

## CHAPITRE X.

### ÉCOLE OMBRIENNE.

Disciples de Pérugin. — André d'Assise et Luca Signorelli. — Pinturicchio.  
— Giovanni Spagna. — Eusebio di San-Giorgio. — Nicola Manni. —  
Tiberio d'Assisi. — Berto di Giovanni. — Melanzio. — Sinibaldo Ibi. —  
Bacchiacca.

L'école de Pérugin ne se compose pas seulement d'artistes qui se sont formés sous sa discipline immédiate, mais aussi de ceux qui, sans avoir été précisément ses disciples, ont subi, de près ou de loin, dans la mesure de leurs facultés personnelles, l'influence si longtemps bienfaisante de ce génie extraordinaire.

Cette influence fut si fortement exercée sur André d'Assise, surnommé l'*Ingegno*, que le travail de son pinceau dans la chapelle Sixtine, ne peut pas se distinguer de celui du maître. Dans quelques-unes de ses madones, par exemple, dans celles du musée du Capitole, il se rapproche davantage de Pintu-

ricchio, et même l'on a coutume d'attribuer à ce dernier cette gracieuse composition. Ses autres ouvrages connus, qui sont, pour la plupart, des images de dévotion, ou fixes, ou mobiles, se trouvent dans l'Ombrie ou dans la Romagne. J'ai cru reconnaître son type de Vierge, dans une Annonciation qui décore le maître-autel d'une pauvre église rurale, près de Pesaro, et dans le charmant petit tableau que l'on conserve, comme un trésor inappréciable, dans le couvent de Sainte-Claire, à Urbino. Mais son œuvre la plus importante est dans sa patrie même; c'est la grande fresque qu'il peignit au-dessus de la porte Saint-Jacques, à Assise, et dans laquelle on trouve tout ce qui le distingue des autres peintres Ombriens, savoir : des ombres plus fortes, des tons moins clairs, et plus de plénitude dans les formes du visage. En admettant que ces différences fussent tout à son avantage, on ne comprend pas le motif de ce beau surnom d'*Ingegno* qui lui fut donné par ses concitoyens, à moins que ce ne fût en mémoire du talent dont il fit preuve dans les divers emplois civils qui lui furent confiés et qui, joints à la cécité dont il fut atteint, expliquent la rareté de ses ouvrages (1). On comprend encore moins l'enthousiasme de Vasari, qui a trouvé moyen d'accumuler, dans quelques lignes, plusieurs contradictions grossières. Dire qu'André d'Assise perdit la vue au moment où

(1) Il y en a un, mais retouché, dans le musée du Louvre. Des documents cités par Rumohr prouvent qu'André d'Assise fut successivement procureur, arbitre, syndic, et enfin camerlingue apostolique.

on lui prophétisait qu'il surpasserait Pérugin lui-même, c'est un moyen bien pathétique d'intéresser la postérité à sa mémoire; mais il aurait fallu citer au moins quelques-uns des titres sur lesquels se fondait cette flatteuse prédiction (1).

Luca Signorelli, autre collaborateur de Pérugin dans la chapelle Sixtine, ne fut pas, à proprement parler, un peintre Ombrien. Piero della Francesca avait été son premier maître, et cet apprentissage se trouvait trop en harmonie avec ses tendances naturelles, pour qu'il fût facile de lui imprimer une autre direction. C'est cependant ce qui arriva quand il peignit, en face de deux fresques de Pérugin, les deux compartiments qui se rapportent à l'histoire de Moïse, et qui sont très-confusément décrits par Vasari. Dans le premier, prodigieusement riche en détails gracieux et pittoresques, on voit plusieurs traits de la vie du divin législateur, avant la sortie d'Égypte : son retour avec sa famille, l'apparition de l'ange qui lui ordonne de circoncire son fils, et Sephora, presque aussi belle qu'une madone de Raphaël, qui s'apprête avec l'aide d'une autre femme encore plus belle, à exécuter cet ordre. Dans le second compartiment, grâce à une application ingénieuse des lois de la perspective, les divers plans sont ménagés de manière à permettre l'introduction de

(1) Toutes les contradictions du biographe ont été très-bien relevées par Rumohr, qui a vu à Assise des quittances signées par l'*Ingegno* en 1509, près de vingt ans après l'époque à laquelle Vasari dit qu'il avait perdu la vue.

plusieurs épisodes qui appartiennent à la dernière partie de la carrière de Moïse. Ici le sujet comportait une certaine rudesse qui aurait été déplacée dans les compositions relatives au Nouveau Testament. Il s'agissait de rendre une série de scènes imposantes qui étaient merveilleusement adaptées aux qualités distinctives du pinceau de Luca Signorelli. Aussi a-t-il su tirer un admirable parti de tous les détails de poésie funèbre dont ce récit est rempli. Ce groupe si varié, auquel Moïse vient lire la loi pour la dernière fois avant de mourir ; cette tristesse de Josué s'agenouillant devant l'homme de Dieu ; ce beau paysage où l'on voit couler le Jourdain par delà les montagnes, et dont la perspective est embellie à dessein, comme pour faire comprendre les regrets de Moïse quand l'ange vient lui dire qu'il n'entrera pas dans la terre promise : tout cela forme une série de scènes mélancoliques parfaitement graduées, dont le seul défaut est d'être resserrées dans un espace trop étroit.

Tout en abdiquant, en partie, l'indépendance de son pinceau, Luca Signorelli ne l'a pas sacrifiée au point de se rendre l'imitateur servile d'un style étranger ; si le sien offre moins d'aspérités, et si ses lignes, ordinairement hérissées d'angles, ont ici des courbes plus gracieuses, on retrouve toujours, sous ces concessions extérieures, la hardiesse de dessin, et la vigueur de touche qui le caractérisent. Il en résulte quelque chose d'analogue à ce que nous signalerons plus tard dans l'école de

Lodi, qui fut le produit, non pas d'un mélange ou d'un éclectisme superficiel, mais d'une fusion vraiment organique entre l'école Ombrienne et l'école Lombarde. Mais dans Luca Signorelli, cette sorte d'assimilation fut passagère ou plutôt intermittente.

Il est curieux de suivre ces intermittences dans la série de ses œuvres. Élève de Piero della Francesca dans ce qui tenait à la partie technique et scientifique de son art, il trouvait dans Pérugin des qualités qui flattaient davantage la grandeur naturelle de son imagination. Giovanni Santi, dans la chronique en vers déjà citée, distingue Piero della Francesca des autres peintres contemporains, en disant qu'il approchait plus qu'aucun d'eux de l'antique (1). Pérugin n'avait, ni ne recherchait ce genre de mérite, mais il avait celui de porter les regards de l'artiste au delà de l'horizon dans lequel le génie des Grecs et des Romains s'était forcément circonscrit. Certains ouvrages de Luca Signorelli prouvent que ces aspirations ne lui furent pas étrangères; d'autres nous le montrent poursuivant des succès d'un ordre inférieur, et détournant ses regards fatigués de l'idéal entrevu.

Ces oscillations commencent avec les fresques de la chapelle Sixtine, quand il avait déjà dépassé sa quarantième année. Sa conversion aux doctrines Ombriennes était alors si prononcée, qu'il se mit,

(1) *Pier del Borgo, antico più di quelli.*

aussi lui, à peindre des bannières; et celle qu'il peignit, en 1488, pour la confrérie de la Sainte Vierge, à Citta di Castello, excita parmi les habitants une si vive admiration, qu'ils l'en récompensèrent par le droit de bourgeoisie, et le chargèrent d'autres travaux dont le plus important fut une Adoration des Mages (1). Plus tard, nous le trouvons occupé à peindre une autre bannière pour l'église de San-Spirito, à Urbino; mais un voyage qu'il avait fait à Florence, quelque temps auparavant, lui ayant procuré l'honneur de peindre, pour Laurent de Médicis, des nudités mythologiques, dont les formes et la carnation sont également repoussantes, il en résulta une rechute momentanée dans la dureté de sa première manière, comme on peut le voir dans les deux tableaux qu'il peignit pour le dôme et pour l'église de Saint-François, à Volterra.

Mais il se releva glorieusement pendant les deux années qu'il passa tant à Sienne que dans les environs (1497-1498), et surtout dans le couvent de Monte-Oliveto où il se surpassa lui-même et devint l'émule des plus grands artistes de son siècle pour la force du dessin, la richesse du coloris et la vérité des caractères. Ses figures expriment, d'une manière saisissante, ce que j'appellerais volontiers l'*intériorité* de la pensée monacale. Dans la plupart des

(1) Cette magnifique composition se trouve aujourd'hui à Rome, dans la galerie pontificale.

compartiments, c'est le recueillement et la force méditative qui dominant. Les teintes brunes et les muscles ressentis, dont il est ailleurs trop prodigue, sont parfaitement appropriés à ces chairs basanées et à ces membres rudes qui rappellent les travaux primitifs des Bénédictins. Il y a deux fresques où l'on voit Totila, suivi de ses guerriers goths, s'agenouiller devant saint Benoît. Dans l'une, ils paraissent renfrognés et assez vieux, et leurs attitudes martiales et tant soit peu insolentes sont parfaitement rendues; dans l'autre, les guerriers sont beaucoup plus jeunes, et c'est là qu'on voit quelle était la véritable vocation de Luca Signorelli. Il aurait dû peindre toujours des moines et des soldats. Nul artiste n'aurait jamais mieux saisi que lui leur caractère et leur contraste.

Pourquoi, au lieu d'achever ce monument si intéressant de l'art chrétien, s'en laissa-t-il d'abord distraire par les peintures du palais Petrucci, à Sienne, et y renonça-t-il ensuite tout à fait, pour se laisser absorber par la trop célèbre fresque de la cathédrale d'Orvieto?

Les peintures allégoriques et historiques du palais Petrucci suffiraient à elles seules pour prouver que Luca Signorelli n'avait pas discontinué ses relations avec l'école Ombrienne, lors même que nous n'aurions pas la preuve la plus positive du commerce d'amitié qu'il entretenait avec Pinturicchio (1).

(1) Il fut parrain d'un de ses enfants.

D'ailleurs, l'influence de Pérugin commençait à devenir prédominante dans l'école de Sienne; de sorte que Luca Signorelli était poursuivi là plus qu'en aucun autre lieu, par les influences salutaires qui avaient dominé et comme sanctifié son imagination dans la chapelle Sixtine.

Il n'est donc pas surprenant que les fresques du palais Petrucci s'en soient ressenties, bien que les sujets qu'il avait à traiter ne fussent ni bibliques ni mystiques. A dire vrai, il n'est pas facile de saisir le sens allégorique caché sous ces représentations disparates dont l'invention n'appartenait probablement pas à l'artiste. Mais quand on les étudie séparément on y trouve des beautés d'un ordre supérieur. Sans parler du coloris, qui est d'une vigueur rare et d'une richesse presque excessive, il y a des figures d'un caractère vraiment héroïque, non-seulement par les formes, mais par le regard, par l'attitude, par les airs de tête. Le peintre était là dans son élément, et il réprimait si bien ses tendances naturelles, qu'il se résignait à peindre des personnages à demi-nus, avec des muscles très-peu ressentis. Quant au costume, on peut lui en reprocher la violation flagrante et quelquefois grotesque. Il s'est permis, dans l'histoire de Coriolan, des licences analogues à celles que Shakespear a su se faire pardonner à force de génie; et il n'est pas sans avoir lui-même quelques titres au même pardon. Il y a dans le regard de l'épouse une puissance qui explique tout, et l'expression du guerrier, surpris et



ému, qui se tient derrière le groupe principal, ne laisse rien à désirer.

La plupart des qualités qu'on admire dans ces fresques, se retrouvent dans le grand ouvrage que l'artiste exécuta, en 1499, dans la cathédrale d'Orvieto, et qui l'a fait regarder comme le précurseur de Michel-Ange, non-seulement à cause du sujet et de la manière dont il est traité, mais aussi parce que ce grand homme, juge si compétent en matière de compositions grandioses et terribles, ne parlait de celle-ci qu'avec la plus grande admiration, et ne dédaignait pas, au dire de Vasari, d'y faire des études et même des emprunts. Assurément, le grandiose n'y manque pas, ni le terrible non plus, mais il y a des figures et même des groupes où l'artiste s'est laissé un peu trop entraîner par la fougue de son imagination et par la nature même de son sujet; et comme la critique se trouva désarmée en présence de cette composition à la fois si riche et si neuve, Luca Signorelli ne se tint plus en garde contre les exagérations qui étaient, pour ainsi dire, inhérentes à ses grandes qualités. Aussi, à dater de cette époque, ses ouvrages perdent-ils, du côté de la grâce, plus qu'ils ne gagnent du côté de la force, comme on peut le voir dans les tableaux dont il décora les églises de Cortone, et dont le plus important, représentant la Communion des apôtres, se trouve encore aujourd'hui dans le chœur de la cathédrale(1).

(1) Il y en a deux dans l'église du *Gesù*. Celui qui représente la

A quatre-vingt-cinq ans, il maniait encore le pinceau avec vigueur, et il traçait encore des figures compliquées dans des attitudes dont le repos était systématiquement exclu. L'étude du nu et même du squelette finit par devenir sa passion dominante; mais à force de plonger son imagination dans les détails anatomiques, il avait fini par ne plus voir autre chose dans l'art et même dans l'homme, et cette monomanie fut enfin poussée si loin, que, pour se consoler de la perte d'un fils tendrement aimé, il le fit dépouiller de la tête aux pieds, pour dessiner minutieusement tous les muscles de son corps, et pour avoir ainsi par devers soi sa ressemblance tout entière (1). Ce fut ainsi qu'en vieillissant, il finit par perdre entièrement de vue les traditions de l'école Ombrienne.

Il en fut tout autrement d'un autre collaborateur de Pérugin, non moins maltraité que ce dernier par le biographe Vasari. Je veux parler de Bernardino Betti, plus connu sous le nom de Pinturicchio (2).

Sa carrière artistique embrasse environ trente années très-activement employées, et quand on compare entre eux les produits de son brillant pinceau durant cette longue période, on trouve qu'il n'a pas cessé de faire des progrès jusqu'à la fin, et que

Conception est d'une dureté rebutante. L'autre a pour sujet l'Adoration des bergers et n'est guère plus attrayant.

(1) Vasari.

(2) Né en 1454, mort en 1513.

les tâches les plus glorieuses sont aussi celles qu'il a le mieux remplies.

La question de savoir s'il fut réellement élève de Pérugin, qui n'avait que huit ans de plus que lui, ou s'ils furent formés sous la discipline d'un maître commun, qui ne put être que Bonfigli, est d'une médiocre importance. Il suffit de constater que nul n'a reproduit aussi fidèlement et aussi invariablement que Pinturicchio, ce que les contemporains ont appelé le *style péruginique*. Il soutenait encore l'honneur de l'école Ombrienne dans les années où son fondateur ne produisait plus que des œuvres de décadence, et quand Raphaël était entré dans la voie nouvelle que lui traçaient l'émulation et un impérieux patronage.

Appelé à Rome par le pape Sixte IV en même temps que Pérugin et ses compagnons, tant Ombriens que Florentins, il ne paraît pas avoir mis la main au grand ouvrage de la chapelle Sixtine ; mais les princes de l'Église et les seigneurs romains ne laissèrent pas longtemps son pinceau inactif. Des peintures qu'il exécuta dans le palais Colonna et dans celui du cardinal Dominique de la Rovère, il ne reste plus le moindre vestige, et celles dont il orna le palais du Belvédère, en 1484, sous le pontificat d'Innocent VIII, ont été trop lourdement restaurées sous celui de Pie VII, pour qu'on puisse se faire une juste idée du charme que l'artiste avait su déployer, non-seulement dans les sujets de dévotion qui étaient le triomphe de son école, mais dans les compositions

accessoires, paysages, fabriques, aspect gracieux et pittoresque des principales villes italiennes, ce qui formait une innovation attrayante dans le domaine de l'art. C'était la première fois qu'on employait ce genre de décoration sur une si grande échelle.

La retouche n'a pas moins défiguré les fresques de Pinturicchio dans la petite église de Saint-Onufre et dans celle de Sainte-Croix de Jérusalem, où le cardinal Olivier Caraffa, qui en était le patron, lui avait donné à peindre l'histoire de sainte Hélène et de Constantin découvrant l'instrument du supplice du Christ et le transportant en triomphe à Constantinople (1). A l'exception de la tête de l'Homme-Dieu qui est peinte au-dessus de l'autel, cet ouvrage a été brutalement retouché à plusieurs reprises, et il ne reste guère plus à admirer que l'ordonnance et l'esprit général de la composition.

Dans l'église de San-Pietro in Montorio, on voit encore de lui un Couronnement de la Vierge et plusieurs figures de Sibylles d'un style très-gracieux ; ce sont les débris, assez bien conservés, des peintures dont il avait orné cette église, bâtie par le même architecte que Santa-Maria del Popolo, et qui était aussi un objet de prédilection pour les artistes chrétiens.

Mais ces divers ouvrages ne sauraient être regardés que comme des opuscules, si on les compare

(1) Ce dut être vers 1492. Ce fut ce même cardinal qui lui fit peindre le tableau qui est au Musée de Naples.

avec les vastes surfaces qu'il couvrit des produits variés de son infatigable pinceau, tant dans le château Saint-Ange que dans le Vatican, quand le pape Alexandre VI fut monté sur le trône pontifical. Les peintures du château Saint-Ange ont disparu depuis longtemps, et l'on est obligé d'avouer qu'ici le vandalisme a été bon à quelque chose; car ces peintures étaient la glorification de la famille Borgia, et l'on y remarquait, outre le portrait du Pape, ceux de ses parents, de ses amis, de l'infâme César Borgia avec ses deux frères, et la fameuse Lucrece leur sœur. Pour tous ceux qui étaient au courant de l'histoire scandaleuse de presque tous ces personnages, cette représentation était comme une commémoration abrégée de tous les genres de crimes; et l'on n'était pas même libre de refuser d'y croire, car, outre l'éclatante publicité qu'on affectait de donner au scandale, on semblait vouloir que les arts même en fussent complices; et, par un excès de profanation dont le monde catholique n'avait pas encore vu d'exemple, Alexandre VI s'était fait représenter dans une des chambres du Vatican, à genoux devant la sainte Vierge, qui n'était autre que le portrait de la belle Julie Farnèse, dont les aventures étaient dès lors malheureusement trop connues.

Si Pinturicchio n'avait peint que les salles de l'appartement Borgia, on serait tenté d'admettre, avec Vasari, que sa réputation fut bien au-dessus de son mérite, et d'attribuer la vogue extraordinaire

dont il jouit, surtout auprès des grands, à la promptitude avec laquelle il sut les satisfaire. Tout autre que lui aurait mesuré avec effroi l'étendue des surfaces qu'il s'agissait de couvrir. Son vieux maître, Benedetto Bonfigli, dont le pinceau s'était exercé aux peintures de grande dimension, dans le palais public de Pérouse, vint lui prêter le secours de sa main défaillante et peut-être le remplacer pendant les absences que nécessitaient les ouvrages entrepris par lui tantôt à Naples, tantôt à Orvieto; car Pinturicchio ne pouvait plus suffire à l'empressement de ses admirateurs, et les cinq années qui s'écoulèrent, de 1492 à 1497 (1), furent marquées par des tiraillements qui lui firent parfois payer assez cher sa popularité croissante. Tantôt c'était Alexandre VI qui sommait les Orviétains de lui renvoyer son peintre favori, tantôt c'était le conseil de fabrique qui le querellait sur sa consommation excessive de bleu d'outre-mer et de vin; aussi ne mena-t-il à bonne fin, dans la cathédrale d'Orvieto, que les figures de docteurs qu'on voit encore aujourd'hui derrière le grand autel, et qui, sans être indignes ni du lieu ni de l'artiste, sont cependant inférieures aux œuvres qu'il devait bientôt exécuter à Pérouse et à Sienne.

Celles dont il orna les quatre chambres de l'appartement Borgia, et dont une partie fut détruite

(1) Les fresques d'Orvieto furent commencées en 1492, et celles du Vatican en 1493.

sous Léon X, embrassaient une telle quantité de sujets disparates, qu'il était impossible de saisir exactement les rapports qui les unissaient entre eux. Il y avait des scènes tirées de l'Ancien et du Nouveau Testament, des légendes de saints et de saintes, des divinités égyptiennes, des représentations allégoriques de la Justice et des diverses sciences qui, sous le nom de *trivium* et de *quadrivium*, formaient la base de l'enseignement public dans les écoles; à quoi il faut ajouter le désordre qui résulte de compartiments marqués par des reliefs la plupart tombés en ruine, et qui ont souvent l'inconvénient de faire paraître sur le premier plan ce qui devrait former le fond du tableau.

Ce qui reste de toutes ces peintures, suffit pour nous donner une idée du goût d'Alexandre VI. Il ne faut pas oublier que ces chambres étaient habitées par lui, et que c'est pour cela qu'elles sont désignées sous le nom d'appartement Borgia. Celle où il s'est fait peindre à genoux devant le Christ qui sort victorieux du tombeau, se distingue précisément entre toutes les autres par la médiocrité, je dirais presque par le mauvais goût des fresques qui la décorent. Les quatre compartiments relatifs à l'histoire de la Vierge, la représentent sous des traits tellement différents de ceux qu'on admire dans la plupart de ses tableaux d'autel, qu'on serait tenté d'imputer toutes ces misères au pinceau défaillant de Bonfigli, en qui Pinturicchio respectait sans doute un des ancêtres de l'école Ombrienne. On voudrait

pouvoir le décharger également de la responsabilité d'avoir peint les deux compartiments où sont représentées la Résurrection et l'Ascension de Notre-Seigneur; malheureusement le type du Christ est exactement le même que celui de la chapelle de Saint-Bernardin, dans l'église d'Araceli, où Pinturicchio fut chargé, immédiatement après, de tracer, outre les principaux traits de la vie de ce saint réformateur, la scène si pathétique de ses funérailles. C'est seulement dans cette dernière partie qu'on trouve encore, en dépit des retouches qu'elle a subies, des traces d'une véritable inspiration. Rien de plus éloquent que cette douleur muette, dont l'intensité n'est pas moins exprimée par l'attitude et le geste que par l'altération des traits; et rien n'est plus beau, ascétiquement parlant, que cette figure roide et décharnée, couchée sur sa bière. Mais, quand l'artiste a voulu la peindre debout, à l'état de glorification, entre saint Antoine de Padoue et saint Louis de Toulouse, au-dessous de l'image du Christ, il n'a pas moins complètement échoué que dans ses fresques de l'appartement Borgia. Il faut en dire autant des quatre Évangélistes de la voûte. Pour se corriger de cette mollesse expéditive dont son pinceau avait contracté l'habitude, en couvrant tant de murs et tant de voûtes de compositions sans verve et souvent sans caractère, il avait besoin d'un patronage plus intelligent que celui d'Alexandre VI, et ce patronage, il le trouva dans trois dignes neveux de Sixte IV, Clément, Jean et Jules de la Rovère, dont



le dernier devait bientôt monter sur le trône pontifical.

Le produit des relations qui s'établirent entre ces trois personnages et Pinturicchio, se trouve à la voûte du chœur de *Santa-Maria del Popolo*, et dans deux chapelles latérales, ornées en outre de sculptures qui sont en parfaite harmonie avec les peintures. C'est là que le talent de l'artiste, faussé par ses ouvrages antérieurs, reparaît dans tout son charme et dans toute sa vérité.

Un écrivain contemporain, dans un écrit adressé à Jules de la Rovère, devenu pape, lui fait honneur de tous les travaux entrepris pour l'embellissement du chœur de *Santa-Maria del Popolo* (1). Non-seulement il chargea Pinturicchio de peindre, à la voûte, le Couronnement de la Vierge, avec ce cortège de prophètes et de sibylles dont les types si purs et si gracieux ressemblent tant à ceux de Raphaël ; mais il lui fit exécuter, en outre, les dessins des vitraux qu'on admire encore aujourd'hui aux deux fenêtres du chœur, et qui sont l'ouvrage de deux célèbres artistes français, Claude et Guillaume Marcillat.

La chapelle que fit construire le duc de Sora, Jean de la Rovère, frère de Jules II, et qui est consacrée à saint Augustin, satisferait peut-être davantage l'œil et le goût, si elle était moins couverte de peintures. Outre le tableau d'autel, représentant la Madone avec l'Enfant-Jésus, entourée de plusieurs saints, il

(1) Albertini, *De mirabilibus novæ et veteris urbis Romæ*.

y a l'image assez peu grandiose du Père éternel, puis une Assomption, où l'on reconnaît des figures et même des groupes empruntés à d'autres ouvrages du même peintre, enfin des grisailles de moindres dimensions, où il a tracé, entre autres sujets légendaires, le martyr des deux grands apôtres et celui de sainte Catherine. Mais ce n'est pas encore là qu'il a été le plus heureusement inspiré, c'est dans les compartiments supérieurs qui forment les lunettes de la voûte, et où se trouvent représentés, dans une série de compositions qu'on ne se lasse pas d'admirer, les principaux traits de l'histoire de la Vierge. C'est la même tâche qu'on lui avait donnée à remplir dans l'appartement Borgia; mais quelle différence, non-seulement sous le rapport de la verve et de l'inspiration, mais aussi sous le rapport de l'ordonnance et de l'attention donnée aux moindres détails, comme si l'artiste avait pris ici son œuvre beaucoup plus au sérieux.

Cependant il y a une chapelle voisine de celle-là, où Pinturicchio a laissé des fresques encore plus admirables, et qui sont, à tout prendre, avec la Madone si ravissante de l'église de San-Cosimato, ce qu'il exécuta de plus parfait pendant son séjour à Rome. D'abord, le type de la Vierge en adoration devant l'Enfant-Jésus, est un des plus purs et des plus suaves qui soient sortis de l'école Ombrienne, et le paysage, qui sert de fond au tableau, est si riche de coloris et de poésie, si attrayant par le mélange des ruines pittoresques avec les beautés végétales, qu'on pour-

rait presque lui reprocher de trop distraire le spectateur du grand mystère qu'il a sous les yeux. Au-dessus, dans les lunettes de la voûte, on aperçoit d'autres merveilles, dont on voudrait pouvoir étudier les moindres détails. C'est la légende de saint Jérôme, traitée avec une grandeur et une simplicité de style, qui contraste singulièrement avec la manière molle et diffuse de plusieurs autres compositions du même artiste. Ici tout est sobre et imposant, mais il y a une scène qui fait plus d'impression que toutes les autres, c'est celle où l'on voit le saint, dressé sur son séant, disant le dernier adieu à ceux que la douleur a réunis autour de sa couche.

Dans une autre chapelle, plus rapprochée du chœur, on voit quatre figures de Pères de l'Église, auxquelles on reconnaît encore, malgré les dégâts qu'elles ont subis, le pinceau gracieux de Pinturicchio. Ce sont sans doute les restes de peintures plus considérables qu'il avait dû exécuter pour compléter l'ornementation de cette chapelle, déjà décorée de très-belles sculptures par son fondateur, le cardinal Costa (1479).

Celle de la famille Cibo, fondée par un neveu d'Innocent VIII, et consacrée par lui à saint Laurent, son patron, était également, au rapport de Vasari, couverte de fresques du même artiste ; mais de celles-là il ne reste plus le moindre vestige, depuis que Carlo Fontana, l'un des arbitres du goût public au XVIII<sup>e</sup> siècle, leur a substitué les ornements de

stuc et de marbre que chacun peut y admirer aujourd'hui.

Il y avait donc, dans cette église privilégiée, outre la voûte et les vitraux du chœur, quatre chapelles entièrement peintes par Pinturicchio, et peintes, au moins l'une d'elles, avec un tel amour, qu'on chercherait en vain, parmi les autres ouvrages de Rome, et même parmi ceux de Spello, de Pérouse et de Sienne, où l'attendaient d'autres succès, quelque chose qui mérite davantage la qualification de chef-d'œuvre.

Avec le xvi<sup>e</sup> siècle, commença pour lui une ère nouvelle qui promettait tous les genres de prospérités à la fois : talent agrandi et purifié, profits réalisés et consolidés (1), considération lentement et sûrement acquise, emplois publics obtenus dans sa patrie (2), patronages encore plus glorieux que ceux de Rome, et, pour couronner tout cela, une compagnie qu'il croyait sage et dévouée, dont la fécondité lui donnait le plaisir d'appeler ses enfants par de grands noms historiques, comme ceux de Jules-César et de Camille, fantaisie assez étrange dans un peintre Ombrien, et qui prouve à quel point l'antiquité classique avait pris possession des imaginations même les plus pures.

Pendant un voyage qu'il avait fait d'Orvieto à Pé-

(1) Alexandre VI lui avait assuré l'usufruit de deux *tenimenti* dans le territoire de Chiusi.

(2) En 1501, il fit partie du collège des Décemvirs, à Pérouse.

rouse, en 1496, il avait pris l'engagement de peindre, dans cette dernière ville, un grand tableau d'autel, très-riche en figures accessoires, pour l'église de Santa-Maria dei Fossi; mais il avait été si impérieusement rappelé à Rome par Alexandre VI, qu'il n'avait pas eu le temps de remplir son engagement. Maintenant qu'il était libre de toute entrave, et qu'il se voyait comblé d'honneurs par ses concitoyens, il voulut sans doute justifier, par la production d'un chef-d'œuvre, l'admiration qu'ils avaient conçue de loin pour son talent; car, jusqu'alors, ce talent avait été exercé presque exclusivement hors de sa patrie, bien qu'il eût presque atteint sa cinquantième année.

L'ouvrage qui fut le fruit de cette inspiration patriotique, ajoutée à l'inspiration religieuse, se trouve aujourd'hui à l'académie de Pérouse, dans un état qui ne permet d'apprécier qu'en partie sa beauté primitive. Cette beauté ne consiste ni dans l'ordonnance ni dans l'agencement des figures, quoiqu'elles soient très-nombreuses; mais comme chacune d'elles est inscrite dans un compartiment séparé ou dans un médaillon, il n'y a point ce qu'on appelle un effet d'ensemble, à moins qu'il ne soit pour les yeux, à cause du coloris auquel il ne manque que d'être mieux conservé, pour ne laisser rien à désirer, ni pour la richesse, ni pour l'harmonie. C'est dans l'expression et dans le caractère de chaque tête, prise isolément, qu'il faut chercher la preuve de la verve qu'il apporta dans l'accomplissement de cette tâche.

Outre les quatre Évangélistes, il y a les figures imposantes de saint Jérôme et de saint Augustin, et deux petites compositions accessoires qui nuisent un peu trop au sujet principal : l'une est l'Annonciation, et présente un type de Vierge tellement gracieux, que la Madone de la partie centrale en est complètement éclipsée; l'autre est le Christ mort, à moitié descendu dans le tombeau, et soutenu par deux anges, sujet pathétique, si souvent traité par l'école Ombrienne, et où Pinturicchio ne devait être surpassé que par Raphaël; encore faut-il ajouter que, sous le rapport du sentiment, la victoire est restée douteuse. L'un des anges de Pinturicchio a, dans sa physionomie, et surtout dans ses yeux rougis par les larmes, une expression de douleur qui remue fortement l'âme, et qui n'ôte rien à la beauté de ce céleste visage. Il y a là toute une élogie; et quand on descend de ces hauteurs poétiques pour étudier les moindres détails, on trouve dans la délicatesse des demi-teintes et dans la finesse du dessin des parties nues, de nouvelles preuves de l'importance que mettait l'artiste à ne pas tromper l'attente de ses concitoyens.

Ce fut sans doute vers la même époque, et par l'effet de la même émulation, qu'il peignit dans l'église de Saint-Jérôme, à Pérouse, le beau tableau représentant la Vierge sur son trône, entourée de quatre saints. Si la figure principale ne satisfait pas entièrement le spectateur, il est amplement dédommagé par les figures accessoires, dans lesquelles on

a voulu reconnaître la main de Raphaël, dont l'influence sur son condisciple paraît avoir été d'autant plus prompte qu'elle fut involontaire. Mais cette influence ne s'était pas encore fait sentir, quand Pinturicchio alla peindre, en 1501, les fresques de la chapelle des Baglioni, dans l'église de Sainte-Marie-Majeure, à Spello. Ces peintures, distribuées en trois compositions distinctes, sans aucune liaison entre elles, représentent l'Annonciation, l'Adoration des Mages et le Christ enfant disputant avec les docteurs. La première offre à peu près la reproduction des types de Vierge qu'il a mis dans ses tableaux de Santa-Maria del Popolo, et dans celui de l'académie de Pérouse; mais l'attention du spectateur est distraite du sujet principal par le portrait de l'artiste, tracé par lui-même, et qui, s'il était mieux conservé, ne serait pas indigne de servir de pendant à celui de Raphaël.

La même Vierge reparait, mais avec une toute autre suavité d'expression, dans l'Adoration des Mages; c'est encore le thème favori de l'école, c'est-à-dire que la Mère est en adoration devant son divin Enfant, dont le regard semble être d'intelligence avec le sien; et le groupe d'anges qui planent dans les airs, ainsi que les trois rois qui s'avancent avec leur pompeux cortège, sont mis très-habilement en rapport avec la scène mystique vers laquelle tout converge. Seulement, on regrette que les bergers soient si vulgaires, et que le peintre ait été si mal inspiré en traçant la figure de saint Joseph. Le même

défaut d'inspiration se remarque dans les docteurs qui disputent.

Après le patronage des Baglioni, vint un autre patronage encore plus glorieux, qui ouvrit à son imagination de nouvelles perspectives. Il arriva donc à Sienne en 1502, et sa première tâche, celle où il pouvait le mieux s'aider des traditions de son école, fut de peindre la légende de saint Jean-Baptiste, dans une chapelle de la cathédrale; et, quoiqu'il ne reste plus de cette peinture qu'un seul fragment qui ne soit pas méconnaissable, on y reconnaît, au premier coup-d'œil, le peintre légendaire de Santa-Maria del Popolo. Un tableau de la Nativité, que ses nouveaux patrons lui firent peindre dans la même année (1504), pour l'église de Saint-François, et qui devint plus tard la proie des flammes, était probablement exécuté dans le même style, sans parler de tant d'autres images de dévotion qui ont disparu, et qui devaient se ressentir de ce nouveau flux d'inspirations. Heureusement la plus belle et la plus radieuse de toutes, celle où l'on admettrait le plus volontiers la collaboration de Raphaël, a échappé à tous les accidents et à tous les genres de vandalisme; je veux parler de la Madone de Monte-Oliveto, près de San-Gimignano, pure fleur ombrienne, éclosée sous l'influence de réminiscences vivaces, auxquelles l'éloignement des temps, ni celui des lieux n'ôtait rien de leur puissance, mais éclosée si mystérieusement, qu'elle a été longtemps la plus ignorée des œuvres de l'artiste, et qu'on n'a pas encore pu



lui assigner, avec précision, sa véritable date. Tout ce qu'on peut affirmer, en voyant ce beau type de Vierge, et les deux figures latérales, si fortes d'expression et de caractère, c'est que Pinturicchio avait su, depuis ses travaux de Rome et de Spello, ajouter quelque chose aux qualités, déjà si séduisantes, de son pinceau mystique.

Les œuvres de ce genre étaient pour lui comme de pieuses distractions dans les intervalles de repos que lui laissait le patronage glorieux, mais exigeant des Piccolomini. Cette famille était alors représentée, à Sienne, par trois frères, dont l'aîné, digne héritier du nom et des grandes qualités de Pie II, n'était pas moins jaloux que lui de faire servir le génie des artistes contemporains à l'illustration de sa race et à la décoration de sa patrie. Ce personnage, qui n'avait pas moins de noblesse dans l'esprit que dans le sang, était le cardinal François Piccolomini qui, devenu Pape l'année suivante (1502), sous le nom de Pie III, ne régna que quelques semaines, et ne put, en cette qualité, rien exécuter de mémorable. Mais, avant son élévation au trône pontifical, il avait été le premier à deviner le génie du jeune Michel-Ange, et il l'avait chargé de sculpter quinze statues pour sa chapelle du dôme de Sienne, avant qu'aucun autre patron italien eût seulement songé à occuper sérieusement son ciseau ou son pinceau. Vingt-cinq ans avant que Léon X eût la pensée de construire une bibliothèque pour y déposer les trésors littéraires recueillis par ses ancêtres, le petit-neveu du sa-

vant et héroïque Pie II avait fait bâtir, dans un but analogue, et à la gloire de son grand-oncle, plus justement populaire qu'aucun des Médicis, un édifice destiné à recevoir, outre les ouvrages composés par lui, les manuscrits grecs et latins qu'il s'était procurés à grands frais, non par ostentation, mais pour satisfaire à un impérieux besoin de sa noble intelligence. A cet édifice, commencé en 1495, le cardinal François Piccolomini voulut donner une décoration qui fût en rapport avec sa destination. Des miniaturistes, alors célèbres, parmi lesquels on distingue Libérale de Verone et un certain Pierre de Pérouse, qu'il ne faut pas confondre avec le maître de Raphaël, furent appelés à décorer les principaux manuscrits des produits de leurs gracieux pinceaux (1). Les plus habiles sculpteurs en bois et en métal, Lorenzo di Mariano, Antonio di Giacomo et surtout Antonio Barili, qui ne fut jamais égalé pour la sculpture des cadres et des portes, s'acquittèrent, avec un zèle tout patriotique, des tâches respectives qui leur furent assignées; et quand tous ces travaux préliminaires furent enfin terminés, celui qui les avait ordonnés se souvint sans doute de l'artiste favori d'Alexandre VI et de la famille de la Rovère, et

(1) Les manuscrits les plus riches en miniatures furent emportés plus tard en Espagne par le cardinal Burgos, qui fut gouverneur de Sienna pour l'empereur Charles-Quint. Vasari a commis une erreur en confondant ces manuscrits de la bibliothèque Piccolomini avec ceux qui appartiennent au dôme de Sienna, et qui sont restés intacts jusqu'à nos jours.

Pinturicchio, qui n'avait pas de rival, du moins dans son école, comme peintre historique et légendaire, eut à tracer, dans une sorte d'épopée pittoresque, les principaux traits de la vie de Pie II, liée à tous les grands événements du xv<sup>e</sup> siècle et couronnée par une tentative héroïque qui suffisait à elle seule pour inspirer un peintre digne d'une pareille tâche. Le héros avait fourni une longue et laborieuse carrière, toute consacrée à la défense des grands intérêts de la chrétienté, menacée à la fois par le schisme et par les barbares. Il avait parcouru presque toute l'Europe comme ambassadeur auprès des diverses cours, il avait reçu la couronne poétique des mains de l'empereur Frédéric III, qui se l'était attaché comme secrétaire et l'avait ensuite chargé de négocier avec le Pape Calixte III, auquel il devait lui-même succéder bientôt, une ligue générale des princes chrétiens contre les Turcs. Son zèle, non moins ardent qu'éclairé, l'avait fait élever d'abord au cardinalat, puis immédiatement après au pontificat, et les populations que menaçait le fer des Ottomans l'avaient salué d'avance comme leur libérateur. A sa voix, l'enthousiasme des antiques croisades avait semblé se réveiller en Italie, un concile avait été convoqué par le Pape à Mantoue, on y avait procédé à la canonisation de sainte Catherine de Sienne, comme pour donner aux nouveaux croisés une patronne de plus dans le ciel, et, au milieu des préparatifs de la croisade, le vénérable pontife, victime de son zèle trop mal secondé, avait expiré dans la ville d'An-

cône, au moment même où un saint ermite avait aperçu son âme portée par des anges dans le ciel. Tels étaient les événements mémorables que Pinturicchio avait à représenter dans une série de dix compartiments qu'on peut appeler à juste titre les dix chants d'une épopée religieuse et chevaleresque.

Malheureusement, le génie de Pinturicchio ne se trouva pas à la hauteur de ce magnifique sujet, qui tenait beaucoup plus du genre héroïque que du genre mystique ou gracieux. Or, l'école dont il était sorti l'avait bien initié au culte des saints, mais non point au culte des héros, et ce n'était pas vers cette région de l'idéal que son imagination prenait le plus volontiers son essor. De plus, la matière même de ces dix compositions n'était ni aussi heureusement choisie, ni aussi heureusement distribuée qu'elle aurait pu l'être, vu le grand nombre d'épisodes émouvants qu'elle offrait au peintre ou à l'ordonnateur, quel qu'il fût (1). Pourquoi, par exemple, a-t-il omis cette scène si belle qui se passa à la diète de Ratisbonne, quand Piccolomini, plaidant devant elle pour les chrétiens d'Orient, qu'il s'agissait de sauver par un élan de sympathie pour leurs souffrances, fit pleurer, à force d'éloquence de cœur, tout un auditoire de diplomates? On pourrait citer d'autres traits de cette vie si pleine et si laborieusement consacrée

(1) Il est dit dans le contrat : *Sia tenuto fare in fresco dieci storie nelle quali, secondo li sarà dato in memoriale e nota, abbia a dipingere la vita di Papa Pio*, etc. Voir le document dans la nouvelle édition de Vasari. Vol. V, p. 286.

à trois nobles buts : la suppression du grand schisme, la délivrance des Grecs et la restauration des lettres antiques ; mais il y aurait de l'injustice à faire retomber sur le peintre la responsabilité de ces omissions. Il n'en est pas de même des faiblesses de style et des incorrections de dessin qui déparent, pour un œil exercé, le plus grand nombre de ces compositions, et dont il doit être rendu seul responsable, bien qu'elles ne soient pas toutes son ouvrage ; car, dans le contrat passé entre lui et la famille Piccolomini, il est formellement stipulé que les têtes seules devront être peintes de sa propre main, ce qui explique suffisamment le défaut de proportion ou même d'équilibre qu'on remarque dans certaines figures, même dans celles qui occupent le premier plan ou qui jouent le principal rôle (1). En général, Pinturicchio ne sait pas faire poser ses personnages ; il sait tout aussi peu les faire mouvoir ou les draper, et voilà pourquoi il aime tant à représenter des foules bien serrées, auxquelles il mêle quelques charmants visages marqués de l'empreinte si suave de l'école Ombrienne et qui désarment momentanément la sévérité de la critique.

Dans cette série de compositions, il y en a deux (et ce sont les plus belles), où l'on a voulu recon-

(1) Ces incorrections sont surtout frappantes dans le troisième compartiment où le jeune Piccolomini reçoit la couronne de laurier, et dans le sixième, où il reçoit le chapeau de cardinal de Calixte III, qu'on prendrait pour un nain déguisé en souverain pontife, tant le raccourci des membres inférieurs est mal rendu.

naître la main de Raphaël. Que ce dernier, dont le grand talent commençait alors à poindre, ait aidé, plus que par des conseils, son condisciple, assez âgé pour être son père, c'est ce qu'il est impossible de mettre en doute, non pas à cause du témoignage de Vasari, auquel on peut reprocher ici plus que de l'exagération (1), mais à cause de la différence qui se trouve entre ces deux compositions et toutes les autres. Dans la première, on voit le jeune Piccolomini qui accompagne le cardinal Capranica au concile de Bâle, et l'agencement des figures est combiné de manière à laisser à ce dernier sa place et son rôle de principal personnage, tout en faisant ressortir celui dont il s'agit de tracer l'histoire. Toute cette partie du tableau est traitée de main de maître, tant pour les caractères que pour les poses, et est la reproduction fidèle du dessin original conservé dans la galerie de Florence et dont nul autre que Raphaël ne peut être l'auteur. La seconde composition, qui lui est attribuée, est la cinquième dans la série, et il faut avouer que c'est la plus gracieuse de toutes. Elle représente le mariage de l'empereur Frédéric III avec Éléonore de Portugal, et le groupe de femmes qui forment le cortège de la nouvelle impératrice est

(1) Voici comment s'exprime Vasari dans la vie de Pinturicchio : *Gli schizzi e i cartoni di tutte le storie che egli vi fece, furono di mano di Raffaello...* Il est vrai qu'il modifie un peu son assertion dans la vie de Raphaël, où il se contente de dire que Pinturicchio *lo condusse in Siena; dove Raffaello gli fece alcuni dei disegni e cartoni di quella opera.*

tellement éblouissant, qu'on ne songe même pas à chercher du regard le jeune Piccolomini. Ici, c'est la fiancée qui est l'héroïne ; mais ses traits et ses formes n'ont rien de commun avec les types de l'école Ombrienne et semblent indiquer un portrait de famille plutôt qu'une création spontanée de l'artiste. Il n'en est pas de même du groupe des suivantes, où l'on remarque, sinon un ouvrage immédiat de Raphaël, au moins des contours tracés d'après son esquisse et, pour ainsi dire, sous son inspiration (1).

On ne comprend pas que l'exécution ou même les dessins des huit autres compositions aient jamais pu lui être attribués. Il y a des fautes que la noblesse naturelle de son imagination ne lui aurait jamais laissé commettre. Il aurait mis plus de verve et plus de grandeur dans la représentation du concile de Mantoue, et l'on n'y verrait pas tous ces volumes ouverts et tous ces docteurs qui semblent soutenir froidement une thèse. La canonisation de sainte Catherine aurait présenté des groupes et des incidents bien autrement animés, et le sujet principal n'aurait pas été relégué tout au fond du tableau. Enfin un génie comme celui de Raphaël aurait tiré un tout autre parti de la mort de Pie II, causée par la disproportion de ses forces physiques avec son zèle chevaleresque et pastoral. Dans la composition de Pinturicchio, le Pape est encore vivant et semble

(1) Le dessin original de cette composition se trouve à Pérou , dans le palais Baldeschi.

donner des ordres relatifs à la flotte vénitienne qui est en vue, mais les oiseaux funèbres qui planent au-dessus de sa tête, et le cyprès qu'on aperçoit près de lui, bien qu'il soit dans l'intérieur du port d'Ancone, font pressentir la catastrophe qui allait ruiner sans retour tant de belles espérances.

Les défauts qui déparent la plupart de ces fresques, se retrouvent dans celle qu'il a peinte en dehors de la sacristie, et qui représente le couronnement de son nouveau patron, devenu pape sous le nom de Pie III. C'était le cas de raviver ses inspirations par la reconnaissance; mais l'artiste, engagé dans une fausse voie, oubliait jusqu'aux règles élémentaires de la composition pittoresque, reléguant au fond du tableau la figure en demi-relief du personnage principal, et mettant sur le premier plan, dans les attitudes les moins appropriées à une scène si sérieuse, une multitude d'acteurs insignifiants qui n'ont d'intéressant que la richesse ou la bizarrerie de leurs costumes.

Soit que ses forces fussent épuisées par une si longue tâche, soit que son pinceau trop expéditif fût tombé peu à peu dans le relâchement qui lui avait fait produire, à Rome, tant d'œuvres triviales, et dont il lui était difficile de se relever encore une fois, il est certain qu'à partir de l'époque où il eut terminé ses fameuses fresques (vers 1506), il ne fit plus rien qui fût digne de la réputation qu'il avait acquise. On peut voir dans l'église de Saint-André, à Spello, un de ses plus médiocres tableaux, qui est



daté de 1508, et qui, par une ironie du sort, est beaucoup mieux conservé que celui de l'académie de Pérouse. Ici l'artiste a voulu, lui aussi, agrandir sa manière, et il a tracé des figures de beaucoup plus grandes dimensions, ce qui ne lui a pas du tout réussi. Il a presque aussi complètement échoué dans le caractère de ses personnages, sans excepter celui de la Vierge. Il n'y a guère que le saint Jean, placé au bas du trône, qui rachète un peu les faiblesses de cette composition. L'année suivante, il en exécuta une plus faible encore pour l'église des Augustins, à San-Severino (1) : et, si ce mouvement de décadence continua, dans la même proportion jusqu'à la fin, il n'y a pas lieu de regretter la perte ou la destruction de son tableau de la Nativité, qui ornait jadis la chapelle Sergardi, dans l'église des Franciscains de Sienne, et qui dut être terminé dans la dernière année de sa vie.

La cause de sa mort ne fut pas, comme le prétend absurdement Vasari, le désespoir d'avoir manqué une belle occasion de s'enrichir aux dépens des moines franciscains de Sienne (2). Non, ce ne fut ni la honte, ni le remords qui rendirent amers ses derniers moments, mais le sentiment affreux de l'aban-

(1) Il y a, dans la sacristie de la même église, un autre tableau d'un tout autre style, mais aussi d'une époque bien antérieure.

(2) Suivant Vasari, Pinturicchio demanda longtemps à être débarrassé d'une caisse très-lourde qu'on avait laissée dans sa chambre, et, quand il sut qu'elle était pleine de ducats, il ne put se consoler d'avoir laissé échapper une pareille proie.

don dans lequel le laissait mourir celle qui avait partagé jusque-là les diverses vicissitudes de sa fortune, et qui, dans son impatience de contracter un nouveau lien, s'enfuyait avec son ignoble complice, après avoir fermé la porte sur son mari agonisant, de manière que ses plaintes ne fussent entendues de personne. Ceci se passait en 1513, et l'on voit dans le palais Borromeo, à Milan, une petite miniature de Pinturicchio, de la même date, qui représente Jésus portant sa croix, et qui pourrait bien être une allusion à celle que ce martyr de la patience conjugale avait à porter lui-même.

Si l'on peut reprocher à Pinturicchio d'avoir trop produit, on peut adresser le reproche contraire à son condisciple Spagna, dont les œuvres sont à la fois si suaves et si soignées, que l'œil le plus exercé est souvent exposé à les confondre, je ne dis pas avec celles de Pinturicchio ou de Perugin, mais avec celles de Raphaël lui-même; et cette ressemblance n'est pas seulement l'effet de leur apprentissage commun, elle tient aussi aux efforts qu'il fit pour imiter la manière de son condisciple, quand il vit celle de son maître devenir, dans un certain sens, de plus en plus inimitable.

Il y a, dans le musée de Berlin, un tableau très-admirable, quoique endommagé, représentant l'adoration des Mages et dans lequel on a cru reconnaître la main de Raphaël. Je crois que tous ceux qui auront eu occasion d'étudier de près les meilleurs produits du pinceau de Spagna, seront

tentés, comme moi, de lui attribuer cette ravissante composition à laquelle il ne manque que d'être mieux conservée, pour obtenir de tous ceux qui la contemplent, la qualification de chef-d'œuvre. Il y a des parties et même des parties accessoires, qui sont traitées avec une perfection technique dont on ne trouve que de rares exemples dans la plupart des peintres de l'école Ombrienne, et que Raphaël lui-même n'atteignit que par degrés dans les ouvrages de sa première manière. Autant qu'on peut juger des qualités distinctives de Spagna, par le petit nombre de tableaux, plus ou moins authentiques, qui restent de lui, il brilla moins par la fécondité que par la pureté de son imagination, et les sujets mystiques qui formaient la principale tradition de l'école Ombrienne, étaient bien plus de sa compétence que les sujets dramatiques ou légendaires, parce que les premiers n'exigeant de lui aucun frais d'invention, il pouvait y reproduire, avec quelques légères modifications, l'ordonnance et les types de son maître ; mais il les reproduisait en y mettant tout le fini d'exécution dont il était capable, et même parfois en ajoutant quelque chose à la grâce des contours et à la finesse du modelé, comme on peut le voir ici dans la tête si belle de saint Joseph, et surtout dans celles des trois Rois, si pleines de noblesse et d'expression. La même remarque s'applique aux trois anges qui forment le céleste concert et qui sont copiés sur un groupe souvent répété par Pérugin. Quant aux bustes distribués dans les ar-

gles, ils ressemblent tellement à certaines créations idéales de Raphaël, qu'on est tenté d'admettre, pour expliquer cette ressemblance, un prodigieux succès d'imitation ou même une collaboration partielle. Cette tentation est encore accrue par la beauté des lignes du dessin, dans les endroits où elles ont été mises à nu par la chute des couleurs ; mais nous avons dans les trois ou quatre ouvrages bien authentiques qui restent de Spagna, des preuves plus que suffisantes de sa supériorité sur tous les peintres de son école, à l'exception de son condisciple d'Urbino. Outre ses premières fresques, si pures et si naïves d'expression, à Santa-Maria degli Angeli, nous avons, dans le palais communal de Spolète, cette ravissante Madone, entourée de quatre saints, qui a été détachée du mur extérieur du château, et transportée, non sans d'irréparables dégâts, dans le lieu où on la voit aujourd'hui (1) ; nous avons le grand tableau qu'il peignit, en 1507, pour le *Monte-Santo* de Todi, en s'astreignant, d'après les termes du contrat, à le faire exactement semblable à celui de l'église de Saint-Jérôme, à Narni (2), clause d'autant plus regrettable que l'artiste, combinant alors la plénitude avec la fraîcheur de son talent, était

(1) Giovanni Spagna dut s'établir à Spolète dans les premières années du xvi<sup>e</sup> siècle. Le décret par lequel on lui donne droit de cité en 1516, parle d'un long séjour antérieur à cette date. *Lettere Pitt.*, Perug., p. 194, 196.

(2) Orsini. *Vita di P. Perugino*, p. 290. — Ce tableau de Narni est évidemment d'un artiste florentin. Le style a beaucoup de ressemblance avec celui de Cosimo Rosselli.

mieux servi que jamais par ses inspirations personnelles. Nous avons à Trevi, dans l'église des Franciscains, un Couronnement de la Vierge, exécuté cinq ans plus tard, et dans lequel on retrouve toutes les qualités distinctives de l'école Ombrienne, appliquées ici à la glorification spéciale du saint sous le patronage duquel elle avait fleuri ; car, outre la composition accessoire représentant, au-dessus de la porte du chœur, saint François recevant les stigmates, il y a, au-dessous de la composition principale, dix-huit petites figures qui sont autant de portraits approximatifs des personnages qui ont le plus illustré l'ordre par leurs vertus. Enfin, nous avons dans l'église inférieure d'Assise, le tableau justement célèbre et malheureusement trop retouché, qui décore la chapelle de Saint-Etienne, et dont le style, plus large que celui de ses ouvrages antérieurs, sans être moins soigné, accuse, dans son auteur, au point de vue technique, une progression correspondante au développement du talent de Raphaël, et un parti pris de marcher, ne fût-ce que de loin, sur les traces de son modèle. C'était en 1516, quand ce dernier avait presque entièrement renoncé à sa manière Ombrienne, et quand une imitation trop servile pouvait avoir ses dangers. Quoi qu'il en soit, elle n'a pas cet inconvénient dans la peinture d'Assise, et ceux qui attachent un grand prix au genre de progrès qu'elle constate, n'ont pas tort de la signaler comme le chef-d'œuvre de Spagna.

Quant à moi, je n'hésiterais pas à donner la pré-

férence, soit au tableau de Berlin, s'il était prouvé qu'il est de lui, soit à celui du Vatican, qui représente aussi l'Adoration des Mages, mais qui a sur l'autre l'avantage d'être beaucoup mieux conservé. Les deux compositions se ressemblent tellement, qu'il est impossible de ne pas admettre ou que l'une a servi de modèle à l'autre, ou qu'elles ont été exécutées toutes deux d'après un modèle commun. Nous avons déjà remarqué que c'était le thème favori du chef de l'école Ombrienne. Non-seulement Spagna l'a traité dans le même esprit que son maître, mais il a reproduit ses types, ses poses, ses airs de tête, et même ses groupes; seulement il les a reproduits en marquant de son cachet propre chacune des figures et en donnant à son modelé un degré de perfection qu'on ne trouve que rarement dans les œuvres de Pérugin. Je ferai remarquer, en outre, comme particularité distinctive dans celles de son élève, une certaine dilatation des ailes du nez et une prodigieuse finesse de découpe dans les lignes qui circonscrivent les traits du visage. Enfin, pour dernier argument, je rappellerai que ce tableau se trouvait dans l'église de la Spinetta, près de Todi, où Spagna en avait peint un autre en 1507, dans le même style, c'est-à-dire dans un style que Raphaël avait déjà dépassé à cette époque, et qui, d'un autre côté, était bien au-dessus des forces de Pérugin. J'attribue donc à Spagna, et à Spagna tout seul, cette charmante composition de la galerie du Vatican, et si je me laissais aller à mes impressions personnelles,

je serais tenté de lui attribuer aussi la Cène de l'ancien couvent de Saint-Onuphre, dans laquelle on a voulu d'abord reconnaître un ouvrage de Raphaël, et sur laquelle la critique contemporaine n'a pas encore dit son dernier mot (1).

Comme tant d'autres peintres du même siècle, Spagna se fourvoya en voulant agrandir sa manière. Nous ne savons pas si sa décadence fut graduelle ou subite; car entre son tableau d'Assise et ses fresques de l'église Saint-Jacques, sur la route de Spolète à Fuligno, il y a une lacune de dix années, dont il est difficile de se rendre compte autrement que par la supposition d'un voyage dans sa patrie. Dans ce cas, ce serait à son retour d'Espagne qu'il aurait exécuté les misérables peintures dont il nous reste à parler. Celles de 1526, dont le sujet, tiré de la légende de saint Jacques, devait flatter une imagination espagnole, ne sont pas encore tout à fait indignes de leur auteur; mais le Couronnement de la Vierge, outre qu'il trahit une main de plus en plus débile, est une sorte de désaveu des inspirations Ombriennes, en ce que l'artiste, qui avait à choisir entre tant de chefs-d'œuvre de son école, a mieux aimé se laisser influencer par la composition si peu mys-

(1) Ce qui est hors de doute, c'est que cette grande fresque n'est pas l'œuvre d'un artiste Florentin. En ne l'attribuant pas à Raphaël, on ne peut choisir qu'entre Pinturicchio et Spagna. Or le couvent de Saint-Onuphre était une espèce de colonie du couvent *delle Contesse* à Fuligno, et Spagna avait exécuté plusieurs travaux dans cette ville et dans les environs.

tique de Fra Filippo Lippi, dans la cathédrale de Spolète. Quant à l'autre fresque qui est en face, et qui porte la date de 1530, c'est à peine si elle mérite de figurer dans l'histoire de l'art, et il est triste qu'elle doive servir de clôture à celle du peintre.

Ceux d'entre ses condisciples qui ne s'établirent pas hors de Pérouse, restèrent naturellement plus fidèles aux traditions locales, mais sans se soustraire complètement aux influences du dehors, surtout quand celle du maître devint, dans ses vieux jours, une entrave plutôt qu'un secours. C'étaient d'innocents transfuges qui, n'ayant plus de chef pour leur donner le mot d'ordre, allaient, mais le plus tard possible, le demander ailleurs. Il y en a deux qui sont plus intéressants que tous les autres, non-seulement à cause de leur fidélité plus persévérante, mais aussi à cause de l'espèce de fraternité qui unit toujours leurs cœurs et souvent leurs pinceaux. L'un était Eusebio di San-Giorgio, et l'autre Nicolas Manni. Tous deux avaient étudié sous Pérugin, avant sa période de décadence, et le premier surtout avait tiré de cet apprentissage un profit presque égal à celui qu'en avait tiré Giovanni Spagna, puisqu'il fit aussi lui des tableaux que les juges les plus compétents ont voulu et veulent encore attribuer à Raphaël.

En digne peintre Ombrien, il débuta par des bannières, et nous le trouvons, en 1501, associé à Fiorenzo di Lorenzo et à Berto di Giovanni, pour l'exécution de plusieurs ouvrages de ce genre, dont pas un seul ne subsiste aujourd'hui. Aucun de ses con-



disciples ne porta si loin que lui la passion pour la peinture. Il lui sacrifia tout, même le plaisir de la chasse; mais il ne lui sacrifia pas son amour pour une pauvre fille qu'il avait aimée presque dès l'enfance, et qui le rendit père d'une nombreuse famille, à la subsistance de laquelle il lui devint de plus en plus difficile de pourvoir. De là des souffrances morales et des infirmités précoces dont l'effet, s'ajoutant à ses soucis domestiques, finit probablement par faire vieillir son imagination avant le temps; car on ne trouve ni à Pérouse, ni dans les environs, aucune production dont la date dépasse celle de son âge mûr; et même les productions de sa jeunesse sont extrêmement rares. Celle qui est à la fois la plus intéressante et la plus authentique, se trouve dans l'église de San-Damiano, près d'Assise. Ce sont deux fresques qu'on peut bien appeler *péruiginesques* dans la meilleure acception du mot, et qui représentent, d'un côté, l'Annonciation, de l'autre, saint François recevant les stigmates. La date 1507, que l'artiste y a inscrite avec son nom, signifie pour nous que le disciple était alors bien supérieur à son maître. Cette supériorité serait encore plus manifeste, s'il était prouvé que le charmant tableau de l'Adoration des Mages, qu'on voit dans une chapelle latérale de l'église des Augustins, à Pérouse, est vraiment d'Eusebio di San-Giorgio. La beauté des types, la délicatesse des contours, la finesse du modelé, la richesse et l'harmonie des couleurs, toutes ces qualités, si rarement réunies dans une même œuvre, don-

ment à l'auteur de celle-ci, quel qu'il soit, le droit d'être comparé, je ne dis pas seulement à Spagna, mais à Raphaël lui-même, pourvu qu'on limite cette comparaison à sa première manière. La date approximative que j'assignerais à son exécution ne s'éloignerait pas beaucoup de celle du tableau de San-Damiano, que je regarderais comme une sorte d'acheminement vers celui-ci; et mes conjectures, concernant l'un et l'autre, se trouveraient indirectement fortifiées par un document qui nous montre ce pauvre Eusebio, pour qui la vie ne fut qu'une succession d'angoisses, jouissant, vers cette époque (1506), d'une prospérité relative et se trouvant assez riche pour prêter cent ducats d'or à son condisciple Pinturicchio. Il faut que son talent ait été peu apprécié à Pérouse même; car, à l'exception du tableau douteux dont nous venons de parler, on n'y trouve aucun vestige de son pinceau. Pour se faire une idée du changement qui s'opéra peu à peu dans sa manière, il faut voir, sur l'autel de l'église des Franciscains, à Matelica, le dernier ouvrage qu'on connaisse de lui, et qui est postérieur de cinq années seulement à celui de San-Damiano. L'ensemble de la composition se ressent encore des inspirations Ombriennes, et l'on reconnaît, à travers les ravages du temps, qui ne l'ont pas épargnée, un élève de Pérugin, et même un élève non dégénéré, à moins qu'on ne regarde comme un symptôme de dégénération, une certaine tendance, peut-être involontaire, à imiter le dessin plus large de Léonard et de Raphaël.

Bien que son ami Nicolas Manni ait beaucoup plus travaillé que lui, et que sa carrière d'artiste embrasse une période de plus de trente années, ses œuvres sont presque aussi rares que celles d'Eusebio, ce qui est d'autant plus inexplicable qu'il jouissait d'une grande vogue à Pérouse, comme le prouvent les travaux importants dont il fut chargé à plusieurs reprises et à des époques très-éloignées l'une de l'autre. Dès 1493, c'est-à-dire quand il sortait à peine d'apprentissage, il entreprenait une tâche toute nouvelle pour son école et pour lui, celle de peindre la Cène dans la grande salle des Prieurs; et il fallait que cette peinture, aujourd'hui détruite, ne fût pas trop au-dessous de l'attente de ses patrons, puisque les mêmes magistrats le chargèrent quelque temps après, d'en exécuter plusieurs autres, qui ont toutes subi le même sort. Pour juger de son plus ou moins de fidélité aux leçons de son maître, qui était en même temps son compatriote, tous deux étant nés à Città della Pieve, il faut voir les trois tableaux qui restent de lui à Pérouse, l'un au-dessus de la porte de la cathédrale, en y joignant les fragments conservés dans la sacristie; l'autre, dans le couvent des religieuses de Saint-Thomas, et le troisième, le plus beau de tous, dans l'Académie des beaux-arts; mais surtout il faut voir ce qu'il a fait, comme continuateur de Pérugin, dans la *Sala del Cambio*, où il semble avoir craint d'abord de ne pas marcher assez scrupuleusement sur les traces de son devancier. On voit que peu à

peu ses scrupules se sont calmés, et qu'il a fini par se lancer, lui aussi, dans la voie du progrès, à la suite de son condisciple Raphaël. Cette intention est visible dans une de ses Sybilles, et peut-être aussi dans la fresque si gracieuse où il a représenté la naissance de saint Jean-Baptiste. Malheureusement, il se dégoûta de ce travail, qu'il continua sans verve, et pour l'achèvement duquel il se fit harceler par les magistrats. Il lui tardait sans doute de s'émanciper de cette espèce de tutelle qui durait depuis trois ans (1515-1518), et je regarde comme un des fruits probables de cette émancipation le tableau de l'église de Saint-Thomas, dont le style est plus large et dont la manière et les types trahissent un impuissant effort pour imiter Fra Bartolommeo. Ce fut encore pis quand l'artiste, dans ses vieux jours (1540), exécuta la peinture à fresque qu'on voit encore dans l'église de Saint-Martin, à Verzaro. On peut dire que sa décadence avait alors atteint son dernier terme.

Sinibaldo Ibi, sorti également de l'école de Péruugin, ne chercha pas, comme la plupart de ses condisciples, à imiter successivement les diverses manières de Raphaël. Ce fut Pinturichio qu'il prit pour son modèle de prédilection, reproduisant assez heureusement ses types, du moins ses types de Vierge, et prodiguant, comme lui, le bleu d'outre-mer et les dorures. Une tête de jeune héros, conservée dans le couvent de Saint-Augustin, à Pérouse, et marquée d'une certaine empreinte

idéale, ferait croire que, dans cette direction, l'élève aurait pu aller plus loin que son maître. C'est évidemment un ouvrage de la jeunesse de Sinibaldo, exécuté vers la même époque que son tableau du dôme de Gubbio et la bannière qu'il peignit en 1508, pour la confrérie des Pénitents-Blancs, immédiatement après qu'il en fut devenu membre (1). Quoique ce monument de la piété du peintre ne soit aujourd'hui qu'une ruine, il mérite d'être cité, non-seulement à cause de l'inspiration qui l'a fait naître, mais aussi comme une preuve de plus de la vocation spéciale de l'école Ombrienne, à laquelle il était aussi naturel de produire des bannières qu'à l'école Vénitienne de produire des portraits.

C'était encore un peintre de bannières, du moins dans sa jeunesse, ce Berto di Giovanni que nous avons déjà signalé comme le collaborateur d'Eusebio di San-Giorgio pour ce genre d'ouvrages; mais, en vieillissant, il se jeta aussi lui dans l'imitation de plus en plus servile de Raphaël, et il ne produisit plus que des œuvres sans caractère. Les quatre petits tableaux conservés dans la sacristie du couvent de Monte-Luce, à Pérouse, et ceux qui se trouvent dans l'église de Sainte-Julienne, suffisent, à défaut de compositions plus importantes,

(1) Cette bannière est conservée dans le palais Ranghiasi, à Gubbio. On voit, dans la même collection, une charmante Madone peinte, en 1510, d'après les inspirations Ombriennes par un certain Nardini qui devait les avoir puisées à la même source.

pour donner une idée de la manière dont il comprenait et exploitait son modèle.

A cette longue liste d'élèves formés directement à l'école de Pérugin, il faut ajouter Melanzio de Montefalco, qui travaillait sous lui à l'époque où il produisait encore des chefs-d'œuvre, mais qui, malgré cet avantage, n'a laissé dans sa patrie que des productions assez médiocres, parmi lesquelles je citerai une de ses Madones entre plusieurs saints, dans l'église de Saint-Fortunat, parce que cette peinture est la plus ancienne que l'on connaisse de lui (1498), et surtout parce qu'elle était originairement une bannière.

Assurément, voilà un cortège de disciples bien imposant : imposant par le nombre, imposant dans tous par la pureté des inspirations, et, dans quelques-uns, par des conceptions égales à celles du maître ; et cependant nous n'y avons pas fait figurer celui qui fut maître à son tour, maître plus grand que Pérugin lui-même, et qui a été proclamé le maître des maîtres par toutes les générations d'artistes qui se sont succédé depuis trois siècles. On comprend qu'il s'agit ici de Raphaël, l'un des fondateurs de l'école Romaine, et qui, à ce titre, devra trouver sa place dans un autre chapitre. Nous n'avons pas non plus fait mention de quelques peintres Florentins, qui, d'après le témoignage non suspect de Vasari, devinrent les élèves de Pérugin pendant son séjour à Florence, et profitèrent si bien de cet apprentissage, qu'il y en eut dont les œuvres méri-

tèrent d'être confondues non-seulement avec celles du maître (1), mais avec celles de Raphaël lui-même. Tel fut ce Bacchiacca, qui malheureusement n'a laissé dans sa patrie qu'une miniature très-délabrée sur un gradin d'autel de l'église de San-Lorenzo, et qui égala un jour les plus grands artistes de son temps, en peignant sur trois panneaux de coffre nuptial, dans un style tout à fait Ombrien, trois épisodes de l'histoire de Joseph. Malheureusement le patronage d'un Médicis fit subir à son talent une déviation fatale, et le protégé de Côme ne put pas réaliser les belles espérances qu'avait données le disciple de Pérugin (2).

(1) Parmi ces œuvres péruginesques, sans nom d'auteur, celles qui m'ont le plus frappé sont un tableau dans la sacristie de San-Lorenzo et un autre plus remarquable encore, dans une chapelle de l'église de San-Spirito, à gauche du grand autel.

(2) Côme 1<sup>er</sup> lui fit faire des dessins pour un lit royal (*letto reale*) et d'autres travaux du même genre; mais l'idée ne lui vint pas d'employer son talent dans le genre de compositions où il égalait les grands maîtres.

Je ne place point Domenico Alfani pas plus que son fils bâtard Orazio parmi les peintres Ombriens. Le premier fut d'abord imitateur superficiel et maniéré de Pérugin, puis s'engoua du Florentin Rosso, son compagnon de débauches. Le second fut un peintre éclectique, parfois assez gracieux, et devint le fondateur de l'Académie de peinture à Pérouse, ce qui veut dire que l'école Ombrienne y était morte.

