

## CHAPITRE II.

---

### ÉCOLE SIENNOISE.

Avènement de Pie II. — Son influence sur l'école Sienneise. — Les artistes employés par lui à Pienza. — Giovanni di Paolo. — Lorenzo Vecchietta. — Matteo di Siena. — Sano di Pietro. — Recrudescence démagogique à Sienne vers la fin du xv<sup>e</sup> siècle. — Pandolfo Petrucci. — Part active des artistes dans les désordres politiques. — Benvenuto di Giovanni. — Giovanni Cini. — Bernardino Fungai. — Influence de Luca Signorelli à Sienne. — Patronage des Piccolomini et des Petrucci. — Francesco di Giorgio. — Balthazar Peruzzi. — Girolamo del Pacchia. — Pacchiarotto. — Beccafumi. — Mort de la république et de l'école Sienneise.

Vers le milieu du xv<sup>e</sup> siècle, il se fit un grand changement dans l'histoire de Sienne, et, quoiqu'on entendit encore gronder de temps en temps le volcan populaire, ses explosions périodiques furent suspendues pendant vingt-cinq années consécutives, grâce à l'active intervention de trois papes qui firent des efforts plus ou moins efficaces pour réconcilier les factions qui déchiraient la république. L'un de ces papes était le rejeton d'une noble famille siennoise, exilée, comme tant d'autres, à cause de sa noblesse. Il s'appelait Sylvius Eneas Piccolomini, et tout le

monde sait la trace lumineuse qu'il a laissée, sous le nom de Pie II, dans l'histoire de sa race et de son pays, et même dans celle de la chrétienté tout entière. Il fallut bien lui pardonner sa naissance, quand la tiare fit resplendir, aux yeux de l'Europe déjà familiarisée avec ses services et son nom, les vertus héroïques dont il n'aurait tenu qu'à sa patrie de se parer.

Cette patrie, malgré sa dureté, lui avait toujours été chère ; il aurait voulu que son pontificat inaugurât pour elle une ère de concorde et de prospérité ; il aurait voulu que le rappel des gentilshommes proscrits mît fin aux animosités dont leur éloignement était la source, et qu'il leur fût permis de mettre au service de la république les qualités guerrières qu'ils étaient trop souvent contraints de tourner contre elle. Tout ce qu'il put obtenir, fut la réhabilitation de sa propre famille à titre de simples citoyens et sans aucun privilège aristocratique. La bourgeoisie cupide et ombrageuse à laquelle il avait affaire tenait surtout à ne point partager le monopole des emplois publics avec des hommes que leur fierté et leur pauvreté rendaient doublement intéressants, et à toutes les instances de Pie II en leur faveur, ses interlocuteurs répondaient par ces incroyables paroles : « Nous mangerions nos propres « enfants, plutôt que de réhabiliter ces gens-là. » Il fallut donc, après de longues négociations, se contenter de quelques concessions illusoires ; encore furent-elles révoquées après la mort de



celui qui les avait plutôt arrachées qu'obtenues.

Il n'y eut donc de réhabilitation que pour la famille des Piccolomini, c'est-à-dire pour celle qui devait prouver mieux, qu'aucune autre, le tort que la république se faisait à elle-même en proscrivant l'élite de ses citoyens. Elle ne se privait pas seulement de leurs services civils et militaires, mais elle frustrait en outre les arts et les lettres d'un patronage intelligent et généreux, qui n'était guère dans les habitudes d'une bourgeoisie à la fois parcimonieuse et passionnée. Tout ce que fit Pie II, pendant son court pontificat, n'aurait pas manqué de produire une impression salutaire sur des esprits moins acharnés ; mais le mal était trop invétéré pour pouvoir être guéri autrement que par des remèdes énergiques.

Nous parlerons ailleurs des grandes choses qu'entreprit le pape Piccolomini, comme chef de la chrétienté ; nous n'avons à signaler ici que son influence sur l'école Sienneise et la part qu'il eut au nouvel essor que prit la peinture mystique pendant la dernière moitié du xv<sup>e</sup> siècle. Son ambition n'était point de laisser des monuments de son goût magnifique ou de son patriotisme dans la ville même de Sienne ; il y avait dans le territoire de la république une bourgade assez obscure, appelée Corsignano, où il se souvenait d'avoir passé son enfance dans l'exil et dans la pauvreté. Ce fut cette bourgade, connue depuis sous le nom de Pienza, qu'il voulut transformer en une ville élégante, en l'ornant d'édifices religieux et civils à la construction

et à l'embellissement desquels devaient concourir des artistes nationaux et étrangers; mais ces derniers ne furent appelés que pour les travaux d'architecture, et le pinceau des peintres siennois fut seul employé à la décoration des autels.

Les peintres qui jouirent de ce privilège forment un groupe d'un caractère tout spécial dans l'histoire de l'école qui nous occupe. Ils semblent avoir ignoré les découvertes récentes dont l'école Florentine était si fière et dont le naturalisme avait si bien su faire son profit. Nul enthousiasme pour la perspective linéaire et ses curieuses applications, nul souci des accessoires empruntés au règne animal ou végétal; chez quelques-uns, progrès marqué dans la science du dessin, et parfois des tentatives aventureuses dans cette direction, mais sans perdre jamais de vue, comme on le faisait trop souvent à Florence, le sujet principal qu'on avait à représenter.

Le premier nom qui se présente, en suivant l'ordre des dates, est celui de Giovanni di Paolo, dont la réputation, comme peintre, devait être bien établie, quand il fut appelé à Pienza, en 1462, pour peindre le tableau qu'on voit encore aujourd'hui derrière le maître-autel, car il avait commencé à manier le pinceau près de quarante ans auparavant (1423). Il n'est pas facile de se rendre compte des diverses influences auxquelles il fut successivement soumis. Son imagination, naturellement mobile, semble avoir été captivée, tantôt par les produits de l'école scientifique de Squarcione, tantôt



par ceux de l'école mystique, alors représentée par fra Angelico, tantôt enfin par les gravures allemandes qui commençaient à pénétrer en Italie, et auxquelles il semble avoir emprunté parfois non-seulement des types de saints et de saintes, mais aussi des airs de tête tout à fait étrangers à l'école Siennoise, et des costumes dont l'ampleur forme un bizarre contraste avec les membres si grêles qu'ils recouvrent.

Ses types les plus défectueux sont malheureusement les plus importants. Son type de Christ, qu'il a reproduit comme figure accessoire aussi souvent qu'il a pu, est un des plus vulgaires que l'art italien ait jamais enfantés. On peut en dire autant de son type de Vierge ; seulement celui-ci offre des caractères plus frappants d'individualité, ce qui donne lieu de soupçonner que c'est un portrait, et ce soupçon se trouve confirmé, d'abord par la présence de ce même portrait dans tous ses ouvrages de grandes et de petites dimensions, comme Madone ou comme sainte, ensuite par la découverte récente d'un document qui nous apprend que Giovanni di Paolo eut chez lui, pendant de longues années, une servante qu'il finit par épouser dans ses vieux jours, et à laquelle il légua, en mourant, tout ce qu'il possédait (1).

Et cependant, il y a des documents authentiques qui prouvent que Giovanni di Paolo fut pendant un

(1) *Documenti*, etc., vol. II, pag. 372.

temps populaire, non-seulement comme peintre, mais comme peintre de saints, et même d'un saint pour la représentation duquel la dévotion publique était plus particulièrement exigeante, puisqu'il s'agissait d'un saint dont Sienne était justement fière, de ce Bernardin qui avait régénéré tant de milliers d'âmes, et qui recevait alors les prémices du culte que l'Église universelle lui rend depuis quatre siècles, culte alors très-fervent, et dont les plus zélés promoteurs s'étaient organisés en confrérie, qui avait ses statuts, son oratoire, son gonfalon et ses réunions périodiques. Or, cette confrérie voulut avoir, sur l'autel devant lequel elle priait, un tableau qui fût en harmonie avec ses pieuses aspirations, et Giovanni di Paolo fut l'un des deux peintres chargés de son exécution; l'autre était Sano di Pietro, dont nous reparlerons bientôt, et qu'on pourrait appeler le fra Angelico de l'école Siennoise (1). Tous deux avaient déjà travaillé ensemble dans le couvent de l'Observance, fondé par saint Bernardin; mais il est probable que, dans l'un et l'autre cas, la tâche était inégalement divisée, et que ce n'était pas Giovanni di Paolo qui avait la part la plus importante.

Il y a trois grands tableaux de ce dernier à l'Académie des beaux-arts : l'un est tellement trivial et repoussant, qu'il faut savoir gré à ceux qui l'ont placé

(1) Voir les documents de l'école Siennoise, publiés par Milanesi, vol. II, p. 389.



assez loin de la lumière, pour qu'on ne songe même pas à y arrêter ses regards. Les deux autres diffèrent prodigieusement de celui-là et se ressemblent beaucoup pour le faire, pour les types et surtout pour le coloris qui est à la fois riche et harmonieux. Celui qui représente la Vierge avec l'Enfant-Jésus, n'a pu être une image de dévotion que pour ceux à qui leur vue courte ou clignotante ne permettait pas de distinguer le portrait vulgaire que l'on mettait devant eux, en guise de Madone. Le troisième est un grand rétable à cinq compartiments, dont le compartiment central est occupé par la figure majestueuse de saint Nicolas. Le geste, la pose, les traits, le costume, tout est vraiment épiscopal et donne l'idée d'un personnage dont la bénédiction signifie quelque chose; mais les figures latérales, avec leurs membres grêles, leurs doigts d'araignée, et leurs visages démesurément allongés, sont d'un tout autre caractère, et l'on ne comprend pas que celle de saint Bernardin, qui n'offre tout au plus qu'une ressemblance superficielle avec l'original, ait pu trouver grâce devant les contemporains.

Le pinceau de Giovanni di Paolo ne s'exerçait jamais plus heureusement que sur des sujets de petites dimensions (1). Il aurait pu devenir excellent miniaturiste, surtout s'il avait travaillé *systématiquement* à combiner deux qualités qui se trouvent *fortuitement*

(1) Je veux parler des petites figures de ses gradins; celles de ses triptyques sont toutes différentes.

réunies dans quelques-unes de ses figures et même dans quelques-uns de ses groupes, savoir, la science du dessin et la suavité de l'expression. On dirait qu'il avait étudié à la fois, mais pas assez longtemps, Masaccio et Fra Angelico. Le fruit de cette étude et la preuve de l'influence qu'exerça sur lui le peintre dominicain se trouvent dans un gradin conservé à l'Académie des beaux-arts et représentant le jugement dernier. Il y a des figures nues, dessinées non-seulement avec correction, mais avec grâce, et les élus sont groupés entre eux comme si l'artiste avait eu sous les yeux la fameuse composition de fra Angelico, non pas pour la copier servilement, mais pour s'en inspirer. Ici, comme dans le modèle supposé, la plus grande joie du paradis, en y entrant, est de reconnaître ceux par qui on a été aimé, protégé, sanctifié sur la terre, y compris l'ange gardien; et il faut dire, à la louange de Giovanni di Paolo, qu'il y a plusieurs scènes touchantes de ce genre qui sont entièrement de son invention. Il en faut dire autant de la figure du Christ, dont l'attitude et le geste de malédiction ressemblent tellement au souverain juge de Luca Signorelli, dans sa fameuse fresque d'Orvieto, qu'on a pu croire sans trop d'in vraisemblance que cet artiste, qui visita Sienne immédiatement avant d'entreprendre ce grand travail, ne dédaigna pas d'emprunter au peintre Siennois cette figure terrible, qui devait être, plus tard, imitée par Michel-Ange.

Ce jugement dernier est la plus riche et la plus



poétique des compositions qui restent de lui, mais ce n'est ni la plus élégante ni la plus correcte. Sous ce double rapport, je préfère infiniment les miniatures d'un livre de chœur conservé à la bibliothèque de Sienne, ou, mieux encore, celles d'un gradin d'autel qui est à l'Académie des beaux-arts, et sur lequel il a représenté, d'un syle à la fois naïf et ferme, quelques traits de la légende de saint Bernard et de celle de saint Galgano. Il y a surtout certains groupes de moines qui, pour la touche et le caractère, peuvent se comparer avec ceux de Pietro Lorenzetti. Je ne parle pas des deux ou trois petits triptyques qui se trouvent dans la même collection, avec le malencontreux portrait déjà signalé, mais fort heureusement exclu de son grand tableau de Pienza, qui est son chef-d'œuvre.

On eût dit que cette église favorite du pape Piccolomini possédait le privilège d'inspirer les artistes qui travaillaient à sa décoration. En effet, on y voit un tableau de Lorenzo Vecchietta, bien plus célèbre comme sculpteur que comme peintre, mais qui, dans cette occasion, voulut au moins égaler ceux qu'on lui donnait pour collaborateurs. C'était déjà une faveur que d'avoir à peindre le sujet favori de l'école Siennoise, l'Assomption de la Vierge, et il fut si bien servi par l'inspiration locale, que son œuvre ne se ressentit en rien, ni de son humeur mélancolique et solitaire ni de l'inexpérience de son pinceau.

Ce qui lui arriva de plus heureux, fut d'être

chargé, comme sculpteur, de ciseler le buste d'argent de sainte Catherine qui venait d'être canonisée par Pie II (1). Il s'était déjà essayé longtemps auparavant dans d'autres travaux du même genre, et ils avaient été couronnés d'un tel succès, qu'on avait fini par voir en lui le digne continuateur de Jacopo della Quercia et l'émule des deux grands sculpteurs florentins. Le plus important de ces ouvrages, postérieur de près de trente ans à son premier tableau, est le tabernacle en bronze du maître-autel, dans la cathédrale de Sienne, où l'on admire, outre le fini de l'exécution dans les moindres détails, une figure du Christ ressuscité qui peut soutenir avantageusement la comparaison avec les créations les plus hardies du ciseau de Donatello. On peut juger du soin apporté à l'exécution de cette œuvre par le temps que l'artiste y employa. Il y mit sept années consécutives (1465-1472), et quand le fruit de ce long et consciencieux travail de Lorenzo fut enfin exposé aux yeux du public, on admira trop peut-être le progrès qu'il avait fait, sous le rapport de la science du nu, depuis qu'il avait sculpté, dix ans auparavant, les statues de saint Pierre et de saint Paul, pour la décoration de l'élégant portique connu à Sienne sous le nom de *Loggia di mercanti* (2).

(1) Ce buste précieux disparut à l'époque du siège de Sienne, en 1555.

(2) Les trois autres statues furent sculptées par Antonio Federighi, l'architecte du bel édifice connu sous le nom de *Loggia del papa*.



Dans les dernières années de sa vie, ses affections furent concentrées, non pas sur sa famille, puisqu'il était veuf et sans enfants, non sur ses disciples, puisqu'il n'en avait pas formé, mais sur les pauvres du grand hôpital *della Scala*, objet de sa plus tendre prédilection pendant près d'un demi-siècle. C'était là que, dans la salle dite des Pèlerins, il avait aidé, jeune encore, Domenico di Bartolo; c'était là qu'il avait, pour ainsi dire, consacré les premiers produits de son pinceau; c'était là qu'en 1441 il avait tracé, en trois compartiments, la touchante histoire de Tobie, et donné, comme peintre, des espérances qui ne furent pas toutes trompées. Plus tard, quand il eut affermi sa réputation comme sculpteur, ce fut pour l'église de ce même hôpital qu'il voulut exécuter son chef-d'œuvre, c'est-à-dire ce magnifique tabernacle en bronze qui décore le maître-autel du Dôme de Sienne, et qui n'y fut transporté qu'au commencement du xvi<sup>e</sup> siècle. Quand les progrès de l'âge et des infirmités l'avertirent de sa fin prochaine, il écrivit au directeur de ce pieux établissement pour demander qu'il lui fût permis d'y bâtir, doter et décorer à ses frais une chapelle qui assurât, non pas l'immortalité à son nom, mais à son âme le bénéfice des prières les plus efficaces, puisque ce seraient celles des pauvres. Ce fut par suite de cette concession, qui précéda sa mort de trois années seulement, qu'il fit sa dernière sculpture et son dernier tableau pour la décoration de

cette chapelle, où il voulait avoir sa sépulture. La sculpture, soigneusement conservée jusqu'à nos jours, représente encore un Christ ressuscité, mais avec des muscles dont le relief accuse un goût trop prononcé pour la science anatomique; quant au tableau, bien que les couleurs en soient presque entièrement effacées, ce qui en reste suffit pour faire apprécier cette œuvre simple et grandiose, doublement intéressante par sa destination et par la vigueur qu'elle suppose dans le vieil artiste qui l'exécuta (1).

L'histoire de Lorenzo Vecchietta est inséparable de celle de Matteo di Giovanni, plus connu sous le nom de Matteo di Sienna. Non-seulement, ils appartiennent au même temps et à la même école, mais ils manifestent les mêmes tendances et semblent attacher la même importance à la science du dessin. De plus, nous les trouvons travaillant ensemble à la décoration du Dôme de Pienza, et nous offrant, dans leurs vieux jours, une ressemblance encore plus intéressante dans leur commune prédilection pour cet hôpital *della Scala*, qui joue un si grand rôle dans l'histoire de l'école Siennoise.

Les deux tableaux que Matteo peignit pour le Dôme de Pienza se distinguent de ceux de ses collaborateurs, d'abord par un style de dessin où l'on

(1) Lorenzo Vecchietta mourut en 1480, instituant l'hôpital *della Scala* héritier de tous ses biens. *Documenti raccolti da G. Milanesi*, vol. II, pag. 366. — Le tableau dont il est ici question se trouve maintenant à l'Académie des beaux-arts.



entrevoit la direction scientifique que doit prendre son talent, ensuite par le privilège qu'il eut d'y placer le portrait du pape Pie II, ce qui semblerait indiquer, de la part de ce dernier, une préférence marquée soit pour l'ouvrage, soit pour l'artiste qui recueillait peut-être alors le fruit de son premier succès, obtenu en 1457, quand il peignit, dans la cathédrale de Sienne, la chapelle de saint Bernardin récemment canonisé. Débuter dans sa patrie par une pareille tâche et travailler ensuite sous les auspices d'un patron comme le pape Piccolomini, c'était une double bonne fortune, au point de vue des inspirations religieuses et patriotiques, si l'artiste avait pu y rester fidèle jusqu'à la fin.

Un document contemporain nous montre Matteo luttant, au début de sa carrière, contre les angoisses de l'indigence et suppliant la municipalité de Sienne de ne pas aggraver le poids de sa misère, en exigeant de lui le paiement de certaines taxes trop onéreuses (1); et un autre document, non moins authentique, postérieur seulement de quatre années à cette pétition, nous en montre l'auteur tellement avancé dans la faveur publique, qu'on le chargeait de peindre, dans le Dôme, la chapelle consacrée à saint Bernardin (2).

A dater de cette époque, ses progrès furent aussi

(1) *Documenti dell' arte Sanese*, vol. II, pag. 279.

(2) *Ibid.*, pag. 273. Parmi les livres de chœur du Dôme de Sienne, il y en a un (Antifon. B, n° 49) qui contient une très-belle miniature de Matteo, représentant l'Assomption de la Vierge.

rapides que brillants, et son pinceau put à peine suffire à la quantité d'images de dévotion qu'il eut à peindre tant pour Sienne que pour les autres villes et villages qui en dépendaient; à quoi il faut ajouter que, pendant longtemps, son respect pour son art ne lui permettait de rien produire avec une dédaigneuse précipitation, quelque humble que dût être la destination du produit, comme le prouve le beau tableau dont il décora l'église collégiale de Saint-Augustin, dans la petite ville d'Asciano. Malheureusement presque tous ceux dont il orna les chapelles rurales, les oratoires privés, ou les tabernacles des places publiques, ont été détruits ou dispersés, et c'est seulement sur quelques ouvrages conservés dans les églises, et sur ceux qui ont été transportés à l'Académie de Sienne, que nous pouvons apprécier les qualités qui le distinguent des autres peintres contemporains. Ce qu'on voit à l'Académie n'est assurément pas fait pour donner une haute idée de son génie. Il y a là deux grands tableaux d'autel à fond d'or, où presque toutes les têtes sont mesquines ou vulgaires, et qui appartiennent à l'époque où il se prosternait, comme tant d'autres, devant l'idole du naturalisme. Au contraire, les petits tableaux d'oratoire qui se trouvent dans la même collection, portent presque tous l'empreinte d'un goût plus pur et plus sévère, attendu que leur destination obligeait l'artiste à les mettre en harmonie avec le sentiment religieux qu'il s'agissait de satisfaire. Cependant, il n'y a guère qu'un



seul de ces opuscules qui mérite la qualification de chef-d'œuvre. Pour trouver, à Sienne, des ouvrages qui justifient la réputation dont jouissait Matteo, tant dans sa patrie qu'au dehors, il faut les chercher dans trois ou quatre églises, où ils se sont conservés, à peu près intacts, jusqu'à nos jours.

Mais on risquerait d'être dérouteré dans l'appréciation générale de son mérite et dans l'appréciation particulière de ses œuvres, si on ne tenait compte de deux faits importants dans sa vie, d'abord, sa liaison avec Francesco di Giorgio qu'on pourrait appeler le Brunelleschi de Sienne, et qui, non content d'être l'ami de Matteo, voulut de plus être son maître pour l'architecture; ensuite, son voyage à Naples (1468), qui forme comme le point culminant de sa carrière, à cause de ce fameux massacre des Innocents qu'il fit pour l'église de Formello, et dont les nombreuses reproductions, tant par lui-même que par la gravure étrangère, lui procurèrent, même de son vivant, une réputation presque européenne (1). A son retour, le cercle de ses idées se trouvant subitement agrandi, il dédaigna, du moins pour un temps, les inspirations sous l'empire desquelles il avait peint ses deux tableaux de Pienza, et c'est peut-être à ce dédain

(1) Aucune de ces reproductions ne peut se comparer au dessin original, qui se trouve à Paris entre les mains d'un amateur plein de goût, et qui fut acheté par lui dans une vente publique, comme l'ouvrage d'un grand maître. Le tableau de Formello se trouve maintenant au musée de Naples.

qu'il faut attribuer ce caractère si prosaïque des deux tableaux d'autel qui sont à l'Académie des beaux-arts.

Cette déviation n'empêcha pas de le regarder comme le représentant de l'école Siennoise, et on lui demanda, à diverses reprises, des tableaux et des dessins pour le Dôme (1). C'est d'après ces dessins, dont la hardiesse égalait la correction, qu'ont été tracés, sur le pavé de la nef latérale et du transept, tout près de la fameuse sacristie, la sibylle de Samos, la délivrance de Béthulie et surtout le massacre des Innocents, qu'on voulait avoir devant les yeux et sous les yeux, même quand on les baissait pour prier.

Cet enthousiasme pénétra plus tard jusque dans les cloîtres, et les augustiniens, qui avaient la prétention d'être plus éclairés que les moines mendians, voulurent, à ce titre, avoir un massacre des Innocents dans leur église, où ce singulier chef-d'œuvre se voit encore aujourd'hui. Jamais ce sujet qui prête tant aux tours de force des dessinateurs intrépides, ne fut représenté d'une manière si saisissante ou plutôt si repoussante, non-seulement à cause du sang qui coule et des victimes gisantes et des mères défigurées par l'effroi, mais aussi à cause des faces superlativement hideuses du roi Hérode et de ses bourreaux, dont les types semblent avoir été suggérés par quelque vision infernale; et, si quelque

(1) Un de ces tableaux se trouve encore dans la sacristie.



chose était fait pour donner l'idée d'une incarnation satanique, ce serait cette figure royale, dont le geste est si bien d'accord avec son regard, goûtant la douceur d'être impitoyablement obéi.

Après les augustiniens vinrent les moines servites; mais quand ils demandèrent à Matteo di Giovanni de peindre sa composition favorite dans une de leurs chapelles, cet artiste, dont la fougue juvénile avait eu le temps de se refroidir, leur fit un tableau sobre quant à la composition et beaucoup plus mesuré quant à l'expression, trompant ainsi l'attente de ses nouveaux patrons qui, sans doute, avaient compté sur une complication de mouvements violents dont le résultat serait de faire ressortir, avec des contrastes habilement ménagés, tous les muscles que met en jeu le métier de bourreau trouvant de la résistance.

Déjà vingt ans auparavant (1471), il avait fait, pour le maître-autel de cette même église des servites, un grand tableau qui a disparu depuis longtemps, et dont la date nous ferait conclure qu'il devait ressembler à celui de l'Académie des beaux-arts, si les fréquentes oscillations de l'artiste ne déroutaient toutes les conjectures. Il y a, près de Sienne, un ancien couvent de bénédictins, connu sous le nom de *Munistero*, où Matteo di Giovanni dut travailler à plusieurs reprises; car on ne comprendrait pas que les deux fresques si dures, représentant le crucifiment et la résurrection, fussent de la même époque que le tableau du maître-autel;

c'est à peine si on peut croire qu'elles soient de la même main. Ce tableau, tout resplendissant d'or et de lumière, avec cette Vierge qui monte au ciel, dans son costume triomphal, avec ce cortège d'anges radieux couronnés de fleurs, avec ce coloris brillant dont l'harmonie égale la richesse, produit une sorte d'éblouissement sur l'œil du spectateur; et cette première impression est plutôt fortifiée qu'affaiblie, quand on examine de près la figure principale et surtout les groupes d'anges qui se balancent si gracieusement à sa droite et à sa gauche; mais il ne faut arrêter ses yeux ni sur le Christ, ni sur saint Thomas, tendant les mains pour recevoir la ceinture; car il a traité cette partie de sa tâche avec une vulgarité d'imagination qui offre un contraste pénible et inexplicable avec le reste de la composition.

Si, après avoir vu ce tableau, on est tenté de dire que la vocation de Matteo di Giovanni fut de peindre des anges, on le sera bien plus encore en voyant celui de la *Madonna della Neve*, que je n'hésite pas à regarder comme son chef-d'œuvre. Les lignes du visage de la Vierge, ainsi que sa pose et son costume, rappellent un peu l'ancien type de l'école Siennoise, et les anges symétriquement distribués de chaque côté du trône, semblent, avec leur épanouissement de joie et leur élan de béatitude, avoir été empruntés à une vision de la cour céleste. On dirait que l'artiste avait comme tenu en réserve ses meilleures inspirations, pour les déposer, au moment venu, dans



cette œuvre de prédilection, que plusieurs raisons l'engageaient à rendre aussi parfaite que possible. D'abord, la chapelle pour laquelle on lui demandait un produit de son pinceau, était le premier monument de ce genre qu'on eût élevé à la patronne de Sienne, depuis la construction du Dôme (1) ; ensuite, le fondateur était l'évêque de Pienza, admirateur des peintures de Matteo dans son église épiscopale, et il fallait à tout prix justifier son admiration, non pas en faisant aussi bien, mais en faisant mieux, s'il était possible. Enfin, si la chapelle qu'il s'agissait de décorer, était, comme on l'a toujours cru, l'ouvrage de Francesco di Giorgio, il était naturel que le peintre aspirât à se montrer digne du grand architecte, qui n'était pas seulement son collaborateur, mais qui avait porté son amitié pour lui jusqu'à devenir son maître en architecture.

Un tableau postérieur à celui dont nous venons de parler, et qui reproduit quelques-unes de ses qualités attrayantes, se trouve dans l'église de Saint-Dominique, à côté de la fameuse Madone de Guido ; c'est une sainte Barbe, vêtue d'une riche étoffe d'or, et offrant, dans son air de tête et dans l'expression de ses traits, un mélange de candeur et de dignité qui répond assez bien à l'idée que donne la légende de cette héroïne chrétienne. Les figures accessoires et surtout les anges, qui ne sont pas moins gracieux

(1) Voir le document relatif à cette fondation dans le recueil de Milanesi, vol. II, pag. 341.

que ceux de la *Madonna della Neve*, sont traités de manière à prouver que l'artiste prenait son œuvre au sérieux, comme il la prenait toujours quand il s'agissait de satisfaire, de réveiller ou d'alimenter la dévotion populaire; or, la corporation des boulangers lui avait demandé, dans un accès de ferveur, cette image de sainte Barbe, avec ses dépendances, sans oublier le manteau de brocard et la sainte Catherine allemande (*Santa Caterina tedesca*) (1) qui devait faire pendant à sainte Marie-Madeleine; et cette peinture, avec tous ses accessoires, c'est-à-dire avec l'adoration des mages et les miniatures du gradin, devait être placée, avant la fin du huitième mois, sur l'autel consacré à la sainte (2).

Ce tableau, achevé en 1479 et placé, pour la date, entre la *Madonna della Neve* et le massacre des Innocents (1482), prouve que l'artiste savait au besoin chercher des inspirations ailleurs que dans le culte du naturalisme, et que les progrès techniques n'étaient pas toujours, à ses yeux, le but suprême de l'art. Il était difficile qu'avec sa grande science de dessinateur, il ne se laissât pas quelquefois entraî-

(1) Sainte Catherine d'Alexandrie est ainsi appelée pour la distinguer de sainte Catherine de Sienne. Il est vrai que tous ceux qui figurent dans ce contrat, témoins, cautions, etc., sont Allemands, ce qui explique l'invasion des gravures allemandes dans l'école Sienne.

(2) Depuis que ce tableau a changé de place, les miniatures du gradin ont disparu, et l'adoration des mages en a été détachée pour être placée au-dessus d'un tableau de Benvenuto di Giovanni, dans la même chapelle.



ner trop loin dans cette direction ; mais il était encore plus difficile que sa piété personnelle et ses relations avec les âmes qui cherchaient, auprès de lui, un aliment ou un stimulant à leurs inspirations idéales, ne le fissent pas rentrer, tôt ou tard, dans la bonne voie, quand il s'en était écarté ; car, malgré l'extrême disette des renseignements qui le concernent, nous savons que, depuis 1461, date de son entrée dans la confrérie de Saint-Jérôme, attachée à l'hospice *della Scala*, il ne cessa d'édifier ses confrères par ses habitudes presque ascétiques et par son dévouement infatigable dans le service des malades. Aussi fut-il qualifié de *fervoroso fratello* et investi, à plusieurs reprises, des fonctions de camerlingue et de gouverneur ; puis, en 1468, les registres de la compagnie, qui sont comme les annales des grandes œuvres de la charité siennoise, nous le montrent élevé à un plus haut grade, c'est-à-dire à celui d'infirmier, et, après son voyage de Naples, qui ne paraît pas avoir refroidi son zèle, ce fut encore avec ce noble titre de frère infirmier qu'il reparut au sein de cette association à laquelle il ne fut pas moins redevable comme artiste que comme chrétien (1).

Mais, dans ce groupe de peintres qui travaillèrent à Pienza, sous les auspices du pape Piccolomini, il en est un qui a plus de titres qu'aucun des précédents à la sympathie de ceux pour qui la pureté des

(1) Voir les manuscrits de Romagnoli, à la bibliothèque de Sienne.

inspirations est la première condition de succès dans la peinture religieuse. Ce peintre, dont le nom ne fut peut-être jamais prononcé dans les grandes écoles de Florence et de Rome, et dont la renommée n'avait pas encore franchi, il y a vingt ans, les limites du petit État qui fut le théâtre de ses travaux, s'appelait Ansano, et, par abréviation, Sano; et c'est sous ce nom, auquel était joint celui de son père Pietro, qu'il a toujours été connu dans sa patrie et qu'il est encore désigné aujourd'hui par le petit nombre de ceux qui ne dédaignent pas de s'arrêter devant ses œuvres.

Dans le nécrologe de son église paroissiale, conservé à la bibliothèque de Sienne, il est dit que Sano di Pietro était *un peintre fameux et qu'il vécut tout en Dieu* (1). C'est à ce peu de paroles, très-précieuses dans leur concision, que se bornent les renseignements biographiques qui nous ont été transmis par ses contemporains auxquels on peut reprocher d'avoir été très-lents à lui rendre justice; car un document authentique, daté de 1453, quand il avait déjà quarante-sept ans, nous le montre aux prises avec des embarras domestiques d'autant plus cruels, qu'il avait à pourvoir aux besoins d'une femme et de trois enfants en bas âge, auxquels il a ajouté, dit-il, une pauvre petite orpheline, pour l'amour de Dieu (2). Dans un autre document, tiré des

(1) *Pictor famosus et homo totus deditus Deo.*

(2) Il avoue qu'il possède une vigne de la valeur de 400 florins, et



archives du Dôme, il joue un rôle si humble, à l'âge de trente-cinq ans, auprès de Lorenzo Vecchietta, bien inférieur à lui comme peintre, qu'il reçoit un salaire de deux livres quatre sous (*lire due, soldi quattro*), pour l'avoir aidé, pendant trois jours, à peindre un tableau de l'Annonciation. Six ans plus tard, nous le trouvons associé à Giovanni di Paolo, pour orner l'autel de la confrérie de Saint-Bernardin, et il suffira de parcourir la liste des paiements successifs qui lui furent faits, à titre de collaborateur, quelquefois subalterne, pour se convaincre que nul artiste, de son école, ni d'aucune autre, ne porta plus loin que lui l'abnégation et le désintéressement (1).

Ainsi, nous pouvons, sans trop d'in vraisemblance, mettre l'humilité, c'est-à-dire la vertu la plus difficile pour les artistes comme pour les poètes, au nombre de celles qui firent dire d'Ansano *qu'il vécut tout en Dieu*; et nous pouvons ajouter, avec plus de vraisemblance encore, que son enthousiasme pour saint Bernardin (2), et sa dévotion si manifeste pour la sainte Vierge, furent pour lui comme deux sources intarissables où il puisait à la fois des inspi-

une maison; mais il ajoute qu'il a 150 florins de dettes, et que la maison ne lui rapporte rien, vu qu'elle n'a encore, par suite de sa pauvreté, ni portes, ni fenêtres, ni escalier, ni cheminée, ni rien de ce qu'il faudrait pour la rendre habitable. *Documenti*, vol. II, pag. 278.

(1) *Documenti*, etc., vol. II, pag. 388.

(2) Il y a, de lui, à l'Académie des beaux-arts, douze tableaux dans lesquels il a placé, en grandes ou en petites dimensions, le portrait de saint Bernardin.

rations comme peintre, et des grâces spirituelles comme chrétien militant, de sorte que son atelier put être en même temps son oratoire ; car il reproduisit si souvent ces deux images vénérées, qu'on peut dire, sans crainte de se tromper, que, pendant la seconde moitié de sa carrière, il eut toujours sous les yeux, à l'état d'ébauche ou autrement, l'un ou l'autre de ces deux patrons, et bien souvent tous les deux à la fois.

On sait que saint Bernardin, mort dans la ville d'Aquila en 1444, fut canonisé par Nicolas V, à l'occasion du grand jubilé de 1450. Cette canonisation, qui fut un grand événement, non-seulement en Italie, mais dans la chrétienté tout entière, le fut encore plus à Sienne, qui était fière de ses vertus et qui avait le bonheur de croire à la puissance de son intervention. Il y eut donc une explosion de piété patriotique, mêlée d'un certain orgueil inoffensif, qui voulut se satisfaire autrement que par des actions de grâces et des processions ; il appartenait aux artistes seuls de donner ce genre de satisfaction, et l'on vit bientôt les images du saint se multiplier à l'infini, dans toutes les dimensions et sous toutes les formes : peinture, miniature, médailles, sculpture en marbre, en terre et même en argent (1). Parmi les peintres contemporains qui fu-

(1) Voir dans les *Documenti*, etc., vol. II, pag. 278, une pétition dans laquelle l'orfèvre Tomaso di Paolo offre de faire la statue d'argent de saint Bernardin pour le prix que voudra la fabrique du Dôme.



rent ainsi les interprètes et les promoteurs de la dévotion populaire, nous avons déjà nommé Giovanni di Paolo et Matteo di Giovanni; mais ni l'un ni l'autre ne peut se comparer avec Ansano, soit pour la quantité, soit pour la qualité des portraits de saint Bernardin, soit pour l'importance de leur destination. Dans l'église du couvent de l'Observance, fondé en 1424, ce fut à lui que les moines donnèrent la préférence pour tracer sur un de leurs autels l'image du fondateur; et cette tâche fut entreprise avec tant d'amour, que les parties accessoires, je veux dire les demi-figures du gradin, ordinairement peu soignées dans les ouvrages d'Ansano, sont ici de véritables chefs-d'œuvre. Elles ont même l'inconvénient d'être plus belles que les grandes figures du tableau, et cette différence est plus particulièrement frappante dans celle de la Vierge qui a été lourdement retouchée. D'autres fragments, dispersés dans la sacristie et relégués aussi loin que possible de la lumière, témoignent de l'insouciance de leurs indignes possesseurs, qui les auront détachés de quelque composition d'Ansano; car on reconnaît, au premier coup d'œil, sa manière et ses types. De plus, outre la chapelle dont nous venons de parler, il y en a une autre décorée par lui, du vivant même de saint Bernardin, et peut-être sous ses auspices; de sorte qu'on peut supposer, avec assez de fondement, non-seulement qu'il fut le peintre favori de la milice organisée par ce grand réformateur, mais que la préférence si soutenue dont elle l'ho-

nora, fut le fruit de ses relations personnelles avec lui.

Le héros de cette milice, depuis la mort de son chef, était Jean Capistran, destiné à être canonisé comme lui, mais avec un titre de plus, celui de martyr, et de martyr sur un champ de bataille. Or, il y avait à Sienne une confrérie, attachée à l'hospice *della Scala*, qui, entre autres généreuses pensées, eut celle de faire peindre, pour cet héroïque champion de la chrétienté contre les Turcs, une image de celui qui avait été, pour ainsi dire, l'étoile la plus lumineuse de son firmament. La préférence qui fut donnée à Ansano, pour l'exécution de ce portrait, ne prouve pas seulement l'estime de ses concitoyens pour son talent; elle prouve encore plus l'opinion qu'ils avaient de son âme, car il en fallait pour comprendre les conditions délicates d'une pareille tâche, et surtout pour les bien remplir.

Sans établir, en sa faveur, une compétence exclusive, ces divers succès lui attirèrent les suffrages des plus ardents promoteurs de ce nouveau culte national. Parmi eux se distinguaient naturellement les membres de la confrérie de Saint-Bernardin, qui l'avaient déjà chargé de peindre, conjointement avec Giovanni di Paolo, un tableau d'autel pour leur oratoire. Maintenant il s'agissait de faire pour eux une bannière, c'est-à-dire une peinture d'un caractère tout triomphal, destinée à figurer, dans les processions et dans d'autres fêtes populaires, non pas comme une vaine décoration, ni comme une satis-



faction plus vaine encore de la curiosité publique, mais comme un emblème de cette apothéose chrétienne que le père commun des fidèles venait de décerner à ce conquérant des âmes. Il fallait donc exprimer avant tout ses victoires sur le monde et son élan vers le ciel, terme de toutes ses luttes terrestres, et c'est ce que l'artiste a fait, en lui imprimant, à l'aide de deux anges d'une beauté ravissante, un mouvement d'ascension au-dessus du globe, qu'il semble fouler à ses pieds, tandis qu'il montre, en guise d'explication, sur la première page d'un livre qu'il tient entr'ouvert, les paroles qui furent le texte favori et comme le résumé de ses prédications : *Quæ sursum sunt quærite, et non quæ sunt super terram* (1).

L'excitation produite par cette canonisation n'était pas encore calmée, quand un autre événement du même genre vint exalter encore davantage les imaginations populaires et fournir un sujet encore plus attrayant aux pinceaux des artistes. Un pape siennois venait de placer au nombre des patronnes célestes de la chrétienté tout entière une héroïne siennoise, non pas une héroïne contemporaine, comme cela s'était vu pour saint Bernardin, mais une héroïne assez éloignée pour se prêter à des créations idéales, et assez rapprochée pour que son souvenir fût encore vivant. Cette héroïne était

(1) Le plus bel exemplaire de ce tableau se trouve dans une chambre attenante à la sacristie du Dôme; il y en a un autre, de la même main, à l'Académie des beaux-arts. Il y a aussi deux copies ou imitations, l'une par Lorenzo Vecchietta, l'autre par Pietro di Giovanni.

L'humble fille du teinturier de Fontebranda , dont la poétique et glorieuse légende était, depuis plus d'un siècle, la matière d'une sorte d'enseignement mutuel, en attendant qu'elle devînt la matière d'une bulle de canonisation. A ce signal donné par un concitoyen qui savait apprécier tous les genres de grandeur, il y eut, dans toutes les classes de la population, un de ces élans d'enthousiasme que tous les peuples n'ont pas le privilège d'éprouver ni même de comprendre. Bientôt cet enthousiasme se propageant au dehors, la pauvre maison où Catherine était née devint un but de pèlerinage, et ce fut en voyant les étrangers baiser dévotement les marches de l'escalier, que les habitants du quartier eurent l'idée de bâtir l'oratoire qu'on y voit encore aujourd'hui ; et, comme leur indigence ne leur permettait pas de le bâtir entièrement à leurs frais, ils adressèrent aux magistrats de la république plusieurs pétitions successives, dans l'une desquelles les pétitionnaires, tous hommes du peuple et sans autres lumières que celles du patriotisme et de la foi, se fondaient sur une considération d'un ordre tellement élevé, qu'elle pourrait servir de leçon aux matérialistes politiques de tous les âges. Après avoir énuméré les dépenses déjà faites et celles qui restent encore à faire, ils concluent en insistant sur l'importance qu'il y a, pour une république chrétienne, à favoriser la multiplication des *dévotions spirituelles et des temples divins* dans la cité, mais surtout dans une cité comme Sienne, à cause de ce don céleste de



la liberté, dont ses habitants goûtent les douceurs plus complètement que ne le fait aucun autre peuple (1).

Ainsi, l'apothéose populaire suivait de près l'apothéose pontificale, et les artistes s'inspiraient de l'une et de l'autre, pour mieux assurer le succès de la leur. A Lorenzo Vecchietta fut dévolue la tâche de ciser le buste d'argent dont nous avons parlé plus haut, et à Giovanni di Stefano, celle de sculpter, pour l'église de Saint-Dominique, le beau tabernacle où se conserve la tête de la sainte, et à l'extérieur duquel on remarque son portrait, assez heureusement caractérisé (2). D'autres sculpteurs moins célèbres briguerent le même honneur comme une sorte de consécration à leur ciseau, et l'achèvement de la chapelle de Fontebranda fournit le moyen d'en satisfaire plusieurs, qui n'avaient pas trouvé d'emploi à leur zèle pieux dans les grands édifices publics (3). Il y eut même un sculpteur étranger, un Florentin, qui joignit son hommage à ceux des indigènes, et quel hommage ! C'est un buste qui sur-

(1) *Considerato quanto appartiene a la republica studiare che le devotioni spirituali e templi divini accrescano nella città, maxime nella vostra, per lo dono celeste della libertà. . . Documenti, etc., vol. II, pag. 339.*

(2) *Ibid.*, pag. 335. Le même document prouve que la tête d'argent qui enveloppait la relique était l'ouvrage de l'orfèvre Francesco di Antonio.

(3) On cite un *maestro Urbano* qui fit une statue en marbre de sainte Catherine et sculpta le bénitier de la chapelle. *Documenti, etc.*, vol. II, pag. 340.

passé en beauté tout ce que l'école Siennoise a produit en ce genre (1), et, comme nous savons qu'Antoine et Bernard Rossellini étaient en grande faveur auprès de la famille Piccolomini, nous pouvons en conclure que ce chef-d'œuvre est l'ouvrage de l'un ou de l'autre. Longtemps après eux vint un miniaturiste très-obscur, nommé Litti Corbizi, qui peignit un livre d'heures pour la confrérie de Sainte-Catherine (2), et qui fut si bien inspiré par sa tâche, qu'il se montra supérieur, pour une fois, au fameux Atavante lui-même. L'émulation ne fut pas moindre parmi les peintres indigènes. Neroccio, qui avait tant enlaidi saint Bernardin, n'osa pas se fier aux prouesses de son pinceau ; mais il voulut, en guise d'expiation, sculpter une statue en bois de sainte Catherine pour l'autel de Fontebranda (3), et Giovanni di Paolo, qui n'osa peut-être pas s'aventurer à tracer son image, ne dédaigna pas de travailler dans le même lieu à des œuvres subalternes, totalement étrangères à son art, mais qui, se rapportant au culte de la sainte, prenaient dès lors, à ses yeux, une grande importance.

Non-seulement Ausano n'eut point de pareil sacrifice à faire, mais on peut dire qu'il fut le plus heureux entre tous ses compétiteurs. Pour inaugurer la prise de possession de la nouvelle sainte,

(1) Ce buste se trouve dans la maison Palmieri.

(2) Ce livre d'heures se trouve à la bibliothèque de Sienne.

(3) *Documenti*, etc., vol. II, pag. 340.



comme seconde patronne de Sienne, il fut résolu, par délibération solennelle, que son image serait peinte dans une des salles du palais public, et ce fut au pinceau d'Ansano que cette tâche si convoitée fut dévolue. Ce monument de patriotisme et de piété se trouve encore aujourd'hui à la même place, et, malgré la retouche qui n'a pas moins nui à l'effet des demi-teintes qu'à la pureté des contours, il faut être bien dépourvu du sentiment du beau, du beau moral comme du beau esthétique, pour n'être pas ému devant cette figure si éminemment virginale, dont les traits, le regard, le mouvement, la pose et jusqu'à la draperie accusant les membres avec la plus juste mesure, expriment mieux que ne pourraient le faire toutes les paroles, ce qui est renfermé dans la notion mystique d'*épouse du Christ*, notion que l'artiste devait avoir présente à l'esprit, puisqu'il avait ajouté, en guise de commentaire, ce distique si naïf qu'on a eu tort d'effacer :

*O Catarina, tu vergine bella,  
Sacra sposa di Cristo e chiara stella.*

Ce n'était pas tout : dans l'espèce de peinture triomphale qu'il fut chargé d'exécuter, immédiatement après, au-dessus de la porte Romaine, il put encore introduire cette même sainte, dans le même costume et probablement d'après le même type; mais ici la main des hommes a si bien secondé les ravages du temps, qu'on peut à peine se faire une

idée de l'ensemble de la composition, loin de pouvoir s'en faire une, même approximative, des groupes de saints et de saintes qui sont rangés sur le premier plan.

Nous n'aurions donc aucun moyen de connaître, dans toute son exactitude et dans toute sa beauté, le type créé par la chaste et poétique imagination d'Ansano, s'il ne l'avait pas reproduit, comme un accessoire presque imperceptible, sur un grand tableau qui est à l'Académie des beaux-arts, ou plutôt sur la base de son encadrement. C'est un simple buste, dont les dimensions n'excèdent pas de beaucoup celles de la miniature; mais, jusqu'à présent, sauf une légère égratignure au coin de l'œil, il est resté parfaitement intact, et je lui assignerais volontiers, parmi les produits de l'art chrétien, une place analogue à celle qu'on assigne au fameux camée de Livie parmi les produits de l'art antique. L'artiste l'a peinte à la fleur de l'âge, mais dans toute la naïveté de l'adolescence et avec ce reflet de transfiguration que devaient lui donner ses visions célestes, qui avaient commencé pour elle dès l'âge de sept ans. Les autres peintres siennois qui traitèrent ce sujet après Ansano, ne négligèrent pas cette donnée mystique, mais ils ne la rendirent pas avec le même bonheur, ce qui n'empêcha pas quelques-uns d'entre eux, en abordant ce thème si attrayant, de se surpasser eux-mêmes. Francesco di Giorgio, par exemple, qui cultiva la peinture avant de se faire ar-



chitecte, et dont il reste deux tableaux assez médiocres, mais très-riches en figures, n'y en a mis qu'une seule qui soit un peu gracieuse, et cette figure est celle de sainte Catherine. Le pinceau fantastique et presque sauvage de Beccafumi semble ne s'être complètement apprivoisé qu'une seule fois, c'est quand il a représenté la sainte à genoux recevant les stigmates, et tendant les bras vers la croix avec un élan d'amour qui ne peut plus se contenir. Quant à la sainte Catherine de Razzi, dans l'église de Saint-Dominique, telle est la fascination qu'elle exerce sur le spectateur, par la beauté de ses traits et par l'intensité de son expression, que je me garderais bien de la comparer avec celle d'Ansano, de peur d'être tenté de faire comme Pâris, et d'adjudger la palme, non pas à la plus digne, mais à la plus belle.

La grande vogue d'Ansano, comme peintre de Madones, avait commencé longtemps auparavant. C'était là sa vocation spéciale, et son goût personnel se trouva si bien d'accord avec celui du public, qu'il produisit à lui seul plus d'ouvrages de ce genre que tous les artistes siennois de la même génération pris ensemble. On peut même dire que, sur la fin de sa carrière, il en produisit trop, car le temps et peut-être aussi l'inspiration lui manquant pour satisfaire l'empressement toujours croissant dont il était devenu l'objet, il se contenta quelquefois de reproduire mécaniquement les mêmes types et les mêmes compositions, et c'est là le seul genre de décadence

qu'on puisse lui reprocher, si toutefois l'on peut appeler de ce nom certaines intermittences qui n'étaient dues qu'à l'excès même de sa vogue, et qui ne l'empêchaient pas de retrouver au besoin sa verve accoutumée, même dans son extrême vieillesse, comme le prouve son magnifique tableau de l'Assomption, qu'il exécuta dans sa soixante-douzième année.

Tous ceux qu'on a réunis à l'Académie des beaux-arts (et il y en a près d'une vingtaine) ont pour sujet principal la glorification de la Vierge, tantôt sous une forme, tantôt sous une autre, mais le plus souvent avec des figures accessoires dont quelques-unes sont des chefs-d'œuvre d'élégance et de goût. Quelquefois le type de la Vierge semble se rapprocher beaucoup de l'ancienne école Siennoise; quelquefois cette réminiscence s'affaiblit au point d'être à peine perceptible, excepté dans l'ordonnance générale et dans le costume, qui n'est jamais arbitraire.

Ce n'est pas dans ses plus anciens tableaux qu'Ansano montre le plus de respect pour les types traditionnels. Celui de l'Observance, le seul ouvrage de sa jeunesse qui soit parvenu jusqu'à nous (1), m'a paru révéler un apprentissage fait sur les peintures de Berna, particulièrement sur celles d'Asciano, dont j'ai déjà eu occasion de parler. Ce sont les mêmes tons clairs, le même modelé, le même tissu serré dans les fibres, et la même tendance à

(1) La date est de 1436; Ansano avait alors trente ans.



donner du relief aux formes. On trouvera des qualités analogues dans son tableau de la collégiale de San-Quirico, qui m'a paru appartenir également à sa première manière, et qui, sous certains rapports, est une de ses plus belles productions.

L'ordre religieux qui paraît lui avoir été le plus sympathique, après les moines de l'Observance, fut celui des gésuates (1), pour lesquels son pinceau fut employé à plusieurs reprises et à des époques très-éloignées les unes des autres ; car, des trois grands tableaux qui ont été transportés de leur couvent de Saint-Jérôme à l'Académie des beaux-arts, l'un, très-endommagé par la retouche et par la fumée, porte la date de 1447; l'autre, beaucoup mieux conservé, est nécessairement postérieur à la canonisation de saint Bernardin, puisque ce saint y figure, à gauche de la Madone; et le troisième, le plus précieux de tous, à cause de ce délicieux buste de sainte Catherine dont nous avons parlé plus haut, doit, pour la même raison, avoir été exécuté au moins dix ans plus tard ; aussi se ressent-il des progrès que l'artiste avait faits dans cet intervalle. Non-seulement son type de Vierge a gagné en grâce et en majesté, mais les anges qui entourent son trône sont devenus, pour ainsi dire, des créations stéréotypées ; c'est dans tous la même expression radieuse, la

(1) Cet ordre, qui se distingua par son aptitude à la culture des arts, avait été fondé, en 1360, par un noble siennois, nommé Giovanni dei Colombini.

même coupe de visage, les mêmes grands yeux noirs, et, sur la tête de tous, la même couronne de fleurs, moins peut-être par pauvreté d'imagination que par une allusion systématique de l'identité de leur béatitude, identité dans sa source ainsi que dans le mode et le but de son expansion, identité dans le sentiment qui les fait s'incliner avec amour ou se grouper avec allégresse autour de celle qui, étant la Reine des cieux pour tous, était en outre, pour les Siennois, la reine de leur cité.

Mais ses vierges les plus intéressantes ne sont pas celles qui expriment le mieux l'une ou l'autre de ces deux royautés. Il y en a quelques-unes, et ce ne sont pas les moins belles, dont la physionomie est voilée par une vague tristesse qui leur donne un charme inexprimable. Il y en a deux de ce genre dans la collection de l'Académie des beaux-arts : l'une qui n'a que deux anges pour cortège et dont le regard expressif, joint à son étreinte pleine d'angoisse, laisse deviner le pressentiment qui lui serre le cœur pendant qu'elle presse dans ses bras son divin Enfant, l'autre que je mets au-dessus de toutes les Vierges d'Ansano, non-seulement à cause de la beauté du type, qui se rapproche plus que jamais des anciens modèles, mais aussi à cause du fini de l'exécution et de la prédominance des teintes claires sur toutes les autres : on dirait qu'il y a, dans tout l'ensemble, quelque chose qui tient de la pureté du firmament et de sa splendeur. Une inscription, qu'on lit au-dessous, nous apprend que ce chef-d'œuvre était un



tableau votif, destiné à être enseveli dans un cloître, avec celle qui l'avait commandé, *pour l'âme de son père et de sa mère*, et qui s'appelait sœur Bartolomea di Domenico. Que l'artiste se soit inspiré gratuitement d'une destination si touchante, ou que ses affections personnelles aient déterminé son concours à cette œuvre de piété filiale, il est certain que, comme peintre d'images de dévotion, il s'y est surpassé lui-même.

Il en a cependant fait quelques-unes de plus grandioses et de plus triomphales, qui sont, à la fois, des preuves de l'essor, de plus en plus élevé, de son imagination, et des monuments de la piété publique ; je veux parler du couronnement de la Vierge, qui fut évidemment son sujet de prédilection, comme il le fut de fra Angelico, avec lequel il offre, d'ailleurs, plusieurs traits de ressemblance ; mais Ansano eut sur lui l'avantage de pouvoir confondre ses inspirations patriotiques avec ses inspirations religieuses, quand il traçait, dans les salles du palais et jusque sur les remparts de la ville, l'image de la Reine des cieux, comme inspiratrice de bons conseils et protectrice suprême de la patrie.

Son plus ancien couronnement de la Vierge se trouve au rez-de-chaussée du palais communal, mais tellement défiguré par la retouche peu scrupuleuse et peu intelligente d'un mauvais peintre du xvii<sup>e</sup> siècle, nommé Salimbeni, qu'on n'y reconnaît aucune trace de cette pureté d'expression et de cette grâce de contours qui caractérisent les compositions

d'Ansano (1). On a même poussé la barbarie ou la profanation jusqu'à rajeunir, par une forte couche de carmin, les visages des divers personnages, sans excepter ceux de la Vierge et du Christ qui la couronne, de sorte qu'on est obligé de chercher ailleurs la preuve du succès avec lequel l'artiste traita ce sujet si éminemment mystique.

Pour trouver cette preuve étalée dans toute sa magnificence, ses contemporains et même les deux générations suivantes n'avaient qu'à franchir la porte Romaine et se retourner ensuite, pour contempler à loisir cette grande peinture à fresque, réduite aujourd'hui à quelques informes débris, mais qui, combinant alors la beauté des formes et l'éclat du coloris avec des dimensions imposantes, faisait que le citoyen siennois, plus fier que jamais de ce céleste patronage, passait sous cette voûte comme sous un arc de triomphe.

Il y avait déjà près d'un demi-siècle que les Siennois avaient songé à faire peindre le couronnement de la Vierge au-dessus de la porte Neuve, appelée plus tard la porte Romaine. Dans une délibération solennelle de 1416, renouvelée en 1421, il avait été résolu que ce serait Taddeo di Bartolo, alors la grande

(1) Cette fresque fut peinte en 1445, par conséquent avant la canonisation de saint Bernardin, dont l'image, comme figure latérale, fut ajoutée longtemps après. En 1448, il fut chargé de peindre une Assomption pour la chapelle du même palais, en prenant pour modèle *le storie che sono a capo le porte dello spedale della Scala Documenti*, etc., p. 256.



lumière de l'école Siennoise, qui serait chargé de cette tâche honorable ; mais la mort lui ayant à peine laissé le temps d'en esquisser les premiers contours, ce projet avait été perdu de vue pendant vingt ans, et n'avait été repris qu'en 1442, par des magistrats tellement ignares, qu'ils avaient donné à un certain Landucci, porte-drapeau du quartier de Saint-Martin, la commission de leur procurer le meilleur peintre possible, pour exécuter, d'après l'esquisse de Taddeo, cette peinture triomphale tant de fois ajournée. Le choix du négociateur était tombé sur Stefano di Giovanni, surnommé *il Sassetta*, auteur de plusieurs ouvrages, aujourd'hui tous détruits, tant dans le Dôme que dans l'hospice *della Scala* et qui fut, aussi lui, arrêté par la mort presque au début de son entreprise ; et ce fut après une nouvelle interruption de plus de dix ans, qu'Ansano fut appelé à placer cette espèce de couronne civique sur la tête de celle à qui était spécialement confié le salut de la patrie. Ansano consacra deux années à l'exécution de cette œuvre colossale, commencée très-peu de temps après la canonisation de sainte Catherine, et qui forme comme le point culminant de sa carrière artistique, bien qu'il approchât de sa soixantième année. Ce fut, en effet, vers cette époque qu'il fit, outre ses plus importants travaux de Sienne, le beau tableau du Dôme de Pienza, qui le faisait entrer en partage de la faveur intelligente que le pape Piccolomini témoignait aux meilleurs artistes de l'école Siennoise ; et l'on peut assigner approximativement

la même date au couronnement de la Vierge, qui est à l'Académie des beaux-arts, et dont le parfait état de conservation peut, jusqu'à un certain point, nous dédommager de la destruction de celui de la porte Romaine. Jamais le mouvement de la Vierge s'inclinant humblement devant son divin Fils n'a été rendu avec plus de grâce par aucun artiste ombrien ou florentin, pas même par fra Angelico, le peintre mystique par excellence. Jamais on ne donna plus d'expression à des yeux modestement baissés, ni à des mains délicatement jointes sur la poitrine. Jamais Ansano ne traça une figure dont on puisse affirmer plus hardiment qu'elle fut une image de dévotion pour lui, avant de l'être pour les autres. Il n'y a pas jusqu'au costume de la Vierge et aux plis de son riche manteau triomphal, qui ne soient traités avec une pureté de goût qu'on pourrait appeler classique. Aussi cette composition pourrait-elle passer, à bon droit, pour le chef-d'œuvre de l'artiste, s'il n'avait pas échoué dans son type de Christ, auquel il resta malheureusement trop fidèle (1).

Il y avait une autre composition du même genre qui était exempte de cet inconvénient, c'était l'Assomption de la Vierge qu'il avait peinte, dès 1448, pour la chapelle du palais communal, et qu'on est d'autant plus étonné de ne pas trouver plus souvent parmi ses œuvres; car nul sujet n'était plus en harmonie avec

(1) Ce même type défectueux se trouve dans la fresque du palais communal, et dans un autre couronnement de la Vierge, en petit, qui est à l'Académie des beaux-arts.



la tendance spéciale de son imagination; mais son immense popularité, comme peintre de Madones, déterminait d'avance la forme sous laquelle on voulait avoir des produits de son pinceau. Ce fut seulement dans son extrême vieillesse et très-peu d'années avant sa mort, que les religieuses du couvent de Sainte-Pétronille lui demandèrent, pour leur église, un tableau de l'Assomption. Or, la fête de l'Assomption était alors et n'a pas cessé d'être jusqu'à présent le grand jour du peuple siennois. Il s'agissait donc encore d'une œuvre d'un caractère mixte, comme le couronnement de la Vierge, et qui demandait, au même titre, une double inspiration. On peut voir dans la collection de l'Académie des beaux-arts comment Ansano s'acquitta de cette dernière tâche. Il y a peut-être, dans les figures latérales, une certaine monotonie d'expression qui semble accuser un commencement de déclin dans son imagination; mais dans la partie centrale, tout est resplendissant de gloire et de lumière, et les anges qui font cortège à la Reine des cieux ne sont nullement inférieurs à ceux qu'on admire dans ses autres tableaux. Seulement on est étonné de voir qu'il renonce, pour la première fois, à son type de Vierge, pour en adopter un beaucoup moins attrayant, mais auquel le nom de Lorenzetti donnait une sorte d'autorité traditionnelle. Ce type, embelli par Ansano, était pris d'un autre tableau de l'Assomption, dont nous avons parlé ailleurs, et qui se trouve également à l'Académie des beaux-arts. Déjà plusieurs artistes l'avaient re-

produit, sans croire déroger à leur dignité, entre autres Taddeo di Bartolo qu'on ne pouvait pas soupçonner de vouloir suppléer ainsi à la pauvreté de son imagination (1). Il n'est donc pas étonnant qu'Ansano ait fait de même, dans une circonstance et à un âge où il se défiait peut-être de la sienne. C'était un acte d'abnégation de plus, à la suite de tant d'autres qui marquèrent sa longue et laborieuse carrière, et qui, joints à d'autres vertus demeurées inconnues, devaient lui mériter cette courte et belle oraison funèbre : « Ansano fut un peintre fameux qui vécut « tout en Dieu. »

Quand il mourut en 1483, la période, comparativement pacifique, dans laquelle la république était entrée, vers le milieu du xv<sup>e</sup> siècle, était arrivée à son terme, et les haines politiques avaient éclaté avec d'autant plus de violence, qu'elles avaient été plus longtemps comprimées ou adoucies par les pieuses préoccupations auxquelles avait donné lieu l'inauguration d'une sorte de culte national, en l'honneur de saint Bernardin et de sainte Catherine. Au bout de quarante ans, cette influence se trouve, non pas usée, mais impuissante contre le torrent démocratique, devenu plus envahissant que jamais, et grossi par les affluents que lui apportaient les plus mauvaises passions, entre lesquelles les rancunes de famille et la cupidité jouaient le

(1) Cette reproduction, en très-petites dimensions, avec quelques changements, se trouve à l'Académie des beaux-arts.



principal rôle. Toutes les lois, tous les règlements de police, toutes les mesures administratives, tous les décrets de confiscation, tous les arrêts de mort ou d'exil étaient dictés par les motifs les plus odieux ou les plus abjects. Chaque victoire était marquée par une exploitation de plus en plus impudente de la fortune publique et par un redoublement de férocité envers les vaincus. Une ligue de vingt-cinq ans conclue, en 1483, par l'astucieux Laurent de Médicis avec la populace siennoise, fit croire à cette dernière qu'elle n'avait plus rien à craindre, et cette croyance lui ôtant son dernier frein, il en résulta des scènes à la fois si effroyables et si dégoûtantes, que c'est un soulagement de n'avoir pas à les retracer dans leurs détails. Il suffira de dire qu'elles étaient le plus souvent entremêlées de processions et de prières publiques, hypocritement ordonnées pour remercier ou pour implorer les puissances célestes. Quelquefois on jouait une autre comédie, sous forme de réconciliation, et on y faisait intervenir des serments imprécatoires dont les termes faisaient trembler les citoyens honnêtes et dont la facile violation les faisait trembler encore davantage; mais le grand scandale était réservé pour la semaine de Pâques de cette même année 1483. Une indulgence extraordinaire, en guise de Jubilé, avait été accordée par le souverain pontife, et l'on avait vu y participer un bon nombre de jeunes gens dont la conversion, réputée presque impossible, semblait être du meilleur augure; mais, trois jours après cette sacrilège

démonstration, pendant que le légat apostolique prêchait dans le Dôme sur le pardon des injures, ces mêmes jeunes gens, au mépris de leurs serments et de leur communion pascalle, coururent comme des forcenés au palais public où étaient détenus les chefs du parti vaincu, et, après les avoir tous précipités des fenêtres sur la place, ils allèrent sommer les magistrats de faire mettre à mort les déportés de Radicotani et ceux qui étaient enfermés dans les autres forteresses. En effet, on n'en épargna pas un seul, et, la terreur gagnant peu à peu les citoyens qui se croyaient menacés comme ouvertement hostiles ou comme suspects, le nombre des exilés volontaires alla toujours en croissant, et les vainqueurs, encouragés de loin par les perfides largesses des Médicis, et, de près, par le silence qui régnait autour d'eux, mirent le comble à leur mépris des lois divines et humaines, en ordonnant une grande solennité dans le Dôme, pour renouveler, en leur nom, le don de la ville de Sienne à la sainte Vierge.

A tant de maux accumulés il n'y avait plus qu'un remède, c'était la discorde des oppresseurs qui se subdivisèrent en deux fractions acharnées à la destruction l'une de l'autre. De nouvelles résistances provoquées par la violence et surmontées par la force amenèrent de nouvelles confiscations, de nouvelles exécutions, de nouveaux exils, et les exilés du dernier ban s'étant rencontrés au dehors avec les exilés du premier ban, il se forma une ligue entre eux pour la délivrance de la patrie commune, déli-



vance facilitée par la misère du peuple qui, après avoir achevé de piller les maisons des bannis, se voyait dénué de toute ressource. Il y eut donc une réaction rapide dans toutes les classes de la population, les unes voulant du travail et du pain, les autres commençant à se désabuser des bienfaits imaginaires d'une liberté orageuse qui semblait avoir besoin de crises périodiques et toujours sanglantes. Cette réflexion, un peu tardive, conduisait naturellement à l'idée d'un pouvoir plus ou moins despotique, ou d'une protection étrangère assez forte pour garantir au moins l'ordre matériel. Les partisans d'un maître indigène avaient, dans Pandolfo Petrucci, un candidat habile et courageux, déjà recommandé par son exil et par sa bonne fortune du 22 juillet 1487, quand il était rentré en libérateur dans sa patrie. A force d'épier et d'exploiter toutes les circonstances, favorables ou non, il parvint à concentrer entre ses mains la plus grande portion des pouvoirs publics; ce qui excita l'ombrage des uns, la jalousie ou l'animosité des autres, et donna naissance à un parti qui mit follement son espoir dans Charles VIII, roi de France, dans les revers duquel la république se trouva plus tard enveloppée. Alors on vit reparaître, plus puissant et plus populaire que jamais, le même Pandolfo Petrucci; mais la première condition de sa puissance était le protectorat d'un roi étranger, protectorat incertain, coûteux, humiliant, que César Borgia, alors la terreur de toute la Toscane, cherchait à supplanter. Les Siennois, qui

continuaient leurs sanglantes querelles, même au plus fort de toutes ces intrigues, penchaient tantôt vers l'un, tantôt vers l'autre, chassant Pandolfo Petrucci par peur de Borgia, puis le rappelant par peur de Louis XII. Jamais on n'avait vu de républicains si souples dans leurs évolutions, ni si résignés à subir toutes les humiliations qui pouvaient ou semblaient pouvoir leur garantir la sûreté de leurs personnes et de leurs biens. Le mépris pour eux fut porté si loin, qu'après la mort de Pandolfo Petrucci, en 1512, Sienne fut vendue 30,000 ducats par l'empereur Maximilien à Jules II, qui n'eut pas le temps de jouir de son marché. Alors commencèrent les longues et funestes complications auxquelles donnèrent lieu les relations avec les Médicis, d'abord avec Léon X, puis avec Clément VII qui, après avoir asservi Florence avec le secours des armes espagnoles, voulut faire entrer Sienne en partage de cette honteuse servitude; en général, le parti de la bourgeoisie, qu'on appelait le parti des *Neuf* (*inoveschi*), se prêtait, sans répugnance et même avec ardeur, aux combinaisons les plus avilissantes, quand ils y voyaient leur avantage, tandis que le parti populaire, dans ses accès de sauvage patriotisme, se laissait tellement emporter par sa fureur contre les traîtres, qu'il voyait partout des complices, et ne voulait plus distinguer, quand venait le jour de ses vengeances, les innocents d'avec les coupables. Il y eut des crises terribles, qui ne furent pas courtes, et qui rappellent, à bien des



égards, les plus sombres journées de 1793. Il y eut un régime de terreur savamment organisé, avec des proscriptions en masse, des catégories de suspects, des tribunaux révolutionnaires, des jugements sommaires, et même des clubs non moins impérieux et non moins discoureurs que celui des jacobins. Il y eut, en un mot, tous les symptômes de décomposition sociale auxquels on reconnaît que les organes vitaux sont paralysés dans un État, et qu'il ne pourra plus vivre désormais que d'une vie artificielle et mécanique.

L'agonie de cette pauvre république, la plus longue agonie dont il soit fait mention dans l'histoire des peuples libres, se prolongea bien avant dans le xvi<sup>e</sup> siècle, et dura, avec des alternatives d'affaïssement et de convulsions, jusqu'à l'établissement définitif du despotisme, d'abord dans la personne de Charles-Quint et de ses gouverneurs, ensuite dans celle du duc Côme de Médicis, qui entendait, mieux que Machiavel lui-même, l'art de dégrader les âmes et les caractères.

Et que devenait l'école Siennoise au milieu de ce mouvement de désorganisation, qui entraînait si rapidement deux générations successives?

Hélas! son histoire n'est pas moins triste que celle des partis qui s'entr'égorgeaient pour assouvir leur cupidité ou leurs haines; et il faut ajouter que la plupart des artistes de cette époque ne se montrèrent que trop fidèles à l'exemple de leurs devanciers, en figurant comme acteurs et même comme

instigateurs, dans les troubles qui préparaient l'asservissement de leur patrie. A cette première cause de décadence de l'art national, s'en joignit une autre non moins douloureuse, mais non moins efficace, je veux dire l'invasion simultanée de plusieurs écoles étrangères, dans un temps où le fil des traditions avait été rompu par la violence des passions politiques.

L'école Siennoise compte encore, à la fin du xv<sup>e</sup> siècle et au commencement du xvi<sup>e</sup>, quelques peintres restés stérilement fidèles à ces traditions, et qu'on peut regarder comme les continuateurs, à la vérité très-médiocres, de la manière de Matteo di Giovanni. Leur médiocrité ne s'explique que trop bien par la part qu'ils prirent aux événements contemporains, et le plus connu d'entre eux, Benvenuto di Giovanni, poussa cette participation jusqu'à se rendre instigateur et même instrument des fureurs démocratiques. Capitaine de compagnie en 1480, date des premiers troubles qui ensanglantèrent les rues de Sienne, il devint, à plusieurs reprises, membre du gouvernement populaire, et il était en fonctions dans cette affreuse journée de 1483, quand des forcenés, aggravant le meurtre par le sacrilège, allèrent, presque au sortir de la communion pascale, précipiter des fenêtres du palais communal les détenus politiques qu'on n'osait pas juger. Sanctionner un pareil acte par son nom et l'absoudre par son silence, était un mérite qui ne pouvait pas rester sans récompense; aussi la



préférence lui fut-elle assurée sur tous ses rivaux, pour plusieurs travaux qu'il s'agissait d'exécuter dans le Dôme, et pour quelques-uns desquels sa compétence était au moins douteuse; car les miniatures dont il orna les livres de chœur ne se distinguent, ni par la suavité ni par la correction, et les trente-cinq figures en clair-obscur qu'il peignit dans l'intérieur de la coupole sont aussi dépourvues d'élégance que de caractère. Or, leur date coïncide précisément avec celle de ses premiers exploits démocratiques. C'est aussi celle de son tableau de saint Dominique, si remarquable par la vulgarité des types dans les personnages accessoires: il y en a un surtout qu'on dirait avoir été tracé d'après un des bourreaux qui travaillaient sous ses ordres. Mais il y a un autre tableau qui porte encore plus visiblement l'empreinte de son imagination patibulaire, c'est celui où il a représenté l'Ascension de Notre-Seigneur, avec une foule de spectateurs parmi lesquels il a voulu placer sainte Catherine de Sienne (1). On peut affirmer hardiment que jamais peintre d'aucune école ne traita ce sujet d'une façon si repoussante: cette figure si douce de sainte Catherine devient ici une véritable harangère, et le groupe des apôtres, témoins du miracle, ressemble bien plutôt à une bande de malfaiteurs. Quant à la figure du Christ, elle est trop ignoble pour qu'on s'arrête à en signaler les dé-

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

fautes. L'artiste aura franchi, sans le savoir, les limites qui séparent l'art sérieux de la caricature.

Son fils Girolamo di Benvenuto, dont les ouvrages sont encore plus rares, hérita du style paternel, sans y rien ajouter du sien ; c'est la même crudité dans les couleurs locales, les mêmes teintes bronzées dans le clair-obscur. Seulement il y a moins de vulgarité dans ses types, sans que pour cela ils aient rien d'attrayant, comme on peut le voir dans son tableau de la chapelle des voûtes, à Saint-Dominique. Il y a deux saints docteurs, à contours très-secs et d'une physionomie presque farouche, ce qui est un tort très-pardonnable, en comparaison de celui qu'il a eu d'y placer une sainte Catherine si peu conforme à l'idéal que s'en étaient formé les peintres de la génération précédente ; mais l'artiste, lancé, à la suite de son père, dans l'arène sanglante des révolutions, n'avait pu faire, sous lui, qu'un court et mauvais apprentissage, et il aimait beaucoup mieux être porte-étendard de son quartier, comme il le fut à plusieurs reprises, que tracer des images de dévotion. Une seule fois, il lui arriva de prendre son art vraiment au sérieux ; ce fut en peignant, au-dessus du maître-autel de l'église de Fonte-Giusta, cette grande fresque représentant l'Assomption de la Vierge, imitation malheureuse de Matteo di Giovanni, surtout en ce qui concerne la figure principale.

Giovanni Cini joua un rôle beaucoup plus actif et comme peintre et comme patriote, ou plutôt il



ne sépara jamais ces deux qualités l'une de l'autre ; car il peignit les combats auxquels il avait assisté comme porte-enseigne, et, quand il rentrait du champ de bataille dans son atelier, il ne reprenait son pinceau que pour se livrer à son goût exclusif pour les peintures politiques, comme des commémorations de victoire, ou des gonfalons pour les fêtes civiles, ou des étendards pour les capitaines de justice, ou des pennons pour les trompettes, ou des bannières pour les compagnies armées. Ce fut lui qui, en 1488, eut l'honneur de peindre l'étendard de la liberté, et ce fut encore lui qui, quarante ans plus tard, fut chargé de le restaurer. La quantité de paiements qui lui furent faits pour des travaux de ce genre, est vraiment incroyable. Il fallait qu'il fût doué d'une verve toute spéciale pour réveiller, à l'aide d'une image ou d'un emblème, les sentiments exaltés dont se nourrissait le patriotisme siennois. Aussi, quand il fallut marcher, en 1526, contre les troupes de Clément VII, s'adressa-t-on à lui pour peindre l'étendard de la Vierge, qui reçut en quelque sorte une double consécration de la victoire de Camullia, l'une des plus glorieuses que la république eût remportées depuis celle de Monteperti. Non-seulement l'artiste dont nous parlons y paya de sa personne, comme porte-enseigne du quartier de Salicotto, mais il eut la jouissance, bien douce pour un artiste patriote, de peindre le tableau destiné à perpétuer le souvenir de ce mémorable événement. Ce tableau, qu'on peut voir encore au-

jourd'hui dans l'église de Saint-Martin, est d'une touche assez vigoureuse ; mais on y cherche en vain le caractère triomphal et monumental qu'on voudrait trouver dans un ouvrage de ce genre. C'est encore la glorification de la Vierge, parce qu'on regardait cette victoire comme l'effet de son intercession jointe à celle de l'apôtre saint Jacques, dont la fête avait lieu le jour de la bataille ; il eut donc, aussi lui, son monument, et on lui bâtit une église dans le quartier Salicotto, avec les matériaux d'une tour qu'on abattit tout exprès. Ce ne fut pas tout : pour expliquer plus clairement à la postérité le motif de cette consécration, Cini peignit, sur le gradin du maître-autel, une miniature bien supérieure, pour la grâce et le sentiment, à son grand tableau de Saint-Martin ; mais cette supériorité est moins l'effet de son inspiration personnelle que de l'ascendant qu'avaient pris sur son imagination mobile les peintures si attrayantes d'Antoine Razzi. La Madone couvrant Sienne de son manteau, est presque une reproduction du type favori de ce peintre lombard, et le saint Christophe pourrait facilement passer pour un ouvrage de sa main.

Il faut encore signaler comme un des derniers représentants de l'ancienne école, Bernardino Fungai, probablement élève de Matteo di Giovanni, mais sans marcher bien scrupuleusement sur les traces de son maître ; car on trouve, dans le petit nombre d'ouvrages qu'il a laissés, des innovations de plus d'un genre, mais qui ne sont pas toutes éga-



lement heureuses. D'abord il donne à ses figures des proportions démesurément longues, avec des têtes beaucoup trop petites; ensuite son type de Madone est tout à fait dénué de grandeur, même dans son couronnement de la Vierge qui est regardé comme son chef-d'œuvre (1). Enfin son coloris a quelque chose de dur et de métallique, qui se reflète des objets inanimés sur les membres et souvent sur les physionomies, qu'il a su néanmoins rendre parfois assez gracieuses, sinon quant à l'expression, du moins quant aux contours. Ce qui convient le moins à son pinceau, c'est le nu, comme le prouve la triste figure de saint Sébastien, dans son tableau, d'ailleurs assez médiocre, de l'église des Carmes; et ce qui lui convient le mieux, ce sont les anges, bien qu'il n'y ait pas de comparaison à faire entre les siens et ceux de son maître ou de son modèle Matteo.

Les peintres des générations précédentes avaient négligé systématiquement le paysage et, en général, tous les ornements accessoires empruntés au règne animal ou végétal; ceux qui seraient tentés de dire que c'était par impuissance, n'ont qu'à lire les trois pages de Ghiberti sur les fresques d'Ambrogio Lorenzetti, dans le cloître des Franciscains; et, s'ils sont épris des chevaux de bataille de Paolo Uccello, qu'ils les comparent avec ceux de la grande fresque du palais public, ou, mieux encore, avec celui qui, monté par saint Georges, s'élance sur le dragon, et

(1) Dans le chœur de l'église des Servites.

à la tête duquel Taddeo di Bartolo a su donner une expression dont l'artiste florentin n'approcha jamais (1). Il n'aurait donc dépendu que des Siennois d'exploiter cette branche de l'art avec succès; mais pour eux, le fond d'or fut toujours inséparable de l'image de dévotion, ce qu'il ne faut pas attribuer à leurs vues bornées, mais à l'extrême orthodoxie de leur goût. D'ailleurs, leur culte de la Vierge, comme reine de leur cité, ne la voulant pas humble, mais glorieuse, ou sur un trône, ou montant au ciel, ou couronnée par son Fils, l'école ne peignit presque jamais ni la Nativité, ni l'Adoration des bergers, ni l'Adoration des mages, ces trois sujets favoris des écoles Florentine et Ombrienne, et qui se prêtent à l'introduction de tous les genres de naturalisme, y compris le portrait. Fungai paraît avoir été un des premiers à tâcher de remplir ces diverses lacunes, et, sous ce rapport, ses deux tableaux de l'Adoration dans l'étable (2) offrent un véritable intérêt, du moins en ce qui concerne les portraits; car les rois et les bergers ne sont pas autre chose. Quant à ses paysages, on y trouve bien une certaine entente de la perspective aérienne; mais le coloris en est froid et monotone, et le serait bien davantage à côté d'une Nativité de Ghirlandajo ou de Filippino Lippi.

(1) Ce tableau se trouve dans la sacristie de l'église de Saint-Christophe.

(2) Ces deux tableaux sont à l'Académie des beaux-arts.



Quand Bernardino Fungai exécutait ces compositions si nouvelles pour l'école Sienne, il y avait déjà longtemps que l'invasion des écoles étrangères avait commencé. Le premier des envahisseurs avait été Luca Signorelli de Cortone, quand il était venu, en 1498, peindre la chapelle de la famille Bichi dans l'église de Saint-Augustin. Il était revenu ensuite, à plusieurs reprises, comme pour affermir sa conquête, et sa manière avait tellement plu à ses nouveaux patrons, qu'il n'aurait tenu qu'à lui de rester indéfiniment à leur service.

Après lui, était venu Pérugin, déjà vieux, et comptant déjà huit années de décadence (1508); mais son immense réputation lui avait fait pardonner les faiblesses de son pinceau, et son tableau de la Nativité avait trouvé plus que des admirateurs (1). Son élève Pinturicchio l'avait devancé en 1502, et ses succès non contestés l'avaient décidé à faire de Sienne sa patrie adoptive, au moment même où un autre peintre étranger, Antonio Razzi, formé à l'école ou sur les œuvres de Léonard (2), venait éblouir et ensorceler les Siennois par des créations dont le charme avait quelque chose de magique, mais en même temps de très-opposé aux tendances de l'école indigène qui, à la vérité, était alors mourante.

(1) Ce tableau fut détruit dans un incendie. Pérugin en peignit un second, qui se trouve encore aujourd'hui dans l'église de Saint-Augustin.

(2) Nous parlerons plus longuement de Razzi, en traitant de l'école Lombarde.

Cette immigration, encouragée par les circonstances, l'était encore plus par le patronage prévoyant de deux familles puissantes, dont l'une, celle des Piccolomini, était, depuis un demi-siècle, en possession de tous les genres d'influence et de tous les genres de gloire; l'autre, alors représentée par Pandolfo Petrucci, menaçait de devenir une dynastie souveraine, pour prix des services rendus par son chef à la république, depuis qu'elle était en proie aux horreurs de l'anarchie. Les Piccolomini avaient fait venir Pinturicchio de Pérouse, et lui avaient fait peindre cette fameuse sacristie que tout le monde connaît, et leur chapelle particulière, dans l'église des Franciscains. De plus, ils avaient appelé à Sienne, pour sculpter les statues dont ils voulaient orner leur chapelle du Dôme, le Milanais André Fusina et le Florentin Michel-Ange dont la gloire ne faisait encore que poindre. Pandolfo Petrucci, visant à une popularité plus solide, employait le génie de Francesco di Giorgio et celui de Balthazar Peruzzi, son architecte favori, à construire des coupoles ou à embellir les édifices sacrés; mais, pour la décoration de son propre palais, il préférait, aussi lui, les artistes ombriens, et il chargeait Pinturicchio, Luca Signorelli et son disciple Genga, d'y peindre des sujets allégoriques ou mythologiques, leur adjoignant, pour l'ornementation, Antoine Barili (1), qui

(1) On conserve, à l'Académie des beaux-arts de Sienne, plusieurs corniches de cet Antoine Barili, qui travailla aussi beaucoup au Vatican.



n'eut jamais son égal, comme sculpteur en bois, et qui éleva cette branche de l'art à une hauteur inconnue aux autres écoles.

De la combinaison de toutes ces causes et de toutes ces influences, il résulta que Sienne, vers le commencement du xvi<sup>e</sup> siècle, n'eut plus d'école proprement dite, tout en ayant des artistes nationaux qui pouvaient lui faire honneur, et qui allaient chercher au dehors les enseignements ou les encouragements qui leur manquaient dans leur patrie. Alors vivait encore, mais très-voisin de la tombe, Francesco di Giorgio, peintre médiocre jusqu'à trente-huit ans, puis architecte d'un tel renom, que l'on construisait, d'après son modèle, la coupole de la cathédrale de Milan, sans parler de ses immenses travaux pour le duc d'Urbin, comme ingénieur civil et militaire (1), et d'une infinité d'autres ouvrages non moins élégants que solides, qui le firent admirer et rechercher depuis Naples jusqu'à la Lombardie (2).

L'année même de sa mort (1502), un autre artiste siennois, encore plus étranger que lui à l'école Siennoise, Balthazar Peruzzi, bien supérieur à lui comme peintre, et, pour le moins, son égal en architecture, faisait son premier voyage à Rome où

(1) On lui attribue l'invention et la pratique des mines dans les sièges. Nous verrons ailleurs qu'il ne fut pas l'architecte du palais ducal à Urbin.

(2) Son chef-d'œuvre est l'église *della Madonna del Calcinaio*, près de Cortone.

il devait devenir, plus tard, le rival de Michel-Ange et le disciple de Raphaël, mais disciple tellement distingué entre tous les autres, qu'on pourrait le regarder, à certains égards, comme un des fondateurs de l'école Romaine (1).

Son compatriote Girolamo del Pacchia était aussi allé à Rome, à peu près vers le même temps (2); mais ce voyage avait été précédé d'un assez long séjour en Toscane, durant lequel il s'était tellement épris de la manière de Mariotto Albertinelli, qu'il sembla ne plus aspirer à d'autre gloire qu'à celle de marcher servilement sur les traces de ce dangereux modèle. Il parvint en effet à s'approprier si bien sa manière et son brillant coloris, qu'on pourrait confondre ses œuvres avec celles de l'artiste florentin, si Pacchia ne se trahissait par une certaine dureté de types et même de contours, qui devait être en harmonie avec son caractère. Sa Vierge est toujours la même, du naturalisme tout pur, mais beaucoup moins heureusement choisi que celui de Mariotto Albertini. Son chef-d'œuvre n'est pas, à mon avis, son tableau de la Visitation qu'on voit à l'Académie des beaux-arts, mais celui de l'église de Saint-Christophe, surtout les deux figures latérales qui ont vraiment de la grandeur, et qui étaient mieux adaptées à la vigueur, ou plutôt à la ru-

(1) Nous reparlerons de Peruzzi dans le chapitre sur l'école Romaine.

(2) Ce Pacchia est un personnage tout différent de Pacchiarotto, dont nous parlerons bientôt.



desse de son pinceau. Ce qui lui convenait le mieux, c'étaient des Pères du désert ou un jugement dernier. Au lieu de cela, on lui donna, ou plutôt on lui livra, comme à un bourreau, les deux figures les plus suaves et les plus gracieuses, celles sur lesquelles l'art siennois s'était exercé avec le plus de prédilection ; je veux dire qu'il fut chargé de peindre, en partie, l'histoire de la Vierge pour la confrérie de Saint-Bernardin, et l'histoire de sainte Catherine, dans l'oratoire de Fontebranda. Toutes ces fresques ont été si brutalement retouchées il y a quinze ans, qu'elles ne sont plus aujourd'hui que des ruines. Cependant, à travers ces ruines, on voit que l'artiste s'est efforcé d'être gracieux. J'oserai même dire qu'il l'est un peu dans le tableau de la naissance de la Vierge, bien que la plupart des figures accessoires soient manquées ; il l'est beaucoup moins dans l'Annonciation, et il l'est plus que jamais dans la fresque où il a représenté sainte Catherine s'approchant respectueusement du lit funèbre sur lequel est couchée sainte Agnès de Montepulciano. On serait presque tenté d'y voir le produit d'un autre pinceau.

Toutes les tâches confiées au sien semblaient être choisies au rebours de sa vocation. Outre les peintures cycliques dont nous avons parlé, il peignit encore, pour les confréries, des bannières et des catafalques, et il n'y eut pas jusqu'aux sévères Chartreux qui ne lui demandèrent des tableaux d'autel.

Mais ni la faveur des confréries, ni celle des moines ne purent l'empêcher de participer aux excès de la démocratie siennoise ; et sa participation fut tellement violente, et le rôle qu'il joua comme membre du club sanguinaire des *Bardotti* fut tellement marqué, qu'à la première réaction qui eut lieu contre cette horde de sicaires, il dut prévenir, par un exil volontaire, la vengeance des lois, et chercher, à la cour de Fontainebleau, des occupations moins mystiques et plus appropriées à la tournure de son imagination.

Pacchiarotto, son collègue dans cette formidable association, aurait pu devenir un grand peintre, s'il fût né un demi-siècle plus tôt, et qu'il eût trouvé une école nationale bien organisée. On peut voir, dans la petite église de Montaboli, près d'Asciano, un des fruits du premier apprentissage qu'il fit, sous Bernardino Fungai. Il fallait à une nature comme la sienne quelque chose de plus vital et de plus énergique, et il le trouva bientôt dans les peintures de Luca Signorelli qui, tenant à la fois de l'école naturaliste et de l'école Ombrienne, devint désormais son modèle ; à quoi il faut ajouter une certaine influence non avouée que durent exercer sur lui les ouvrages de Pinturicchio, tous deux ayant travaillé souvent à la décoration des mêmes lieux, et sous le patronage de la même famille, celle des Piccolomini (1).

(1) La chapelle des Piccolomini, dans l'église des Franciscains,



Ce fut pour eux que Pacchiarotto peignit son tableau de l'Ascension dans l'église des Carmes, lequel n'est qu'une reproduction, avec quelques variantes, de celui qu'il avait peint pour les moines de l'Observance, et qui se trouve aujourd'hui à l'Académie des beaux-arts. Dans l'un et dans l'autre, les figures accessoires sont touchées avec vigueur et très-fortement caractérisées ; mais elles manquent parfois de noblesse, et les draperies ne sont pas toujours du meilleur goût. Quant à la figure principale, dans les deux tableaux, elle est tellement dépourvue de toute espèce d'idéal, qu'on mutilerait volontiers le tableau pour la faire disparaître. Les deux autres ouvrages qu'on possède de lui, celui de Montalboli et celui de l'église du Saint-Esprit, à Sienne, représentent le couronnement de la Vierge, c'est-à-dire le sujet qui demandait, dans l'artiste chargé de le traiter, les qualités le plus diamétralement opposées aux tendances naturelles de Pacchiarotto ; son impuissance en ce genre était une ressemblance de plus avec Luca Signorelli.

Mais, ce en quoi il ne ressemblait ni à Luca Signorelli, ni à aucun autre artiste dont le nom soit venu jusqu'à nous, c'est la série d'aventures et d'hallucinations qui troubla et déshonora les vingt dernières années de sa carrière. A dater de 1520, épo-

avait un tableau d'autel de Pinturicchio, et Pacchiarotto y avait peint à fresque l'histoire de saint André. Ce devait être son chef-d'œuvre. Le genre historique lui allait mieux qu'aucun autre.

que marquée par une affreuse recrudescence de haines entre les partis, il mania le glaive beaucoup plus que le pinceau, et son fanatisme politique dégénéra peu à peu en une véritable frénésie. Également intrépide comme conspirateur et comme soldat, il figurait des premiers dans tous les complots, dans toutes les émeutes, dans tous les combats, soit qu'ils fussent livrés au dedans pour la liberté, ou plutôt pour la licence populaire, soit qu'ils fussent soutenus au dehors pour l'indépendance nationale. Toute association qui n'admettait ni droit ni loi, excepté le droit de la vengeance et la loi du plus fort, était sûre de son concours. D'abord membre du club des *Libertini*, il était avec eux, quand ils égorgeaient Alexandre Bichi dans le palais archiépiscopal, quand ils se battaient en désespérés contre les troupes de Clément VII, à Camullia, quand ils déchiraient la bulle d'interdit lancée contre Sienne, et quand ils maltrahaient les Bénédictins qui avaient osé l'afficher. Plus tard, il ne trouva plus qu'ils fussent assez forcenés pour lui et il chercha, dans l'Académie des *Bardotti*, des associés encore plus dégagés de tout scrupule. C'était une véritable horde de brigands, organisée pour le pillage et le meurtre, mais organisée à la manière des confréries, ayant ses statuts, ses réunions périodiques, son maître des novices, voire même son chapelain et jusqu'à sa patronne, qui était sainte Catherine, dont on célébrait dévotement la fête. Le dimanche, on lisait ensemble, en guise d'évangile patriotique,



quelques pages de Tite-Live, ou les traités de Végèce ou de Machiavel sur l'art de la guerre, après quoi l'on s'exerçait à manier le fleuret sous la direction des deux meilleurs maîtres d'armes, afin de pouvoir se battre, au besoin, contre quiconque oserait dire du mal de l'association ou de ses membres (1).

Ce n'était pas encore assez pour Pacchiarotto, qui voulait combiner ses jouissances artistiques avec ses jouissances démocratiques. Il peignit donc, sur les quatre murs de sa chambre, une quantité de figures dans des attitudes pleines de déférence, et là, debout, au milieu de cet auditoire imaginaire, il discourait, à perte d'haleine, sur les grandes questions qui faisaient fermenter son cerveau, de sorte qu'au sortir de cette *chambre ardente*, il ne se possédait plus. De là des démêlés sans fin avec les tribunaux supérieurs et inférieurs, des assignations pour actes de violence et même pour vol, des condamnations à la prison ou à l'exil, et la nécessité, pour s'y soustraire, de recourir à des expédients bizarres, comme celui de rester enfermé, pendant deux jours, avec un mort dans son tombeau.

Le dédommagement de toutes ces tribulations était d'être nommé, presque tous les ans, portenseigne ou capitaine de son quartier, et d'avoir à peindre, comme d'autres démagogues, ses devanciers, une quantité de bannières et de pennons, dont il ne reste aujourd'hui aucun vestige. Encore

(1) Voir la nouvelle édition de Vasari, vol. XI, pag. 477-484.

faut-il ajouter que ce dédommagement fut supprimé en 1539, quand Pacchiarotto, alors âgé de soixante-trois ans, fut banni à perpétuité du territoire de la république, avec promesse d'impunité à celui qui le mettrait à mort.

Nous savons maintenant pourquoi les physiologies de ses personnages sont si dures, et pourquoi ses tableaux sont si rares, malgré la longueur de sa carrière.

Un autre peintre du même temps, dont les tableaux sont encore plus rares, et dont on ne sait guère autre chose que le nom, est Matteo di Balducci, qui se fit, à Sienne, le représentant de l'école Ombrienne pure, en devenant, non-seulement l'imitateur, mais le disciple de Pinturicchio. Ce fut sous l'influence de ce premier apprentissage qu'il exécuta son chef-d'œuvre de la chapelle Borghesi, dans l'église de San-Spirito. C'est une Assomption qu'on prendrait volontiers pour un ouvrage de son maître, et même pour un ouvrage de sa meilleure manière, si un document, récemment découvert, n'avait révélé son véritable auteur. La Vierge, revêtue de son costume triomphal, a quelque chose de si pur, de si exquis dans son expression et dans ses traits, qu'elle aurait pu faire honneur au pinceau de Pérugin, même avant sa décadence. Cependant, ce n'est pas cette figure, toute ravissante qu'elle est, qui attire principalement le regard du spectateur, c'est celle de sainte Catherine, tracée, non point d'après le portrait traditionnel conservé,



dit-on, dans l'église de Saint-Dominique, mais d'après un type idéal qui demandait l'identification la plus complète, je ne dis pas seulement avec la dévotion, mais avec l'imagination populaire, souvent plus exigeante et plus compétente que celle des artistes (1).

Pourquoi celui dont nous parlons ne s'en tint-il pas à ses premières inspirations? Pourquoi eut-il la fantaisie de faire un second apprentissage sous Antonio Razzi, et se laissa-t-il leurrer par le vain espoir d'opérer une sorte de fusion entre la grâce ombrienne et la grâce lombarde? On peut voir, dans un tableau de la Nativité, qui est à l'Académie des beaux-arts, le triste fruit de cet amalgame. Il paraît que le malheureux fusionniste ne se releva jamais de cette chute, bien que sa vie se soit prolongée près de trente ans après son entrée chez son second maître (2).

Il manquait encore à la ville de Sienne, veuve de son école nationale, un imitateur de la manière grandiose de Michel-Ange; mais cette imitation était la plus dangereuse de toutes, à cause de la hauteur à laquelle il fallait atteindre, et qui avait déjà donné des vertiges à plus d'un téméraire. Le peintre siennois qui se crut appelé à remplir cette lacune, était Beccafumi, à qui sa puissante originalité semblait devoir tracer une autre route. D'abord, il s'était

(1) *Documenti*, etc., vol. III, pag. 72.

(2) Entré chez Razzi en 1516, il vivait encore en 1543.

épris de la manière de Pérugin ; mais, quand il vint à Rome, en 1510, il se mit à dessiner les statues et les ruines et partagea l'enthousiasme général pour les peintures de la chapelle Sixtine. A son retour à Sienne, on vit bientôt que les études mythologiques et anatomiques avaient pris une grande importance à ses yeux. Il couvrit de dieux et de déesses peu pudiques la façade du palais Borghesi, et préluda, par des tableaux d'une hardiesse toujours croissante, au succès que devaient obtenir ses fresques et les cartons dessinés par lui pour le pavé du Dôme, dans lesquels on lui savait surtout gré d'avoir fortement accusé le nu.

Vasari, qui le connut à Sienne et qui lui devait la plupart de ses renseignements sur les artistes siennois, s'est laissé aveugler par la reconnaissance, quand il l'a mis au-dessus de Pordenone, l'un des plus grands peintres de l'école Vénitienne. Beccafumi fut un dessinateur hardi plutôt que correct, et eut besoin de toute la fascination de son coloris fantastique pour se faire pardonner les écarts de son imagination, encore plus bizarre que fouguese. Dans les sujets dont l'ordonnance lui était tracée d'avance, il réussissait mieux que dans ceux où on lui laissait le champ libre ; aussi ses tableaux religieux, particulièrement ceux de sa première manière, sont-ils, quoi qu'en dise Vasari, bien supérieurs à ses peintures à fresque, bien qu'ils soient rarement exempts de cette grâce maniérée qui, dans plusieurs de ses ouvrages, dégénère en caricature. Celui où il



a représenté sainte Catherine recevant les stigmates, est tellement supérieur à tous les autres, qu'on est forcé d'y voir l'effet de cette inspiration traditionnelle qui avait élevé tant d'artistes, nationaux ou étrangers, au-dessus d'eux-mêmes. Outre la beauté de la figure principale, dont le mouvement est si pathétique et si vrai, il y a celle des deux figures accessoires, auxquelles l'artiste a su donner, cette fois, toute la noblesse et la dignité qui conviennent à leurs caractères respectifs. En un mot, si on excepte le type trop peu idéal de la sainte, cette composition réunit toutes les qualités requises pour figurer parmi les plus précieux produits de l'art siennois au xvi<sup>e</sup> siècle (1).

On admire des qualités bien différentes dans son fameux tableau de la Chute des anges rebelles, dans l'église des Carmes. Il y a là des tours de force et des effets de lumière qui en imposaient à Balthazar Peruzzi lui-même, malgré la pureté de son goût éminemment classique. Il est certain que jamais on n'a mieux rendu le demi-jour des régions infernales. Toutes ces figures nues, qui se dressent ou se tortent, semblent se mouvoir dans un milieu spécial, et refléter une lumière qui n'est pas la nôtre. Tout est assez distinct pour laisser voir les formes et assez vague pour se prêter à la nébulosité fantasmagorique qui les revêt. En un mot, l'œuvre est savante,

(1) Ce tableau, avec plusieurs autres du même artiste, se trouve à l'Académie des beaux-arts.

saisissante, originale et même poétique à sa manière ; le contraste entre les anges fidèles qui rayonnent autour du Père éternel, et les anges déchus qui se perdent dans les *ténèbres visibles* de l'abîme, est admirablement exprimé ; et l'archange chargé d'exécuter sur ces derniers le décret de la justice divine, est conçu d'après le double caractère que doivent lui imprimer sa nature et sa mission.

La descente de Jésus-Christ dans les limbes était un autre sujet qui semblait devoir se prêter au même genre de prestige (1) ; mais Beccafumi ne réussit qu'à produire une œuvre repoussante et scandaleuse, repoussante par la vulgarité du personnage principal, scandaleuse par l'introduction d'un portrait de femme nue de la famille Piccolomini, portrait qu'il reproduisit plus tard, dans le même état de nudité, dans une de ses fresques du Dôme de Pise ; car c'étaient surtout des peintures à fresque qu'on voulait de lui. On lui en demandait à Pise, on lui en demandait à Gênes, on lui en demandait dans sa patrie, pour les confréries, pour les hôpitaux, pour la cathédrale, pour le palais public et pour les palais particuliers.

Quand on est en présence des œuvres qui excitèrent cet enthousiasme si contagieux, on ne sait plus ce qu'il faut penser des contemporains de l'artiste et de ses patrons. Quel charme pouvait avoir pour eux, dans l'oratoire de la confrérie de Saint-

(1) Ce tableau se trouve dans l'église des Franciscains.



Bernardin, ce tableau de la mort de la Vierge, avec ces apôtres renfrognés qui ressemblent à des sorciers lisant leur grimoire ou à des spectres évoqués autour d'un cadavre, sous les reflets mystérieux d'une lumière blafarde qui vient ou ne sait d'où ! Et quelle étrange idée ne fallait-il pas se faire des héros de la république romaine, pour savoir gré à Beccafumi d'avoir tracé leurs images dans une des salles du palais public (*Sala del concistoro*), avec des physionomies, des costumes et des attitudes si peu héroïques ! Le fait est qu'il n'entendait rien au genre historique, parce que son imagination manquait de noblesse, autant que son esprit manquait de culture. Il faut voir, dans le palais Sergardi, comment il s'y est pris pour traiter la continence de Scipion, et quelles transitions il s'est ménagées pour placer, à côté de ce sujet sévère, sans doute en guise de contraste, des nudités qu'il s'est efforcé vainement de rendre voluptueuses. Cependant la matière y prêtait, surtout dans le compartiment où il a montré Zeuxis, entouré de beautés nues ou à peu près, prenant à chacune d'elles le charme qui lui est propre, pour composer, avec tous ces charmes réunis, son idéal éclectique.

On a peine à se figurer que toutes ces fresques furent exécutées par Beccafumi, quand il était dans toute la force de l'âge et du talent (1), et pendant qu'il traçait, sur le pavé du Dôme, ces compositions

(1) De 1518 à 1530. Il était né en 1484.

bibliques si grandioses et si justement admirées. On voudrait pouvoir attribuer à la sainteté du lieu cette inspiration exceptionnelle ; mais alors il faudrait admettre que cette inspiration lui fit complètement défaut dans ses vieux jours, quand il fut chargé de peindre, dans l'abside du chœur, la grande fresque dont il ne reste plus que les figures latérales, la partie centrale qui représentait la Résurrection ayant été heureusement détruite par le tremblement de terre de 1798. Je dis *heureusement*, parce que la figure du Christ, telle que nous l'a conservée le dessin original (1), est plutôt faite pour être exposée dans une académie que dans une église. On en peut dire autant des anges adultes et même très-adultes qui ont échappé à la catastrophe, et dont l'un, avec ses traits mesquins et son corps démesurément allongé, ressemble bien plutôt à un jeune centaure qu'on aurait dressé à des attitudes étranges. Le moment était venu où l'art allait disparaître pour jamais avec l'indépendance nationale.

Cette indépendance, tantôt minée sourdement par des intrigues, tantôt attaquée à force ouverte, toujours au profit de la dynastie astucieuse qui avait asservi Florence, était trop mal défendue pour pouvoir échapper longtemps aux trames ourdies contre elle. Côme de Médicis, qui couvait de loin sa proie, était trop habile pour heurter de front les

(1) Ce dessin se trouve dans la bibliothèque publique de Sienne.



susceptibilités d'un peuple ardent et ombrageux. Ce qu'il lui fallait pour ajouter ce fleuron tant désiré à sa couronne ducale, c'était que les haines fussent attisées entre les partis, de manière qu'ils n'eussent jamais la paix, mais seulement des trêves pour respirer. Réduit à ses seules forces, il n'en serait jamais venu à bout; son intervention aurait toujours été suspecte. Celle de son beau-père Charles-Quint l'était moins, et ce dernier, tout empereur qu'il était, s'abassa jusqu'à jouer, auprès des Siennois, tantôt par ses diplomates, tantôt par ses généraux, le rôle d'agent provocateur. Depuis 1536, époque de son entrée triomphale dans Sienne, jusqu'à 1547, date de l'installation définitive d'une garnison espagnole, sous Diego de Mendoza, cette malheureuse république eut à subir tous les genres d'épreuves, exactions, famine, lutttes intestines, et, ce qui était encore plus dur, humiliations poignantes devant un soi-disant protecteur, qui parlait et agissait en maître. Après les massacres de 1545, qui firent couler des flots de sang sur les places, dans les rues et jusque dans les maisons, et dont Charles-Quint crut devoir ménager les auteurs, il y eut quelques vellétés de résistance, et même, l'année suivante, on osa passer des protestations aux menaces; mais quand on sut que les luthériens d'Allemagne avaient été battus par les troupes impériales, on ne compta plus sur aucune diversion, et tout fut fini.

Tout fut fini pour la liberté, tout fut fini pour

l'art. Ses deux derniers représentants, Razzi et Beccafumi, disparurent à peu de distance l'un de l'autre (1), laissant dans Sienne des traces lumineuses de leur passage. Le premier surtout, avec son pinceau gracieux et brillant, avait contribué, plus que personne, à remplir le vide causé par l'extinction de l'école nationale, et il avait mis le comble à sa popularité par cette grande fresque de l'Assomption, à la porte Pispini, exécutée dans des jours si malheureux, qu'au lieu d'être, comme jadis, une peinture triomphale, elle semblait dire, comme la voix sinistre du temple de Jérusalem : « Les Dieux s'en vont. »

Rien, dans les autres écoles italiennes, ne ressemble au spectacle que donne l'école Siennoise, ou plutôt l'art siennois, pendant toute la période de sa décadence. Comme nous l'avons déjà remarqué, ce ne furent pas les artistes qui manquèrent à l'école, ce fut plutôt l'école qui manqua aux artistes, et il en résulta une dispersion analogue à celle qui a lieu pour les débris d'un régiment qui a perdu presque tous ses soldats avec son drapeau ; les braves qui survivent sont distribués dans d'autres corps, dont ils adoptent la discipline, le costume et les couleurs. Ainsi fut-il des peintres siennois au xvi<sup>e</sup> siècle. Pacchia se fit l'élève, et l'un des meilleurs élèves, du Florentin Albertinelli ; Matteo di Balducci se partagea entre un maître om-

(1) Razzi mourut en 1549, Beccafumi en 1550.



brien et un maître lombard ; Pacchiarotto s'enrôla sous la bannière de Luca Signorelli ; Balthazar Peruzzi sous celle de Raphaël ; Beccafumi sous celle de Michel-Ange, et Razzi fit flotter sur les édifices décorés par son pinceau, la bannière radieuse de Léonard de Vinci ; de sorte qu'à l'exception de la seule école Vénitienne, toutes les autres se cotisèrent, en quelque sorte, pour cacher les misères de cette pauvre république, ou plutôt chacune d'elles sembla vouloir apporter sa fleur, pour lui tresser une couronne funéraire.

C'était une décadence d'une espèce singulière, et bien différente de la décadence romaine ou florentine ; mais cette différence était toute à l'avantage des Siennois. A Rome, presque tous les disciples et tous les arrière-disciples de Raphaël rendirent leur médiocrité doublement fatigante, par l'uniformité de leur style et de leur manière. Ce fut encore pis à Florence, où il y eut, comme nous le montrerons ailleurs, deux périodes de décadence très-distinctes, dans chacune desquelles les produits artistiques parurent marqués d'une même empreinte et revêtus d'un même costume officiel, non point par l'identité d'inspirations, mais par l'identité de flétrissure dans les âmes et d'abaissement dans les caractères. A Sienne, il restait encore des forces vives, dépensées en pure perte dans les troubles civils, et la sève du génie national fut, pendant assez longtemps, plutôt extravasée qu'épuisée. A Florence, où les Médicis furent maîtres

absolus depuis 1530, les artistes, devenus courtisans, et souvent courtisans de mauvais goût, à la suite de Vasari, prostituèrent leur art jusqu'à glorifier les crimes du souverain et ses vices, et ce métier, inconnu des artistes siennois, ils l'exercèrent de manière à faire regarder la turbulence démocratique comme moins abrutissante que le pouvoir absolu sans contrôle. A Sienne, chaque peintre, suivant son aptitude et son caprice, choisit son modèle, au dedans ou au dehors, sans se soucier de son plus ou moins de conformité aux traditions locales. A Florence, au lieu de cette variété de vocations divergentes, c'est une stagnation systématique qui paralyse tout ce qui reste de vie : on est dressé aux mêmes évolutions, on porte la même livrée, on peint et on rampe au gré d'un seul pouvoir. En un mot, Sienne, durant cette période, peut se comparer, si l'on veut, à une maison de fous, mais la folie peut avoir des intermittences, tandis que la dégradation des caractères n'en a point.