

## CHAPITRE VIII.

---

### ÉCOLE OMBRIENNE.

Privilèges de l'école Ombrienne. — Patronage intelligent de la dynastie des Montefeltro. — Ottaviano Nelli. — Gentile da Fabriano. — Cour du duc Frédéric. — Travaux à Urbin et à Gubbio. — Piero della Francesca. — Fra Carnovale. — Giovanni Santi. — Ferveur religieuse des habitants de Pérouse. — Influence des calamités publiques. — Patronage de Paul II et de Sixte IV. — Travaux d'Agostino d'Antonio. — Braccio Baglioni. — L'anneau de la Vierge. — Spécialité de la bannière dans l'école Ombrienne.

Les produits de l'art peuvent, à bien des égards, se comparer à ceux du règne végétal. Outre le terrain propice à la sève qui circule, il leur faut l'air, la lumière et la rosée du ciel. Si ces conditions extérieures viennent à manquer, il y aura beaucoup de plantes rabougries ou étiolées, et celles qui auront donné les plus belles espérances courront risque d'avorter. En parcourant successivement les différentes écoles qui ont fleuri sous le beau ciel de l'Italie depuis le *xiv*<sup>e</sup> jusqu'au *xvi*<sup>e</sup> siècle, on trouve qu'il a

manqué quelque chose à chacune d'elles pour atteindre la plénitude de son développement. Celle qui a eu le plus de vitalité dans sa sève, et qui a été le moins contrariée par les obstacles extérieurs, a été sans contredit l'école Ombrienne. En ce qui concerne l'idéal ascétique, elle a, pour ainsi dire, vu éclore cette fleur, et assisté à toutes les phases de son épanouissement, et le voisinage du sanctuaire d'Assise lui a épargné la peine d'aller chercher ailleurs des inspirations. Pour l'idéal héroïque ou chevaleresque, elle n'a pas été moins heureuse; les populations d'alentour ayant toujours attaché plus de prix aux exploits militaires qu'aux spéculations mercantiles, la décadence des caractères et des mœurs a été chez elles infiniment plus lente que chez les Florentins. Aussi nulle part l'aristocratie guerrière n'a joué un si beau rôle, et je comprends dans cette appréciation le duché d'Urbain tout entier. Nulle part cette aristocratie ne s'identifia plus complètement avec le sentiment populaire, dans ses manifestations les plus naïves, et nulle part on ne travailla moins à importer les prétendus bienfaits d'une civilisation purement matérielle.

Mêlés à toutes les guerres qui se firent pour ou contre la Papauté, dans le cours du XIII<sup>e</sup> et du XIV<sup>e</sup> siècle, les Ombriens retrempeaient leur courage et leur foi dans ces espèces de croisades périodiques, et, comme c'était le plus souvent un de leurs chefs qui était gonfalonier de la sainte Église, ils se figuraient

sans peine qu'en combattant sous ses ordres, ils combattaient pour Dieu même. De là des habitudes de désintéressement et de dévouement, bien opposées à celles que contractaient leurs voisins de Florence, dans leurs expéditions contre les villes qu'ils voulaient assujettir et exploiter.

Ce contraste dans les préoccupations des deux peuples et dans les mobiles de leurs actions, se retrouvait dans leurs caractères respectifs, même à l'époque où les lumières de la renaissance avaient pénétré partout, c'est-à-dire bien avant dans le xvi<sup>e</sup> siècle. Il y avait alors à Urbino un noble Vénitien, nommé Badoër, qui, rendant compte à sa république de ce qui avait plus particulièrement frappé ses regards, disait que, dans tout le duché, la religion de l'honneur était professée et pratiquée par les simples paysans comme elle l'était ailleurs par les gentilshommes, et que les candidats au service militaire n'étaient admis qu'après avoir prouvé que leurs noms étaient sans tache (1). Ce rapport était écrit vers 1570, du temps même de Côme de Médicis, quand les notions d'honneur, de justice et de liberté étaient presque entièrement effacées des âmes et de la mémoire des Florentins.

On comprend que les artistes produits et nourris par un pareil sol se soient distingués par certaines qualités qui pouvaient compenser, jusqu'à un certain point, l'infériorité relative de leurs procédés

(1) Voir l'*Histoire des ducs d'Urbino*, par Ugolini, vol. II, p. 325-330.

techniques; à quoi il faut joindre l'avantage, plus important qu'on ne pense, de n'avoir presque jamais eu à subir de patronage impur, et c'est un contraste de plus qui nous reste à signaler entre l'école Florentine et l'école Ombrienne, non moins favorisée, sous ce rapport, que sous celui des inspirations; car, si le saint le plus populaire de toute l'Italie a illustré Assise, la dynastie la plus populaire de l'Italie, celle des Montefeltro, a eu son siège à Urbin. Cette popularité n'a pas été fondée seulement sur l'administration à la fois brillante et paternelle de cette glorieuse dynastie; souvent on y vit les plus hautes vertus chrétiennes mêlées aux qualités chevaleresques. Dès la fin du *xiv<sup>e</sup>* siècle, nous trouvons déjà un comte Guido revêtu, dans le couvent même d'Assise, de l'humble habit des Franciscains; et sa conversion merveilleuse, attribuée à saint Pierre Célestin, fit de ce pape un rival de saint François lui-même pour les Urbinates, qui lui consacrèrent une église, et voulurent avoir un tableau de la main de Giotto pour en décorer le maître-autel (1). Ainsi, à défaut de la canonisation pontificale, le comte Guido obtint une sorte de canonisation indirecte par le tour ingénieux que ses sujets surent donner à leur vénération pour sa mémoire. Son nom fut toujours sous-entendu dans les hommages dont saint Pierre Célestin fut l'objet, dans le re-

(1) Ce tableau représentait la Vierge entre saint Pierre Célestin et saint Biagio.

cours qu'on avait à lui pour écarter les grands malheurs publics, dans la commémoration journalière qu'en faisaient les ordres religieux, et dans les dispositions testamentaires relatives à son culte (1).

Pendant presque tout le cours du xiv<sup>e</sup> siècle, le peuple fut plus fidèle que la dynastie régnante à la mémoire du comte Guido. Les souverains ne sympathisèrent pleinement avec leurs sujets qu'après avoir abjuré leurs rancunes gibelines. Alors seulement aussi commença le rôle vraiment glorieux qu'ils jouèrent dans l'histoire de l'art, et qui s'étendit d'Urbain, leur capitale, jusqu'à Gubbio et Assise, quand le pape eut investi le comte Guid'Antonio du vicariat du Saint-Siège dans ces trois villes privilégiées. Ce prince, épris de la plus tendre vénération pour saint François et pour ceux qui avaient poursuivi, comme lui, l'idéal de la perfection chrétienne, bâtissait des couvents à Urbain et à Gubbio pour les Franciscains et les Hiéronymites, et montrait sa prédilection pour les héros de la vie contemplative, par les travaux qu'il faisait exécuter à ses artistes favoris. Ce fut lui qui fit peindre, par Matteo di Gualdo, la chapelle de Sainte-Catherine à Assise (2), et qui chargea les deux frères Lorenzo et Jacopo de San-Severino, de tracer sur les murs

(1) Son culte, presque oublié au xviii<sup>e</sup> siècle, fut ravivé par antipathie pour la république Française. Une statue d'Alexandre VIII fut changée en une statue de saint Pierre Célestin.

(2) Cette chapelle est plus connue sous le nom de *Sant-Antonio de Via-Superba*.

de la petite église de Saint-Jacques, à Urbin, la Prédication de saint Jean-Baptiste, composition pleine de verve, et bien supérieure aux peintures légendaires exécutées par les mêmes artistes dans l'église de Saint-Nicolas à Tolentino (1).

Mais le peintre qui obtint la préférence sur tous les autres, fut Ottaviano Nelli de Gubbio, l'un des artistes les plus féconds de son siècle, et dont l'influence incontestable sur les premiers développements de l'école Ombrienne aurait mérité d'être signalée par les historiens de l'art, s'il est vrai, comme il y a tout lieu de le croire, qu'il compta parmi ses élèves Gentile da Fabriano et le père de Raphaël (2), ce qui lui donnerait le droit d'être regardé comme le précurseur de Pérugin. Pérouse fut en effet le théâtre de ses premiers travaux, et ce fut par là que commença la vogue immense dont il jouit pendant près d'un demi-siècle (3), et qui le fit appeler successivement dans toutes les villes sur lesquelles le comte Guid'Antonio étendait son pieux patronage. Malheureusement le temps, puissamment aidé par la main des hommes, semble s'être acharné à la destruction de ses œuvres; et, de toutes celles

(1) Lorenzo, l'ainé des deux, paraît avoir été supérieur à son frère, du moins à en juger par un tableau de lui, qu'on voit dans la sacristie de l'église de Sainte-Lucie, à Fabriano. Les fresques d'Urbin sont assez bien conservées et portent la date de 1416.

(2) *Memorie storiche* di Ottaviano Nelli, da Luigi Bonfatti; Gubbio, 1843.

(3) Son premier ouvrage à Pérouse fut exécuté en 1400, son dernier à Gubbio vers 1443.

qu'il exécuta à Urbino, pendant dix années de séjour, pour la décoration des églises ou des maisons particulières, il ne subsiste plus qu'une figure de saint Sébastien dans l'église de Santa-Croce. Sa mémoire n'a pas été plus épargnée à Pérouse. Pour se faire une idée de sa manière de traiter les grands sujets religieux, il faut visiter l'antique chapelle de la famille Trinci à Foligno, où Nelli fut chargé de peindre, en 1423, la Dispute de Jésus contre les docteurs, l'Adoration des Mages, le Crucifiement, saint François recevant les stigmates, et plusieurs figures accessoires qui servent, pour ainsi dire, d'encadrement aux compositions principales. Mais c'est à Gubbio que se trouve le plus précieux produit de son pinceau, celui qui explique et qui justifie le mieux la longue popularité dont il jouit parmi ses contemporains ; je veux parler de la peinture à fresque connue et vénérée parmi le peuple sous le nom de la *Madone du Belvédère*, et qui forme la principale décoration de l'église de Santa-Maria-Nuova. La Vierge, offrant un délicieux mélange de suavité et de majesté, est couronnée par le Père éternel, qu'entourent des groupes de séraphins dont l'expression radieuse, ainsi que celle des anges entonnant leur divin concert autour de l'Enfant-Jésus, transportent dans les régions célestes l'imagination du spectateur, et produisent en lui cette espèce d'extase ineffable que l'on demanderait en vain à des pinceaux moins privilégiés.

Ce beau type de Vierge, dont s'inspirèrent plus

tard plusieurs artistes de l'école Ombrienne, se trouvait sans doute reproduit, peut-être même perfectionné, sur la bannière communale que Nelli fut chargé de peindre pour sa patrie, et dont la perte est d'autant plus regrettable, que ce genre de produits occupe une plus grande place dans l'histoire des peintres ses disciples ou ses successeurs. Cette spécialité suffirait à elle seule pour caractériser une école. Malheureusement, de toutes les œuvres d'art, la bannière, et surtout la bannière religieuse, est la plus fragile, et sa destination même la condamne à briller aux yeux de quelques générations seulement.

Quel contraste entre l'humble destinée de Nelli, renfermée à peu près dans les étroites limites de l'Ombrie, et la destinée brillante de Gentile da Fabriano, dont la vogue, d'un bout à l'autre de l'Italie, ne peut se comparer qu'à celle dont avait joui Giotto dans le siècle précédent ! Son premier maître, ou son premier modèle, dans la ville de Fabriano, avait été Allegretto Nucci dont les types, ordinairement trop arrondis, rachetaient ce défaut par la grâce de l'expression, surtout dans les figures de petites dimensions. Il aimait à peindre sur des fonds d'or, et à enrichir ses compositions d'accessoires gracieux, empruntés pour la plupart au règne végétal. S'il avait cultivé son talent pour la miniature, nous ne serions pas réduit à fonder notre appréciation de son mérite et de son style sur quelques débris échappés aux ravages combinés du



temps et des hommes. Des grands travaux qu'il exécuta, à Fabriano même, dans l'église de Sainte-Lucie et dans le convent de Saint-Antoine, il ne reste plus que l'image de ce saint, entre deux figures agenouillées. Le tableau de la Vierge avec l'Enfant-Jésus, qu'on voit encore dans la sacristie du Dôme de Macerata, est une œuvre plus complète et plus caractéristique; elle peut, avec les deux tableaux du même auteur qui sont dans le musée de Berlin, et celui qui se trouve dans la collection du Vatican, sous la date de 1362, servir à confirmer l'hypothèse d'une influence directe ou indirecte exercée par Allegretto Nucci sur Gentile da Fabriano (1).

En quelque lieu et sous quelque maître que ce dernier ait fait son apprentissage, il est certain qu'il serait difficile de citer un seul artiste du même siècle qui ait obtenu, de son vivant et après sa mort, tant de suffrages honorables et compétents. A Orviéto, qui possède encore aujourd'hui une des œuvres les plus gracieuses de ce peintre, on lui discernait, dans les archives du Dôme, le titre de *maître des maîtres*; à Venise, on ne croyait pas trop payer ses services, en lui accordant un ducat d'or par jour, avec le privilège de porter l'habit de sénateur; et la modeste église d'un village voisin de sa ville natale, pour avoir été décorée d'un tableau sorti de sa main, fut comme transformée en un lieu

(1) Lori, dans ses mémoires manuscrits, dit positivement que Gentile da Fabriano fut élève d'Allegretto Nucci.

de pèlerinage, auquel se rendirent plusieurs peintres fameux, parmi lesquels la tradition locale comptait Raphaël lui-même. Mais l'hommage le plus éclatant et peut-être aussi le plus flatteur de tous, lui fut rendu par Roger de Bruges (1), qui était venu à Rome à l'occasion de l'année sainte (1450), et ayant aperçu, en entrant dans la basilique de Saint-Jean de Latran, le dernier ouvrage de Gentile da Fabriano, fut transporté d'une si vive admiration que, s'étant informé du nom de l'auteur, il le proclama le premier peintre de toute l'Italie. Michel-Ange lui-même, qui sacrifia si rarement aux grâces, ne fut pas insensible à celles dont Gentile da Fabriano avait en quelque sorte pétri la plupart de ses œuvres, et il disait que les peintures de cet artiste s'accordaient merveilleusement avec le nom qu'il portait.

De la quantité innombrable de travaux qu'il exécuta dans les villes de la Marche et de l'Ombrie, il ne reste plus que quelques fragments parmi lesquels je signalerai, à Fabriano même, les quatre compartiments détachés du grand tableau qui ornait l'église des Observantins à *Valle-Romita*, et qui se trouve aujourd'hui dans la Pinacothèque de Milan (2). Le temps a encore moins épargné ses fresques de Venise, de Rome et de Sienne (3), qui portèrent sa renommée d'un bout à l'autre de l'Italie. Cependant,

(1) Facio, *de Viris illustribus*, p. 41.

(2) Ce tableau est précisément celui que le jeune Raphaël allait étudier à Fabriano.

(3) La fresque de Sienne, connue et vénérée sous le nom de *Ma-*

en dépit des dispersions et des ruines, ce qui reste encore de lui suffit pour justifier l'admiration que son pinceau excita parmi ses contemporains. On peut encore voir, chez les Dominicains de Pérouse, le beau tableau que Vasari cite avec éloge (1), et nul ami de l'art chrétien ne saurait s'arrêter sans émotion devant cette Adoration des Mages que Gentile da Fabriano peignit, en 1422, pour l'église de la Trinité, et qui se trouve aujourd'hui à l'Académie des beaux-arts de Florence. Cet ouvrage est bien supérieur à celui qu'il fit pour l'église de Saint-Nicolas dans la même ville, en 1425, et même à celui qu'il avait exécuté deux ans auparavant pour le Dôme d'Orvieto, et qui lui avait valu le titre de *maître des maîtres* (2). Au reste, ce ne fut ni à Florence ni à Orvieto qu'il eut sa plus sublime inspiration, mais à Fabriano même, le jour qu'il y traça les lignes si gracieuses et si pures de cette tête de Vierge qui est un des plus précieux trésors du musée du Vatican, et devant laquelle on conçoit que la jeune imagination de Raphaël se soit enflammée, bien plus que devant la Madone du couvent de

*donna dei Banchetti*, était dans une espèce de tabernacle au-dessus de la porte de la Chambre des notaires.

(1) Le tableau central, représentant la Vierge assise entre deux groupes d'anges couronnés de fleurs, est dans le réfectoire du couvent, et les quatre figures latérales sont dans le chœur d'hiver.

(2) Dans l'église de Saint-Nicolas, il n'y a plus que les quatre figures latérales. La Vierge a disparu, ainsi que les miniatures de la *Predella*. Il y a un petit tableau de lui au Louvre, représentant le grand prêtre Siméon qui tient l'Enfant-Jésus.

*Valle-Romita*. C'est sans contredit le type le plus idéal qu'eût produit jusqu'alors l'école Ombrienne, et le plus digne de laisser une impression sympathique dans l'âme du grand peintre d'Urbain (1).

Nelli et son noble patron, Guid' Antonio, descendirent presque en même temps dans la tombe (2), l'un avec la gloire d'avoir été le premier artiste vraiment populaire, en Ombrie, l'autre avec celle d'avoir inauguré pour ses sujets une ère de prospérité qui dura presque jusqu'à la fin du xv<sup>e</sup> siècle. Son dernier acte, avant de mourir, fut de revêtir l'habit de saint François, et pour perpétuer le souvenir du culte spécial qu'il avait voué à ce grand saint, il voulut être sculpté dans cet humble costume sur le tombeau préparé pour lui et pour son épouse, Catherine Colonna, dans la belle église des Franciscains qu'il avait fait bâtir sur une riante colline, en vue de sa capitale et même de son palais. Avec les sentiments que cette prédilection suppose, il n'est pas étonnant qu'on ait vu éclore, pour ainsi dire sous sa main, une de ces fleurs qui étaient à la fois le parfum et la parure des familles nobles et pieuses qui savaient les cultiver. La bienheureuse Serafina Feltria, sa fille, qui apprécia de bonne

(1) Il y a, dans le Musée de Berlin, une Adoration des Mages qui vient du palais Zeno, à Venise, et qu'on suppose avoir été peinté par Gentile, pendant son séjour dans cette ville. C'est bien inférieur au grand tableau de Florence ; mais on y retrouve, sur une plus petite échelle, cette grâce chevaleresque qu'il savait donner à ses figures de jeunes gens.

(2) Nelli mourut en 1444, le comte Guid' Antonio en 1443.

heure les avantages de son éducation bien plus que ceux de sa naissance, trouva dans la maison paternelle, toute pleine du souvenir et du culte de saint François, toutes les facilités pour marcher résolument sur ses traces. Après s'être liée par les vœux du tiers-ordre, elle se fit, jeune encore, l'humble servante des pauvres, et mérita que l'Église la proposât pour modèle aux âmes qui, au milieu des grandeurs, se sentiraient un attrait invincible pour les vertus ascétiques; et ce ne fut pas le dernier exemple de sainteté, et de sainteté officiellement proclamée, que donna cette dynastie si héroïque et si populaire des Montefeltro, si comblée de tous les privilèges et de toutes les gloires, devant Dieu et devant les hommes.

Les germes déposés pendant la première moitié du xv<sup>e</sup> siècle, se développèrent rapidement sous l'influence intelligente et active du duc Frédéric, l'un des princes les plus accomplis, je ne dirai pas de son temps et de sa race, mais de son siècle et de toute l'Italie (1). Plus généreux et souvent mieux avisé que les Médicis, dans la protection qu'il accorda aux arts et aux lettres, il eut de plus qu'eux, outre les inspirations du plus noble cœur, toutes les qualités chevaleresques que donne l'habitude de vaincre ses ennemis en tout, mais particulièrement en générosité. C'était à sa cour que la plus belle et la

(1) Entre Guid' Antonio et Frédéric, il y eut Odd' Antonio, qui fut le premier duc, mais qui ne régna qu'un an.

plus brave jeunesse de l'Italie venait faire sérieusement son apprentissage militaire, sous un maître à qui ses turbulents voisins fournissaient souvent l'occasion de mettre ses préceptes en pratique (1). Pour le prémunir contre les atteintes que des guerres incessantes auraient pu porter à son caractère naturellement doux et généreux, il avait dans Battista Sforza, son épouse, non-seulement la femme forte et miséricordieuse, mais la femme ornée de tous les dons de l'esprit, et pouvant s'associer, je ne dis pas à ses délassements, mais à ses occupations studieuses; car il était avide de connaissances historiques, et les lectures de ce genre n'étaient pas même interrompues pendant ses repas. Tantôt c'étaient les biographies de Plutarque, tantôt c'étaient les œuvres de Xénophon, dont l'âme à la fois candide et héroïque avait plus d'un rapport avec la sienne. Enfin, quand il voulait donner une nourriture plus forte à son intelligence, ou se mieux pénétrer des maximes d'après lesquelles il faut gouverner les petits États comme les grands, il étudiait les traités d'Aristote les plus propres à lui fournir la solution des problèmes qui avaient occupé son esprit.

Ainsi sa capitale offrait tour à tour l'aspect d'une académie et celui d'un camp. Que si cette alternative d'occupations, ou plutôt de jouissances, laissait en-

(1) Sur cette cour d'Urbin, il y a deux ouvrages intéressants à lire : le *Cortigiano* de Balthazar Castiglione, et surtout le livre IX de l'*Histoire de Baldi*, qui mériterait d'être plus connue.

core parfois un vide au fond de son âme, il cherchait à le remplir en visitant les maisons religieuses qui abondaient dans ses États, ou bien il se laissait aller à l'attrait qu'avait pour lui sa chère ville de Gubbio qui portait alors toute fraîche la parure que le pinceau de Nelli avait donnée à ses édifices, et qui était justement fière de son palais communal, l'un des plus élégants monuments de l'Italie du moyen âge, et de plus l'ouvrage d'un architecte national, Matteo di Gioanello, auteur de plusieurs constructions du même style et particulièrement du charmant palais des Prieurs à Pérouse (1). Il semblait qu'il y eût dans l'air même des montagnes autour de Gubbio quelque chose qui influait heureusement sur le caractère et l'imagination de ses habitants. Cette influence était renforcée par celle des traditions locales. Les plus respectées et les plus vivaces se rapportaient aux souvenirs ineffaçables que saint Ubaldo avait laissés après lui, et grâce auxquels la ville de Gubbio avait été, pendant plusieurs siècles, la plus sainte, la plus joyeuse dans ses fêtes, la moins ensanglantée par les guerres civiles, la plus renommée pour le nombre de ses hospices et pour sa générosité envers les pèlerins et envers les pauvres. C'était là que saint François, dépouillé par son père, avait trouvé non-seulement un asile, mais

(1) Pellini, l'historien de Pérouse, s'appuie de plusieurs autorités compétentes pour appeler Matteo di Gioanello *uno dei maggiori architetti, non solo d'Italia, ma del mondo.*

un de ses premiers et de ses plus chers disciples. C'était là que Dante, oubliant ses rancunes patriotiques, se laissait embaumer l'imagination par la sainteté des souvenirs et des lieux, et composait, avec une sorte de verve apocalyptique, les chants les plus divins de son divin poème. C'était là qu'il rapportait les ineffables impressions recueillies dans le sanctuaire d'Assise ou dans le désert de l'Avellana, pour tracer, avec sa plume de feu, les portraits des héros de la vie contemplative (1).

Avec cette suavité de mœurs, avec ces préoccupations mystiques et que certains esprits qualifiaient de superstitieuses, les habitants de Gubbio fournissaient à leurs souverains des soldats d'une bravoure à toute épreuve. Cette qualité brillait encore de tout son éclat à la fin du xvi<sup>e</sup> siècle, quand ils obéissaient à une dynastie moins digne de leur dévouement. Le lendemain de la bataille de Lépante, comme don Juan d'Autriche faisait la revue des guerriers qui l'avaient aidé à vaincre les Turcs dans cette mémorable journée, il vit passer, à la suite les uns des autres, vingt-quatre capitaines et six colonels à la tête de leurs compatriotes ; tous avaient un air martial et respiraient l'orgueil de la victoire. A chaque question que le prince adressait aux officiers pour savoir quelle république ou quelle cité

(1) Je veux parler du chant xxi du *Paradis* et du beau rôle que joue saint Pierre Damien parmi les élus de la planète de Saturne. Les chants xxii et xxiii sont encore plus admirables.



avait eu l'honneur d'envoyer toutes ces braves compagnies, on lui répondait Gubbio ; et comme le nom de cette pauvre petite ville héroïque n'avait encore jamais frappé son oreille, il finit par s'écrier avec un mélange d'impatience et d'admiration : *Que es esto Gubbio? Es major de Napoles, major de Milan, o que es?*

Voilà de quels fleurons se composait la couronne ducale de la dynastie des Montefeltro. Tel était le terrain où elle s'efforçait de faire éclore à la fois toutes les fleurs de la civilisation chrétienne, au xv<sup>e</sup> siècle, les unes indigènes, les autres transplantées des contrées voisines. Quoique les Etats du duc Frédéric fussent très-inférieurs, tant pour la richesse que pour l'étendue, à la plupart des souverainetés entre lesquelles était partagée l'Italie, il ne se croyait pas indigne de rivaliser avec elles pour la grandeur des édifices qu'il se proposait de construire. On voit encore aujourd'hui, dans son ancienne capitale d'Urbino, jadis si animée, maintenant si déserte, le palais vraiment magnifique que lui et ses successeurs firent bâtir et décorer par des artistes qu'ils avaient le mérite de choisir eux-mêmes, sans attendre toujours qu'ils leur fussent désignés par la renommée. Celui qui paraît avoir joué le principal rôle dans la construction de ce monument, est précisément l'architecte le plus ignoré de son siècle, du moins parmi les écrivains qui passaient pour être les dispensateurs exclusifs de la gloire. Vasari lui-même, qui avait eu le temps de découvrir et de réparer cette

injustice, ne lui a consacré qu'une seule ligne à la fin de la vie de Brunelleschi ; encore a-t-il supprimé son nom, se contentant de dire dédaigneusement qu'il était Esclavon de naissance et *qu'il fit beaucoup de choses à Venise* (1). Un seul de ses contemporains se chargea sérieusement de transmettre son nom à la postérité, non pas dans une biographie, mais dans un grand poëme qu'il faudrait plutôt appeler une chronique rimée. Cet historien poëte était le père de Raphaël, et l'architecte incomparable qu'il met audessus de tous les autres et dont il célèbre, en vers assez prosaïques, le sublime et puissant génie, est Luciano Martini di Lauranna, qui put bien être, comme nous l'avons dit ailleurs, disciple de Brunelleschi ou de Michelozzo, mais à qui cet apprentissage, réel ou prétendu, ne fit certainement rien perdre de son originalité (2). En tout cas, quand il vint à Urbin, il en avait fait un autre à Venise, il avait travaillé avec succès à Naples et visité Rome, et en combinant avec ses propres inspirations l'étude des monuments antiques et modernes, il s'était fait un style à la fois élégant et grandiose, que

(1) *Uno Schiavone che fece assai cose in Venezia.* Vasari, *Vita di Brunelleschi.*

(2) *Et l'architecto a tutti gli altri sopra  
Fu Lurian Lauranna, huomo eccellente*

*Qual con l'ingegno altissimo e possente  
Guidava l'opera col parer del conte.*

le duc Frédéric, dans ses voyages militaires, avait eu sans doute plus d'une fois occasion d'apprécier.

Cette appréciation se trouve énergiquement exprimée dans un document curieux qui n'honore pas moins la mémoire du patron que celle de l'architecte. C'est une patente du mois de juin 1468, dans laquelle Frédéric déclare qu'après avoir cherché vainement partout, et particulièrement en Toscane, la pépinière de toute l'Italie, un homme vraiment habile dans la science et la pratique de l'architecture, il a fini par fixer son choix sur maître Luciano di Lauranna, comme le plus savant et le plus versé dans cet art, et qu'il l'a nommé surintendant de tous les travaux relatifs à la construction du palais ducal; c'est-à-dire qu'indépendamment du plan général de l'édifice, dessiné par lui seul, tous les détails de sculpture et d'ornementation devaient être également dirigés par lui (1).

Il serait difficile, pour ne pas dire impossible, de déterminer exactement la part qu'eut Luciano à l'exécution de cette œuvre, dont la hardiesse et les difficultés ne se découvrent pas au premier abord. Depuis l'année où son illustre patron le proclama le premier architecte de toute l'Italie (1468), jusqu'à celle où toute trace de lui disparaît dans l'his-

(1) Cette interprétation ressort également des termes de la patente ducale et du passage assez long du poème de Giovanni Santi. Pour la patente, voir le *Carteggio inedito* de Gaye, vol. II, p. 214-219. Voir en outre une série d'articles insérés par lui dans le *Kunstblatt* de 1836, nos 86, 87, 88.

toire locale (1483), il y a un long intervalle de quinze années qui, avec les facilités que lui donnait un prince si généreux, semblait devoir suffire à l'accomplissement d'une tâche même plus ardue; mais quand on observe de près le terrain abrupte et inégal sur lequel s'élève cette masse imposante, et les obstacles contre lesquels on eut à lutter pour poser et affermir les fondements, on comprend que l'artiste, malgré tout son zèle, ait été obligé de laisser à d'autres l'honneur d'y mettre la dernière main. Du reste, le successeur qu'on lui donna était, à tous égards, digne de lui. C'était le Florentin Baccio Pintelli, l'architecte de prédilection du pape Sixte IV, après la mort duquel il avait passé, non pas au service des Médicis, qui l'avaient toujours méconnu, mais à celui des ducs d'Urbin, qui lui firent exécuter, dans leur capitale et ailleurs, une multitude de travaux, toujours remarquables par la pureté du goût et l'élégance des proportions; mais nulle part il n'a déployé ces qualités sur une plus grande échelle que dans la distribution intérieure et dans l'ornementation du palais ducal, auquel il a su adapter, avec un art merveilleux, plusieurs des combinaisons architecturales qui font tant admirer les cloîtres qu'il construisit à Rome.

La part qu'il faudrait faire au Siennois Francesco di Giorgio n'est pas moins incertaine. C'est à lui seul qu'on a attribué, pendant plus de trois siècles, le plan primitif et même l'achèvement de cette construction, et il a fallu un document bien authentique

pour l'en déposséder. L'erreur était d'autant plus incurable, qu'il fut longtemps employé par le duc d'Urbin en qualité d'architecte civil et militaire, et qu'il avait laissé, dans sa patrie et ailleurs, assez de monuments de son génie, pour autoriser l'opinion qui lui assignait le rôle le plus éminent près d'un souverain si capable de l'apprécier (1). De plus, on savait que le successeur de Frédéric avait fait auprès de la république de Sienne les instances les plus pressantes pour conserver auprès de lui un homme dont le génie, aussi souple qu'élevé, pouvait s'appliquer également à orner ou à fortifier ses États.

Quoi qu'il en soit de ces diverses conjectures, on peut dire que la dynastie des Montefeltro eut la main particulièrement heureuse dans le choix des architectes qui travaillèrent successivement pour elle : après Luciano Lauranna, Francesco di Giorgio, et en même temps Baccio Pintelli, puis enfin Bramante, le seul qui ne fût pas étranger, par sa naissance, au duché d'Urbin ; mais celui-là ne fit que préluder, dans sa patrie, aux gigantesques constructions qui devaient l'immortaliser plus tard.

Tous les édifices civils ou militaires, bâtis ou seulement projetés par le duc Frédéric, ne suffisaient pas à son ambition. La même chronique rimée qui nous parle des merveilles créées par le génie de Lauranna, nous apprend que ce prince ne se pro-

(1) Ce qui est l'ouvrage indubitable de Francesco di Giorgio, ce sont les écuries, uniques dans leur genre, pratiquées sous le palais même, et où les chevaux étaient à l'abri de toute attaque.

posait rien moins que d'ériger un temple qui surpassât, et par l'harmonie grandiose de l'ensemble, et par la magnificence des ornements, tout ce que la piété des peuples ou l'émulation des dynasties régnantes, aidées du génie des plus habiles architectes, avaient produit de plus merveilleux d'un bout à l'autre de l'Italie. Cette idée du duc d'Urbin, trop disproportionnée peut-être avec les moyens dont il disposait, c'était un architecte d'Urbin, Bramante, qui devait la réaliser, ou du moins en préparer la réalisation dans la capitale du monde chrétien.

A Urbin, comme à Gubbio, comme à Assise, comme à Pérouse, comme dans toutes les villes de l'Ombrie, la sculpture ne joua qu'un rôle tout à fait secondaire dans la décoration des édifices religieux; et, malgré les séjours fréquents et prolongés de Francesco di Giorgio, malgré la grande renommée dont il jouissait dans sa patrie comme sculpteur (1), il ne paraît pas que le duc Frédéric lui ait demandé, à lui ni à d'autres, aucun ouvrage considérable en ce genre. La vocation spéciale de l'école Ombrienne explique cette espèce d'exclusion donnée instinctivement à un art qu'elle regardait comme bien inférieur à la peinture pour l'expression des affections intimes de l'âme et de ses aspirations vers Dieu. Les seules sculptures vraiment remarquables qui frap-

(1) Pour donner une idée de son grand talent comme sculpteur, il suffit de citer le magnifique tombeau de guerrier dans l'église de Saint-François à Sienne. A Urbin même il ne fit que quelques sculptures décoratives dans la cour du palais.

pent les yeux du voyageur dans la ville d'Urbino, sont deux groupes attribués à Luca della Robbia; l'un se trouve au-dessus de la porte de Saint-Dominique; l'autre, qui serait digne de passer pour son chef-d'œuvre, forme encore aujourd'hui la principale décoration de l'église des Capucins.

Si le duc Frédéric fut obligé de recourir à un architecte étranger pour la construction des édifices dont il voulut orner sa capitale, il ne se trouva pas dans la même nécessité pour l'exécution des travaux de peinture qui devaient compléter leur décoration; non qu'il eût pour système d'exclure de ses États les peintres étrangers ni même ceux d'au delà les monts, car nous savons qu'il employa, pendant plusieurs années consécutives, le pinceau de Juste de Gand, et l'on peut voir encore aujourd'hui le tableau qu'il peignit pour l'église de Sainte-Agathe, et qui représente Jésus-Christ donnant la communion aux apôtres; mais les peintres favoris de la famille ducale furent Piero della Francesca, Fra Carnovale et Giovanni Santi, père de Raphaël (1).

Piero della Francesca avait mis trop longtemps son vigoureux pinceau au service de Sigismond Malatesta de Rimini, qui fut le digne pendant d'Ezzelino de Padoue. Brave et féroce comme ce dernier, arrogant, implacable, débauché, contempteur de tous les

(1) Ce fut Bembo qui eut l'idée bizarre de donner au nom de Raphaël une désinence plus euphonique et de l'appeler *Sanzio* au lieu de *Santi*.

droits et de toutes les lois, inaccessible à la honte comme aux remords, après s'être débarrassé de trois femmes, de l'une par le divorce, de l'autre par le poison, de la troisième par la strangulation, Sigismond poussa le défi à la pudeur publique jusqu'à faire bâtir une église en mémoire de la plus belle de ses maîtresses (1), et, pour comble d'â dérision, il voulut y être peint à genoux devant saint Sigismond, son patron. L'artiste qui eut le malheur de prêter la main à cette profanation, encore subsistante aujourd'hui, fut Piero della Francesca qui, pour s'être émancipé trop tard de ce patronage et de celui de la famille d'Este, à Ferrare, ne put cultiver ensuite, avec quelque succès, que la partie de son art qui avait trait au Naturalisme. Il est vrai que le Naturalisme sur lequel il eut à exercer son pinceau, à la cour d'Urbin, différait prodigieusement de celui qui avait fait la matière de ses études à la cour de Rimini. Dans la première, il avait à reproduire les traits d'un héros accompli qui, même après la perte d'un œil, conservait encore toute la noblesse de sa physionomie (2), et il lui donnait pour cortège les

(1) Cette maîtresse était la célèbre Isotta, dont le profil a été si souvent reproduit sur les médailles du temps. Les initiales des deux noms, amoureusement entrelacées, se voient encore aujourd'hui partout, au dedans et au dehors de cette église, qui est l'ouvrage de Léon-Baptiste Alberti.

(2) Il faut voir, dans la galerie des Uffizj, un de ses plus beaux ouvrages et des mieux conservés : c'est le portrait du duc Frédéric en face de celui de la duchesse, l'un et l'autre admirablement caractérisés. On peut dire qu'en ce genre, c'est le chef-d'œuvre de l'artiste.



figures des jeunes guerriers qui composaient sa cour militaire, et qui offraient à la sagacité de l'artiste une variété de types fortement caractérisés. Les types gracieux et même angéliques, s'il avait pu les comprendre, ne lui manquaient pas non plus dans la nombreuse famille du duc Frédéric : la grâce avec la dignité dans la duchesse Battista Sforza, modèle de toutes les perfections; la grâce mêlée à la force dans Élisabetta Feltria, leur fille, qui, depuis son veuvage, consacrait ses richesses à la fondation et à l'entretien d'un couvent de sœurs Clarisses, où elle revêtait elle-même l'habit de l'ordre, en quoi elle fut imitée plus tard par sa petite-fille Deodata, sœur du duc François-Marie. On eût dit qu'il y avait un pacte entre Dieu et cette famille privilégiée, en vertu duquel, à chaque génération nouvelle, un de ses membres, se constituant victime expiatoire pour tous les autres, devait se vouer à une vie de prière, de pénitence et de contemplation.

Mais ce n'était pas dans l'expression des extases contemplatives, ni même dans la peinture des images de dévotion que brillait le génie de Piero della Francesca. A défaut de ces sujets, auxquels ne suffisaient pas les qualités vigoureuses et originales de son pinceau, il avait le champ vaste et jusque-là peu exploité des représentations historiques; et celles qu'il avait peintes récemment dans le Vatican et dans l'église des Franciscains d'Arezzo (1) avaient

(1) Celle du Vatican fut détruite du temps de Raphaël.

prouvé qu'en ce genre il était le premier artiste de son siècle. Sa grande fresque représentant l'Invention de la Sainte-Croix, la Vision de Constantin et la Défaite de Maxence, constitue un véritable progrès, non-seulement au point de vue de la science de la perspective, dont l'application était alors toute nouvelle, mais aussi au point de vue du mouvement dramatique, et même au point de vue de l'étude des mœurs et des costumes. Aussi le duc Frédéric, non moins habile à discerner et à faire valoir les aptitudes des artistes que celles des hommes de guerre, au lieu de demander à Piero della Francesca des tableaux d'autel, lui donna-t-il, dans sa cathédrale nouvellement construite, de grandes surfaces à couvrir de compositions historiques dans lesquelles il pourrait déployer à son aise la vigueur de sa touche et la combinaison savante de ses lignes. Malheureusement une cécité complète vint le frapper, au moment même où il allait mettre la main à l'œuvre, et les vingt-six années qu'il vécut encore furent entièrement perdues, pour sa gloire et pour l'art (1).

Son influence sur l'école Ombrienne proprement dite, loin de lui être salulaire, y fit prédominer, pour un temps, le Naturalisme, et donna une importance excessive et quelquefois scandaleuse au portrait dans les tableaux religieux. Un moine Dominicain, Fra

(1) Il y a dans la sacristie du Dôme d'Urbain six figures d'apôtres vigoureusement touchées, et un petit tableau de la Flagellation où l'artiste a trouvé moyen d'introduire trois portraits. Voilà tout ce qui reste de lui dans cette ville.

Corradino, à qui sa mine réjouie avait fait donner le surnom de *Fra Carnovale*, se fit continuateur de Piero della Francesca, non point dans les œuvres grandioses qui furent son principal titre de gloire, mais dans les ouvrages, plus modestes en apparence, plus ambitieux en effet, qui se prêtaient au triomphe de l'individualisme sur l'idéalisme religieux; je veux dire que dans le petit nombre de travaux que ses occupations monacales lui permirent d'exécuter (1), il se laissa trop envahir par les portraits de famille. Celle au service de laquelle il mettait ainsi son pinceau, avait beau être la première de l'Italie devant Dieu et devant les amis du bon et du beau, rien ne peut justifier l'aberration qui lui fut suggérée par son zèle ou par ses patrons, quand il peignit, pour le couvent de Saint-Bernardin, monument de la piété du duc Frédéric, le tableau qu'on voit aujourd'hui à la Pinacothèque de Milan, et qui n'est autre chose qu'une collection de portraits de la famille ducal, sans même excepter la sainte Vierge et l'Enfant-Jésus, l'une étant la ressemblance admirablement saisie de la pieuse duchesse Battista Sforza, l'autre celle du petit héritier présomptif qui venait de naître. Le seul personnage qui désarme un peu la critique, c'est le duc à genoux, revêtu de son armure, les mains croisées sur la poitrine, im-

(1) Un document, cité par le P. Marchese, prouve que Fra Corradino rompit des engagements déjà pris, parce que le temps lui manquait pour les remplir. *Memorie dei più insigni artisti Domenicani*, vol. I, p. 354.

plorant, avec un accent d'amour qu'on croit entendre, la protection de la Reine des cieux pour lui-même et pour les siens. Cette composition, réputée le chef-d'œuvre de l'artiste, fut très-applaudie, non-seulement par les courtisans, qui n'étaient pas faits pour en être choqués, mais aussi par les religieux du couvent, fiers de devenir les dépositaires d'un pareil trésor, et cette naïve admiration fut partagée par d'autres maisons du même ordre, qui aspiraient à la même faveur. Voilà comment l'église de Santa-Maria della Grazie, près de Sinigaglia, possède encore aujourd'hui un second exemplaire du même tableau (1).

La cécité de Piero della Francesca et les scrupules de Fra Corradino éloignèrent de l'école Ombrienne les tendances naturalistes qui commençaient à s'y implanter. Le premier avait formé, dans Luca Signorelli de Cortone, un disciple formidable, qui devait surpasser son maître, et conquérir les suffrages, par un style fortement original, et par une énergie poussée le plus souvent jusqu'à l'âpreté. On a justement vanté ses fresques d'Orvieto, qui décèlent une rare puissance d'imagination. Celle de Monte-Oliveto où il a représenté, autour du cloître principal, des scènes de la vie de saint Benoît, formant dans leur ensemble une sorte d'épopée ascé-

(1) Il y a dans cet exemplaire quelques variantes, ou plutôt quelques suppressions. Ce fut Giovanna Feltria, fille du duc Frédéric et épouse de Julien de la Rovère, qui le fit exécuter pour ses moines favoris.

tique, font, à mon avis, une impression bien autrement profonde sur l'âme du spectateur. Ici, l'artiste a été simple, sérieux, grand, et il a dominé ses préoccupations anatomiques, ce qu'il n'a pas toujours fait dans ses autres ouvrages, et tout en rendant justice à la hardiesse de son dessin et aux qualités parfois si brillantes de son pinceau, on est obligé de convenir qu'il ne parvint jamais à corriger entièrement, dans ses tableaux d'autel, l'affectation de ses poses et la vulgarité de ses types. Malgré ces défauts, il y avait dans son style quelque chose de rude et de décidé qui devait trouver de la sympathie dans une cour toute militaire, et, s'il y avait fondé une école, il y aurait dominé en despote. Heureusement il arriva trop tard à Urbain pour y exercer une influence durable (1). Le duc Frédéric n'était plus, et de tous les artistes qu'avait stimulés son noble patronage, un seul survivait encore, c'était Giovanni Santi; mais il avait déjà un pied dans la tombe, et il mourut l'année même où Luca Signorelli peignait dans l'église de San Spirito la Descente du Saint-Esprit sur les apôtres (1494).

Giovanni Santi a été trop dédaigné par les historiens de l'art. Quelles que fussent ses tendances naturelles, il lui était difficile de se dégager des entraves que sa première éducation et ses premières impressions avaient multipliées autour de lui. A l'exception d'Ottaviano Nelli, tous les peintres qu'on

(1) Il y vint en 1491; Frédéric était mort en 1482.

lui avait appris à admirer dans sa jeunesse, les étrangers, comme les indigènes, appartenaient, plus ou moins, à l'école Naturaliste. C'étaient Juste de Gand, dont nous avons parlé plus haut, et Jean Van-Eyck, dont on voyait un gracieux tableau dans le palais ducal (1); c'était Fra Carnovale, qui faisait une Sainte-Famille avec les portraits de la dynastie régnante; c'était Paolo Uccello, qu'on avait fait venir de Florence en 1468, et dont le pinceau prosaïque, mais vigoureux, avait été employé au service de la confrérie du Saint-Sacrement, confrérie très-populaire, dont le patronage était très-recherché, et qui appela, l'année suivante, Piero della Francesca, pour lui peindre un tableau d'autel, en se chargeant de payer, outre la rétribution convenue, les frais de l'hospitalité qu'il recevrait dans la maison même de Giovanni Santi.

Un contact si intime avec un si grand artiste ne pouvait manquer de produire son effet, et cet effet fut bientôt renforcé par une autre rencontre du même genre, dont il est impossible de fixer la date. Cette fois-ci, ce n'était plus seulement un hôte accidentel, c'était un ami, et un ami tendrement aimé jusqu'à la fin, qui s'était chargé d'achever son éducation; et, si l'on veut se rappeler ce que nous avons dit ailleurs du caractère si noble et si chevaleresque

(1) Ce tableau de Van-Eyck, qu'un écrivain contemporain vit dans le palais d'Urbin en 1436, représentait un bain de femmes, sujet excessivement naturaliste et assez étranger aux habitudes de cette école.

de Melozzo da Forli, on comprendra sans peine l'ascendant qu'il prit sur le cœur et sur l'imagination de Giovanni Santi, et l'influence qu'il eut sur la qualité de ses œuvres. Mais cette influence, il ne l'exerça pas en son propre nom. Élève de Mantegna (1), Melozzo voulut que son enthousiasme pour son maître fût partagé par son ami, et il y réussit si bien, que ce dernier l'a immortalisé de son mieux, dans son long poëme historique, en disant que le Ciel même avait ouvert à ce grand génie les portes de la peinture.

Voilà sous quels auspices et sous quelles influences Giovanni Santi fit son complément d'apprentissage. C'était un progrès dans une certaine direction ; mais ce n'était pas celui qui était le plus conforme à ses aspirations instinctives ; car il y avait, au fond de son âme, une sorte d'idéalisme latent, qui ne pouvait manquer de se faire jour à travers les obstacles que mettaient à son expansion des autorités si imposantes. Si les ouvrages exécutés par lui, vers cette époque, nous avaient été conservés, nous ne serions pas réduits à nous faire une idée de sa première manière, sur des conjectures et des inductions, et nous aurions quelque chose qui nous aiderait à remplir la longue lacune que nous trouvons dans son histoire, et à laquelle on se résigne difficilement, quand il s'agit d'un artiste qui

(1) Cette filiation artistique entre Mantegna et Melozzo est prouvée par un passage de l'ouvrage de Luca Pacioli, *de divinâ Proportione*;

fut le père et le premier instructeur de Raphaël.

La position géographique des lieux dans lesquels il travailla de 1480 à 1490, c'est-à-dire dans les années qui suivirent immédiatement son mariage avec Magia, nous autorise à admettre, comme un fait indubitable, qu'il connut alors le beau tableau de Gentile da Fabriano, dans l'église de la Romita, et celui que Fra Angelico, dont il parle avec tant d'enthousiasme, avait peint à Forano, non loin de la ville d'Osimo. Peut-être faut-il placer à la même époque son initiation à un autre genre d'idéal, à l'idéal de Dante et de Pétrarque; car il a fait à la postérité, qui jusqu'à présent ne s'en est guère souciée, la confidence de ses prédilections en matière de poésie comme en matière d'art, et il est impossible de n'être pas frappé de l'harmonie qui existe entre les unes et les autres. Il caractérise, en peu de mots, les tendances ascétiques de Fra Angelico; il donne un souvenir, sans l'accompagner d'aucune louange, à son cher Melozzo; il rend pleine justice à Mantegna et à Piero della Francesca, et, afin d'exprimer son admiration pour Léonard, il le place sur la même ligne que Pérugin (1), auquel il donne la qualification de *divin*, traçant ainsi, par un sentiment instinctif, l'apprentissage du jeune Ra-

(1) *Giovan da Fiesole, frate al bene ardente,  
Due giovin par d' etate e par d' amori,  
Leonardo da Vinci e 'l Perusino,  
Pier della Pieve, ch' è un divin pittore,  
Non lasciando Melozzo a me si caro.*



phaël, ainsi que la direction qui sera imprimée à ses dispositions naissantes.

Ainsi, les influences Ombriennes devinrent peu à peu les influences dominantes, mais sans jamais être exclusives, et il y eut, entre les tendances idéales et les tendances naturalistes une sorte de compromis dont les effets ne pouvaient être permanents, à cause de la progression toujours croissante des premières. Il eût été curieux de suivre cette gradation dans les peintures de dates diverses, qu'on voyait jadis à Urbino, et qui ont disparu, presque toutes, les unes après les autres. On n'y trouve plus, ni la bannière de la confrérie du Saint-Sacrement, ni le saint Michel que lui fit peindre son ami Antonio Poltroni, secrétaire du duc, ni le saint Thomas-d'Aquin, dans l'église de Saint-Dominique, ni le tableau dont il avait orné l'autel de Saint-Blaise et Saint-Vincent dans la cathédrale; et l'on ne trouve qu'un très-petit nombre de ceux qu'il avait peints pour l'église de Saint-François.

Les conquêtes faites par le duc d'Urbino le long de la mer Adriatique, sur la dynastie brutale des Malatesta, avaient ouvert un nouveau champ aux artistes de l'école Ombrienne, et ce champ ne tarda pas à s'agrandir, par suite du mariage de Giovanna Feltria avec Jean de la Rovère, seigneur de Sinigaglia. Avant que cette princesse, digne en tout de la famille dont elle était issue, eût fait venir Baccio Pintelli et Pérugin, pour exécuter les travaux dont nous parlerons bientôt, Giovanni Santi avait semé,

dans presque toutes les villes du littoral, les produits de plus en plus gracieux de son pinceau. Il y en avait à Sinigaglia, à Pesaro, à Gradara, à Montefiore, mais surtout à Fano, qui a eu le privilège de conserver jusqu'à nos jours les chefs-d'œuvre du père de Raphaël, à côté de ceux de son maître.

Tous ces tableaux portent, plus ou moins, l'empreinte de la double influence que l'artiste avait subie. Dans celui de l'église de San-Bartolo, à Pesaro, il y a de la rudesse dans la figure principale, qui est un saint Jérôme, et l'on distingue, à travers la retouche, la sécheresse des contours ; mais le sujet était un de ceux où ces défauts avaient le moins d'inconvénients. Dans celui de Gradara, près de la même ville, l'artiste s'est peut-être senti de l'inspiration locale, ayant à tracer, entre autres figures accessoires, autour du trône de la Vierge, celle de sainte Sophie, que les habitants du lieu vénéraient comme leur patronne. On voit qu'il s'est efforcé de la rendre gracieuse, pour satisfaire les exigences de la dévotion populaire. Dans les têtes de saints, au contraire, il vise presque toujours à la vigueur, et se partage entre les deux tendances qui se disputaient son pinceau, persista en lui jusqu'à la fin, tout en devenant de plus en plus inégal. On le trouvera encore dans une bannière qu'il peignit, quatre ans après (1488), sous le nom de *Madonna del Popolo*, pour la ville de Montefiore ; on le trouve dans l'Annonciation de la galerie de Milan, et dans la Visitation qu'il peignit pour l'église de Santa-Ma-

ria-Nuova de Fano. Dans l'une et l'autre de ces deux compositions, on est frappé du contraste qui existe entre la dureté des contours et l'élégance du dessin dans les extrémités ainsi que dans l'ovale de la tête.

Les années qui s'écoulèrent de 1485 à 1490, furent les plus intéressantes de toutes dans la vie de Giovanni Santi. Cette période quinquennale forme comme le point culminant de ses succès comme artiste, et de son bonheur comme époux et comme père, bonheur qui ne fut pas sans influence sur l'essor que prit alors son imagination, car jamais peut-être aucun peintre ne sut tirer parti, comme lui, de ses affections personnelles, et cela sans jamais compromettre en rien la pureté de ses inspirations.

Parmi les œuvres qu'on vit éclore successivement de son pinceau, et qu'on peut regarder comme appartenant, plus ou moins, à sa dernière manière, je signalerai, outre celles que j'ai déjà citées, cinq tableaux importants répartis entre Urbino, Montefiorino, Castel-Durante et Fano, qui semble avoir été, après sa patrie, sa ville de prédilection. Le premier de ces tableaux, pour la date, mais non pour la conservation, est celui qui a passé de la petite église de l'*Umiltà* dans la galerie de Berlin. Le type de Vierge n'a pas encore atteint toute la beauté que nous lui trouverons bientôt, et les deux saints, placés de chaque côté du trône, sont surchargés de lourdes draperies, qui excluent toute

grâce dans les attitudes et les mouvements ; mais il y a deux autres petites figures accessoires qui ont été tracées par l'artiste avec infiniment plus d'amour. L'une, sans auréole et sans attribut quelconque, est son fils Raphaël, tel qu'il était à l'âge de trois ans ; l'autre est saint Jean-Baptiste, qui lui sert de pendant, et auquel il a donné, par convenance symétrique, la grâce et les dimensions de l'enfance, satisfaisant à la fois sa tendresse paternelle et sa dévotion pour son patron.

Ce n'était pas la première fois qu'il satisfaisait le premier de ces sentiments, et ce ne sera pas la dernière ; car il faut se le figurer livré à la plus douce des obsessions, et ayant toujours cette image chérie plus ou moins présente à son esprit, quand il ne l'avait pas devant les yeux. A dire vrai, jamais on ne vit, dans le domaine du réalisme, une physionomie plus angélique, et jamais peut-être aucun artiste n'eut, au même degré que Giovanni Santi, le droit de confondre le culte du beau avec le culte des affections domestiques. Plus heureux en cela que tant d'honnêtes pères de famille, dignes d'un meilleur sort, et qui, victimes plus ou moins volontaires de leurs illusions paternelles et conjugales, s'obstinent à soudoyer les pinceaux les plus infimes pour produire au grand jour de nos expositions périodiques, tous ces types accomplis d'insignifiance matronale et de vulgarité précoce, qui pourraient faire dégénérer cette branche de l'art, si sa dégénération n'avait pas atteint sa dernière limite.

Un autre tableau, daté de 1489, et, par conséquent, postérieur d'environ trois années à celui dont nous venons de parler, se trouve dans l'église de Saint-François, à Urbino. C'est une composition beaucoup plus considérable pour le nombre des figures, et qui a l'avantage de se prêter à un partage à peu près égal entre l'accentuation forte et rude de l'école de Mantegna, et les modulations suaves de l'école Ombrienne. La Madone est, sans contredit, la création la plus idéale de Giovanni Santi; le geste, le mouvement, le costume, le regard, les lignes si pures du visage, tout accuse dans celui qui l'a tracée, un ordre d'inspirations dont la source est facile à reconnaître. Il en est de même de l'Enfant-Jésus et des quinze anges de la partie supérieure, qu'on dirait avoir été copiés, trait pour trait, sur un tableau de Pérugin. Cette ressemblance est surtout frappante dans les deux anges adultes qui tiennent la couronne suspendue au-dessus de la tête de la Vierge. Voilà pour l'élément mystique. La part de l'élément scientifique et naturaliste, la part faite à l'influence non effacée de Melozzo, se trouve dans les quatre figures accessoires et dans les trois portraits de famille agenouillés au pied du trône, le père, la mère, et une petite fille en bas âge, qui est, dans son genre, un véritable chef-d'œuvre. Le saint François est encore un produit mixte; mais le saint Jean et le saint Jérôme, l'un et l'autre admirablement caractérisés, sont tout à fait dignes du pinceau de Mantegna, et le saint Sé-

bastien, avec son corps nu hérissé de flèches, pourrait passer pour la reproduction peu déguisée d'une de ses œuvres les plus connues.

Presque toutes ces remarques peuvent s'appliquer au tableau du même genre exécuté, dans la même année, pour l'église des Franciscains de Montefiorino. On y voit, comme dans celui d'Urbin, saint Jérôme, dont la tête fortement accentuée, exprime à la fois la vigueur et la dignité, et saint François ravi d'extase en contemplant l'Enfant-Jésus ; on y voit aussi un portrait du donataire, revêtu de son armure, et si admirable de pose et d'expression, qu'on regrette que l'artiste ne se soit pas exercé plus souvent sur ce genre de sujets. Enfin, il y a aussi des têtes radieuses de chérubins en forme de couronne, et même en nombre plus considérable, et il y a des anges adultes dont l'un, peint avec une prédilection très-marquée, offre encore une ressemblance frappante avec le jeune Raphaël. Dans l'autre tableau, l'artiste s'était donné le plaisir d'y joindre un groupe gracieux représentant Tobie conduit par l'ange dont son fils portait le nom ; ici, il se donnait celui de représenter ce même fils dans l'attitude la plus propre à faire ressortir le charme ineffable de la piété naissante, je veux dire dans l'attitude de l'adoration enfantine.

Le tableau de Castel-Durante, peint pour la chapelle privée de la famille Mattarozzi, devait être antérieur à ceux d'Urbin. Une part plus large y était faite au Naturalisme, et l'on a même soupçonné

que la Vierge et l'Enfant-Jésus étaient des portraits. Au reste, quel que fût le mérite technique ou poétique de cet ouvrage, il est très-difficile de l'apprécier, soit dans son ensemble, soit dans ses détails, depuis que des héritiers vandales, pour concilier leurs prétentions respectives, ont eu la singulière idée de le partager en trois morceaux, dont le plus intéressant se trouve dans le musée de Berlin.

Heureusement le tableau dont il nous reste à parler a été plus épargné que les autres par tous les genres de vandalisme, même par celui de la retouche, et on peut le voir encore aujourd'hui dans l'hospice de Santa-Croce, à Fano, non pas rayonnant de toute sa beauté primitive, mais en conservant assez pour nous donner une idée de l'essor subit que prirent l'âme et le talent de l'artiste, en abordant cette tâche doublement pieuse à ses yeux ; car ici la transformation est complète, et l'on n'aperçoit plus la moindre trace de l'influence de Mantegna ni de Melozzo. Non-seulement la Vierge et l'Enfant-Jésus peuvent rivaliser avec ce qu'il y a de plus suave et de plus pur parmi les produits de l'école Ombrienne, mais les figures accessoires, ordinairement peu gracieuses, offrent une délicatesse d'expression, une finesse de contours et même une élégance de draperies qu'on chercherait en vain dans tout ce que Giovanni Santi avait fait jusqu'alors.

La présence simultanée de saint Sébastien et de saint Roch dans un tableau destiné à un hospice, nous dit assez le motif de cette destination. Il s'agis-

sait, sans doute, de mettre sous les yeux des malades, atteints ou menacés de la peste, les images des saints dont l'intercession était plus particulièrement invoquée contre ce fléau, qui visitait si souvent alors les habitants de l'Ombrie. Voilà ce qui rendait si populaire parmi eux le culte de saint Sébastien, dont les plaies avaient été guéries miraculeusement par les anges. C'était pour cette raison, et non point par ostentation anatomique, qu'il avait été peint si souvent par Pérugin dans des circonstances analogues; et c'était aussi par la même raison que Giovanni Santi avait introduit cette même figure dans un si grand nombre de ses tableaux. Il avait même obtenu le privilège très-envié de le peindre, sous forme de bannière, pour la confrérie de Saint-Sébastien, à Urbin même; mais encore trop fidèle à son admiration pour Mantegna, il s'était plus préoccupé des parties accessoires que du sujet principal, et il avait profité d'une si belle occasion pour montrer, dans les attitudes et les mouvements des archers, qu'il n'était pas novice dans la perspective et dans la science des raccourcis (1).

Cette prétention a complètement disparu dans le tableau de l'hôpital de Fano. Aux contours secs et ressentis des œuvres précédentes ont succédé des lignes qui n'ont plus rien d'anguleux, et qui accusent gracieusement la flexion des membres et celle

(1) Ce tableau se trouve encore dans l'oratoire de la confrérie. Malheureusement le saint Sébastien a été complètement repoint.



des corps. Les types ont une suavité tout Ombrienne, particulièrement celui de saint Sébastien, dans lequel on ne sait s'il faut plus admirer la beauté du profil ou l'intensité de l'expression. Je crois qu'à tout prendre, on peut regarder cette figure comme la plus parfaite qui ait jamais été tracée par le pinceau de l'artiste.

Cette assertion paraîtra peut-être un peu hasardée à ceux qui auront vu la belle fresque de l'église des Dominicains, à Cagli, qui est à la fois son premier ouvrage en ce genre et son dernier adieu à la peinture. Raphaël y reparait avec le développement que donne à sa physionomie plus angélique que jamais, la transition de l'enfance à l'adolescence. Je ne sais si Giovanni Santi, en traçant encore une fois ce portrait, y mit un redoublement de zèle et de tendresse; mais il est certain qu'il a ici l'inconvénient d'intéresser le spectateur plus que tout le reste de la composition, bien que cette composition soit extrêmement attrayante par elle-même. Elle l'est par les belles figures de saints qui entourent le trône de la Vierge; elle l'est encore plus par le charme indicible que le peintre a su donner à ses têtes d'anges, et elle l'est surtout par le caractère plus décidément Ombrien de la figure principale, qui ressemble beaucoup à une Madone souvent reproduite par Pérugin, et dont le type semble être resté gravé dans la mémoire de Raphaël et peut-être aussi dans son cœur; car cette Vierge de Cagli a, dans les formes de la tête, et particu-

lièrement dans la coiffure, quelque chose qui rappelle celle qu'il avait sous les yeux dans la maison paternelle, et qui était, selon toute apparence, le portrait funèbre de sa mère; je dis funèbre, parce que je le crois tracé après sa mort, et parce qu'à travers la retouche barbare qu'il a subie, on aperçoit, outre des caractères frappants d'individualité, l'empreinte d'une profonde mélancolie, que Giovanni Santi ne mit jamais dans ses Madones. Cette chère image, inaugurée par lui dans le sanctuaire domestique, quand son pinceau avait acquis toute sa suavité, serait intéressante à double titre, s'il s'était moins pressé de remplir le vide que la perte presque simultanée de sa mère, de sa femme et d'une petite fille en bas âge (1491) avait laissé dans son cœur et dans sa maison. C'était sous l'impression de ces rapides vicissitudes qu'il exécutait son dernier chef-d'œuvre de Cagli, et qu'il y mettait, pour la dernière fois, avec les attributs d'un messager céleste, ce fils bien-aimé, l'ange de sa famille et de ses tableaux, bientôt doublement orphelin, et qui ne devait pas tarder à justifier, par la qualité de ses œuvres, ce nom de Raphaël qu'on dirait lui avoir été donné au baptême par une sorte de pressentiment prophétique.

Mais ce n'est pas à Urbín que cette plante est destinée à fleurir. Tout a changé dans ce malheureux duché depuis la mort de Frédéric. Le moment approche où l'infâme César Borgia viendra y étaler ses scandales et arracher Elisabetta Feltria du cloître

où elle s'était ensevelie toute vivante. C'est sous les auspices d'une autre dynastie, c'est dans un lieu plus voisin du sanctuaire d'Assise, qui fut son berceau, que l'école Ombrienne est destinée à prendre son plus sublime essor. Le grand maître qui doit inaugurer cette phase nouvelle, nous est déjà connu : c'est Giovanni Santi qui nous l'a nommé en lui donnant la qualification de *peintre divin*. Mais Pierre de Pérouse ou *Pérujin* avait eu aussi lui ses précurseurs, et son génie s'était développé sous l'influence de traditions et de circonstances locales qu'il est important de bien connaître.

Par un privilège qui pouvait être l'indice d'une très-haute vocation dans la sphère des conceptions esthétiques, ce fut au sein des tribulations et des épreuves de tout genre que se développa la branche de l'école Ombrienne qui eut son siège à Pérouse. Depuis la peste de 1399 qui enleva de trente à quarante mille victimes, jusqu'à celle de 1494 qui causa une mortalité affreuse dans le bas peuple, il n'y eut pas une seule génération qui ne fût frappée, à plusieurs reprises, par ce fléau devenu en quelque sorte périodique (1). Mais aussi il n'y eut pas une seule génération qui ne réagît avec une force d'âme, non moins merveilleuse dans ses manifestations que dans

(1) Après la grande peste de 1399, vinrent celles de 1448, 1429, 1437, 1450, 1456. De 1460 à 1468, le fléau fut continu, mais sévit avec moins d'intensité. Il fut terrible en 1475 et ne cessa qu'en 1480, pour réparaître avec une nouvelle violence en 1486.

sa source, contre les maux qui éprouvèrent son courage. Le tableau de ces calamités n'a rien de sombre dans l'histoire contemporaine. Les remèdes sont si bien adaptés aux souffrances ! Toutes ces processions de pénitents blancs qui traversaient les villes à la suite d'une ou de plusieurs bannières et ressemblaient parfois à des émigrations en masse, produisaient dans les âmes un degré d'exaltation qui rendait leur affaissement impossible (1). Quelquefois c'étaient des hommes de Dieu qui, sortant de leur cloître pour les affermir ou les attendrir par leurs prédications, opéraient dans leurs auditeurs des transformations miraculeuses ; car, d'après le témoignage d'un écrivain fameux qui vécut longtemps à Pérouse, ses habitants pouvaient devenir des démons ou des saints, suivant le caractère de ceux qui les conduisaient (2). Quand ce conducteur était Bernardin de Sienne, ou Bernardin de Feltre, ou cet autre Franciscain plus puissant encore par sa parole, bien qu'à peine âgé de vingt-deux ans, Fra Ruberto da Lecce, il se faisait une telle révolution dans les âmes, dans les habitudes et dans les goûts, que tous les sacrifices demandés à la concupiscence, sous toutes ses formes, devenaient non-seulement faciles, mais presque joyeux. Pendant le carême de 1485,

(1) Le fait est que la secousse produite par ce grand mouvement religieux de 1399 amena la cessation, ou du moins la suspension du fléau.

(2) *I Perugini sono santi e demonj, se santi e demonj gli guidano.* Aretino, *Lett.*, fol. 49, vol. I.

le triomphe du P. Bernardin de Feltre put se comparer à celui de Savonarole à Florence. Il fit adopter toutes les réformes somptuaires qu'il voulut ; les femmes supprimèrent leurs longues robes traînantes et toutes les parures qui sentaient le luxe et l'immodestie ; enfin il y eut aussi un feu de joie dans lequel furent jetés, au milieu des témoignages de la plus sincère allégresse, tous les livres que le prédicateur avait signalés comme dangereux pour la foi ou pour les mœurs. L'historien ne dit pas que les peintures indécentes aient été pareillement la proie des flammes, par la raison toute simple que, sous ce rapport, l'école Ombrienne était sans tache.

Il y avait eu un réveil encore plus éclatant de la conscience publique et un élan plus impétueux des âmes vers tout ce qui pouvait les réconcilier avec Dieu, quand Fra Ruberto, ce moine presque adolescent, avait apparu en 1447, comme un envoyé du ciel, mais un envoyé de miséricorde et d'amour, qui compatissait, avec une tendresse ineffable, aux maux qu'il était chargé de guérir, et dont le visage, tout resplendissant de candeur, d'extase et de macération, donnait un avant-goût des bénédictions qu'il venait apporter. Jamais on ne vit à Pérouse un tel enthousiasme, un besoin si dévorant de se nourrir de la parole de vie. Le Dôme, avec toutes ses nefs, ne pouvant plus suffire à la foule toujours croissante des fidèles, il fallut, au cœur de l'hiver, prêcher sur la place publique qui était déjà envahie quatre ou cinq heures avant le jour, et où l'on voyait entassés

sans désordre, jusqu'à dix-sept mille auditeurs à la fois. Le jour où il leur fit ses adieux, les regrets éclatèrent avec quelque turbulence, et ce fut à coups de bâton que les magistrats durent lui frayer un chemin à travers une foule compacte, haletante et consternée. Les trophées de ce conquérant des âmes étaient aussi des drapeaux, et même des drapeaux militaires ; mais c'étaient comme des dépouilles opimes que sa parole avait enlevées à l'ennemi, c'est-à-dire à l'orgueil patricien qui se nourrissait et se perpétuait par l'étalage de cet appareil mondain sur les tombeaux de famille dont les églises étaient encombrées. Un seul de ces tombeaux garda toutes ses décorations, ce fut celui de Braccio Fortebraccio, l'un des plus fameux guerriers du siècle ; et cette exception unique fait encore plus d'honneur au peuple qui la voulut qu'au héros qui en fut l'objet (1).

Telles furent, pendant toute la durée du xv<sup>e</sup> siècle, les préoccupations incessantes de la population de Pérouse. Après les prédications quadragésimales, venaient les fruits de la pénitence ; après la peste ou la guerre, venaient l'acquittement des vœux privés ou publics, les processions expiatoires, les pèlerinages en masse au pardon d'Assise, la pratique des œuvres de miséricorde envers les pauvres pèlerins ; et de

(1) « Quelle différence, s'écrie l'historien Pellini, entre la ferveur des Pérousiens et l'impiété des jeunes gens de Florence qui allaient, pendant la nuit, appeler un prêtre pour un malade, puis le plantaient au milieu de la rue, après avoir éteint la lumière ! » (*Storia di Perugia*, parte II, lib. XII.)

loin en loin, la célébration d'un jubilé, la visite d'un pape, l'inauguration d'un pieux monument ou d'une image de dévotion, ou bien encore la canonisation d'un saint populaire, comme celle de saint Bernardin, qu'on se souvenait d'avoir vu et entendu vingt ans auparavant (1), comme celle de saint Bonaventure, en 1482, la plus brillante et la plus mémorable de toutes, parce qu'elle fut provoquée et proclamée par le pape Sixte IV, que la reconnaissance et l'enthousiasme des Pérousiens mettaient au niveau de ses plus saints prédécesseurs. Aussi se signalèrent-ils plus que jamais dans cette circonstance, par les manifestations de leur piété et de leur joie, et les mains des artistes ne purent pas suffire à la décoration des étendards et des gonfalons qui furent déployés dans des processions triomphales, d'un bout à l'autre de la ville et dans toutes les directions. On aurait pu dire, en appliquant plus heureusement les belles paroles de Cicéron revenant de son exil, que Pérouse semblait s'ébranler de ses fondements pour saluer, non pas son libérateur sur la terre, mais son protecteur dans le Ciel.

L'école Ombrienne, mêlée à toutes ces pieuses manifestations, eut sa large part de l'exaltation qu'elles produisirent dans les âmes, et l'on pourrait dire que le premier patronage qui lui échet, fut celui des saints. Bientôt elle eut le patronage im-

(1) Saint Bernardin avait prêché à Pérouse de 1425 à 1427.

médiat de la papauté, privilège immense, qu'elle ne partagea avec aucune autre école Italienne, et dont elle jouit sans interruption, depuis la soumission de Pérouse à Martin V, en 1426, jusqu'à la dernière année du xv<sup>e</sup> siècle. Nous avons vu plus haut comment, dans le cours de cette période, où les consolations abondèrent encore plus que les épreuves, la chaire de saint Pierre fut occupée par une série de pontifes qui étendirent leur sollicitude pastorale à tous les nobles besoins de l'intelligence. Parmi eux, il en est deux qui acquirent des droits particuliers, mais très-inégaux, à la reconnaissance des Pérousins. Le premier était Paul II, qui avait mérité le titre de bienfaiteur de l'université de Pérouse; et c'était pour perpétuer le souvenir de ses bienfaits qu'on lui avait élevé, en 1457, une magnifique statue en bronze, brisée en 1798 par les iconoclastes républicains, et dont la niche, restée vide depuis ces jours néfastes, se voit encore aujourd'hui, à côté de la chaire d'où prêchait saint Bernardin, dans le mur extérieur du Dôme. Le second était Sixte IV, en qui les Pérousins voulaient voir, avant tout, le pauvre étudiant du couvent de Saint-François, qui, après y avoir professé les saintes lettres avec éclat, y avait été proclamé général de son ordre, et qui, en montant sur la chaire de saint Pierre, semblait avoir été surtout occupé de l'embellissement et de la prospérité de sa ville chérie; car dès le début de son pontificat, il avait fait venir deux architectes Lombards, Gaspe-



rino et Léone, pour achever le palais du Capitaine du peuple, dont la construction avait été interrompue depuis vingt ans (1). Les travaux du Dôme, commencés depuis près d'un demi-siècle, furent repris et poursuivis avec tant d'ardeur, qu'il fut terminé en 1490, sans que la rapidité de l'exécution nuisît au bon goût, soit dans l'ensemble, soit dans les détails, et sans que l'édifice se ressentit en rien des changements survenus, depuis l'époque de sa fondation, dans l'architecture religieuse. En même temps une bulle pontificale ordonnait la construction du palais de l'université, dont les proportions exquises et la sobre élégance laissent facilement apercevoir la main de Baccio Pintelli, qu'on peut regarder comme le véritable précurseur de Bramante, et dont le style semble s'être imposé au sculpteur Agostino d'Antonio, pendant qu'il bâtissait, de 1475 à 1481, la belle porte appelée *Porta di San-Piero*, qui est, pour ainsi dire, la porte triomphale de Pérouse.

Mais ce n'était pas assez pour l'ambition de Sixte IV, de créer des monuments nouveaux, s'il ne conservait, en même temps, les anciens, particulièrement ceux qui contribuaient à donner à sa ville favorite un aspect si pittoresque. Or, Pérouse, pour ce genre de charme, ne le cédait peut-être qu'à la seule ville de Sienne, tant pour sa position que pour

(1) Ce palais, qui subsiste encore aujourd'hui, avait été commencé en 1451.

le nombre et la qualité des monuments. Au commencement du xiv<sup>e</sup> siècle, elle comptait, dans l'enceinte assez étroite de ses murs, jusqu'à quarante-deux tours, qui pouvaient recevoir garnison militaire. Aux yeux des partisans fanatiques de la *renaissance*, qui eut aussi son vandalisme, toutes ces constructions grossières et uniformes étaient des produits de la barbarie du moyen âge, à la démolition desquels le patriotisme et le bon goût étaient également intéressés. Sixte IV, pour réprimer le zèle de ces démolisseurs, recourut à des mesures qui les atteignaient dans leurs intérêts les plus chers, dans les intérêts de leur âme et dans ceux de leur fortune; et il frappa d'excommunication et d'une amende de 50 ducats tout citoyen qui se rendrait coupable de ce genre de prévarication.

Ainsi, grâce à son intervention généreuse et intelligente, les monuments menacés de destruction étaient conservés, au moins pour un temps; les monuments inachevés se complétaient, comme par enchantement, et se paraient de décorations appropriées à leur destination; car c'était encore pour répondre à son appel qu'Agostino d'Antonio, le sculpteur architecte dont nous avons parlé plus haut, était venu décorer l'église de Saint-Bernardin des ravissantes sculptures qu'on y voit encore aujourd'hui (1). Cet encouragement donné à un artiste si pur et si méconnu par ses propres conci-

(1) Vasari se trompe en attribuant à Agostino della Robbia, frère

toyens, prouve assez que Sixte IV n'était pas un appréciateur vulgaire, et le choix qu'il fit de Péruçin pour peindre les principales fresques de la chapelle Sixtine couronne dignement la série des actes de munificence par lesquels il racheta la part trop active et trop personnelle qu'il prit aux agitations politiques de son temps.

Mais il serait injuste d'attribuer à Sixte IV ou aux papes qui régnèrent avant ou après lui, dans le cours du xv<sup>e</sup> siècle, la principale influence sur les destinées si brillantes de l'école Ombrienne. Malgré la souveraineté qu'ils exercèrent à double titre, et presque sans contestation, pendant soixante-dix années consécutives, il y eut une dynastie qui laissa des traces bien autrement durables dans le souvenir des habitants de Pérouse, et qui sut concilier les jouissances de la popularité avec une inébranlable fidélité au Saint-Siège. Cette dynastie, non moins riche en qualités héroïques que celle des Montefeltro d'Urbin, et plus heureuse qu'elle, sinon dans

de Luca, les bas-reliefs qui décorent la façade de l'église de Saint-Bernardin. Il a été trompé par l'inscription : *Augustini Florentini lapicidae*. Un document cité par Gaye prouve que cet Agostino n'appartenait pas à la famille della Robbia, et que son vrai nom était Agostino d'Antonio di Duccio; qu'en outre il était auteur d'un autre ouvrage du même genre dans l'église de Saint-Dominique, et des quatre compartiments représentant les miracles de saint Gimignano, sur la façade du Dôme de Modène (1442). Bien qu'il joigne toujours à son nom sa qualité de Florentin, il ne paraît pas avoir été très-goûté dans sa patrie. Ce fut lui qui entama si maladroitement le bloc de marbre dont Michel-Ange fit plus tard la statue de David. (Gaye, vol. I, p. 496; vol. II, p. 454.)

le patronage des lettres, du moins dans celui des arts, est la dynastie des Baglioni, représentée, dans la période même qui vit la première floraison de l'école Ombrienne, par un des caractères les plus accomplis et en même temps les plus ignorés dont il soit fait mention dans les annales des cités Italiennes. Je veux parler de Braccio Baglioni, le grand capitaine, le pénitent héroïque, l'humble et chevaleresque serviteur de la sainte Vierge, le défenseur ardent des droits du Saint-Siège contre les factions gibelines, le promoteur de tous les genres de progrès, y compris ceux de la piété publique, l'ordonnateur de toutes les fêtes propres à élever les âmes ou à épanouir les imaginations, l'ami des lettres, qu'il cultiva pour elles-mêmes, bien plus que pour la vanité du patronage, et dans l'intérêt desquelles il voulut fixer à Pérouse les imprimeurs ambulants récemment arrivés d'Allemagne; enfin l'admirateur passionné du beau sous toutes les formes, et non-seulement sous les formes plastiques et pittoresques, mais aussi sous les formes vivantes; car, comme Pétrarque et dans les mêmes limites, il eut aussi sa Laure dans la belle Marguerite de Monte-Sperello, si gracieuse dans sa parure et dans sa danse, une Laure non moins pure, non moins chaste, non moins divinisée par son adorateur que celle du poète Florentin. Il y eut cette différence qu'au lieu d'en faire l'âme et l'héroïne de ses vers, Braccio Baglioni en fit l'âme et l'héroïne de ses fêtes, et qu'au lieu de l'aimer et de la chanter comme Pétrarque, il

se contenta de l'aimer, et laissa le soin de la chanter à son ami Campano, le futur évêque de Cortone, tour à tour poète gracieux et moniteur sévère, qui, après avoir fait les délices de sa petite cour, se posa un jour en face de lui, comme Nathan devant David, ou comme saint Ambroise devant Théodose.

C'était peu de temps après que Braccio Baglioni, non content d'étouffer dans le sang du coupable l'insurrection tentée par Pandolfo Baglioni, son cousin, avait ajouté au meurtre du père celui du fils innocent. Campano, arrivant de son diocèse à Pérouse, ne voulut pas aller embrasser son ami, avant que la tache sanglante fût effacée de son front. Ce ne fut donc pas au palais Baglioni qu'il se rendit d'abord, mais dans la maison où la famille de Pandolfo portait le deuil de son chef. Plus la honte et le remords empêchaient Braccio de se présenter devant les six enfants qu'il avait rendus orphelins, et plus il suppliait son ancien hôte, devenu son juge, de venir à lui et de ne pas rompre, outre le lien d'hospitalité, d'autres liens plus sacrés encore. Toutes ces supplications trouvèrent Campano inexorable. Au lieu d'une entrevue secrète et d'un pardon imploré devant quelques témoins, il fallut à Braccio paraître en coupable, d'abord dans une église et puis sur la place publique; il lui fallut essuyer les reproches les plus accablants, à la face du ciel et des hommes, et, après avoir pleuré devant cette multitude muette d'admiration, il lui fallut la voir accompagner le nouvel Ambroise jusqu'à sa

demeure, et le laisser lui, tout souverain qu'il était, seul avec ses remords et ses larmes; enfin il lui fallut se faire absoudre par le successeur même de saint Pierre, qui était alors Pie II (1461), et se soumettre, en guise de pénitence publique, à faire pendant huit jours, lentement et pieds nus, entre les heures de none et de vêpres, le trajet depuis son palais jusqu'aux églises de Saint-Dominique et de Saint-Pierre.

Ce moment fut le plus beau dans la vie de Braccio Baglioni, et un redoublement de piété et de popularité fut la récompense immédiate de cette glorieuse humiliation. A dater de cette époque, il multiplia les fondations pieuses, non-seulement à Pérouse, mais dans les villes environnantes, particulièrement à Assise et à Sainte-Marie-des-Anges, à cause de sa dévotion spéciale pour saint François. Par un privilège dont il n'y a pas un autre exemple dans l'histoire des dynasties Italiennes, il y eut une image miraculeuse de la Vierge, que le peuple appelait *la Madonna di Braccio*(1), et cette image ayant paru belle à tous ceux qui priaient devant elle, se grava dans l'imagination des artistes, comme un type qui pouvait les acheminer vers la beauté idéale. Ce fut là le modèle qui posa le plus souvent devant eux depuis le milieu du xv<sup>e</sup> siècle, et sur lequel se calquèrent, avec des variantes plus ou moins mar-

(1) La Madone qui se trouve aujourd'hui dans la chapelle de Braccio est d'une date postérieure.

quées, la plupart des représentations du même genre dans l'école Ombrienne (1). Il ne tint pas à Braccio Baglioni que cette image vénérée ne fût pour toujours à l'abri des injures des hommes et de celles du temps, car il fit construire pour elle, par deux architectes des plus renommés en Lombardie (2), un petit temple octogone, dont on retrouve le dessin dans certains opuscles architectoniques de Bramante, et qui, à une époque postérieure, quand la symétrie l'emporta sur l'esthétique, fut stupidement sacrifié à un alignement tracé par un conseil municipal.

Mais c'était moins dans l'intérêt de l'art que pour satisfaire à la dévotion populaire et à la sienne, que Braccio Baglioni honorait ainsi l'image objet de son culte, et d'un culte auquel les circonstances donnèrent une teinte de plus en plus chevaleresque. Entre tous les ordres religieux qui formaient la population monacale de Pérouse, il préféra celui des Servites, parce qu'ils s'intitulaient les serviteurs de Marie par excellence, *Servi di Maria*, et leur église, située non loin de son palais, devint son église favorite, celle où étaient suspendues les quarante-cinq

(1) Une Madone, encore plus populaire que celle de Braccio, se trouve peinte sur une des colonnes du Dôme de Pérouse. Il serait difficile de décider à laquelle appartient la priorité de date. Dans les archives de la chancellerie, il est fait mention d'une allocation de 25 florins, en 1466, pour orner la colonne sur laquelle se trouvait tracée cette image (fol. 151).

(2) Pietro Lombardo et Martino Lombardo, qui ornèrent Venise de tant de gracieux édifices vers la même époque.

étendards, trophées de ses victoires. Mais ces trophées n'étaient rien à ses yeux, auprès de la conquête qu'il fit dans ses vieux jours, en l'honneur de la Reine des Cieux, non pas la conquête d'une ville ou d'un territoire, mais d'un trésor auquel il attachait plus de prix qu'à tous les drapeaux qui furent portés à ses funérailles. Ce trésor, qui fut le sujet des plus vives négociations diplomatiques, et pour la possession duquel toutes les classes de citoyens s'étaient passionnées au point de tout braver, même les hasards de la guerre, plutôt que de le perdre; ce trésor, qui donna lieu aux délibérations les plus animées dans les chapitres des couvents, dans les assemblées des Prieurs, et dans le collège des Camerlingues, qui devint comme le Palladium de la ville de Pérouse, pour lequel le vieux Braccio Baglioni se déclarait prêt à sacrifier ses biens, sa vie et même ses enfants; ce trésor qui faillit être le prix du sang des pieux et des braves, était un anneau qui, après avoir servi au mariage de la sainte Vierge, avait été transmis héréditairement dans une famille juive qui s'était établie à Rome, d'où il avait passé entre les mains d'un orfèvre incrédule de Chiusi, dont l'incrédulité fut, d'après la légende, guérie par la résurrection de son propre fils. A dater de ce jour, l'anneau sacré fut déposé dans l'église de Santa-Mostiola, et montré au peuple de Chiusi et des environs quatre fois par an. Un moine Allemand, appelé frère Winter, réussit à le voler en 1473, et voulut emporter son



précieux butin au delà des monts; mais toujours arrêté par des brouillards qui obscurcissaient sa vue, et par d'autres obstacles qui interceptaient sa route, il céda au bras invisible par lequel il se croyait conduit, et vint à Pérouse prendre l'avis de Braccio Baglioni et des Prieurs, qui décidèrent unanimement que c'était un don du ciel, dont il ne fallait se dessaisir à aucun prix. Chiusi était une petite ville sans moyens de défense, mais elle appartenait à la turbulente et ombrageuse république de Sienne, très-peu disposée à sacrifier les droits qu'elle croyait avoir à la possession du trésor en litige. Elle envoya donc des ambassadeurs chargés de faire à la fois des remontrances et des menaces; mais l'exaltation des esprits était parvenue à un degré qui excluait les circonvolutions des procédés diplomatiques. Pour couper court à toute contestation dont l'issue pourrait contrarier le vœu populaire, on convoqua, sous la pression impérieuse de l'opinion publique, une assemblée extraordinaire, où siégeaient, outre le collège des Camerlingues, la majeure partie de la noblesse et les bourgeois les plus notables, et là fut votée, avec un enthousiasme qu'on appellerait aujourd'hui frénétique, une espèce de *loi des suspects*, dont les principales dispositions portaient :

- 1° Que l'anneau sacré ne sortirait jamais de la ville de Pérouse;

- 2° Que quiconque proposerait de le rendre, ou de l'échanger, ou de l'aliéner de quelque manière que ce fût, serait puni comme traître au troisième

degré, par la privation de tous droits et offices, et par la confiscation des biens ;

3° Qu'on ne pourrait ni lire aucune lettre, ni donner aucune audience concernant cette grande affaire, qu'en présence du collège des Camerlingues et de dix députés des diverses jurandes ;

4° Que l'anneau sacré serait déposé sous l'autel de la chapelle des Prieurs, dans un coffre de fer à sept serrures, dont les clefs seraient confiées à sept magistrats ou corporations responsables, et que ce coffre serait enfermé dans un grillage en fer, à quatre serrures, dont les clefs seraient gardées par les Franciscains, les Dominicains, les Augustiniens et les Servites.

D'autres dispositions déterminaient la formule du serment qu'on prêterait en entrant en charge et les époques solennelles où le trésor, cause de cette pieuse effervescence, serait montré au peuple. Dans toutes les délibérations où s'agitaient et se décidaient ces questions, que nul ne s'avisait de trouver indifférentes, c'était toujours Braccio Baglioni qui jouait le principal rôle. Ce fut sur sa motion qu'une ambassade fut envoyée au pape, seigneur suzerain de Pérouse, pour lui déclarer, au nom de tous les citoyens, que nulle puissance humaine ne les ferait renoncer à la possession de l'anneau sacré ; et quand, sur les réclamations tant soit peu menaçantes de l'évêque de Chiusi et du député Siennois qui l'accompagnaient, on résolut de nommer les décemvirs de la guerre (*I Dieci dell' arbitrio*), Braccio Baglioni

dut naturellement réunir tous les suffrages ; car jamais on ne lui avait vu, même dans sa jeunesse, une pareille ardeur de combattre. Heureusement la république de Sienne ne poussa pas ses prétentions jusqu'au bout, et cette querelle, qui avait failli mettre aux prises deux des cités les plus belliqueuses de l'Italie centrale, fut bientôt oubliée de part et d'autre.

Après la victoire vint la pompe triomphale, et ce fut notre héros qui, sans le vouloir, figura comme triomphateur dans la procession solennelle qui eut lieu pour la première fois le 1<sup>er</sup> novembre 1473, et qui devait se renouveler trois fois par an, c'est-à-dire chaque fois que la précieuse relique serait portée du palais des Prieurs au Dôme, pour être exposée, par le prêtre le plus digne, à la vénération populaire ; mais la cérémonie de la translation fut supprimée en 1488, quand on eut résolu de bâtir, dans la cathédrale même de Pérouse, un autel spécial en l'honneur de saint Joseph. Cette date et cet autel, dépouillé trois siècles plus tard par l'invasion étrangère, suffisent déjà pour faire entrevoir à ceux qui connaissent le *Sposalizio* du Pérugin et celui de Raphaël, les rapports qui existent entre certains produits de l'école Ombrienne et le pieux enthousiasme dont l'anneau sacré fut l'objet.

Mais Braccio Baglioni ne devait être témoin ni de la consécration de cet autel, ni de la production du tableau destiné à le décorer ; car il mourut en 1479, défendu par son humilité toujours croissante

contre les enivrements de la gloire, et par sa piété chevaleresque contre les affaissements de la vieillesse. Les préoccupations de ses dernières années furent un sublime témoignage qu'il rendait lui-même, sans s'en douter, à la pureté de son âme. Non loin de la chapelle où était la Madone miraculeuse dont nous avons parlé, il en avait fait bâtir une autre, appelée *la chapelle du Crucifix*, où il allait méditer dans ses heures les plus sérieuses, et ces deux édifices, devenus, à son âge, comme les vestibules de son tombeau, il voulait les réunir dans une même enceinte, avec les maisons et les jardins où il avait donné des fêtes à la fois si joyeuses et si innocentes à sa chère Marguerite de Montesperello.

Il fallait que le calme et la sérénité de ses vieux jours tinsent à des causes surnaturelles, pour qu'ils ne fussent pas troublés par les calamités dont il fut témoin pendant les quatre dernières années de sa vie. La peste de 1475, la plus terrible entre toutes celles qui éclatèrent au xv<sup>e</sup> siècle, continua ses ravages, avec de rares intermittences, jusqu'en 1480; mais cette population privilégiée avait le don de se purifier et de se retremper dans ce genre d'épreuves, et les artistes, en participant à ce mode de purification périodique, y trouvaient des inspirations qui leur auraient peut-être manqué dans des temps et dans des pays plus uniformément heureux.

Aussi voyez quel essor l'école Ombrienne a pris depuis un demi-siècle! Si les plus purs entre les

peintres siennois, cédant à une attraction sympathique déjà très-prononcée, sont venus diriger et affermir ses premiers pas dans la carrière qu'elle doit parcourir, elle n'a pas tardé à se suffire à elle-même, tout en ne perdant pas de vue leurs traces ; et même, quand Gentile da Fabriano et Fra Angelico da Fiesole sont venus déployer les merveilles de leurs pinceaux dans le couvent de Saint-Dominique de Pérouse, ils ont bien pu aider au développement du germe Ombrien et renforcer des tendances déjà existantes ; mais l'école locale est toujours restée indépendante dans son caractère général, et invariable dans ses prédilections. J'ajouterai qu'elle n'a pas été moins persévérante dans ses antipathies, ou, si l'on veut, dans ses dédains ; et ce côté négatif n'est pas ce qu'il y a de moins caractéristique dans son histoire.

On dirait que la conscience de sa vocation toute mystique lui a fait négliger la sculpture comme un art trop matériel dans ses moyens et trop circonscrit dans ses effets. C'est à peine si on a daigné s'en servir, sous la forme modeste de bas-relief, pour la décoration des temples et des fontaines publiques ; encore fut-ce presque toujours à des mains étrangères que ces travaux subalternes furent confiés. On en peut dire autant de la sculpture monumentale, qui ne fut nulle part moins encouragée qu'à Pérouse, malgré la juste admiration qu'y excitèrent les tombeaux sculptés par Jean de Pise, et la statue érigée à Paul II par un disciple de Donatello. Ce peuple

ombrageux et fier semble avoir eu une répugnance invincible pour les apothéoses individuelles ; et il ne paraît pas que ses magistrats, ses généraux et tout ce qui composait son patriciat, aient jamais songé à se consoler de cette rigueur par l'érection de petits monuments domestiques ; car, dans cette cité, à moitié républicaine, les bustes de famille furent aussi rares qu'ils furent communs à Florence, sous la domination des Médicis ; et, malgré l'immense popularité dont jouirent, à des titres différents, Braccio Baglioni et Marguerite de Monte-Sperello, je ne crois pas que le ciseau d'aucun sculpteur eût été chargé de transmettre les traits de l'un ou de l'autre à la postérité.

Cette même absence d'individualisme se retrouve dans les œuvres de peinture, et le portrait, cette branche de l'art à laquelle les grandes et les petites dynasties avaient donné tant de vogue au xv<sup>e</sup> siècle, semble n'avoir pas existé pour l'école Ombrienne. C'est à peine si l'on pourrait citer deux ou trois produits de ce genre dans la longue carrière de Pérugin. Il est même rare que lui ou ses devanciers se soient permis l'innocente introduction d'un donataire agé nouillé dans leurs compositions religieuses. Je ne dirai pas qu'on peut appliquer la même remarque aux compositions historiques, en tant qu'elles étaient destinées à transmettre le souvenir d'événements ou d'exploits contemporains ; car ce genre de représentation, si commun à Florence et à Venise, semble avoir été exclu, au même titre que le portrait, du

domaine étroit, mais sacré, de l'art Ombrien, qui aspirait instinctivement à se rendre l'auxiliaire de la prière et de la contemplation (1). Aussi porte-t-il une empreinte ascétique qui le distingue des autres écoles. Il y a de longues périodes durant lesquelles il est comme absorbé par le culte de la Vierge et par celui des Saints que la ville de Pérouse invoque plus particulièrement dans les grandes calamités publiques. C'est alors qu'il fait briller, comme un phare dans la tempête, l'image consolatrice sur laquelle doivent se fixer les yeux de ceux qui souffrent et qui espèrent. En un mot, c'est alors que paraît la BANNIÈRE, ce produit spécial de l'école Ombrienne, qui est dans le domaine de l'art ce que l'hymne est dans le domaine de la poésie, et qu'on élevait entre le ciel et la terre comme pour porter vers Dieu le magnifique témoignage du repentir populaire; car il ne s'agit pas ici de bannières triomphantes à la suite desquelles on entonne des hymnes de victoire, mais de bannières suppliantes qu'une foule pénitente suivait en se frappant la poitrine et en criant *Misericorde!* A chaque nouvelle invasion de la peste, on élève ce signal de détresse que chaque génération d'artistes est obligée de renouveler, depuis Nelli qui a vu les processions des pénitents blancs et le grand jubilé au commencement du siècle, jusqu'à Raphaël

(1) Il ne peut être ici question que des tableaux exécutés en Ombrie; à Florence, Pérugin dut se conformer au goût public. L'école Naturaliste de Mantegna introduisit cet usage à Urbino et dans les environs.

et ses condisciples qui payèrent tous leur tribut à la dévotion populaire. Cette longue série de bannières dues à des pinceaux Ombriens se clôt par deux productions qui se suivirent de très-près, et qui ont joui d'une renommée bien inégale, savoir la fameuse madone de Saint-Sixte et le gonfalon de Nicolas Manni, déployé pour la première fois à Pérouse en 1525, quand ce produit de l'art chrétien commençait à participer à la décadence commune ; mais, dans ce mouvement de décadence qui fut sans remède pour la peinture en général, il y eut, soixante ans plus tard, une exception momentanée en faveur de la bannière ; et cette exception fut encore due aux inspirations d'un peintre Ombrien qui pénétra bien plus avant qu'aucun de ses devanciers dans certains mystères de la foi chrétienne, particulièrement dans ceux de la souffrance. Je veux parler de Baroccio, dont les chefs-d'œuvre se trouvent partagés entre Urbain et Pérouse. Ainsi le soleil de l'art chrétien, après avoir brillé pendant deux siècles sur l'Italie, allait disparaître sans retour, en dorant encore de ses derniers rayons ces saintes montagnes de l'Ombrie où il avait versé ses plus vivifiantes splendeurs (1).

(1) L'art moderne n'est pas riche en bannières ; c'est une raison de plus pour signaler la bannière de l'Immaculée Conception, qu'on voit dans la cathédrale de Spire, et qui est l'ouvrage de M. Steinle. Je signalerais d'avance une œuvre du même genre que M. Horace Vernet doit exécuter pour l'église du Saint-Sépulcre à Jérusalem. L'inspiration ne saurait manquer à l'auteur de la Messe au désert.