde, il y a un espace de vingt-quatre ans, durant lesquels le pinceau de Pietro Lorenzetti et celui d'Ambrogio ne furent certainement pas oisifs, bien que les documents contemporains se taisent sur l'emploi qu'ils en firent (2). Pourquoi ne suppléerait-on pas à leur silence, en plaçant, dans cette première période, deux grands tableaux à fonds d'or, qui sont à l'Académie des beaux-arts, et qui ont été transportés là de l'hospice *della Scala*, où l'on sait que les deux frères travaillèrent plus d'une fois ensemble? L'Enfant-Jésus, au regard ferme et intuitif, est encore le même que celui de Duccio; mais la Vierge offre une espèce de type de transition, assez peu idéal, qui se maintint, pendant quelque temps, dans l'école Siennoise. Ce qui donne à ces deux ouvrages leur caractère radieux, ce sont les anges, dont le profil et la chevelure rappellent aussi ceux de Duccio, mais dont les mouvements et les attitudes présentent plus de vie et de variété, et font regretter que l'artiste, quel qu'il fût, ne s'en soit pas tenu là. Ce regret est encore plus vif devant les deux ou trois triptiques de la même école, et peut-être de la même main, qui se disputent l'attention, ou pour mieux dire, l'admiration

(1) Ce fut aussi en 1329 qu'il peignit son grand tableau de l'église des Carmes, lequel a été vendu en Angleterre. Il ne reste à Sienne que les peintures du gradin, qu'on peut voir à l'Académie des beaux-arts.

(2) *Documenti*, vol. 1, pag. 193-196.

du spectateur, et dont l'un, portant la date de 1336, ne laisse rien à désirer ni pour la beauté de l'ordonnance, ni pour la pureté de l'expression, ni pour le fini de l'exécution. C'est un des plus parfaits chefs-d'œuvre de l'art au xiv^e siècle.

Mais quelle que soit l'opinion à laquelle on s'arrête sur la part qu'eut l'un ou l'autre des deux frères à ces divers ouvrages, restés jusqu'à présent anonymes, Pietro Lorenzetti a laissé, dans d'autres villes de Toscane, des ouvrages que le temps et les hommes ont assez respectés pour qu'ils puissent servir de base à nos appréciations.

Le plus important de tous est la grande fresque du Campo-Santo de Pise. Son importance vient beaucoup moins de son étendue que de la nouveauté du sujet, qui semble avoir été traité par l'artiste avec une prédilection toute particulière, puisqu'il le reproduisit jusqu'à trois ou quatre fois, en variant les épisodes et les dimensions. Quand je dis que ce sujet était neuf, je veux dire qu'il l'était pour l'école Siennoise, qui n'avait encore compris, dans son œuvre de régénération, que les principaux types traditionnels. Mais il y avait des compositions légendaires, également transmises par les Byzantins, qui avaient encore plus besoin d'être rajeunies et vivifiées, et la plus populaire ainsi que la plus poétique de toutes était la vie des Pères du désert.

Il faut observer que, pour accomplir cette tâche, Pietro Lorenzetti n'avait plus besoin de recourir à

ce maître *Ciecho della grammatica* auquel la république avait payé une livre (*una lira*) pour traduire au peintre la légende de saint Savino; non, son génie se trouvait ici émancipé de cette sujétion, puisque l'histoire des Pères du désert avait été traduite en langue vulgaire, à la grande édification des partisans, alors si nombreux, de la vie contemplative, tant préconisée par Dante, et si bien pratiquée, précisément alors, dans le sanctuaire de Monte-Oliveto, par le bienheureux Tolomei et ses héroïques compagnons.

Cette représentation de la vie extérieure des Pères du désert, avec sa perspective défectueuse et son dessin souvent incorrect, respire un sentiment si profond et si vrai de l'ascétisme chrétien, sous ses formes primordiales, que le spectateur le moins initié à ces mystères intimes de l'âme, peut difficilement passer outre, sans être frappé du spectacle qu'il a sous les yeux. Le sujet avait été déjà traité par des artistes byzantins, mais grossièrement et superficiellement, et le plus souvent en vue de quelque saint personnage de l'Église grecque, comme saint Basile ou saint Ephrem. Ici la thèse est prise dans toute sa généralité : c'est la glorification de la vie contemplative proprement dite, et la traduction la plus heureuse de ce qu'avaient écrit sur cette matière Sulpice Sévère et saint Jérôme. Assurément Pietro Lorenzetti et ses imitateurs ignoraient que les germes de poésie contenus dans les ouvrages de ces deux écrivains ne pouvaient se déve-

lopper et parvenir à l'état de floraison que par l'entremise de la peinture, et il ne leur était jamais venu dans l'esprit de comparer le parti qu'en pouvait tirer le drame ou la sculpture, avec celui qu'ils savaient en tirer eux-mêmes. Et cependant ils s'y complaisaient comme dans leur élément naturel ; ils devinaient que cette variété d'expression et d'attitudes, avec tout cet entourage de solitude calme et de simplicité rurale, ne pouvait être rendue dans toute sa vérité que par des lignes et des couleurs, et que cette belle poésie n'était guère susceptible d'une autre forme.

En effet, que de détails poétiques sont disséminés sur cette grande surface ! Le peintre, guidé par un admirable instinct, a choisi, dans les biographies de saint Paul, ermite, de saint Antoine, de saint Hilarion, de sainte Marie l'Égyptienne, de sainte Marine, et surtout dans l'histoire si touchante des deux amis Onufre et Panuze, les traits les plus appropriés à la représentation pittoresque, et il a trouvé moyen de représenter à l'œil, ou d'indiquer à l'intelligence tout ce qui pouvait occuper le corps ou l'esprit de ces saints cénobites dans leur solitude. Comme ces fronts portent l'empreinte d'un long et rude travail de la pensée ! Comme ces dos se sont voûtés à force de se courber vers la terre ou sur des livres saints ! Quelle vérité, quelle simplicité dans toutes les attitudes ! Mais surtout quelle paix, quelle sérénité que rien n'altère, pas même la mort ! Il y a un cadavre, et deux lions

qui creusent docilement une tombe pour un vieillard qui vient de rendre sa joyeuse âme à Dieu ; mais dans cette scène il n'y a rien de funèbre, et même l'harmonie de l'ensemble y gagne plus qu'elle n'en est troublée.

Ces compositions légendaires convenaient mieux que toute autre au génie de Pietro Lorenzetti, qui gardait, dans l'exploitation de ce genre de sujets, toute son originalité, tandis qu'en avançant en âge, il la sacrifia de plus en plus au désir de rivaliser de force et d'ampleur avec l'école Florentine. Cette tendance se remarque déjà dans son tableau de l'église de *Sant' Ansano presso l' Arbia*, et l'on peut dire qu'elle atteint son apogée quand il peignit, en 1342, près de vingt ans après son début dans la carrière, cette nativité de la Vierge qu'on voit dans la sacristie du dôme de Sienne, et dont la lourdeur de style rappelle certaines œuvres de Buffalmaco. J'en dirai autant des fragments d'une grande composition représentant l'invention de la Sainte-Croix ; et, si j'osais m'insurger contre une opinion trop accréditée, je ne serais pas beaucoup plus indulgent pour le tableau de la galerie de Florence, qui porte à peu près la même date, et je préfère de beaucoup à l'un et à l'autre celui qui décorait autrefois le maître-autel de l'ancien dôme d'Arezzo, et qui a été relégué, depuis trois siècles, dans une chapelle latérale, pour faire place aux tristes produits du vulgaire pinceau de Vasari.

Il faut cependant rendre justice à ce biographe ;

car il la rend lui-même pleine et entière à celui dont il détrônait les œuvres, pour y substituer les siennes. C'est avec une admiration très-voisine de l'enthousiasme qu'il parle des fresques de la tribune et de l'abside, où l'artiste siennois avait représenté, outre l'histoire de la Vierge en douze compartiments, une Assomption qui paraît avoir surpassé, tant pour les dimensions des figures que pour leur agencement et leur expression, toutes les représentations qu'on a faites, avant lui, de ce sujet éminemment mystique. Il y avait surtout des groupes d'anges dont les attitudes, les mouvements et les airs de tête, parfaitement adaptés à cette scène radieuse et triomphale, respiration, dit Vasari, *une joie vraiment angélique et divine*. Hélas! le vandalisme moderne n'a pas laissé subsister un seul fragment de cette magnifique composition qui, d'après cette description, devait être le chef-d'œuvre de Pietro Lorenzetti.

Les ouvrages d'Ambrogio n'ont guère été plus épargnés par le temps et par les hommes, mais il fut plus heureux en ce que plusieurs (et ce sont les plus importants) se sont trouvés placés, pour ainsi dire, sous la sauve-garde de la république; à quoi il faut ajouter qu'il fut chargé d'un bien plus grand nombre de travaux que son frère, particulièrement dans sa patrie. Outre ces deux avantages, il en eut un troisième qui, à la vérité, ne semble pas avoir influé sur la conservation de ses œuvres, mais qui dut être d'un grand poids auprès des généra-

tions suivantes, c'est le suffrage du fameux sculpteur Ghiberti qui, après avoir nettement posé la question de supériorité entre Simone di Martino et Ambrogio Lorenzetti, n'hésite pas à décerner la palme à ce dernier, bien que les Siennois fussent, à cet égard, d'une opinion contraire à la sienne, comme il ne craint pas de l'avouer lui-même. Il donne, en peu de mots, les motifs de cette singulière préférence : c'est qu'Ambrogio est un homme d'un grand génie, un dessinateur plein de noblesse, très-versé dans la théorie de son art, plus savant que tous les autres, en un mot, un maître qui réunit toutes les perfections (1).

Il avait, aux yeux de Ghiberti, un autre genre de mérite, celui d'avoir été, dans son école et dans sa patrie, le premier appréciateur des beautés de l'art antique. Cette appréciation avait eu lieu à l'occasion de la découverte que l'on avait faite, à Sienne même, d'une statue grecque, merveilleusement belle, portant le nom de Lysippe. Tous les artistes, peintres, sculpteurs et orfèvres, venaient admirer ce chef-d'œuvre, et, parmi ces admirateurs, était Ambrogio Lorenzetti qui en fit un dessin exact, dont un moine chartreux, habile dessinateur lui-même, devint l'heureux possesseur, et dont Ghiberti eut

(1) *Ambruogio Lorenzetti fu perfeltissimo maestro, uomo di grande ingegno. Fu nobilissimo disegnatore; fu molto perito nella teorica di detta arte. . . . ed altrimenti dotto che nessuno degli altri.* Voir le second commentaire de Ghiberti, dans la nouvelle édition de Vasari, vol. I, pag. xxiv-xxv.

ensuite le bonheur de repaire ses yeux, quand, un demi-siècle plus tard, la statue elle-même eut disparu sans retour (1).

La science que Ghiberti admirait dans Ambrogio n'était pas seulement celle qui se rapportait directement à son art. Pour en éclairer et en fortifier en lui la pratique, on le vit, depuis sa première jeunesse jusqu'à ses vieux jours, nourrir son esprit par l'étude des lettres et par la fréquentation habituelle de ceux qui les cultivaient avec gloire. Aussi vécut-il, au rapport même de Vasari, moins en artiste qu'en gentilhomme et en philosophe, inaccessible aux sentiments et aux goûts vulgaires, ainsi qu'aux atteintes de la bonne ou de la mauvaise fortune.

Tous les grands ouvrages qu'Ambrogio exécuta pour les couvents et les églises, ont été victimes du procédé barbare par lequel les amis de la lumière et du progrès ont substitué la blancheur éclatante de la chaux à ces fresques surannées qui assombrissaient trop, à leur gré, les murs et les voûtes. Il avait peint, à Sienne, la salle capitulaire du couvent des augustiniens et tout un côté du cloître de celui des franciscains. Dans l'église de Sainte-Marguerite de Cortone, il avait couvert toutes les surfaces et rempli, pour ainsi dire, tous les interstices, en y traçant les divers épisodes de la vie de saint François d'Assise. A Massa, on voyait

(1) Ghiberti, nouv. édit. de Vasari, vol. I, pag. xiii.

de lui une grande peinture à fresque qui prouvait, dit Vasari, à quelle hauteur il s'était élevé dans la pratique de son art. A Florence, où il fut appelé souvent, et trop souvent peut-être, outre la légende de saint Nicolas qu'il peignit sur les murs d'une chapelle de Saint-Proculus, il décora la salle capitulaire d'un autre couvent d'augustiniens des produits de son infatigable pinceau.

Eh bien, toutes ces compositions, historiques, mystiques et légendaires, ont disparu du domaine de la religion et de l'art, sans laisser aucun vestige. Je me trompe, il y en a une qui nous a été conservée, non pas sur le mur où elle était tracée, mais dans la description animée que nous en a laissée Ghiberti, qui la vit dans toute sa fraîcheur. C'était celle du cloître des franciscains, à Sienne, dans laquelle l'artiste avait représenté la vie du missionnaire chrétien dans toutes ses phases et dans toutes ses épreuves. On y voyait un jeune homme qui prenait l'habit religieux; plus loin, il joignait ses supplications à celles de plusieurs de ses frères, afin d'obtenir d'être envoyé en Asie pour convertir les Sarrasins; on voyait ensuite leur départ, leur arrivée près du sultan, qui les faisait attacher à un poteau et battre de verges, les bourreaux fatigués et en sueur, le peuple qui écoutait la parole de ces apôtres, même après que l'ordre de les suspendre à un arbre avait été exécuté; plus loin, le sultan leur faisait trancher la tête; puis, après leur décapitation, il s'élevait une tempête accompagnée d'é:

clairs, de tonnerre, de grêle et de tremblement de terre; il y avait des arbres qui pliaient, d'autres qui étaient brisés, et les assistants effrayés cherchaient à se couvrir, les uns de leurs vêtements, les autres de leurs boucliers (1).

Cette peinture avait l'avantage de caractériser à la fois et le génie du peintre, et l'esprit du temps, et les dispositions de ce peuple à la fois si ardent et si immobile dans ses impressions. Évidemment Ghiberti en fut plus frappé qu'il ne le fut de la grande composition allégorique de la salle dite *de la Paix*, dont il ne fait qu'une mention très-légère, et dont le sens n'était peut-être pas parfaitement clair à ses yeux.

C'était dans le palais public de Sienne qu'Ambrogio Lorenzetti avait déployé toutes les richesses de son imagination et de son pinceau. Dès l'année 1330, on l'avait chargé de peindre sur la façade plusieurs traits de l'histoire de Rome, non point par étalage d'érudition classique, comme au xvi^e siècle, mais parce que les Siennois tenaient à constater leur descendance du peuple romain. Or, nul artiste ne remplissait à un plus haut degré les conditions de

(1) *Ibid.*, pag. xxiv. Deux de ces compositions, qu'on croyait à jamais perdues, ont été récemment exhumées et transportées, au moyen d'une opération très-habilement conduite, dans une des chapelles de l'église des franciscains. Ces deux morceaux, protégés plutôt qu'endommagés par la chaux qui les couvrait, suffirent pour justifier l'enthousiasme de Ghiberti, et redoublent nos regrets pour la destruction de tant d'autres fresques non moins admirables que celle qui a été décrite par Ghiberti.

talent, de caractère et de science historique, requises pour une pareille tâche.

Dans les années qui suivirent et qui furent en grande partie consacrées à l'exécution des œuvres de grandes dimensions dont nous avons déploré la ruine, Ambrogio put développer encore davantage son aptitude naturelle à traiter les sujets d'une certaine portée et d'une certaine étendue; et quand il fut question, en 1337, de peindre la salle où les magistrats tenaient leurs séances, ce fut sur lui que tomba leur choix, bien que Simone di Martino fût alors à l'apogée de sa gloire. Ambrogio avait vu à Florence, dans la grande salle du podestat, une fresque où Giotto, son modèle de prédilection, avait représenté, sous une forme symbolique, la justice qui doit présider aux jugements des hommes, et les quatre vertus cardinales qui lui servent de garantie. C'était comme la première esquisse d'une grande pensée à laquelle l'artiste siennois, pris d'une généreuse émulation, crut pouvoir donner tout le développement dont elle était susceptible.

Les documents contemporains prouvent que cette nouvelle tâche l'occupa pendant trois années consécutives. Il ne reste plus rien des huit compartiments dans lesquels il avait tracé autant d'épisodes de l'histoire nationale; mais il reste encore deux fresques, à la vérité très-inégales pour le mérite et pour le degré de conservation. Dans celle que son état de délabrement rend presque méconnaissable, l'auteur semble avoir eu l'intention de présenter le

contraste de la ville avec la campagne : d'un côté c'est l'intérieur de Sienne, avec ses édifices très-bien caractérisés, ses rues et ses places publiques où la foule se presse, des danses animées, où figurent des jeunes filles dont la tournure est assez gracieuse; de l'autre côté, en dehors de la porte, on voit des champs bien cultivés, des hommes et des femmes à cheval; et quoique cette partie du tableau soit un peu vide, on aime à y trouver un des premiers essais qui aient été tentés dans ce genre.

Mais l'intérêt qu'inspire cette peinture des divertissements de la ville et des occupations des champs est nécessairement effacé par l'impression bien autrement sérieuse que produit sur l'esprit du spectateur la grande composition patriotique et symbolique où l'artiste semble s'efforcer de justifier la préférence qui lui avait été donnée sur son rival Simone. Grandeur de style, délicatesse de contours, finesse d'exécution dans les détails, variété dans les caractères, délicatesse et intensité d'expression, perfection de coloris, en un mot, toutes les qualités dont l'ensemble produit ce qu'on appelle un ouvrage du premier ordre, se trouvent réunies dans celui-là. Jamais on ne vit des figures plus monumentales ni mieux appropriées au sens allégorique qu'elles doivent exprimer. Il y a certains visages pâles, merveilleusement encadrés dans des casques de fer, des guerriers à cheval et à pied, qui sont d'une beauté incomparable, et, dans la partie inférieure,

une procession de citoyens, à la manière des bas-reliefs antiques, avec des costumes très-pittoresques, et des types qui donnent une haute idée de la race à laquelle ils ont été empruntés.

Telle est l'impression générale que produit cette composition vraiment grandiose; et quand on l'étudie dans ses détails, on ne sait ce qu'il faut le plus admirer, ou la fécondité d'invention dont l'artiste a fait preuve, ou le sens profond qu'il a su donner à chacune des parties de ce grand tout.

Nous avons vu et nous verrons encore que les peintres siennois, quand ils étaient chargés d'un ouvrage qui avait une destination solennelle, y joignaient ordinairement, tantôt un souvenir personnel ou national, tantôt une prière, tantôt un enseignement moral ou politique. Simone, dans la grande salle du palais public, s'était presque érigé en prédicateur, et avait appuyé sa prédication sur de nombreux textes tirés de l'Écriture sainte. Pour se distinguer de ses devanciers, il ne restait plus au savant Ambrogio Lorenzetti qu'à s'ériger en philosophe, et à condenser sa science philosophique de la même manière qu'ils avaient condensé leur science théologique; c'est ce qu'il fit avec une précision admirable, et dont on lui saurait plus de gré, si les courtes sentences dans lesquelles il a formulé ses leçons n'étaient pas si difficiles à déchiffrer.

Il était naturel que celui qui avait appris à ses concitoyens à admirer le génie de Lysippe, leur

apprît aussi à admirer le génie d'Aristote, dont l'autorité, en matière de gouvernement et de morale sociale, n'était pas moins respectée que celle de saint Thomas, en fait de science scolastique. Ambrogio traça donc sur un des murs de la salle où les magistrats tenaient leurs séances, une espèce de traité politique à leur usage, composé de figures allégoriques et d'inscriptions explicatives, combinées les unes avec les autres de la manière la plus ingénieuse. Aux préceptes aristotéliques se trouvent mêlés parfois, mais très-rarement, des passages des livres saints; mais dans les peintures mêmes, c'est le génie chrétien qui domine partout. Au-dessus de la figure majestueuse de la Justice, plane la Sagesse divine qui l'inspire, et dont le regard calme et pur, tourné vers le ciel, indique assez clairement d'où lui viennent ses inspirations. Au-dessous de ces deux figures, et sur la même ligne, est assise la Concorde, qui a pour emblème un instrument de musique dont elle joue de la main droite, tandis que, de la main gauche, elle tient une corde qui communique, d'une part, avec les balances de la Justice, et de l'autre avec un vieillard couronné, dans lequel est personnifié le Gouvernement de la cité, et auquel ses traits, son expression, sa pose et son costume donnent une majesté vraiment imposante.

De même qu'à l'autre extrémité du tableau, la Sagesse divine est placée comme inspiratrice de la Justice, de même ici les trois vertus théologiques, planant

au-dessus de la tête du vieillard, sont placées comme inspiratrices du bon Gouvernement (*il buon Governo*), tandis que les vertus purement humaines, rangées symétriquement de chaque côté de son trône, ne sont là que comme simples conseillères. Chacune d'elles est admirablement caractérisée, et il y en a une, la Magnanimité, qui semble modelée sur une statue antique. Une seule de ces figures, celle de la Paix, laisse quelque chose à désirer (*Sala della Pace*). Ce n'est pas qu'elle soit moins bien dessinée que les autres; mais son attitude nonchalante fait un contraste presque choquant, non-seulement avec la tenue des autres personnages, mais aussi avec le ton général de cette composition, non moins sévère que magnifique (1).

Ambrogio Lorenzetti la terminait en 1340, et il est à remarquer que tous les tableaux qui restent de lui, sont postérieurs à cette époque. Ils devraient donc se ressentir de l'impulsion qu'avait dû donner à son génie l'accomplissement d'une si belle tâche; car, comme peintre symbolique, il venait de s'élever à une hauteur que nul artiste florentin n'avait encore su atteindre.

Mais ce genre de supériorité, qui suppose des facultés de premier ordre, ne garantit pas le même succès dans les ouvrages qui n'ont pour but que

(1) L'artiste a voulu aussi mettre son vers latin : *Salvet Virgo Senam vetrem quam signat amenam*. C'était la manie des peintres siennois, et toujours malgré Minerve.

de satisfaire ou d'exciter la piété des fidèles, comme on peut le voir dans son tableau de l'Académie des beaux-arts de Florence, peint par lui, en 1342, pour la chapelle d'un hôpital de Sienne. Bien que ce ne soit pas, à proprement parler, une image de dévotion, mais un épisode de la vie de Notre-Seigneur (la Présentation au temple), on peut reprocher à l'artiste d'avoir un peu trop perdu de vue les inspirations habituelles de l'école Siennoise, et de s'être préoccupé surtout de la perfection technique de son œuvre, laquelle ne laisse en effet rien à désirer sous ce rapport; mais la science du dessin et la vigueur du coloris rachètent bien imparfaitement ce qu'il y a de lourd et de prosaïque dans les personnages, et l'on ne peut s'empêcher de regretter la suavité de Duccio et de Simone, et les proportions sveltes qu'ils donnaient à leurs figures. Évidemment Ambrogio, si pur dans sa première manière, s'était laissé trop envahir par les tendances naturalistes de l'école Florentine, et il avait fini par sacrifier un peu trop la grâce à la force, comme s'il eût oublié le parfait équilibre qu'il avait maintenu entre l'une et l'autre dans ses fresques du cloître des franciscains, et dans celles de la salle dite *della Pace*.

On peut faire à peu près les mêmes remarques sur le tableau de l'Annonciation qui est à l'Académie des beaux-arts de Sienne, et qu'il peignit, en 1344, pour le palais public. La destination et la date rendent cette production doublement inté-

ressante. Il était naturel que l'artiste voulût lui donner toute la perfection possible, de peur que ses envieux ne cherchassent à y voir un symptôme de décadence. Aussi tous les genres de mérite que nous avons signalés dans le tableau de la Présentation, se trouvent-ils, à un degré très-éminent, dans cette composition, qui est le dernier produit authentique de ce pinceau si fécond ; mais on y remarque aussi les mêmes défauts, savoir, le manque de grâce et la lourdeur des proportions. Ici l'on ne découvre plus le moindre vestige du type traditionnel. Au lieu de l'humble vierge de Nazareth, on a devant les yeux une matrone romaine, ou, si l'on veut, une vestale, mais une vestale qui n'a pas renoncé à sa parure patricienne, car l'or brille sur ses vêtements et jusque dans sa chevelure ; de plus, un certain pli de la lèvre supérieure semble indiquer un sentiment bien opposé à celui que la salutation angélique fit éprouver à la Mère de Dieu. Cette expression de fierté matronale ou aristocratique est encore plus prononcée dans un autre tableau de l'Académie des beaux-arts, où la Vierge, type grandiose et fort, presse son enfant contre son sein, sans que ce mouvement donne la moindre suavité à sa physionomie. Les deux saintes qui sont à sa droite et à sa gauche, offrent la même vigueur masculine dans les membres, la même sévérité de lignes dans les traits, et cette même découpure de lèvres qui pourrait, au besoin, exprimer quelque chose comme le dédain. Tout cela

tenait si bien à la nature de l'artiste et aux qualités propres de son imagination, qu'il ne pouvait pas être suave et gracieux, même dans les œuvres de très-petites dimensions, comme le prouve un autre tableau de la même galerie, admirable dans son genre, surtout pour la touche vigoureuse des quatre évêques agenouillés, mais dans lequel les anges, et surtout les saintes qui entourent le trône de la Vierge, paraissent doués d'une énergie musculaire qui n'est pas en rapport avec leurs fonctions; mais, malgré certaines imperfections relatives que nous avons dû signaler dans Ambrogio Lorenzetti, il est impossible de se défendre d'un certain sentiment de tristesse, en disant adieu à ce dernier représentant de la grande école Siennoise (1), au moment où la peste de 1348 va passer sur Sienne, comme un ange exterminateur, et désorganiser, pour longtemps, toutes les institutions, excepté celles qui avaient la charité pour objet.

Cette cause ne fut pas la seule qui amena, pour la peinture, une période de décadence. Ni Simone, ni les frères Lorenzetti n'avaient laissé d'élève digne de leur succéder; on eût dit que la veine exploitée par eux et par leurs devanciers avait été épuisée. Alors se fit sentir, pour toutes les branches de l'art, un besoin nouveau, celui de suppléer, par l'association, à l'impuissance croissante des tradi-

(1) On ignore l'époque précise de la mort d'Ambrogio Lorenzetti. Peut-être fut-il une des victimes de la peste.

tions, et l'année 1355 vit donner une organisation définitive à la corporation des peintres, dont le nombre s'élevait encore à plus de soixante, malgré le malheur des temps. Leur exemple ne tarda pas à être imité par les sculpteurs et par les orfèvres, et il y eut sans doute plus d'un patriote qui, en voyant s'organiser cette triple académie, crut la prospérité de l'école nationale assurée pour des siècles.

Les statuts de ces diverses corporations forment un document curieux dans l'histoire de l'art. Le vrai but de la peinture religieuse n'a jamais été plus nettement formulé qu'il ne l'est par la corporation des peintres dans le préambule de leurs statuts. Ils y déclarent que *leur mission, par la grâce de Dieu, est de manifester aux gens ignorants et illettrés les choses merveilleuses opérées par la vertu et dans la vertu de la sainte foi* (1). A cette déclaration purement théorique, ils en ajoutent une autre d'une utilité plus pratique, c'est que *rien ne peut avoir commencement ni fin sans ces trois choses : sans pouvoir, sans savoir, et sans vouloir avec amour.*

Avant que ce nouveau système eût eu le temps de porter ses fruits, les soixante souscripteurs de ces statuts se partagèrent en deux groupes bien inégaux en nombre et en valeur, et comprirent bien diversément le rôle qu'ils avaient à jouer dans les calamités nouvelles qui vinrent s'ajouter à celles dont la

(1) Ces statuts sont imprimés en tête du recueil de G. Milanese.

ville de Sienne avait déjà été frappée. Des bouleversements politiques, accompagnés d'excès dont le récit fait horreur, armèrent, à plusieurs reprises, la partie infime et grossière de cette population malheureuse, et il en résulta une altération tellement profonde du caractère national, que l'histoire de toute cette période semble être l'histoire d'un autre peuple. Toute l'énergie se consumant en luttes intérieures, les invasions ne se repoussèrent plus par le fer, mais par l'or, et dans l'espace de peu d'années, la république subit quatre fois la honte de payer une grosse rançon à des soldats étrangers, que cet appât même rendait plus insolents (1). En même temps qu'il y avait avilissement au dehors, il y avait terreur au dedans ; car à la suite de l'expulsion des Neuf en 1368, l'aristocratie avait été proscrite en masse, et le parti démocratique, âpre à tout exploiter et à tout dégrader, s'était organisé en une fédération (*la casata grande del popolo*) dont les membres, liés entre eux par des serments fanatiques, se reconnaissaient au lion blanc qu'ils avaient adopté pour emblème et qui était peint sur la façade de leurs maisons. Du sein de cette première association on en vit bientôt sortir une autre (*la compagnia del Bruco*) composée de républicains plus purs, c'est-à-dire plus affamés de

(1) En 1363, Sienne paya 42,000 florins à la compagnie allemande, et 27,000 florins à la compagnie anglaise ; en 1365, 40,000 florins à la compagnie *della Stella* ; en 1368, 8,000 florins à une compagnie renvoyée de Pérouse.

pillage et de meurtre. A leur tête est un certain Domenico, revendeur de vieux habits, personnage ignoble et violent, mais très-populaire parmi les ouvriers de *la Costa ovile* que leur férocité rend capables de tout. Que sera-ce si cette férocité est encore stimulée par la faim? C'est précisément ce qui arriva dans l'année 1369; les maisons où il y avait des provisions de grains furent attaquées avec fureur et emportées d'assaut. En vain le sénateur et le capitaine du peuple, précédés du gonfalon et des trompettes, voulurent-ils réprimer le désordre par le châtimement des trois principaux coupables. Sur le bruit de leur arrestation et du danger qui menaçait leur vie, tous les membres de l'association se levèrent comme un seul homme, et non contents de s'être fait rendre les trois prisonniers, ils coururent au palais de la seigneurie, hurlant et tuant sur leur passage et décidés à obtenir, de gré ou de force, l'élimination de tous les membres qui leur étaient suspects. Les plus énergiques parmi les magistrats, parmi les nobles et parmi les bourgeois amis de l'ordre, préférèrent à une lâche capitulation la chance d'une lutte à main armée. Mais ce fut le bas peuple qui resta vainqueur, et il est superflu d'ajouter qu'il usa terriblement de la victoire. Le capitaine du peuple et le gonfalonier furent naturellement ses premières victimes, et il fallut en immoler beaucoup d'autres, avant que les haines populaires fussent satisfaites; et après que la vengeance se fut assouvie par le sang, la cupidité voulut l'être par

les confiscations, par les amendes et par la vente des revenus publics qui furent scandaleusement aliénés jusqu'à trois ans d'avance; car le pouvoir public resta entre les mains des insurgés qui se donnèrent le titre pompeux de *réformateurs*, et mirent leur inviolabilité sous la sanction des plus fortes pénalités. La moindre égratignure faite à l'un d'eux emportait la peine de mort, et l'application en était faite sans miséricorde, comme on le vit à l'occasion du supplice d'André Salimbeni et de ses dix-huit compagnons, tous intéressants par leur innocence, mais lui surtout à cause du beau nom qu'il portait. Le sénateur ayant eu l'air d'être touché de cette considération, l'alarme se répandit aussitôt par les *réformateurs*, qui accoururent en masse pour exiger l'exécution immédiate des dix-neuf victimes, exécution à laquelle présida le peintre Galgano, avec un gainier et un sellier pour assesseurs.

La réaction qui éclata contre les *réformateurs* en 1384 ne fit qu'aggraver le mal et envenimer les haines. Quatre mille citoyens utiles, la plupart artisans, furent bannis d'un seul coup, et quand on les rappela plus tard, il n'en revint pas quatre cents; et la république, épuisée de toutes les manières, engagée dans une guerre ruineuse contre Florence, était réduite à invoquer, non pas l'assistance, mais la domination du duc de Milan (1389), avec lequel fut conclu puis renouvelé (dix ans plus tard) l'un des marchés les plus honteux dont il soit

fait mention dans l'histoire des républiques italiennes. La honte et le patriotisme suscitèrent des oppositions généreuses. Mais le peuple, qui voulait despotiquement la servitude, mit à mort vingt des principaux opposants, à la tête desquels figurait le brave Nicolas Malavolti qui avait de glorieux titres à la reconnaissance de ses concitoyens, et quand la terreur eut garanti l'obéissance, on eut enfin la satisfaction de se livrer, pieds et poings liés, à l'un des ennemis les plus dangereux qu'ait eus la liberté italienne au moyen âge (1). On alla jusqu'à engager les générations futures, en décidant que Sienne ferait partie des possessions héréditaires de la famille Visconti, et on célébra cette abdication de la patrie par les plus folles réjouissances. Un complot, tramé par quelques patriotes énergiques, amena une insurrection qui fut étouffée dans le sang, et les vainqueurs, cumulant tous les genres d'impiété, célébrèrent leur victoire par une messe du Saint-Esprit dans le Dôme, et déclarèrent que l'anniversaire de cette grande journée serait pour le peuple une fête non moins solennelle que celle de Pâques. Mais l'odieux de toutes ces résolutions est effacé par le ridicule, quand, peu de temps après, sur la nouvelle de quel-

(1) La formule de l'acte semble être empruntée à quelque protocole du Bas-Empire : *Noi domandiamo alla signoria sua che per sua benignità voglia accettare il dominio della città di Siena e di noi suoi divoti figliuoli e servidori e reggerli come parra all' eccellenzia sua convenirci, sicchè possa liberamente disporre tutto come di qualunque città più suggesta a lui.*

ques revers essayés par le duc de Milan, on voit les Siennois, rompant leur allégeance, faire disparaître son écusson du palais public, et se laisser imposer la paix, à des conditions très-dures, par les Florentins, ses ennemis et ceux de la république. Cette paix humiliante fut conclue en 1404, l'année même où naquit saint Bernardin, qui devait travailler avec tant de gloire à la régénération de ses compatriotes.

Une particularité curieuse dans l'histoire de l'école Siennoise, c'est que les artistes qui en sortirent pendant la dernière moitié du xiv^e siècle figurèrent, presque tous comme instigateurs ou comme acteurs, dans les révolutions qui ensanglantèrent leur patrie, pendant plus de cinquante ans. Franchissant d'un seul bond les idées intermédiaires, ils se posèrent pour la plupart en vengeurs du peuple et en exterminateurs de quiconque avait usurpé ou usurperait encore ses droits, et comme ni le temps ni l'impunité ne leur manqua, ils firent un usage affreux de l'ascendant qu'on leur laissa prendre sur les masses.

La liste de ces artistes démagogues serait trop longue, s'il fallait les nommer tous; d'ailleurs, le mérite de leurs productions ayant été en raison inverse de leur notoriété démagogique, ils n'ont droit de figurer dans l'histoire de l'art que pour satisfaire la curiosité qu'inspire au lecteur leur étrange déviation, punie par un si complet avortement; ce qui ne les empêcha pas d'exécuter une quantité

d'ouvrages de circonstance, pour lesquels la préférence leur était toujours accordée sur les peintres qui ne se mêlaient pas comme eux aux discordes civiles. Protégés contre la critique par leur popularité, ils se hâtaient de quitter le pinceau pour reprendre le glaive ou pour remplir les fonctions turbulentes et lucratives de quelque magistrature populaire, dans laquelle ils avaient habituellement pour collègues et probablement aussi pour patrons des barbiers, des bouchers, des cordonniers et autres républicains dignes de l'œuvre à laquelle on les faisait concourir. C'était en descendant ainsi jusqu'au niveau des professions les plus infimes, que l'artiste se procurait une courte et funeste vogue qui lui donnait la satisfaction de peindre des gonfalons et des bannières, destinés à figurer dans les fêtes populaires, alors plus fréquentes que jamais.

Ce même Galgano que nous avons vu présider sans remords à l'exécution de dix-neuf victimes innocentes, et qui fut à plusieurs reprises capitaine du peuple et prieur de quartier, semble avoir éclipsé tous les autres peintres, sinon par son talent, du moins par sa popularité qui lui procura pendant douze ans de suite (1372-1384) des travaux appropriés à son goût et aux passions politiques dont il était lui-même plus enivré que personne. Dans la liste de ses nombreux ouvrages, on ne trouve pas un seul tableau religieux ; ce sont toujours des peintures patriotiques faites pour être étalées en pu-

blic aux yeux du peuple qui n'applaudissait plus qu'à celles-là (1).

Il fallait que la multitude fût devenue très-sensible à ce genre de flatterie ; car Galgano, malgré sa fécondité, fut loin d'y suffire, et nous lui trouvons une multitude de collègues, artistes non moins insignifiants, et républicains non moins farouches, tous occupés de la même tâche et y consacrant le peu de loisir que leur laissait la chose publique. Voilà ce qui rendait intéressants, pour une génération déjà dépravée quant au goût, des artistes comme Paolo di Neri, Cecco di Manno, Meo di Piero, Cristofano di Cosona, Antonio di Brunaccio (2), Giovanni di Viva et, tant d'autres qui, comme eux, ne mériteraient pas qu'on se souvint même de leurs noms, si cet entraînement de toute une école et la décadence dont elle fut en même temps frappée, ne formaient un épisode aussi instructif que curieux dans l'histoire de l'art.

Le lecteur devine sans peine ce que devinrent, sous de telles influences et en de pareilles mains, les traditions jusqu'alors si pures de l'école Siennoise. La grâce et la majesté qui avaient caractérisé ses types, firent place à une vulgarité farouche dont l'empreinte se retrouve dans plusieurs tableaux re-

(1) En 1384, il fut payé pour avoir peint vingt-six pennons.

(2) Brunaccio était sculpteur. Bien qu'il fût l'un des prieurs dans l'année de terreur 1368, on peut croire qu'il valait mieux que ses collègues, puisque sainte Catherine lui écrivit une lettre qui subsiste encore.

ligieux de cette époque, et particulièrement dans ceux de Luca Tommè, et de Biagio di Goro, tous deux fréquemment investis de fonctions publiques, et jouissant comme peintres d'une assez grande vogue, même hors de leur patrie. On les trouve en effet chargés d'exécuter des travaux considérables, le premier à San-Quirico, le second à San-Gimignano di Valdelsa, où il se montra si inférieur à Berna et à Giovanni d'Asciano, tous deux compatriotes et contemporains de Biagio, mais purs de toutes les influences qui avaient souillé son imagination et vulgarisé son pinceau (1).

Parmi cette quantité d'artistes républicains qui partagèrent très-inégalement leur enthousiasme et leur vie entre l'art et la liberté, il en est un en faveur duquel on aimerait à faire une exception, à cause de la correspondance qu'il entretenait avec sainte Catherine (2), dont le portrait, peint par lui, se voit encore aujourd'hui dans l'église de Saint-Dominique. Je veux parler d'Andrea Vanni, l'un des plus ardents promoteurs de l'expulsion des nobles en 1368, l'artiste qui eut alors la gloire de peindre le gonfalon de la liberté, l'ambassadeur de la ré-

(1) Il y a un tableau de Luca Tommè à Pise, dans la collection de l'Académie des beaux-arts. On dirait un produit de l'école de Giunta Pisano, si le nom de l'artiste n'y était pas.

(2) Ces lettres, dont l'une est un traité admirable sur l'amour désordonné que l'homme a de lui-même, sont conservées dans la bibliothèque publique, où le pape Pie VI les baisa comme de saintes reliques, en 1798.

publique auprès des Florentins et auprès du pape Grégoire XI, duquel on attendait alors la guérison des maux qui travaillaient l'Italie. Il est certain que, par un privilège qu'on ne peut pas attribuer exclusivement à la supériorité de ses œuvres, il est à peu près le seul peintre de cette école démocratique dont sa patrie ait gardé un durable souvenir. Outre le portrait de sainte Catherine qui aurait suffi pour le populariser (1), il exécuta, dans plusieurs églises de Sienne, des tableaux qui, malgré leur incorrection et l'absence presque totale de vigueur et de relief, méritent néanmoins de n'être pas confondus avec les productions vulgaires de cette époque. Si l'exercice et la fermeté manquèrent à son pinceau, du moins il eut le mérite de prendre ses types hors de la sphère des passions démocratiques, et de continuer, autant que les circonstances le permettaient, les traditions de l'ancienne école. Autant qu'on en peut juger par quelques fragments qui se trouvent dans le Musée de Naples (2), et par le tableau très-bien conservé qu'on voit sur l'autel de la sacristie de Saint-Étienne, il marcha de loin sur les traces de

(1) Il fit le portrait de sainte Catherine deux fois. Celui qu'il peignit dans le Dôme pour la chapelle de Saint-Jacques, à la demande de son compère Cristofano di Gano, pieux disciple de la sainte, a disparu depuis longtemps.

(2) La chapelle qu'il peignit à Naples, en 1373, pour le comte del Balzo, a été détruite. En 1376, il fut nommé architecte du Dôme de Sienne, puis capitaine du peuple, en 1379. Son tableau de la sacristie de Saint-Étienne, peint en 1400, fut peut-être son dernier ouvrage.

Simone di Martino en s'appropriant tant bien que mal ses types gracieux, surtout dans les figures accessoires de saintes, qui, chez Andrea Vanni, sont toujours supérieures à la figure principale. Dans la représentation des saints, il n'a échappé qu'au reproche de vulgarité ; on y trouve la mollesse et l'indécision de son caractère, et on reconnaît l'artiste qui avait dans son cœur des hommages simultanés pour une république sauvage et pour une pauvre fille comme sainte Catherine de Sienne ; qui se précipitait d'abord sans mesure dans les orgies de la liberté, et qui peignait ensuite sur la façade du palais public les armes du duc de Milan, comme pour sceller le contrat de servitude que le parti républicain venait de passer avec un despote étranger.

Maintenant, si nous suivons dans leur exil volontaire les artistes qui, sacrifiant leur patrie à leur vocation, cherchèrent un refuge dans des lieux où le culte du beau était encore possible, nous les trouverons tellement supérieurs à ceux qui vouèrent leur pinceau aux caprices de la populace et de ses chefs, qu'il ne sera plus permis de douter de la fatale influence exercée par la démagogie sur l'art. Berna, qui mourut à San-Gimignano en 1380, après avoir commencé un ouvrage gigantesque qui fut dignement achevé par son élève Giovanni d'Asciano (1),

(1) Ce Giovanni d'Asciano est tout l'opposé de Simone. Son pinceau, plus vigoureux que suave, a tracé avec une énergie remarquable

était un pauvre réfugié siennois dont le nom ne figure pas une seule fois dans les fonctions publiques alors si convoitées par les peintres. Aussi, comme ses types sont restés nobles et purs, et comme son exécution laborieuse et ferme se ressent encore des traditions transmises par la génération précédente! Ses innombrables peintures, disséminées dans les églises et les couvents de la Toscane, ont presque toutes disparu, et ses grandes fresques de San-Gimignano n'ont pas échappé au vandalisme des restaurations modernes. C'est dans l'église collégiale d'Asciano, patrie de son élève chéri, que se trouvent ses œuvres les plus précieuses et les mieux conservées. Il y en a une surtout, représentant la naissance de la Vierge, qui accuse des inspirations complètement étrangères aux écoles Siennoise et Florentine. La beauté des types, l'élégance et la dignité des poses, la richesse des costumes, le charme répandu sur toute la composition, font penser aux belles productions qui devaient sortir plus tard de l'école Ombrienne. Ce sont surtout les groupes d'anges et les deux miniatures représentant la mort et les funérailles de la Vierge, qui impriment à l'imagination du spectateur ce mouvement d'anticipation; car, évidemment, l'artiste y a devancé de beaucoup, sous le rapport du sentiment et de la grâce, son siècle et son école. On

plusieurs traits de l'histoire du Nouveau Testament. Je crois que la physionomie de Judas n'a jamais été mieux rendue.

serait presque tenté de signaler en lui le précurseur de Gentile da Fabriano.

Le contraste entre les artistes mêlés aux tumultes populaires et ceux qui surent s'en tenir éloignés, ressort, d'une manière plus particulièrement frappante, de l'histoire d'un groupe de peintres, d'orfèvres et de sculpteurs portant le nom de Bartolo, mais sans avoir tous appartenu à la même famille ni à la même école. Bartolo di Fredi, qui ne fut pas, quoi qu'en dise Vasari, le père de Taddeo, fut honoré de toutes les fonctions par lesquelles la faction dominante récompensait et stimulait le zèle de ses favoris. Il peignit aussi, lui, des bannières, et fut plus d'une fois capitaine du peuple et prieur de quartier, avec un tanneur et un charcutier pour collègues. Ses fresques, dans l'église de San-Gimignano, ne sont assurément pas faites pour donner une haute idée de son talent; mais on serait obligé de lui assigner une toute autre place, s'il était prouvé que le grand tableau de l'Académie des beaux-arts est vraiment un ouvrage de sa main.

Andrea di Bartolo, peintre et orfèvre, fut, pour ainsi dire, en permanence dans les emplois publics depuis 1400 jusqu'à 1431, année de sa mort. Aussi, à l'exception de l'ouvrage qu'il exécuta pour la fameuse sacristie de Pistoia, et du tableau très-médiocre qu'on voit dans l'église de Buonconvento, il n'est resté de lui aucune œuvre d'orfèvrerie ou de peinture, soit dans sa patrie, soit dans le reste de la Toscane.

L'artiste qui honora vraiment le nom de Bartolo, dans cette période si féconde en avortements, fut Taddeo, qui porta dans la pratique de son art non-seulement l'indépendance d'un noble caractère, mais des inspirations puisées aux sources les plus pures et les plus élevées. Il fut de ceux que leur antipathie pour les excès démagogiques força de chercher, loin de leur patrie, un emploi plus sûr et plus honorable à leurs pinceaux. C'était dans les dernières années du *xiv^e* siècle, quand il était dans toute la force de l'âge et du talent. On le vit alors parcourir successivement presque toutes les villes de la Toscane, Pise, Arezzo, Volterra, Asciano, San-Miniato, San-Gimignano, Montepulciano, laissant dans chacune d'elles des tableaux ou des fresques, dont un bon nombre a été conservé jusqu'à nos jours; puis, étendant son influence jusque sur le territoire sacré de l'Ombrie, et déposant à Gubbio et à Pérouse des germes qui ne devaient pas être perdus pour la génération suivante (1).

Il était difficile qu'à travers toutes ces pérégrinations

(1) Le tableau qu'il peignit pour l'église de Saint-Paul, à Pise, est aujourd'hui au musée du Louvre. Ceux d'Arezzo, de Volterra, de San-Miniato, de Gubbio, n'existent plus; mais la Vierge au chardonneret, avec huit grandes figures de saints, qu'il peignit pour les franciscains de Pérouse, se trouve encore au musée de cette ville. Son Annonciation, à l'Académie des beaux-arts de Sienne, est un de ses meilleurs ouvrages; un triptyque, représentant la Madone entre deux saints, m'a paru encore plus charmant comme miniature. Il y a en outre l'Adoration des bergers et la Mort de la Vierge, traitée avec cette profondeur de sentiment qui caractérise Taddeo di Bartolo.

nations, il restât aussi fidèle que ses prédécesseurs aux traditions pures de l'école Sienne. Ses fréquents séjours à Pise ne pouvaient manquer de lui faire subir plus ou moins l'influence de l'école Florentine, surtout celle d'André Orcagna, dont le génie offrait une certaine analogie avec le sien, et ce fut sans doute par suite de cette influence que Taddeo di Bartolo, non content d'avoir représenté l'Enfer de Dante dans une fresque du couvent de Monte Oliveto, voulut reproduire le même sujet, en y joignant la représentation du Paradis, dans l'église principale de San-Gimignano. Nous savons en effet que cette dernière fresque, ainsi que les belles figures d'apôtres et de prophètes qui l'accompagnaient, furent exécutées en 1393, c'est-à-dire immédiatement après le premier séjour de l'artiste à Pise ; et ce fut probablement vers la même époque qu'il peignit la belle Madone qui se trouve maintenant dans la chapelle du baptistère de San-Gimignano (1).

Quand les troubles qui n'avaient cessé d'agiter cette pauvre république de Sienne, depuis la peste de 1348, parurent enfin se calmer à la paix de 1404, Taddeo di Bartolo quitta Pérouse pour retourner dans sa patrie, où il trouva d'abord les esprits exclusivement occupés de la réparation des

(1) Il faut que son tableau d'Asciano soit antérieur à celui-ci. L'influence de Duccio y est encore visible. Il y a une sainte Agathe qui est évidemment empruntée au fameux tableau du Dôme de Sienne.

maux qu'on avait soufferts. Il fallait que la détresse fût grande, puisqu'un des remèdes qu'on imagina fut d'employer à la reconstruction des ponts et des chaussées l'argent destiné à l'achèvement du Dôme.

Enfin en 1406, quand les dépenses d'urgente nécessité commencèrent à ne plus absorber les revenus bien appauvris de l'État, les magistrats chargés de les administrer, confièrent à Taddeo di Bartolo la tâche la mieux appropriée à son âme, à la fois pieuse et patriotique, celle de tracer sur les murs de la chapelle du palais public, d'abord l'histoire de la Vierge, la protectrice de Sienne et sa patronne par excellence, ensuite des peintures historiques et allégoriques qui, sous le pinceau du peintre philosophe, devinrent une sorte d'enseignement politique permanent, placé sous les yeux de ceux qui avaient entre les mains les destinées de cette malheureuse république.

Les fresques, représentant l'histoire de la Vierge ont été tellement mutilées et tellement défigurées par tous les genres de vandalisme, qu'il serait difficile de juger, d'après ce qui en reste, du degré d'aptitude et d'inspiration que Taddeo di Bartolo porta dans l'accomplissement de cette tâche. La finesse qu'il savait donner à ses physionomies, la délicatesse de ses contours, l'harmonie de son coloris (1), rien de tout cela ne se retrouve dans cette

(1) Pour juger de la beauté de son coloris, il suffit de voir son tableau de l'Annonciation, dans la galerie de Sienne.

belle composition de la mort de la Vierge, dont on est réduit à n'admirer que l'ordonnance et quelques détails pathétiques. Les portraits des grands hommes de la république Romaine, mère putative de la république Sienneise, étaient tracés sur des données trop vagues pour être caractérisés comme ils auraient pu l'être un demi-siècle plus tard. Mais, outre ces figures soi-disant historiques, il y en a une qui a heureusement échappé aux injures du temps et des hommes, et qui suffirait à elle seule pour donner une idée de la puissance d'imagination de l'artiste; c'est la figure de saint Christophe portant l'Enfant-Jésus sur ses épaules. On sait toute la popularité de cette légende symbolique au moyen âge, et les fréquentes représentations qui en furent faites au dedans et au dehors des églises; eh bien, je ne crois pas que la tête du saint ait jamais été aussi bien rendue. La force et la noblesse y sont on ne peut plus heureusement combinées, et il y a dans le regard, à la fois respectueux et scrutateur, une expression à laquelle le langage descriptif ne saurait atteindre. Ce saint Christophe est, sans contredit, l'œuvre capitale de Taddeo di Bartolo, et je n'hésite pas à la placer même au-dessus de son grand tableau de l'Assomption, dans l'église de Montepulciano, bien que cette dernière composition, dans laquelle on compte jusqu'à deux cents têtes, puisse être, à juste titre, regardée comme son chef-d'œuvre, tant sous le rapport de la ri-

chesse et de la variété, que sous celui de l'exécution technique.

Pendant que Taddeo di Bartolo travaillait à décorer la chapelle du palais public, de rudes tribulations lui étaient suscitées par un rival envieux et brutal qui avait barbouillé sur les murs de la salle voisine (*sala della balia*), l'histoire du pape Alexandre III, que sa passion pour les menées démagogiques ne lui permit pas d'achever. Les choses en vinrent à tel point que les gonfaloniers et les conseillers de la république durent intervenir juridiquement pour protéger l'artiste persécuté contre les outrages de son persécuteur, qui fut condamné par eux à lui payer dix florins d'amende. Il s'appelait Martino Bulgarini, et se croyait propre à toutes les tâches et à tous les emplois. Son nom figure presque constamment parmi ceux des fonctionnaires publics, ce qui ne l'empêchait pas de se faire adjuger par ses patrons des travaux de peinture qu'il ne finissait presque jamais. Ses seuls élèves furent ses deux fils, qui marchèrent si bien sur ses traces, qu'ils parvinrent à peindre encore plus mal que leur père.

C'était déjà bien avant dans le xv^e siècle, puisque les documents contemporains font mention de Bulgarini jusqu'en 1435. Dix ou douze ans auparavant, Taddeo di Bartolo avait terminé sa carrière, et il avait pu espérer, en mourant, que de meilleurs jours allaient luire pour la république, puisqu'il avait vu commencer l'apostolat religieux et patrio-

tique de saint Bernardin qui, à force de prédications et de prières, obtint qu'on modifiât les statuts les plus oppressifs pour le parti vaincu, et qu'aux armes du duc de Milan, qui souillaient la façade du palais public, on substituât, en guise d'écusson national, une plaque de cuivre doré, avec les initiales du nom de Jésus (1424); mais il avait affaire à des factions trop ulcérées et trop ombra-geuses pour qu'il pût obtenir d'elles autre chose que des trêves, et les haines, comprimées pour un temps par son zèle, éclatèrent bientôt avec une nouvelle violence.

Entre toutes les mesures auxquelles eut recours la fraction dominante de la bourgeoisie pour assurer son triomphe, celle qui exerça la plus fatale influence sur les destinées de l'art et sur le caractère national, fut la proscription de l'aristocratie militaire et l'exil immédiat de tous les gentilshommes en état de porter les armes. On comprend à quelle sorte de patronage cette élimination allait réduire toutes les branches de l'art, et combien leur affinité naturelle avec l'héroïsme, sous toutes ses formes, allait en être compromise. On vit l'orgueil mercantile, heureux de se satisfaire aux dépens de l'orgueil féodal, imposer à tous les citoyens âgés de moins de quarante-cinq ans l'obligation d'avoir, sous leur nom, un négoce ou un trafic quelconque, afin de ne pas blesser l'égalité républicaine; et, pour empêcher les rivalités de luxe entre les femmes, on fit des lois somptuaires qui leur interdi-

saient les étoffes précieuses et les bijoux (1). C'était la pire espèce de puritanisme, celle qui substitue la satisfaction d'une passion ignoble au but ascétique ou patriotique qu'on a coutume de se proposer dans ces sortes de sacrifices.

Ce n'était pas dans une pareille atmosphère que les artistes qui sentaient la dignité de leur vocation, pouvaient respirer librement. Aussi l'école Sienneise, si riche au *xiv*^e siècle, s'appauvrit-elle de plus en plus dans la première moitié du *xv*^e, quoiqu'elle possédât, à cette époque, des peintres et des sculpteurs dignes de son ancien renom; mais les émigrations temporaires les tenaient trop souvent éloignés de leur patrie, pour qu'ils eussent le temps de renouer la chaîne des anciennes traditions ou d'en implanter de nouvelles.

Ainsi Domenico di Bartolo, qui fut sans contredit le premier peintre siennois de son temps, et qui ne paraît pas avoir été investi une seule fois de fonctions publiques, alla, comme tant d'autres, chercher dans les montagnes de l'Ombrie un refuge contre les impressions pénibles qui troublaient ailleurs la pureté naturelle de son imagination. C'était en 1438, au moment même où éclatait cette recrudescence de haines civiles dont nous avons parlé

(1) La femme d'Achille Petrucci ayant fait un beau discours latin à l'impératrice Constance, qui lui laissa le choix d'une faveur, elle demanda qu'en dépit des statuts, il lui fût permis de porter ses belles robes et ses bijoux, ce qui fut accordé par décret du *concistoro*. Malavolti, III^e part., lib. 2.

plus haut. Plus de trente ans auparavant, Taddeo di Bartolo avait paru dans les mêmes lieux, et nous avons dit quelles traces il y avait laissées de son passage ; mais ce ne fut pas à celles-là que Domenico di Bartolo s'arrêta. Les peintures que fra Angelico avait exécutées à Cortone et à Pérouse, étaient alors dans toute leur fraîcheur, et quand Domenico arriva dans cette dernière ville, la vue du chef-d'œuvre qui décorait l'église de Saint-Dominique, fut pour lui une sorte de révélation qui imprima un nouveau caractère aux produits de son pinceau, comme on peut s'en assurer par son ravissant tableau conservé encore aujourd'hui dans l'intérieur du couvent de Sainte-Julienne à Pérouse, et dont je n'ai pu examiner qu'imparfaitement les détails à travers la grille d'un parloir ; mais je puis promettre à ceux qui auront le bonheur de le regarder de plus près, des jouissances non moins vives que celles qu'on éprouve en présence des plus purs chefs-d'œuvre de l'école mystique. Pour se faire une idée approximative du style de celui-ci, on peut voir le précieux petit tableau, conservé dans l'Académie des beaux-arts, et qui ne ressemble à aucun de ceux qui l'entourent, ni pour la manière, ni pour le coloris, ni surtout pour le type de Vierge, qui semble emprunté à Allegretto Nucci ou à quelque autre artiste ombrien de la même époque. Cette empreinte étrangère semble être restée à Domenico tant qu'il vécut ; on la reconnaît encore dans la fresque qu'il peignit, en 1444, pour

la chapelle de l'hospice della Scala, et qui est connue sous le nom de *Madonna del Manto*, parce qu'on y voit la Vierge étendant son manteau, pour prendre le peuple siennois sous sa protection. Bien qu'on n'y retrouvât pas le type favori de l'école nationale, il était impossible de ne pas s'agenouiller avec un certain élan de piété devant cette image qui, même dans l'état de ruine où elle est aujourd'hui, nous apparaît encore si suave et si grandiose, et suffirait à elle seule pour assigner à son auteur une des premières places parmi les artistes siennois du xv^e siècle.

C'est le seul tableau de dévotion qui reste de Domenico à Sienne. Pour en trouver un autre, il faut aller à Asciano, dans l'église de Saint-Augustin, où l'on peut voir, au maître-autel, une charmante petite Madone, détachée d'un grand tableau qui se trouve sur un autel latéral. Il avait aussi travaillé pour les églises de Florence, et Vasari nomme celles des Carmes et de la Trinité comme ayant été décorées de ses œuvres, dont il ne reste plus, ni dans l'une ni dans l'autre, aucun vestige.

Le plus considérable de ses ouvrages, sous le rapport de l'étendue, se trouve dans le grand hôpital de Sienne, en face de la cathédrale. Ce sont cinq grandes peintures à fresque, représentant les divers actes de charité chrétienne qui se pratiquaient dans cette magnifique institution, avec d'autres sujets qui se rapportaient à sa fondation, sous le pape Célestin III. Domenico di Bartolo con-

sacra cinq années consécutives à l'accomplissement de cette tâche, qui n'était pas moins en harmonie avec les dispositions de son âme qu'avec les tendances de son génie. Il la commençait en 1440, après avoir peint, dans la sacristie du Dôme, la légende de saint Victor et celle de saint Savino. Ses fresques de l'hôpital, aujourd'hui défigurées par une retouche barbare, lui valurent d'autres travaux, dont le nombre s'accrut tellement, qu'il ne put plus y suffire. Pour le forcer à peindre le couronnement de la Vierge, qu'il avait promis immédiatement après avoir terminé la Madonna del Manto, on refusa de lui payer l'arriéré de son salaire; mais il ne paraît pas qu'il s'en soit ému. Aucun des ouvrages qu'il exécuta dans les quatre ou cinq années suivantes, les dernières de sa vie, n'est parvenu jusqu'à nous. Il avait dessiné, dès l'année 1434, pour le pavé du Dôme, cette belle figure de l'empereur Sigismond, tracée d'après un portrait que lui-même avait apporté de ses voyages, et qui lui fut acheté par la fabrique (1). Comme Taddeo di Bartolo, il ne se laissa distraire par aucune des tentations qui faisaient avorter tant de talents contemporains, et, pendant tout le temps qui s'écoula entre son retour et sa mort, qui dut avoir lieu vers 1449, son nom ne parut pas une seule fois parmi ceux des serviteurs plus ou moins intéressés de la république.

(1) *Documenti dell' arte Senese*, vol. II, p. 464, 473.

Domenico di Bartolo ne fut, quoi qu'en dise Vasari, ni le neveu ni l'élève de Taddeo di Bartolo. Il dut faire son premier apprentissage dans sa ville natale d'Asciano, en étudiant de préférence les peintures de son compatriote Berna, dont le style a beaucoup de ressemblance avec le sien. Taddeo di Bartolo a consigné lui-même dans son testament le nom du peintre qui fut à la fois son héritier et son disciple, et qui, s'il faut en juger par le seul ouvrage qui reste de lui, n'était pas indigne d'un pareil maître. Ce peintre s'appelait Gregorio di Cecco, et cet ouvrage unique, sans lequel on ignorerait jusqu'à son nom, est la Vierge au chardonneret, qui se trouve dans la sacristie du Dôme de Sienne. Bien qu'on y puisse également admirer la grâce et la finesse des contours, ainsi que l'exquise pureté des traits, ce n'est point en cela que consiste son principal mérite, mais plutôt dans une conciliation singulièrement heureuse de l'inspiration individuelle, avec le respect pour le type traditionnel de l'école. Les yeux de la mère, fixés sur son divin Enfant, sont empreints à la fois de tristesse et de tendresse, et la pensée dominante de l'artiste semble avoir été exprimée par ces paroles inscrites dans l'aurole : *Virgo pulchræ dilectionis* (1).

(1) La date de ce tableau, 1423, coïncide à peu près exactement avec celle de la mort de Taddeo di Bartolo, son maître. — En 1420, le maître et l'élève peignirent ensemble un tableau pour l'église de Saint-Augustin. On ne sait pas ce qu'il est devenu. *Documenti*, etc., vol. I, pag. 47.

Quel dommage que ce Gregorio di Cecco n'ait pas laissé dans les églises de Sienne d'autres images de dévotion ! Fut-il méconnu par ses concitoyens, ou fut-il la victime de ces déviations fatales qui avaient produit tant d'avortements dans l'école Siennoise, ou bien alla-t-il chercher ailleurs les encouragements qui lui manquaient dans sa patrie ? Cette dernière supposition est la plus vraisemblable de toutes, à cause de la fréquence de ces émigrations volontaires, et par l'impossibilité où se trouvaient les artistes, aussi bien que les autres citoyens, de rester neutres entre les partis acharnés qui déchiraient la république.

Il arrivait quelquefois que ceux qui auraient pu rester neutres pour leur propre compte, étaient enveloppés, par reconnaissance ou par point d'honneur, dans les disgrâces de leurs amis ou de leurs patrons, et ce fut ainsi qu'un des plus grands sculpteurs, je ne dirai pas de Sienne, mais de l'Italie tout entière, un digne rival de Ghiberti et de Donatello, Jacopo della Quercia, se vit obligé de quitter sa patrie, par suite de l'expulsion de son protecteur, Orlando Malavolti, qui avait combattu les serviles résolutions prises par ses concitoyens en faveur du duc de Milan, et dont le palais avait été rasé par décret public, en punition de cette généreuse résistance.

La renommée de ce Jacopo della Quercia s'étendit beaucoup plus loin que celle des peintres qui émigrèrent pour les mêmes causes que lui. Les

villes de Florence, de Lucques, de Ferrare (1), de Bologne, se décorèrent successivement de ses œuvres, et quand il osa concourir avec Ghiberti, Donatello et Brunelleschi, pour les portes du baptistère, on ne lui trouva d'autre tort que celui d'avoir voulu maintenir la sculpture dans ses limites naturelles. Il avait, aussi lui, débuté par des travaux d'orfèvrerie, qui lui avaient fourni l'occasion de montrer et de cultiver l'élégance naturelle de son goût, et il fallait qu'il jouît à Sienne d'une popularité précoce, puisque, dès l'année 1391, à l'occasion des funérailles d'Azzo Ubaldini, général de la république, il fut chargé, n'ayant pas encore vingt ans, de lui élever, ou plutôt de lui pétrir une statue équestre, dont le moindre mérite était d'imiter parfaitement le marbre.

Ainsi, quand Jacopo della Quercia s'exila volontairement de sa patrie, ses concitoyens étaient à même d'apprécier la perte qu'ils allaient faire. Quant à lui, il y gagna en expérience et en renommée, et quand il revint à Sienne, au bout de quelques années, et qu'on lui vit exécuter successivement les sculptures de la *Fontegaia* et celles du baptistère, l'admiration alla toujours en croissant. Ce n'était pourtant pas pour sa ville natale qu'il devait exécuter la plus merveilleuse de ses œuvres; c'était à Bologne, où il fut appelé, en 1425, par

(1) On voit encore, dans le Dôme de Ferrare, la délicieuse Madone avec l'enfant, qu'il y sculpta en 1408.

l'archevêque d'Arles, qui la gouvernait comme légat du saint-siège. L'artiste, quoiqu'il eût dépassé les années de l'âge mûr, avait conservé toute la vigueur de ses facultés et toute l'activité de la jeunesse, sans quoi il n'aurait pu tenir si longtemps contre les épreuves de tout genre qu'il eut à subir pendant les douze années qui suivirent, et qui furent partagées entre plusieurs tâches, dont la plus importante fut celle dont il est ici question.

Il s'agissait d'achever la façade de l'église semi-gothique de San-Petronio, et l'artiste s'obligeait, par une stipulation formelle, à mettre cette façade en harmonie avec l'ensemble de l'édifice. Pour se procurer les matériaux nécessaires, il lui fallut faire des voyages à Vérone, à Venise et à Carrare; puis il lui fallut faire des séjours temporaires à Sienne, pour satisfaire les exigences de ses concitoyens, qui insistaient sur l'achèvement des travaux commencés par lui, et qui, après l'avoir contraint à s'exiler dans sa jeunesse, le persécutaient de leur estime dans ses vieux jours.

Pour l'intelligence et la représentation des sujets bibliques, on pourrait dire que Ghiberti fut comme le précurseur de Raphaël, et Jacopo della Quercia celui de Michel-Ange. Ce rapport entre les deux derniers est encore plus frappant à cause de la ressemblance qui se trouve entre les épreuves auxquelles ils furent mis, l'un pour la façade de San-Petronio, l'autre pour la façade de San-Lorenzo. A quoi il

faut ajouter que quand Michel-Ange, à peine âgé de vingt ans, chercha un refuge à Bologne contre la catastrophe dont étaient menacés les Médicis (1494), le séjour assez long qu'il y fit lui permit d'étudier à loisir les sculptures de Jacopo della Quercia, et le fruit de cette étude se retrouva plus tard dans les compositions bibliques de la chapelle Sixtine.

L'artiste siennois avait à décorer la porte du milieu, qui est aussi son ouvrage, de bas-reliefs dont les sujets devaient être empruntés, dans une proportion fort inégale, à l'Ancien et au Nouveau Testament. Jamais aucun sculpteur n'avait encore si bien traduit les premiers chapitres de la Genèse, et l'on comprend que Michel-Ange se soit inspiré de cette traduction. La création d'Adam et Ève, leur chute et leur expulsion du paradis terrestre, pourraient être considérés comme autant de chefs-d'œuvre, si, dans ces divers compartiments, les figures drapées étaient traitées avec autant de goût que les figures nues. Celle d'Ève, si naïve et si gracieuse, au moment où elle naît à la vie, peut être regardée comme une des productions les plus exquises de la sculpture chrétienne au moyen âge, et, si le Père éternel n'était pas surchargé de si lourdes draperies, le groupe dont il fait partie offrirait tous les genres de perfection dont le sujet était susceptible; il y a de la noblesse dans l'action du Créateur et de la majesté dans ses traits, et ces deux qualités se retrouvent, au même degré, dans la création d'Adam, dont la beauté, non moins merveilleuse dans le second

compartiment que dans le premier, est cependant effacée par celle de sa compagne, du moins dans l'état d'innocence; car l'artiste lui a beaucoup retranché de ses charmes, quand la chute est consommée.

Les bustes de patriarches et de prophètes ont le même défaut que la figure du Père éternel : ils sont lourdement drapés ; mais il y en a plusieurs dans lesquels *les caractères* sont exprimés avec une vigueur qui nous offre un motif de plus pour voir, dans Jacopo della Quercia, non-seulement le précurseur, mais peut être, à certains égards, le modèle de Michel-Ange, dont le second séjour à Bologne, en 1507, précéda d'une année seulement l'exécution ou du moins le commencement d'exécution des peintures de la chapelle Sixtine.

Ce rapport ne fut pas le seul que ces deux grands hommes eurent ensemble. La multiplicité des tâches entreprises par Jacopo della Quercia fut pour lui la source de tribulations analogues à celles que suscitèrent à Michel-Ange les héritiers de Jules II, pour le monument de leur oncle. Le cœur saigne en lisant les lettres que le pauvre sculpteur siennois écrivait, dans ses vieux jours, à ses patrons, devenus ses bourreaux. Ses démêlés avec ses concitoyens, toujours pressants et impérieux, avaient déjà éclaté à l'occasion de cette fameuse fontaine, aujourd'hui si délabrée, connue sous le nom de *Fontegaia*; car, l'ayant commencée en 1412, il était allé, l'année suivante, à Lucques, pour sculpter ce charmant

tombeau qu'on voit dans l'église de Saint-Martin, et qui est un des produits les plus merveilleux du ciseau de l'artiste (1). Il en résulta une interruption, volontaire ou forcée, de quatre années, après lesquelles, reprenant son œuvre sur une plus grande échelle, il put enfin satisfaire, en 1419, l'impatience publique qu'il avait mise à une assez longue épreuve. Jamais les Siennois n'avaient encore vu tant de grâce et tant de vie dans le marbre. On admirait surtout les deux bas-reliefs représentant la création d'Adam et l'expulsion des deux époux du paradis terrestre, et, avant que cette tâche fût terminée, on lui en assignait une autre d'avance dans le baptistère, où l'on voulait qu'il sculptât deux compartiments sur les fonts baptismaux. Ce fut à grand'peine qu'il parvint à en sculpter un seul, celui qui représente la vocation de saint Joachim ; encore ne fut-ce qu'après un laps de treize années, c'est-à-dire en 1430, quand déjà il commençait à sentir le poids des engagements qu'il avait contractés à Bologne.

Ces engagements, auxquels il voulait rester fidèle, rendaient ses concitoyens jaloux, et leur jalousie dégénérait souvent en persécution. On le nommait prieur pour le contraindre à la résidence, puis, quand le recteur de l'œuvre du Dôme vint à

(1) Ce tombeau, dont on a transporté quelques fragments dans la galerie des Uffizj, était celui de la femme de Paolo Guinigi. Il y a un autre bel ouvrage de Jacopo à Lucques, dans l'église de San-Frediano ; c'est un bas-relief représentant la Vierge avec l'Enfant-Jésus.

mourir, en 1435, on n'eut rien de plus pressé que de lui assurer cette formidable succession, et on lui dora, tant qu'on put, cette nouvelle chaîne. Il faut voir, dans sa correspondance, avec quelles angoisses il la traîna, pendant les quatre années qu'il vécut encore. A Sienne, on le menaçait de l'indignation publique, outre la suppression de son salaire et cent florins d'amende, auxquels on l'avait déjà condamné. A Bologne, les officiers de la fabrique de San-Petronio affamaient ses ouvriers en son absence, et lui suscitaient, à propos des dépenses faites ou à faire, des chicanes qui révoltaient sa fierté et lassaient sa patience. *Je n'ai pas besoin d'aller chez vous pour me consumer dans la misère*, leur écrivait-il un jour, *parce qu'en tout lieu du monde, on peut trouver moyen de vivre misérablement* (1). Une autre fois, il terminait un débat sur ses frais de voyage, en convenant que cinquante ducats d'or, qui lui restaient dus, seraient dépensés, après sa mort, pour le repos de son âme. Il avait beau invoquer, en tête de ses lettres, le nom de Dieu, ou le nom de Notre-Seigneur, ou le nom de Jésus (2), ces petits despotes n'en étaient ni moins durs ni moins sourds. Un jour, il fut obligé de s'enfuir de Bologne pour échapper à la prison et peut-être à quelque chose de pis ; et bientôt après, des instances, accom-

(1) *Documenti*, etc., vol. II, pag. 450.

(2) Ce qui prouve que ce ne sont pas de simples formules, c'est qu'elles ne se trouvent pas en tête de ses autres lettres.

pagnées de menaces, arrivaient de Sienne, au nom des magistrats et des chanoines, qui réclamaient impérieusement sa présence. Le malheureux vint sans consulter ses forces qui étaient épuisées, et repartit en promettant de n'être absent qu'un mois. C'était plus qu'il ne pouvait tenir. Tombé malade en route et voyant approcher sa fin, il écrivit une dernière fois très-humblement aux *magnifiques et puissants seigneurs, prieurs et gouverneurs de la commune de Sienne*, s'intitulant le dernier de leurs serviteurs et recommandant à leur indulgence le sculpteur chargé d'achever pour lui la statue de saint Paul, pour le portique qui s'appelait alors du nom de cet apôtre (1).

Si jamais artiste porta son art comme une croix ou, si l'on veut, comme une couronne d'épines, ce fut certainement Jacopo della Quercia. L'art fut aussi une croix pour Michel-Ange; mais les intermittences furent assez longues et les consolations assez fortifiantes pour l'empêcher de succomber, tandis que son précurseur, impliqué dans les liens d'un patronage sans grandeur et sans pitié, eut à lutter seul contre quelque chose de pis que la mauvaise fortune.

(1) On l'appelle aujourd'hui *Loggia dei mercanti*.