

CHAPITRE V.

LA RENAISSANCE ET LES MÉDICIS.

Seconde période de la renaissance. — Nouveaux progrès dus à la gravure et à la peinture à l'huile. — Antonello da Messina. — Domenico Veneziano. — Fra Filippo Lippi. — Ses scandales. — Sa grande faveur auprès des Médicis. — Andrea del Castagno. — Ses peintures en rapport avec son caractère. — Ses disciples Antonio et Piero Pollaiuolo. — Commencement de réaction contre le Naturalisme. — Ecole mixte. — D. Ghirlandaïo. — Filippino Lippi. — Cosimo Rosselli. — Baldovinetti.

Vers le milieu du xv^e siècle, les grandes lumières de l'art Florentin s'éteignent simultanément. Masaccio et Brunelleschi disparaissent à trois années de distance l'un de l'autre (1443-1446). Ghiberti les suit en 1455, peu de temps après avoir terminé sa seconde porte du baptistère. La vieillesse de Donatello se prolonge jusqu'en 1468, mais c'est pour produire des œuvres de décadence, et pour ne laisser après lui que des disciples de second ordre; la place qu'il laissait vacante aurait pu être dignement rem-

plie par Luca della Robbia ; mais il avait renoncé à la grande sculpture, pour perfectionner le procédé dont il était l'inventeur, de sorte que le mouvement de la *renaissance*, en ce qui concernait les œuvres plastiques, semblait éprouver un temps d'arrêt.

Il en était à peu près de même pour ce qui concernait les ouvrages de peinture religieuse. Fra Angelico était mort la même année que Ghiberti, et Masaccio, malgré ses qualités éminentes, n'avait pas joui d'une assez grande autorité pour fonder une école. La dynastie qui disposait alors de la fortune publique, et dont le patronage était indispensable aux grands succès du moment, ne l'avait pas jugé digne de partager avec Paolo Uccello les faveurs dont ce peintre de cour fut comblé par elle. Le Naturalisme, tel qu'il était représenté par lui, triompha donc plus ouvertement que jamais, et comme, de son côté le paganisme poursuivait le cours de ses victoires sur l'élément chrétien, dans la littérature et dans l'art, il y eut une période, plus que décennale, durant laquelle les traditions qui avaient vivifié l'une et l'autre, semblèrent sérieusement compromises.

Elles l'étaient d'autant plus, que tout semblait pousser, sous les auspices des Médicis, à l'innovation et à la profanation. A l'enthousiasme pour l'antiquité classique, commençait à succéder l'enthousiasme pour l'antiquité païenne, distinction qu'il est important de ne point perdre de vue dans

la suite des faits que nous devons signaler ou apprécier. Ce caractère nouveau se trouve empreint sur un grand nombre de produits littéraires et artistiques, et malheureusement aussi sur les mœurs nationales. Bientôt on vit Laurent de Médicis lui-même disputer à ses poètes lauréats la palme des compositions licencieuses, pour les orgies du carnaval ; mais les détails de la dégénération dont ce *magnifique* personnage fut le promoteur, avec ses courtisans lettrés, nous entraîneraient bien au delà des limites prescrites par notre sujet, et, malgré le plaisir qu'il y aurait à arracher à ces idoles historiques leurs masques séculaires, il faut nous borner à réduire à sa juste et mince valeur l'influence qu'elles exercèrent sur les diverses branches de l'art, et particulièrement sur la peinture.

On aurait pu croire qu'elle allait prendre un nouvel essor dans la période qui suivit immédiatement la mort de Masaccio. Deux grandes découvertes vinrent alors s'ajouter à celles dont le domaine de l'art s'était enrichi au commencement du xv^e siècle. Un procédé nouveau, à l'aide duquel on pouvait multiplier à volonté et transporter dans les pays lointains, les ouvrages des artistes renommés, venait d'être mis en œuvre par Maso Finiguerra. La fameuse *paix* (1), qui joue un si grand rôle dans l'histoire de la gravure, et dont on voit une très-belle

(1) Ainsi appelée parce qu'elle reçoit le baiser de paix dans les cérémonies religieuses.

épreuve dans le cabinet des estampes de la Bibliothèque impériale, à Paris, parut à Florence en 1452, à l'époque même où Faust et Guttemberg imprimèrent, à Mayence, leur première Bible latine. Cette découverte leva l'obstacle que la distance des lieux avait mis jusqu'alors à l'influence réciproque des différentes écoles les unes sur les autres. Les compositions des graveurs Allemands, si pleines de verve et d'originalité, se répandirent bientôt dans toute l'Italie, et même celles de Martin Schoen y parurent presque immédiatement après celles de Finiguerra (1).

Une autre découverte, non moins importante, et qui influa, non pas sur la quantité, mais sur la qualité et sur la durée des produits, fut celle de la Peinture à l'huile, introduite en Italie, précisément à l'époque dont nous parlons, par un peintre Sicilien nommé Antonello da Messina, qui, après avoir vu un tableau de Jean de Bruges à Naples, avait fait le voyage de Flandres pour apprendre de lui son secret. Que cet apprentissage ait eu lieu par des rapports directs avec l'inventeur, mort en 1440, ou, qu'il ait eu lieu, comme cela est vraisemblable, par l'intermédiaire de Roger de Bruges, qui visita l'Italie à l'occasion du jubilé de 1450, il est certain qu'Antonello da Messina s'appropriâ l'invention de l'artiste ultramontain avec un bonheur extraordinaire (2).

(1) Martin Schoen grava de 1460 à 1486, époque de sa mort.

(2) La peinture à l'huile était connue en Italie longtemps avant

Ainsi qu'on devait s'y attendre, ce fut le Naturalisme qui gagna le plus à ce nouveau perfectionnement, et c'est pour cela que les portraits, exécutés par son introducteur, surpassent tellement, en valeur et en nombre, ses tableaux religieux. Il serait même à désirer qu'Antonello ne se fût jamais essayé dans ce dernier genre de compositions, auxquelles la tournure peu poétique de son imagination le rendait radicalement impropre. Si son biographe Vasari ne nous disait pas l'ignoble motif qui lui fit préférer le séjour de Venise à tous les autres, nous serions tenté de croire, qu'il cherchait dans ce patriciat, si riche en grands citoyens, des types majestueux ou héroïques pour son pinceau ; mais hélas ! il y cherchait tout simplement la facile satisfaction des penchants qui lui étaient communs avec son contemporain Lippi (1). Aussi ne puis-je attacher qu'une importance médiocre, sous le rapport du sentiment, aux deux tableaux du musée de Berlin, représentant, l'un le Martyre de saint Sébastien, l'autre la Vierge avec l'Enfant-Jésus, debout sur un tronçon de colonne ; au contraire, je signalerai comme de véritables chefs-d'œuvre le portrait de jeune homme qui se trouve dans la même collection, et celui de

cette époque, comme cela est prouvé par plusieurs documents incontestables. Jean Van Eyck ne fit que perfectionner ce procédé, dont on s'était peu occupé avant lui. Voir, sur cette question, le Supplément à la *Vie d'Antonello da Messina*, dans la nouvelle édition de Vasari.

(1) *Per essere persona molto dedita ai piaceri e tutta venerea, si risolvè abitar sempre in Vinezia.* Vasari, *Vita di Antonello da Messina.*

la galerie des Uffizj, où la transparence des teintes le dispute à la finesse du modelé.

Ce ne fut point d'Antonello lui-même que Florence reçut le procédé de la peinture à l'huile. Il y fut apporté par un peintre Vénitien qui avait été son élève, et auquel il avait communiqué son secret, en échange des services gracieux qu'il en avait reçus. Cet élève est connu dans l'histoire de l'école Florentine sous le nom de Domenico Veneziano, et il n'en est point qui rappelle de plus tragiques souvenirs ; mais avant de parler de ses travaux et du crime dont il fut victime, il faut voir ce qu'étaient devenues les traditions laissées par Masaccio et par les autres grands artistes qui avaient disparu de la scène, presque en même temps que lui.

On peut dire que le triomphe du Naturalisme n'avait jamais été si complet, grâce à la prédilection des Médicis pour les peintres qui se laissaient entraîner dans cette direction. Le naturalisme trivial avait eu son champion dans Paolo Uccello, le naturalisme héroïque dans Victor Pisanello, le naturalisme classique dans Masaccio. Maintenant c'était le naturalisme gracieusement scandaleux de Fra Filippo Lippi, qui emportait les suffrages des personnages les plus influents, et qui donnait une occasion de plus à la dynastie régnante de montrer sa prédilection pour tout ce qui tendait à dépraver le goût et les mœurs.

On sait que Fra Filippo Lippi était un pauvre orphelin, placé dès son enfance dans le couvent des

Carmes, à Florence, où Vasari nous dit qu'il étudia, très-jeune encore, les fresques de la chapelle Brancacci (1). Dès l'âge de dix-sept ans, il crut pouvoir se passer de maître; prématurément stimulé par son impétueuse imagination, que l'amour de l'art n'avait fait qu'enflammer davantage, il se lança, sans autre ressource que son pinceau, dans une vie de périls et d'aventures inouïes, dont la plus romanesque fut sa captivité de dix-huit mois en Barbarie, où il avait été vendu par des corsaires; mais il trouva moyen de recouvrer sa liberté, en esquissant, avec du charbon, le portrait de son maître sur le mur de son cachot. Malheureusement il était réservé à des aventures encore plus éclatantes.

Il ne reste plus rien des ouvrages de sa première jeunesse, dans l'église ni dans le couvent des Carmes de Florence; mais je ne puis pas me persuader que leur perte soit très-regrettable, bien que Vasari nous dise, avec son exagération accoutumée, qu'on ne pouvait pas s'empêcher de s'écrier en les voyant, que *l'esprit de Masaccio était entré dans le corps de Fra Filippo Lippi* (2). Pour se faire une idée de sa première manière, qui n'est autre chose qu'un écho affaibli de celle de Masolino, il suffit de voir

(1) Le biographe commet ici une grossière erreur chronologique. Quand Masaccio peignait les fresques de la chapelle Brancacci, Fra Filippo Lippi avait près de trente ans, et ses premiers travaux avaient déjà dix ans de date.

(2) *Lo spirito di Masaccio essere entrato nel corpo di Fra Filippo Lippi.*

un tableau, de très-médiocre conception, qui se trouve à l'Académie des beaux-arts, et dans lequel l'artiste a eu la bizarre idée de représenter, commodément assis dans leurs niches respectives, les quatre saints répartis à droite et à gauche du trône de la sainte Vierge. La figure principale et les figures accessoires manquent également de caractère, et le coloris n'a aucune de ces qualités éblouissantes qui font le principal mérite de la plupart de ses ouvrages.

Le fait est que, si on fait abstraction du point de vue moral, les compositions de Fra Filippo Lippi ont, comme celles de l'Arioste, quelque chose d'enchantement, et l'on n'est pas surpris qu'à l'époque où il parut, il ait, malgré le dévergondage de ses mœurs, emporté tous les suffrages. C'était un contraste curieux et bien instructif avec la destinée du pauvre Masaccio. On comprenait mieux la vogue extraordinaire dont Lippi jouit auprès de ses contemporains, s'il avait peint pour eux des scènes de carnaval, ou des divertissements champêtres empruntés aux Contes de Boccace ou aux Métamorphoses d'Ovide; mais non, c'étaient des tableaux religieux, et jamais autre chose, qu'on voulait avoir de lui; il en faisait pour les églises et pour les couvents, pour les grands seigneurs et pour les simples bourgeois, pour Florence et pour les autres villes de la Toscane, et même pour Rome et pour Padoue (1). On

(1) Il y avait au xvi^e siècle un Couronnement de la Vierge, par

peut dire que, depuis son retour de Barbarie jusqu'à sa mort, qui eut lieu en 1469, il exécuta plus de tableaux de dévotion que tous les autres peintres Florentins pris ensemble. Son sujet favori, ou du moins celui qu'il reproduisit le plus souvent, fut la Vierge agenouillée devant l'Enfant-Jésus; non pas que cette composition tout Ombrienne eût le moindre charme pour son imagination; mais il pouvait y déployer toute la richesse de son pinceau, en y introduisant des fonds de paysage dont la beauté faisait presque oublier les figures du premier plan. C'était en cela que consistait sa supériorité sur ses devanciers et sur ses contemporains, du moins en Italie; car une critique récente a démontré l'influence que l'école de Van-Eyck exerça sur les artistes de Florence, vers le milieu du xv^e siècle, et l'on sait maintenant, d'une manière certaine, que des Italiens, établis dans les Pays-Bas, envoyèrent, à cette époque, plusieurs ouvrages Flamands comme offrandes pieuses dans leur patrie. C'est à ce titre que l'église de Santa-Maria-Nuova possède encore aujourd'hui ce beau tableau d'Hugo Van-der-Goes, dont Falco Portinari, alors envoyé des Médicis à Bruges, voulut doter l'hospice fondé par sa famille.

Si on excepte les artistes Italiens de premier ordre, il n'en est point dont les ouvrages aient été aussi goûtés et aussi recherchés que ceux de Fra Filippo Lippi.

Lippi, dans l'église de Saint-Antoine à Padoue, et une autre peinture dans le palais du podestat. *Anonimo di Morelli*, p. 98.

Aujourd'hui même ils n'ont pas cessé d'être la matière de spéculations mercantiles, et l'on n'a plus besoin de venir en Italie pour les connaître, vu que toutes les principales galeries Européennes en sont pourvues. Cet enthousiasme s'explique par je ne sais quelle combinaison de qualités originales et attrayantes qui, sans subjuguier le cœur ni l'imagination, produisent un effet analogue à celui d'une opération magique. Au premier abord, avant que les impressions soient bien débrouillées, on croit voir une composition mystique, dans le genre de celles de Fra Angelico; mais on ne tarde pas à se détromper, quand on a regardé de près les physionomies et les types. Ce désenchantement ne manque presque jamais d'avoir lieu, quand on se trouve en présence du grand tableau de l'Académie des beaux-arts, qui passe pour le chef-d'œuvre de Lippi, et qui fut exécuté par lui pour l'église de Saint-Ambroise, quand il était dans toute la force de l'âge et du talent (1441). On peut affirmer la même chose de celui qui fait partie de la collection du Louvre, et dont Domenico Veneziano disait que, bien que l'artiste y travaillât jour et nuit, il lui faudrait cinq ans pour le terminer (1438) (1). Je cite à dessein ces deux œuvres capitales, non-seulement à cause de leurs dimensions, mais parce qu'elles réunissent, à un très-haut degré, tous les genres de mérite et tous les genres de faiblesse qui caractéri-

(1) Gaye, *Carteggio inedito*, vol. I, p. 436.

sent ce merveilleux, mais prosaïque pinceau. Il n'y a rien d'idéal dans la tête du Père éternel, ni dans celle de la Vierge, qui est le plus souvent un portrait dont la passion du moment déterminait le choix ; et son impuissance est encore plus manifeste dans ses anges, à têtes rondes, à costumes capricieux et à chevelures frisées : nul rayon de béatitude céleste n'illumine leurs visages ; et, soit qu'il les place en groupes ou isolément, ils ont toujours l'air d'être là pour dire ou faire quelque espièglerie.

Vasari, qui proclame Lippi le premier peintre de son siècle, et qui ose faire de Michel-Ange, non-seulement son admirateur, mais son imitateur, s'efforce d'atténuer les désordres de son héros, en les plaçant, pour ainsi dire, sous le patronage de la famille des Médicis. Après l'avoir représenté livré à des accès de brutalité périodique, qui obligeaient à le tenir enfermé comme une bête sauvage, il ajoute que son noble patron, voyant qu'aucune barrière n'était capable de l'arrêter, prit le parti de le laisser faire et de se l'attacher par des caresses, *attendu*, disait-il très-philosophiquement, *que des génies d'une si rare excellence sont des formes célestes et non des bêtes de somme* (1). Aussi Côme de Médicis entretenait-il et rémunérait-il de son mieux cette *forme céleste* ; il lui faisait peindre une Nativité pour la chapelle de son palais ; et, non content de lui con-

(1) *Dicendo Cosimo, che l' eccellenze degli ingegni rari sono forme celesti e non asini vetturini. Vasari, Vita di Fra Filippo Lippi.*

cilier l'admiration de tous les membres de sa famille, il voulait lui concilier celle du pape Eugène IV, auquel il envoyait de petits chefs-d'œuvre, enfantés par cette *forme céleste*; et sa femme, non moins éprise que lui, en envoyait jusque dans le désert des Camaldules. On peut voir dans la galerie des Uffizj un produit curieux du pacte passé tacitement entre le peintre et son patron; c'est un petit tableau de trois figures seulement, où le petit saint Jean est un rejeton assez vulgaire de la famille des Médicis, et la Vierge un portrait nullement déguisé de la trop fameuse Lucrezia Buti.

Cette malheureuse victime d'une passion sans délicatesse faisait son noviciat dans le couvent de Sainte-Marguerite, à Prato, quand Lippi, appelé par les religieuses pour faire le tableau du grand autel (1), vit par hasard la jeune novice, et obtint qu'elle poserait devant lui pour fournir un modèle de Madone. En très-peu de temps, sa trame contre l'innocence de la pauvre fille fut si habilement ourdie, qu'il parvint à l'enlever, comme elle allait à l'église pour voir la ceinture de la sainte Vierge, qu'on exposait ce jour-là à la vénération des fidèles; et, quand le pape Eugène, pour pallier ce scandale, offrit de lui accorder une dispense pour épouser Lucrezia, il ne daigna pas profiter de cette offre,

(1) Ce tableau fait maintenant partie de la collection du Louvre; mais la predella, qui est d'une rare finesse d'exécution, est restée à Prato.

trouvant qu'entre elle et lui cette cérémonie était superflue.

Il faut observer que cette aventure scandaleuse avait lieu en 1458, c'est-à-dire quand le héros approchait de sa cinquantième année, et pendant qu'il travaillait à sa grande fresque de la cathédrale de Prato. Une lettre écrite quelques jours après par Jean de Médicis, prouve que la dynastie n'avait fait qu'en rire (1), et, si l'on voulait une preuve encore plus convaincante de la tolérance philosophique dont elle donnait l'exemple et peut-être le précepte, on la trouvera dans la fresque même dont je parle. Quoique ce soit une œuvre de décadence, on peut dire qu'elle est pleine de vie et que les qualités pittoresques y abondent; mais on ne comprend pas que les magistrats de la ville, ou les dignitaires de l'Église, ou, à leur défaut, la population elle-même, qui était une population chrétienne, aient souffert qu'on perpétuât le souvenir d'un scandale récent, dans une peinture journallement exposée aux regards des fidèles; car, dans les compartiments où est représentée l'histoire de saint Jean-Baptiste, Hérodiade n'est autre que la belle Lucrezia, qui est reproduite jusqu'à trois fois, non moins gracieuse dans sa parure que dans ses mouvements, dont les souples ondulations sont rendues avec un art infini. A l'aide d'un effort d'imagination, l'on pourrait la

(1) *E così dello errore di Fra Filippo n' aviamo riso un pezzo.*
(Gaye, I, 180.)

prendre pour une nymphe copiée sur un bas-relief antique ; mais tout ce charme païen ne rachète pas cette criante profanation qui serait incompréhensible, si le superbe portrait d'un personnage en robe rouge, qui est en face de la danseuse, n'expliquait tout. Ce personnage, qui était le prévôt de l'église en question, était un fils bâtard du vieux Côme, et s'appelait Charles de Médicis.

Ce furent encore les Médicis qui firent allouer à Lippi, par le conseil communal, la grande peinture du chœur, dans le Dôme de Spolète. Il s'agissait de représenter, en figures de grandes dimensions, l'Annonciation, la Nativité, la Mort et l'Assomption de la Vierge, c'est-à-dire une série de sujets qui demandaient précisément les qualités dont l'artiste était le plus dépourvu. Il n'est donc pas surprenant qu'au point de vue de l'inspiration, il y ait complètement échoué. Ce fut là que la mort termina, en 1469, sa brillante et déplorable carrière, et ce fut là qu'un autre Médicis, Laurent le Magnifique, lui fit élever plus tard, à ses frais, une sépulture en marbre, qui atteste à la fois les services du peintre et le goût de la dynastie qui voulut en faire un grand homme.

Ce qui prouve le peu de vitalité des traditions artistiques laissées par Filippo Lippi, c'est la diversité des tendances qu'on remarque dans ses élèves ou dans ses imitateurs, immédiatement après sa mort. Sandro Botticelli avait fait, sous lui, un commencement d'apprentissage ; mais son génie sérieux et

profondément symbolique n'avait pas pu s'accommoder longtemps d'un pareil maître. Fra Diamante, sorti, aussi lui, du couvent des Carmes, soutint sa fidélité jusqu'au bout, et en fut récompensé, non-seulement par la part considérable qu'il eut à l'exécution des grandes fresques de Prato et de Spolète, mais de plus par une disposition testamentaire, en vertu de laquelle le jeune Lippi, alors âgé de neuf à dix ans, était confié à ses soins, comme à ceux d'un protecteur et d'un père. Or, cette protection n'empêcha pas celui qui en était l'objet, de s'engager, avec Botticelli, dans des voies toutes différentes de celles de son père, et ce Fra Diamante, qui devait être son initiateur, tomba bientôt dans l'insignifiance que méritait la médiocrité de son talent.

Ainsi le Naturalisme, tel que l'avait exploité Fra Filippo Lippi, cessa, pour un temps, d'être représenté dans l'école Florentine. Un autre Naturalisme, d'un genre tout opposé, vint compléter la série de ces combinaisons, que nous avons essayé de caractériser l'une après l'autre, et d'autres crimes, d'un genre également tout opposé, vinrent épouvanter les imaginations, et donner aux âmes candides la tentation de maudire l'art et les artistes. Le grand coupable dont nous voulons parler ici, est Andrea del Castagno, qui commença par adopter ce qu'il y avait de maniéré dans le style de Lippi, sans jamais approcher de la grâce de ses mouvements ni de la beauté de son coloris. Ses ouvrages sont au-

jourd'hui en si petit nombre, même à Florence, qu'on aurait presque le droit de le passer sous silence, si l'assassinat de Domenico Veneziano, qui lui avait appris le secret de la peinture à l'huile, ne lui avait assuré dans l'histoire une triste célébrité. Du reste, on ne peut pas déterminer jusqu'à quel point il sut tirer parti de cette précieuse découverte, dont les Florentins ne soupçonnèrent pas alors l'importance. Domenico lui-même, l'introducteur de ce nouveau procédé, ne jugea pas à propos d'en faire un constant usage, puisque le tableau d'autel qui est dans l'église de Sainte-Lucie, et dont l'authenticité n'est pas douteuse, attendu que son nom y est écrit en toutes lettres, est encore peint à la détrempe (1).

Quoi qu'il en soit, Domenico périt victime de sa confiance, et l'on peut dire que jamais meurtre ne fut précédé ni suivi de circonstances si aggravantes. L'assassin, après avoir consommé son crime, venait se remettre à l'œuvre, sans que la main lui tremblât. Ils avaient été chargés de peindre ensemble la chapelle de l'hôpital de Santa-Maria-Nuova. Ce fut la rivalité, née de cette occupation commune, qui détermina la sanglante catastrophe dont l'auteur resta ignoré, jusqu'au jour où Andrea del Castagno avoua lui-même son crime, sur son lit de mort.

(1) On voyait encore, il y a peu d'années, à l'un des angles de la place de Santa-Maria-Novella, un tabernacle où Domenico avait peint une Madone entre plusieurs Saints.

Le sujet qu'Andrea del Castagno peignit dans cette chapelle, en partie à fresque et en partie à l'huile, lui convenait moins que tout autre : c'était l'histoire de la Vierge, depuis son enfance jusqu'à son assumption; aussi, ce qu'on y admirait principalement, c'était un temple octogone isolé, décoré de pilastres et de niches dans chacune desquelles on croyait voir une statue de marbre, c'est-à-dire que les illusions de la perspective en faisaient le plus grand charme. On admirait encore le raccourci de certains meubles, mais par-dessus tout la ressemblance frappante d'une quantité de portraits par lesquels il avait remplacé les figures traditionnelles des apôtres priant et pleurant ensemble, autour du lit de mort; et, comme il méditait dès lors son crime, il avait eu l'impudence de s'y placer lui-même sous la figure de Judas Iscariote.

Le type ne pouvait être mieux choisi, et il faut lui savoir quelque gré de s'être rendu cette justice. Il l'a reproduit approximativement, et sans doute à son insu, dans plusieurs personnages de ses tableaux, ce qui ne contribue pas peu à l'impression de dégoût qu'ils produisent. De plus, il donne parfois à ses chairs des teintes tellement livides, qu'on ne sait plus à quelle race de la famille humaine ses figures appartiennent, et, quand il veut exprimer la douleur ou la pénitence, il les fait grimacer de telle sorte, qu'elles dégénèrent en véritables caricatures. C'est ce qu'on peut voir dans le saint Jérôme, le saint Jean-Baptiste et la sainte Marie-Madeleine de

l'Académie des beaux-arts, et encore mieux dans les deux fresques du couvent de Santa-Maria-degli-Angeli, où il peignit, dans deux endroits différents, le Christ en croix, entre la Vierge et saint Benoît d'un côté, saint Jean et saint Romuald de l'autre. On ne peut imaginer, je ne dis pas seulement rien de plus vulgaire, mais rien de plus hideux que la Mère du Sauveur dans ces deux compositions; l'abus du Naturalisme y est porté si loin, qu'une critique trop détaillée ressemblerait trop au blasphème. Il va sans dire que la tête du Christ, qui demandait de la noblesse et de la suavité, n'est guère plus satisfaisante. Il n'y a que celles des deux moines qui méritent d'attirer les regards, non pas qu'on y aperçoive une ombre d'idéal ascétique; mais il y a dans le dessin, dans la touche et dans le caractère, quelque chose qui explique un peu la vogue dont l'artiste jouit si longtemps parmi ses contemporains. Une autre explication de ce phénomène, vraiment incroyable, nous est fournie par Vasari. Selon lui, le peintre dont nous parlons fut le premier de son temps pour la science de la perspective et la hardiesse des raccourcis. Or, l'enthousiasme du siècle pour ces parties accessoires de l'art n'était pas encore refroidi, et l'on était sûr, en y excellant, de se faire pardonner bien des choses. J'ajouterais qu'on était sûr de faire fortune, si l'histoire de Masaccio n'était là pour prouver le contraire. Andrea del Castagno était assurément bien loin de posséder ses hautes qualités; mais il avait pour lui la faveur de la

toute-puissante dynastie, sans laquelle on ne pouvait aspirer ni au profit ni à la gloire. C'était un Bernard de Médicis qui avait été son premier patron et l'avait fait venir à Florence, où il vécut très-honoré, dit Vasari, et toujours sur le pied de serviteur très-dévoué de cette famille(1). Il trouva moyen de lui témoigner sa reconnaissance d'une manière très-étrange après la conjuration des Pazzi, en peignant le supplice des conjurés sur la tour du palais du podestat, ce qui convenait merveilleusement à la tournure patibulaire de son imagination; mais il est difficile de croire que cette œuvre servile ait excité l'enthousiasme dont parle Vasari, puisqu'elle fit donner à son auteur le moins flatteur de tous les surnoms (2).

Tous les patrons d'Andrea del Castagno n'étaient pas aussi heureux dans le choix des sujets qu'ils lui donnaient à traiter. Il y en eut un qui eut la bizarre fantaisie de lui faire peindre, au-dessus de la porte de son palais, une charité toute nue qui ne fut pas longtemps respectée par les iconoclastes du voisinage. Une démonstration non moins significative fut faite contre certaines fresques du couvent de Santa-Croce, où il avait représenté, avec une crudité trop blessante pour la piété populaire, plusieurs scènes de la passion du Sauveur, particu-

(1) *Egli come servitore ed obligato alla casa Medici... visse onoratamente.*

(2) *Andrea degli Impiccati*, c'est-à-dire André des Pendus.

lièrement celles où il est flagellé et bafoué par les soldats et par les Juifs. Vasari devient presque pathétique, quand il déplore les ravages que les ongles des enfants et des *personnes simples* avaient faits dans ce chef-d'œuvre du peintre, *comme si on avait voulu venger ainsi l'injure du Christ sur ses bourreaux* (1).

Andrea del Castagno fut bien mieux inspiré quand il eut à tracer des personnages militaires, comme le prouve la statue équestre peinte sur le mur intérieur du Dôme de Florence, en mémoire des services rendus à la république par Niccolò da Tolentino, et comme le prouve encore mieux le portrait vraiment *terrible*, selon l'expression de Vasari, de ce Filippo Scolari, si redouté de son temps sous le nom de Pippo Spano, et qui fut jugé digne de figurer à côté des plus illustres personnages, dans la décoration d'une salle de la villa Pandolfini. Plus ces personnages se rapprochent, par leur caractère réel ou supposé, du type favori d'Andrea del Castagno, c'est-à-dire du type le plus analogue à sa propre nature, plus il a su les rendre d'une manière vigoureuse et saisissante. La figure de Farinata degli Uberti fait presque peur à voir, et l'artiste, en la traçant, avait certainement présente à l'esprit la damnation de ce

(1) *Grassata e guasta da' fanciulli ed altre persone semplici.... come se così avessino vendicato l'ingiuria del Nostro-Signore.* Vasari. — Il y a encore de lui, dans l'église de Santa-Croce, un saint Jean-Baptiste et un saint François, d'une vigueur de touche vraiment étonnante.

patriote athée, telle qu'elle est peinte dans le dixième chant de l'Enfer. Il n'a pas réussi de même dans le portrait d'Acciaiuoli, brave et pieux fondateur de la Chartreuse de Florence, ni dans celui de Boccace, ni surtout dans celui de Dante, dont il pouvait comprendre les rancunes beaucoup mieux que le génie. La seule figure vraiment grandiose qui soit sortie du pinceau d'Andrea del Castagno est celle de la reine Esther; encore a-t-il plus consulté son imagination que le récit biblique, en transformant cette libératrice suppliante en libératrice impérieuse (1).

Cet artiste hypocrite, envieux, vindicatif, brutal, et tout aussi peu attrayant dans sa personne que dans ses œuvres, eut cependant des élèves, parmi lesquels il en est un, nommé Piero Pollaiuolo, qui se montra scrupuleusement fidèle à la manière dure de son maître. Le plus grand inconvénient de cette persistance servile, fut l'influence fâcheuse qu'elle exerça sur son frère Antonio qui, après s'être fait un nom par ses ouvrages d'orfèvrerie religieuse, eut l'incroyable fantaisie de renoncer à cette branche modeste de l'art, pour courir les chances d'un plus ambitieux apprentissage. A force de travailler beaucoup ensemble, les deux frères parvinrent à s'identifier si bien l'un avec l'autre, que les ouvrages qu'ils exécutaient en commun semblaient être le produit d'un seul pinceau, je ne dirai pas d'un

(1) Tous ces portraits, avec plusieurs autres, ont été transportés dans la galerie des Uffizj.

seul génie, car ils n'en avaient ni l'un ni l'autre, comme on peut s'en convaincre par le tableau qu'ils peignirent ensemble pour le cardinal de Portugal, dans une chapelle de l'église de San-Miniato, où l'on voit encore aujourd'hui le magnifique tombeau de ce prélat (1). Ce tableau, qui se trouve maintenant dans la galerie des Uffizj, représente trois saints debout, l'un à côté de l'autre, et si les teintes en étaient plus livides, et les physionomies un peu plus durement accentuées, on pourrait les prendre pour une production d'Andrea del Castagno. On y remarque toutes les qualités qui le distinguent, vigueur de touche, science de dessin, contours énergiquement rendus, mais pas l'ombre de sainteté ni même de distinction dans les types. Le saint Sébastien qu'on voyait autrefois dans la chapelle Pucci, et qui a passé récemment dans la galerie nationale de Londres, a quelque chose de plus noble dans l'expression aussi bien que dans les traits, non point par l'effet d'une inspiration plus heureuse de la part de l'artiste, mais parce qu'il y a mis le portrait de Ginò Capponi, qui valait mieux que les créations triviales de sa propre imagination. Vasari, qui semble attribuer cette œuvre, éminemment Naturaliste, au seul Antonio, dit qu'il *imitait la nature le plus qu'il pouvait*, et il se récrie, avec un enthousiasme puéril, sur le gonflement merveilleux des

(1) L'Annonciation, peinte à fresque sur le mur, et les quatre évangélistes de la voûte, sont également l'ouvrage des deux frères.

veines et sur la tension non moins merveilleuse des muscles dans un archer qui se penche avec effort pour tirer la corde de son arbalète. L'admiration qu'excita ce chef-d'œuvre fit que l'auteur fut chargé de tracer, entre les deux tours de San-Miniato, la figure la plus gigantesque qu'on eût encore vue jusqu'alors : c'était un saint Christophe, d'une très-grande beauté, s'il faut en croire Vasari, qui le vit avant sa destruction. Rien n'empêche d'admettre ce jugement, pourvu qu'on prenne ce mot *beauté* dans sa moins noble acception ; car, ni l'un ni l'autre des deux frères n'eut jamais la moindre notion du beau esthétique, non plus que du beau ascétique (1). L'impuissance de Piero, à cet égard, n'était pas moindre que celle de son frère, bien qu'il eût sur lui l'avantage de s'être adonné exclusivement à la peinture. Pour se faire une idée de ce qu'il pouvait, quand il était livré à ses inspirations personnelles, il faut voir le grand tableau qu'il fit, à lui seul, pour l'église de Saint-Augustin, à San-Gimignano (1483). C'est un Couronnement de la Vierge, aux pieds de laquelle on voit quatre saints, dont les attitudes sont combinées de manière à faire ressortir, le plus possible, sur des membres amaigris et tannés, les veines, les tendons et les muscles. C'était la première fois, peut-être, qu'on osait faire un abus si absurde et si repoussant des études ana-

(1) Les archives de Florence contiennent des documents judiciaires d'une nature *infamante* pour la mémoire d'Antonio Pollaiuolo.

tomiques ; mais l'artiste aurait pu pousser impunément cet abus encore plus loin, tant l'aveuglement des patrons et des juges était incurable. Le même personnage dont la munificence faisait éclore cette hideuse production, était aussi celui auquel on devait les fresques si ravissantes de Benozzo Gozzoli, dans le chœur de la même église. Une sorte de vertige semblait avoir gagné successivement toutes les têtes.

Celle de Laurent de Médicis était encore plus tournée que les autres. A ses yeux, Antonio Pollaiuolo avait plus d'un genre de mérite. D'abord, il avait celui d'être extrêmement dévoué à la famille des Médicis, pour laquelle il avait coulé une très-belle médaille commémorative de la conjuration des Pazzi et de la délivrance miraculeuse de son bienfaiteur ; ensuite, il excellait à dessiner et à peindre le nu, comme il le prouva par sa fameuse gravure des dix gladiateurs et par les trois grands tableaux mythologiques qu'il fit pour le palais Médicis, et qui excitèrent une telle admiration, qu'il fut obligé de les reproduire dans trois cadres de plus petites dimensions (1). Le sujet ne pouvait pas être mieux adapté au talent de l'artiste et au goût de son patron. On avait choisi, entre les douze travaux d'Hercule, ceux qui étaient les plus propres à faire ressortir les qualités que Pollaiuolo n'avait pu dé-

(1) Deux de ces petits tableaux, qu'on peut appeler des chefs-d'œuvre dans leur genre, se trouvent dans la galerie des Uffizj.

ployer qu'imparfaitement dans ses autres ouvrages. Qu'on se figure le bonheur avec lequel il aborda sa tâche ! Hercule étouffant Antée dans ses irrésistibles étreintes, puis luttant avec ses genoux et avec ses bras contre le lion de Némée, et triomphant de l'hydre de Lerne. Quelle bonne fortune pour un peintre qui avait écorché des cadavres pour étudier à fond la position respective des divers muscles, et qui savait donner à chacun d'eux le degré de relief et de tension qui convenait aux actions représentées ! Il est vrai que la qualité de fils de Jupiter était complètement oubliée dans le vainqueur du fils de la Terre, et qu'on en faisait un simple lutteur de carrefour ; mais il y avait tant de science et tant de vie dans tous les détails de ces trois exploits herculéens, et le Naturalisme de l'art, dans ses plus énergiques manifestations, y était porté à un tel degré de perfection, qu'on ne croyait pas qu'il fût possible aux générations futures d'aller plus loin.

Un autre patron d'Antonio Pollaiuolo porta un jugement bien différent sur sa capacité artistique ; ce fut Sixte IV, sur l'invitation duquel il vint à Rome avec les artistes Florentins et Ombriens qui devaient peindre la chapelle Sixtine ; mais le Pape ne voulut jamais voir en lui que l'orfèvre et le sculpteur sorti de l'atelier de Ghiberti, et qui, en cette double qualité, ne démentait pas l'apprentissage qu'il avait fait sous un si grand maître (1). Si les Médicis

(1) Encore fallait-il ne pas lui demander des ouvrages mystiques ;

avaient été aussi intelligents que lui dans leur patronage, Florence aurait eu quelques hideux tableaux de moins et quelques beaux ouvrages de sculpture et d'orfèvrerie de plus.

Le Naturalisme, représenté par Antonio Pollaino et par son maître Castagno, avait eu sur celui de Fra Filippo Lippi un avantage incontestable, c'est que les deux premiers avaient donné à la science du dessin une très-grande importance, et qu'ils avaient inculqué à leurs admirateurs un goût très-prononcé pour les compositions fortement articulées. Or, l'articulation, dans les arts comme dans les langues, doit faire équilibre à ce qu'on pourrait appeler la modulation, et l'un de ces éléments ne doit pas être plus sacrifié à l'autre, que les consonnes ne doivent être sacrifiées aux voyelles. Ceci ne justifie en rien les tendances Naturalistes et souvent vulgaires des deux artistes dont nous venons de parler. Michel-Ange articulait son dessin encore plus énergiquement qu'aucun d'eux, et cependant cela n'entrava jamais chez lui le culte de l'idéal, comme peintre, comme sculpteur, comme poète et comme chrétien.

Les autres peintres Naturalistes, qui avaient paru dans la seconde moitié du xv^e siècle, avaient agrandi, chacun à sa manière, le domaine de l'art. Les uns, avaient fait des conquêtes sur l'espace, en appli-

témoin le bas-relief du Crucifiement, conservé dans la chambre des bronzes. Le type du Christ est d'une vulgarité repoussante, et les saintes femmes sont vêtues comme des danseuses dans la canicule.

quant, avec le secours d'Euclide, les lois de la perspective linéaire; les autres en avaient fait sur le temps, c'est-à-dire sur l'histoire, en introduisant des ornements accessoires empruntés à l'antiquité classique. Ceux qui n'étaient ni mathématiciens ni antiquaires, mais dont l'imagination riante ou pittoresque était excitée par les détails et les harmonies de la création, cherchaient, de ce côté, des inspirations plus ou moins poétiques, et l'on doit convenir que le profane Lippi fut un des plus heureux dans cette recherche; de sorte qu'il y eut, pendant cette période, une sorte de mouvement synthétique, en vertu duquel la peinture, étendant insensiblement son domaine, conquit, de proche en proche, les trois règnes de la nature, et, pour ainsi dire, les quatre éléments.

Mais l'idéalisme ne gagna rien à toutes ces conquêtes, et l'on peut dire qu'à dater du départ de Fra Angelico pour Rome, départ qui coïncide avec la mort de Masaccio (1444), cet élément disparut presque entièrement de l'école Florentine. Laurent de Médicis, qui recueillit la succession de son père en 1469, n'était pas homme à s'apercevoir ou à s'inquiéter de ce mouvement rétrograde. Bien au contraire, il le favorisa de tout son pouvoir, et les vingt-trois années qui s'écoulèrent entre son avènement et sa mort, en 1492, forment une période tristement mémorable dans l'histoire des mœurs, dans l'histoire des arts, et, si je ne craignais de heurter trop rudement un préjugé presque univer-

sel, j'ajouterais dans l'histoire des lettres; car, outre le triomphe simultané du Paganisme, du Naturalisme et même du Sensualisme dans la plupart des produits de l'intelligence humaine, on avait encore à déplorer les entraves que le culte trop exclusif de l'antiquité classique avait mises au développement régulier de la langue nationale (1).

Vers l'année 1480, quand l'école Florentine se trouva débarrassée des trois ou quatre peintres Naturalistes que la faveur de la dynastie régnante avait investis d'une autorité sans contrôle, il y eut un commencement de réaction, et cette réaction, grâce à des influences étrangères sur lesquelles on n'avait pas compté, devint, pour quelques-uns, une véritable émancipation. Ce fut alors que le chef de l'école Ombrienne vint mettre son pinceau mystique au service des couvents de Florence, et achever son apprentissage à l'école d'André Verocchio, avec deux condisciples, auxquels il voua dès lors l'amitié la plus tendre : c'étaient Léonard de Vinci et Lorenzo di Credi, tous deux exclus, au même titre que lui, des bonnes grâces de Laurent le Magnifique. Mais cette exclusion n'empêcha pas ce petit groupe d'élus d'exercer une sourde influence sur les artistes au milieu desquels il vivait, sans prétendre redresser en eux leurs mauvaises tendances. Le goût a aussi quelquefois ses remords, comme la conscience, et *le beau*, réfléchi dans un miroir fidèle,

(1) Voir Ugo Foscolo, *Prose letterarie*, vol. III, p. 65-67.

peut le réveiller plus efficacement que tous les préceptes. Ce réveil, commencé par Pérugin et achevé par les prédications de Savonarole, donna lieu à un mouvement d'oscillation remarquable dans l'école Florentine. Les traditions mystiques, oubliées ou négligées depuis près d'un demi-siècle, reprirent peu à peu leur empire sur les imaginations, mais sans pouvoir leur faire secouer complètement le joug trop ancien du Naturalisme. Il en résulta des produits mixtes, ou plutôt des produits alternativement inspirés par la cité de Dieu et par la cité du monde. L'histoire des artistes qui se trouvaient ainsi tirillés et ballottés par ces deux ordres d'inspirations, offre un intérêt presque dramatique, et il faut une sorte d'abnégation pour en supprimer même les détails superflus.

S'il fallait décerner à un de ces artistes la prééminence, il y aurait lieu d'hésiter entre Sandro Botticelli, dont nous apprécierons ailleurs le génie, et Domenico Ghirlandaïo, non moins remarquable par sa fécondité que par son originalité. A côté de lui figure dignement Filippino Lippi, qui a le mérite de n'avoir pas marché aveuglément sur les traces de son père; et, bien que Cosimo Rosselli et Baldovinetti ne puissent pas se comparer aux trois autres, soit pour la qualité, soit pour la quantité des produits, leurs affinités, souvent très-prononcées, avec les peintres de l'école mystique, m'obligent à placer leurs noms à la suite de ceux que je viens de citer.

Quoique Ghirlandaïo ne se soit jamais élevé jusqu'au sublime dans aucun genre de composition, il y a, dans la plupart de celles qu'il a laissées, un charme auquel il est difficile de résister. En même temps que l'œil est enchanté de son coloris si riche et toujours harmonieux, le goût est pleinement satisfait, tant par l'ordonnance générale que par le parti qu'il sait tirer des moindres détails. Personne n'a usé aussi largement que lui de la permission qu'on accordait alors aux peintres de placer dans leurs tableaux des portraits de personnages contemporains ; mais aussi personne n'a su, mieux que lui, exprimer le caractère propre de chacun d'eux, et il réussissait également bien à rendre les figures imposantes et les figures gracieuses. C'était un Naturalisme qu'on pourrait appeler historique, et dont on n'aurait pas de peine à l'absoudre, si, non content de sacrifier, comme tant d'autres, à l'idole de son siècle, il n'avait pas aidé quelquefois à la placer sur l'autel.

Ghirlandaïo fit son premier apprentissage comme orfèvre, et la vogue qu'il obtint pour les parures d'argent dont les jeunes filles se couronnaient dans les jours de fête, prouve que, chez lui, la grâce et l'élégance étaient des qualités naturelles. Pour contre-balancer ce succès tout mondain, il en cultivait un autre dont ses concitoyens ne lui savaient pas moins de gré. Les petites images en argent, dont la dévotion des fidèles avait presque encombré la Sainte-Chapelle, dans l'église de l'Annonciation,

étaient autant d'ouvrages précieux sortis de sa main, et exécutés avec le même amour que s'il s'était agi d'un monument public. Ses titres de gloire et de popularité, ainsi multipliés à l'infini, le firent chérir et admirer par ses compatriotes, dont Vasari dit qu'il fut les délices (1).

Si l'on en croit ce biographe, ce fut dans le couvent d'Ognissanti que Ghirlandaïo fit ses premiers ouvrages de peinture, quand il était âgé de plus de trente ans (1480). La Cène qui se voit encore aujourd'hui dans le réfectoire du couvent, est en effet une œuvre assez faible, particulièrement en ce qui concerne la figure principale, qui est tout à fait manquée; et, bien que le saint Jérôme qu'il peignit dans l'église, soit une conception plus heureuse et plus forte, cependant le coloris n'a pas encore, du moins dans les parties charnues, cette vigueur et cette beauté qui ont fait dire à Vasari que, dans la pratique de la peinture à fresque, Ghirlandaïo avait été le premier des maîtres.

Vasari, qui a si souvent interverti l'ordre chronologique dans l'histoire des artistes du xiv^e et du xv^e siècle, a été moins inexact à l'égard de celui-ci qu'à l'égard de beaucoup d'autres, sans doute parce qu'il avait été le maître de Michel-Ange; mais il a été peu scrupuleux sur les lacunes, et il nous condamne à ignorer presque complètement tout ce que fit Ghirlandaïo, jusqu'à l'époque où il fut jugé

(1) *Fù diletto grande dell' età sua.* — Vasari, *Vita di Ghirlandaïo*.

digne de concourir à la décoration de la chapelle Sixtine. S'il était permis de suppléer à son silence par de timides conjectures, je dirais qu'avant d'être appelé à Rome avec Botticelli, Cosimo Rosselli, Pérugin et plusieurs autres, il avait déjà travaillé, avec ce dernier, dans le couvent des Gésuates, et que le charmant tableau qui a été récemment transporté de l'église della Calza dans la galerie des Uffizj, et qui était fait pour donner de lui les plus belles espérances, contribua, plus que tout autre chose, à lui procurer cette distinction si encourageante.

Ce tableau diffère tellement de tous ceux qu'il exécuta plus tard, qu'on serait tenté d'y voir une *première manière*, fruit d'un contact passager avec l'école Ombrienne. Les anges rappellent un peu ceux de Benozzo Gozzoli, et le type de la Vierge est bien supérieur à celui qu'on trouve dans ses compositions subséquentes. On peut en dire autant de son tableau de l'Annonciation, qui est dans le musée de Naples, et qui semble annoncer un peintre auquel les notions de l'idéal ne sont nullement étrangères.

Le voyage à Rome fut un grand événement dans la vie de Ghirlandaïo, et il s'en ressentit pendant tout le reste de sa trop courte carrière. De retour à Florence, il fut chargé d'une si grande quantité de travaux, qu'avec toute son activité, il pouvait à peine y suffire. La république et les particuliers se disputaient son pinceau, lequel fut employé,

plusieurs années de suite, de 1481 à 1485, à peindre les grandes figures historiques qui décorent la grande salle de l'horloge dans le Palazzo-Vecchio. Celle de saint Zanobi, le patron de Florence, surpasse naturellement toutes les autres en dimensions et en majesté. Il est là comme le symbole de la religion nationale, et six hommes illustres, choisis dans l'histoire romaine, sont autant de symboles des vertus républicaines : ce sont Brutus, Scévola, Camille, Décius, Scipion et Cicéron. L'occasion était belle pour mettre en perspective quelques-uns des anciens édifices qui avaient frappé l'imagination de l'artiste pendant son séjour à Rome ; aussi n'a-t-il pas manqué d'introduire dans sa composition tous les ornements d'architecture dont elle était susceptible, et particulièrement des arcs de triomphe, qui semblent avoir été la décoration favorite de Ghirlandajo, car nous la retrouvons encore, mais plus significative, dans le tableau qu'il fit immédiatement après pour la chapelle Sassetti, dans l'église de la Trinité, déjà si riche en chefs-d'œuvre (1). Ici l'arc de triomphe porte le nom du grand Pompée, et rappelle l'entrée de ce conquérant dans Jérusalem et l'établissement providentiel de la domination romaine en Judée. Tous les personnages du premier plan, à l'exception de l'enfant, sont des portraits ; mais la touche en est si vigoureuse, toutes les par-

(1) Ce tableau, daté de 1485, se trouve maintenant à l'Académie des beaux-arts.

ties accessoires, y compris le paysage, y sont traitées avec tant de goût, qu'on se surprend à pardonner à l'artiste son Naturalisme, racheté par tant de beautés.

On est encore plus subjugué en voyant, sur les murs de la même chapelle, l'histoire de saint François, peinte avec un succès bien instructif pour les artistes qui couraient alors après des sujets nouveaux. Celui-ci avait été traité plus souvent qu'aucun autre, dans le cours des deux siècles qui avaient précédé, sans que cette éternelle répétition, calquée sur des traditions uniformes, eût jamais fatigué la dévotion des peuples. Ce furent les peintres qui s'en rebutèrent les premiers, et, depuis que la technique de l'art s'était enrichie de tant de ressources nouvelles, le goût pour les représentations mystiques s'était affaibli de plus en plus. Pour avoir mieux senti qu'aucun de ses contemporains tout ce qu'elles renfermaient de poésie, Ghirlandaïo les surpassa tous, et se surpassa presque lui-même, tout en se conformant avec respect à ce qu'il y avait de traditionnel dans l'ordonnance des groupes et dans l'arrangement des principales scènes, comme celle de la mort de saint François, la plus belle, la plus parfaite, et la plus pathétique de toutes, mais aussi celle où l'artiste semble avoir marché le plus scrupuleusement sur les traces de ses devanciers. Il n'y a pas jusqu'au Naturalisme lui-même, qui n'ait tourné au profit de ce merveilleux ouvrage, par l'intensité de l'expression dans les têtes de quelques

vieux moines, par l'exacte imitation des larges plis de leurs robes pittoresques, par les différents jeux de lumière, et par une foule d'autres détails qui prouvent que Ghirlandaïo avait compris tout le parti qu'on pouvait tirer de l'étude de la vie monacale dans ses rapports avec l'art.

Ce fut dans la même année (1485) qu'il commença la grande peinture à fresque du chœur de Santa-Maria-Novella, ouvrage colossal qu'il ne termina qu'en 1490, mais qui ne l'empêcha pas d'exécuter, dans cet intervalle, pour les églises, pour les couvents et pour les particuliers, une quantité de chefs-d'œuvre dont pas un ne se ressent de la promptitude qu'il était obligé de mettre dans leur exécution (1).

Son sujet de prédilection, ou du moins celui que ses patrons et ses admirateurs lui firent reproduire le plus souvent, fut l'Adoration des Mages. On peut voir une de ces reproductions dans la galerie des Uffizj, avec une trentaine de figures richement vêtues, et entremêlées de chevaux et d'ornements d'architecture, derrière lesquels se déroule un paysage terminé par une ville au milieu des lagunes. Pour apprécier cette innovation, il faut observer que les tentatives heureuses, qui avaient été faites avant lui pour introduire le paysage dans des ta-

(1) Je pourrais en signaler un grand nombre, tant en Italie que dans les galeries étrangères; je me contenterai de citer le saint Vincent Ferrier du palais communal de Rimini, le tableau des Camaldules près de Volterra, et surtout celui de la galerie du Louvre.

bleaux de dévotion ou d'histoire, s'étaient bornées à l'imitation des objets naturels, disposés et dégradés, autant que possible, conformément aux lois bien connues de la perspective linéaire ; mais les progrès de la perspective aérienne n'avaient pas été les mêmes, et tout ce que les peintres pouvaient faire, c'était d'éviter ce qui exigeait une connaissance trop approfondie de cette partie si difficile de leur art. Aussi voit-on rarement, dans les ouvrages de cette époque, un lever ou un coucher de soleil, ou une nappe d'eau s'étendant bien loin jusqu'à l'horizon. C'est Ghirlandaïo qui offre le premier exemple de ce genre de perfectionnement dans les deux tableaux que nous avons signalés, et dans un troisième, qui réunit au plus haut degré, outre ce genre de mérite, tous ceux qui sont compatibles avec le Naturalisme ; je veux parler du chef-d'œuvre vraiment éblouissant qu'on voit dans la chapelle de l'hospice des enfants trouvés, sur la place de l'Annonciation.

C'est encore une Adoration des Mages, mais dans des proportions plus grandioses qu'à l'ordinaire. Le type de la Vierge est toujours le même portrait de famille, portrait prosaïque que l'artiste n'a pas même songé à embellir. A cela près, il y a tant de poésie versée, comme à pleines mains, sur toutes les parties accessoires, que la sévérité la plus systématique reste désarmée. Sur le second plan, l'artiste a introduit une scène déchirante du massacre des Innocents ; ce sont des mères qui, voulant sous-

traire par la fuite leurs enfants à la mort, se trouvent placées avec eux entre les eaux d'un fleuve et le fer des bourreaux. Par un contraste qui repose l'âme délicieusement, ce fleuve, qui se prolonge à perte de vue dans le lointain, coupe en deux un ravissant paysage qui se termine par de belles crêtes de montagnes et par un ciel admirable de transparence et de pureté. Ce tableau porte la date de 1488, et se trouve placé, pour l'époque de son exécution, entre la fresque de la Trinité et celle de Santa-Maria-Novella, c'est-à-dire dans le temps où l'auteur, ayant acquis la conscience de ses forces, disait à son frère David que, maintenant qu'il commençait à être initié aux secrets de son art, il regrettait qu'on ne lui eût pas donné la circonférence entière des murs de la ville à couvrir de peintures historiques.

Et cependant, ce n'est ni dans cette œuvre, tout admirable qu'elle est, ni même dans celles dont il décora la chapelle Sassetti et le chœur de Santa-Maria-Novella, qu'il a déployé, je ne dirai pas toute la richesse, mais toute la suavité de son pinceau. C'est dans l'église collégiale de San-Gimignano qu'on peut voir le parti qu'il était capable de tirer de certaines inspirations locales, sous l'empire desquelles il est à regretter qu'il n'ait pas été placé plus souvent. Là se trouve une petite chapelle construite par Giuliano da Maiano, sculptée par son frère Benedetto, et destinée à perpétuer la mémoire d'une jeune fille, invoquée dans le pays sous le nom de

santa Fina, et morte, à la fleur de l'âge, après de longues et rudes souffrances héroïquement endurées. Ce fut cette mort, avec ses circonstances les plus frappantes, que Ghirlandaïo eut à tracer, en un petit nombre de compartiments, et avec tout le respect dû à l'héroïne et à la dévotion populaire. L'artiste se pénétra si bien de cette double obligation, que son génie, secouant pour une fois ses entraves habituelles, plana, pour ainsi dire, dans les régions familières aux peintres mystiques, et produisit une œuvre que n'auraient désavouée ni Benozzo Gozzoli ni Fra Angelico da Fiesole. D'un côté, on voit la jeune sainte réduite au dernier état de maigreur et comme transfigurée par la souffrance, dont le terme prochain lui est annoncé par une vision ; de l'autre, on la voit étendue morte, et, malgré la lourdeur de la retouche qui a compromis la finesse des contours, il est impossible de contempler sans émotion ce visage vraiment céleste, sur lequel est empreinte la confiance joyeuse qui accompagna le dernier soupir. Deux guérisons subites, celle de sa nourrice paralysée, et celle d'un enfant aveugle, sont les prémices des miracles qui provoqueront sa canonisation, et pour exprimer la joie du Ciel à l'acquisition de cette belle âme, c'est un ange qui sonne le glas funèbre à la cloche de la paroisse. Pourquoi les sujets légendaires analogues à celui-ci ne se trouvèrent-ils pas plus souvent sous le pinceau de Ghirlandaïo !

Il avait eu pour collaborateur, dans cette chapelle

de Santa-Fina, un nouveau disciple, nommé Sébastiano Mainardi (1), qui devint bientôt membre de cette pieuse famille par son mariage avec la demi-sœur de son maître ; et c'est cette demi-sœur, nommée Alessandra, et bien éloignée assurément d'offrir le type d'une beauté idéale, qui figure, comme Madone, dans une quantité de tableaux peints par son frère, notamment dans ceux de l'Adoration des Mages, où le jeune époux, reconnaissable à sa noble physionomie et à son beau profil, est représenté sous les traits d'un roi adolescent. Les autres rôles sont ordinairement distribués entre les deux frères et élèves de Ghirlandaïo, David et Benedetto, auxquels il adjoignit plus tard son fils Ridolfo ; de sorte que son Naturalisme, comparé avec celui de Fra Filippo Lippi, serait comme le culte de la famille, comparé avec le culte de la plus honteuse des idoles.

Enfin, en 1490, Ghirlandaïo mit la dernière main à la grande peinture du chœur de Santa-Maria-Novella, pour l'exécution de laquelle il avait fallu sacrifier les restes d'un magnifique ouvrage d'Orgagna. Sur la muraille, à droite, l'artiste a représenté l'histoire de saint Jean-Baptiste ; à gauche,

(1) La ville de San-Gimignano conserve encore plusieurs ouvrages de ce Sebastiano Mainardi ; il y en a quatre ou cinq dans l'église de Saint-Augustin, dont aucun ne justifie l'espèce d'engouement dont Ghirlandaïo se prit pour son jeune beau-frère. Son meilleur ouvrage est à Santa-Croce, dans la chapelle des Baroncelli : saint Thomas recevant la ceinture de la Vierge.

celle de la sainte Vierge, et, au fond, quelques traits de la vie de saint Dominique et de saint Pierre martyr. Je ne m'arrêterai pas à décrire cette immense composition, sur laquelle on pourra trouver, dans Vasari, de très-amples détails; il suffira de constater et de signaler le genre de progrès qu'elle présente, quand on la compare aux œuvres précédentes de Ghirlandaïo. Dans le couvent d'Ognisanti, où il avait peint la Cène dix ans auparavant, son coloris est encore faible, particulièrement dans les carnations; ici, au contraire, tous les effets de lumière directe et de lumière réfléchie sont soignés et calculés de manière à fondre heureusement l'une et l'autre avec les demi-tons qui sont auprès, et à soutenir fermement partout le ton local. Quant au Naturalisme, qui tient aussi une large place dans la plupart de ces compartiments, il participe trop au caractère grandiose de toute la composition; tous ces portraits qui sont placés là, comme pour servir de cortège aux principaux personnages, ont trop de dignité dans leur maintien, leurs costumes sont trop pittoresques, enfin leur présence contribue trop à l'harmonie et à la majesté de l'ensemble, pour qu'il soit possible à l'imagination de désirer autre chose.

Que dire du tableau du maître-autel, ou plutôt des tableaux qui en composaient le tabernacle et qui ont été dispersés dans les galeries étrangères (1),

(1) L'ancien autel fut détruit en 1804, et les tableaux qui compo-

pour faire place à un hideux ouvrage de Sabatelli, qui était à la fois un défi outrageant au bon goût, et un démenti aux traditions spécialement dominantes chez les religieux Dominicains auxquels appartient ce temple?

L'imagination toute chrétienne de Ghirlandaïo avait été frappée, pendant son séjour à Rome, de la beauté des anciennes mosaïques, et il avait coutume de dire que ce genre de monuments était la vraie peinture pour l'éternité. Cette impression s'était tellement renforcée par l'âge, que, dans les dernières années de sa vie, la mosaïque devint, pour ainsi dire, sa passion dominante (1), passion qu'il fit partager à son frère David, qui fut successivement chargé de décorer la façade du Dôme d'Orvieto et celle du Dôme de Sienne (1493). Ce ne fut pas Laurent de Médicis, comme le prétend à tort Vasari, qui cautionna l'un ou l'autre de ces deux artistes pour l'exécution de ce dernier travail; non, les encouragements prodigués à Ghirlandaïo par ce magnifique patron, se bornèrent à un tableau pour l'abbaye de Saint-Juste, près de Volterra, et à certaines nudités mythologiques qui étaient en rapport avec le goût dominant du siècle et de la dynastie. Assurément elles n'étaient pas en

saient le tabernacle furent presque tous achetés pour les galeries de Munich et de Berlin. Deux figures de saints furent achetées pour la collection de Lucien Bonaparte.

(1) Il avait terminé, dès 1490, la mosaïque qu'on voit au-dessus d'une des portes latérales du Dôme.

rapport avec le goût du peintre, tout naturaliste qu'il était, lui, dont les descendants, jusqu'à la quatrième génération, montrèrent une prédilection héréditaire pour la pratique des plus hautes vertus ascétiques, et dans l'âme duquel les prédications de Savonarole, mort la même année que lui (1498), durent avoir un certain retentissement.

Les oscillations qui marquèrent la carrière de Filippino Lippi, ne sont pas moins intéressantes à suivre. Orphelin dès l'âge de neuf ans, il put échapper à l'influence que son père aurait inévitablement exercée sur lui, et, quand il fut en âge de choisir entre Fra Diamante, que l'autorité paternelle lui avait désigné pour maître, et Sandro Botticelli, dont les tendances devenaient de plus en plus mystiques, ce fut à ce dernier qu'il donna la préférence, mais sans se soustraire complètement à l'empire des traditions domestiques. Il fut donc, aussi lui, peintre naturaliste; mais il le fut sans scandale et en choisissant plus heureusement ses modèles, comme on peut le voir dans le ravissant tableau de l'église de la Badia, qu'il peignit à l'âge de vingt ans (1480), et dont toutes les figures sont des portraits de famille. Le saint Bernard en est le principal personnage, et la Vierge qui lui apparaît, et les anges dont elle est accompagnée, sont tout simplement une mère entourée de ses enfants; mais quelle mère et quels enfants, comparés avec les productions analogues du pinceau du moine Lippi!

Il y a une grande ressemblance, tant pour la

manière que pour les types, entre cet ouvrage de la première jeunesse du peintre et celui qu'on ne se lasse pas d'admirer dans l'église de San-Spirito (1). De plus, l'un et l'autre sont ornés de fonds de paysage qui ajoutent singulièrement à l'effet général de la composition. Mais le dernier de ces deux tableaux est très-supérieur à l'autre pour le sentiment et l'expression ; la Vierge est encore un portrait, mais ennobli par une sorte de gravité mélancolique, avec laquelle s'harmonise admirablement le mouvement de l'Enfant-Jésus, qui se penche tristement pour jouer avec la croix du petit saint Jean. On reconnaît ici l'élève de Botticelli. Toutes les fois que Filippino prenait cet artiste pour modèle, ses compositions étaient sûres de gagner, sinon en grâce, du moins en profondeur et en élévation. On en trouve une autre preuve, mais d'un genre tout différent, dans une œuvre, de plus grandes dimensions, qu'on voit à la galerie des Uffizj, et qui représente la Vierge assise sur un trône entre plusieurs saints. Il y a une certaine lourdeur dans le dessin, à cause du peu d'aptitude qu'avait Filippino Lippi aussi bien que Botticelli, à tracer des figures qui dépassaient certaines proportions ; mais il y a de la noblesse dans les têtes, et cette qualité ne pouvait pas être le fruit d'études faites d'après les traditions paternelles.

(1) Le donataire si pieusement agenouillé est ce Tanai dei Nerli, qui fut un des bourreaux les plus acharnés de Savonarole.

Ce tableau fut placé dans une des salles du palais public, et c'était peut-être la première fois qu'on décernait un pareil honneur à un peintre de vingt-cinq ans; mais ce privilège n'était rien en comparaison d'un autre qu'il obtint précisément à la même époque, et auquel il doit de figurer dans l'histoire de l'art, comme continuateur de Masaccio. On comprend que je veux parler des fresques de la chapelle Brancacci, dans l'église des Carmes, pour l'achèvement desquelles on semblait attendre, depuis quarante ans, un peintre qui ne fût pas trop indigne de cette succession. Cette tâche échut donc à Filippino Lippi (1484), et le long intervalle qui s'était écoulé, depuis la mort de Masaccio, donnait le droit d'espérer de notables perfectionnements, à cause des progrès de tout genre que la peinture avait faits depuis le milieu du xv^e siècle.

Mais ici l'attente publique se trouva presque complètement trompée. La seule supériorité que les compartiments peints par Lippi offrent sur ceux de son devancier, consiste dans un procédé plus simple de la fresque, procédé qui donne lieu à une plus grande transparence dans les teintes; Masaccio, pour produire le relief, était obligé d'épaissir la couleur et presque de modeler, d'où il résulte que ce qui suffisait à l'un comme ton local pouvait servir de lumière à l'autre. Dans tout le reste, il est impossible de n'être pas frappé de la supériorité de Masaccio. Les qualités gracieuses du pinceau de Filippino n'étaient pas de mise dans un

sujet si sérieux, et ses costumes arbitraires, et souvent de mauvais goût, figurent bien mal à côté de la simplicité grandiose et des plis si bien entendus qu'on remarque dans les draperies de Masaccio. La différence est encore plus frappante dans les types et les caractères des personnages; si on retranchait des fresques de Filippino les portraits de contemporains qu'il y a introduits, on est obligé de convenir qu'elles perdraient leur principal intérêt (1). Ce n'en est pas moins son œuvre la plus importante en ce genre et la plus exempte des défauts inhérents à sa manière, défauts qui ne firent que s'aggraver en lui avec l'âge. Il n'avait pas encore trente ans, quand il fut chargé de peindre, dans une chapelle de l'église de Santa-Maria-Novella, l'histoire de saint Philippe et de saint Jean. Il suffit de jeter un coup d'œil sur cette série de compositions, pour s'apercevoir que l'artiste ne prenait pas son sujet au sérieux. On dirait que, pour le traiter, il s'était replacé, par un effort d'imagination, sous l'influence des traditions paternelles. Il n'y a pas un personnage dont le rôle soit compris, pas une scène qui soit rendue avec les conditions imposées par le bon goût à ce genre de représentations. Les costumes y sont fantastiques, et les détails accessoires occupent une place

(1) Les compartiments peints par Filippino Lippi sont : à gauche, saint Pierre visité par saint Paul dans sa prison, puis un groupe de dix figures placées entre deux portions de fresque peintes par Masaccio; à droite, le crucifiement de saint Pierre, saint Pierre et saint Paul devant le proconsul, et enfin saint Pierre délivré de prison.

disproportionnée. A travers toute cette mêlée d'actions plus ou moins violentes, se trouvent jetés pêle-mêle des monuments antiques, des armes, des trophées, des bas-reliefs, et même un arc-de-triomphe que l'artiste a eu l'étrange idée de surcharger d'ornements du plus mauvais goût.

Filippino Lippi avait rapporté tout ce butin de son voyage de Rome, quand il était allé peindre la chapelle du cardinal Caraffa, dans l'église de la Minerve, en 1489. Il échoua dans cette tâche pour les mêmes causes qui l'avaient fait échouer dans la précédente. Aucune des qualités gracieuses et superficielles de son pinceau ne pouvait recevoir ici son application, et il fallait bien méconnaître la nature et la portée de son talent, pour lui demander de tracer une histoire aussi imposante que celle de saint Thomas d'Aquin, avec des représentations symboliques des vertus et des vices. C'était là qu'il aurait eu besoin, plus que jamais, de s'inspirer des leçons et des exemples de Sandro Botticelli.

Cette inspiration salutaire, qu'il perdait presque toujours de vue dans ses peintures à fresque, lui revenait plus ou moins dans ses tableaux d'autel, et c'est ainsi qu'il faut expliquer les essais de symbolisme religieux qu'il a hasardés dans quelques-uns d'entre eux. Le grand et magnifique tableau de l'Adoration des Mages, qu'on voit aux Uffizj, dans la salle de Baroccio, ne présente pas seulement, pour la satisfaction de l'œil, ces fragments de temples ruinés, foulés aux pieds de la Vierge et de l'Enfant

Jésus. Pour un peintre imbu des idées de Botticelli, ceci ne pouvait être un simple remplissage.

Cette influence est encore plus triomphante dans le délicieux tableau que Filippino Lippi peignit en 1501, c'est-à-dire vers la fin de sa carrière, dans l'église de Saint-Dominique, à Bologne. On peut dire que jamais son pinceau ne fut plus suave, ni ses types plus heureusement choisis. C'était, après vingt années d'oscillations entre son bon et son mauvais génie, une suprême réminiscence des inspirations sous l'empire desquelles il avait exécuté le tableau de la Badia et celui de San-Spirito.

Son dernier ouvrage, destiné à l'église de l'Annonciation, et conservé dans l'Académie des beaux-arts, n'offre qu'un intérêt purement historique. La partie supérieure, qui fut seule achevée par lui, semble annoncer dans son auteur un commencement de déclin, bien qu'il fût encore dans toute la force de l'âge; et la partie inférieure, qui est de la main de Pérugin, est le triste produit d'une décadence encore plus marquée (1505).

On peut dire, en résumé, que Filippino Lippi ne s'éleva jamais au-dessus des régions moyennes dans ses conceptions artistiques, mais qu'il sut exploiter, avec une supériorité incontestable, une portion assez vaste du domaine du Naturalisme. Il fut à la fois grand coloriste, gracieux paysagiste, excellent miniaturiste, peintre de portraits et peintre décorateur. Ce fut surtout dans ce dernier genre de composition qu'il surpassa, au rapport de Vasari,

tous ses contemporains et ses devanciers. C'était à lui qu'on demandait les décorations pour les fêtes publiques, pour les mascarades et autres divertissements populaires, et ce fut surtout à ce titre qu'il fut si vivement regretté de la jeunesse Florentine.

La carrière de Cosimo Rosselli fut marquée par le même défaut d'unité. Tantôt il se mettait à la suite des peintres naturalistes, tantôt il manifestait des tendances tellement prononcées dans la direction contraire, qu'on était tenté de le prendre, sinon pour un disciple immédiat, au moins pour un continuateur de Fra Angelico ; et c'est ce qui explique l'opiniâtreté avec laquelle on a attribué à ce dernier certains tableaux de Cosimo Rosselli. Le fait est qu'il commença son apprentissage, à quatorze ans, sous Neri di Bicci, lequel avait étudié lui-même sous Benozzo Gozzoli, de manière que le jeune apprenti trouvait, chez son maître, une sorte d'écho affaibli des traditions mystiques ; mais ces premières impressions durent être compromises pendant quelque temps par d'autres influences auxquelles il faut attribuer l'espèce de déviation que subit son talent, quand il peignit la sainte Barbe qu'on voit à l'Académie des beaux-arts, et qui ne pèche pas moins par la faiblesse du dessin que par celle du caractère.

Les produits de son pinceau sont tellement rares pendant les vingt-six années qui s'écoulèrent entre l'époque de son premier apprentissage et celle où il

fut appelé à Rome par le pape Sixte IV (1474), qu'on ne sait comment expliquer cette longue interruption. Il était le plus âgé de tous les peintres qui concoururent à la décoration de la chapelle Sixtine; mais il n'avait sur ses collaborateurs que ce genre de supériorité, et Vasari nous dit que, se sentant faible d'invention et de dessin, il avait cherché à suppléer à cette double faiblesse, en prodiguant les reliefs dorés et l'outremer le plus fin.

Il faut qu'une impulsion extraordinaire ait été communiquée, vers la fin du xv^e siècle, à l'âme et au talent de Cosimo Rosselli, pour que son pinceau, jusqu'alors si lourd et si naturaliste, ait pu produire en 1486, c'est-à-dire douze ans après les peintures du Vatican, la fresque vraiment merveilleuse qu'on voit dans l'église de Saint-Ambroise, à Florence, et qui semble être une tardive réminiscence des leçons qu'il avait prises, dans sa première jeunesse, d'un élève de Benozzo Gozzoli; car cette composition ressemble beaucoup, pour le style, à celle de ce dernier artiste, qui existe dans la chapelle du palais Ricardi. La fresque de Saint-Ambroise représente la translation d'un calice miraculeux au palais épiscopal, et renferme des groupes qui ne seraient pas indignes du pinceau de Raphaël, tant il y a de pureté dans les formes et d'expression dans les visages, tant il règne de goût dans l'ordonnance générale et dans la manière de traiter toutes les parties accessoires. Le seul reproche qu'on puisse faire à ce chef-d'œuvre, c'est qu'il a trop de beautés

entassées dans un petit espace, et qu'il faut un procédé de décomposition préliminaire pour les apprécier toutes. Parmi tous les portraits qui y sont accumulés, il y en a un que Vasari signale plus particulièrement à l'attention du spectateur, c'est celui du célèbre Pic de la Mirandole, qui est, dit l'historien, d'une vérité saisissante. Entre tous les groupes disséminés sur les divers plans, il y en a un au milieu duquel on distingue un jeune homme d'une grande pâleur et d'une grande beauté, soutenu des deux côtés et à moitié affaissé sur lui-même, dans l'attitude d'un malade qui demande et espère une guérison miraculeuse. En un mot, tout, dans cette œuvre, respire tellement la dévotion, l'espérance et la foi, qu'on peut la placer à côté des plus exquises productions de la peinture mystique (1).

Ce fut sous l'empire d'inspirations analogues que Cosimo Rosselli peignit ce Couronnement de la Vierge qu'on voit dans l'église de Santa-Maria-Maddalena dei Pazzi, et qu'on s'est obstiné, pendant longtemps, à regarder comme une œuvre de Fra Angelico da Fiesole, bien qu'on n'y trouve ni la délicatesse de touche ni la céleste suavité d'expression qui caractérisent les ouvrages du peintre Dominicain ; mais il y a, dans l'ensemble, quelque

(1) Un document récemment découvert donne la date authentique de cette fresque (1486). Un autre document découvert par Gaye (vol. II, p. 457) prouve que Cosimo Rosselli vivait encore en 1506 et que Vasari s'est trompé en disant qu'il mourut en 1484.

chose qui rappelle sa manière et son esprit, et qui prouve qu'il y eut d'heureuses intermittences dans le naturalisme de Cosimo Rosselli.

Celui de Baldovinetti, qui appartient aussi, lui, à cette école mixte, est d'un tout autre caractère, et, s'il fallait qualifier son naturalisme, pour le distinguer des autres, je dirais que c'était un naturalisme microscopique. Il s'appliquait tellement à faire ressortir les plus menus détails de ses paysages, qu'on pouvait distinguer, sur le toit des chaumières, les fils et les nœuds de la paille, les moindres mousses qui poussaient sur les pierres, et les deux nuances de verdure sur les deux côtés des feuilles.

Il ne reste de lui que deux ou trois ouvrages connus, dont aucun n'est fait pour donner une haute idée de son talent. C'est à peine si l'on sait qu'il restaura les mosaïques d'Andrea Tafi dans le baptistère; nul n'est tenté de s'arrêter devant son médiocre tableau de la galerie des Uffizj, et, quant à sa fresque de la cour de l'église de l'Annonciation, elle figure si tristement à côté ou plutôt en tête de celles d'Andrea del Sarto, qu'elle est à peine considérée comme faisant partie de cette série de compositions.

Mais il faut ajouter que tous ses ouvrages de quelque importance ont été détruits. Celui dont la perte est le plus à regretter, est la grande fresque du chœur de l'église de la Trinité, où Baldovinetti avait représenté plusieurs épisodes de l'histoire de

l'Ancien Testament. Il y avait un compartiment où l'on voyait la reine de Saba qui venait s'instruire auprès de Salomon, et l'artiste ne manqua pas de placer dans son cortège les portraits des personnages les plus illustres de la république Florentine. C'était la répétition de l'anachronisme très-pardonnable que Ghirlandaïo avait commis dans l'église de Santa-Maria-Novella. Si l'on n'avait que le témoignage prolix de Vasari pour juger du mérite de cette vaste composition, dont il ne reste plus le moindre vestige, on pourrait, sans trop d'injustice, supprimer le nom de Baldovinetti dans l'histoire de l'art; mais, grâce à la découverte récente d'un document qui le concerne, ce nom se présente à nous avec des recommandations contemporaines tellement imposantes, qu'il n'est plus possible de le passer sous silence. Cette fresque, dont le vandalisme des derniers siècles n'a pas laissé subsister une seule figure, avait obtenu les suffrages de trois artistes éminents, parmi lesquels il y en avait deux dont la compétence, en matière d'art chrétien, n'était égalée par celle d'aucun peintre contemporain : c'étaient Pérugin et Benozzo Gozzoli, auxquels on adjoignit Filippino Lippi, qui n'était certainement pas indigne de cette adjonction. Le document auquel nous devons la connaissance de cette particularité curieuse, nous permet de supposer que, sur la fin de sa carrière, Baldovinetti s'était rapproché des artistes les plus capables d'aider à l'essor de son talent, et que sa vieillesse,

comme celle de Cosimo Rosselli, fut mieux inspirée que son début (1).

Et que devenait la sculpture entre les mains des successeurs de Ghiberti et de Donatello ? L'antagonisme que nous avons signalé entre ces deux grands artistes avait-il continué, après eux, dans l'école Florentine, et cette branche de l'art avait-elle été sujette aux mêmes oscillations que la peinture ?

Il semblerait, au premier abord, que les choses dussent nécessairement se passer ainsi : par nécessité intrinsèque, à cause des inspirations communes, et par nécessité extrinsèque, à cause de la pression exercée par des influences irrésistibles, influence de la dynastie, influence des traditions : influence des modèles antiques, dont le nombre et l'empire s'accroissaient tous les jours ; de sorte qu'on pouvait craindre avec raison que, dans le domaine de la sculpture, la part de la cité de Dieu ne fût beaucoup plus restreinte que celle de la cité du monde.

Or, ce fut précisément le contraire qui arriva ; et les tendances mystiques, inaugurées par Ghiberti, l'emportèrent si bien sur celles de son rival, dans la dernière moitié du xv^e siècle, qu'on peut regarder cette courte période comme l'âge d'or de la sculpture chrétienne. Non-seulement elle fut triomphante, mais son triomphe ne fut pas même contesté. Le

(1) Ce document, qui porte la date de 1497, prouve que Benozzo Gozzoli vivait encore à cette époque. *Alcuni Documenti artistici non mai stampati*. Firenze, Le Monnier, 1855.

naturalisme de Donatello fut désavoué implicitement, même par ceux qui se donnaient pour ses disciples, et l'étude des marbres du jardin des Médicis finit par ne plus occuper qu'une place très-secondaire dans l'éducation des artistes les plus populaires. Il y en a même plusieurs, et ce ne sont pas les moins habiles, dont les œuvres n'offrent pas le moindre vestige de cet apprentissage classique, sans lequel le succès paraissait presque illégitime !

La gloire d'avoir maintenu la sculpture dans cette voie si contraire aux préjugés contemporains, se partage entre trois hommes qui étaient déjà vieux, quand Donatello mourut, mais qui lui survécurent assez pour changer la direction qu'il avait imprimée à son art, surtout dans les dernières années de sa longue carrière. Ces trois hardis réactionnaires, nés tous trois à l'ouverture du xv^e siècle, furent Luca della Robbia, Desiderio da Settignano et Mino da Fiesole.

Nous avons parlé ailleurs des magnifiques travaux, en marbre et en bronze, exécutés par Luca della Robbia, pour la décoration intérieure de la cathédrale de Florence et exécutés avec une telle perfection, qu'on n'aurait pu rien attendre de mieux de Donatello lui-même. Il n'aurait tenu qu'à lui de poursuivre le cours de ses succès et de devenir le rival de ce grand artiste pour la sculpture monumentale; car on pouvait attendre tout de celui qui avait fait les chœurs d'anges au-dessous de l'orgue, et qui avait exécuté ce chef-d'œuvre avant d'avoir atteint sa

quarantième année; mais quand il eut inventé, un peu plus tard, le procédé bien autrement expéditif, à l'aide duquel il pouvait, dans un temps donné, décupler le nombre de ses produits, sans compromettre en rien la pureté du dessin, ni le charme de l'expression, il se laissa séduire par l'attrait de sa propre découverte, et cette faiblesse fut d'autant plus incurable qu'il trouva dans ses concitoyens un nombre de complices, toujours croissant, pendant les longues années qu'il vécut encore.

Son but n'était pas de substituer les statues en terre cuite vernie aux statues en marbre, ni d'empiéter en rien sur le domaine d'un art qu'il cultivait lui-même avec trop de succès pour n'en pas respecter les prérogatives. Il ne voulait point rivaliser avec la statuaire, proprement dite, ni avec la peinture, comme le firent les artistes sortis de son école. Ce qu'il eut d'abord en vue, ce fut d'exécuter des bas-reliefs appropriés à la décoration extérieure ou intérieure des édifices religieux, et qui pussent remplacer avec avantage, sous le rapport de la résistance et de la durée, les fresques et les mosaïques destinées à remplir les vides de l'architecture. Les deux ouvrages qui surmontent l'entrée des deux sacristies du Dôme, et qui furent son premier essai en ce genre (1), ne sont là qu'à titre d'ornementation

(1) Le bas-relief de l'Ascension est de 1446, et Vasari dit que celui de la Résurrection est antérieur. Les sculptures de l'orgue furent faites avant 1438.

architecturale, et il faut en dire autant de ceux qui restent de lui à Florence, comme les médaillons emblématiques sur le mur extérieur d'Or-San-Michele, comme le couronnement de la Vierge au-dessus de l'église d'Ognissanti, la madone du *Mercato-Vecchio* et surtout celle de San-Pierino, qu'on peut regarder comme une des plus gracieuses entre toutes ses productions. Il fut un temps où la liste en eût été bien longue et où les yeux du voyageur qui parcourait la ville ou visitait les palais, les rencontraient, pour ainsi dire, à chaque pas. Aujourd'hui, le nombre en est bien diminué, grâce à la ligue scandaleuse des vandales spéculateurs avec les vandales propriétaires; mais il en reste encore assez pour nous donner une idée du goût exquis avec lequel il évitait les pièges que lui tendait la facilité même de son procédé. Jamais le champ dont il dispose n'est surchargé de figures, les attitudes sont simples et naturelles, c'est le style monumental avec toutes ses conditions.

Nulle part, il ne les a mieux remplies que dans les deux bas-reliefs du Dôme, représentant, l'un la Résurrection, l'autre l'Ascension de Notre-Seigneur. On y voit déjà toutes les qualités qui le distingueront de ses élèves, mais on y voit aussi un commencement de concessions faites au naturalisme, en matière de coloris. Les arbres sont de couleur verte et les cheveux sont distingués par une légère nuance brune qui est à peine perceptible. Je ne dis rien des rehauts d'or qui ajoutent à l'élégance des figures, et

qui sont d'ailleurs en parfaite harmonie avec la teinte dominante. Peu à peu il en vint à appliquer son procédé aux vêtements de ses personnages, et, quoiqu'il laissât presque toujours intacts le modelé et l'émail blanc du visage, l'expression en fut quelquefois altérée par la complication des reflets. Il faut qu'il ait été lui-même frappé de ces inconvénients, après qu'il eut terminé les travaux de décoration dans la salle capitulaire de Santa-Croce, regardée justement comme une des plus parfaites créations de Donatello. Le décorateur devait viser à se montrer digne de l'architecte. Il y avait des vides à remplir au dehors et au dedans. Ils le furent tous, mais pas avec le même succès, et les quatre Évangélistes, suspendus aux pendentifs de la coupole, parurent tellement vulgaires avec leurs vêtements polychrômes, que Luca della Robbia, chargé plus tard d'un travail du même genre dans l'église de San-Miniato, se garda bien de retomber dans la même faute. Aussi ce dernier ouvrage est-il supérieur à l'autre, bien qu'il appartienne à la vieillesse de l'artiste qui, à la vérité, n'entreprenait alors rien d'important sans le secours de son neveu Andrea.

Une seule fois, depuis la découverte de son procédé favori, il lui arriva de s'en laisser distraire pour sculpter un grand monument en marbre. C'était en 1454, avant qu'il eût aucun collaborateur dans sa famille. Ce monument, qui se trouve aujourd'hui dans l'église de Saint-François-de-Paul,

hors des murs, était celui de l'évêque Federighi, et le style en est tellement grandiose, qu'il est impossible de ne pas regretter que le génie plastique de Luca della Robbia ne se soit pas plus souvent tourné de ce côté-là. La figure principale n'est pas moins remarquable pour le caractère que pour le travail du ciseau, et les deux anges qui soutiennent le médaillon rappellent par la beauté de leurs formes et par la grâce de leurs mouvements ceux qu'on admire sur les reliquaires de Ghiberti. Mais ce qui fait l'originalité de ce tombeau, c'est la guirlande de fleurs blanches, à signification symbolique, qui est tracée tout autour, d'après le procédé inventé par l'artiste, et qui conserve encore, après quatre siècles, toute la fraîcheur qu'elle avait après quatre jours. On n'en peut pas dire autant du monument lui-même, qui a perdu, entre autres décorations, les dorures dont étaient rehaussées certaines parties accessoires, ce qui n'empêche pas ce monument d'être un des plus beaux chefs-d'œuvre de la sculpture sépulcrale au xv^e siècle, et l'on comprend qu'Averulino, l'écrivain didactique le plus accrédité de cette époque, ait placé son auteur sur la même ligne que Donatello.

Très-peu d'années après, commence la participation du neveu aux travaux de l'oncle, et cela dure jusqu'en 1471, date du testament de ce dernier et de sa renonciation, non-seulement à la sculpture, trop fatigante pour son grand âge, mais aux fonctions consulaires dont on l'avait investi malgré

lui (1). Distinguer ce qu'ils firent en commun, de ce que chacun d'eux fit séparément durant cette période décennale, serait absolument impossible. Tout ce qu'on peut dire, d'une manière générale, c'est que toutes les fois que les bas-reliefs sont subordonnés à l'ordonnance architecturale, et que l'émail est d'un ton plus transparent, il faut y voir la main de Luca, ou, du moins, son influence très-prononcée. Mais naturellement cette influence alla toujours en diminuant, et il fallait qu'en 1471 Andrea, jeune encore, eût déjà réalisé d'énormes profits pour son propre compte, puisque son oncle en conçut, non pas de la jalousie, mais des scrupules, comme si, en enseignant à son neveu un art qui l'avait enrichi et qui devait, selon lui, l'enrichir encore davantage, il s'était rendu coupable d'injustice envers les autres membres de sa famille (2).

D'après la distinction approximative que nous venons d'établir, il y a deux édifices à la décoration desquels ils durent travailler l'un et l'autre, savoir : l'hospice de Saint-Paul, sur la place de Santa-Maria-Novella, et l'hospice des Enfants-Trouvés, sur la

(1) Voir le document dans Gaye, *Carteggio*, etc., vol. I, p. 185. Voici les propres paroles : *Dicens et asserens se esse et ætate et infirmitate adeo gravatus, quod sine periculo suæ personæ dictum officium commode exercere non posset.*

(2) Luca dit dans son testament, en parlant de son neveu Andrea : *Quod ipse Andreas mediante industria dicti Lucae et ejus documentis habet artem lucrativam adeo quod usque in hodiernum diem satis superlucratus est, et hodie superlucrat, et in futurum actus est superlucrari...* Gaye, *Carteggio*, etc., vol. I, p. 185.

place de l'Annonciation. Tous deux sont précédés d'un élégant portique au-dessus duquel sont distribués, en guise d'ornementation, des médaillons renfermant des figures ou des groupes, qui servent pour ainsi dire d'enseigne à chacun de ces édifices. Le premier a une décoration plus riche et plus variée. On voit, aux deux extrémités de la frise, les portraits de l'oncle et du neveu, mais avec des dates tellement distantes l'une de l'autre, qu'il est difficile de les admettre à titre de données chronologiques (1). Ensuite les bas-reliefs des huit autres médaillons conservent, sous le vernis et la poussière, une telle grâce de mouvement, une telle intensité d'expression, qu'on est obligé de convenir que, sous ce rapport, le ciseau des sculpteurs est rarement allé plus loin. Enfin il est impossible de n'être pas frappé de la beauté des deux figures en haut-relief qui surmontent l'une des portes d'entrée, sous le portique, et qui représentent la rencontre, si expressivement affectueuse, de saint François et de saint Dominique. Les bas-reliefs de l'hospice des Enfants-Trouvés sont de moindres dimensions, mais d'un goût plus conforme à celui de Luca, tant pour le modelé des formes que pour la sobriété des couleurs. On dirait que toutes ces têtes enfantines ont été faites d'après des études qui devaient servir à composer des groupes d'anges ou des saintes famil-

(1) La date sous le buste de Luca est 1451, celle sous le buste d'Andrea est 1494.

les. Il était impossible de mettre dans l'accomplissement de cette tâche un sentiment plus vrai, et l'on voit à quel point le cœur de l'artiste s'intéressait à l'ouvrage de ses mains, par la manière dont il a représenté ces pauvres petits êtres, plus ou moins enveloppés de leurs langes, comme s'il avait voulu exprimer les divers degrés de nudité dans lesquels on les exposait.

Il y a dans la petite église romane des Santi-Apostoli un tabernacle d'un goût si exquis, tant pour le dessin général que pour les détails de l'ornementation, qu'il serait impossible de n'y pas voir un ouvrage et même un des meilleurs ouvrages de Luca della Robbia, si la lourde guirlande, aux couleurs ternes, qui retombe des deux côtés, n'accusait pas une main beaucoup moins habile et moins délicate que celle qui a fait les deux anges de moyennes dimensions, dont la beauté frappe d'abord les regards. Cette première impression est encore fortifiée par l'espèce de fluide lumineux dont les figures et les moulures paraissent revêtues, par suite des teintes qu'y ont laissées les dorures dont elles étaient rehaussées, et dont on aperçoit encore quelques traces. Or, nous savons que ce procédé supplémentaire était pratiqué par le chef de la famille; et c'est une raison de plus pour regarder ce délicieux monument comme une œuvre commune de l'oncle et du neveu.

Il n'en est pas de même des travaux de décoration exécutés dans l'église *della Madonna delle Carceri*,

à Prato, église qui ne fut construite par Giuliano da San-Gallo (1485) que quand Luca della Robbia avait cessé de vivre. C'est donc à Andrea seul qu'il faut attribuer l'exécution des terres cuites émaillées qui s'y trouvent. C'était la tâche la plus importante qui lui fût jamais échue ; car pour la gracieuse combinaison des lignes, pour l'harmonieuse distribution des parties et pour la majesté de l'ensemble, on n'avait rien vu de si parfait en Toscane, dans la seconde moitié du xv^e siècle ; et celui qui en était l'architecte s'était montré dans cette construction, à la fois élégante et hardie, l'égal des plus grands maîtres. Il y avait une coupole centrale, comme dans la salle capitulaire de Santa-Croce, par conséquent il y avait quatre pendentifs dans lesquels Andrea della Robbia pouvait encore placer quatre évangélistes ; mais ici ces quatre figures, imitant les bas-reliefs en marbre, ne sont plus affublées de vêtements de diverses couleurs. Cette bigarrure ne se trouve que dans la frise qui surmonte les pilastres, et il faut qu'elle n'ait pas obtenu tout le succès sur lequel on avait compté ; car on ne voit plus rien de semblable dans les autres ouvrages du même artiste.

L'époque à laquelle il dut terminer celui-ci coïncide à peu près avec celle qui vit commencer le grand drame religieux et historique, dont Savonarole fut à la fois le héros et la victime. Andrea avait alors pour disciples quatre fils, auxquels il avait communiqué son enthousiasme pour le prédicateur

dominicain. Bientôt la préoccupation de l'idéal, et même de l'idéal ascétique, vint absorber toutes les autres, dans cette famille privilégiée, et l'on vit le plus jeune de ses membres, Agostino della Robbia, prendre l'habit religieux dans le couvent de Saint-Marc, tandis que les autres, restés dans l'atelier paternel, transformé en oratoire, aidaient leur père à mouler, sur des médailles, le profil révérend du moine, qui était pour eux tous un nouveau prophète. A dater de cette époque, les affinités instinctives avec l'école mystique, affinités vivaces qui faisaient en quelque sorte partie de son héritage, se développèrent avec un surcroît de verve, de sa part, et avec un surcroît de sympathie de la part des nouveaux patrons que la ferveur de son zèle lui avait procurés. Ces patrons n'étaient pas seulement les Dominicains de Saint-Marc, fiers de posséder un de ses fils ; c'étaient les trois familles religieuses, dans le sein desquelles leurs prévoyants fondateurs avaient déposé les germes les plus vigoureux de régénération, pour le jour où le besoin s'en ferait sentir ; c'étaient les Franciscains restés fidèles à l'esprit de la règle, et surtout les Franciscains de l'Observance, qui, depuis les conquêtes spirituelles de saint Bernardin, étaient devenus l'Ordre le plus populaire et le plus respecté d'un bout à l'autre de l'Italie. Aussi della Robbia ne fut-il jamais mieux inspiré que quand il travailla pour la décoration de leurs églises et de leurs couvents ; et le lieu où il tira le meilleur parti de ses inspirations, fut précé-

sément celui qu'avait fondé et habité saint Bernardin lui-même, dans le voisinage de Sienne. C'est là, dans un des sites les plus pittoresques de ce pays si richement accidenté, qu'on peut voir à quel point il s'était approché des peintres mystiques qu'il avait pris pour modèles. Ici ce ne sont plus des sculptures purement décoratives, subordonnées aux membres d'architecture; ce sont de véritables tableaux d'autel, représentant, en haut ou bas-reliefs, au moyen de terres cuites émaillées, les mêmes sujets que d'autres représentaient, sur une surface plane, avec l'huile ou la détrempe. Outre le couronnement de la Vierge, qui est le sujet principal, il y a dans la partie inférieure, en guise de gradins, de petites compositions accessoires auxquelles on voit que l'artiste a travaillé avec un redoublement d'amour. Dans celle où est figurée l'Annonciation, on reconnaît un type emprunté à fra Angelico, sans que cet emprunt ni le procédé de l'émail lui aient rien fait perdre de sa finesse et de sa suavité; puis il y a une Nativité, traitée à la manière de l'école Ombrienne, et dans la partie supérieure le ravissant profil de sainte Catherine agenouillée, qui prouve que les inspirations locales avaient porté leur fruit. C'étaient toujours des empiétements sur la peinture, mais des empiétements faciles à pardonner. Il y en avait un autre plus dangereux, qu'il ne s'était pas toujours interdit, et dont son oncle Luca lui avait donné l'exemple : je veux dire l'imitation de la nature vivante ou inanimée par la couleur. Ici on n'en aper-

çoit plus la moindre trace, et l'on peut appliquer la même remarque à peu près à toutes les œuvres d'Andrea, dispersées sur divers points du territoire Siennois, depuis Poggibonsi jusqu'à Radicofani, dont l'église, par un privilège tout particulier, est comme tapissée de ce genre de produits. Dans celle de San-Lucchese, près de Poggibonsi, ce fut encore pour les Franciscains de l'Observance qu'il exécuta toutes ces statues et bas-reliefs, de grandes et de petites dimensions, dont l'ensemble compose une incomparable décoration pour un des autels. A Santa-Fiora, non loin de Sienne, les yeux sont pour ainsi dire éblouis par la quantité de terres cuites émaillées. On les trouve dans le chœur et dans une chapelle latérale : ici le couronnement de la Vierge, là son Assomption, l'un et l'autre avec une quantité de figures accessoires, debout ou agenouillées, parmi lesquelles on distingue saint François recevant les stigmates, et saint Jérôme priant dans sa grotte, ce qui indique assez pour quel Ordre religieux cet ouvrage avait été fait. Mais ce qu'il y a de plus ravissant, ce sont les trois compartiments du gradin, dont l'un, représentant la Mise au tombeau, n'a rien à envier à la peinture, du moins pour l'intensité de l'expression. La petite ville de Foiano, dans le Val-di-Chiana, est encore plus riche ; car on y trouve trois chefs-d'œuvre de lui, dans trois églises différentes : une Assomption dans la Collégiale, une Ascension avec les douze Apôtres (1502), dans l'église de Saint-Dominique, et

dans celle de Saint-François, une grande composition où il y a des Saints et des Anges agenouillés, des miniatures, des portraits de donataires, des Séraphins radieux ; tout cela traité avec une verve qui suppose dans l'artiste, alors plus que sexagénaire (1), des inspirations, ou plutôt des aspirations analogues à celles des moines réformés, pour lesquels il travaillait.

Arezzo est encore plus abondamment pourvu d'ouvrages de sa main. Il y a même exécuté des sculptures en marbre, ce qu'il n'a fait pour aucune autre ville. Elles se trouvent dans l'église de Santa-Maria-delle-Grazie et sont mêlées à d'autres œuvres plastiques, en terre cuite, de manière à former un ornement d'autel, vraiment grandiose, duquel on serait peut-être tenté de retrancher la bordure de fleurs et de fruits qu'il a cru devoir y ajouter ; car son goût est inférieur à celui de Luca pour ce genre d'ornementation. Outre que ce dernier ne mettait dans ses cadres qu'un petit nombre de moulures, il savait combiner plus heureusement les emprunts qu'il faisait au règne végétal ou même quelquefois à l'art grec. Andrea au contraire surcharge souvent ses guirlandes, comme on peut le voir, non-seulement dans l'église dont il est ici question, mais aussi dans le Dôme où l'on a transporté trois grandes

(1) Un très-beau portrait d'Andrea della Robbia, à un âge encore plus avancé, se trouve dans une des fresques d'Andrea del Sarto, dans la cour de la Nunziata.

compositions originaires exécutées pour des Franciscains de l'Observance, ce qui explique pourquoi l'on y trouve des moines Observantins agencés, et le portrait de saint Bernardin lui-même, répété plusieurs fois. Il y a un Crucifiment, formant tableau d'autel, avec deux encadrements concentriques, composés, l'un de têtes ailées de chérubins, l'autre de feuilles et de fruits entremêlés. Un autre tableau, de plus grandes dimensions, représentant la sainte Vierge sur un trône, avec plusieurs saints, s'éloigne encore davantage de ce que j'appelle la manière classique d'Andrea. Ici il n'y a plus que les chairs qui soient émaillées en blanc; tout le reste est polychrome, sans excepter les trois petites compositions qui ornent le soubassement du trône; et le tout est encadré dans une lourde guirlande de fruits.

Tout en admettant que le goût d'Andrea n'était pas aussi pur que celui de son oncle, il est impossible de lui imputer autre chose qu'une excessive tolérance dans toutes ces déviations. A mesure qu'il vieillissait, la part de ses fils l'emportait de plus en plus sur la sienne, et comme ils étaient entraînés, aussi eux, par le mouvement de décadence qui commençait alors, ils en ont laissé l'empreinte plus ou moins forte sur leurs œuvres, selon qu'ils se dégageaient plus ou moins de l'influence paternelle. On dirait qu'à Arezzo, ils préludaient à leur émancipation, et qu'ils firent un pas de plus à l'Alvernia. Peut-être même travaillèrent-ils, dans ce lieu, après

leur père; car les bas-reliefs émaillés qui sont dans l'église, dans la chapelle de la Vierge et dans la chapelle des stigmates, diffèrent trop les uns des autres, pour qu'on puisse les croire exécutés tous à la même époque. Les plus médiocres sont ceux de la chapelle de la Vierge, dont quelques-uns sont polychromes. Dans ceux de l'église, on reconnaît, au premier coup-d'œil, la main et les types d'Andrea. Il y a une Annonciation et une Nativité qui rappellent si bien ces deux mêmes compositions, à l'Osservanza de Sienne, qu'on ne peut expliquer cette ressemblance que par l'identité d'inspirations. De là, par un mouvement d'ascension bien gradué, on arrive à la chapelle des stigmates, où se trouve, à quelque point de vue qu'on le considère, technique ou mystique, l'un des chefs-d'œuvre les plus remarquables d'Andrea della Robbia.

On sait que le désert de l'Alvernia était sanctifié par un souvenir tout spécial, et que le miracle dont il avait été le théâtre était, entre tous les événements de la vie de saint François, celui qui portait le plus visiblement le sceau de sa prédestination. C'était pour perpétuer ce souvenir et pour renforcer, par les inspirations locales, le culte de la vie contemplative, qu'un couvent avait été fondé dans cette âpre solitude, et c'était pour concentrer plus particulièrement sur un seul point la ferveur qui aidait à l'élan sympathique des âmes, qu'on avait construit la chapelle des stigmates. Voilà pour quel lieu et dans quel but on demandait à un des artistes les

plus épris du culte de saint François, une œuvre plastique qui ne fût pas une simple commémoration, mais qui fût en outre un stimulant à la piété de ceux qui viendraient prier ou méditer devant elle.

Nul doute que la sculpture en marbre et surtout la peinture n'eussent mieux rempli certaines conditions en dehors desquelles les produits des arts d'imitation obtiennent difficilement la qualification de chef-d'œuvre; mais on peut soutenir que le pinceau et le ciseau, quelque habilement qu'ils fussent maniés, n'auraient pu mieux répondre à l'objet que les religieux avaient en vue. Jamais on n'avait mieux rendu l'expression de souffrance et de résignation dans la tête du Christ en croix, dont le type est ici, exceptionnellement, d'une beauté remarquable, ainsi que celui de la Vierge; et l'artiste n'a pas moins bien réussi dans les figures accessoires, surtout dans celle de saint François, dont le cordon symbolique est substitué ingénieusement aux fleurs et aux fruits pour former l'encadrement de la composition tout entière.

Au point de vue mystique, l'artiste s'était élevé à la hauteur de son sujet, et au point de vue technique, il avait résolu un problème difficile, et remporté une véritable victoire au profit de son procédé. Il en remporta une autre du même genre, quand il entreprit d'appliquer ce même procédé à la représentation du jugement dernier, en s'inspirant des compositions de fra Angelico, non-seulement dans l'ensemble, mais aussi dans les détails. Ce fut encore

un couvent de l'Observance, celui de Saint-Jérôme, près Volterra, qui fut le théâtre de ce nouvel exploit, postérieur de trois années seulement à la catastrophe de Savonarole. Or, c'était le sujet par lequel il avait le plus souvent ému l'imagination de ses auditeurs. Celle d'Andrea della Robbia était donc dans les meilleures conditions, pour rendre cette scène de terreur aussi bien que le permettait la matière tant soit peu rebelle qu'il mettait en œuvre. On peut voir encore aujourd'hui avec quel incroyable succès il accomplit cette tâche, tant dans sa partie lumineuse que dans sa partie ténébreuse. Tout est en émail blanc, excepté le ciel et le fond de paysage, qui sont appropriés, l'un et l'autre, au contraste qui existe entre les deux parties du tableau. Que dirai-je des charmantes miniatures du gradin, et des sculptures de la chapelle voisine, où l'artiste, inspiré sans doute par sa dévotion personnelle, a si bien représenté le triomphe de saint François sur le monde? Mais je sens que l'attrait de l'exégèse, joint à celui des souvenirs, m'a déjà entraîné trop loin; et cependant je n'ai compris, dans cette rapide énumération, que les œuvres auxquelles leur date ou leur étendue, ou quelque circonstance particulière, donnaient une plus grande importance. Je n'ai pas encore signalé ce qu'Andrea fit à Florence pour les Dominicains et les Franciscains, quoique le couvent de Saint-Marc possède un de ses chefs-d'œuvre, et quoiqu'il y ait, dans l'église de Santa-Croce, plus d'un ouvrage de sa main. Je n'ai point

parlé de la belle Madone dont il orna la porte principale du Dôme de Pistoia (1505), ni du groupe de la Visitation, dans l'église de *San-Giovanni fuor città*, où la figure de la Vierge, de grandeur presque naturelle, peut se comparer à tout ce que l'école Florentine a produit de plus noble et de plus gracieux. Ses travaux de Pistoia sont d'autant plus intéressants à connaître, qu'on peut juger là mieux qu'ailleurs l'extension que les élèves de Luca della Robbia étaient parvenus à donner à sa découverte. En effet, c'est dans cette ville qu'ils en ont fait l'application, sinon la plus heureuse, du moins la plus étendue, en exécutant, sur la façade de l'hôpital, cette frise merveilleuse où sont représentées, en autant de bas-reliefs coloriés et sur une assez grande échelle, les sept œuvres de miséricorde. Outre qu'Andrea, qui avait alors plus de 80 ans (1514-1525), était trop vieux pour prêter à ses fils d'autre concours que celui de ses conseils, il n'y a pas besoin d'un examen bien prolongé, pour s'assurer qu'ils y travaillèrent seuls. On en peut dire autant de plusieurs ouvrages, de plus ou moins grandes dimensions, qu'ils exécutèrent à Florence et ailleurs, du vivant de leur père, et parmi lesquels je me contenterai de signaler le grand tabernacle de la via Tedesca, où la décadence n'est pas moins visible dans le coloris que dans les formes. On voit qu'ils voulaient enchérir sur l'ambition paternelle, et que, non contents de faire, avec leur procédé traditionnel, des tableaux d'autel, ils voulaient faire des autels

même, et presque des chapelles tout entières. Mais l'intérêt qui s'attache à cette famille et à ses œuvres nous a insensiblement entraîné jusqu'à la troisième génération, c'est-à-dire jusqu'à une époque postérieure de plus d'un siècle aux débuts de Luca della Robbia, et par conséquent à ceux de son contemporain Desiderio da Settignano.

La rareté des œuvres connues de Desiderio est un mystère difficile à éclaircir. Aussi longtemps qu'on a cru, sur le témoignage de Vasari, qu'il était mort à 28 ans, on n'a même pas songé à chercher cet éclaircissement; mais depuis qu'on sait que sa vieillesse se prolongea jusque vers la fin du siècle, on se demande à quoi il employa les longues années de sa jeunesse et de son âge mûr, lui qui ne trouva même pas le temps d'achever cette statue si remarquable de la Madeleine pénitente, qu'on voit dans l'église de la Trinité, et qui est le seul ouvrage où l'on puisse dire qu'il s'est inspiré de Donatello.

Les autres se réduisent à une sépulture qui est un chef-d'œuvre, dans son genre, et à quelques miniatures en marbre, dont la finesse et l'élégance, jointes à leur caractère éminemment mystique, indiquent assez la source à laquelle l'artiste puisait ses inspirations. La sépulture dont je parle se voit encore dans l'église de Santa-Croce, et rappelle un peu, dans quelques détails accessoires, le riche monument sépulcral qu'André Verocchio fit pour les Médicis, dans la sacristie de San-Lorenzo; mais elle ne diffère pas beaucoup, pour le dessin général, du

modèle traditionnel qui avait prévalu dans le siècle précédent, et auquel Donatello s'était conformé en sculptant le tombeau de Jean XXIII, dans le baptistère de Florence. Seulement le travail du ciseau est beaucoup plus minutieux ; et l'on peut dire que sous ce rapport Desiderio laissa derrière lui tous ses devanciers de l'école Florentine. Jusque-là on n'avait rien vu de comparable à cette longue guirlande de marbre tombant de chaque côté du monument, et formant dans sa chute des ondulations si bien motivées. Ce qui prête le plus à la critique, c'est la position irrégulière de la figure principale, et l'inscription tumulaire, conçue dans des termes tellement magnifiques qu'on croit lire l'épithaphe d'un génie de premier ordre, tandis qu'il ne s'agit que du personnage le plus sec et le plus prosaïque de son temps.

On s'étonne qu'après avoir exécuté un pareil chef-d'œuvre, qui, au dire de Vasari, jetait les contemporains dans la stupéfaction, l'auteur, qui vivait encore longtemps après, n'ait été chargé d'aucun autre travail du même genre, du moins dans sa patrie ; et qu'on ne lui ait plus demandé, si l'on excepte ses sculptures de la porte du Castel-Nuovo, à Naples, et la statue de la Madeleine, que des ouvrages de très-petites dimensions. Il est vrai qu'il réussit à leur donner de l'importance, non-seulement par le fini du travail et par la délicatesse des formes, mais aussi par le sentiment qu'il sut y mettre, et qui paraissait être une transfusion de celui

qui animait certains groupes d'anges, dans les tableaux de l'école mystique; car il semble que les anges aient été la création favorite de son ciseau, aussi bien que de celui de son disciple Mino, surtout quand ils avaient à sculpter un tabernacle, et à y tracer ces petites créatures célestes, dans l'attitude de l'extase ou de l'adoration devant le Saint des Saints. De tous les travaux de ce genre, exécutés par Desiderio da Settignano et cités par son biographe, un seul subsiste encore intégralement : c'est celui de la chapelle du Saint-Sacrement, dans l'église de San-Lorenzo. C'est à peu près la reproduction du tabernacle en terre cuite émaillée, qui se trouve dans l'église des Saints-Apôtres. Peut-être Desiderio donne-t-il à ses bas-reliefs des contours un peu vagues, surtout à celui où il a représenté le Christ mort entre la Vierge et saint Jean-Baptiste. Mais pour tout ce qui tient au sentiment et à l'expression, il s'est montré à la hauteur de son sujet, et il s'est pour ainsi dire surpassé lui-même dans la charmante petite figure de l'Enfant-Jésus, qui sert de couronnement à tout ce petit édifice.

Ces miniatures en marbre, combinées avec les progrès de la sculpture décorative, constituèrent une nouvelle branche de l'art, qui devint de plus en plus intéressante par les applications qu'elle reçut, et par l'éminence des artistes qui la cultivèrent. Il y en eut un qui, après avoir fait son apprentissage auprès de Desiderio da Settignano, son ami encore plus que son maître, se voua, comme lui, à la

décoration des tabernacles, et acquit, à ce titre, une réputation sans égale, à Florence et à Rome. C'était Mino da Fiesole, dont l'âge ne différait pas beaucoup du sien, et qui marcha si scrupuleusement sur ses traces, qu'il sembla ne vouloir traiter que les sujets pour lesquels Desiderio lui offrait des modèles, c'est-à-dire des tabernacles et des tombeaux; en y joignant, comme avait fait Desiderio lui-même, une aptitude merveilleuse à sculpter les portraits d'après nature, que ce fût la nature morte ou la nature vivante (1).

Vasari, qui avait vu toutes les œuvres de Mino, lui reproche de n'avoir pas été assez naturaliste, ce qui peut être vrai dans un certain sens, mais ce qui ne nuit en rien à la vogue dont il jouit jusqu'à la fin, et qui paraît avoir été plus grande dans ses vieux jours que dans sa jeunesse ou même dans son âge mûr; car il est à remarquer qu'à Florence, non plus que dans le reste de la Toscane, on ne trouve rien qu'on puisse lui attribuer avec certitude, avant qu'il eût déjà dépassé sa soixantième année. Cette longue lacune est d'autant plus surprenante qu'à dater de cette époque, il n'y eut pas un sculpteur contemporain dont le ciseau fût aussi productif que le sien.

La seule explication plausible qu'il soit possible

(1) Il y a, parmi les dessins de la galerie des Uffizj, un portrait de jeune femme, par Mino da Fiesole, comparable à tout ce que le xv^e siècle a produit de plus suave en ce genre.

d'admettre, et qui s'applique également à Desiderio da Settignano, c'est que le maître et le disciple travaillèrent beaucoup au dehors, l'un à Naples, l'autre à Rome, et que la première émigration du disciple eut lieu longtemps avant l'âge que ferait supposer le récit incomplet et très-embrouillé de Vasari. De plus, ce fut dans la capitale du monde chrétien qu'il exécuta ses ouvrages les plus importants, comme le tombeau de Paul II et le grand-autel de Sainte-Marie-Majeure; et les ouvrages de moindre importance y sont tellement nombreux qu'on est obligé d'admettre, non-seulement un séjour très-prolongé de Mino à Rome, mais aussi la collaboration d'autres artistes, formant une espèce d'école autour de lui, ou appartenant à une école déjà existante.

Ses succès durent commencer par l'espèce de monuments qui constituent sa spécialité dans l'histoire de l'art, je veux dire par des tabernacles, avec des anges en adoration, partout où il pouvait en mettre. C'était toujours l'idée primitive de Desiderio ou de Luca della Robbia, avec toutes les variantes gracieuses dont elle était susceptible. On pourra les comparer entre elles, en visitant successivement les églises de Santa-Maria in Trastevere, de Saint-Jean de Latran, de San-Gregorio ai Monti, et surtout celle de San-Cosimato, où l'on a transporté l'un de ses plus précieux chefs-d'œuvre. De cette sphère inférieure, mais inférieure seulement sous le rapport des dimensions et de la variété, il

s'éleva, toujours en marchant sur les traces de son maître, mais avec beaucoup plus de bonheur que lui, jusqu'à la sculpture sépulcrale; et, après avoir sculpté plusieurs tombeaux, entre autres celui du cardinal de la Rovère, dans une chapelle de Sainte-Marie du peuple, il fut chargé d'en ériger un au pape Paul II, dans la basilique même de Saint-Pierre, c'est-à-dire dans le lieu qui était, pour un artiste chrétien, ce qu'avait été, pour Pétrarque, le couronnement au Capitole.

Ce monument, aujourd'hui déchu de son ancienne gloire, a été relégué, comme tant d'autres, encore plus mutilés que lui, dans les grottes Vaticanes, et c'est là qu'en examinant de près ses intéressants débris, on voit que toutes les figures ne sont pas du même style et qu'il y en a plusieurs qui trahissent une main beaucoup moins habile que la sienne. La même différence se remarque dans les fragments du grand tabernacle qu'il sculpta pour le maître-autel de Sainte-Marie-Majeure, fragments aujourd'hui dispersés ou enfouis, à l'exception de ceux qui sont dans le mur de l'abside et parmi lesquels on distingue une adoration des Mages traitée avec cette suavité de formes et cette exquise délicatesse de contours, qui caractérisent Mino da Fiesole.

La date de ce dernier ouvrage n'est pas exactement connue; mais on connaît celle du monument de Paul II, mort en 1470, c'est-à-dire que l'artiste, en le terminant, était plus que septuagénaire, cir-

constance qui n'a, dans l'histoire de Mino, qu'une importance purement chronologique; car l'âge ne refroidit en rien sa verve, et son ciseau ne fut jamais si actif que pendant les dix années qui suivirent.

Dans l'intervalle de ses deux séjours à Rome, il sculpta, dans la cathédrale de Fiesole, le tombeau de l'évêque Salutati, ou plutôt il sculpta la chapelle tout entière; car, outre le monument sépulcral, dans lequel on ne sait ce qu'il faut le plus admirer, ou le buste du défunt, ou le sarcophage dans lequel reposent ses cendres, il y a un petit autel sur lequel l'artiste semble avoir voulu épuiser toutes les délicatesses de son art. Ici Desiderio da Settignano est décidément surpassé par son élève pour le genre de mérite qu'on est convenu de désigner par le mot de *morbidezza*. On dirait que le marbre est coulé comme du bronze et que l'artiste a voulu contraindre sa matière rebelle à produire les effets de la peinture. C'est un tableau en bas-relief représentant un sujet emprunté à l'école Ombrienne, la Vierge en adoration devant l'Enfant-Jésus, et la date permettrait de supposer que ce n'était pas Andrea della Robbia qui lui suggérait cette innovation.

Il faut que ce chef-d'œuvre ait été très-admiré quand il parut; car, à dater de cette époque, son auteur, tout vieux qu'il était, put à peine suffire à l'empressement avec lequel on recherchait ses œuvres. Outre le tombeau de Paul II dont nous

avons déjà parlé, il fit divers tabernacles pour la Toscane et l'Ombrie, et nous pouvons en signaler trois qui ajoutèrent encore à sa célébrité comme sculpteur mystique, celui de la chapelle du noviciat de Santa-Croce, celui de l'église de San-Pietro-Maggiore à Pérouse, et surtout celui de l'église de Saint-Ambroise à Florence, le plus intéressant de tous, non-seulement à cause de la perfection de l'œuvre en elle-même, mais aussi à cause de son rapport intime avec la dévotion populaire.

C'était dans ces sortes de sujets que Mino da Fiesole était incomparable, mais il réussissait moins bien quand il y avait une action à représenter, comme on peut le voir dans les deux bas-reliefs dont il orna la chaire de la cathédrale de Prato et qui sont, sans contredit, le plus médiocre de tous ses ouvrages (1). Ici son maître Desiderio ne pouvait pas être son guide, comme il l'était pour les Madones, pour les tabernacles et pour les tombeaux.

Les derniers travaux de Mino se trouvent à Florence dans l'église de la Badia, et ce ne sont pas les moins merveilleux; car on ne comprend pas qu'à l'âge qu'il avait alors, c'est-à-dire à 80 ans, il ait eu la force de concevoir et d'exécuter les deux magnifiques monuments funèbres qui en font la principale décoration. Le premier en date est celui de Bernardo Giugni, dont on voit que la tête a été moulée

(1) Ce sont deux compartiments dont le sujet se rapporte à l'histoire de saint Jean-Baptiste. Le tout était terminé en 1473.

sur le cadavre, ce qui le fait ressembler d'autant plus à un mort couché sur son cercueil. L'ordonnance en est simple et l'ornementation du meilleur goût, bien que très-minutieuse, surtout dans les reliefs du drap mortuaire. Le second est celui du comte Hugo, décédé plusieurs siècles auparavant et toujours honoré depuis par les religieux de cette maison comme leur principal bienfaiteur. L'artiste, sans rien changer au dessin général, a donné un caractère plus grandiose au tombeau de ce personnage historique, et tout y est traité de manière à prouver que les facultés du vieillard octogénaire qui le sculptait, n'avaient pas faibli. Seulement le bas-relief de la Charité n'est pas tracé avec la même correction que les autres figures accessoires de moindres dimensions, et la même remarque doit s'appliquer au bas-relief de la Justice qui surmonte le tombeau de Bernardo Giugni.

La ressemblance qui se trouve entre les œuvres de Mino et celles de fra Angelico ne vient pas seulement de la similitude des inspirations. Il dut y avoir en outre une influence directe exercée par les peintures de l'un sur les sculptures de l'autre, pendant que le peintre et le sculpteur travaillaient si près l'un de l'autre, sur la colline de Fiesole, et cette influence ne cessa point de se faire sentir, jusqu'à la fin du siècle, dans l'école, éminemment mystique, dont cette petite ville fut le berceau. C'était encore une réaction contre le naturalisme de Donatello, et elle trouva de puissants auxiliaires, à

Florence même, dans un groupe d'artistes dont les œuvres sont marquées d'une empreinte toute particulière.

En tête de ce groupe il faut placer les deux frères Antonio et Bernardo Rossellini, dont le premier, mort avant l'âge de cinquante ans, d'après Vasari, ne laissa qu'un très-petit nombre d'ouvrages, mais tous d'une telle perfection, qu'on n'est pas surpris qu'il ait compté Michel-Ange lui-même parmi ses admirateurs, malgré la divergence de leurs tendances respectives. Nous ne connaissons aucun produit authentique de la jeunesse d'Antonio, et les trois ou quatre chefs-d'œuvre qui lui ont fait assigner une des premières places parmi les sculpteurs de son siècle, ont été exécutés dans les dernières années de sa vie. Le plus connu entre ces chefs-d'œuvre, celui dont Vasari parle avec le plus d'enthousiasme, est le tombeau du cardinal de Portugal, dans une chapelle latérale de l'église de San-Miniato in Monte, dans cette même chapelle de Saint-Jacques, décorée simultanément par Luca della Robbia et par les frères Pollaiolo. En fait de sculpture sépulcrale, on citerait difficilement quelque chose qui réponde mieux, dans l'ensemble et dans les détails, aux conditions délicates imposées par cette branche si intéressante de l'art chrétien. S'il y a une grâce infinie dans les parties accessoires, il y a, dans la partie principale, une solennité mortuaire qui devait avoir quelque chose de plus saisissant encore pour ceux qui reconnaissaient, dans cette figure à laquelle la

mort a laissé toute sa majesté, les traits du personnage qu'elle avait frappé. Le tout est d'un style plus large et plus grandiose que celui de Mino da Fiesole. Cette différence est surtout frappante dans le sarcophage où sont enfermés les restes mortels du défunt; mais ici Antonio Rossellini n'a que le mérite d'avoir fait preuve d'un goût exquis dans le choix du modèle antique qu'il a copié, et qui, après avoir orné longtemps la place du Panthéon, fait aujourd'hui partie de la sépulture de Clément XII, à Saint-Jean de Latran.

Cet ouvrage, terminé en 1466, fut tellement admiré par Antonio Piccolomini, neveu de Pie II, qu'il voulut avoir une reproduction fidèle du même dessin, des mêmes ornements et des mêmes figures accessoires dans le tombeau qu'il fit ériger à Naples, à la duchesse son épouse, et auquel fut joint, comme couronnement, un gracieux bas-relief en forme de tableau, représentant la Nativité du Sauveur, et montrant sous un nouvel aspect le prodigieux talent de l'auteur.

Le type de la Vierge est plus satisfaisant que celui de la chapelle de San-Miniato; mais il est inférieur à celui qui surmonte le monument de Francesco Nori, adossé au pilier de l'eau bénite, dans l'église de Santa-Croce, monument à la fois simple et original, et dont toute la décoration consiste dans cette belle Madone exécutée par Antonio avec un surcroît de verve, et offrant encore un autre genre d'intérêt, en ce qu'elle a évidemment servi de mo-

dèle à Michel-Ange, peut-être à son insu, dans le trop petit nombre de bas-reliefs qui appartiennent à sa première manière. Nous avons déjà parlé de son admiration pour Antonio Rossellini, admiration qui portait moins sur le travail du ciseau, si merveilleux qu'il fût, que sur le sentiment qui respirait jusque dans les moindres détails. Peut-être aussi, pendant son apprentissage, fut-il témoin de la vénération dont la mémoire de ce pieux artiste fut l'objet, car Vasari nous dit que tous ceux qui le connurent, non contents d'estimer en lui un être supérieur à la nature humaine, l'adorèrent presque comme un saint.

Son frère aîné, Bernardo, obtint un suffrage encore plus flatteur, celui de Nicolas V, qui voulut l'avoir à Rome comme principal instrument des magnifiques projets que nous raconterons bientôt. Mais avant de déployer son génie sur ce théâtre si convoité, il s'était fait un nom parmi les artistes Florentins, par divers genres de travaux qui montraient une aptitude égale à l'architecture, à la sculpture monumentale et à la sculpture décorative. On peut supposer que le futur pontife, qui était alors bibliothécaire du couvent de Saint-Marc, fut témoin de ses premiers essais, et conçut pour lui cette prédilection si décidée dont il devait plus tard lui donner des marques si éclatantes. Quoi qu'il en soit, il le chargea de tant de travaux de construction, de restauration et de fortification dans les Etats Pontificaux, qu'il absorba ainsi les plus belles

années de son âge mûr, et ne lui permit de reprendre son métier de sculpteur, dans sa patrie, qu'aux approches de la vieillesse. Ni lui ni son frère ne paraissent avoir joui de la faveur des Médicis; tout ce qu'Antonio fit pour eux fut une petite fontaine en marbre, dans la cour de leur palais. Bernardo eut aussi sa tâche, et même une double tâche, puisqu'il travailla pour deux membres de la famille, Côme et Ottaviano; mais le même document qui nous apprend ce fait, sans le préciser davantage, nous apprend aussi que l'un mourut sans acquitter sa dette envers l'artiste, et que l'autre fut assez longtemps son débiteur pour lui faire craindre le même oubli (1).

Son plus bel ouvrage de sculpture monumentale se trouve dans l'église de Santa-Croce. C'est le tombeau de Léonard l'Arétin, le fameux historien de la république Florentine. Sa mort, qui eut lieu en 1443, nous donne approximativement la date du monument par lequel on voulut honorer sa mémoire; et comme Bernardo Rossellini fut appelé à Rome peu de temps après l'élévation de Nicolas V au souverain pontificat, en 1445, nous pouvons supposer que sa tâche était alors terminée, à l'exception de la Vierge et des anges de la partie supérieure, qui sont ordinairement attribués au ciseau d'Andrea Verocchio.

L'œuvre et l'artiste étaient également dignes d'un tel continuateur; car depuis Donatello on n'avait

(1) Gaye, *Carteggio inedito*, vol. I, p. 488.

rien vu d'aussi grandiose, en fait de sculpture sépulcrale. Ce caractère est empreint non-seulement sur les lignes principales, mais aussi sur les détails accessoires, qui sont traités avec une largeur de style tout à fait imposante. Les ornements latéraux, le sarcophage, les deux aigles à ailes déployées qui le soutiennent, tout cela est exécuté non-seulement avec le goût le plus exquis, mais avec la verve d'une imagination véritablement poétique. La figure principale est aussi caractérisée que le permet l'affaissement des traits après la mort, et l'on voit que l'artiste s'est surtout attaché à exprimer l'idée d'une grande puissance intellectuelle. Quand Luca della Robbia exécuta, quelques années plus tard, le monument de l'évêque Federighi, la forte impression qu'il avait reçue de celui de Léonard l'Arétin ne l'empêcha pas d'être grand, comme il l'était toujours, mais l'empêcha d'être aussi original qu'il aurait pu l'être.

Immédiatement après son retour de Rome, en 1451, Bernardo Rossellini fut chargé d'immortaliser un autre genre de grandeur en sculptant le tombeau de la bienheureuse Villana, dans l'église de Santa-Maria-Novella. S'il avait donné pour support des aigles symboliques au sarcophage d'un grand historien, il sut traiter non moins heureusement un sujet qui n'était relevé que par les plus humbles vertus ; et il plaça l'héroïne qui les avait pratiquées non pas sur une console ou dans une niche richement ornée, mais dans une espèce de réduit pres-

que au niveau du sol, où l'on voyait deux anges d'une beauté ravissante, veillant auprès d'un visage transfiguré par la mort et sur lequel est restée l'expression d'un avant-goût de l'éternité bienheureuse. Il était impossible de mieux comprendre ce sujet vraiment mystique, et de mieux répondre au sentiment populaire, qui demandait avant tout des inspirations sympathiques.

Une dernière fois, et très-peu d'années avant sa mort, Bernardo eut à ériger un monument à une célébrité contemporaine; et si ce monument est moins admiré que les précédents, c'est uniquement parce qu'il est plus éloigné des regards des spectateurs. Je veux parler ici du tombeau du fameux légiste Filippo Lazzeri, qu'on voit dans l'église des Dominicains à Pistoïa, ou plutôt qu'on n'y voit pas ou qu'on y voit très-imparfaitement, à cause de la hauteur à laquelle il est placé. Mais quiconque l'observera de près y trouvera une preuve de plus de la prodigieuse fécondité de combinaisons, qui permettait à ce rare génie d'entreprendre les tâches les plus variées et de les accomplir toutes, sans jamais trahir, jusqu'à la fin, le moindre symptôme de décadence.

Quand Bernardo Rossellini, né en 1409, commençait à vieillir, deux autres frères, non moins intéressants et non moins prononcés dans leurs tendances, Giuliano et Benedetto da Maïano, jetaient les fondements de la réputation qui devait les faire appeler, à leur tour, au service des rois et

des pontifes. Élevés d'abord par un père qui avait vécu à Maïano, sur les hauteurs mêmes de Fiesole, et qui sculptait la pierre et le bois pour la décoration des édifices, ils furent initiés, dès leur enfance, à la sculpture décorative, et à mesure qu'ils grandirent dans la pratique de leur art, ils montrèrent une affinité, de plus en plus frappante, avec la manière de Mino, comme si cette manière avait été un des fruits de l'enseignement paternel. Ce fut surtout Benedetto qui se ressentit de cet apprentissage, et l'on peut dire que, comme sculpteur mystique et légendaire, il atteignit le dernier degré de la perfection.

Au sortir d'apprentissage, il était réputé le premier sculpteur en bois qu'il y eût à Florence, et l'on peut juger de l'importance de cette branche de l'art par la considération dont jouissait Francione, qui n'était pas autre chose, et que l'on employait ou consultait pour toutes les grandes entreprises. De cette première occupation, Benedetto, par une transition naturelle, passa, comme avait fait son frère, à la marqueterie, qui était alors une nouveauté dans l'école Florentine, et l'on peut voir encore, dans la sacristie du Dôme, la preuve du goût exquis qu'ils apportèrent l'un et l'autre dans ce genre de travail, auquel Benedetto ne renonça complètement que dans son âge mûr. Voilà ce qui explique pourquoi l'on ne peut signaler, à Florence, aucune sculpture de sa jeunesse. Pour combler cette lacune, il faut aller à San-Gimignano, dans

l'église collégiale, agrandie et embellie par son frère, en 1466. C'est là que se trouve cette délicieuse chapelle de Santa-Fina, dont nous avons parlé ailleurs, et à la décoration de laquelle concoururent, chacun à sa manière, trois artistes pour qui les inspirations locales ne furent pas perdues. En un mot, Ghirlandaïo, qui peignit là son chef-d'œuvre, eut des précurseurs dignes de lui dans Giuliano et Benedetto da Maïano, particulièrement dans ce dernier, au ciseau duquel sont dues les admirables sculptures de l'autel, ainsi que celles du saint titulaire, sans parler de la belle urne sépulcrale, aujourd'hui si mutilée, qu'on voit dans l'oratoire de saint Jean-Baptiste.

Mais c'était surtout en sculptant des légendes qu'il devait montrer toute sa supériorité. Son premier ouvrage de ce genre fut exécuté à Faenza, pour l'autel où sont conservés les ossements de San-Savino, dont l'histoire est tracée, en six compartiments, sur la partie inférieure du monument. Jamais on n'avait vu, du moins dans cette partie de l'Italie, la miniature en marbre traitée avec une telle perfection ; et cependant l'artiste devait trouver plus tard le moyen de se surpasser lui-même. On serait tenté de croire que c'était là sa vocation, s'il n'avait pas également bien réussi dans toutes les branches de son art : dans la sculpture décorative, dans la sculpture monumentale, dans les images de dévotion, et dans la reproduction des caractères par le portrait. Les preuves de cette variété d'aptitudes sont dissé-

minées dans différentes villes d'Italie, et il y en avait jusque dans la capitale de la Hongrie, où il fut honorablement employé par le roi Mathias Corvin, en même temps que le miniaturiste Atavante. Toutes les fois qu'il travaillait avec son frère Giuliano, il lui laissait les grandes combinaisons, et il se contentait modestement de la partie de décoration. Ce fut ainsi qu'il exécuta, comme collaborateur subalterne, certains ornements de la sacristie de Lorette et la magnifique porte de la salle de l'Udienza, dans le Palazzo-Vecchio. Seulement, comme complément de ce dernier ouvrage, il fit cette ravissante petite figure de saint Jean, qu'on voit maintenant dans la galerie des Uffizj. En fait d'images de dévotion proprement dites, il n'y a guère à citer que le beau crucifix qui surmonte le maître-autel de la cathédrale, et la charmante Madone qu'il sculpta en 1480, pour la petite chapelle de famille non loin de Prato, comme pour se préparer un but de pèlerinage quotidien dans ses vieux jours. Il y a bien encore une Vierge avec l'Enfant-Jésus et des Anges d'une beauté ravissante, dans l'église de Santa-Maria-Novella ; mais ce sont des figures purement accessoires, qui servent de couronnement à un tombeau simple et sévère, en marbre noir, que le vieux Philippe Strozzi, dont le buste s'y trouvait autrefois, fit commencer de son vivant (1).

On a fait jusqu'ici une part trop large à Bene-

(1) Gaye, *Carteggio*, etc., vol. I, p. 359.

detto da Maïano dans les travaux de tout genre exécutés à Naples vers la fin du xv^e siècle. Maintenant il est à peu près certain que son premier et dernier voyage dans cette ville eut lieu immédiatement après la mort de son frère Giuliano, en 1490, c'est-à-dire quand il avait presque atteint sa cinquantième année. Le duc de Calabre, son nouveau patron, qui devait bientôt régner sous le nom d'Alphonse II (1494), n'eut pas de peine à rendre attrayant pour le nouveau venu le séjour de sa capitale ; car il n'y avait pas alors de souverain, dans toute l'Europe, qui portât si loin que ceux de Naples, je ne dis pas seulement le goût, mais la passion pour les œuvres d'art, et aussi la considération pour les artistes. Un rescrit royal avait ordonné que la mémoire de Giuliano da Maïano serait honorée par un monument en marbre et par de magnifiques funérailles. On ne rendit pas moins d'honneurs à un certain Antonio da Settignano après sa mort, et la faveur royale l'avait élevé si haut pendant sa vie, qu'outre la surintendance des travaux d'architecture dans tout le royaume, il avait la direction des principales affaires d'État. Benedetto da Maïano, témoin du crédit dont il jouissait, n'eut pas de peine à se laisser persuader de travailler pour le même maître ; mais il ne paraît pas qu'il ait fait rien de bien important pour le roi lui-même. Du moins il n'en reste aujourd'hui aucun vestige. Ce qui reste de lui, ce sont ses admirables sculptures du couvent de Monte-Oliveto, qui annoncent un progrès de

plus dans le genre qui était le mieux adapté à son imagination et à son ciseau. Ceci s'applique surtout aux compartiments de la partie inférieure, dans lesquels sont distribuées de petites compositions d'un travail exquis, tenant en quelque sorte le milieu entre les miniatures en marbre du tombeau de San-Savino et celles de la chaire de Santa-Croce, justement regardées comme le chef-d'œuvre de l'artiste.

J'ajouterais volontiers que c'est le chef-d'œuvre de la sculpture mystique et légendaire. Le sujet n'était pas neuf, puisqu'il s'agissait de représenter les traits les plus saillants de l'histoire de saint François. Malgré les inconvénients de cette concurrence à soutenir contre tant de formidables prédécesseurs, Benedetto a trouvé moyen d'être à la fois original et simple; et, ce qui était peut-être plus difficile encore, il a travaillé avec une patience vraiment scrupuleuse tous les détails accessoires, sans que ce travail minutieux ait refroidi en rien la verve du sentiment. Cette verve est même plus perceptible et plus vivante dans les panneaux où il semble avoir voulu rivaliser avec les peintres pour les illusions de la perspective, appliquée soit à l'architecture, soit au paysage. Sous ce dernier rapport, rien ne saurait être comparé au second plan du compartiment dans lequel on voit le site sauvage de l'Alvernia et saint François s'affaissant sous sa douloureuse extase, devant le crucifix dont il reçoit les stigmates. Quant à l'effet des lignes

fuyantes de l'architecture, je crois que l'artiste l'a porté aussi loin que le comportaient et l'instrument et la matière sur laquelle il opérait. Seulement il a eu tort de réunir dans une même composition ce tour de force de son ciseau et la scène si touchante qui se passe autour du cadavre du saint, et qui absorbe trop l'admiration du spectateur pour qu'il en réserve la moindre parcelle à des opérations purement techniques, quelque merveilleuses qu'elles puissent être. On peut dire qu'il est impossible de donner plus de vie au marbre, j'entends plus de vie spirituelle et ascétique, ce qui constitue un problème délicat que l'art grec ne songea même pas à se poser. Aussi ne trouve-t-on ici, ni dans les types, ni dans les poses, ni même dans les draperies, aucune imitation des bas-reliefs antiques, bien que Benedetto da Maïano eût eu occasion de les étudier, non-seulement à Florence, dans le jardin des Médicis, mais aussi à Rome, et surtout à Naples, pendant le séjour qu'il y fit. Il paraît qu'après avoir mis le dernier sceau à sa réputation par ce chef-d'œuvre, il ne voulut plus entreprendre aucun travail en marbre, et qu'il se contenta, pour occuper et consoler ses derniers jours, de sculpter le crucifix en bois qui est sur le maître-autel du Dôme, et d'achever la statue de la Madeleine, de Desiderio da Settignano, en lui conservant cette propriété merveilleuse de laisser luire la beauté de l'âme à travers les ruines de la beauté du corps.

Quand Benedetto da Maïano mourait dans l'avant-

dernière année du xv^e siècle, tous les sculpteurs faisant partie du groupe intéressant que nous venons de passer en revue, l'avaient précédé dans la tombe, à l'exception d'Andrea della Robbia qui resta fidèle jusqu'au bout aux mêmes traditions. Une nouvelle école, plus hardie dans ses allures, mais moins pure dans ses inspirations, commençait à s'annoncer sous des auspices équivoques qui pouvaient faire craindre que l'élément chrétien n'y eût pas la prépondérance. Il y eut quelques artistes qui, se trouvant placés sur la limite qui sépare les deux époques, appartenrent successivement à chacune d'elles, comme Benedetto da Rovezzano qui substitua l'ornementation symbolique à l'ornementation de fantaisie, dans la sculpture sépulcrale, et voulut donner un développement presque épique à la sculpture légendaire. On peut voir encore, dans la galerie des Uffizj, les débris du grand travail qu'il entreprit en ce genre et qui l'occupa pendant dix années consécutives (1505-1515). Je dis les débris; car les barbares qui assiégèrent Florence en 1530, ayant trouvé cette série de bas-reliefs dans le monastère de San-Salvi, situé hors des murs, se firent un plaisir brutal de les mutiler, sans doute en haine du costume que portaient les personnages; car tous étaient des moines, attendu que l'histoire représentée dans les cinq compartiments presque achevés, était celle de saint Jean Gualbert, l'héroïque fondateur de l'Ordre de Vallombrose, et l'un des saints les plus populaires de la Toscane.

Malgré cette popularité si bien méritée, les peintres les plus renommés de l'école Florentine n'avaient rien fait pour honorer la mémoire de ce grand homme. Cette tâche semblait avoir été exclusivement dévolue, de génération en génération, à une seule famille, celle de Lorenzo Bicci dont il y avait autrefois une grande fresque, dans l'église de la Trinité, représentant ce sujet éminemment national. Je soupçonne que le tableau qu'on a relégué plutôt qu'exposé dans la chapelle du noviciat de Santa-Croce, est une œuvre de son école, peut-être de son fils. On y voit la noble figure du saint, placée au centre de divers compartiments dans lesquels sont tracés les principaux traits de sa légende. Son petit-fils Neri di Bicci, auteur d'une foule de médiocres ouvrages, en fit un tellement grandiose, à la gloire de saint Jean Gualbert, que nul n'aurait la pensée de le lui attribuer, si l'on n'avait sous les yeux le document original, fourni par lui-même (1454). Cette merveille, fruit d'une inspiration toute particulière, se trouve dans l'ancien couvent de Saint-Pancrace qui appartenait à l'Ordre de Vallombrose, et l'on est obligé de convenir qu'elle n'a pas subi toutes les avanies que lui promettait la profanation de ce pieux asile, transformé par le vandalisme administratif en bureau central de loterie. Les figures sont de grandeur naturelle et encore plus imposantes par leur majesté que par leurs dimensions. Au milieu est celle de saint Jean Gualbert qui les efface et les domine toutes, et

il faut dire qu'elle est caractérisée de manière à satisfaire les exigences de ceux qui avaient le plus de vénération pour sa mémoire. On se croirait volontiers en présence d'une composition de Masaccio.

Ce triple hommage d'une dévotion héréditaire dans la même famille, acquittait, jusqu'à un certain point, la dette de la peinture; mais la dette de la sculpture restait encore à acquitter, et Benedetto da Rovezzano eut la gloire de remplir cette tâche. Son ouvrage, commencé près de cinquante années avant sa mort, c'est-à-dire sous l'influence de son premier apprentissage, appartient encore, par le style, au xv^e siècle; et il faut en dire autant des bas-reliefs admirables du palais Borgherini (1), et des deux monuments funèbres qu'il exécuta, dans la même période, l'un pour Oddo Altoviti, mort en 1507, l'autre pour le fameux gonfalonier Soderini, mort en 1512. Bien qu'on ignore la date précise de la naissance de l'artiste, on peut dire que le premier de ces monuments est une œuvre de sa jeunesse, et, quand on l'aura comparé avec le second, où l'on voit qu'il a déjà agrandi sa manière, on sera presque tenté de déplorer ses progrès. Au reste, on trouve dans l'un et dans l'autre, ce qui distingue Benedetto da Rovezzano de tous ses contemporains, je veux dire la prédominance de l'idée

(1) Ce palais est connu aujourd'hui sous le nom de Palazzo del Turco, et les bas-reliefs en question servent d'ornement à une magnifique cheminée.

symbolique. Toutes les figures sont supprimées, la figure principale aussi bien que les figures accessoires, et l'on n'a devant les yeux qu'un simple sarcophage sur lequel sont sculptées, avec une perfection qui a été rarement atteinte, des têtes de morts et des serpents, par allusion à la prévarication primitive et à ses suites, mais en corrigeant l'impression qui en résulte, par un verset rassurant tiré du livre de Job et qui a l'air de se dégager du nœud par lequel ces sinistres emblèmes, le serpent et la mort, sont liés l'un à l'autre (1). Le même système, celui de la Symbolique illustrée par des inscriptions, est appliqué aux deux pieds droits. D'un côté, c'est la vraie Gloire, de l'autre, la vraie Vie, représentées par des espèces d'hiéroglyphes qui ne sont pas faciles à déchiffrer. Ce qu'il y a de plus original, c'est d'avoir placé, parmi les symboles de la vraie Gloire, le glaive de saint Pierre et l'oreille coupée de Malchus, avec le coq dont le chant servit de signal au plus mémorable et au mieux récompensé de tous les repentirs.

Le tombeau du gonfalonier Soderini, moins merveilleux peut-être pour le travail du marbre, est d'un style plus grandiose et plus sévère. Le sarcophage, dessiné avec un goût exquis, est tout uni et d'une couleur sombre, et l'ornementation se compose surtout de serpents et de têtes de morts entre-

(1) *Et rursum circumdabor pelle mea, et in carne mea videbo Deum meum. Job.*

lacés très-ingénieusement, trop ingénieusement peut-être, avec les armes de la famille.

Il y avait sans doute des combinaisons du même genre, mais sur une plus grande échelle, dans le monument que Benedetto da Rovezzano alla exécuter pour le cardinal Wolsey dans la chapelle de Windsor; et qui, après avoir été confisqué par Henri VIII, comme trop somptueux pour un sujet, fut condamné à être détruit et fondu par les mêmes iconoclastes puritains à qui Cromwell apprenait à briser, à déchirer ou à brûler tout ce qui pouvait alimenter la superstition Babylonienne. Et ce n'étaient pas seulement des années que l'artiste y avait perdues : la fusion de l'immense quantité de métal qui entrait dans la composition de cette œuvre gigantesque, fut cause que, peu d'années après, il perdit la vue, et, s'il remit le pied dans sa patrie, on peut dire qu'il ne jouit pas longtemps du plaisir de la revoir. Singulière destinée que la sienne! le plus bel ouvrage de sa jeunesse, celui par lequel il tient à l'école naïve du xv^e siècle, avait été mutilé par des barbares qui venaient détruire une république; et le chef-d'œuvre de son âge mûr, celui qui lui donnait droit de prendre place dans la grande école du xvi^e siècle, devait tomber sous le marteau d'autres barbares, fondateurs d'une république heureusement éphémère, de laquelle ils voulaient exclure, au même titre que la fraude, le culte des beaux-arts!

La carrière d'Andrea Contucci, plus connu sous

le nom de San-Savino, lieu de sa naissance, se partage également en deux moitiés très-distinctes l'une de l'autre. Né en 1460, il put s'inspirer des succès qu'obtenaient sous ses yeux, vers la fin du siècle, les sculpteurs qui avaient imprimé un caractère si pur et si élevé à l'école Florentine ; et comme il vécut et travailla jusqu'à ce qu'il fût presque septuagénaire, il put s'approprier, au moins en partie, les progrès que la mécanique de l'art avait faits dans cet intervalle. Sa seconde manière commence un peu après son arrivée à Rome (1509), quand il avait près de cinquante ans. Tous ses travaux antérieurs se ressentent, non pas de l'influence de son premier maître, qui était Antonio Pollaiolo, mais de celle des artistes dont les tendances étaient les plus opposées aux siennes. Disciple de Cronaca pour l'architecture, il montra, par la construction du vestibule de la sacristie de San-Spirito, le fruit qu'il avait tiré de ses leçons. Mais ni ce succès ni d'autres du même genre, qu'il obtint plus tard, ne purent contre-balancer son goût prononcé pour la sculpture. Il dut avoir des relations suivies avec Andrea della Robbia ; car il lui arriva de faire venir par lui des tableaux en terre cuite, qu'il destinait à un couvent de sa ville natale, et qu'on peut y voir encore aujourd'hui, dans l'oratoire de la confrérie de Sainte-Claire. Il ne poussa pas l'imitation de son nouveau modèle jusqu'à adopter son procédé ; mais il adopta de lui l'innovation qui consistait à substituer l'œuvre du ciseau à celle du pin-

ceau dans la décoration des autels, et l'application qu'il en fit à la chapelle Corbinelli, dans l'église de San-Spirito, est un des essais les plus hardis et les plus heureux qui aient été tentés en ce genre. Outre le couronnement de la Vierge, qui forme le sommet de cet immense tabernacle, il y a, dans la partie inférieure, une représentation de la Cène, où les Apôtres sont placés de manière à multiplier les difficultés de la perspective, pour que l'artiste se donnât le plaisir d'en triompher. Dans ces deux compositions, le marbre est traité à la manière de Mino da Fiesole, c'est-à-dire que les figures ont très-peu de relief, et que les lignes qui les circonscrivent ont quelquefois l'air de se confondre avec la surface plane sur laquelle elles reposent. A cela près, l'exécution en est délicate et le sentiment admirablement rendu. Quant aux détails d'ornementation qui appartiennent à la sculpture décorative, ils sont d'une perfection qu'on ne retrouve pas toujours au même degré dans les ouvrages subséquents d'Andrea San-Savino. Ce qu'il y a de plus médiocre, ce sont les figures de saints des niches latérales, et c'était dans cette direction, plus que dans toute autre, qu'il lui restait des progrès à faire. Au reste, l'ensemble et les détails de la composition n'en furent pas moins admirés, et la preuve de cette admiration se trouve dans l'empressement que l'on mit à le charger d'autres tâches du même genre, d'abord dans le baptistère de Volterra, où l'on peut voir encore, tracé de sa main, le baptême du Christ, avec les figures

symboliques de la Justice, de la Foi, de l'Espérance et de la Charité (1502); ensuite dans le Dôme de Florence, où il s'engagea à sculpter un grand tabernacle dont il n'exécuta jamais que le modèle en bois, bien qu'on lui accordât deux années entières pour l'achever (1504).

On peut regarder les deux tombeaux qu'il fit à Rome, dans l'église de Sainte-Marie du Peuple, comme une sorte de transition entre sa première et sa seconde manière. Le marbre y est encore travaillé avec cette perfection presque minutieuse qui était alors un des caractères distinctifs de l'école Florentine; mais déjà l'ornementation n'est plus d'un goût si pur, et l'idée de représenter chacun des deux personnages couché seulement à demi et la tête appuyée sur le coude, n'est assurément pas heureuse, du moins esthétiquement parlant. De plus, les statues symboliques sont un peu lourdes, tant pour les proportions que pour les draperies; et celle de la Foi ne perdrait rien de son mérite si elle accusait un peu moins fortement le nud. Vasari, qui ne met aucune restriction à son enthousiasme pour ces deux monuments, y admire par dessus tout la statue de la Tempérance, qu'il regarde comme *une chose divine et d'une perfection tout à fait antique*, et le voile dont elle s'enveloppe est pour lui un véritable miracle.

Il parle sur le même ton et presque dans les mêmes termes du fameux groupe de l'église de Saint-Augustin, à la louange duquel on fit en peu

d'années un assez grand nombre de poèmes pour composer un volume ; mais ce chef-d'œuvre appartient à la seconde manière d'Andrea San-Savino et à une autre période de l'histoire de l'art. Il en est de même d'un autre groupe, le Christ baptisé par saint Jean, qu'il sculpta pour la décoration extérieure du baptistère de Florence, et qui fut complété par une main bien inférieure à la sienne. Quant à ses bas-reliefs de Lorette qui devaient former tout un cycle et semblaient lui offrir une série de sujets plus ou moins attrayants, il est à remarquer qu'après y avoir travaillé sous les auspices de Léon X et de Clément VII, pendant quinze années presque consécutives (1513-1528), il n'en termina lui-même que deux ou trois, laissant à Baccio Bandinelli, à Tribolo, à Girolamo Lombardo, et à d'autres, d'un talent bien inférieur au sien, le soin de finir ce qu'il avait commencé (1).

A ce groupe d'artistes, dont l'histoire se partage entre le xv^e et le xvi^e siècle, appartient encore Andrea Ferrucci, plus connu sous le nom d'Andrea da Fiesole, comme étant sorti de cette pépinière inépuisable qui fournissait alors des sculpteurs non-seulement à Florence, mais à Bologne, à Naples et même à Rome. Nous en avons déjà nommé plusieurs qui travaillèrent dans ces deux dernières

(1) Le bas-relief de l'Annonciation, le plus beau de tous, et celui de la Nativité, sont les seuls qui aient été entièrement achevés par lui.

villes, et nous ne les avons pas nommés tous. Nous n'avons rien dit de Michele Maini, qui sculpta, pour l'église de la Minerve, une belle statue de saint Sébastien, et qui devint le maître d'Andrea Ferrucci, quand il eut terminé son premier apprentissage sous Francesco di Simone, descendu, aussi lui, de cette riante montagne de Fiesole, et auteur de plusieurs monuments très-remarquables, entre autres de celui d'Alexandre Tartagni, dans l'église de Saint-Dominique, à Bologne. Son influence n'est contre-balancée par aucune autre dans les ouvrages, malheureusement très-peu nombreux, que son disciple et son compatriote Andrea exécuta dans la première partie de sa carrière. Depuis que le vandalisme mercantile a trafiqué de ceux qu'on voyait jadis dans le couvent de San-Girolamo près de Fiesole, ces ouvrages se réduisent à deux, tellement admirables pour la pureté du style et le fini de l'exécution qu'on ne sait auquel donner la préférence. Le premier en date doit être celui du Dôme de Pistoïa, où l'artiste a décoré les fonts baptismaux de charmantes miniatures en marbre, dans lesquelles la noblesse du style et la pureté des formes accusent l'étude des modèles antiques, mais des modèles dont la sévérité s'adaptait au sujet, qui était la naissance, la prédication et la mort de saint Jean-Baptiste. Le second se trouve dans la cathédrale même de Fiesole, et se compose de plusieurs figures en ronde bosse, placées symétriquement dans des niches, et de sculptures légendaires qui, sans être inférieures

aux premières pour la grâce des contours et la naïveté de l'expression, semblent accuser un artiste plus maître de son sujet, ou plutôt une main plus maîtresse de son instrument; car Vasari nous dit expressément qu'Andrea da Fiesole fut plutôt un excellent praticien qu'un grand dessinateur.

Fiesole, Maïano, Settignano, tous ces lieux se font suite sur la même chaîne de collines, et se trouvaient placés en vue du couvent de Saint-Dominique, tout près des chefs-d'œuvre de Fra Angelico, et, pour ainsi dire, dans le rayon de son influence. Faut-il attribuer à des traditions locales, ou aux bénédictions attachées à un tel voisinage, la pureté dans laquelle se maintint l'école de sculpture, pendant que l'école de peinture avait tant à lutter contre les envahissements du naturalisme et du paganisme? Il est certain que si les sculpteurs dont nous venons de parler avaient été tout à fait séquestrés du monde, et s'étaient condamnés eux-mêmes à la vie claustrale, il leur aurait été difficile de trouver dans les exercices quotidiens de la vie contemplative des inspirations plus saintes et plus pures que celles qu'ils trouvèrent dans l'air libre et pur de leurs montagnes. Il est vrai que les autres branches de l'art étaient soumises à des conditions plus assujettissantes, et c'est pour cela même que la série de leurs développements offre un spectacle plus animé. Cette animation se rencontre surtout dans l'histoire des monuments publics, à cause des grands souvenirs qu'ils réveillent, ou des nobles

besoins qu'ils sont appelés à satisfaire ; et c'est à ce point de vue, beaucoup plus qu'au point de vue scientifique, que les travaux d'architecture, civile ou religieuse, sont intéressants à étudier.

Les grandes entreprises de ce genre devinrent de plus en plus rares à Florence, dans la seconde moitié du xv^e siècle. Il n'y avait plus lieu à bâtir des temples dans le genre de ceux par lesquels Arnolfo et Brunnelleschi avaient immortalisé leurs noms, et la plupart des familles qui jouaient un rôle dans la république, se trouvaient pourvues de palais héréditaires. Le génie des architectes ne pouvait donc se déployer que sur une petite échelle, à moins que ce ne fût hors de l'enceinte des murs ou au service des souverains entre lesquels était partagée l'Italie. Cette dernière ressource fut largement exploitée par les deux frères Giuliano et Antonio da San-Gallo dont les noms se rattachent à une foule de constructions civiles, religieuses et militaires, d'un bout à l'autre de la Péninsule ; car, indépendamment de ce qu'ils firent en Toscane, on les trouve occupés, soit ensemble, soit séparément, à Milan, à Lorette, à Naples, et enfin à Rome, où Giuliano, par suite de l'élection de Léon X, devint architecte en chef de la basilique de Saint-Pierre. Mais ce n'était là que le couronnement de sa longue et laborieuse carrière. Formé comme Baccio Pintelli à l'école de Francione, il avait été, pendant vingt ans, avec très-peu d'interruptions, l'âme de tous les travaux relatifs à l'achèvement du Dôme de Florence et de sa coupole,

il avait restauré, raccordé ou fortifié plusieurs édifices qui servaient à l'ornement ou à la défense de la patrie; et, avant tout cela, il avait conquis tous les suffrages par la construction de trois monuments qui rappelaient, chacun à sa manière, les beaux jours de l'architecture Florentine, sous Brunnelleschi; je veux parler du palais Gondi, non moins admirable à l'intérieur qu'à l'extérieur; du magnifique couvent de San-Gallo, brutalement détruit pendant le siège de 1530; enfin de cette charmante église de Prato, connue sous le nom de *Madonna delle Carceri*, et regardée justement, à cause de la savante combinaison des lignes et de l'exquise harmonie des proportions, comme un des plus précieux chefs-d'œuvre de la renaissance Italienne.

A Florence même, comme nous l'avons déjà remarqué, il n'y avait point d'églises nouvelles à construire; mais il y avait à remplir une grande lacune dans la décoration de celles dont Arnolfo et Brunnelleschi avaient légué l'achèvement à leurs successeurs. Toutes, sans exception, étaient dépourvues de façades, et le patriotisme n'était pas moins intéressé que le bon goût à faire cesser cet étalage permanent de misère publique que chaque génération semblait s'obstiner à mettre à la charge de la génération suivante. Cette disparate était doublement choquante pour le Dôme, d'abord parce que l'ouvrage, poussé jusqu'au tiers de la hauteur totale, et sans niveau régulier, ressemblait plus ou moins à une ruine; ensuite, parce que cet édifice revêtu

partout ailleurs de sa belle robe de marbre et couronné de sa magnifique coupole, avait mauvaise grâce à présenter aux regards un front dégarni et un appareil d'avortement qui était en désaccord avec le reste de sa parure. Il y avait déjà longtemps que ce contraste pesait comme un remords sur la conscience des citoyens, et le jour vint enfin où il fallut donner, ou au moins promettre satisfaction au sentiment populaire devenu de plus en plus impérieux. C'était dans les dernières années du xv^e siècle, précisément à l'époque où les prédications de Savonarole commençaient à émouvoir fortement les esprits et à inquiéter la dynastie régnante. L'église de Saint-Marc étant devenue trop étroite pour la foule toujours croissante des auditeurs, on voulait que la vaste enceinte du Dôme devînt désormais le théâtre des prodiges opérés par sa parole. Cet essor des imaginations, auquel les artistes participèrent encore plus que les autres, fut-il la cause préparatoire ou déterminante de la préoccupation générale relativement à cette façade, qu'on semblait avoir traitée comme une dette dont l'échéance était expirée? Il est certain que jamais on n'avait vu une émulation si ardente pour l'érection ou pour l'achèvement d'un monument public; et ce n'étaient pas seulement les architectes de profession qui se disposaient à présenter le fruit de leurs méditations au grand concours annoncé pour le commencement de l'année 1491; les peintres et les sculpteurs rivalisaient avec eux, et même il se trouva un hé-

raut de ville et un chanoine qui apportèrent chacun leur dessin. Il y en avait de Giuliano et Benedetto da Maïano, de Filippino Lippi, de Verocchio, de Pollaiuolo, du Siennois Francesco di Giorgio et de plusieurs autres moins célèbres. Les juges étaient tous les artistes de quelque renom qui se trouvaient alors à Florence, qu'ils fussent ou qu'ils ne fussent pas sujets de la république. Avec Botticelli, Ghirlandaïo, Lorenzo di Credi, Cosimo Rosselli, Francione, Andrea della Robbia, Andrea Contucci, on voyait siéger Pérugin et Luca Signorelli, comme pour donner à entendre qu'il ne s'agissait pas d'un intérêt purement municipal; et tant de précautions prises pour arriver à la meilleure solution possible, donnaient presque à cette réunion la solennité d'un concile. Elle avait été fixée pour le 5 janvier, et ceux qui la composaient, ne devaient se séparer qu'après avoir choisi, entre les dessins et les modèles envoyés au concours, celui qui satisferait le mieux le goût des hommes de l'art et le juste orgueil des citoyens. Déjà l'on avait terminé le dépouillement préliminaire, et rangé les divers projets suivant leurs mérites respectifs, après avoir mûrement examiné chacun d'eux, quand le chanoine Benci, l'un des acteurs de la comédie qui avait été concertée d'avance, ayant été prié de dire son avis, répondit qu'il lui était impossible d'en avoir d'autre que celui de Laurent de Médicis qui les honorait de sa présence et dont la science en architecture serait une garantie infaillible contre toute erreur; sur

quoi, ce magnifique seigneur, après avoir loué, du ton d'un souverain satisfait, le zèle des examinateurs, feignit d'être effrayé de la longueur et des difficultés de l'entreprise, et proposa d'en ajourner indéfiniment l'exécution. Cette motion inattendue pour tous, excepté pour les complices, fut appuyée par Pietro Machiavelli et Antonio Manetti. Tous les autres gardèrent le silence (1).

Vasari a eu sans doute ses raisons pour ne pas faire mention de cet épisode si caractéristique qui mettait dans un jour peu flatteur le patronage tant vanté de son héros. Nous sommes maintenant au courant de son système qui, par rapport aux Médicis, bons ou mauvais, se compose tour à tour d'inventions et de réticences. Nous l'avons déjà surpris en flagrant délit d'imposture, quand il nous a dit que le tombeau de Jean XXIII dans le baptistère, les portes de bronze de la sacristie du Dôme et les mosaïques de la cathédrale de Sienne étaient dus à la générosité de la dynastie des Médicis, et je ne doute pas que de nouveaux documents, ajoutés à ceux qu'on a déjà découverts, ne viennent grossir de plus en plus la liste de ses prévarications biographiques. Il en sera de même pour les suppressions que son dévouement à tous les Médicis passés, présents et futurs, lui a suggérées ou imposées, même dans les choses qui se liaient le plus étroitement à l'histoire

(1) Voir le procès-verbal de cette séance à la fin du volume VII, dans la nouvelle édition de Vasari.

de l'art et qui avaient une bien autre importance que tant de digressions banales par lesquelles il se soulage aux dépens de ses lecteurs. Je comprends qu'à son point de vue de courtisan, le rôle singulier joué par Laurent le Magnifique, dans l'assemblée solennelle dont nous venons de parler, ait été embarrassant à raconter ; car enfin, user de sa toute-puissance pour empêcher l'achèvement d'un monument qui était comme le Capitole d'une république chrétienne, c'était une étrange manière de protéger les arts, c'était, si j'ose ainsi parler, faire du vandalisme à rebours. Cette opposition, dont il est plus facile de soupçonner que d'assigner les vrais motifs, était d'autant plus surprenante, que son auteur, si économe des deniers publics et des siens, quand il s'agissait de ce qu'on pouvait appeler l'acquittement d'une dette sacrée envers les ancêtres et la patrie, s'était montré plus que prodigue pour la construction et l'embellissement de son palais rural de Poggio à Caiano, où il avait laissé le champ libre au génie de Giuliano da San-Gallo, son architecte favori. Cette préférence est une de celles qui font le plus d'honneur au goût de Laurent de Médicis, et quoique la reconnaissance pour des services clandestins y entrât pour quelque chose, il y aurait trop de rigueur à faire le procès à sa mémoire pour ce sentiment, quelque impure qu'en pût être la source (1).

(1) Voici la source de cette reconnaissance : Julien de Médicis, lo

Le veto si intempestif, dans la question de la façade du Dôme, est une des dernières manifestations de la puissance exorbitante qu'il exerçait à Florence. C'est par là que se termine la série des actes qui constituent ses rapports personnels avec le mouvement artistique qui fait partie de ce qu'on est convenu d'appeler *la Renaissance*. L'année suivante (1492), une fin prématurée, suite et châtiement de ses désordres, l'arrachait aux jouissances du pouvoir et à toutes les autres; et comme il s'était mêlé quelque bien au mal qu'il avait fait aux mœurs et à la liberté, il semblait que Dieu voulût l'en récompenser en ne lui épargnant, sur son lit de mort, ni les angoisses poignantes, ni les humiliations, ni les remords, ni les avertissements salutaires, d'autant plus salutaires que le hardi prédicateur qui s'en rendait l'organe, commençait à être regardé par l'élite des citoyens et même par les amis de Laurent, comme un prophète envoyé de Dieu.

même qui fut assassiné dans le Dôme en 1478, avait laissé un fils illégitime nommé Jules, qui fut plus tard Clément VII, et qui avait été recueilli et élevé, jusqu'à l'âge de sept ans, dans la maison de San-Gallo.

FIN DU PREMIER VOLUME.