

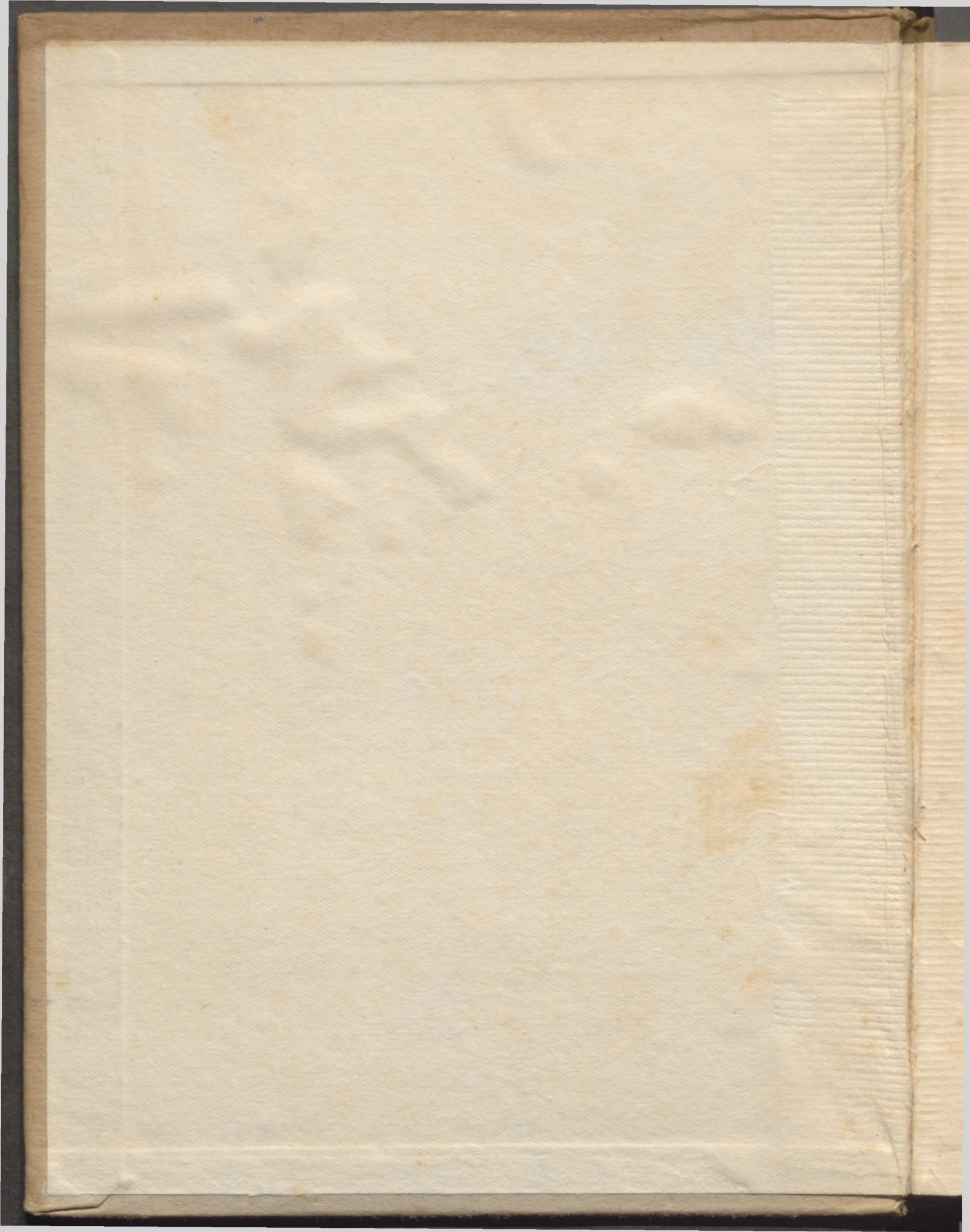
LES PEINTRES ILLUSTRES

RAPHAËL

RAPHAËL



ÉDITIONS PIERRE LAFITTE



Serge Koubing.

LES PEINTRES
ILLUSTRES

Semp. Kuntz

Paul G. Konody.

RAPHAËL

(1483-1520)

EX LIBRIS
S.KONTER. No 225.

DANS LA MÊME COLLECTION

Bastien LEPAGE	LEBRUN
BOUCHER	LE CORRÈGE
BREUGHEL-LE-VIEUX	MANTEGNA
BURNES JONES	MEISSONIER
+ CHAMPAIGNE (Phil. de)	+ MEMLING
CHARDIN	+ Gust. MOREAU
COURBET	+ NATTIER
Claude LORRAIN	POUSSIN
DAVID	PRUDHON
DECAMPS	Henri REGNAULT
DÜRER (Albert)	+ RAPHAËL
DIAZ	REMBRANDT
FANTIN-LATOURE	Paul BAUDRY
FROMENTIN	ROSA BONHEUR
GÉRICAULT	RUBENS
GÉROME	TÉNIERS
GOYA	+ VAN EYCK
HÉBERT	Horace VERNET
HENNER	+ VERONESE
+ HUGO VAN DER GOËS	Vigée LEBRUN
JORDAENS	WATTEAU
+ LARGILLIÈRE	+ ZIEM
LAWRENCE	

+ *Leonard de Vinci*

Lorge Knitling

LES PEINTRES ILLUSTRÉS

PUBLIÉS SOUS LA DIRECTION DE

M. HENRI ROUJON

SECRÉTAIRE PERPÉTUEL DE L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS

RAPHAËL

HUIT REPRODUCTIONS FAC-
SIMILÉ EN COULEURS



ÉDITIONS PIERRE LAFITTE

90, AVENUE DES CHAMPS-ÉLYSÉES, PARIS

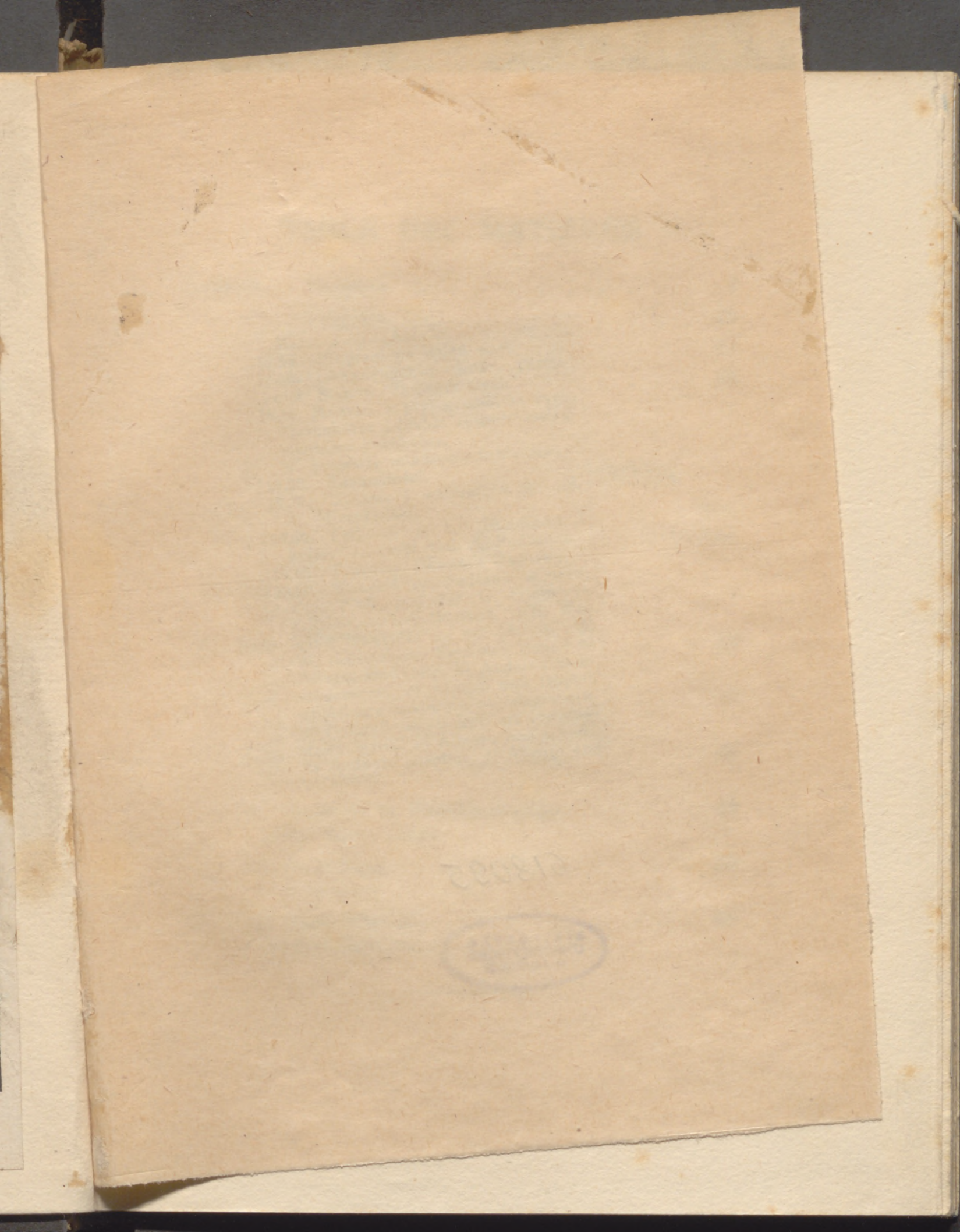
[1909] BNF



Rafaēļa

Jēzus apskaidrošana.

Apakšā: mācekļi un rakstumācītāji ap epileptisko zēnu.





618095



W. 209/88

TABLE DES MATIÈRES

Raphaël. — Chapitre I.	7
— Chapitre II.	21
— Chapitre III.	41
— Chapitre IV.	58

LISTE DES ILLUSTRATIONS

Planches.	Pages.
I. La Belle Jardinière.	Couverture.
Musée du Louvre.	
II. Balthasar Castiglione.	9
Musée du Louvre.	
III. Jeanne d'Aragon.	19
Musée du Louvre.	
IV. Portrait de Jeune Homme.	29
Musée du Louvre.	
V. Saint Michel terrassant le Dragon.	39
Musée du Louvre.	
VI. La Vierge de la Famille Ansidei.	49
National Gallery, Londres.	
VII. La Fornarina.	59
Musée du Louvre.	
VIII. Le Pape Jules II.	69
Galerie des Uffizi, Florence.	



MADONNA DI S. SISTO

Raffaello Sanzio
Dresda, Galleria Nazionale

RHM - N. 5012
Printed in Italy



RAPHAËL

“ JE vous dirai que pour peindre une beauté féminine j'ai besoin d'en avoir plusieurs, et de vous avoir avec moi pour choisir la plus belle”, écrivait Raphaël, alors à l'apogée de sa réputation et de sa fortune, à l'ami de toute sa vie, le comte Balthasar Castiglione qui, parfait



MADONNA DI S. SISTO

Raffaello Sanzio
Firenze, Galleria Nazionale

RM-4 - N. 5212
Printed in Italy



RAPHAËL

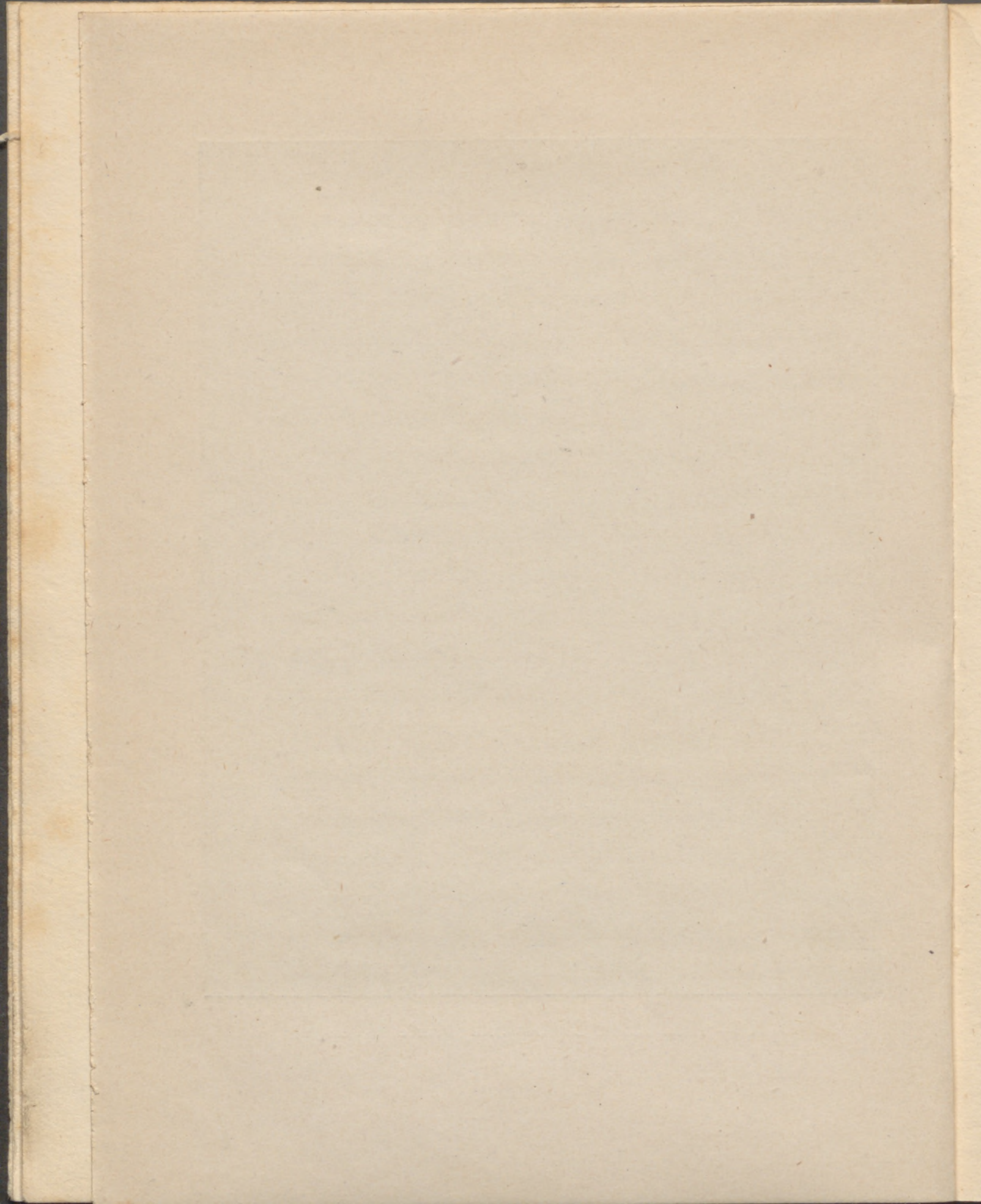
“**J**E vous dirai que pour peindre une beauté féminine j'ai besoin d'en avoir plusieurs, et de vous avoir avec moi pour choisir la plus belle”, écrivait Raphaël, alors à l'apogée de sa réputation et de sa fortune, à l'ami de toute sa vie, le comte Balthasar Castiglione qui, parfait

courtisan lui-même, a laissé au monde cet immortel monument de l'esprit de la Renaissance : *Le Livre du Courtisan*.

En écrivant ces lignes, le prince des peintres se proposait peut-être seulement de faire un joli compliment à un homme qui était lui-même un modèle de courtoisie et d'amabilité ; mais les mots prennent une signification profonde si l'on met " peinture " à la place de " beauté féminine " et si l'on considère Castiglione comme la personnification de l'intelligence et du savoir ; car la beauté de l'art de Raphaël, qui, au cours de quatre siècles, n'a rien perdu de ses droits à l'admiration de l'humanité, émane en quelque sorte des éléments divers de beauté artistique existant avant lui et autour de lui ; en choisissant " le meilleur " de ce qui existait en art, il s'est trouvé guidé par les plus profonds penseurs



Pl. II. — BALTHAZAR CASTIGLIONE (Musée du Louvre)



et les plus pénétrantes intelligences qui illustraient alors les grands centres cultivés du monde.

Raphaël était né sous une heureuse étoile. Comme le dit Michel-Ange : " il devait son art moins à la nature qu'à l'étude "; mais il naquit après deux siècles de graduel développement artistique qui rendaient nécessaire la venue d'un être d'élite pouvant synthétiser toutes ces tendances divergentes, et porter le mouvement à son point culminant de telle façon qu'il restât pour tous les temps comme un modèle de perfection.

Les avantages de la naissance et d'une première ambiance favorable, un charme physique et intellectuel qui gagnait à Raphaël la faveur générale partout où il allait, enfin une maîtrise précoce de la technique, tout était combiné pour le

mener à son complet perfectionnement. La marche douce et sans nuage de sa vie, de l'appréciation de son talent, de son arrivée à la gloire, à la fortune, n'a pas la turbulente allure du génie.

Quelles étaient donc les qualités de l'art de Raphaël qui nous apportèrent sa renommée sans tare à travers les âges, et firent de lui le plus populaire, le plus admiré de tous les peintres ?

La beauté, la beauté de forme, pure et absolue, sans tache, doit en imposer à chacun, et l'œuvre de Raphaël représente pour nous la perfection de la beauté ; une beauté qui réside dans le rythme, l'équilibre, la couleur, la forme, l'exécution. C'est une beauté ordonnée, l'expression lucide, sans ambiguïté, d'un esprit bien équilibré commandant à une main infallible ; de là vient que cette beauté est intelligible pour

tous sans exiger cet effort mental nécessaire à la compréhension d'un art plus intensément émouvant.

C'est l'essence de l'art que de pouvoir exprimer une émotion; une peinture uniquement imitative, ne révélant rien de ce que l'artiste sentit au moment de sa création, cesse d'être une œuvre d'art, même si elle représente un sujet magnifique en lui-même. D'autre part, un sujet vulgaire peut atteindre au sublime par l'effet de l'émotion exprimée, mais c'est une émotion plus complexe et plus difficile à comprendre, que celle ressentie par la simple contemplation de la beauté. Ceci justifie l'illusion commune qui veut que l'art et la beauté soient unis de façon indissoluble, ceci justifie le goût montré pour Raphaël par toutes les générations successives, Raphaël dont le

pinceau s'est attaché à peindre la beauté au sens classique.

Mais la beauté seule ne constitue pas la grandeur de Raphaël; il a su développer jusqu'à sa plus haute expression l'art de la composition dont le secret était l'héritage des peintres d'Ombrie. Dans de telles peintures, comme on respire librement; il semble qu'un poids vous est enlevé de la poitrine; on se sent rafraîchi, transporté dans une douce félicité!

Raphaël est encore sans égal pour posséder une vision claire, directe, mesurée, de tout ce qui est nécessaire à la compréhension immédiate de l'idée ou de l'incident dépeint. Le premier coup d'œil jeté à une œuvre de Raphaël, que ce soit une petite peinture de panneau ou une fresque monumentale, révèle de suite son objet, et ceci d'une manière si complète,

lucide et convaincante, qu'elle ne pourrait être obtenue par aucune autre méthode d'expression. Avec une sûreté infaillible il trouve le plus court moyen de fixer harmonieusement l'idée, la forme et l'émotion, qu'on trouve toujours dans ses œuvres d'un ensemble parfait.

Une autre raison de la puissante impression produite par les œuvres de Raphaël — et en ceci, il est peut-être la caractéristique la plus spéciale de la période pendant laquelle il vécut — c'est que son art unit en un courant majestueux les deux plus grands mouvements qui aient jamais enflammé l'imagination de l'Europe civilisée : l'antiquité classique et la foi chrétienne. Traitées par Raphaël, elles cessent d'être incompatibles et elles vivent côte à côte en cette harmonie mesurée qui est la marque de son art.

Le christianisme nous est présenté sous le classique vêtement du vieux monde; et les mythes et la philosophie des anciens nous sont montrés en relation intime avec l'enseignement chrétien. Raphaël infuse un sang nouveau et de la vie dans les ruines de l'ancienne Grèce et de Rome, différant en cela de Mantegna qui est resté froid et classique dans ses *restitutions* de l'antiquité.

Raphaël accentue le côté humain, émouvant de la Vierge et de l'Enfant, parce qu'il repousse tout le symbolisme hiéroglyphique et met sous nos yeux le miracle adorable de l'amour maternel. Presque imperceptiblement, ses cupidons sont transformés en petits anges, et le Jéhovah de sa vision d'Ezéchiel évoque le Jupiter Olympien.

De même que Timoteo Viti, le Pérugin, Fra Bartolommeo, Léonard de Vinci,

Masaccio, Michel Ange, et Sébastien del Piombo — qui lui transmit quelque chose de l'éclat vénitien — ont été les sources d'où Raphaël tira sa connaissance de la technique, de la couleur, de la composition, et tous les éléments du style pictural, de même les humanistes lui ont frayé le chemin en ce qui concerne l'aspect intellectuel de son art. Ses merveilleuses facultés d'assimilation rapide lui permettaient, d'autre part, de s'approprier tout ce qu'il trouvait digne d'imitation chez ses prédécesseurs ou ses contemporains, et de compléter ainsi ses connaissances techniques à un âge auquel il est donné à bien peu de posséder une maîtrise parfaite; et sa claire intelligence, aidée par le désir, non tout à fait désintéressé peut-être, de plaire à ses patrons, le poussait à s'inspirer avec un triomphant



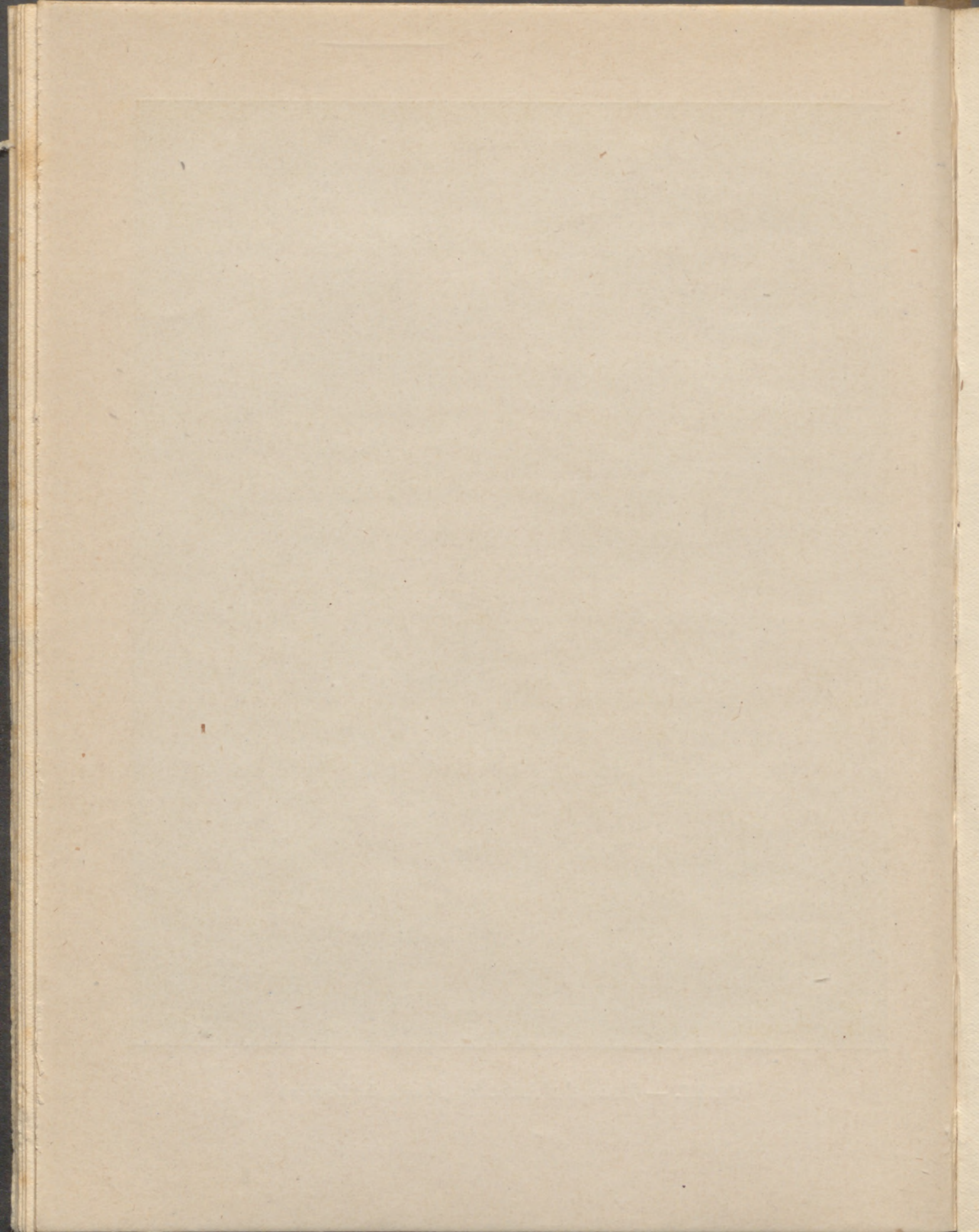
succès des idées développées par les plus profonds penseurs de son temps.

Douter que l'idée générale, et peut-être bien les détails, d'une œuvre aussi prodigieuse par exemple que la fresque de la Stanza au Vatican, aient pu trouver leurs origines dans le cerveau même de Raphaël, ce n'est pas détruire son mérite.

Il avait treize ans quand il entra chez son premier maître; il était un jeune homme de vingt-cinq ans quand il mit sur pied sa première grande œuvre, et les années intermédiaires avaient été si complètement remplies par l'étude de son métier et l'exécution d'importantes commandes qu'il est impossible de croire qu'il ait pu trouver beaucoup de loisirs à consacrer à l'enseignement par les livres, et, cependant, cela était indispensable pour permettre la conception et l'élaboration du



Pl. III. — JEANNE' D'ARAGON (Musée du Louvre)



plan de la Stanza avec toutes ses allusions historiques et ses allégories. Le miracle, c'est que Raphaël puisse si complètement faire devenir siennes les suggestions d'idées qui lui viennent de sources diverses et les mêler de manière à en former un ensemble d'une beauté immortelle.

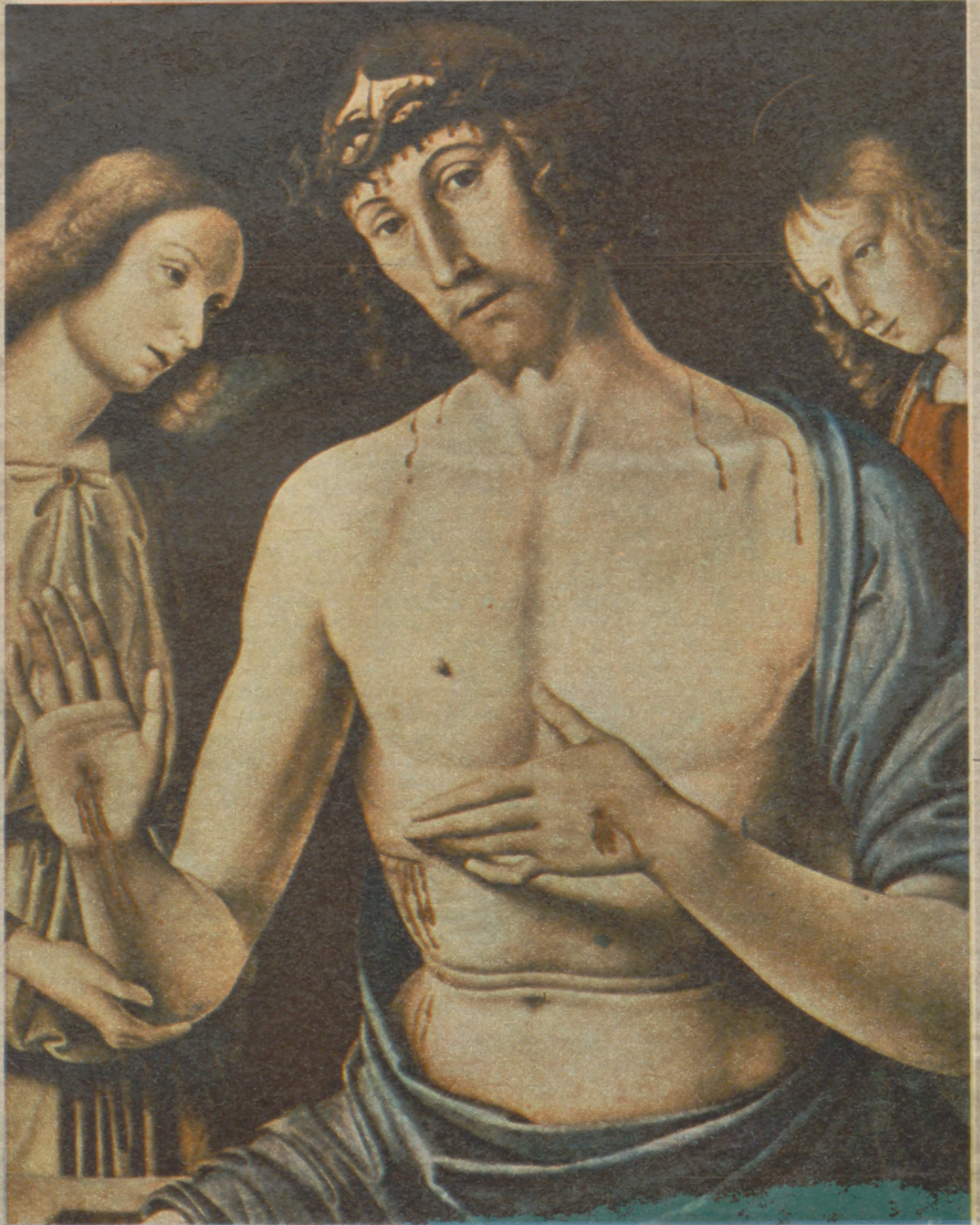
II

A la fin du quinzième siècle, Frédéric de Montefeltre, prince éclairé, qui consacrait le peu du temps qu'il pouvait distraire de ses devoirs de soldat sur les champs de bataille à protéger les arts, à embellir son palais, à compléter sa collection de manuscrits inestimables, de peintures antiques, et d'œuvres d'art de toutes sortes, fit de la vieille cité d'Urbino un des centres intellectuels les plus importants, et

transforma sa cour ducale en un lieu de réunion pour tous les peintres, architectes, poètes, humanistes, qu'attiraient les richesses et la libéralité de ce nouveau Mécène.

Parmi les satellites les moins brillants de Montefeltre, ce soleil bienfaisant, se trouvait un Giovanni Santi venu à Urbino vers le milieu du quinzième siècle. Quoique peintre d'une grande habileté, formé peut-être par Fiorenzo di Lorenzo, il trouva nécessaire, pendant les premiers temps de son séjour, de suppléer à son modeste revenu en trafiquant dans les huiles et les grains, et autres denrées, ainsi que son père l'avait fait avant lui.

Mais ses talents divers le mirent bientôt en vedette, au premier rang, et lui assurèrent une position comme peintre et poète de la cour; en effet, plus importante que n'importe laquelle des œuvres dues à



WCZESNY RENESANS WŁOSKI

GIOVANNI SANTI — „Chrystus z dwoma aniołami”

Prezentując szkoły włoskiego malarstwa XV wieku nie można zapominać o szkole umbryjskiej. „Chrystus z dwoma aniołami” powstał w Urbino (w prowincji umbryjskiej) na dworze książąt Montefeltro. Był to lwów z dużymi ambicjami kulturalnymi. Frederico da Montefeltro kondotier-humanista ściągał do siebie najwybitniejszych artystów, rywalizując w tym z Florencją, jednak cenił ponad wszystko sztukę flamandzką. Kronikarz zanotował, że książę, szukając (około roku 1475) malarza umiejącego malować olejem, zwrócił się do Justusa z Gandawy — Flamanda. Bywał na tym dworze również Pedro Berruguete, Piero Della Francesca, a więc malarze z różnych środowisk, a ich twórczości zawdzięczał dwór w Urbino swoją sławę.

Stale przebywał tam Giovanni Santi (1435 — 1494) nadworny malarz księcia. I nie tylko malarz, był on również autorem rymowanej kroniki, gloryfikującej życie swego protektora. Artysta, znany jest przede wszystkim jako ojciec (i pierwszy nauczyciel) sławnego syna — Rafaela. Porównując dzieła ich obu można jednak spostrzec ogromną różnicę, dzielącą ojca i syna. Giovanni nigdy nie wyszedł poza naśladownictwo. Wzorował się na wielu artystach: Piero Della Francesca, Melozzo Da Forlì; a na przedstawionym dziś obrazie widzimy ogromne wpływy szkoły flamandzkiej. Na dworze książąt Urbino zgromadzono wiele dzieł malarstwa flamandzkiego, wiemy o „Łaźni” Jana Van Eycka a z osobistych słów Giovanniego Santi wynika, że chociaż za najwybitniejszego malarza uważał padewczyka Mantegna, to jednak cenił niezmiernie flamandów — Jana Eycka i Rogera Van Der Veyden, „których koloryt przewyższa wielokrotnie naturę”.

Otóż ten niewielki obraz (66,5 x 54,5 cm) przeniesiony z deski na płótno i znajdujący się dzisiaj w Budapeszcie bliższy jest sztuce północnej niż włoskiej. Widać w nim oczarowanie artysty i usilne starania o uzyskanie jak największej iluzji rzeczywistości, dokładność modelowania i precyzja w szczegółach jest iście flamandzka. Zwróćmy uwagę na muchę siedzącą na torsie Chrystusa i rzucającą cień, na aniołów, w których odnajdujemy jeszcze podobieństwo do aniołów gotyckich. Natomiast twarz Chrystusa jest piękna i pełna wyrazu. Artysta ukazuje Boga-Człowieka przemawiającego bez słów, gestem. Ale ruch rąk jest tak wymowny, że odczytujemy bez trudu, co malarz chciał nam przekazać: — Jesteście odkupieni ofiarą mojej krwi, pamiętajcie o tym, że życie swoje oddałem za was. Skrwawiona, przebita dłoń błogosławi. Ten obraz zmusza do zatrzymania się przed nim, do kontemplacji.

ANNA DAMBSKA

„Zobacz” 7.VII.24. nr 27 (908).

son pinceau qui parvinrent jusqu'à nous, est sa chronique rythmée de 23,000 vers, mesure dantesque, dans laquelle il glorifie les vertus et les exploits de son patron. Il était surtout le favori d'Elisabeth de Gonzague, la jeune épouse du fils de Frédéric Guidobaldo, et la haute estime qu'elle avait pour lui se trouve exprimée dans une lettre qu'elle adressa à sa belle-sœur pour l'informer de la mort du peintre de la Cour.

De ce Giovanni Santi et de son épouse Magia Ciarla, naquit, un vendredi, le 28 mars 1483 (l'épithaphe de Raphaël qui dit qu'il mourut le jour anniversaire de sa naissance, a fait croire à quelques écrivains qu'il était né le 6 avril, alors que cela signifie uniquement qu'il est né et est mort un vendredi), un fils destiné à acquérir dans le temps même de sa courte vie une gloire

qui a été le lot de peu de mortels. Deux autres enfants, un fils et une fille, aînés de Raphaël, moururent en bas âge, et leur mère les suivit dans la tombe avant qu'il atteignît sa huitième année. La place de la mère dans la maison fut prise par Bernardina Parte, fille d'un orfèvre, que Giovanni épousa bientôt après la mort de sa première épouse.

Du long poème de Giovanni Santi, on peut conclure qu'il était en relations d'amitié intime avec quelques-uns des plus grands maîtres du temps : Melozzo da Forli, Mantegna, Pier dei Franceschi, et Verrocchio; et il est raisonnable de croire que la première éducation de Raphaël, sous la direction de son père, tendit surtout au développement de cette faculté particulière que lui permit plus tard de s'assimiler le style des maîtres divers qu'il connut ainsi.

La facilité avec laquelle son précoce talent profitait de l'enseignement de ses maîtres devint évidente lorsque, bientôt après la mort de son père (survenue en 1494 à la suite d'une fièvre contractée dans l'air chargé de malaria des marais de Mantoue, où il était allé au service d'Elisabeth de Gonzague), Raphaël entra chez le pupille de Francia, Timoteo Viti (ou della Vite) qui s'installa à Urbino en 1495, et dont la situation éminente parmi les peintres de la ville suggéra au tuteur de Raphaël, son oncle maternel Simone Ciarla, le désir de lui confier le jeune homme. Ainsi Raphaël acquit complètement, non seulement le style de son premier maître, mais encore quelques-uns de ses maniérismes, comme la forme large des mains et des pieds, le tour languissant des têtes, et cela à tel point que Morelli,

le créateur de la moderne méthode de critique, put désavouer, après trois siècles d'erreur, l'assertion de Vasari déclarant que Raphaël était passé directement de l'atelier de son père dans celui du Pérugin.

L'influence de Timoteo est apparente jusque dans les œuvres de Raphaël peintes alors qu'il était sous le charme de la puissante personnalité du Pérugin, ainsi le *Sposalizio* ou *Mariage de la Vierge* en 1504, dans la Galerie Brera à Milan ; mais cette influence est surtout évidente sans erreur possible dans les trois peintures exécutées précédemment et qui portent le nom de Raphaël : *La Vision d'un chevalier*, à la National Gallery, *Le Saint-Michel*, au Louvre, et *Les Trois Grâces*, à Chantilly. Non seulement les traits qui apparentent ce groupe de peintures au style de Timoteo Viti, mais encore la timide, méticuleuse

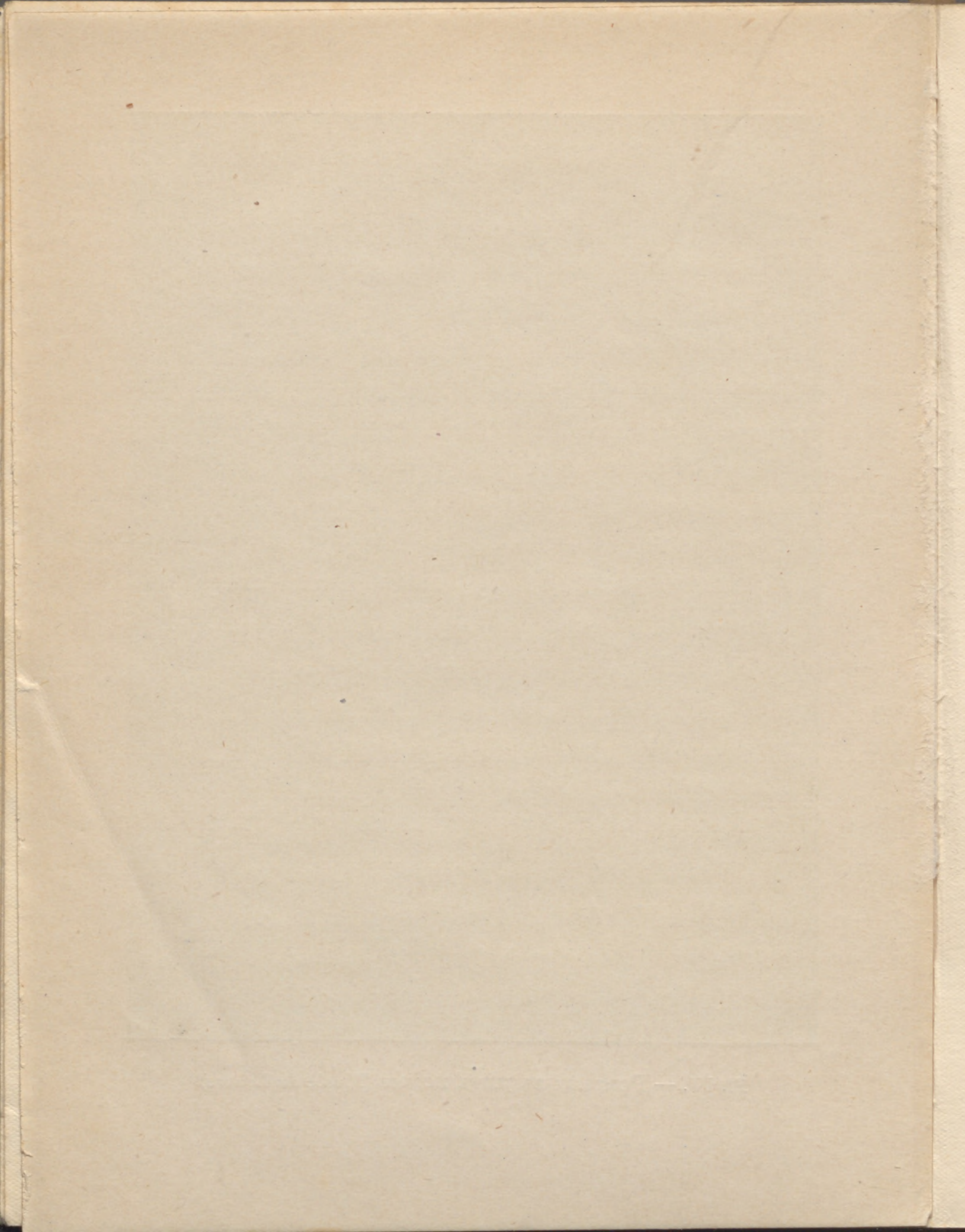
exécution, ainsi que la naïve affectation des figures, les indiquent comme des œuvres de la première jeunesse de Raphaël. Le seizième siècle, comme nous le verrons, trouve Raphaël à Pérouse, alors que les trois peintures que nous venons de mentionner ont été peintes avant qu'il atteignît l'âge de dix-sept ans. Le panneau des *Trois Grâces* fut acquis en 1885 par le duc d'Aumale à la vente de la collection de Lord Dudley, pour 25,000 livres, assurément un prix sans précédent pour une œuvre peinte par un garçon de seize ans ! Un portrait à la craie de cet artiste précoce si merveilleusement doué a été fait de la main de son premier maître et est conservé soigneusement aux galeries de l'Université, à Oxford.

Les pièces d'un procès qui eut lieu entre quelques membres de sa famille prouvent

que Raphaël était encore à Urbain en 1499, puisque, dans l'été de cette même année, il paraît comme témoin. Quand le verdict fut rendu, l'année suivante, il était déjà parti pour Pérouse afin d'y continuer ses études comme élève du Pérugin. De nouveau, nous le trouvons, s'assimilant la manière de son nouveau maître avec tant de succès et si complètement que Vasari peut écrire : " Ses copies ne peuvent être distinguées des œuvres originales du maître, et la différence entre les exercices de Raphaël et ceux de Pietro ne peut non plus être discernée avec quelque certitude. " En effet, il est aisé de distinguer, parmi les peintures dues à Raphaël à cette époque, des groupes entiers qui sont empruntés au maître. Ainsi la *Crucifixion*, peinte vers environ 1501 pour une église de la cité de Castello, et appartenant maintenant à la collection



PI. IV. — PORTRAIT DE JEUNE HOMME (Musée du Louvre)



du Dr. Ludwig Mond, est visiblement basée sur la version du Pérugin traitant le même sujet à Saint-Augustin de Sienne, tandis que toute la partie supérieure du *Couronnement de la Vierge* au Vatican est inspirée d'une *Assomption* par Pietro. Cette période d'imitation presque littérale représente une phase passagère; mais la grande leçon de la composition de l'espace des peintres ombriens qui, avec une ferveur presque religieuse, célébrèrent la gloire paisible des collines de leur jolie contrée, demeura, ainsi que leurs qualités typiques, de permanentes acquisitions pour son art.

En 1502, le Pérugin revint à Florence, et Raphaël rejoignit probablement des élèves du Pinturicchio, malgré l'assertion de Vasari, exposant que Raphaël fournit des dessins pour les fresques de ce dernier maître à la Bibliothèque Piccolomini de

Sienna. Durant ce temps, Raphaël peignit ses premières madones, notamment *La Vierge au Connétable* — maintenant à Saint-Pétersbourg ; *Le Mariage de la Vierge*, de Milan, où la personnalité du jeune maître perçe déjà sous les influences très marquées de Ferrare et de Pérouse, fut peint en 1504 pour l'Eglise Saint-François, dans la cité de Castello.

La haute valeur de Raphaël comme peintre de portraits est affirmée par son portrait du Pérugin à la Galerie Borghèse, si ferme de caractère, si parfait d'exécution qu'il put passer pendant des années pour une œuvre de Holbein.

Pendant ce temps, le duc Guidobaldo retournait à Urbino après la mort de son ennemi, le pape Alexandre VI, et Raphaël y passait en 1504. Le petit *Saint-Georges* du Louvre est un "memento" de sa courte

visite qui se termina en octobre de la même année; alors, porteur d'une lettre de chaude recommandation de la sœur de Guidobaldo, Giovanna della Rovère, pour le gonfalonier Pierre Soderini, il quitta sa ville natale pour Florence, alors centre de la vie artistique, et où rivalisaient ces deux génies, Michel Ange et Léonard de Vinci.

Le jeune homme dut se trouver agréablement surpris et dérouté parmi la multitude de ses nouvelles impressions dans la glorieuse cité des bords de l'Arno, avec ses imposants palais et ses églises, sa vie bruyante, et son art, tellement plus viril et monumental que celui efféminé et rêveur, engendré par la molle atmosphère de la province de Pérouse. Combien il dut ressentir de joie à contempler les nobles fresques de Masaccio dans la

Chapelle Brancacci — école qui forma une génération de peintres — et dont, dix ans plus tard, un écho devait se retrouver dans les cartons de Raphaël destinés aux tapisseries de la Chapelle Sixtine ! Combien il dut s'arrêter, ému et émerveillé, devant le *David* de Michel Ange, et se décider sur-le-champ à une étude plus serrée de la forme humaine et du mouvement ! La fascination exercée sur lui par le génie de Léonard trouve son expression dans quelques-uns des premiers tableaux qu'il fit pendant son séjour à Florence : les portraits du Palais Pitti connus comme étant ceux d'Angelo Doni et de son épouse Maddalena Strozzi, laquelle cependant ne peut avoir servi de modèle pour cette réminiscence de la *Monna Lisa* de Léonard, puisqu'on sait que Maddalena fut baptisée en 1489 alors que le portrait de 1504

peint par Raphaël représente une femme d'âge plutôt mûr.

Dans l'atelier de l'architecte Baccio d'Agnolo qui était alors le rendez-vous favori des jeunes artistes de Florence, Raphaël rencontrait sur un pied d'égalité des maîtres tels que Ridolfo Ghirlandajo, Antonio da Sangallo, Sansovino, et Fra Bartolomeo qui eut aussi une part considérable dans la formation de son génie, comme on peut le voir par la Madone de Saint-Antoine laissée à la National Gallery par M. Pierpont Morgan et qu'il paya, dit-on, l'énorme prix de 100,000 livres. Cette Madone ainsi que la Vierge de la famille Ansidei, qui fut acquise par la National Gallery de la collection du duc de Marlborough pour 70,000 livres, fut peinte durant une visite à Pérouse vers la fin de 1505 ; la première pour les

nonnes de St-Antoine de Padoue à Pérouse, et la seconde pour la Chapelle de la famille Ansidei dans l'église de San Fiorenzo, de la même cité.

On est mal renseigné sur les déplacements de Raphaël entre 1504 et 1508 lorsqu'il quitta définitivement Florence. Ce qui est certain, c'est qu'outre sa visite à Pérouse, il séjourna quelque temps à Urbino en 1506, lorsqu'il peignit pour Guidobaldo le *Saint-Georges* qui figure parmi les présents pris par Castiglione pour Henri VII d'Angleterre, dont le duc d'Urbino avait reçu l'insigne de la Jarretière deux années auparavant. La majorité de ces exquises madones qui ont contribué plus que n'importe quelle autre œuvre à rendre immortelles la gloire et la popularité de Raphaël, datent de la période florentine. *La Vierge du Grand Duc* au Palais

Pitti, *la Vierge de la Maison Tempi* à Munich, *la Vierge de la Maison d'Orléans* à Chantilly, *la Vierge de la Prairie* à Vienne, *la Vierge au Chardonneret* au Musée des Offices, *la Vierge à l'Agneau* à Madrid, la fameuse peinture de lord Cowper à Panshanger, et *la Belle Jardinière* au Louvre.

A la même époque appartiennent le propre portrait de Raphaël du Musée des Offices, et le portrait d'un jeune homme à la Galerie Nationale de Budapest.

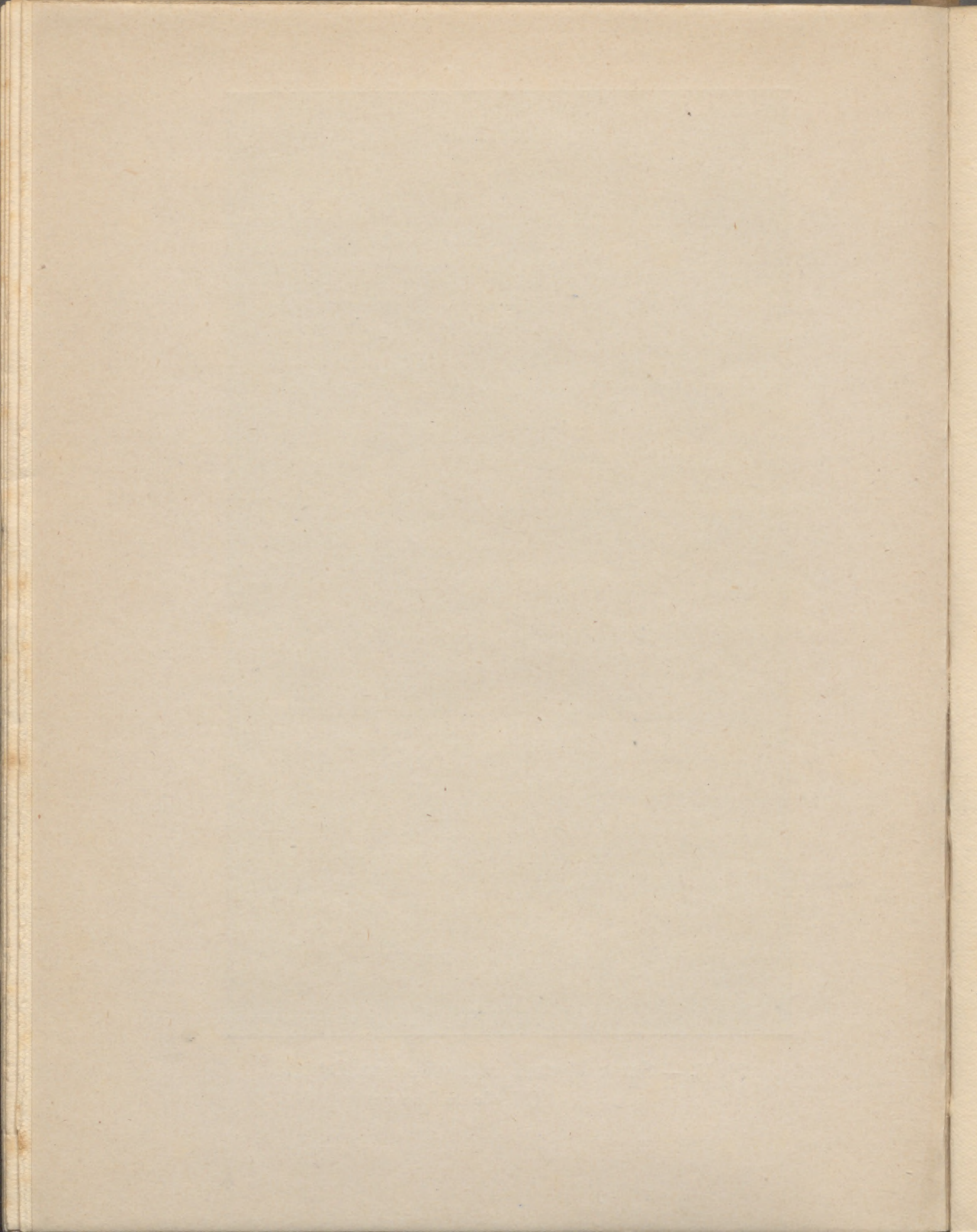
A l'occasion de la visite de Raphaël à Pérouse, Atalanta Baglione, mère de Grifonetto Baglione, tombé victime de la sanglante haine de famille qui fit de Pérouse un champ de carnage en 1500, commanda à Raphaël une pièce d'autel en mémoire de cet événement : *La Mise au Tombeau*, que le maître termina à Florence en 1507 et qui est maintenant à la Galerie

Borghèse. Ce fut la première tentative de Raphaël dans la composition dramatique où il n'était pas encore passé maître.

Un procès relatif au paiement d'une somme de 100 couronnes due par lui pour une maison qu'il avait achetée à la famille Cervasi, nécessita de nouveau la présence de Raphaël à Urbino en octobre 1507. En avril de l'année suivante, Guidobaldo mourut, et une lettre de Raphaël à son oncle Simone Ciarla, par qui il fut informé de ce triste événement, prouve que le maître était de nouveau retourné à Florence. Après avoir exprimé le chagrin qu'il ressentit à la nouvelle de la mort du duc : " Je ne pouvais lire votre lettre sans larmes, " Raphaël demande à son oncle de lui procurer une autre recommandation pour le gonfalonier de Florence : " Monseigneur le Préfet. " Il était au pouvoir



Pl. V. — SAINT MICHEL TERRASSANT LE DÉMON
(Musée du Louvre)



du premier magistrat de Florence de donner une importante commande pour la décoration de certains appartements.

Mais un meilleur destin était réservé au jeune pétitionnaire qui devait voir s'ouvrir devant lui un plus large champ d'action. Un parent de Raphaël, Bramante d'Urbin, attira l'attention du pape Jules II sur les rares dons de Raphaël et le fit appeler à Rome ; Bramante était en grande faveur auprès du pape et avait assumé la tâche de rebâtir la cathédrale de Saint-Pierre, mais il est plus que probable que la pensée d'appeler Raphaël pour aider à la décoration des appartements du pape au Vatican fut suggérée à Jules II par la préfète Giovanna della Rovère, qui avait toujours protégé le peintre d'Urbin, ou par son fils Francesco, le neveu et le successeur du duc Guidobaldo

Montefeltre. Bramante, qui était en relation d'amitié avec son collègue et concitoyen, peut avoir appuyé la recommandation. Ce qu'il y a de certain, c'est que Raphaël reçut la commande du pape, et se rendit à Rome où il avait déjà été précédé par Michel Ange.

III

Raphaël vint à Rome avant septembre 1508, puisque le cinq de ce mois, il envoya, de la ville des papes, une lettre à Francia, de Bologne, qu'il avait probablement rencontré à Urbin. Se trouver ainsi soudainement entouré par les merveilles du monde classique qui, en ce temps, dominait si complètement la pensée que le christianisme lui-même était imprégné de paganisme ; être élevé, d'un seul coup, de

11498



Raphaël pinx^t

Hél Braun, Clément & C^o

La grande sainte famille de François 1^{er}



La Transfiguration (fragm.)
Florence

la modeste position (qui à Florence incitait Raphaël à regarder Michel Ange, Léonard de Vinci, avec une vénération et une sorte de crainte respectueuses) à une responsabilité indépendante qui le grandissait à la hauteur de sa vocation, cela dut remplir le jeune maître d'une ivresse profonde.

Dès le début, le pape Jules II semble avoir placé la plus grande confiance dans le nouveau venu, et la façon dont Raphaël s'acquitta du premier travail qui lui fut commandé, non seulement justifia cette confiance, mais semble avoir rendu le pape mécontent des travaux de décoration qui avaient été exécutés dans les chambres du Vatican avant l'arrivée du peintre d'Urbin.

La haine que Jules II professait pour son prédécesseur, Alexandre VI, lui avait donné le dégoût de vivre dans les appartements occupés par le pape Borgia, aussi

décida-t-il, en 1507, de s'installer dans les chambres supérieures du Vatican qui, sous le pontificat de Nicolas V, avaient été décorées par Pierre dei Franceschi et Bramantino. Ces fresques, cependant, ne furent pas du goût du nouveau pape qui chargea le Pérugin, Peruzzi, Sodoma, Signorelli, et le Pinturicchio, de la nouvelle décoration de la Stanze, et finalement demanda à Raphaël les quatre médaillons du plafond de Sodoma dans la première chambre, la chambre de la Signature. Les opinions diffèrent sur l'usage de cette chambre, mais les sujets de la décoration indiquent clairement qu'elle était originairement destinée à servir de bibliothèque. Les figures allégoriques de la Théologie, de la Philosophie, de la Jurisprudence et de la Poésie, dont Raphaël remplit les quatre

médallions du plafond étaient souvent utilisées pour la décoration des bibliothèques durant la Renaissance, et les livres que l'on voit dans toutes ces compositions confirment encore cette opinion.

Jules II fut si satisfait de la manière dont Raphaël exécuta sa première commande qu'il lui confia aussitôt la décoration d'une suite entière de quatre chambres, et, impitoyablement, décréta la destruction de toutes les fresques peintes précédemment. Mais Raphaël, en cette heure de triomphe, donna la preuve de cette générosité qui le fit chérir de tous ceux qui le connurent ; il décida son irascible patron à épargner quelques-unes des œuvres de Balthasar Peruzzi et du Pérugin, ainsi que la décoration du plafond de Sodoma dans la chambre de la Signature. Une série de têtes, par Bramantino, " si

belles et si parfaitement exécutées qu'il ne leur manquait que le pouvoir de parler pour leur donner la vie " durent disparaître; mais Raphaël, avant leur destruction, les fit copier. Après sa mort, ces copies furent présentées à Paolo Giovio, par Giulio Romano, et il est plus que probable qu'elles sont identiques aux portraits de Bramantino de la collection Willett, au Musée Métropolitain à New-York et South Kensington.

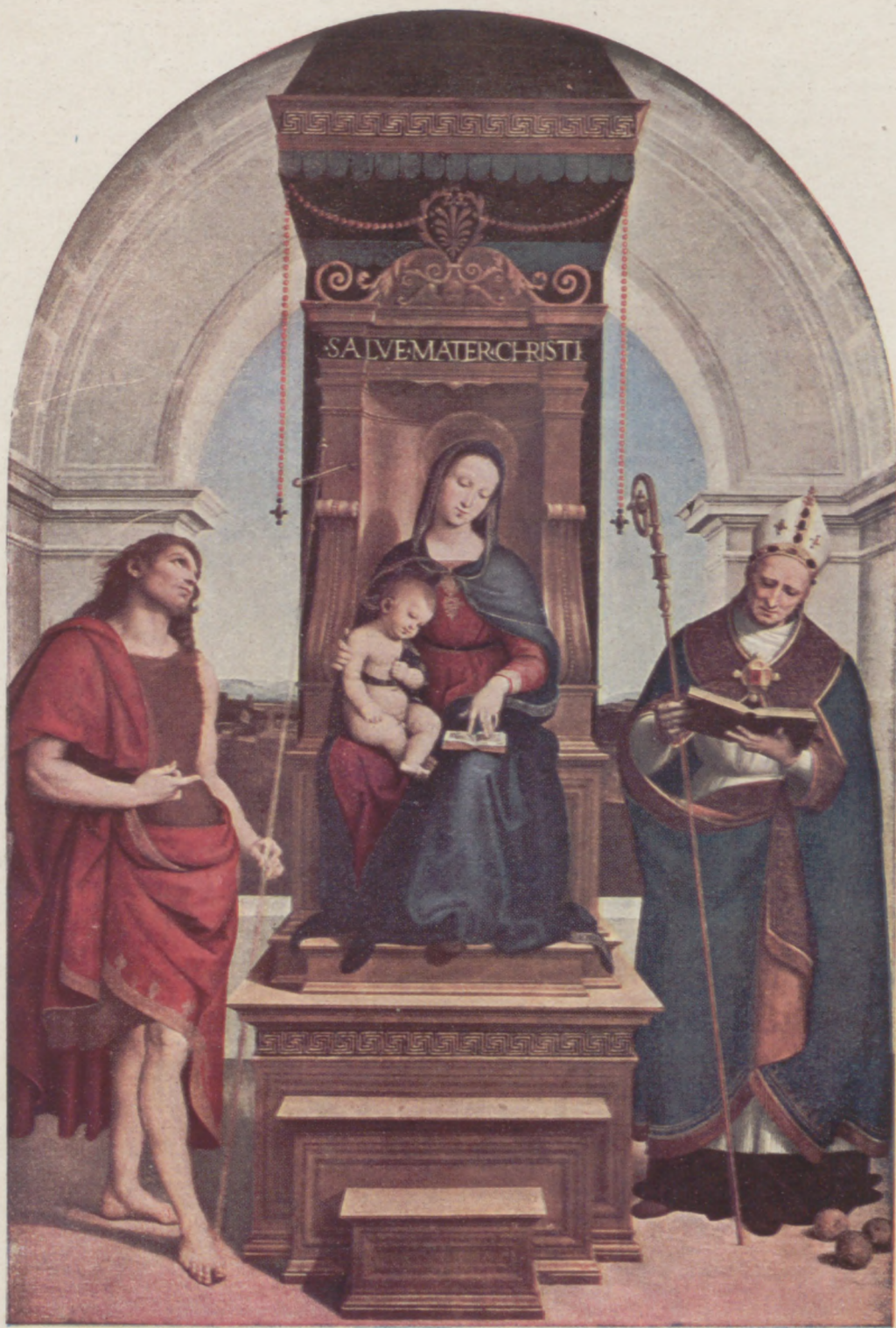
Pour en revenir à l'œuvre de Raphaël dans la chambre de la Signature, les idées et la science déployées dans toute la composition démontrent que le jeune maître avait suivi et compris rapidement le mouvement intellectuel de son temps; nous connaissons une lettre de lui par laquelle il demande au poète Arioste de le renseigner sur certains détails. Sans

aucun doute, le pape lui-même suggéra ses propres idées à son peintre favori, tandis que des hommes cultivés comme le cardinal Bibbiena, le comte Balthasar de Castiglione et le fameux humaniste Pietro Bembo, ses amis intimes, étaient toujours à sa disposition ; Bramante probablement l'aida en dessinant la partie architecturale de ses groupes.

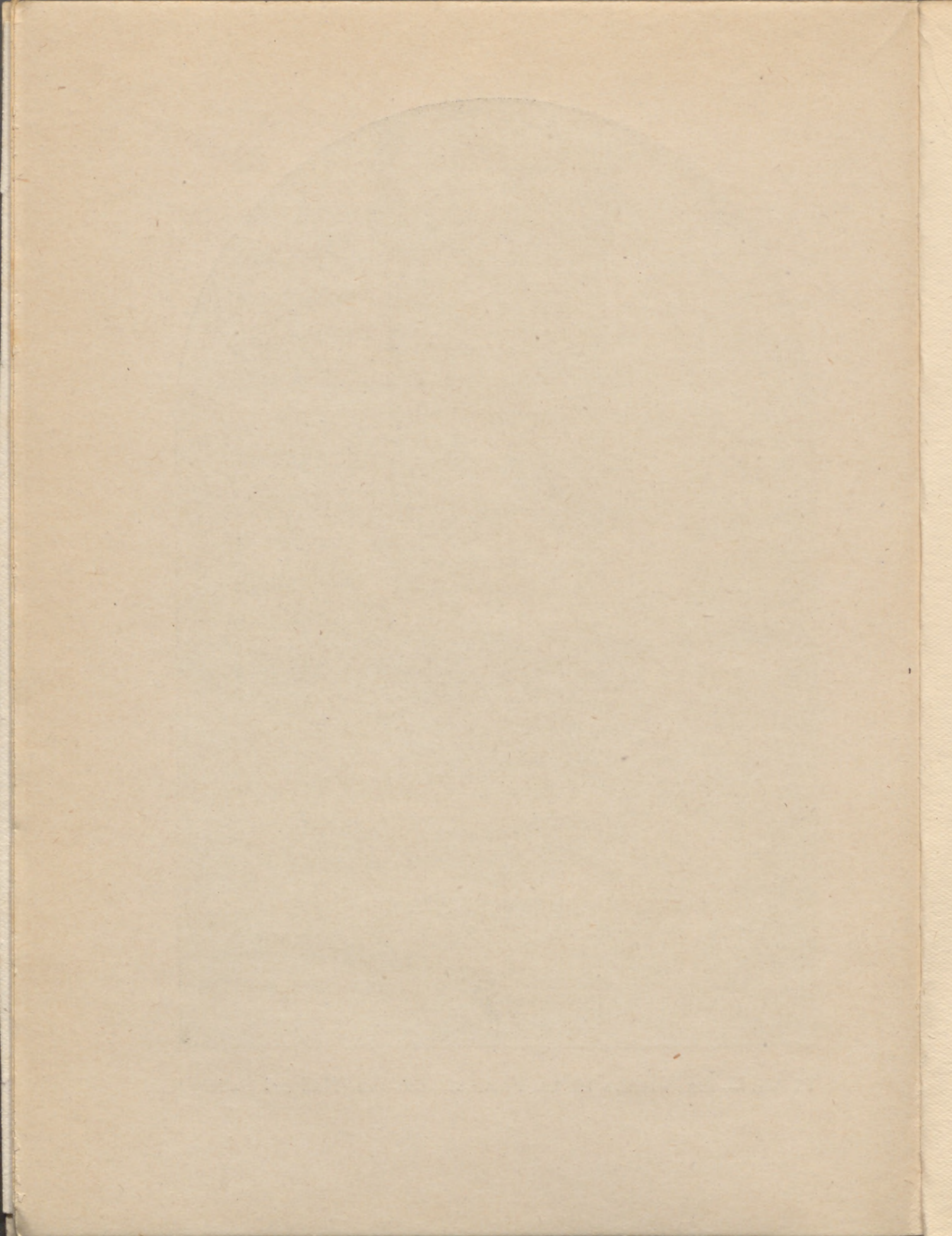
Raphaël, malgré ses facultés d'assimilation et bien qu'il fût plus capable qu'aucun autre de revêtir une idée de la plus parfaite forme picturale, n'était pas un homme cultivé. Il avait dû se familiariser avec la poésie du Dante et de Pétrarque dans la maison de son père ; il avait probablement pris une légère teinte des écrits de Marsile Ficin, et également acquis quelque connaissance de la science classique, mais il ne posséda jamais la

langue latine, alors une des conditions " *sine qua non* " de toute réelle culture ; ceci est clairement démontré par le fait que, durant les années retirées de sa vie, alors qu'il occupait le poste d'Inspecteur des antiquités, il dut recourir aux services du savant humaniste Andréa Fulvio, afin de se faire traduire les inscriptions sur les ruines.

Dans la chambre de la Signature, l'ensemble de la décoration de Raphaël présente la même harmonie ordonnée, la même unité de conception dans la variété infinie des motifs et des incidents, que chaque fresque individuelle du plan. Sur les pendentifs qui réunissent les médaillons du plafond aux larges fresques des murs, il peint la chute de l'homme à côté de la Théologie, et le jugement de Salomon près de la Loi, le Triomphe d'Apollon sur Marsyas pour accompagner la Poésie, une



PL. VI. — LA VIERGE DE LA FAMILLE ANSIDEI (National Gallery)



représentation allégorique de l'Astronomie, ou de la Physique pour aller avec la Philosophie.

Après un très grand nombre de travaux préparatoires il se mit en devoir de remplir la large muraille au-dessous de la Théologie avec la merveilleuse et monumentale fresque connue sous le nom de *la Dispute du Saint-Sacrement* qui, loin de représenter une dispute, nous montre les confesseurs, les saints, les Pères de l'Eglise (et parmi ceux-ci le Dante, Savonarole, et Fra Angelico!) unis pour célébrer et reconnaître le triomphe de l'Eglise et le miracle de l'Eucharistie.

Sur le mur opposé, au-dessous de la Philosophie, est la fresque appelée *l'Ecole d'Athènes* dans laquelle, suivant l'esprit contradictoire de cette époque, les systèmes philosophiques de l'ancien monde sont glorifiés de la même manière que le Christianisme

dans *la Dispute*. En ce groupe, noblement ordonné, des philosophes, on retrouve les amis et les contemporains de Raphaël : Bramante, Lionardo, Castiglione, Francesco della Rovère, Frédéric Gonzague, Sodoma, le peintre lui-même, sous les figures d'Euclide, de Platon, de Zoroastre, et sages divers. Sous le médaillon de la Poésie, il peignit le Parnasse avec les Muses et les poètes : Homère, Virgile, Dante, Arioste, Boccace, Tebaldeo, Sapho, etc.; groupés autour d'Apollon qui joue de la viole au lieu de jouer de la lyre accoutumée. Au-dessus de la porte, se trouvent les figures allégoriques de la Sérénité, de la Prudence, de la Tempérance, et sur les côtés, Justinien réunissant les Pandectes, et Grégoire IX — personnifié par Jules II — promulguant les Décrétales. La chambre entière fut finie avant novembre 1511.

C'est probablement dans la même année que Raphaël peignit le magnifique portrait de Jules II du Palais Pitti, avec ses traits sévères et comme minés par les soucis, tel qu'il devait être en effet à cette époque de désastre politique marqué par la perte de Bologne : mais lorsque Raphaël fit la décoration de la Stanze d'Héliodore, la politique du pape avait obtenu un succès signalé sur les Français qui furent alors chassés du pays. Les sujets choisis pour la décoration de cette chambre sont, en conséquence, plus ou moins en rapport avec ces événements, et spécialement la fresque *Expulsion d'Héliodore du Temple de Jérusalem*, allusion transparente à l'expulsion des forces françaises. La fresque est remarquable par le contraste saisissant du mouvement tumultueux et dramatique de droite, avec le repos

tranquille du groupe de gauche, autour de la majestueuse figure du pape Jules II sur son trône.

Le Pontife apparaît encore agenouillé, dans l'attitude de la prière, sur la fresque dans la *Messe de Bolsène* qui illustre le miracle des gouttes de sang sortant de l'Hostie devant les yeux du suppliant, doutant du dogme de la Transsubstantiation, événement qui conduisit à l'institution de la Célébration du Corps de Jésus-Christ. La fresque fut probablement inspirée par Jules II lui-même, qui avait visité la chapelle de Bolsène pendant sa campagne contre Bologne, et peut-être fait vœu de commémorer sa visite par une offrande. Cette Messe de Bolsène est remarquable par son éclat et sa chaude couleur, presque vénitienne. Le mur opposé montre la Délivrance de saint Pierre qui cependant

ne peut être une allusion à l'évasion de Léon X, prisonnier en France, puisqu'elle fut commencée sous le règne de Jules II, qui plus probablement voulait célébrer la libération de l'Église. Sur le dernier mur, se trouve peinte la Retraite d'Attila devant Saint Léon, avec Léon X qui a succédé à Jules II en 1513, personnifiant son homonyme, mais la main de Raphaël a peu de part dans cette œuvre, presque tout entière exécutée par ses élèves.

La décoration de cette Stanza était terminée en 1514, année qui apporta de nouveaux honneurs à Raphaël : il fut nommé pour succéder à Bramante comme architecte de Saint-Pierre.

Dès lors Raphaël doit être considéré comme le chef d'une petite armée de collaborateurs peintres auxquels il fournit

les idées et les dessins, plutôt que comme un maître travaillant personnellement aux œuvres qui sortent de son atelier avec sa sanction et sa signature. Même pendant les premières années de la période romaine, peu de pièces d'autel ou de peintures de chevalet parmi celles qui lui furent commandées sont entièrement dues à son pinceau. Dans cette *Vierge à la Chaise*, du Palais Pitti, si célèbre, nous avons bien du pur Raphaël, et aussi dans le chef-d'œuvre connu sous le nom de *Madone de Foligno* ou *Vierge au Donataire*, qui fut peinte pour Sigismond dei Conti, chambellan du pape, et destinée à la chapelle de la famille de Sigismond, dans l'église d'Ara Cœli en 1512, en commémoration du bonheur qu'eut ce dignitaire d'échapper à la chute et à l'explosion d'un globe de feu, indiqué dans le paysage du fond. Cette peinture

fut donc transportée à Foligno, ville natale de Sigismond, d'où elle fut enlevée par les Français en 1797, mais elle dut être définitivement restituée et elle est maintenant parmi les trésors du Vatican.

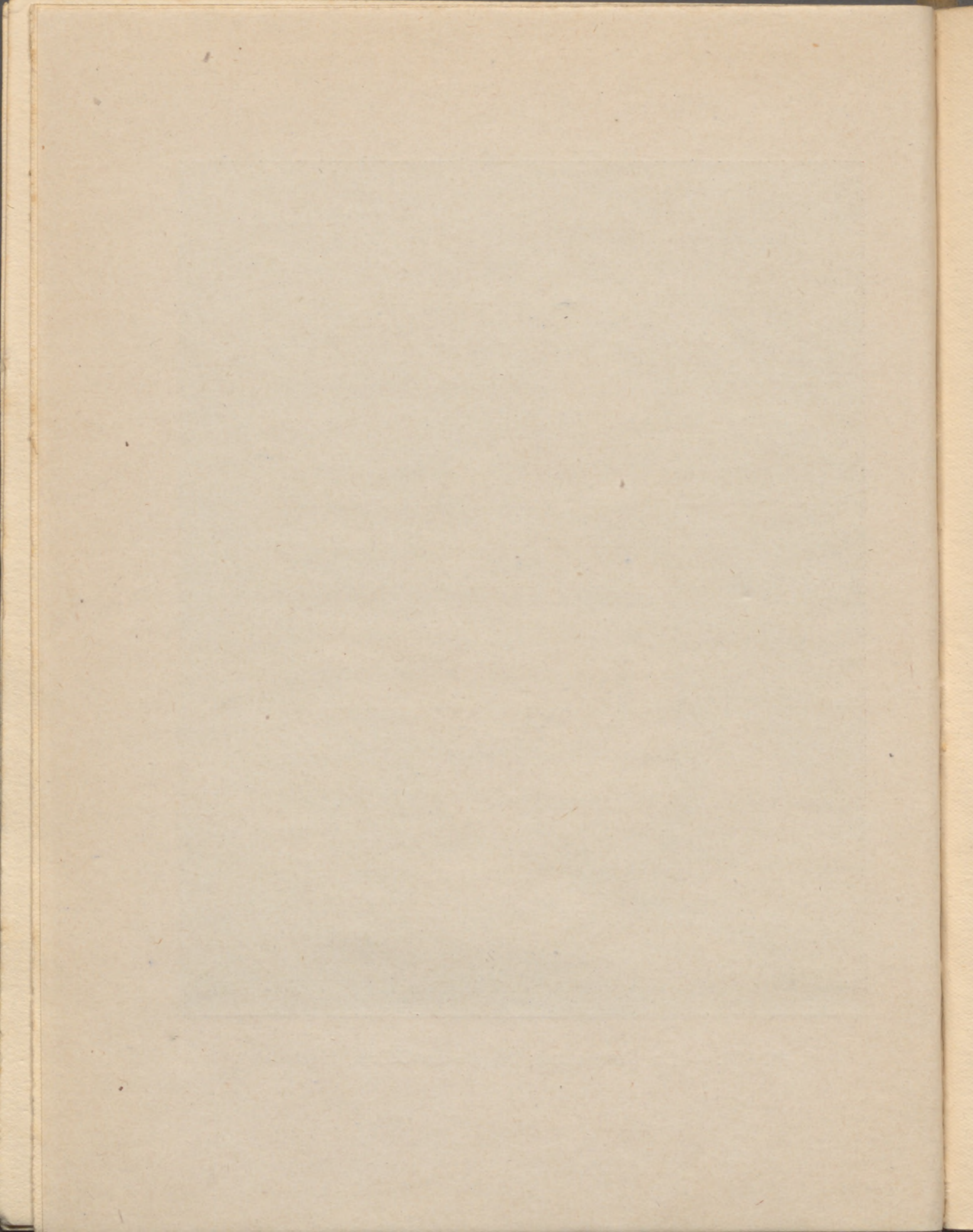
La Vierge de la Tour, si tristement détériorée, à la National Gallery, et *la Vierge de la Maison d'Albe* à l'Ermitage, sont probablement de la propre main du maître; mais Giulio Romano et d'autres élèves peuvent être rendus responsables de *la Vierge au Diadème*, de *la Madone de l'Amour Divin*, de *la Vierge de la Collection Garvagh* dite *Vierge de la Maison Aldobrantini*, de *la Vierge au Poisson*, de *la Vierge aux Candélabres* et de plusieurs autres peintures bien connues pour lesquelles Raphaël fournit seulement les dessins.

IV

Une lettre écrite par Raphaël à son oncle Simone Ciarla, le 1^{er} juillet 1814, prend une très grande importance par la lumière qu'elle jette sur la vie privée du maître et sur son caractère. Elle est écrite par un homme qui se montre tout à la fois comblé par le succès, et modeste, un homme dans la pleine jouissance de tout ce que sa bonne étoile et son talent lui apportèrent, et qui n'est, en aucune façon, arrogant ni vaniteux. Et, au travers de toute cette lettre, on sent cependant une sorte de calcul et d'intérêt très précis, aussi bien pour les questions d'argent que lorsqu'il s'agit de discuter des espérances matrimoniales. Raphaël établit le montant de sa fortune, il parle de ses appointements comme architecte de Saint-Pierre,



PI. VII. — LA FORNARINA (Musée des Offices, Florence)



des paiements qui doivent lui être faits pour des travaux en cours d'exécution, et il discute d'un parti avantageux qui lui serait proposé par le Cardinal Bibbiena, parti auquel il s'est déjà résolu, " cependant si cette affaire tombait à vau-l'eau, dit-il, je me conformerais à vos désirs, " allusion très claire à une autre fiancée possible demeurant à Urbin. Raphaël ne risque pas d'ailleurs de rester célibataire à Rome, où il connaît une jolie fille avec une dot de 3,000 couronnes d'or ! Il mentionne aussi, et non sans fierté, qu'il vit à Rome dans sa propre maison.

Cette remarque au sujet de ses projets de mariage nous conduit à un chapitre des plus intéressants et des plus discutés de la vie de Raphaël : son attachement irrégulier à la Belle Fornarina, la si jolie fille d'un boulanger de Sienne dont Vasari

parle, ainsi qu'en 1665, Fabio Chigi, attachement traité de simple invention par beaucoup d'écrivains modernes. Les témoignages réunis par le Signor Rodolfo Lanciani prouvent cependant la véracité du récit de Vasari, et de plus nous éclairent sur le nom et la destinée de la Fornarina. Selon la tradition locale, trois maisons à Rome sont regardées comme ayant été les demeures successives de l'amante de Raphaël, et chacune de ces maisons est à très grande proximité des bâtiments à la décoration desquels il travaillait. La première de ces maisons, dans la Via de Sainte-Dorothee, est encore occupée par une boulangerie connue comme " Il forno della Fornarina. " La seconde est dans le Vicolo del Cedro, près Saint-Egidio, dans le Transtevere, et la troisième est le petit Palais Sassi qui porte dans le mur

une plaque avec une inscription indiquant que " La tradition dit que celle qui devint si chère à Raphaël et par laquelle il atteignit à la gloire vécut dans cette maison. "

On sait maintenant, d'après un recensement fait sous Léon X en 1518, qu'une des maisons de la famille Sassi fut occupée par le boulanger Francesco de Sienne, ce qui confirme la tradition qui veut que " Marguerite, dame de Raphaël, " ainsi qu'elle est décrite dans une note contemporaine en marge d'une copie de la Giunta (Edition de Vasari en 1568), eût été la fille d'un boulanger de Sienne. Mais plus décisive encore est la preuve qui fut trouvée en 1897 d'une entrée dans le sein de la Congrégation de Sainte-Apollonia dans le Transtevère, sorte de maison de refuge pour les femmes tombées et les filles repenties. Cette entrée portée sous la date

du 18 août 1520 eut lieu un peu plus de quatre mois après la mort de Raphaël, et est inscrite comme suit :

“ A di 18 August 1520. Hoggi e stata recenta nel nro Conservatorio ma^a Margarita vedoa, figliola del quondam Francesco Luti da Siena ”. (18 Août 1520. — Aujourd’hui a été reçue dans notre établissement la veuve Marguerite, fille de Francesco Luti de Sienne.)

L’absolue coïncidence de date et de noms ne permet aucun doute, cette veuve était bien la belle Fornarina, Marguerita, fille du boulanger Francesco de Sienne, et la magnifique créature qui servit de modèle à Raphaël pour la Donna Velata, pour la Vierge Sixtine, et pour une des têtes de sainte Cécile.

Il est vraisemblable que Raphaël tint pour habileté diplomatique de complaire

à un homme aussi puissant que le cardinal Bernardo Divizio, et que cela lui fit accepter de se laisser fiancer à sa nièce, Maria Bibbiena, quoique la propre situation de Raphaël en ce temps lui permît de parler aux cardinaux comme à des égaux; témoin cette spirituelle répartie rapportée par son ami Balthasar Castiglione : “ Deux cardinaux, examinant une peinture que le maître commençait, trouvèrent mauvais que saint Pierre et saint Paul aient des visages très hauts en couleur. Messieurs, répliqua Raphaël, ce n'est pas un défaut, croyez-le bien, je les peins ainsi avec intention. Nous avons lieu de croire que saint Pierre et saint Paul sont ainsi rouges dans le ciel, à cause de la honte qu'ils éprouvent à voir leur Eglise gouvernée par des hommes comme vous ! ”

Mais nous devons revenir à l'œuvre de

Raphaël durant les dix dernières années de sa vie. Il ne pouvait plus se dévouer lui-même complètement à l'art de son choix et il se trouvait dans l'absolue impossibilité de répondre à la multitude des commandes qu'il recevait, bien qu'un essaim de ses élèves fût constamment occupé au travail. Les vaines prières d'Isabelle d'Este pour une petite œuvre de la main du maître prouvent la difficulté d'obtenir une telle faveur.

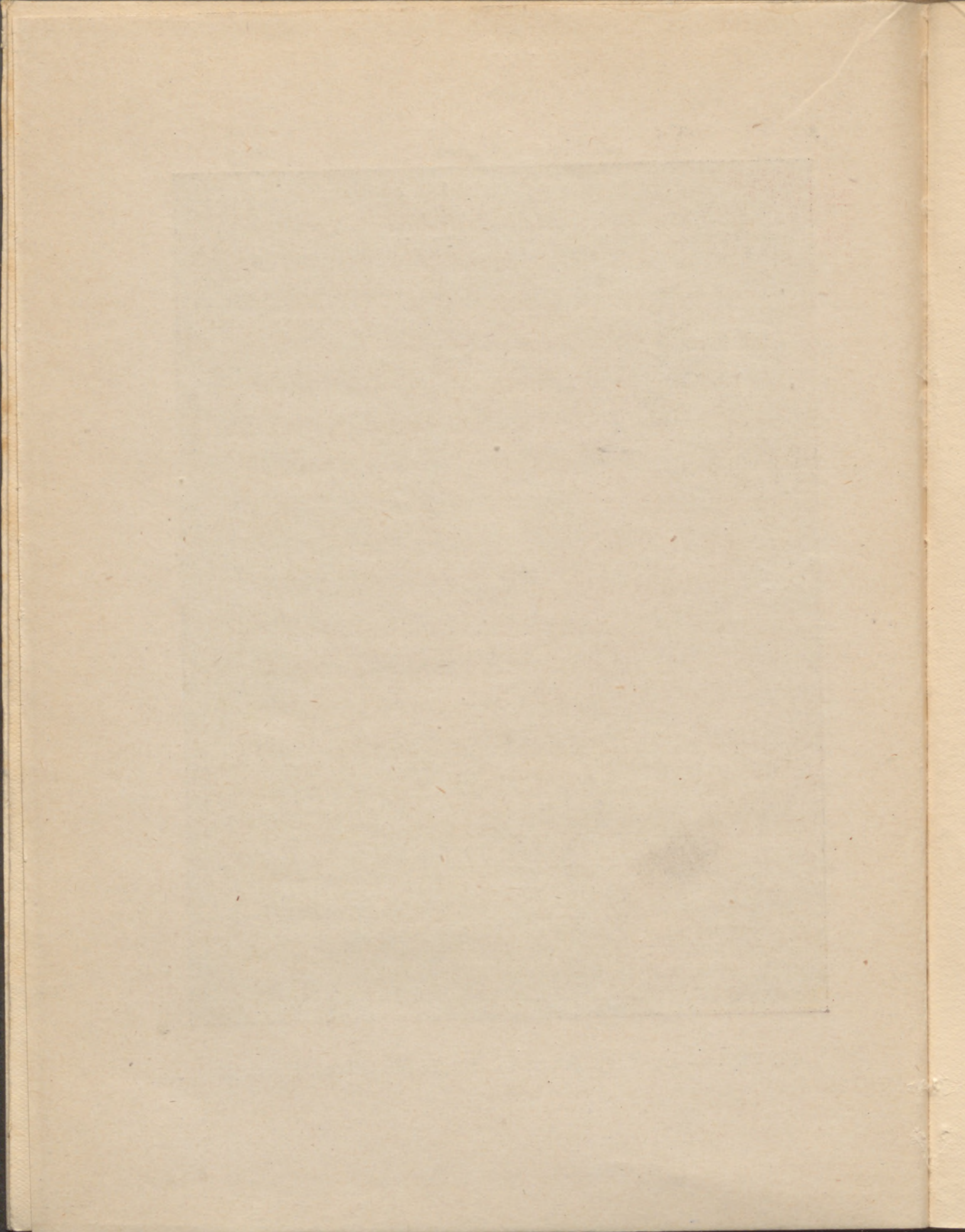
Raphaël était maintenant l'architecte du pape et le Grand Maître des cérémonies. En 1515, il est nommé Inspecteur des antiquités pour succéder à Fra Giocondo de Vérone. Il doit inventer des décors et dessiner des médailles, et, à l'occasion, on lui demande même de peindre un éléphant " grandeur naturelle " sur les murs du Vatican !

Cependant, malgré toutes ses absorbantes occupations, il trouve moyen de modeler plusieurs reliefs pour la tombe de Chigi, dans la Chapelle Chigi à Sta Maria del Popolo, notamment un panneau représentant le Christ et la Samaritaine, qui fut coulé en bronze par Lorenzotto, lequel exécuta également une statue de "Jonah" en marbre d'après un modèle de Raphaël. Il fournit les dessins pour la villa Madame, pour Giulio de Médicis (plus tard Clément VII) et pour plusieurs autres palais de Rome, pour le délicat palais Pandolfini à Florence, où les arcs alternants et les frontons triangulaires sont introduits pour la première fois dans l'architecture de la Renaissance. Il fournit au graveur Marcantonio Raimondi de Bologne des dessins comme ceux pour le fameux *Jugement de Paris*. Il trace le plan et commence une

soigneuse Cosmographie de Rome, et, au milieu de ses travaux divers, il trouve le loisir de griffonner quelques sonnets d'ardent amour sur les feuilles de ses dessins. Un spécimen de sa poésie est conservé au British Museum, et l'ardeur du style passionné corrobore l'assertion de Vasari, que Raphaël était extrêmement sensible aux traits féminins. Le palais dans lequel il vivait et menait un train princier fut bâti par Bramante et acheté par Raphaël le 7 octobre 1517. Sa forme est très altérée, cependant, il est encore debout dans la Piazza di Scossacavalli, au coin de la Via di Borgo Nuovo. Depuis que ce bâtiment a été reconnu comme ayant été le palais de Raphaël, on y a découvert son atelier, coupé en deux appartements, mais avec un magnifique plafond de bois, par Bramante, et encore intact.



PI. VIII. — LE PAPE JULES II (Musée des Offices, Florence)



Dans cet atelier, il a dû peindre les plus importantes et les plus justement populaires de ses pièces d'autel : *la Madone di San Sisto*, et *la Transfiguration* au Vatican, qui était sur son chevalet quand la mort arrêta sa main. Là aussi, il peignit avec une impeccable maîtrise le portrait de Balthasar Castiglione, qui est un des trésors sans prix du Louvre, et peut-être le magnifique groupe de Léon X avec les cardinaux Giulio de Médicis et L. dei Rossi, maintenant au Palais Pitti. Toutes les personnalités les plus notables qui se trouvaient à Rome, à cette époque, passèrent par l'atelier de Raphaël, mais, de tous les portraits qu'il peignit alors, peu sont venus jusqu'à nous. Celui de l'humaniste Tommaso Inghirami était encore récemment au Palais Inghirami à Volterra, mais il a maintenant traversé

l'Atlantique ; un portrait du cardinal Bibbiena est à Madrid, et un portrait des humanistes vénitiens Navagero et Beazzano est au Palais Doria à Rome. Parmi les portraits perdus sont ceux de Pietro Bembo, de Giuliano de Médicis, du duc de Nemours, de Frédéric Gonzague, et de Lorenzo, duc d'Urbino.

Pendant ce temps, les élèves de Raphaël étaient fort occupés par la décoration du reste des deux Stanze du Vatican d'après les dessins du maître. Dans la Stanza de *l'Incendie du Bourg*, qui fut décorée pour Léon X entre 1514 et 1517, Giulio Romano a peint la bataille d'Ostie, et la plus grande part de l'Incendie du Bourg, quoique des morceaux de cette œuvre, tel celui représentant l'arrêt de la lutte par l'effet des prières de Léon IV, soient incontestablement de Raphaël

lui-même. La dernière chambre appelée " Salle de Constantin " fut presque entièrement peinte par ses élèves après sa mort. Ils firent aussi la plus grande part du cinquante-deuxième sujet biblique de la Loggia du Vatican, ces sujets sont désignés sous le nom de " Bible de Raphaël, " et plus connus en France sous le nom de " Loges de Raphaël. " La majeure partie de ce travail fut exécutée par Perino del Vaga, tandis que Giovanni da Udine ajoutait les arabesques autour des panneaux ; mais tout ceci a beaucoup souffert, et a dû être entièrement repeint.

Pour la villa Farnésine d'Agostino Chigi, Raphaël peignit l'admirable fresque de Galathée qui peut être considérée comme la suprême expression du génie de la Renaissance. Le prince fournit au maître une autre occasion d'employer son

talent de décorateur en lui demandant d'orner la chapelle Chigi à Sta-Maria della Pace. Les sybilles et les anges de ces fresques montrent de la façon la plus frappante quelle fut l'influence de Michel Ange sur Raphaël, et il est assez curieux que ce soit justement à propos de ce travail que Michel Ange eût été appelé à donner son opinion sur le prix que Raphaël en demandait, 500 ducats. La jalousie mesquine n'était pas un défaut de Buonarotti, ainsi que le prouve sa généreuse évaluation du travail de son rival à la somme de 900 ducats.

En 1515-1516, Raphaël dessina les cartons destinés aux tapisseries qui devaient compléter la décoration de la Chapelle Sixtine ; ces cartons furent transférés en Flandre sur des vaisseaux, et les tapisseries sont maintenant, après avoir beaucoup erré, et

subi de nombreuses dégradations, à l'étage supérieur du Vatican. Sept de ces cartons, coupés en bandes pour les exigences du transport sur les bateaux, furent découverts en Flandre par Rubens et achetés sur son avis par Charles 1^{er} en 1630. Au moment de la dispersion des collections de ce roi tristement prédestiné, ils furent sauvés de l'exportation par Olivier Cromwell et se trouvent maintenant au Musée de Victoria and Albert. L'exécution de ces cartons est presque entièrement due à Gian Francesco Penni, et les bordures des tapisseries furent dessinées par Giovanni da Uslino. Vers 1516, Raphaël décora également la salle de bains du cardinal Bibbiena avec le triomphe de Vénus et de Cupidon dans le style pompéien. Les fresques existent encore mais ne sont pas accessibles au public.

Dans les premiers jours d'Avril 1520, Raphaël fut pris d'une fièvre probablement contractée en dirigeant des fouilles. Il rédigea son dernier testament le 4 avril, et mourut le 6 de ce même mois.

On voit qu'il se repentit de son attitude envers Maria Bibbiena par l'épitaphe qui, suivant son désir, fut composée pour la tombe de cette dernière : " Nous, Balthasar Turini de Pescia, et Gianbattista (Jean-Baptiste) Branconi dall' Aquila, exécuteurs testamentaires et récipiendaires des dernières volontés de Raphaël, nous avons élevé ce monument à la mémoire de sa fiancée, Maria Bibbiena, fille d'Antoine de Bibbiena, que la mort priva d'un heureux mariage. "

Après avoir réservé pour la Fornarina de quoi lui permettre de vivre convenablement, Raphaël laissa sa fortune de 16,000 ducats à ses parents, et ses dessins et

ses esquisses à ses élèves favoris : Giulio Romano, et Penni. Il fut enterré au Panthéon, très près de Maria Bibbiena. Son épitaphe fut écrite par le cardinal Bembo et le comte Balthasar Castiglione qui traduisit encore sa douleur dans un magnifique sonnet.

“ La mort de Raphaël, dit Vasari, fut amèrement déplorée par toute la cour papale, non seulement parce qu’il en faisait partie depuis qu’il tenait l’office de Chambellan du Souverain Pontife, mais aussi parce que Léon X l’estimait si haut que sa perte causa à ce souverain la plus cruelle peine. Oh ! heureux esprit, trois fois béni ! dont tous sont fiers de parler, dont les actions sont célébrées par tous les hommes, et dont la moindre des œuvres laissées derrière toi est admirée et estimée ! ”

ses esquisses à ses élèves favoris : Giulio Romano, et Penni. Il fut enterré au Panthéon, très près de Maria Bibbiena. Son épitaphe fut écrite par le cardinal Bembo et le comte Balthasar Castiglione qui traduisit encore sa douleur dans un magnifique sonnet.

“ La mort de Raphaël, amèrement déplorée par papale, non seulement faisait partie depuis qu'il t Chambellan du Souverain aussi parce que Léon X que sa perte causa à ce cruelle peine. Oh ! heureux fois béni ! dont tous sont dont les actions sont célébrés les hommes, et dont la mémoire laissées derrière toi est admira



CORBEIL. — IMPRIMERIE CRÉTÉ.



480,-

Biblioteka Główna UMK



300020835479

1/20

28.4.50

Biblioteka
Główna
UMK Toruń

618095