

704
B
649,

6

6

2. Stück

HfBK Dresden - Bibliothek

00601613

ROYAL
HOENIGGSACHS.
MANUFACTURE
DER
BILDENDEN
KUNSTE.

7

7

704.

ÉDIFICES
 DE
ROME MODERNE
 OU
 RECUEIL

DES PALAIS, MAISONS, ÉGLISES, COUVENTS,

ET AUTRES MONUMENTS PUBLICS ET PARTICULIERS LES PLUS REMARQUABLES

DE LA VILLE DE ROME,

DESSINÉS, MESURÉS ET PUBLIÉS

PAR P^e. LETAROUILLY,

ARCHITECTE

(J. 2.)



Terram deus ... cui per nihil
 et nihil secundum.
 FRONS DE AURUM

Esquisse de la terre ... à qui rien
 n'est comparable et dont
 rien n'approche.

PARIS.

TYPOGRAPHIE DE FIRMIN DIDOT FRÈRES,

IMPRIMEURS DE L'INSTITUT DE FRANCE,
 RUE JACOB, 56.

M DCCC L

(1850)

1704



NOTICES HISTORIQUES ET CRITIQUES

TOME SECOND.

PLANCHE 115.

Palais Farnèse. Notions préliminaires.

VII, 13.

Le cardinal Alexandre Farnèse, qui devint pape sous le nom de Paul III, possédait, au commencement du XVI^e siècle, une habitation située à *Campo di Fiore*, alors le plus fréquenté des quartiers de Rome. Vers 1530, ayant jugé à propos d'en restaurer les bâtiments, il choisit pour son architecte Antonio da Sangallo, déjà connu pour avoir dirigé avec habileté les travaux que l'illustre Bramante, vieux et infirme, ne pouvait plus surveiller, et par d'importantes constructions élevées sur ses propres dessins. Sangallo, comprenant que cette restauration était pour lui une heureuse occasion de se signaler, ne s'arrêta pas à un seul projet, mais, au dire de Vasari, il en composa plusieurs. La distribution de l'un d'eux charma surtout le cardinal, parce qu'elle présentait deux appartements distincts pour lui et son fils, Pier Luigi, auquel il songeait dès lors à laisser cette habitation, en l'appropriant aux convenances de sa famille. Après qu'on fut tombé d'accord sur l'ensemble des dispositions, on se mit à l'œuvre, et chaque année on élevait une portion des bâtiments. En 1534, les constructions étaient déjà arrivées à une certaine hauteur. « Une partie des croisées du rez-de-chaussée de la façade (*primo finestrato*), dit Vasari, plusieurs salles et l'une des façades de la cour étaient exécutées, lorsque Alexandre Farnèse fut élu pape. Sangallo, jugeant bien que la demeure d'un simple cardinal ne pouvait plus convenir au souverain pontife, modifia totalement son premier plan (1). Après avoir détruit plusieurs maisons voisines,

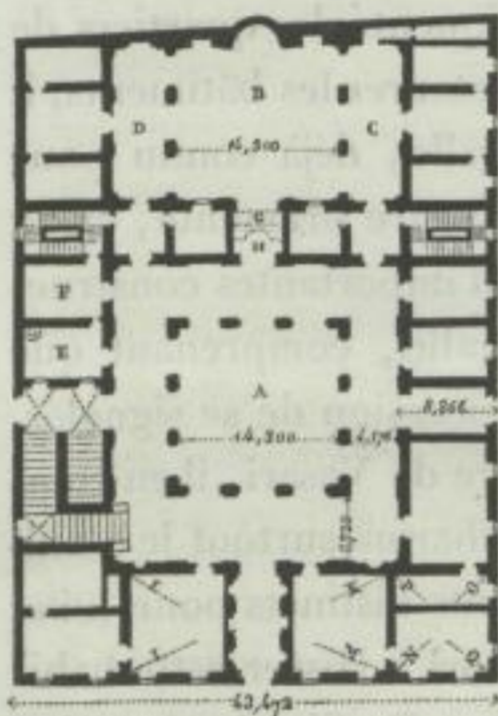
Première direction
des travaux;
vers 1530.
— Sangallo. —

(1) Ce qui paraît plus logique, c'est que Pier Luigi ayant été élu gonfalonier de l'Église et

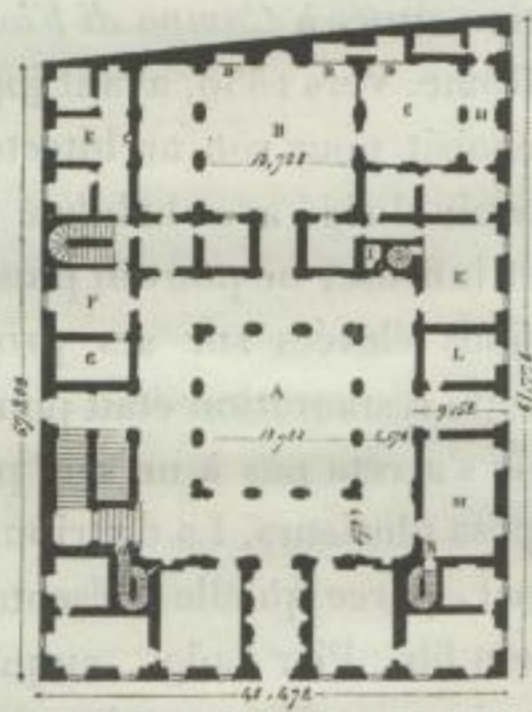
« après avoir démoli les vieux escaliers du palais pour en établir
 « d'autres plus vastes et plus doux, il agrandit dans tous les sens
 « et la cour et le périmètre extérieur de l'édifice. Il parvint de la
 « sorte à augmenter le nombre des appartements (*corpi di sale*) et
 « celui des salles (*stanze*), qu'il rendit plus magnifiques, et qu'il décora
 « de plafonds superbes refouillés et enrichis d'ornements variés (1). »

créé duc de Castro et de Nepi, jugea convenable de donner à son habitation plus d'étendue et de splendeur, pour qu'elle fût en harmonie avec sa nouvelle situation et avec les hautes dignités qu'il venait d'obtenir.

(1) Voici vraisemblablement les plans primitifs auxquels Vasari fait allusion. Je les ai trouvés dans les manuscrits d'Ant. da Sangallo :



L'échelle
 de ces deux plans
 est
 de un millimètre
 pour
 mètre.



- A Cour.
- B Jardin.
- C Chambres pour les hommes de service.
- D Chambres pour les femmes de service.
- E Petite cour donnant du jour à l'escalier.
- F Cuisine.
- G Passage secret pour communiquer des chambres des hommes à celles des femmes.
- H Chapelle.
- I K L M Grand salon au premier étage, correspondant aux trois salles du rez-de-chaussée.
- N O P Q Petit salon au premier étage, correspondant aux deux salles du rez-de-chaussée.

- A Cour.
- B Jardin.
- C Jardin particulier.
- D Cage pour les oiseaux.
- E Tour pour les femmes.
- F Cuisine commune.
- G Cour donnant du jour à l'escalier.
- H Loge au-dessous et au-dessus.
- I Petite cour où seront situés les lieux d'aisances.
- K Petit salon au-dessous et au-dessus pour les chambres du jardin.
- L Cuisine pour la salle à manger publique.
- M Salle à manger publique.
- N Escalier de l'entre-sol servant d'office à la salle à manger.
- O Escalier conduisant à l'entre-sol des palefreniers.

Ce qui fait croire que ce sont bien les plans mentionnés par le biographe, c'est la conformité

La comparaison du plan exécuté avec les plans primitifs nous autorise à penser que les modifications suivantes furent faites aux constructions commencées. On agrandit dans les deux sens le vestibule du côté de l'entrée principale, et on l'orna de colonnes : la décoration primitive de ce vestibule fut reportée à celui du fond de la cour. Celle-ci conserva sa forme carrée, mais fut étendue en longueur et en largeur : le nombre des arcades, d'abord de trois, fut porté à cinq sur chaque côté. Le vestibule principal, par suite de ces changements, venant à empiéter sur la cour, et celle-ci sur le jardin, on dut acheter vers le fond les propriétés situées sur la rue Giulia (1) pour y retrouver le jardin actuel. (*Voir le plan d'ensemble, Pl. 115.*) On peut croire que l'agrandissement, dans le sens de la largeur, fut opéré sans acquisitions nouvelles, puisque les plans primitifs indiquent déjà des croisées sur toute la longueur des deux façades latérales.

Modifications
faites
au 1^{er} Plan ;
en 1534.

On exécuta tous ces changements avec autant d'intelligence que d'économie. Les dispositions premières furent à peu près maintenues : l'escalier conserva, ainsi que les arcades de la cour, les mêmes dimensions, en sorte que les matériaux déjà mis en œuvre purent trouver

qu'ils ont avec le plan exécuté (*voyez planche 116*) ; c'est qu'on y retrouve le même programme. Les dispositions générales, celles des vestibules, de la cour et du jardin, sont entièrement semblables ; les arcades de la cour, et les portiques qui l'entourent, ont des dimensions presque identiques : le portique du côté de l'entrée présente encore cette analogie, qu'il est plus large que ceux des parties latérales. Les cuisines occupent la même place à proximité du vestibule de gauche. Enfin, et ce qui est plus concluant, c'est que le grand escalier est également éclairé par une petite cour ménagée à mi-étage.

Ces deux plans primitifs, comparés, non plus à celui de la planche 116, mais entre eux, ont la même physionomie, et n'ont de différences notables que dans la partie du fond, dans les bâtiments qui entourent le jardin. Le premier plan est plus académique, plus régulier ; l'habitation des hommes et celle des femmes y sont parfaitement distinctes et les escaliers symétriques ; mais l'autre plan présente quelques avantages, il est plus étudié, le logement plus habitable. On y a ménagé un jardin particulier, une petite cour à l'usage des femmes et à proximité du lavoir. Nous avons traduit les notes originales ainsi que les mesures, qui diffèrent sur quelques points dans les deux plans ; ces détails ajoutent à l'intérêt et à la clarté de nos appréciations.

(1) Sur un dessin manuscrit du palais, on lit le nom du propriétaire, qui s'appelait *Bontface de Parme*.

leur emploi, et l'on en fut quitte pour un simple déplacement. Quant à la façade, elle n'eut à subir d'autre altération qu'un élargissement, et tout se borna à l'adjonction de deux croisées aux extrémités.

L'acquisition des propriétés et tous ces changements durent nécessairement occasionner une perte de temps assez considérable, et demandèrent peut-être plusieurs années. Enfin, tout étant réglé, et le plan suffisamment modifié, on entreprit les étages supérieurs.

Lorsque le second étage de la façade principale fut achevé, le bâtiment se trouva élevé à la hauteur du couronnement qui devait régner au pourtour du palais.

Concours
pour
le couronnement ;
vers 1544.

Le pape, toujours selon Vasari, qui n'avait pas moins de grandeur dans ses résolutions que de justesse dans le jugement, voulut que ce couronnement répondît à la majesté de l'édifice, et qu'il fût et le plus riche et le plus beau qui eût été conçu jusqu'alors pour aucun palais. Loin de se contenter de celui que Sangallo avait déjà composé, il établit un concours, et demanda des dessins aux architectes les plus distingués de Rome, se réservant de choisir parmi ces projets celui qui lui semblerait mériter la préférence. Il conservait toutefois l'exécution de ce couronnement à Sangallo, dont le droit était incontestable.

Un matin donc que Paul III déjeunait au Vatican, dans le palais du Belvédère, tous les dessins furent apportés et soumis à son choix en présence même de Sangallo. Les artistes qui prirent part à ce concours furent Perino del Vaga, Fra Sebastiano del Piombo, Michel' Angelo Buonarroti, et Giorgio Vasari, qui nous a transmis tous ces détails (1). Michel-Ange, il est vrai, ne remit pas lui-même ses dessins; il chargea Vasari de les présenter au pape, en exprimant son regret de ce qu'une indisposition l'avait empêché d'y aller en personne.

(1) Aucun de ces artistes n'était vraiment compétent, aucun d'eux ne pouvait être considéré comme un concurrent sérieux pour Sangallo, qui dut beaucoup souffrir de l'intervention des peintres dans cette grande œuvre d'architecture.

Les dessins ayant été mis sous les yeux du pontife, Sa Sainteté les loua tous comme ingénieux et beaux, mais elle redoubla d'éloges à l'égard de celui de Michel-Ange. Sangallo, qui aurait voulu tout faire par lui-même, ne laissa pas que d'être singulièrement blessé de tout ce qui se passait; et ce qui l'offensait davantage, c'était de voir que Paul III faisait grand cas d'un certain Jacopo Melighino, natif de Ferrare, qu'il employait comme architecte à la construction de Saint-Pierre. Quoiqu'il n'eût aucune connaissance du dessin, et qu'il manquât de jugement dans la conduite de ses propres affaires, ce personnage recevait le même traitement que Sangallo, sur lequel retombait la fatigue et tout le poids du travail (1).

Il faut dire que Melighino avait servi le pape avec dévouement et pendant un grand nombre d'années sans aucun salaire, et il convenait sans doute au pontife de récompenser ses services par cet emploi.

Après donc que Paul III eut achevé d'examiner les dessins, il ajouta, peut-être avec malice, et pour piquer Sangallo: « Ce n'est pas tout; il serait bon encore et à propos de voir le projet composé par notre cher Melighino. » Alors Sangallo, outré de ce que le pape semblait le railler, ne put se contenir plus longtemps, et lui répliqua avec humeur: « Votre Melighino, Saint-Père, est un architecte *créé par ordonnance* (da motteggio). Le pape, qui était assis, répondit en se tournant vers Sangallo et en inclinant la tête jusqu'à terre: « Eh bien,

(1) Ce Melighino fut sans doute le successeur de Baldassarre Peruzzi dans l'emploi d'architecte de Saint-Pierre. Quel choix plus déplorable pouvait-on faire pour remplacer un tel artiste! C'est ce choix scandaleux qui a pu donner lieu à l'accusation d'empoisonnement, racontée ainsi par Vasari: « Baldassarre se trouva donc, dans les dernières années de sa vie, vieux, pauvre et chargé de famille, bien que sa vie eût toujours été la plus irréprochable et la mieux réglée. Se sentant gravement malade, il se mit au lit. Paul III en fut informé; et comprenant trop tard quelle perte il éprouverait par la mort d'un si grand homme, il lui fit remettre cent écus par Melighino, agent comptable de Saint-Pierre, qu'il chargea de lui faire de sa part les offres les plus bienveillantes. Mais Peruzzi succombait sous la maladie, soit que la chose dût arriver ainsi, soit, comme on le croit, que sa mort eût été avancée par le poison donné par un rival qui ambitionnait sa place, dont le traitement était de 250 écus. Cela fut reconnu trop tard par les médecins. »

oui, Antonio, nous voulons que Melighino soit un véritable architecte; le traitement qu'il reçoit comme tel en est bien la preuve. » Cela dit, il prit congé des assistants.

Cette séance, que nous avons racontée d'après le récit d'un témoin oculaire, est curieuse en ce qu'elle fait connaître les circonstances qui ont amené Michel-Ange à succéder à Sangallo quand celui-ci vint à mourir, et l'origine des fâcheuses disparates introduites dans l'architecture du noble édifice. Il est à croire que la réunion que nous venons de mentionner eut lieu vers 1544 ou 1545, peu de temps avant la mort de Sangallo, et que celui-ci différa l'exécution du couronnement, espérant sans doute qu'en temporisant il verrait changer les dispositions du pape.

Un autre passage de Vasari nous apprend que Michel-Ange, vers 1547, reçut de Paul III l'ordre de faire exécuter le couronnement d'après les dessins qu'il avait composés. Ne pouvant résister aux instances du pape, qui ne cessait de lui donner des marques de son estime et de sa bienveillance, il se détermina à faire un modèle en bois de six bras (*braccia*) (3^m,434) et dans les proportions mêmes de l'exécution, afin que, mis à la place qu'il devait occuper, on fût en état de bien juger de son effet. Le pape et tout Rome accoururent voir ce modèle, qui reçut des applaudissements unanimes. Michel-Ange, après ce succès, fut chargé de la suite des travaux.

Résumé
des constructions
élevées
par Sangallo.

Il sera utile, dans l'intérêt de la vérité, et pour rendre à chaque artiste la part qui lui revient dans l'exécution de ce bel édifice, de chercher ici à préciser l'état des constructions, lorsque le grand architecte, qui le premier les avait dirigées avec tant de génie et d'habileté, vint à manquer. Cette recherche nous conduira d'ailleurs à éclaircir quelques points de l'histoire de l'art, qui ont bien aussi leur importance.

Notre premier soin doit être de consulter avant tout l'historien contemporain qui le plus souvent nous sert de guide. Malheureusement il ne nous apporte que des documents trop vagues pour en tirer

des conclusions. Mais l'étude toute spéciale que nous avons faite des monuments modernes de Rome, étude qui souvent nous a conduit à d'intéressantes découvertes, nous permet d'espérer que nous pourrions rectifier ce qui est inexact, éclairer ce qui est obscur, et compléter même ce qui est omis dans le récit de Vasari (1). Pour asseoir notre opinion, il a fallu nous bien pénétrer, non-seulement du style particulier de chaque maître, mais nous rendre compte de la possibilité matérielle de ce que nous avançons en jugeant la difficulté au point de vue du constructeur.

Et d'abord voyons quel pouvait être l'état des constructions à la mort de Sangallo :

1° La façade principale et les deux façades latérales, ainsi que les trois corps de bâtiment qui s'y rattachent, étaient élevés à la hauteur de l'entablement.

2° Dans la cour, le portique du rez-de-chaussée était entièrement achevé; celui du premier étage n'était pas complètement terminé, mais il était assez avancé toutefois pour qu'il ne fût plus possible d'y faire des changements de quelque importance. En tout cas, les voûtes n'étaient pas cintrées.

3° La décoration des salles situées du côté de la place et celle des salles de l'aile à droite étaient en partie exécutées et les plafonds posés.

4° La façade postérieure s'élevait jusqu'à la moitié du rez-de-chaussée, et le portique de la cour qui lui est adossé jusqu'à moitié du premier étage : mais le motif central de cette façade postérieure (2) restait à construire en entier.

Tel devait être, en 1546, le degré d'avancement des constructions :

(1) Sans vouloir nous faire l'application du passage suivant extrait de l'historien Niebuhr, nous croyons qu'en général le principe qu'il émet est juste :

« Pour l'observateur dont la contemplation a duré plusieurs années, qui l'a toujours renouvelée, qui jamais n'a détourné la vue de son sujet, l'histoire des faits méconnus, défigurés, ou effacés, sort de son obscurité... Les yeux de Benvenuto Cellini s'étaient habitués à voir dans le sombre cachot. »

(2) La Bibliothèque nationale à Paris, et celle de la Minerva à Rome, possèdent un plan gravé de cette ville, où les monuments sont représentés en perspective. Ce plan, très-rare,

c'est du moins ce qui résulte de l'examen attentif de l'édifice, des écrits des historiens, et enfin des renseignements recueillis sur les manuscrits mêmes de Sangallo. Que restait-il donc à faire, quelle tâche avaient à remplir les architectes continuateurs du palais? Poser le couronnement extérieur, compléter le premier étage de la cour, élever le deuxième étage en entier, continuer la façade postérieure à partir du dessus des croisées du rez-de-chaussée et toute la partie du centre depuis le sol; enfin compléter la décoration intérieure, qui n'avait été entreprise que sur quelques points. Cette ligne de démarcation étant tracée avec netteté et précision, nous pourrons maintenant mieux asseoir nos jugements.

Suite des travaux
par Michel-Ange
après la mort
de Sangallo;
en 1547.

Lorsqu'en 1547 Paul III voulut confier la suite des constructions tant de la basilique de Saint-Pierre que du palais Farnèse à Michel-Ange qui avait toute sa faveur, celui-ci s'y refusa longtemps avec obstination. Il avait alors atteint sa soixante et onzième année, il était surchargé de travaux de peinture et de sculpture, et, comme il l'avoue lui-même dans ses lettres, il était peu versé dans l'architecture: aussi ne peut-on douter que dans une situation si compliquée et si difficile il ne dut chercher à s'adjoindre un architecte habile, modeste, assez docile pour suivre l'impulsion qu'il voudrait lui donner, et pour se conformer à ses idées inflexibles et souvent excentriques. Nous avons des raisons pour croire que son choix dut se porter sur Vignole, et voici sur quoi elles se fondent.

Il serait superflu de chercher à démontrer que celui-ci prit part aux travaux du palais Farnèse: la difficulté n'est pas là. Le style de Vi-



gnole porte la date de 1555, mais le dessin doit avoir été exécuté à une époque antérieure de quelques années à la gravure. Sur ce plan le palais Farnèse est indiqué avec peu de précision et d'exactitude. Nous en donnons ci-contre un fac-simile: Deux étages de la cour sont seulement élevés, et la façade postérieure n'est pas commencée. Cette gravure exprime donc l'état des constructions peu avant 1546, date de la mort de Sangallo, qui éleva une partie de la façade postérieure, comme nous le démontrerons plus loin, page 294.

gnole est tellement empreint sur certains détails de portes et de croisées, que sa participation ne peut faire l'ombre d'un doute; mais ce qui importe davantage, c'est de faire voir que la coopération de Vignole dut avoir lieu dès l'année 1547, quand Michel-Ange prit la suite des travaux.

Lorsque Primatice, vers 1537, vint en Italie, par ordre de François I^{er}, recruter des artistes pour la France, Vignole était à Rome. Il s'y trouvait dans une situation précaire, réduit, pour faire subsister sa famille, à dessiner dans les bâtiments du Belvédère, chez Melighino, l'étrange architecte dont nous avons parlé (1), et à mesurer les antiquités pour une société de savants réunis dans le but de commenter Vitruve, étude au reste dont il tira un si grand profit pour son instruction, et qui sans doute nous a valu le *Traité des Ordres*.

Vignole suivit donc Primatice en France, y séjourna deux ans, puis revint à Bologne, où il vécut plusieurs années occupé de quelques constructions, et leurré de l'espoir trompeur d'exécuter d'importants travaux à S. Petronio, la cathédrale : enfin, fatigué d'attendre, il reprit le chemin de Rome.

A son arrivée en cette ville vers 1545, il n'avait ni relations établies, ni clientèle; et, n'ayant pas encore trouvé l'occasion de se faire connaître, il dut vraisemblablement se placer comme auxiliaire chez un architecte en renom. Il est présumable qu'il était déjà personnellement connu de Michel-Ange. Vignole, en effet, avant son départ pour la France, avait été chargé par Primatice de faire mouler pour François I^{er} les principaux chefs-d'œuvre de sculpture antique, et le grand statuaire Michel-Ange avait dû prendre une certaine part à ces moulages, en donnant, du moins, ses avis (2). Le talent et le ca-

(1) On conçoit, en effet, l'embarras de cet architecte improvisé *par ordonnance*, suivant l'heureuse et juste expression de Sangallo. Obligé de produire des dessins pour la suite des travaux du palais du Vatican, après avoir succédé à Baldassarre Peruzzi, il fallut bien qu'il s'adjoignît un véritable architecte, afin de dissimuler son incapacité.

(2) La lettre de François I^{er} à Michel-Ange, quoique postérieure de quelques années, nous autorise à le penser. Le grand roi l'invitait à remettre à Primatice quelques-unes de ses œuvres

ractère simple et modeste que Michel-Ange reconnut au jeune artiste durent déterminer son choix, car il était ombrageux et ennemi de toute contradiction.

Nos conjectures, sans doute, ne sont fondées que sur quelques faits isolés et sans liaison entre eux; mais elles prennent un caractère de vérité de ce fait seul, qu'Alexandre Farnèse, l'aîné des fils de Pier Luigi et petit-fils de Paul III, choisit Vignole pour bâtir son château de Caprarola, dont les fondations avaient été jetées par Sangallo, du vivant même de Michel-Ange. Ce choix serait inexplicable, à moins d'admettre que celui-ci, alors absorbé tout entier dans des travaux de sculpture et dans la direction des immenses constructions de la basilique de Saint-Pierre, dut s'en reposer sur Vignole pour celles du palais Farnèse. Cette participation aux travaux du palais aurait donc donné à Vignole l'occasion de se faire connaître du cardinal Alexandre, qui, juste appréciateur du mérite, et jugeant l'artiste à l'œuvre, n'aurait pas hésité à confier à l'habile architecte l'exécution du château de Caprarola.

Vignole
prend part
aux travaux;
en 1547.

Ainsi tout semble concourir à prouver que dès l'année 1547 Vignole vint apporter, à la construction du bel édifice de Sangallo, le tribut de ses talents. Cette circonstance de la date est importante, car il s'en déduit un fait nouveau qui jusqu'ici n'a pas été remarqué: c'est

de sculpture, et lui promettait une généreuse récompense. Voici, au reste, la copie de cette lettre:

« SIEUR MICHEL' ANGELO,

« Pour ce que j'ai grand désir d'avoir quelques besongnes de vostre ouvrage, j'ai donné charge
« à l'abbé de Saint-Martin de Troyes (François Primatice), présent porteur que j'envoye par-
« delà, d'en recouvrer, vous priant, si vous avez quelques choses excellentes faites à son
« arrivée, les lui vouloir bailler, en les vous bien payant, ainsi que je lui en ai donné charge;
« et davantage vouloir estre content, pour l'amour de moi, qu'il molle le Christ de la Minerve
« et la Notre-Dame de la Febre, afin que j'en puisse aorner l'une de mes chapelles, comme de
« choses qu'on m'assure estre des plus exquisés et excellentes en vostre art.

« Priant Dieu, sieur Michel' Ange, qu'il vous ait en sa garde.

« Escrit à Saint-Germain en Laye, le viii^e jour de février mil cinq cent et quarante six.

« Signé : FRANÇOIS,

« Signé : LAUBÉPINE. »

que le fameux entablement du palais Farnèse, ce couronnement si célèbre, ne serait pas uniquement l'œuvre de Michel-Ange, et que celui-ci aurait à en partager la gloire avec son modeste collaborateur. Je veux bien accorder que la pensée première appartient à Michel-Ange, mais je me refuse à croire que l'étude si classique des détails puisse lui être attribuée. Qu'on me montre, en effet, une seule œuvre de ce genre parmi toutes les productions de Michel-Ange, une seule qui ne soit entachée de mauvais goût, un profil qui ne soit incorrect, et qui ne donne un démenti formel à la supposition que Michel-Ange puisse être l'auteur du couronnement. Non, il me paraît de toute impossibilité que l'architecte qui a tracé les détails de la porte Pia, des façades latérales de Saint-Pierre, du palais du Capitole et du deuxième étage de la cour du palais Farnèse (voyez pl. 135), ait pu renoncer pour ce cas seulement à sa méthode, à ses habitudes, à ses bizarreries, renier son passé, ses doctrines, et composer un entablement, non-seulement irréprochable, mais d'un style et d'une correction admirables. Une semblable conversion dans ce vieillard, génie sublime, mais égaré et inflexible dans ses opinions, serait étrange et inexplicable, si on se refuse à admettre un collaborateur.

Je sais bien qu'on peut m'objecter que Vasari est formel à l'égard du couronnement, et qu'il ne prononce même pas le nom de Vignole. Mais que doit-on penser d'un biographe qui, parlant de la villa de Jules III, se vante d'en avoir composé les plans, rectifiés, dit-il, par Michel-Ange, et exécutés ensuite par Vignole? On sait ce que ces phrases peuvent signifier : qui songe jamais aux deux premiers artistes, quand il s'agit de la villa Giulia? Vignole seul n'en est-il pas universellement reconnu pour l'architecte, bien que les deux autres aient pu donner quelques avis et même des croquis? mais, dans tous les cas, ils n'y ont pris qu'une part très-secondaire. Eh bien! il n'en fut pas autrement pour le palais Farnèse. J'accorde volontiers que l'esquisse fut arrêtée par Michel-Ange, mais l'étude et l'exécution n'appartiennent qu'à Vignole. Ce qui vient à l'appui de mon opinion,

c'est la conduite réservée de Michel-Ange en cette circonstance. L'indisposition qu'il alléguait, quand il fut appelé à présenter ses dessins au pape, n'aurait-elle pas été un prétexte, et comme un aveu tacite que les dessins n'étaient pas de sa main? Ne devait-il pas craindre une discussion à laquelle il n'était qu'imparfaitement préparé? et peut-être redoutait-il quelques rudesses de Sangallo, qui n'était pas homme à se laisser déposséder sans rancune. Disons mieux : Michel-Ange, comprenant qu'il était peu honorable pour lui de chercher à enlever à un artiste du mérite de Sangallo l'achèvement d'un monument qui lui était si légitimement acquis, ne dut pas songer à lui faire une concurrence sérieuse. S'il composa un modèle, ce fut sans doute par courtoisie, pour ne pas déplaire à Paul III, et pour répondre enfin au témoignage de confiance que ce pontife venait de lui donner.

Le silence de Vasari ne doit pas d'ailleurs surprendre. Admirateur passionné de Michel-Ange, marchant sous une autre bannière que Vignole, il n'était pas en état de comprendre et d'apprécier ce talent si sage et si correct. On sent qu'il n'avait pas de sympathie pour sa personne, car il ne lui a même pas consacré une notice particulière; s'il en parle, ce n'est qu'accidentellement et à l'occasion du peintre Taddeo Zuccheri, qui exécutait des fresques au château de Caprarola. S'il vante l'architecte de ce magnifique édifice, on s'aperçoit qu'il le fait avec contrainte et une certaine froideur, et que c'est la grande réputation du monument plutôt que sa conviction personnelle qui le fait parler. Vignole, d'ailleurs, était pauvre, sans intrigue, cherchant peu à se faire valoir, et considéré sans doute, par Vasari, comme un homme de trop peu d'importance pour être placé à côté de la grande renommée de Michel-Ange.

On peut toutefois s'étonner que Vignole, qui survécut plusieurs années à Michel-Ange, n'ait pas réclamé, et qu'il ait consenti à laisser ainsi ses propres œuvres sous le nom d'un autre; mais on oublie qu'il avait des obligations à Michel-Ange, et que cette susceptibilité de l'amour-propre était loin de son caractère.

Poursuivons notre exposition de la marche des travaux. Lorsque le couronnement extérieur fut posé, Michel-Ange entreprit l'achèvement de la cour. Il fit voûter le portique du deuxième ordre (1), et fermer les arcades latérales en y plaçant des croisées. Enfin il compléta l'œuvre en exécutant, sur les quatre faces de la cour, l'ordre corinthien du dernier étage, dont le style, si peu en harmonie avec les deux ordres inférieurs, a tant nui à la beauté de cette cour.

J'ai dit d'abord (2), en me conformant à la tradition, que l'ordre du premier étage était de la main de Vignole. Évidemment c'était une erreur : Vignole, malgré ses rares qualités, n'atteignit jamais à cette mâle proportion, à cette fermeté de détails, à cette virilité de profils qui règnent dans l'imposte, le piédestal, le galbe des balustres, ainsi que dans le chapiteau et l'entablement. Au dire de Vasari, ce fut au contraire Michel-Ange qui suréleva les arcades du portique du premier étage. Je l'accorde; cela est même probable, mais avec une restriction toutefois : c'est qu'en prenant la direction des travaux, Michel-Ange avait trouvé la taille de la pierre déjà faite, ou du moins très-avancée (3). Peut-être même le second ordre était-il déjà exécuté sur la face du côté de l'entrée, en sorte qu'il n'était plus possible de rien changer aux dispositions déjà arrêtées. Cela étant, Michel-Ange ne peut être considéré comme le véritable architecte du premier étage : il ne dut même pas en suivre l'exécution, si on en juge d'après la modénature et l'ornementation de plusieurs portes et cheminées de cet étage, qui sont bien certainement de la composition de Vignole. Pour ce qui est de ce même ordre ionique, il ne peut plus

Le premier étage
de la cour
n'est pas de
Vignole.

(1) Vasari ajoute : qu'il donna aux voûtes une forme variée et nouvelle, celle d'une demi-ellipse. « E con vario e nuovo modo di sesto in forma di mezzo ovato, fece condurre le volte. » (*Vie de Michel-Ange.*)

(2) Le nom de Vignole est écrit au bas des premières épreuves des planches 133, 137, 138, 139; c'est celui de Sangallo qu'il faudrait lui substituer.

(3) L'usage est aujourd'hui à Rome de ne mettre la pierre en place qu'après que la taille en est faite. Cet usage existait déjà au XVI^e siècle. La porte inachevée di S. Spirito (pl. 45 et 46) en fournit une preuve sans réplique. Toutes les moulures de la partie exécutée ont reçu la dernière main de l'ouvrier, et de plus cette porte est du même Sangallo.

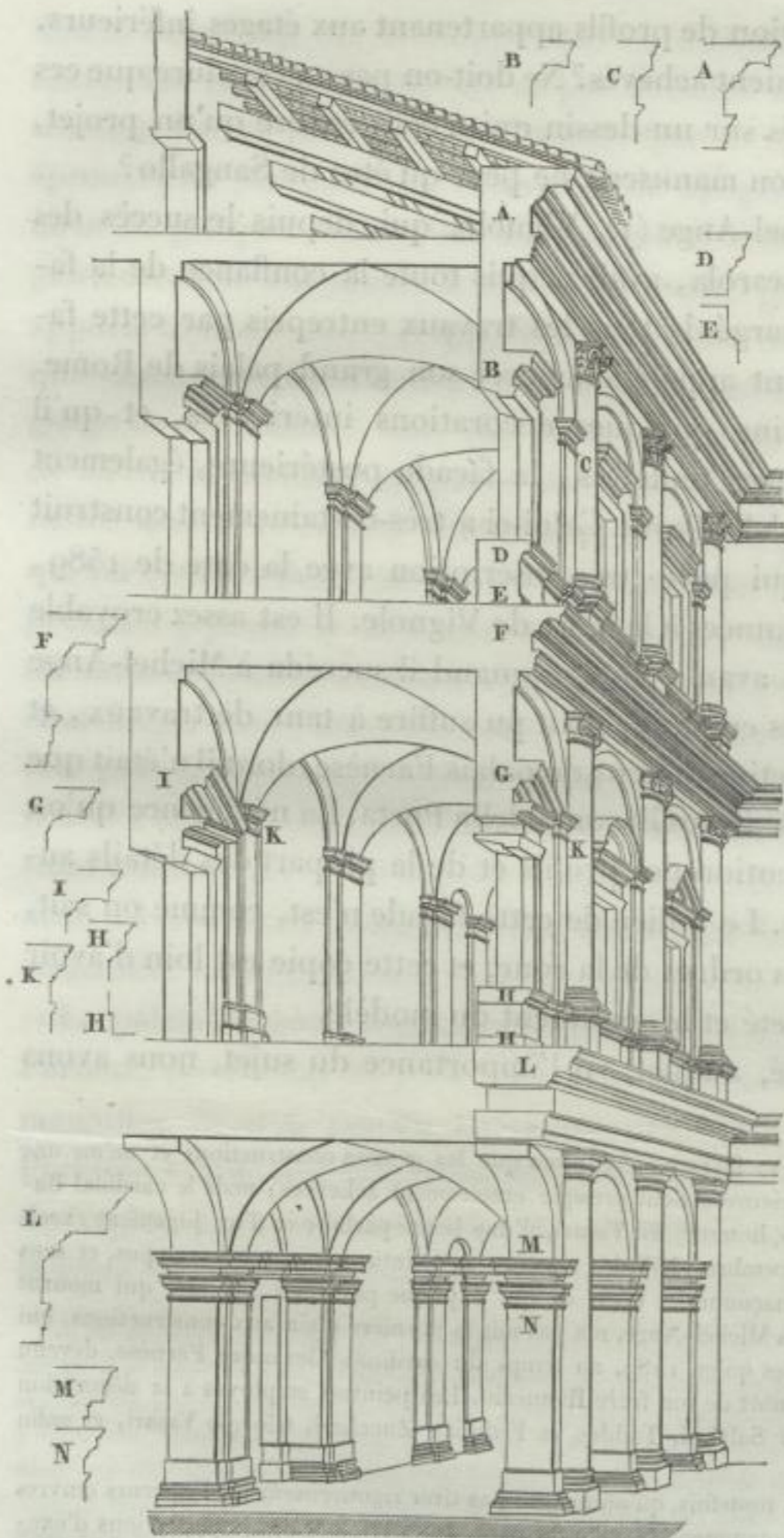
y avoir pour moi d'incertitude sur son auteur, depuis que j'ai trouvé des dessins de la main de Sangallo qui représentent la base et le chapiteau de cet ordre, sur lesquels nous reviendrons à l'occasion de la planche 133.

Le deuxième étage
de la cour
est de Michel-
Ange.

Quant au dernier étage, on peut se prononcer sans hésitation : il est évidemment et tout entier l'œuvre de Michel-Ange. Sans doute il n'est pas impossible, bien que rien ne l'atteste, que Vignole en ait suivi l'exécution, ainsi que pour le premier étage; mais ce qui est certain, c'est que, dans ce cas, il a dû se conformer aux dessins bien arrêtés qui lui étaient donnés, et n'opérer que sous la surveillance de Michel-Ange. Il n'est pas croyable, en effet, que Vignole se fût écarté à ce point des traditions de son école pour s'abandonner à d'aussi étranges barbaries. Tant qu'il ne s'agissait que de détails secondaires, tels que des portes et des cheminées, Michel-Ange a pu lui laisser son libre arbitre. Il n'en pouvait être de même pour la composition de tout un étage, dont à coup sûr il se réservait l'initiative. On ne pourrait, au reste, affirmer que ces mêmes détails bien authentiques de Vignole, que ces portes et ces cheminées aient été exécutées du vivant de Michel-Ange, ou seulement après sa mort, quand Vignole n'avait plus à subir cette volonté tyrannique.

Nous donnons en marge page 273, la réduction aux deux cinquièmes d'un manuscrit très-curieux, qui reproduit en perspective une partie de la cour du palais Farnèse. Ce manuscrit, qu'on attribue à Vignole, est évidemment un dessin de Sangallo (1). S'il était de la main de Vignole, celui-ci eût reproduit les croisées du premier étage telles qu'elles ont été exécutées, c'est-à-dire avec des frontons seulement triangulaires, tandis que, suivant l'usage de Sangallo, et contrairement à celui de Michel-Ange et de Vignole, ces frontons, sur le manuscrit, sont alternativement triangulaires et cintrés. Il faut de plus

(1) Je regrette de n'avoir pas recherché l'origine de ce dessin et sa transmission. Il nous a été sans doute conservé par de fervents disciples de Sangallo.



reconnaître que le deuxième étage est si bien assorti aux deux autres, l'harmonie est si parfaite entre les trois ordres, qu'on doit en conclure qu'ils ne peuvent sortir que de la même source. Vignole, d'ailleurs, ne variait jamais son style, même lorsqu'il complétait l'œuvre d'un autre; et cela permet de douter que, pour l'adjonction du troisième étage, il eût réussi à composer un tout aussi harmonieux, aussi parfaitement homogène.

On ne saurait non plus se rendre compte pourquoi des détails sont apposés près du dessin de l'ensemble. Cela se concevrait

pour les détails du dernier étage, qui n'était pas encore exécuté; mais à

quoi bon cette indication de profils appartenant aux étages inférieurs, quand déjà ceux-ci étaient achevés? Ne doit-on pas en conclure que ces détails ont été ajoutés sur un dessin qui n'était encore qu'un projet, et qu'alors ce dessin ou manuscrit ne peut qu'être de Sangallo?

Michel-Ange
meurt, Vignole
lui succède;
en 1564.

A la mort de Michel-Ange (1), Vignole, qui, depuis le succès des constructions de Caprarola, avait acquis toute la confiance de la famille Farnèse, fut chargé de tous les travaux entrepris par cette famille, et naturellement appelé à achever son grand palais de Rome. On pense qu'il termina quelques décorations intérieures, et qu'il continua, sans l'achever toutefois, la façade postérieure, également attribuée à Giacomo della Porta. Celui-ci a très-certainement construit le deuxième étage, qui porte une inscription avec la date de 1589, postérieure de seize années à la mort de Vignole. Il est assez croyable que ce dernier, déjà avancé en âge quand il succéda à Michel-Ange dans la plupart de ses emplois, n'ait pu suffire à tant de travaux, et qu'il ait confié la direction de ceux du palais Farnèse, dont il n'était que le continuateur, à son élève Giacomo della Porta. La négligence qu'on remarque dans l'exécution des profils et de la plupart des détails autorise à le penser (2). Le milieu de cette façade n'est, comme on sait, qu'une répétition des ordres de la cour, et cette copie est loin d'avoir la précision, la fermeté et le sentiment du modèle.

Giacomo della
Porta achève la
façade postérieure
en 1589.

D'après cet exposé, auquel, vu l'importance du sujet, nous avons

(1) Cette mort eut lieu le 17 février 1564, alors que les grosses constructions et même une partie de la décoration intérieure étaient presque entièrement achevées; mais le cardinal Ranuccio, autrement S. Angelo, homme, dit Vasari, d'une bonté parfaite et d'un jugement excellent, étant décédé le 13 décembre 1565, les travaux de peinture furent interrompus, et sans doute avec eux ceux de maçonnerie. C'est ce qui explique pourquoi Vignole, qui mourut en 1573, peu d'années après Michel-Ange, n'a pas mis la dernière main aux constructions, qui ne furent totalement achevées qu'en 1589, au temps du cardinal Alexandre Farnèse, devenu propriétaire du palais à la mort de son frère Ranuccio. Les peintres employés à la décoration des salles furent Francesco Salviati, Taddeo et Federico Zuccheri, Giorgio Vasari, et enfin Daniel de Volterre.

(2) C'est une conclusion, toutefois, qu'on ne doit pas tirer rigoureusement. Plusieurs œuvres authentiques de Vignole, notamment la villa du pape Jules III, ont des imperfections d'exécution qui dénotent un manque de surveillance.

donné beaucoup de développement et d'étendue, on a pu suivre toutes les vicissitudes éprouvées par le noble édifice, dont la construction a duré plus d'un demi-siècle. Que de regrets ne doit-on pas éprouver en songeant que l'existence de Sangallo, prolongée seulement de quelques années, eût suffi au grand architecte pour terminer glorieusement une œuvre à laquelle il avait, pendant seize années, apporté tous ses soins, et qui, bien que laissée inachevée par lui, bien que dénaturée par d'autres, n'en rend pas moins un si haut témoignage de ses talents ! Mais que peut-on dire de l'artiste qui, chargé de mettre la dernière main à ce monument magnifique, a pu méconnaître ainsi ses devoirs ? Avant tout, n'avait-il pas mission, dans ce qui lui restait à faire, de tendre vers l'unité et l'harmonie ? et il s'est permis d'y porter le désordre et la fantaisie. Cette accusation grave est surtout pénible lorsqu'il s'agit d'un aussi grand homme que Michel-Ange. Mais l'historien, dans l'intérêt de l'art, ne doit être arrêté par aucune considération : il doit flétrir toute témérité funeste ; il doit s'efforcer d'inspirer une répulsion salutaire pour les productions bizarres qui auraient pour résultat de profaner un chef-d'œuvre ; ainsi devons-nous maintenir chez les artistes le respect de l'art, et réchauffer en eux le zèle et l'amour du beau (1).

Le palais Farnèse, ainsi que les autres biens allodiaux de la famille Farnèse, est devenu en 1731, par suite de l'extinction de la branche masculine de cette famille sur le trône de Parme, et du mariage de Philippe V avec une princesse de cette maison, la propriété des rois de Naples. Ceux-ci l'ont dépouillé des statues antiques qui ornaient la cour (2). Aujourd'hui le palais est inhabité ; seulement quelques

(1) Je demanderai à ceux qui pourraient taxer mes jugements d'exagération, si toutefois ils ont quelque souci de l'art, ce qu'ils penseraient eux-mêmes en voyant, par exemple, un peintre aventureux effacer, dans le tableau de la Transfiguration, la sublime scène de la montagne, pour y substituer, dans son style à lui, une composition nouvelle ? Or, à mon point de vue, Michel-Ange, en élevant le deuxième étage de la cour du palais Farnèse, n'a pas agi autrement.

(2) L'Hercule Farnèse, la célèbre Flore et le groupe des enfants de Lycus, roi de Thèbes, Zéthus et Amphion liant Dirce, leur sœur, aux cornes d'un taureau sauvage, tous ces chefs-d'œuvre ont été transportés à Naples vers la fin du XVIII^e siècle.

pièces du premier étage servent de bureaux à la chancellerie napolitaine, et les artistes, pensionnaires du royaume de Naples, occupent une partie du deuxième étage.

Vue générale de la place du palais.

Lorsqu'on se livre à l'étude approfondie d'un édifice, il est essentiel non-seulement d'en apprendre l'histoire, mais encore d'en connaître la situation et l'entourage; car l'effet d'un monument est toujours complexe, et se combine, soit avec le site, soit avec les constructions environnantes.

Pour compléter nos renseignements sur le palais Farnèse, nous ne pouvions donc mieux faire que de présenter ici une vue d'ensemble. A l'aide de celle-ci on jugera non-seulement de l'effet et de l'importance du palais, mais encore des combinaisons générales qui contribuent à lui donner tant de ressort et de relief.

La façade principale occupe l'un des côtés d'une place de moyenne dimension, et ornée de deux fontaines qui se rattachent à l'ordonnance générale. Les façades latérales bordent deux rues, dont l'une aboutit à une église, et dont l'autre présente, à son extrémité, une vue très-pittoresque, qui s'étend jusqu'au Janicule, couronné sur ce point avec magnificence par la fontaine Pauline.

La façade postérieure, inaperçue sur notre dessin, est dans la situation la plus heureuse : aux étages supérieurs on y jouit de la vue du Tibre et de la riante verdure des villas qui peuplent le Janicule.

Peu d'édifices présentent un aspect aussi noble, aussi imposant que le palais Farnèse. De quelque côté qu'on le découvre, il conserve son aspect grandiose, et, dans le magnifique panorama de Rome, il s'élève avec une majesté royale et domine tout ce qui l'entoure.

Le cardinal Alexandre Farnèse ayant acheté, vers 1580, la villa

que les héritiers d'Agostino Chigi possédaient dans le Transtevere, et qui depuis lors fut nommée *la Farnesina* (voyez Pl. 100) (1), songea à faire communiquer son grand palais avec sa propriété transtibérine à l'aide d'un pont jeté sur le fleuve. Ce projet reçut même un commencement d'exécution. Une terrasse spacieuse fut élevée à la hauteur du premier étage, dans le prolongement de la façade latérale située rue *della Morte*. Cette terrasse, qui forme pont pour passer au-dessus de la rue Giulia, se prolonge au delà dans la direction du Tibre.

Les deux fontaines qui décorent la place sont attribuées à Vignole. L'architecte a su utiliser deux bassins magnifiques en granit gris, trouvés dans les thermes de Caracalla, et dont la longueur est de 5^m,575.

Plan détaillé des souterrains.

Cette partie des constructions est établie avec cette solidité qu'on devait attendre du grand constructeur qui les a fondées. Les terre-pleins qu'on distingue au-dessous des trois entrées du palais sont une précaution utile pour atténuer le bruit des voitures et l'ébranlement, qui est une cause de destruction pour les bâtiments. Le corridor voûté qui conduit au puisard du centre de la cour dénote encore le soin qu'on a apporté à des détails trop souvent négligés.

L'édifice est bâti sur un des points déprimés du sol de la ville; aussi les crues du Tibre font-elles affluer l'eau dans les souterrains. Cette circonstance s'est présentée à l'époque où je m'occupais à mesurer les fondations, et durant mon travail j'ai eu à souffrir des suites de ce débordement.

(1) Le casin et les statues de la Farnesina furent vendus à l'encan et à vil prix le 24 avril 1580, pour payer les dettes des héritiers d'Agostino Chigi, qui ne consentirent à ratifier la vente que dix ans plus tard, vers 1590. Au temps d'Agostino Chigi, les Farnèse possédaient déjà une propriété au delà du Tibre, et mitoyenne à la Farnesina. Ils avaient même cédé à Chigi une partie de terrain pour l'agrandissement de ses jardins.

Plan général du rez-de-chaussée.

Nous n'avons indiqué sur ce plan que la masse des bâtiments, n'ayant ici d'autre but que de faire connaître les grandes dispositions locales. Ce plan donnera donc l'idée de la forme de la place, de la situation des fontaines, de la direction des rues voisines, enfin de la dimension relative du palais.

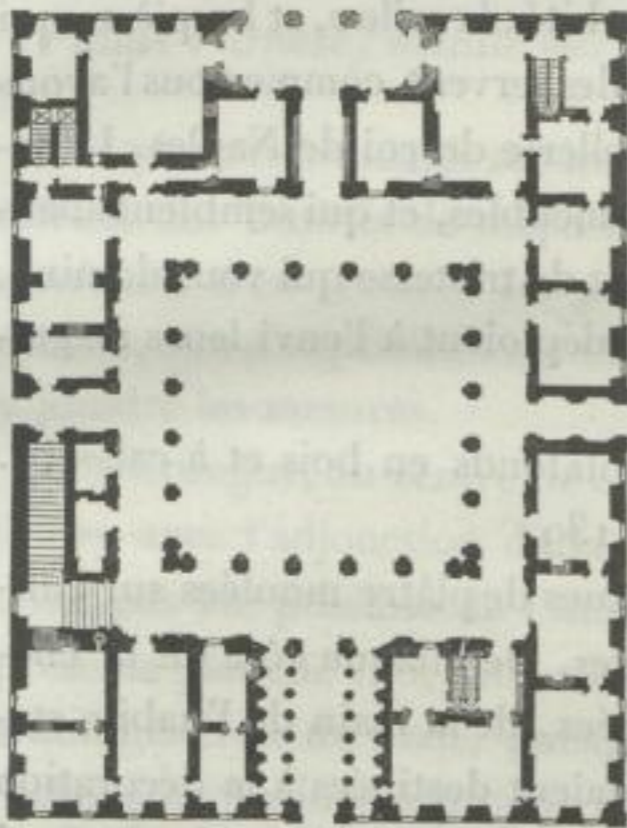
D'après les plans manuscrits de Sangallo, la cour de service devait recevoir des plantations et former un jardin. On lit sur un de ces plans, à peu près à l'endroit qui correspond au vestibule actuel, vers la façade postérieure, le nom d'un certain Boniface de Parme (*Bonifazio di Parma*), lequel, selon toute apparence, était propriétaire des terrains ou bâtiments situés de ce côté. Paul III, après son élévation au pontificat, fut obligé d'acheter ces terrains lorsqu'il voulut agrandir son palais pour le rendre digne de la nouvelle et brillante position qu'il avait faite à sa famille.

PLANCHE 116.

Palais Farnèse; plan du rez-de-chaussée.

VII, 13. Quiconque a l'intelligence des figures usitées en architecture et le sentiment de l'art, ne peut manquer, dès la première vue, de reconnaître toute la beauté de ce plan. Il sera frappé de l'excellente disposition des vestibules, de la juste proportion de la cour et des portiques qui l'entourent, du noble aspect de l'escalier, enfin du rapport harmonieux des pleins et des vides, qui annoncent la main exercée d'un constructeur, ou plutôt d'un architecte consommé. L'importance des vestibules est bien graduée, la dimension des salles dans de justes mesures, leur situation bien réglée et leur accès facile. Toutes ces convenances et cette régularité ne s'obtiennent le plus souvent qu'à force d'étude, et après avoir surmonté mille difficultés dont les traces disparaissent, et ne sont plus appréciées que par l'artiste expérimenté.

Au-devant des croisées existent plusieurs marches et des sièges, d'où l'on peut apercevoir commodément ce qui se passe à l'extérieur.



Cette disposition particulière se retrouve fréquemment dans les édifices des XV^e et XVI^e siècles.

Le plan que nous offrons ci-contre est réduit d'après un dessin d'une époque très-éloignée, et pourrait bien être de Sangallo lui-même (1); il diffère peu de notre gravure de la Pl. 116, qui représente l'état actuel. Les différences principales sont ici marquées par des teintes plus pâles. Le changement le plus notable, opéré au plan primitif, consiste dans les détails intérieurs et extérieurs de la loge ouverte sur la façade postérieure. Nous aurons plus loin (page 294) l'occasion de revenir sur la disposition primitive de ce vestibule.

PLANCHE 117.

Palais Farnèse; plan du premier étage.

La distribution de ce plan, qui est régulière et sage, était, pour ainsi dire, écrite dans celle du rez-de-chaussée. On a lieu de regretter que les portiques des deux faces latérales ne soient pas restés ouverts et intacts. La cour y a perdu de son charme et de son aspect monumental. Les deux autres portiques, celui de l'entrée et celui du fond, ont été également fermés, mais à une époque bien postérieure, et assez

(1) On lit, en effet, sur ce dessin : « Palais du duc de Castro (*Palazzo del duca di Castro*). » Or, celui-ci dut abandonner le titre de duc de Castro en 1545, lorsqu'il fut créé duc de Parme et de Plaisance. Ce plan serait donc antérieur à 1545, et conséquemment à la mort d'Antonio da Sangallo, décédé en 1546; il pourrait alors être considéré comme le plan définitif de cet architecte.

récente ; nous n'avons pas cru devoir reproduire sur nos dessins cette altération déplorable.

Le premier étage est entièrement inhabité ; la salle *e*, et les pièces qui précèdent, ont seules une destination : elles servent, comme nous l'avons dit, de bureaux aux agents de la chancellerie du roi de Naples. La solitude de ces vastes salons dépourvus de meubles, et qui semblent abandonnés, vous fait éprouver un sentiment de tristesse qui vous domine, bien que la peinture et l'architecture y déploient à l'envi leurs magnificences.

Plusieurs pièces sont enrichies de plafonds en bois et à caissons. Ils sont gravés sur les Pl. 137, 138 et 139.

Le principal salon *a*, est orné de statues de plâtre moulées sur l'antique, et de statues de marbre originales. De chaque côté de la cheminée sont placées deux figures couchées, de la main de l'habile statuaire Guglielmo della Porta. Elles étaient destinées à la décoration du tombeau de Paul III, qu'on voit à gauche dans l'abside du fond de la basilique de Saint-Pierre ; mais, le tombeau ayant été réduit, ces deux statues se trouvèrent sans emploi. Le salon *a*, comprend deux hauteurs d'étages ; il est sombre, bien qu'il soit éclairé par seize croisées. Ce manque de jour le rend plutôt propre aux fêtes de nuit (1).

La galerie du fond, sous le rapport de la décoration, mérite au plus haut degré de fixer l'attention. Elle passe pour le modèle le plus parfait qu'on puisse offrir en ce genre. On jugera de son effet d'après la vue de la planche 137.

Nous avons avec vraisemblance attribué à Vignole la construction de cette salle ; mais ce ne fut qu'après sa mort, et seulement vers le commencement du XVII^e siècle, qu'on s'occupa de la décoration et des peintures, qui furent confiées à Annibal Carrache.

(1) Dans les principaux palais de Rome, le grand salon est souvent situé à l'un des angles, afin de pouvoir prendre jour sur deux faces. Ici, vu l'étendue et la hauteur de la salle, celle-ci est restée un peu obscure.

PLANCHE 118.

Palais Farnèse ; détails des parties principales de divers plans.

Les plans représentés sur les deux dernières planches, 116 et 117, VII, 13. offrent des beautés de disposition et d'étude bien remarquables ; il convenait d'en retracer les parties principales sur une plus grande échelle, afin d'exprimer avec clarté les moindres détails et de pouvoir y joindre les mesures.

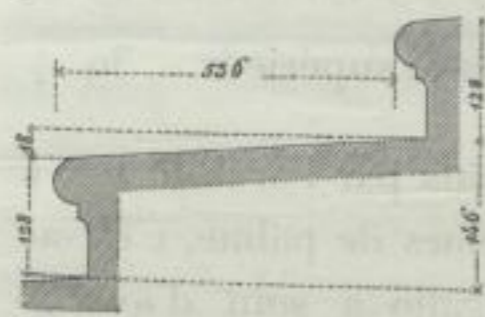
On distingue, au centre de cette planche, l'escalier complet, c'est-à-dire avec l'adjonction de la petite cour qui l'éclaire à mi-étage. Il n'eût pas été possible de l'indiquer ainsi sur le plan d'ensemble représenté planche 116, sans altérer sensiblement le motif de la disposition générale du plan, puisque l'entrée latérale eût alors disparu.

Nous avons jugé à propos de reproduire, sur une grande échelle, quelques parties de ce bel escalier, afin de figurer, sur notre dessin, les lignes de retraite ainsi que la mosaïque du second palier, et pour y marquer les mesures de détail.

Mais comme l'escalier du palais Farnèse est, sous bien des rapports, le meilleur modèle qu'on puisse suivre, et que nous n'en connaissons aucun dont la montée soit plus commode et mieux adaptée au pas d'un homme d'une stature moyenne, nous n'hésitons pas à donner ici, comme renseignement utile, les mesures de largeur et de hauteur de chaque marche, avec son inclinaison.

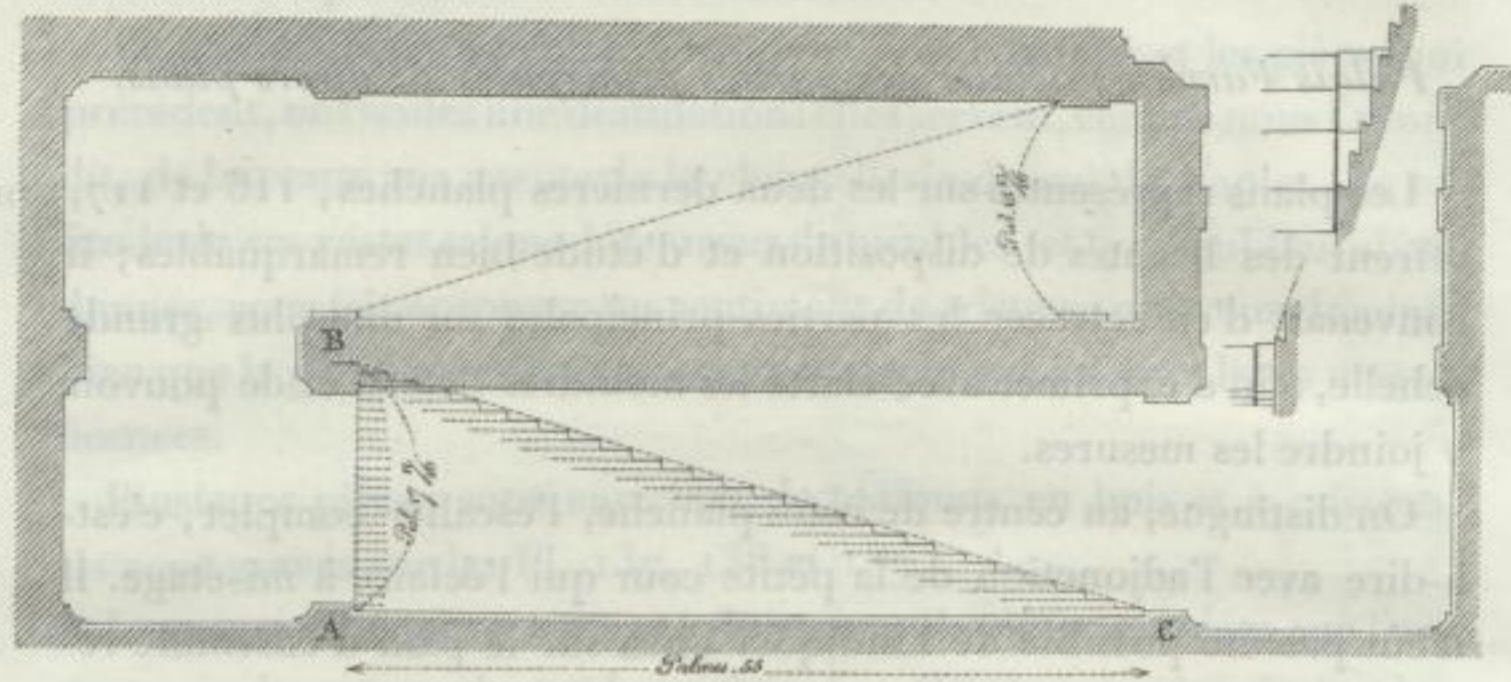
C'est en vue d'être agréable au lecteur, que nous lui présentons la réduction d'un croquis d'Antonio da Sangallo, que celui-ci semble avoir indiqué pour expliquer le tracé de l'épure devant servir à l'exécution du même escalier (1). Ce dessin est accompagné de quelques notes in-

(1) Le manuscrit porte cette inscription : *La scala del cardinale di Farnese del palazzo suo in Roma.*



connaissons aucun dont la montée soit plus commode et mieux adaptée au pas d'un homme d'une stature moyenne, nous n'hésitons pas à donner ici, comme renseignement utile, les mesures de largeur et de hauteur

complètes et d'une rédaction rapide; nous en donnons ici la substance.



On y remarque deux hypoténuses, indiquant à l'ouvrier l'inclinaison des rampes (1), et le point de départ et le point d'arrivée des marches. La mesure de longueur des rampes et la hauteur de chacune d'elles sont également marquées sur le dessin.

	Palmes.
La hauteur de la 1 ^{re} rampe est de (2).	5. $\frac{1}{10}$
de la 2 ^e de	17. $\frac{1}{10}$
de la 3 ^e de	15. $\frac{1}{10}$

En totalité, du carrelage (3) inférieur au carrelage supérieur. 39. $\frac{1}{4}$

Ces hauteurs sont déduites d'un principe émis par l'architecte : à savoir, qu'on montera, par palme, cinq seizièmes de palme, c'est-à-dire environ un tiers de la longueur. Sangallo a soin d'avertir que la hauteur de la première marche de chaque rampe, qu'il fixe à un demi-palme, doit être ajoutée au résultat de chaque rampe, at-

(1) *Linea ipotenusa, pendenza di questa branca.*

(2) En rappelant ici que la valeur du palme romain équivaut à 0^m,223, nous dirons qu'il était fort inutile, pour notre objet, de transformer les mesures du manuscrit. La méthode de Sangallo reste, en effet, la même, quelle que soit l'espèce de mesure dont on se serve. Le palme pourrait même être exprimé en termes algébriques.

(3) L'original s'exprime ainsi : *Da ammattonato a ammattonato.*

tendu que cette première marche, n'étant pas comprise dans la longueur de la rampe, ne peut avoir aucune influence sur un calcul dont la base est la longueur totale de cette rampe.

Pour rendre plus clair le procédé de Sangallo, prenons un exemple, et opérons sur la seconde rampe ABC. La longueur de celle-ci est, dit-il, de cinquante-cinq palmes; conséquemment, puisque, d'après le principe, on doit monter par palme cinq seizièmes de palme, on montera, pour les cinquante-cinq palmes, deux cent soixante-quinze seizièmes, ou dix-sept palmes trois seizièmes. A cela, avons-nous dit, il faut ajouter la première marche de la rampe, fixée à une demi-palme, ou à huit seizièmes de palme; on aura donc à monter, en totalité, dix-sept palmes onze seizièmes. Portons maintenant cette mesure sur la perpendiculaire AB, et joignons le point B, qui détermine la dernière marche de la rampe, au point C, qui est le sommet de la première marche tracée à l'avance: on aura l'hypoténuse BC. Cela fait, il suffit d'une opération graphique très-simple pour exécuter le tracé de toutes les marches. Vous divisez AB en parties égales, et de façon que ces divisions aient une hauteur reconnue convenable pour des marches. En prolongeant horizontalement ces divisions, elles rencontreront l'hypoténuse, et la section déterminera la largeur des marches, qui toutes rempliront cette condition, d'avoir en hauteur les cinq seizièmes de leur largeur. Telle était la méthode de Sangallo, méthode ingénieuse et fort commode pour le tracé de l'ouvrier, et sans doute alors généralement en usage. On voit qu'elle rendait solidaires la hauteur et la largeur des marches, mais qu'elle ne pouvait s'appliquer aux escaliers dont les marches étaient obliques ou à quartier tournant.

Nous n'avons pas craint de reproduire sur une grande échelle quelques parties de ce bel escalier, sa noble entrée, avec les mesures et les lignes de retraite, ainsi que la mosaïque du deuxième palier. Mais l'escalier n'est pas la seule partie intéressante du plan: l'attention doit également se porter sur le pilier d'angle de la cour, qui

manifeste à la fois la prévoyance du constructeur et le goût de l'artiste. Ce pilier fortifie l'angle de la cour; il en arrête avec fermeté les extrémités, et charme l'œil par son heureux ajustement, non moins que par l'idée de solidité dont il porte le caractère.

Dans la partie supérieure de cette planche, on voit à droite le détail de l'un des vestibules latéraux. J'ai dû représenter de préférence le vestibule de gauche, pour y joindre la descente aux souterrains, et faire ainsi connaître les combinaisons du grand escalier à diverses hauteurs.

Enfin, le détail placé à droite au bas de la planche donne le plan de l'angle de la cour du palais, à la hauteur du premier étage. Il fait connaître l'ajustement du pilier d'angle, celui de la balustrade en saillie, et le dessin du carrelage en terre cuite, dont les carreaux, d'un rouge plus éclatant, sont exprimés par une teinte grise plus foncée.

PLANCHE 119.

Palais Farnèse; élévation principale du palais.

VII, 13. La façade que nous avons sous les yeux est une des œuvres les plus imposantes de l'architecture moderne; le type le plus vrai, le mieux caractérisé peut-être du palais romain. Sans doute on a élevé depuis des façades conçues et étudiées dans le même principe, et on en trouve même un assez grand nombre dans la ville; mais presque toutes ces imitations sont souvent chargées de détails de mauvais goût, et ne peuvent, en aucune façon, être mises en parallèle avec le premier modèle, qui reste encore le plus parfait.

Qu'on s'arrête donc quelque temps à contempler ce chef-d'œuvre. Quelle dignité dans l'ensemble! quelle grandeur dans la masse! quelle harmonie dans les proportions! enfin, quelle fermeté et quel goût dans les détails!

Si vous considérez l'étage inférieur, qui est destiné à supporter le poids des autres, vous y retrouverez partout le symbole de la force.

La porte d'entrée (1) et les angles du mur de face ont des bossages qui semblent les fortifier : les croisées sont fortement accusées par de larges chambranles et soutenues par de puissantes consoles; enfin, le bandeau qui marque la limite du rez-de-chaussée a son profil méplat, et presque entièrement dépourvu d'ornements. La critique la plus rigoureuse ne saurait signaler aucune erreur, même légère, aucun désaccord dans tout ce rez-de-chaussée. Au premier étage, c'est la même sagesse et la même convenance, et tout s'y rattache parfaitement avec le sous-bassement. Cette liaison est opérée avec intelligence par les belles lignes qui les séparent, l'harmonieux assortiment des moulures, la continuation des bossages aux angles, et, pour ainsi dire, par des rapports généraux de fraternité très-sensibles aux yeux de l'observateur. Complétons notre pensée par un exemple : faisons le rapprochement des croisées des deux étages ; elles ont à peu près la même masse. Celles du rez-de-chaussée sont fortement charpentées; celles du premier étage ont moins d'accent, mais un caractère plus noble, plus élégant, bien que d'un style également sévère. Les colonnes avec leurs chapiteaux remplacent ici les chambranles surmontés de leurs consoles. Ainsi donc, il y a analogie dans la silhouette et une différence marquée dans la forme. Ces croisées du premier étage, on doit le remarquer, sont évidemment une imitation des petits autels du Panthéon, et l'application en est ici fort judicieuse. C'est ainsi que procède le génie : il peut à son gré s'attribuer tout ce qui lui convient, pour en parer ses œuvres; c'est son droit, son privilège, et lui seul réussit à légitimer ses larcins.

La loge du milieu est un motif mesquin et peu digne de ce bel étage : bien que d'une médiocre importance, il interrompt toutefois la ligne majestueuse des croisées. Nous reparlerons plus en détail de cette loge dans la notice relative à la planche suivante.

(1) Cette porte est d'un bel appareil, mais elle n'a pas toute l'importance qu'elle devrait avoir relativement à la masse entière de la façade. Cela s'explique par le fait que la porte était déjà exécutée avant que l'agrandissement du palais eût été résolu et que la façade eût été sensiblement élargie.

Le bandeau supérieur est conçu dans le même esprit que celui du rez-de-chaussée; mais comme il appartient à l'étage noble, il a fallu l'enrichir, et les ornements y ont été multipliés. Les moulures de ce bandeau ont peu de saillie, dans le but évident de faire valoir davantage celles du grand entablement qui couronne l'édifice.

Le dernier étage est bien en harmonie avec les deux étages inférieurs, quant à la masse; mais plusieurs détails (qu'on nous permette cette critique à l'égard d'un grand maître) sont d'une conception malheureuse. On ne saurait approuver la forme cintrée des croisées, ni le maigre ajustement des frontons, non plus que les consoles accouplées servant de support aux colonnes. De telles erreurs échappent quelquefois aux artistes les plus éminents, qui semblent payer ainsi leur tribut à l'imperfection humaine. Quant au couronnement de l'édifice, nous nous sommes déjà expliqué en le proclamant un chef-d'œuvre. Celui du palais Strozzi à Florence, justement célèbre, et surnommé *la corniche d'or*, est moins homogène avec la masse qu'il couronne, moins riche et moins correct que celui du palais Farnèse.

Il s'est opéré un mouvement dans la partie supérieure de cette façade, qui s'arrondit vers le milieu. Cet effet, qui dénote quelque vice de construction, doit-il être attribué à l'habile constructeur Sangallo, ce qui est peu vraisemblable, ou bien à Michel-Ange, le continuateur des travaux? Il se peut que celui-ci ait négligé de relier, par des chaînes ou par la charpente, le mur extérieur avec celui de la cour.

La façade entière est construite en briques assez bien appareillées, et restées apparentes. L'entablement, les bandeaux, les bossages, les croisées, y compris chambranles, colonnes et frontons, enfin tous les membres d'architecture, sont exécutés en travertin.

PLANCHE 120.

Palais Farnèse; parties principales de l'élevation.

Nous avons réuni sur cette planche les parties les plus importantes de la façade du palais : le milieu, l'angle et le profil, que nous avons produites à une échelle plus grande que celle de l'ensemble, afin de faire mieux connaître le rapport des étages, celui des croisées et des moulures entre elles, ainsi que leurs diverses saillies. VII, 13.

Pour l'intelligence plus complète du premier étage, nous avons ajouté aux renseignements donnés par la coupe, deux plans dont l'un explique l'angle et l'arrangement des croisées, et l'autre celui des colonnes accouplées de la loge. Les quatre colonnes de cette loge sont en marbre blanc mêlé, dit *mischio*. Les dimensions des masses principales sont déterminées par les mesures générales, inscrites sur la gravure : le lecteur peut y recourir.

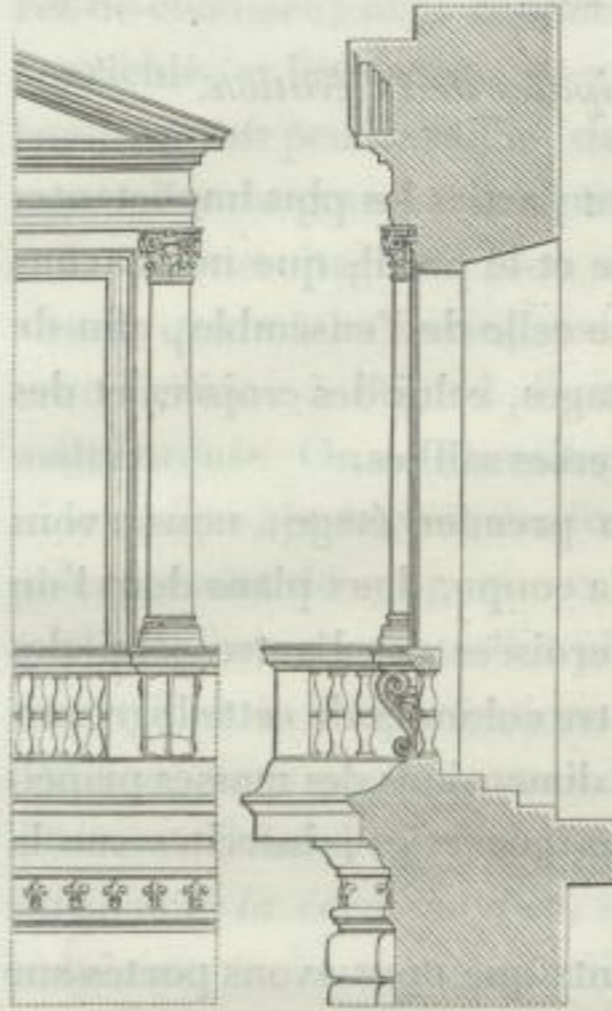
Nous ne reproduirons pas les jugements que nous avons portés sur l'ensemble de cette belle façade dans la notice de la planche précédente, et nous n'avons aucune observation nouvelle à y ajouter; seulement nous croyons que l'architecte appréciera beaucoup mieux les beautés que nous lui avons signalées, maintenant qu'il a sous les yeux des fragments où les divers détails de la façade sont exprimés avec plus de clarté.

Nous n'avons pas tout dit sur la loge du milieu de la façade, et nous y revenons. Cette loge a-t-elle été exécutée par Michel-Ange, comme on s'accorde à le croire, et comme l'exprime formellement Vasari? (*Vie de Michel-Ange.*) On n'en saurait douter. Mais la pensée primitive appartient à Sangallo, et c'est un manuscrit de ce maître qui nous en apporte la preuve : la loge y est indiquée; toutefois, au lieu de quatre colonnes que présente l'exécution, deux seulement sont marquées sur le ma-



On n'en saurait douter. Mais la pensée primitive appartient à Sangallo, et c'est un manuscrit de ce maître qui nous en apporte la preuve : la loge y est indiquée; toutefois, au lieu de quatre colonnes que présente l'exécution, deux seulement sont marquées sur le ma-

nuscrit. D'ailleurs, et ce qui vient à l'appui de notre opinion, c'est que



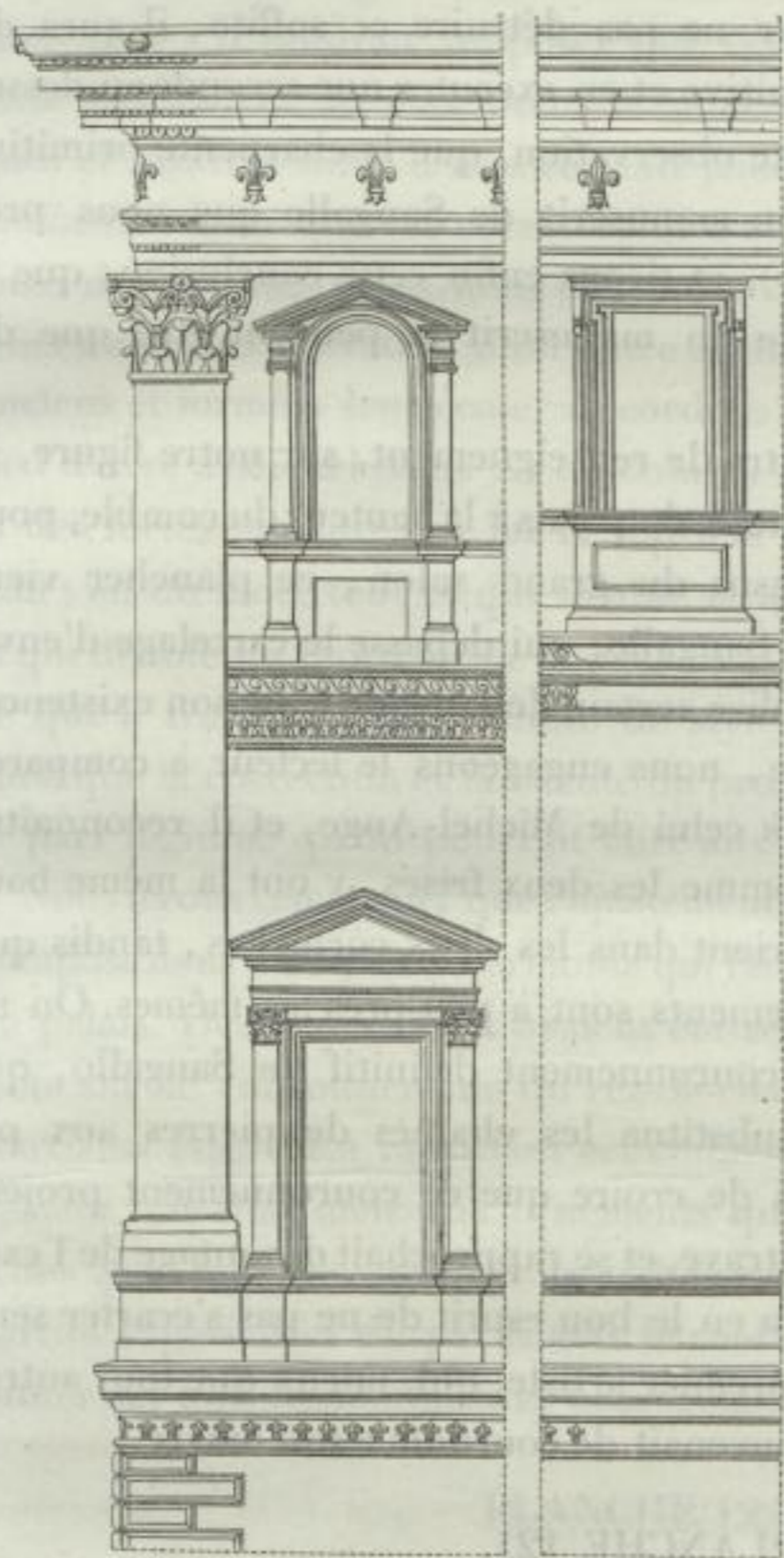
la loge actuelle a tout le caractère d'une adjonction, d'un travail fait après coup et appliqué sans liaison aucune.

Un second manuscrit de Sangallo est intéressant sous un autre rapport : il donne la forme du balcon projeté en avant de cette loge, et fait connaître la première pensée de l'architecte pour les croisées du premier étage. Sangallo ornait celles-ci de balustres, et les colonnes étaient portées sur de fortes consoles, au lieu de piédestaux qu'il a ensuite adoptés, ce qui, certainement, est une amélioration. Mais il a maintenu cette même disposition pour les croisées du

deuxième étage, et bien à tort, selon nous. On sent, au reste, ce qui l'a déterminé à suivre ce parti. Il a voulu éviter le piédestal, qui eût présenté trop de saillie, et peut-être dépassé le bandeau sur lequel il pose. Quoi qu'il en soit, ces doubles consoles sont un ajustement malheureux, plutôt au point de vue du détail qu'à celui de la masse.

Un autre croquis de la main de Sangallo, croquis très-grossier, que néanmoins nous avons pu traduire en un dessin, fera connaître la première pensée de l'architecte. Celui-ci, comme on le voit par la figure ci-après, avait d'abord projeté, à l'angle de la façade, un pilastre corinthien, comprenant deux hauteurs d'étages, couronné d'un entablement complet, et ayant quelque rapport avec un débris antique, dit *frontispice de Néron*. On s'aperçoit ici que Sangallo n'était pas alors fixé sur la croisée du dernier étage, puisqu'il en donne deux motifs distincts. L'une de ces croisées est cintrée et se rapproche de celle qui a été exécutée, avec cette différence que l'arcade s'élève da-

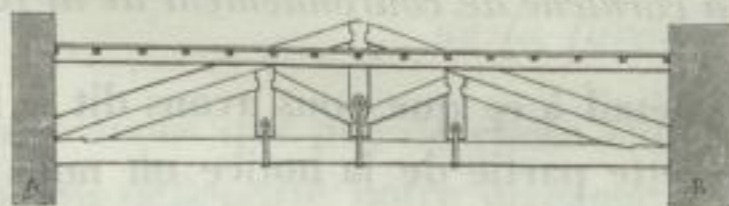
vantage à l'intérieur du fronton, et que les colonnes sont portées, non plus sur deux consoles accouplées, mais sur une seule.



L'autre croisée n'est pas cintrée, elle est à platebandes, et dans sa décoration il n'entre ni colonnes ni consoles. Bien que plus correcte que la première, elle est moins monumentale, et moins en harmonie peut-être avec celle du premier étage.

Ce même dessin démontre clairement que Sangallo élevait beaucoup moins son entablement que ne l'a fait depuis Michel-Ange; et ce qui le prouve encore, c'est que la charpente du comble avait déjà reçu un commencement d'exécution à l'angle du palais, au-dessus du grand salon, avant que Michel-Ange eût pris la direction des travaux. Cette

charpente existe encore; nous l'avons mesurée, et la voici :



Elle est située à plus de deux mètres en contrebas de celle que Michel-

Ange a établie depuis. Si cet architecte ne l'a pas démolie, c'est qu'il aura trouvé sans doute le soffite du grand salon déjà rattaché à cette même charpente; et, pour ne pas détruire ce soffite, il aura dû maintenir la charpente primitive et en exécuter une seconde au-dessus d'elle. Ajoutons encore cette observation, que la charpente primitive est identique avec celle d'un manuscrit de Sangallo que nous produirons plus loin (page 297), et tirons enfin cette conclusion, que la charpente primitive et celle du manuscrit ne peuvent être que du même auteur.

Nous avons indiqué à titre de renseignement, sur notre figure, le plancher qui règne au pourtour du palais à la hauteur du comble, pour montrer comment, au-dessus du grand salon, ce plancher vient rencontrer la charpente de Sangallo, qui dépasse le carrelage d'environ 0^m,75; ce qui est un indice certain de la priorité de son existence.

En terminant cet article, nous engageons le lecteur à comparer l'entablement de Sangallo à celui de Michel-Ange, et il reconnaîtra que les deux corniches, comme les deux frises, y ont la même hauteur; que les moulures varient dans les deux corniches, tandis que dans les deux frises les ornements sont à peu près les mêmes. On ne connaît pas d'ailleurs le couronnement définitif de Sangallo, qui dut le modifier quand il substitua les chaînes de pierres aux pilastres. Il est même permis de croire que ce couronnement projeté n'avait pas conservé d'architrave, et se rapprochait davantage de l'exécution. Ainsi Michel-Ange a eu le bon esprit de ne pas s'écarter sensiblement de la pensée du premier artiste, qui, mieux que tout autre, devait savoir comment il convenait de couronner son œuvre.

PLANCHE 121.

Palais Farnèse; détail de la corniche de couronnement de la façade.

VII, 13. — Nous renvoyons pour ce détail à ce que nous avons dit à l'occasion de la planche 115, à cette partie de la notice où nous avons

cherché à établir que l'étude de cet entablement appartenait vraisemblablement à Vignole. Pour le croire uniquement l'œuvre de Michel-Ange, il faudrait supposer que celui-ci a pu renoncer, pour cette fois seulement, à sa méthode habituelle, à ces formes excentriques et bizarres dont il ne s'écartait jamais. Sans doute, il est suffisamment attesté que cet entablement a été exécuté sous sa direction; aussi ne le contesterons-nous pas, mais sous réserve toutefois, et en admettant la coopération d'un autre architecte, nourri de l'étude des anciens et formé à leur école. Accordons, si l'on veut, la noble part de l'œuvre à Michel-Ange : à lui donc la conception des belles lignes et des fortes moulures; à lui la sobriété observée dans l'ornementation; en un mot, tout ce qui semble sagement calculé pour l'effet, et qui dénote un esprit ferme et juste. A son collaborateur revient tout ce qui a trait au goût : l'unité de style apportée dans l'ensemble, ainsi que la correction et la beauté du profil. Telle serait, selon nous, la part légitime qu'on pourrait faire aux deux grands artistes.

Nous ferons remarquer que l'ajustement des ornements de la frise est composé dans un esprit d'harmonie qui fait honneur aux continuateurs du palais. Des fleurs de lis avaient été semées par le premier architecte sur le couronnement du rez-de-chaussée et sur le bandeau du deuxième étage. En rappelant cet emblème dans la frise du couronnement, où il se mêle aux ornements qui le décorent, c'était procéder avec logique, graduer la richesse suivant les étages, relier les parties supérieures du palais avec le soubassement; c'était enfin constituer un tout harmonieux et homogène.

PLANCHE 122.

Palais Farnèse; détail des croisées du premier et du deuxième étage de la façade.

Nous n'avons que peu de chose à dire de ces détails, sur lesquels nous avons déjà porté notre jugement lorsque nous avons examiné

VII, 13.

l'ensemble de la façade (*voyez* page 284). Nous avons blâmé, dans les croisées du second étage, la forme cintrée de la baie, la pauvreté et la maigreur du fronton, ainsi que l'ajustement insolite des consoles qui servent de support aux colonnes. Cet ajustement, toutefois, semblerait motivé par le peu de saillie du bandeau inférieur; mais cette excuse ne justifie pas l'incorrection.

Quant aux croisées du premier étage, nous en avons parlé avec éloge. Nous avons fait remarquer qu'elles étaient une imitation heureuse des petits autels du Panthéon, et une sorte de transformation raisonnée des croisées du rez-de-chaussée. On jugera mieux nos appréciations sur ce détail, et l'on se rendra mieux compte de l'entente parfaite des moulures, comme du beau sentiment des profils.

PLANCHE 123.

Palais Farnèse; détails divers de l'élévation principale.

VII, 13. Tous les détails réunis sur cette planche sont d'une beauté incontestable : la croisée du rez-de-chaussée est surtout une œuvre caractéristique qu'on ne saurait trop louer, ni trop recommander à l'étude. On dirait un fragment d'architecture antique, une de ces créations heureuses, de ces révélations spontanées qui n'appartiennent qu'aux temps primitifs. On y admire à la fois le sentiment profond de la moulure, la grande fermeté du profil, le galbe parfait et fier des consoles. Que dirai-je du stylobate qui asseoit si bien l'édifice? La saillie et les moulures y sont fortement accentuées, et il porte au plus haut degré le caractère monumental. Destiné à servir de siège et à protéger les fondations des eaux pluviales, il plaît, parce qu'on entrevoit ce double but d'utilité, et qu'il est à la fois une œuvre de raison et de goût. C'est ainsi qu'en architecture l'expression d'une exigence ou de la nécessité n'a pas un moindre charme que la beauté même de la forme qui doit toujours en dériver.

Le bandeau du deuxième étage, le stylobate et le couronnement du

rez-de-chaussée sont en harmonie parfaite. On peut dire que ces trois détails appartiennent à la même famille par la physionomie et le caractère.

PLANCHE 124.

Palais Farnèse ; élévation postérieure.

Cette façade, quant aux dimensions, a la même importance que la façade principale ; mais elle lui est inférieure sous le rapport de l'unité. Le motif du milieu semble une pièce de rapport qui la divise en trois parties trop égales. Il faut toutefois savoir gré à l'auteur de cette façade, d'avoir eu la pensée de rappeler à l'extérieur l'architecture de la cour, de s'être abstenu d'innovations, en un mot, de n'avoir fait usage que d'éléments déjà existants, en vue d'obtenir plus d'harmonie. Les pilastres accouplés aux angles sont même un motif louable à plusieurs égards ; mais l'exécution des ordres et des autres détails est faible et sans finesse. On ne doit pas moins blâmer la liaison maladroite des moulures partant du centre, avec celle des bandeaux venant des façades latérales ; cela est surtout sensible pour la corniche de couronnement, et le raccord y est fort mal combiné. Cette corniche centrale est, au reste, mesquine et sans valeur, comparée surtout à celle qui l'avoisine, et qui n'est autre que le prolongement de la belle corniche de la façade principale, dont nous n'avons cessé, en toute occasion, de parler avec admiration.

Entre les deux piédestaux, et sous la balustrade de l'arcade, on lit, au troisième étage, une inscription qui fixe la date de l'achèvement du palais à l'an 1589, au temps du cardinal vice-chancelier Alexandre Farnèse, deuxième cardinal de ce nom, et petit-fils de Paul III.

Elle est ainsi conçue :

ALEX · CARD · FARNESIVS · VICE CAN ·

EPISCOPVS · OSTIENSIS ·

AEDES · A · PAVLO · III · PONT · MAX ·

ANTE PONTIFICATVM · INCHOATAS ·

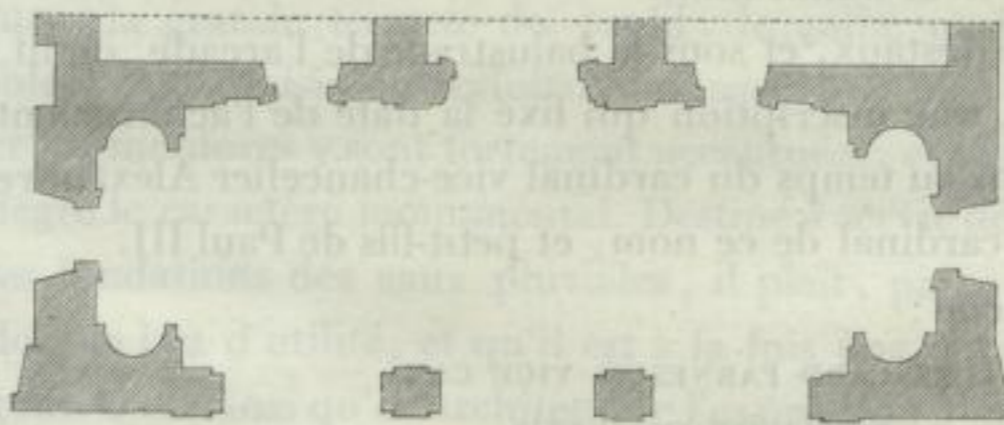
PERFECIT · AN · M · DXXCIX ·

Il est certain que Sangallo avait composé un projet pour la façade postérieure, et que, de son vivant, celle-ci reçut même un commencement d'exécution. Plusieurs dessins bien authentiques de sa main nous en



fournissent une preuve sans réplique. L'un d'eux représente une croisée à fronton, dont la baie se rétrécit du haut. Notre architecte la désigne sous le nom de croisée de la façade sur *le jardin*; puis il ajoute en note : « *Ces croisées ne furent pas exécutées ainsi, mais suivant le dessin tracé ci-contre* (1). » Ce dessin, en effet, est conforme à ce qui existe aujourd'hui; seulement le fronton, qui, d'après une autre note de Sangallo, devait être alternativement triangulaire et cintré, y est supprimé. Nous l'avons rétabli sur notre figure. Celle-ci était utile à connaître; car de plus elle nous fait voir comment Sangallo avait ménagé au-dessous des soupiraux un socle d'une hauteur suffisante pour y placer un siège (2).

Il n'est pas démontré, bien que cela soit probable, que le plan général que nous avons présenté ci-dessus, page 279, soit le plan original de Sangallo; autrement il suffirait pour prouver que la pensée première d'une loge au centre de la façade postérieure lui appartient en propre.



Voici le détail du plan de cette loge, qui diffère sur plusieurs points de l'exécution, notamment sur la façade. Les quatre

(1) Scizzo delle finestre del giardino. — Le finestre non si fecciono poi cosi, si fecciono come si dice qui.... Les manuscrits indiquent encore tous les détails de ces croisées, de la grandeur même de l'exécution.

(2) S'il n'est pas douteux que la façade postérieure ait été commencée par Sangallo, s'il est

pilastres du projet de Sangallo ont été remplacés par autant de colonnes engagées ; et aux angles de la loge le motif a été changé par l'adjonction de chaque côté d'un pilastre, qui forme accouplement avec la colonne engagée qui l'avoisine.

Quoi qu'il en soit, ce n'est pas le projet de Sangallo qui a été suivi pour le milieu de la façade, à moins de supposer (ce qui est peu probable) qu'il a modifié depuis l'esquisse de la loge, très-arrêtée pourtant, qui figure sur la page précédente. Il est d'ailleurs impossible d'admettre que Sangallo ait pris la moindre part à cette partie centrale. L'exécution en est molle et négligée : elle diffère trop de celle de la cour, dont on admire le caractère ferme et grandiose des moulures et la beauté des profils, pour pouvoir l'attribuer à la même main.

Au reste, notre conclusion sur la construction de cette façade postérieure est celle-ci : En 1546, lorsque Sangallo cessa de vivre, la suite des travaux fut confiée à Michel-Ange. Celui-ci posa le couronnement de la façade principale, et éleva les étages supérieurs de la cour et des façades latérales. A sa mort, en 1564, il fut remplacé par Vignole. Cet architecte se trouvant alors surchargé de travaux, principalement à Saint-Pierre et à l'église du Gesù, dut s'adjoindre, pour ceux du palais Farnèse, son élève Giacomo della Porta. Il nous paraît évident que ce fut celui-ci qui s'occupa presque exclusivement de la suite des constructions. Nous en trouvons en quelque sorte la preuve dans les profils et le caractère banal des moulures. Giacomo della Porta était sans doute un artiste distingué ; il était bon constructeur, comprenait parfaitement les effets d'ensemble, mais il manquait le plus souvent de goût et n'avait pas le sentiment du détail. En 1573, quand Vignole vint à mourir, il resta seul à la tête des travaux, et il composa alors la loge du dernier étage, qu'il acheva en 1589, comme le témoigne l'inscription citée plus haut.

certain qu'il a exécuté les croisées du rez-de-chaussée, on ne saurait toutefois fixer le point où sa direction a cessé, et c'est ce qui nous semble aujourd'hui bien difficile à éclaircir.

PLANCHE 125.

Palais Farnèse ; coupes sur la cour.

VII. 13. La coupe générale sur la longueur donne une idée assez nette et assez complète des vestibules, des portiques de la cour, et de l'intérieur des salles et des galeries. On peut juger de leurs proportions relatives, du rapport des ordres, et même du mauvais effet du dernier étage, bien que la petitesse de l'échelle ne permette pas de distinguer sur cet étage les tristes détails de l'ordre et des croisées (1).

La coupe sur la largeur se présente avec plus d'avantage; elle reproduit la plus belle partie de la cour, c'est-à-dire les deux ordres inférieurs et le côté de cette cour, dont les arcades du premier étage sont restées ouvertes et débarrassées des croisées qui les déparent. On ne trouverait dans aucun monument des formes et plus belles et plus nobles, un concert de toutes les parties plus harmonieux. Ce double portique, véritable modèle de goût et de pureté, est du style le plus élevé. Il n'est inférieur à aucun autre ouvrage de ce genre. Pour la fermeté des profils, la finesse des moulures et l'élégance des proportions, il peut être mis en parallèle avec le théâtre de Marcellus, dont il est évidemment une émanation. Je souhaite à tout véritable artiste de pouvoir contempler sur les lieux mêmes cette œuvre d'une perfection si rare, et je lui promets ces jouissances intimes, si réelles et si pures, et ces douces rêveries que la contemplation calme et l'étude du beau inspirent toujours.

Nous ne nous appesantirons pas davantage sur ces détails, qui peuvent être classés parmi les plus beaux types qu'offre notre art : nous aurons à y revenir lorsque nous parlerons des planches où ces

(1) On doit regretter sans doute que cette belle cour, par suite du départ de Vignole pour Caprarola, soit restée ainsi exposée à subir au second étage les incorrections discordantes de Michel-Ange; mais le regret est adouci par l'idée que l'absence de Vignole nous a valu un nouveau chef-d'œuvre, le château de Caprarola, le monument peut-être le plus homogène, le plus complet et le plus irréprochable.

mêmes détails sont représentés sur une grande échelle qui permet d'apprécier la forme et la proportion des moulures et des profils.

On a fait usage, pour la construction de cette cour, de matériaux choisis. Le travertin a été employé partout, si ce n'est à l'intérieur des arcades du premier étage et des entre-colonnements du deuxième étage, où la brique appareillée, et mise comme remplissage, a servi à détacher les croisées, dont l'encadrement est en travertin.

Le peuple de Rome, très-jaloux, et avec raison, de la conservation des monuments antiques, qui sont autant de témoignages de sa grandeur passée, a accusé Paul III, ainsi que plusieurs autres papes, d'avoir spolié le Colisée et utilisé ses blocs en travertin à la construction de leurs palais. Cette accusation me semble ici d'autant moins vraisemblable, que Sangallo n'eût jamais consenti à s'associer à un pareil acte de vandalisme. On peut croire néanmoins que des débris du grand amphithéâtre, détachés par l'effet du temps, ont trouvé leur emploi dans le rez-de-chaussée de la cour; et ce qui le ferait supposer, c'est que la pierre est sur cette partie d'une couleur d'ocre jaune plus tranchée.

Nous avons mentionné, page 290, un manuscrit de Sangallo qui représente la charpente primitive du comble, laquelle, à la mort de ce maître, avait déjà reçu un commencement d'exécution, mais qui fut ensuite modifiée par les continuateurs du palais. Nous donnons en marge la réduction de ce manuscrit intéressant à connaître, et dont les mesures ont été transformées en mètres.



maître, avait déjà reçu un commencement d'exécution, mais qui fut ensuite modifiée par les continuateurs du palais. Nous donnons en marge la réduction

Nous ferons remarquer que la charpente indiquée à gauche sur la coupe générale est composée de deux fermes ajustées l'une au-dessus de l'autre, et que la petite ferme supérieure pose sur le faitage de la grande ferme inférieure. Une combinaison analogue, et basée sur le même principe de stabilité, existe pour la charpente du casin de la

villa Giulia (*voyez* planche 206), ce qui serait un indice que la charpente du palais Farnèse est l'œuvre de Vignole, auteur de la précédente, et fournirait une nouvelle preuve que cet architecte prit part aux travaux du palais dès l'année 1547.

On a prétendu que les bois de charpente de la vieille basilique de Saint-Pierre, en partie démolie pour élever la nouvelle église, furent employés au palais Farnèse. Nous nous bornons à consigner ce fait, que nous n'avons pas vérifié, et sur lequel il nous semble d'ailleurs difficile de pouvoir prononcer aujourd'hui, à moins qu'un auteur contemporain ne l'affirme, ou que d'anciennes entailles ne se retrouvent dans les bois.

PLANCHE 126.

Palais Farnèse ; plan et coupe du vestibule d'entrée.

VII, 13. Ce vestibule est d'un aspect riche et sévère. Sa décoration participe à la fois du caractère de la façade et de celui de la cour, et forme ainsi un lien entre l'un et l'autre. Cette ordonnance est pleine de convenance et de logique, eu égard à la position intermédiaire du vestibule.

On pourra sans doute, et avec quelque raison, blâmer la proportion trop courte des colonnes relativement à l'étendue de la voûte qu'elles supportent : mais il ne faut pas oublier que les colonnes, dans la plupart des palais de Rome, sont des richesses antiques mises toutes façonnées à la disposition de l'architecte, qui n'a d'autre mission que d'en trouver l'emploi judicieux.

On ne saurait comment expliquer l'ajustement irrégulier des colonnes engagées qu'on voit aux extrémités du vestibule, non plus que ces deux parties de mur biaises situées sous le portique, si on ne se rappelait que toute cette partie du rez-de-chaussée, d'abord construite sur de petites proportions, fut ensuite agrandie à l'avènement de Paul III au pontificat. Évidemment ces parties biaises ont été ima-

ginées pour dissimuler la tête des deux murs de refend, qui furent alors conservés et ornés de niches et de colonnes engagées. Cette combinaison bizarre, qui m'avait toujours semblé un problème insoluble, trouve ainsi son explication. On sent, par ce seul exemple, les difficultés qu'eut à surmonter le grand architecte chargé d'opérer ces changements, pour ne pas mutiler son œuvre.

Il ne reste aujourd'hui que quelques fragments très-minimes de l'ancien carrelage en brique; mais ces fragments, quoique fort dégradés, nous ont cependant suffi pour présenter un ensemble complet sur la moitié du plan. Ce carrelage vient aboutir, vers le milieu, à des dalles en granit rayées au ciseau, afin de donner prise aux pieds des chevaux. Enfin, ces mêmes dalles forment une sorte d'encadrement à une partie de pavé établie dans l'axe du vestibule.

Nous avons figuré sur l'autre moitié du plan, d'une part, les projections des caissons de la voûte, et, de l'autre, celles des caissons qui forment les soffites des bas-côtés.

Sur les douze colonnes du vestibule, trois sont en granit *del foro*, trois en granit gris, et les six autres en granit rouge. Quant aux colonnes engagées, celles des parties latérales comme celles des extrémités du vestibule sont, ainsi que les pilastres, exécutées en travertin.

La coupe sur la longueur, qu'on voit au-dessus du plan, fait connaître l'ajustement des caissons de la voûte et de l'intrados des arcades, la proportion des colonnes et des niches, sans donner toutefois une idée bien complète de l'effet de l'ensemble, dont on jugera beaucoup mieux en consultant la planche suivante.

PLANCHE 127.

Palais Farnèse; coupe et vue du vestibule d'entrée.

La coupe sur la largeur donne les dimensions exactes et les proportions relatives de la partie centrale et des bas-côtés, la profondeur des niches et des divers caissons.

La vue disposée au-dessous de la coupe présente d'heureuses oppositions de lignes : l'effet en est brillant et complexe. Ainsi, tandis que la partie centrale est ornée d'une voûte formant berceau, et semée de caissons cintrés et richement ornés, la décoration des bas-côtés, qui a moins d'éclat, se compose au contraire de soffites rectilignes. Au-dessous de ces soffites on distingue une suite de colonnes engagées et de niches cintrées qui produisent en fuyant des accidents et du mouvement. Enfin, on découvre au loin quelques parties de l'intérieur et de l'extérieur du portique de la cour, qui ajoutent de l'harmonie et de l'intérêt au tableau.

PLANCHE 128.

Palais Farnèse ; coupe et vue du vestibule d'entrée.

VII, 13. La vue précédente ne suffisait pas pour faire apprécier tout l'effet du vestibule ; il nous a donc paru utile de représenter celui-ci sous l'aspect opposé, en plaçant le point de vue à son extrémité, et sous le portique auquel il vient aboutir. De là on juge mieux de l'effet perspectif des bas-côtés, et de l'opposition des plafonds et des voûtes.

On remarque sur le premier plan ces deux parties de mur dont la forme biaise ne saurait être expliquée autrement que nous ne l'avons fait au bas de la page 298 ; ils sont évidemment la conséquence d'un remaniement dans la distribution d'un plan primitif : aussi la décoration de ces deux parties se ressent-elle des difficultés imprévues qui surgirent alors, et elle ne peut être considérée que comme un expédient fâcheux auquel l'architecte a dû recourir pour arriver à une solution. Les caissons allongés qui tendent à un centre sont, en effet, d'un triste aspect, et semblent un disgracieux remplissage.

La coupe du haut de la Planche, faite dans le sens de la longueur du premier portique, donne des renseignements complets sur la décoration de ce portique et de l'entrée de l'escalier. Quelle que soit notre admiration pour Antonio da Sangallo, nous devons avouer que les

encadrements des pilastres qui figurent au pied de l'escalier sont d'un mauvais effet, et déplorer, comme indigne d'un tel maître, l'ajustement de mauvais goût qui relie les chapiteaux entre eux. Pour excuser l'architecte, il n'y a pas ici le motif de difficultés qui naissent d'un agrandissement ou d'une restauration, puisque l'escalier est sorti tout entier, et d'un seul jet, de ses mains.

PLANCHE 129.

Palais Farnèse ; détails du vestibule d'entrée.

Tous les détails du vestibule se trouvent réunis sur cette planche. VII, 13.
On peut ainsi juger d'un coup d'œil de leur convenance, du rapport et de l'harmonie des moindres parties.

Nous avons déjà dit que les fûts des douze colonnes du vestibule étaient antiques. C'était une bonne fortune pour Sangallo d'avoir à sa disposition de telles richesses, mais leur emploi avait bien aussi son danger. Ces colonnes, en effet, étaient d'une petitesse qui ne permettait guère de les faire entrer dans la décoration d'un édifice dont les proportions sont partout monumentales. L'habile architecte comprit donc qu'il fallait les élever sur un piédestal : mais, dans cette situation, il était à craindre qu'elles ne semblassent maigres et mesquines. Ce défaut capital devait être évité, et c'est à quoi il a réussi en supprimant la corniche du piédestal, auquel il a conservé toutefois la base qui forme empattement sur le sol. Il est résulté de cet ajustement que le piédestal semble une partie intégrante de la colonne et faire corps avec elle. C'est là un de ces résultats imprévus, une de ces solutions admirables de problèmes jugés insolubles, que l'étude ou le génie patient sait obtenir. Que l'architecte apprenne donc, par cet exemple, qu'il peut avoir dans l'étude une confiance sans limites, et que cet enseignement lui profite !

On peut se demander d'où provenaient ces douze colonnes antiques du vestibule ; mais on manque de documents, et aucun antiquaire ne

les mentionne. Pour moi, je suis porté à croire qu'elles ont appartenu à ces petits monuments isolés et votifs qu'on voyait dans l'ancienne basilique de Saint-Pierre, que Bramante et Sangallo lui-même avaient dû démolir pour faire place aux nouvelles constructions. On aura jugé que, vu leur petitesse, ces colonnes ne pouvaient trouver d'emploi dans la nouvelle basilique; et Sangallo aura été autorisé à les utiliser dans le palais de Paul III, comme il le fut pour les débris de l'ancienne charpente. Cette conjecture n'est confirmée par aucun auteur contemporain, mais elle n'est pas sans quelque apparence de vérité.

Les ornements des caissons de la voûte du milieu, aussi bien que ceux des caissons des bas-côtés, sont exécutés en stuc, et présentent un dessin agréable. Ils ont peu de saillie, et sont aujourd'hui tellement effacés, que ce n'est qu'avec peine qu'on est parvenu à les reproduire dans leur intégrité. Cette partie de la décoration est réputée l'œuvre de Michel-Ange.

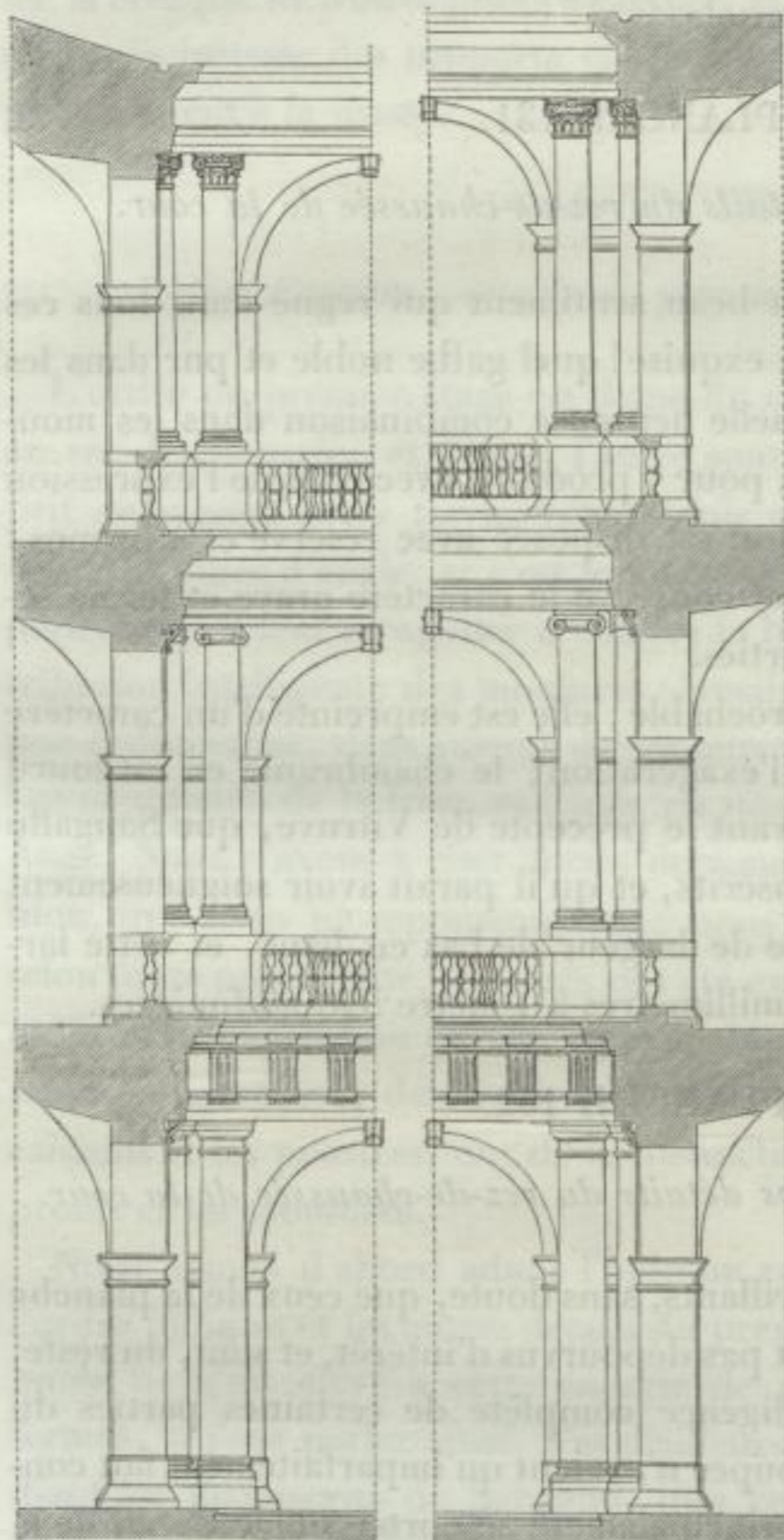
Les bancs situés entre les colonnes engagées des murs latéraux, sont une conception pleine d'à-propos et de convenance dans un vestibule. Leur ajustement et leur profil, qui correspondent à ceux des piédestaux des colonnes, sont bien conçus, et contribuent à donner une grande fermeté au petit ordre qu'ils supportent.

PLANCHE 130.

Palais Farnèse; parties principales de la coupe sur la cour.

VII, 13. Cette planche résume les parties les plus intéressantes de la cour. Elle donne, à une plus grande échelle, le profil général de cette cour, l'entrée de l'escalier, l'ensemble des trois ordres, et leur arrangement aux angles, les arcades, les croisées; enfin le vestibule du fond et le profil de la façade postérieure. Déjà ces mêmes indications se trouvent sur la coupe de la planche 125, mais la petitesse des détails s'oppose à ce qu'on puisse les apprécier. Ici, au contraire, l'échelle étant

triple, le lecteur pourra mieux juger de l'ensemble des proportions, du rapport des ordres et des étages, enfin, des moulures et des profils.



Il sera ainsi à même de rectifier nos jugements, l'éloge comme le blâme.

On nous saura gré, sans doute, de reproduire ici une partie d'un dessin manuscrit de Sangallo qui représente, avec des variantes, les premiers essais de cet architecte pour la décoration de la même cour. Sur ce dessin, le nombre des arcades est également de *cinq*. Le fragment que nous présentons suffira, nous n'en doutons pas, pour mettre à même de faire d'intéressantes et utiles comparaisons. Il faut y remarquer :

Qu'au rez-de-chaussée les métopes ne sont pas ornées, et que la corniche a des mutules ;

Qu'au rez-de-chaussée comme au premier étage,

les patères ont été supprimées au-dessus des archivoltés ;

Qu'au premier et au deuxième étage le milieu des balustrades est cintré, et forme dans chaque arcade une sorte de tribune ;

Qu'au deuxième étage le composite fut d'abord préféré au corinthien ;
Enfin, qu'aux trois étages la clef des arcades sous l'architrave est
en saillie, et profilée en console.

PLANCHE 131.

Palais Farnèse ; détails du rez-de-chaussée de la cour.

VII, 13. Qui ne serait frappé du beau sentiment qui règne dans tous ces
détails ? Quelle proportion exquise ! quel galbe noble et pur dans les
profils de l'ordre ! enfin quelle heureuse combinaison dans les mou-
lures de l'angle de la cour, pour y produire avec énergie l'expression
de la force ! L'ornementation est disposée avec réserve et à propos :
son style a de l'élévation, et conserve le caractère grave et ferme ré-
pandu sur les moindres parties.

La porte n'est pas irréprochable ; elle est empreinte d'un caractère
de solidité poussé jusqu'à l'exagération ; le chambranle en est lourd
et d'un mauvais effet. Suivant le précepte de Vitruve, que Sangallo
cite souvent dans ses manuscrits, et qu'il paraît avoir soigneusement
étudié, cette porte diminue de largeur de bas en haut, et cette lar-
geur varie de 1 mètre 754 millimètres à 1 mètre 528 millimètres.

PLANCHE 132.

Palais Farnèse ; suite des détails du rez-de-chaussée de la cour.

VII, 13. Ces détails sont moins brillants, sans doute, que ceux de la planche
précédente ; mais ils ne sont pas dépourvus d'intérêt, et sont, du reste,
indispensables pour l'intelligence complète de certaines parties du
rez-de-chaussée, que les coupes n'avaient qu'imparfaitement fait con-
naître. L'attention devra principalement se porter sur le détail de la
cheminée et sur celui de la croisée. Celle-ci est traitée dans le même
principe que la porte de la planche précédente, dont nous avons blâmé
la masse et la pesanteur exagérées. Dans cette porte comme dans la croi-

sée, la frise a été supprimée, et pour toutes les deux l'ouverture des baies va diminuant à partir du bas. Ajoutons qu'à l'égard de la croisée la critique ne trouve plus à s'exercer, et qu'elle approuve, au contraire, la justesse des rapports et l'harmonie parfaite du détail comparativement à la masse.

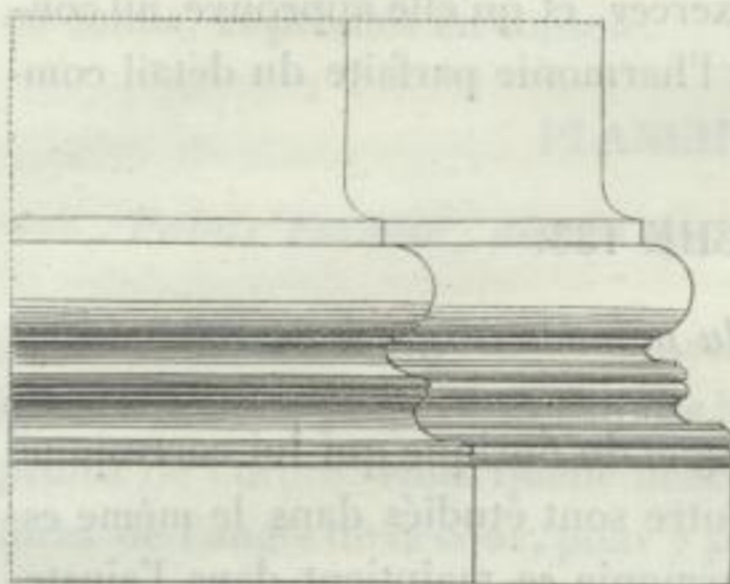
PLANCHE 133.

Palais Farnèse; détails du premier étage de la cour.

L'ordre du premier étage est digne du dorique qui lui correspond VII, 13. au rez-de-chaussée, et l'un et l'autre sont étudiés dans le même esprit de sagesse et de force. L'harmonie se maintient dans l'ajustement du pilier d'angle, et c'est le même génie de combinaison. A ces perfections il faut en ajouter d'autres; la beauté des profils et la distribution intelligente des moulures. Jamais Sangallo n'a mieux traité une ordonnance; dans aucune de ses œuvres il n'a été mieux inspiré. Les ornements de la frise, exécutés en stuc, sont attribués à Michel-Ange. Nous n'avons à citer aucun document qui confirme cette opinion, que nous ne repoussons pas; nous pouvons même dire que, selon toute probabilité, ces stucs ont été exécutés sous sa direction, et qu'ils ont l'expression de son style et de sa manière sèche et un peu sauvage. Les autres détails, le piédestal, les balustres, l'imposte, les caissons et les pilastres, ont de la distinction et de la gravité dans les profils et les moulures.

Nous avons d'abord admis l'opinion reçue, et attribué à Vignole l'ordre ionique et les autres détails du premier étage; mais jamais Vignole ne s'est élevé à cette énergie de profil, à cette crânerie de formes, si j'ose parler ainsi. J'ai d'ailleurs acquis la preuve, en étudiant les manuscrits de Sangallo, que ce grand architecte est bien l'auteur de ces magnifiques détails. S'il est vrai qu'il ne les ait pas exécutés en entier, du moins ses continuateurs ont dû ne pas s'écarter de ses plans. Je trouve d'abord dans ces manuscrits un dessin de

la base de l'ordre, et dans la dimension exacte de l'exécution, avec cette note curieuse : « Quelques-uns interprètent ainsi qu'il suit un



« passage de Vitruve : Les as-
« tragales doivent être la huit-
« tième partie de la plinthe des
« trochilles (*scoties*). Pour moi,
« j'entends, à l'opposé, que l'as-
« tragale doit être la huitième
« partie des deux trochilles,
« puisque Vitruve s'exprime
« ainsi : *Astragali faciendi sunt*
« *ottavæ partis trochili* (1). »

Un autre dessin plus intéressant nous offre une preuve plus concluante en faveur de Sangallo. Ce dessin représente le chapiteau ionique également dans la dimension exacte de l'exécution, et porte ce titre, de l'écriture même de Sangallo : *Pour le palais des Farnèse, pour le second ordre ionique* (2). La figure du chapiteau est accompagnée de notes du plus grand intérêt, en ce qu'elles révèlent la méthode imaginée par Ant. Sangallo pour le tracé des moulures et de la volute du chapiteau ionique. Cette méthode est très-simple, et donne à la volute un contour si suave et si parfait, que nous n'hésitons pas à présenter ce procédé comme préférable peut-être à ceux même qu'ont suivis Vignole, Palladio et Philibert de Lorme, qui pourtant écrivaient trente ans plus tard.

Sangallo divise le diamètre inférieur de la colonne en dix-huit parties qu'il nomme *œils*, sans doute parce qu'il prend cette fraction du diamètre pour l'œil de la volute. L'œil lui sert de module, et il le

(1) « Alcuni intendono così, in questo modo Vitruvio, che li astragali abbiano ad essere l'ottava parte del plinto de' trochilli. Io lo intendo come a riscontro che l'astragalo sia l'ottava parte di tutte a due li trochilli; perchè dice così :

« *Astragali faciendi sunt ottavæ partis trochilli.* »

(2) « Per il palazzo de' Farnesi. — Per il secondo ordine ionico. »

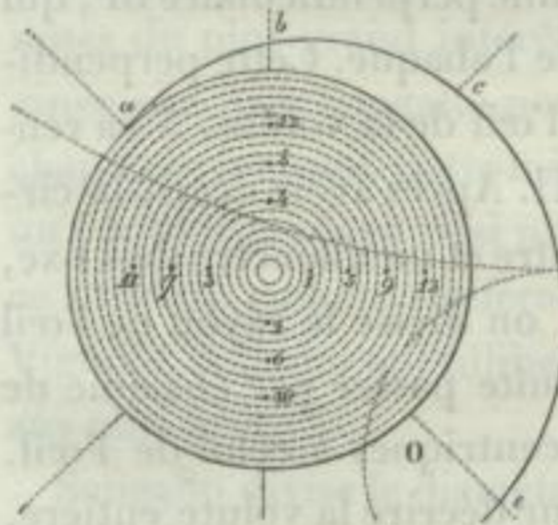
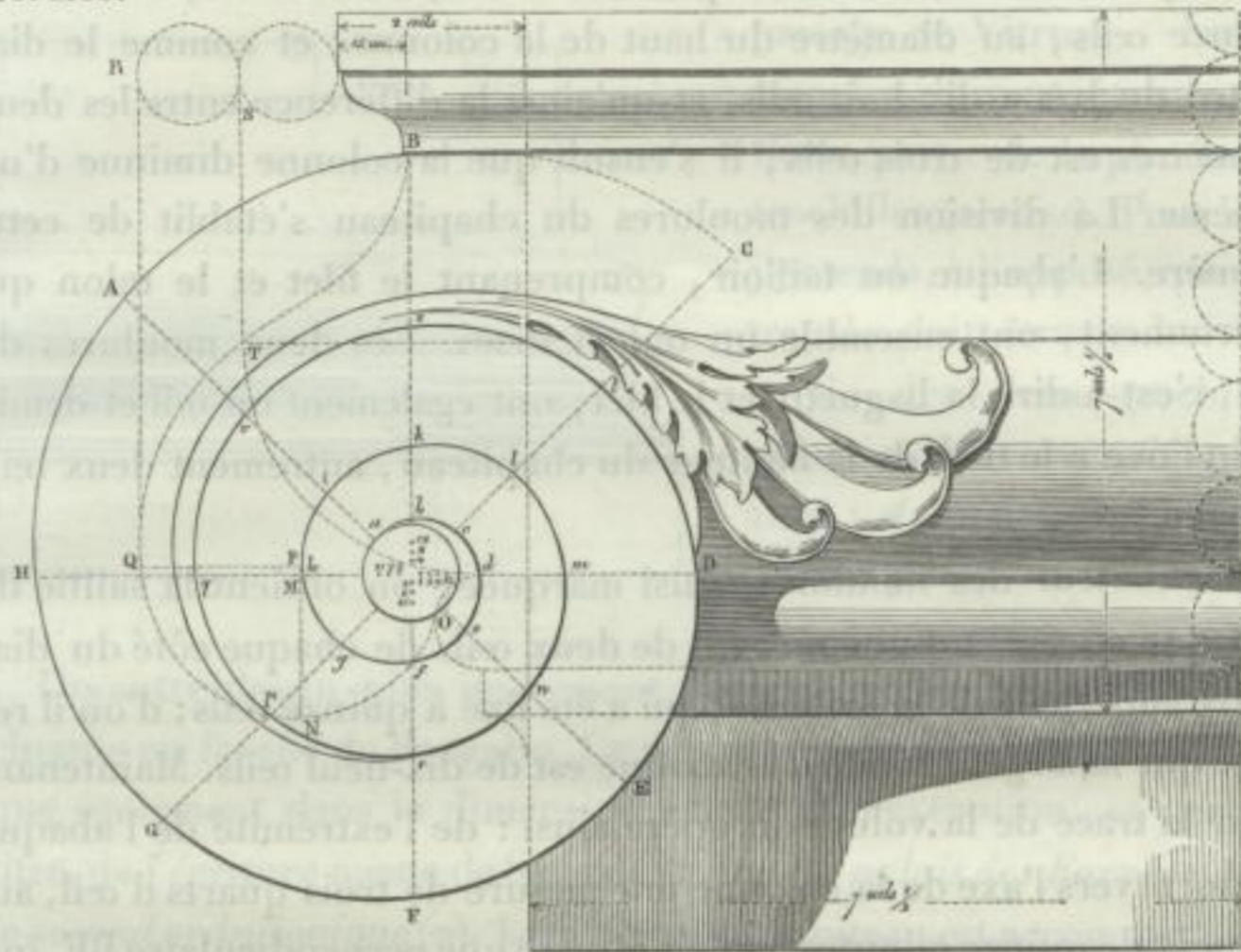
divise en vingt parties égales appelées *minutes*. Cela fait (1), il donne au chapiteau une hauteur de sept œils et demi, et le double, c'est-à-dire quinze œils, au diamètre du haut de la colonne; et comme le diamètre du bas a dix-huit œils, et qu'ainsi la différence entre les deux diamètres est de trois œils, il s'ensuit que la colonne diminue d'un sixième. La division des moulures du chapiteau s'établit de cette manière. L'abaque ou tailloir, comprenant le filet et le talon qui couronnent, ont ensemble un œil et demi. Les deux moulures du bas, c'est-à-dire la baguette et le filet, ont également un œil et demi; enfin l'ove a le tiers de la hauteur du chapiteau, autrement deux œils et demi (2).

La hauteur des moulures ainsi marquée, on obtient la saillie de l'abaque en portant une mesure de deux œils de chaque côté du diamètre supérieur de la colonne, qui a été fixé à quinze œils; d'où il résulte que la largeur totale de l'abaque est de dix-neuf œils. Maintenant pour le tracé de la volute on opère ainsi: de l'extrémité de l'abaque on porte vers l'axe de la colonne une mesure de trois quarts d'œil, autrement de quinze minutes, et l'on abaisse une perpendiculaire BF, qui passe par l'extrémité inférieure du talon de l'abaque. Cette perpendiculaire prolongée détermine le centre de l'œil de la volute, à sa rencontre avec la ligne inférieure de l'ove DH. Après avoir décrit la circonférence de l'œil de la volute avec ce centre et un diamètre déjà fixé, puis tracé les deux diagonales AE et CG, on divise le rayon de l'œil en vingt et une parties égales; on fait ensuite passer par chacune de ces divisions autant de petits cercles concentriques à celui de l'œil. Ces dispositions préliminaires suffisent pour décrire la volute entière, dont les divers centres se trouvent sur la perpendiculaire BF et

(1) Pour l'intelligence de ce qui suit, voyez la figure du chapiteau, page 308, placée avec intention au verso, afin que le lecteur, ayant la volute sous les yeux, puisse en suivre plus aisément la description qu'on lit au-dessous sur la même page.

(2) Ces divisions sont indiquées sur notre figure par des demi-cercles ou quarts de cercle ponctués. — Le manuscrit ne dit rien du listel qui s'enroule avec la spirale de la volute, mais Sangallo a bien pu omettre ce léger détail dans des notes écrites seulement pour son usage.

l'horizontale DH, aux points de rencontre avec les derniers petits cercles.



Afin de mieux suivre l'opération du tracé, il conviendra de recourir simultanément, et à la figure entière, et à celle de l'œil représenté ci-contre de la grandeur de l'exécution. Sur ce détail les vingt et une divisions de l'œil et les divers centres de la volute apparaissent clairement.

- Le 1^{er} centre 1, se place sur la ligne horizontale. D et le 4^e cercle :
de ce centre on décrit le quart de cercle *abc*.
- Le 2^e centre 2, se place sur la verticale. F et le 5^e cercle :
de ce centre on décrit le quart de cercle *cde*.
- Le 3^e centre 3, se place sur l'horizontale. H et le 6^e cercle :
de ce centre on décrit le quart de cercle *efg*.
- Le 4^e centre 4, se place sur la verticale. B et le 7^e cercle :
de ce centre on décrit le quart de cercle *ghi*.

- Le 5^e centre 5, se place sur l'horizontale..... D et le 8^e cercle :
de ce centre on décrit le quart de cercle *ikl*.
- Le 6^e centre 6, se place sur la verticale..... F et le 9^e cercle :
de ce centre on décrit le quart de cercle *lmn*.
- Le 7^e centre 7, se place sur l'horizontale..... H et le 10^e cercle :
de ce centre on décrit le quart de cercle *nop*.
- Le 8^e centre 8, se place sur la verticale..... B et le 11^e cercle :
de ce centre on décrit le quart de cercle *pqr*.
- Le 9^e centre 9, se place sur l'horizontale..... D et le 12^e cercle :
de ce centre on décrit le quart de cercle *rst*.
- Le 10^e centre 10, se place sur la verticale..... F et le 13^e cercle :
de ce centre on décrit le quart de cercle *tDE*.
- Le 11^e centre 11, se place sur l'horizontale..... H et le 14^e cercle :
de ce centre on décrit le quart de cercle *EFG*.
- Le 12^e centre 12, se place sur la verticale..... B et le 15^e cercle :
de ce centre on décrit le quart de cercle *GHA*.
- Enfin le 13^e et dernier centre 13, se place sur l'horizontale D et le 16^e cercle :
de ce centre on décrit le quart de cercle ABC, qu'on arrête en B, au pied du talon de l'abaque, et la volute est ainsi complétée.

Il nous reste à décrire le coussinet, partie du chapiteau qui s'obtient aisément. A cet effet on prend une ouverture de compas de un œil et demi, et avec ce rayon on détermine sur l'horizontale H un centre M situé de manière que l'une des pointes de compas étant fixée sur ladite horizontale, l'autre pointe arrive en O, qui est l'extrémité de l'axe de la baguette placée sous l'ove. De ce point M on abaisse la perpendiculaire MN, et l'on décrit la portion de cercle ON qui forme la partie inférieure du coussinet. Pour exécuter la suite de celui-ci, on abaisse d'abord la perpendiculaire RQ à la distance de deux œils, en dehors de la saillie de l'abaque ; puis, sur la perpendiculaire MN prolongée, on détermine un point P également distant du point N et de ladite perpendiculaire RQ, et de ce point P pour centre, on décrit le quart de cercle NQ. Enfin, pour compléter le coussinet, il faut tracer à la main une courbe ayant la forme d'un talon renversé, laquelle partant du point Q, ira mourir sur l'extrémité

B du talon de l'abaque ; et pour qu'elle échappe la saillie T de l'ove, il faut lui donner une faible courbure avant d'arriver à la partie creuse de cette courbe.

Tel était donc le procédé d'Antonio da Sangallo pour le tracé de la volute du chapiteau ionique. On le trouve ainsi consigné dans ses notes. Au premier aperçu, quoique plus simple que ceux qu'on connaît déjà, il semblera compliqué ; mais pour celui qui en aura saisi la marche, il deviendra, au contraire, une opération facile.

PLANCHE 134.

Palais Farnèse ; suite des détails du premier étage de la cour.

VII, 13. De tous les détails qui composent cette planche, ceux qu'on remarque tout d'abord sont les deux portes disposées aux extrémités de la gravure. Ces détails ont évidemment l'empreinte du style de Vignole. On reconnaît ce maître à la forme et au galbe des consoles, à la frise, partie creuse et partie bombée, aux profils de la corniche, au dessin des feuilles avec graines mises sous les consoles, enfin à ces petites feuilles placées au-dessus de l'enroulement du bas de la console, et qui sont chez lui un trait caractéristique. Vignole, d'ailleurs, a peu varié l'ajustement de ses portes et de ses croisées, et cela fait qu'on ne peut guère se méprendre sur la plupart de ses productions.

La première de ces portes qu'on voit à gauche, celle dont la corniche est enrichie de modillons, est d'une proportion très-ferme qui dégénère même en pesanteur. Cette apparence provient de la hauteur considérable de l'entablement et de la saillie exagérée de la corniche. A cela près, les détails sont irréprochables et d'un beau caractère. Quant à la porte en bois, on peut apprécier sur l'ensemble la division des panneaux, et juger de leur profil d'après les détails.

Sur la frise de cette même porte, située dans l'axe du palais sous le portique du premier étage, et donnant entrée aux appartements du côté de la place, est gravée l'inscription : RANUTIVS · FARN · CARD. Cette

inscription, qui est répétée sur diverses portes du comble, nous enseigne que le palais fut habité par le cardinal Ranuccio, dit cardinal S. Angelo, après le départ de Pier-Luigi son père, créé duc de Parme et de Plaisance en 1545, ou après la mort de celui-ci, qui fut assassiné le 10 septembre 1547.

La porte de droite, à l'autre extrémité de la planche, est beaucoup plus simple; mais elle plaît néanmoins par sa belle proportion, l'heureux rapport des diverses parties, et enfin par la pureté des profils.

La croisée à fronton qu'on voit au centre de la gravure appartient vraisemblablement à Michel-Ange. On y retrouve son style, mitigé toutefois. Sangallo avait laissé des dessins, peut-être même un commencement d'exécution; son successeur, pour maintenir l'unité de la cour à cet étage du moins, dut renoncer à ses habitudes d'excentricité; mais il se permit quelques modifications dans les détails: ainsi, au lieu de frontons cintrés et triangulaires indiqués alternativement par le premier auteur, il n'a conservé que les frontons triangulaires, et dénaturé le caractère et même la disposition des moulures de Sangallo.

PLANCHE 135.

Palais Farnèse; suite des détails de la cour.

A ne considérer les détails du dernier étage de la cour que sous le rapport de leur mérite, ils n'eussent certes pas trouvé place dans ce recueil; mais ils appartiennent à l'un des monuments les plus célèbres de l'art moderne, et c'est ce qui nous a déterminé à les reproduire pour que notre publication fût complète. Cette reproduction, au reste, ne sera pas sans utilité; elle pourra du moins servir d'avertissement aux artistes qui seraient tentés de se jeter aveuglément dans la voie aventureuse des innovations, et elle leur signalera le danger de ces réformes téméraires ou improvisées. N'est-ce pas, en effet, un spectacle affligeant de voir le grand génie de Michel-Ange s'égarer lui-même dans cette voie, et le triste contraste qu'offrent les détails

VII, 13.

ajustés par lui, avec ceux de l'illustre maître auquel il fit trop souvent une opposition peu intelligente ou même peu honorable?

La cheminée, représentée sur cette même planche, est due à Vignole; elle se recommande par la convenance des profils et la suavité du galbe des consoles. Nous l'offrons comme une sorte de dédommagement à nos lecteurs. Elle est exécutée en marbre jaune antique, et se trouve dans les deux salons *a* et *b*. (*Voyez le plan de la planche 117.*) On lit sur la frise de l'une de ces cheminées l'inscription suivante : PAVLVS · III · PONT · MAX · (1).

PLANCHE 136.

Palais Farnèse; vue de la cour, prise sous le portique de l'entrée.

VII, 13. Avant d'arrêter le point de vue de cette perspective, nous avons cherché longtemps celui qui présentait les meilleures conditions pour l'effet, celui qui pouvait le mieux faire apprécier cette belle cour, et la faire connaître le plus complètement. Nous l'avons choisi de façon à faire ressortir toutes les beautés de cette magnifique ordonnance, et pour qu'aucun ajustement de quelque intérêt ne fût masqué ni perdu pour l'œil.

Au premier plan se présentent ces piliers puissants qui supportent la voûte des portiques : et, par l'effet des développements produits par la perspective, on juge des compartiments du dessous de l'imposte et des caissons du cintre intérieur des arcades.

Au second plan, les deux premiers ordres apparaissent bien complets, tandis que le troisième ordre, qui dépare la cour, est à demi voilé. On distingue, au rez-de-chaussée, les portes et les croisées situées au fond des portiques, et jusqu'aux ornements variés qui décorent les métopes de l'ordre dorique. Le premier étage n'est pas moins

(1) Cette inscription démontre sans réplique que Vignole prit part aux travaux du palais au temps de Paul III, qui mourut en 1550, environ quatre années après Sangallo. Elle fait ainsi remonter la participation de Vignole à une époque antérieure à 1550, et, selon toute probabilité, à 1547 ou même à 1546, date du décès de Sangallo.

bien expliqué : on juge d'un coup d'œil de l'ensemble de la décoration et de toutes ses variantes. Au fond de la cour, les arcades sont à jour et ornées de balustres. Sur les faces latérales, les balustres sont supprimés, les arcades murées, et des croisées à frontons ménagées au centre. Cette vue fait surtout sentir combien il importe de fortifier les angles par une combinaison de colonnes et de pilastres accouplés, et elle en explique l'ajustement, même plus clairement que la coupe.

Enfin on découvre au troisième plan le vestibule du fond, que cette vue, il est vrai, ne fait apprécier qu'imparfaitement ; mais comme ce vestibule est très-nettement détaillé sur les planches 125 et 130, on pourra y recourir pour s'éclairer.

Nous ne pensons pas que cette brillante perspective puisse affaiblir, dans l'esprit de nos lecteurs, la haute opinion qu'ils ont pu concevoir de cette cour, à la lecture de la notice de la planche 125, et qu'ils trouvent nos éloges exagérés. Nous les prévenons, toutefois, qu'ils ne doivent pas chercher dans l'architecture de ce noble édifice cette sorte d'élégance et de délicatesse dont le palais de la chancellerie est un des plus beaux types, ni ces ajustements à la fois pittoresques et d'un goût exquis, dont le palais Massimi est un rare exemple. Ici le mérite est autre, sans être moindre ; ici le beau est dans l'harmonie et la régularité, dans la pureté de la forme et l'expression calme de la force, comparable à celle du lion en repos. Enfin, pour dernier éloge ajoutons que, par son aspect grave et sérieux, il est de tous les édifices modernes celui qui se rapproche le plus des monuments antiques.

PLANCHE 137.

Palais Farnèse ; vue de la galerie f, située au premier étage.

(Voyez f sur le plan, Pl. 117.)

De toutes les galeries illustrées par des peintures murales, la plus admirée est celle de la Farnesina, décorée par Raphaël. (Voyez plan- VII, 13.

che 102.) La galerie du palais Farnèse tient, sans contredit, le second rang. Les belles fresques qui lui donnent tant de prix furent exécutées pendant les premières années du xvii^e siècle, par Annibal Carrache, aidé de son frère Augustin, de son cousin Louis Carrache et de ses meilleurs élèves, le Dominiquin, Lanfranc et le Guide.

La longueur de la salle est de 20^m,14 sur 6^m,59 de largeur. Sa décoration se compose de stucs dorés, de pilastres corinthiens séparés par des niches ornées de statues antiques. On y remarque deux bustes de Paul III, dont l'un est dû au ciseau de Michel-Ange, et l'autre à celui de Guglielmo della Porta.

La voûte est divisée en sept compartiments de diverses grandeurs, où sont représentés des sujets mythologiques puisés, pour la plupart, dans Ovide et dans Virgile. Le sujet du centre, dont la dimension est plus considérable, exprime le triomphe de Bacchus et d'Ariane. Des médaillons entourés de figures assises sont placés entre les principaux tableaux. D'autres figures debout, à l'instar des cariatides, semblent supporter les grands cadres. Ces diverses figures sont considérées comme de magnifiques études, où la science et la beauté du nu sont portées à un très-haut degré. On retrouve le même mérite dans les six figures accroupies, imitant le bronze, placées entre les portes aux extrémités de la salle, lesquelles supportent les grands cadres qui occupent toute la paroi du mur.

Ces admirables peintures, regardées comme des chefs-d'œuvre, et qui avaient coûté à l'illustre artiste et à ses dignes collaborateurs huit années de travail, demandaient une noble et généreuse rémunération (1) : qui pourrait croire qu'elles aient été taxées à 500 écus d'or, somme dérisoire, en raison du temps employé et de la valeur inappréciable de l'ouvrage ? Pour excuser le cardinal Odoardo Farnèse de cet acte d'odieuse parcimonie, on en a rejeté la responsabilité sur un certain Gio : Castrensi, son intendant, homme sans doute jaloux, grossier, ignorant, et complètement incapable d'apprécier un objet d'art ;

(1) Quelques salles voisines ont été également décorées par les mêmes peintres.

mais rien ne saurait absoudre son patron d'une aussi criante injustice. Annibal Carrache en conçut un vif chagrin, qui peut-être abrégé ses jours. Il mourut en 1609, à l'âge de quarante-neuf ans, quand il pouvait encore tant produire. Le cardinal Odoardo, qui marchandait ainsi des chefs-d'œuvre, n'appartenait que de nom à cette famille généreuse qui s'est illustrée pour avoir élevé les palais Farnèse et de Caprarola. La postérité a pris hautement le parti d'Annibal contre l'indigne Mécène auquel il s'était livré : elle a noblement vengé le grand artiste par son admiration constante (1).

Ensemble du plafond a, situé au premier étage.

(Voyez a sur le plan, Pl. 117.)

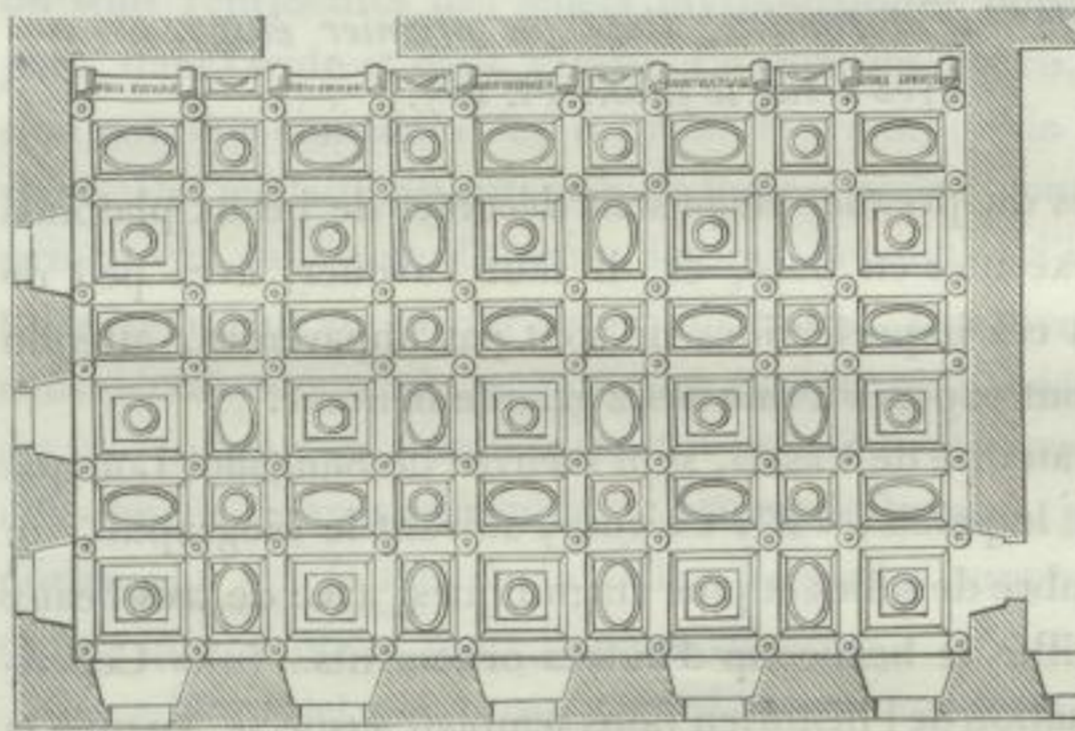
Plusieurs salles du premier étage sont décorées de beaux plafonds qui sont tous exécutés en bois, et, il faut l'avouer, avec peu de précision : mais ces imperfections ne sont pas apparentes, attendu que les détails sont exposés à une assez grande hauteur.

Ces plafonds, au dire de Vasari, sont l'œuvre de Sangallo. Lorsque celui-ci agrandit le palais, « il y exécuta, suivant le biographe, un « plus grand nombre de salles et plus magnifiques, avec de très-beaux « plafonds refouillés et beaucoup d'autres ornements... (2). » Cependant cette affirmation de l'historien nous semblait suspecte, vu qu'à la

(1) Vasari en pareille circonstance exprime ainsi son indignation à l'égard des grands personnages qui abusent de la réserve et de la modestie d'un noble artiste : « A vrai dire, autant « il faut être discret envers les princes magnanimes et généreux, autant il faut être importun « et fastidieux (*fastidioso*) à l'égard des avarés, des ingrats et des discourtois, parce que de « même qu'envers les bons, importuner et demander sans cesse serait vice, de même avec les « avarés, c'est vertu ; et ce serait vice, au contraire, que d'être discret avec eux. » (*Vie de Baldassarre Peruzzi.*)

(2) « Facendo maggior numero di stanze e più magnifiche, con palchi d'intaglio bellissimi « e molti altri ornamenti. » (*Vie d'Antonio da Sangallo.*) Vasari ajoute, dans la vie de Daniel de Volterre, qu'Alexandre Farnèse fit peindre par Daniel une très-belle frise, dans une salle située à l'angle de son palais au-dessous des plafonds si riches exécutés sous les ordres d'Antonio da Sangallo. Ce témoignage répété est concluant.

mort de Sangallo la toiture n'était pas encore posée. Aussi avons-nous attribué à Vignole l'ajustement de ces plafonds. Notre jugement s'est réformé à la suite d'observations prolongées. Ces détails nous ont semblé, en effet, appartenir à la manière de Sangallo pour les profils et l'ornementation; depuis, nous avons retrouvé la confirmation de nos pressentiments, et en même temps celle du texte de Vasari dans les dessins mêmes du maître. Il est vrai que ces dessins ne sont pas conformes à l'exécution et ne présentent que des masses; mais on sait que ces sortes de travaux sont modifiés, le plus souvent, par l'architecte au moment même où l'on va opérer, et qu'une simple indication de détail suffit pour diriger l'ouvrier.



Ici nous ne pouvons nous dispenser de relever une erreur flagrante de Vasari, qui tendrait à faire croire que le soffite du grand salon a été ajusté par Michel-Ange.

« Il élargit, dit-il, et étendit la grande salle (1). » Mais la grande salle, telle qu'elle existe aujourd'hui, est indiquée sur un manuscrit de Sangallo reproduit ci-dessus, à une moindre échelle. Elle n'a pas varié, puisque les dimensions portées sur le manuscrit ne diffèrent que de quelques centimètres de celles de l'exécution :

Les unes sont de 20^m,590 sur 14^m,750 ;

Et les autres, de 20^m,500 sur 14^m,300.

D'ailleurs n'avons-nous pas fait remarquer, page 290, que Michel-

(1) « Egli allargò e fè maggiore la sala grande. » (*Vie de Michel-Ange.*)

Ange avait épargné la charpente de Sangallo qui couvrait le salon, pour ne pas détruire le soffite que cette charpente soutenait? De ces observations ne faut-il pas conclure que Michel-Ange n'a nullement agrandi le salon, et que vraisemblablement il est resté étranger à ce qui a été fait pour sa décoration?

Reportons maintenant notre attention sur la gravure de la planche 137, et reconnaissons que la division des compartiments du plafond est simple, grande, variée, et dans de bons rapports. Les armes de la famille Farnèse, où figurent des fleurs de lis, sont ajustées au centre. Ces mêmes emblèmes se retrouvent dans de petits caissons et y tiennent lieu de rosaces.

PLANCHE 138.

*Palais Farnèse ; plafonds des salons a et b, situés au premier étage.
(Voyez a et b sur le plan, Pl. 117.)*

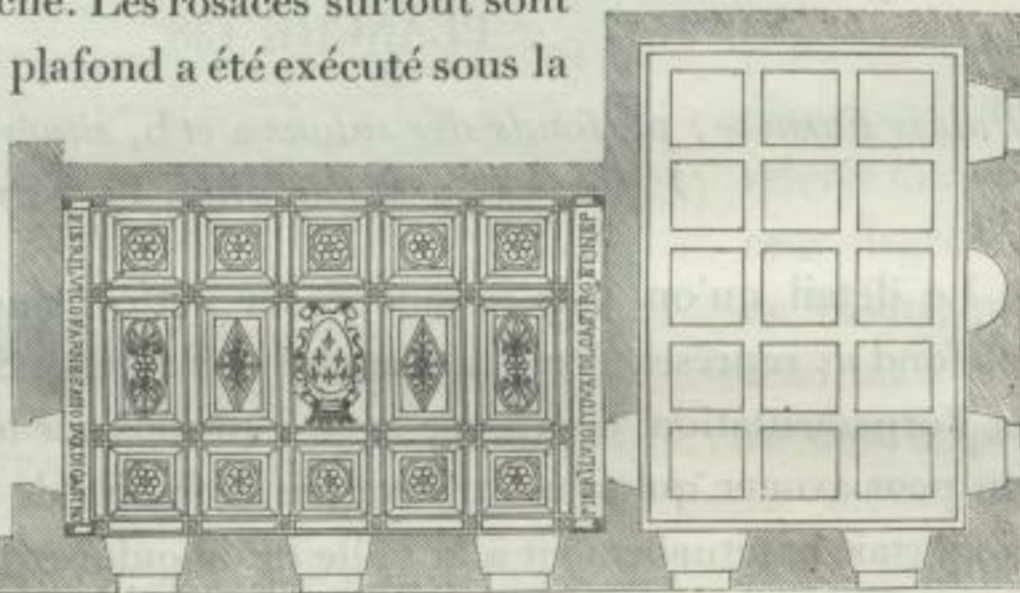
Le détail qu'on voit à gauche sur cette planche appartient au VII, 13.plafond *a*, représenté sur la planche précédente. Son profil est sage, et l'ornementation distribuée avec à-propos sur les moulures : mais on peut avouer qu'on n'y trouve pas la finesse de style que Sangallo apportait habituellement à la taille des moulures qui devaient être à portée de l'œil. L'artiste a compris que le fini d'un détail était perdu s'il était exposé à une grande hauteur, et qu'on pouvait le négliger sans préjudice pour l'effet, qui même gagne souvent à une exécution heurtée.

L'autre plafond, celui du salon *b*, situé au-dessus du vestibule d'entrée, est d'une disposition régulière, et composé uniquement de caissons octogones. Nous n'avons mentionné sur le dessin d'ensemble presque aucun des ornements, vu la petitesse de l'échelle. Pour les connaître, il faut reporter son attention sur un fragment détaché qu'on voit à droite sur la gravure : quelques parties de l'ornementation y sont d'un agréable aspect.

PLANCHE 139.

*Palais Farnèse; plafonds des salons d et e, situés au premier étage.
(Voyez d et e sur le plan, Pl. 117.)*

VII, 13. La décoration du plafond de la salle *d* est régulière, bien que les caissons varient de forme et soient octogones, losanges et triangulaires; mais ils sont combinés de telle sorte que la forme des uns appelle celle des autres. Les caissons octogones, vu leurs dimensions et leur refouillement plus considérables, ont la principale importance. On jugera du profil et des ornements en recourant aux détails exposés à droite sur la planche. Les rosaces surtout sont d'un joli dessin. Ce plafond a été exécuté sous la direction d'Antonio da Sangallo; la réduction ci-contre d'un manuscrit de ce maître en fait foi, bien que les caissons n'y soient



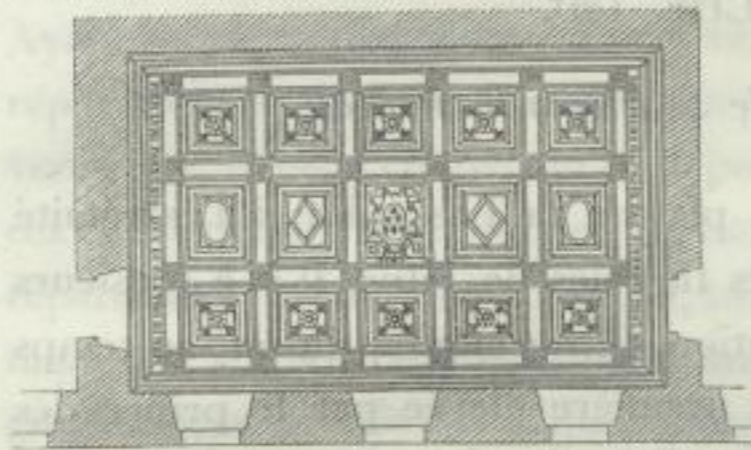
indiqués qu'en masse. Nous n'avons pas reproduit le plafond de la salle voisine *c*, qui nous a semblé moins intéressant; mais nous trouvons dans les manuscrits du même Sangallo deux croquis composés pour le plafond de la salle *c*, qui sont antérieurs à l'année 1545, alors que Pier Luigi était duc de Castro et de Nepi. Les deux croquis présentent le même motif. Le premier, qui n'a pas de corniche à son pourtour, porte à ses extrémités les inscriptions :

d'une part. PIER LVIGI FARNESANO DVX DI CASTRO

et de l'autre. PIER LVIGI DVX DI CASTRO ET NEPI

Le second croquis gravé ci-après se distingue du précédent par une

corniche très-détaillée, et par des caissons richement décorés; il n'a



d'autre inscription que celle-ci :

PIER LVIGI FARNESIO DVX DI
CASTRO ET DI NEPI

Ce dessin est d'ailleurs assez arrêté pour suffire à l'exécution. Tous ces manuscrits, que nous avons reproduits, don-

nent la preuve que Sangallo a pris une bien plus grande part à la décoration intérieure du palais qu'on ne l'avait d'abord supposé.

Quant au plafond de la petite salle *e*, il ne peut être de la main de Sangallo, puisqu'il pose sur le mur de la façade postérieure, construit, à partir du premier étage, par Vignole et Giacomo della Porta : il est probablement l'œuvre du premier de ces artistes. Les trophées et autres attributs militaires indiquent assez que l'appartement était destiné à l'un des membres de la famille Farnèse qui suivait la carrière des armes. Le dessin de l'ensemble du plafond est d'une combinaison assez gracieuse, mais les détails ont de la sécheresse. On en jugera par les fragments mis à une grande échelle, et disposés à gauche sur la planche.

Conclusion. — Nous n'avons pas d'autres jugements à porter, d'autres renseignements à donner sur le palais Farnèse, dont nous avons discuté tous les titres, pièces en main. D'autres palais de Rome sont également cités comme des chefs-d'œuvre, mais il n'en est aucun qui le surpasse en mérite, aucun qui réunisse à une masse plus grandiose des lignes plus belles, des proportions plus justes, enfin des détails mieux étudiés et d'un caractère plus élevé. Ajoutons qu'il est supérieur à tous par l'excellence de sa structure, et que sa constitution forte et robuste lui assure encore, après trois siècles passés, une longue existence, ainsi que la constante admiration des artistes et de tous ceux qui ne sont pas insensibles aux mâles beautés de l'architecture.

PLANCHE 140.

Église et couvent de S. Pietro in Vincoli.

I, 78. Cette église est située sur un plateau de l'Esquilin, à l'extrémité méridionale du mont, et près des thermes de Titus. Il y a plusieurs versions sur l'origine de sa fondation. Elle remonte, dit-on, au temps même de saint Pierre, et fut la première élevée par le prince des apôtres en l'honneur du Sauveur. Détruite dans le grand incendie dont Néron a été accusé d'être l'auteur, elle fut ensuite rebâtie vers 442, au temps du pape saint Léon le Grand, par l'impératrice Eudoxie, et prit le nom de Saint-Pierre *in Vincula* (*Saint-Pierre aux Liens*), depuis Saint-Pierre *in Vincoli*. On explique ainsi l'origine de ce nom. Lorsque l'impératrice Eudoxie, femme de Théodose, empereur d'Orient, visita les lieux saints, le patriarche de Jérusalem lui fit don de la chaîne à laquelle saint Pierre avait été attaché, sur l'ordre donné par Hérode. Elle transmit cette chaîne à sa fille Eudoxie, femme de Valentinien III, empereur d'Occident, et celle-ci la fit déposer dans l'église qu'elle venait de rebâtir, et qui pour cela prit le nom de Saint-Pierre *in Vincula*. Elle fut aussi nommée basilique *Eudoxienne*, en mémoire de l'impératrice qui l'avait rétablie.

L'église fut, depuis, restaurée plusieurs fois, d'abord par le pape Pélage, et ensuite par Adrien I^{er} en 772. Sixte IV, dit-on, vers 1475, en modifia la forme : il cintra la voûte de la nef transversale et éleva le portique extérieur de la façade. Le caractère de l'architecture de ce portique semble, en effet, le prouver; il est évidemment du dessin de Baccio Pintelli, architecte ordinaire de Sixte IV. Pour le motif, le style et le caractère des détails, ce portique est entièrement conforme à celui de SS. Apostoli, bâti par le même architecte. (*Voyez pl. 167.*)

Jules II, avant d'être élevé au pontificat, était évêque d'Ostie, et il succéda à son oncle Sixte IV en qualité de cardinal de Saint-Pierre in Vincoli. Pour desservir cette église, il appela les chanoines

réguliers de Saint-Augustin, sous l'invocation del SS^{mo} Salvatore. Ayant mis à la disposition de ces religieux le palais voisin, dont les réparations avaient été commencées par son oncle, il bâtit lui-même, vers 1490, le beau cloître qui en dépend. L'architecte chargé de toutes ces constructions fut Giuliano da Sangallo. Enfin, en 1705, diverses réparations furent faites à l'église, sous la direction de Francesco Fontana, qui couvrit la grande nef d'une voûte en bois d'une forme disgracieuse, et divisée en compartiments ajustés sans goût.

On remarque, sous le portique du cloître et sur la frise de diverses portes, des armes et des inscriptions qui, de prime abord, semblent donner des indications contradictoires, mais qui, bien interprétées, expliquent au contraire parfaitement l'histoire des constructions. Ainsi les deux inscriptions :

XIST · CAR · S · PET · AD · VINCULA

IVL · CAR · S · PET · AD · VIN

démontrent que le cardinal Sixte, et son neveu le cardinal Jules, ont exécuté l'un et l'autre des travaux dans les bâtiments.

Les armes de Jules II, couronnées de la tiare, et sculptées sur les chapiteaux des colonnes du cloître (pl. 141), expriment que le portique fut construit sous le pontificat de Jules II.

Les armes du cardinal Jules, surmontées du chapeau de cardinal (voyez pl. 142), et appliquées sur le couronnement de la citerne, prouvent que cette citerne fut exécutée au temps où Jules II n'était encore que cardinal. Ce renseignement est confirmé, au reste, par l'inscription suivante, gravée sur la frise de l'ordre :

OPUS · PER · IV · II · AFFECTVM · LEONAR · C · S · P · AD · VIN ·

MA : PAEN

BENE MERITI · DE · SE GENTILIS MEMORIAE

PERFECIT

La même inscription nous fait, de plus, savoir que le cardinal de Saint-Pierre in Vincoli, Léonard, dut ajouter la margelle de la ci-

terne, sorte de monument votif en mémoire de Jules II, son bienfaiteur. Il a, en effet, voulu exprimer sa reconnaissance pour le pape, en faisant sculpter ses armes sur les quatre faces de la margelle, avec autant d'inscriptions qui rappellent les faits principaux de son règne :

IV·II·PO·MAX	SVIS·LIḠ·ILIBER	SCISMATE	R·AVĒ EḶRC·IEĈ
XISTI·III·NEPO	ASSERTIS	EXTINCTO	RECĒPTO

Recherchons maintenant quel fut l'architecte du cloître et de la citerne. Ainsi que la plupart des auteurs, nous avons désigné plus haut Giuliano da Sangallo; Condivi, au contraire, nomme Bramante, qui cependant ne fut architecte de Jules II que plusieurs années après son élévation au pontificat. L'avis des premiers nous semble beaucoup mieux établi. Il est fondé d'abord sur ce passage de Vasari : « Jules II « lui fit faire le modèle du palais de Saint-Pierre in Vincoli (1); » et puis le style de Giuliano s'y reconnaît assez clairement. Celui-ci, au temps du cardinal Jules, répara donc le bâtiment du palais et éleva la citerne. Le cardinal étant devenu pape, les constructions furent continuées par le même architecte, qui bâtit le portique du cloître. Giuliano était le favori du cardinal, et ne perdit jamais la bienveillance du pape; mais il fut cependant supplanté par Bramante dans la confiance de Jules II, qui, lors de la reconstruction de la basilique de Saint-Pierre, donna la préférence aux projets de Bramante. Giuliano da Sangallo, qui figurait au nombre des concurrents, en fut fort irrité, et quitta Rome de dépit.

On a cité Michel-Ange comme architecte de la citerne. Cette tradition, dénuée de tout fondement, se débite encore aujourd'hui. Ne sait-on pas que Michel-Ange n'exerça l'architecture que longtemps après la mort de Jules II? Ce qui a pu accréditer cette croyance au sujet de la citerne, c'est que l'illustre artiste a exécuté de grands travaux de sculpture à l'intérieur de l'église. C'est lui qui a élevé le tom-

(1) « Gli fece fare il modello del palazzo di S. Pietro in Vincula. » (*Vie de Giuliano da Sangallo.*)

beau de Jules II, où triomphe la fameuse statue de Moïse, et qu'on voit à droite, à l'extrémité de la nef transversale.

Le plan de l'église est d'une disposition fort simple, et la nef du milieu bien accusée; quant à l'effet général et aux détails, ils n'ont aucun intérêt, et nous devons nous abstenir d'en parler. Nous mentionnerons seulement les vingt belles colonnes cannelées d'ordre dorique grec, qui sont antiques et de marbre *imezio* (du mont *Hymette*); mais les deux colonnes corinthiennes à l'extrémité de la nef sont de granit gris. Quelques peintures du Guerchin et du Dominiquin, et la statue de Moïse par Michel-Ange, sont l'ornement le plus précieux de cette église. La sacristie est décorée avec goût, et l'on y remarque, à la voûte, des arabesques gracieuses. Quant à la façade, le portique exécuté par Baccio Pintelli est d'un style grave, et les détails ont de la fermeté; mais le premier étage, produit d'une époque postérieure, comme le témoignent les profils et l'inscription de la frise des croisées, ne répond nullement au rez-de-chaussée, et même a fait perdre à l'ensemble son caractère religieux. Si Pintelli eût complété son œuvre, il est probable qu'au premier étage il eût élevé un second portique analogue à celui dont il a décoré la façade de l'église de' SS. Apostoli. (Pl. 167.)

PLANCHE 141.

Vue et détails du cloître de San Pietro in Vincoli.

Rien de plus simple que l'architecture de ce cloître. Les colonnes du portique et la citerne ont seules quelque richesse. Les arcades ont de l'ampleur, et l'ensemble de la cour porte un caractère pittoresque toujours désirable dans une habitation destinée à des solitaires. La citerne et la petite fontaine décorée de l'abeille qui caractérise les armes des Barberini, contribuent l'une et l'autre à donner du charme et de la variété à cette enceinte, qui manque de plantations et d'ombrages.

Les détails réunis au haut de la planche sont à consulter pour leur précision, l'exactitude de leurs proportions, et parce qu'enfin ils sont

accompagnés de mesures. Ces divers motifs les recommandent à l'attention de l'architecte.

On remarque, dans les corridors du premier étage, divers détails qui portent un certain cachet d'originalité : ainsi, au devant des croisées, des bancs de pierre sont supportés par des balustres d'une forme primitive, et, sous les poutres des planchers, sont posées des consoles en pierre servant de corbeaux. Ces particularités doivent être notées et étudiées avec soin : car elles peuvent servir à caractériser, soit un maître, soit une époque, et aider souvent à donner l'âge d'un monument et à en faire connaître l'auteur.

PLANCHE 142.

Citerne du cloître de San Pietro in Vincoli.

1, 78. Pour compléter notre travail et nos renseignements sur ce cloître, nous donnons ici une vue séparée de la citerne. Notre dessin fera juger de toute l'importance de ce petit monument, et permettra d'en mieux apprécier les détails.

Nous avons fait voir que la décoration architecturale de la citerne, c'est-à-dire les quatre colonnes avec leur entablement, fut exécutée au temps du cardinal Jules, par Giuliano da Sangallo. Vasari, dans la *Vie de Simone Mosca*, nous donne cet autre renseignement, qu'Antonio da Sangallo, qui dirigea la construction de la bouche du puits, confia les sculptures de la margelle au célèbre sculpteur Simone Mosca, qui l'orna de très-beaux mascarons (1). Il est à remarquer que Vasari parle ici avec précision, et qu'il ne désigne que la *bouche* du puits, qui seule, en effet, restait à faire. Nous ne répéterons pas ce que nous avons déjà dit au sujet des inscriptions commémoratives dont le cardinal Léonard orna le petit monument; on retrouvera ces documents aux pages 321 et 322.

(1) « Dopo il medesimo Sangallo, che faceva condurre nel chiostro di S. Pietro in Vincula la bocca di quel pozzo fece fare al Mosca le sponde con alcuni mascheroni bellissimi. »

Il nous reste encore à faire une observation : c'est que l'architecte Ant. da Sangallo a considéré la margelle comme une sorte de tasse ou d'amphore destinée à contenir l'eau, principe plein d'à-propos, image qui nous semble ici trouver une application si juste.

Les quatre colonnes sont en granit gris, et la margelle en marbre cipollin.

Plan de l'église et du couvent de Sant' Andrea delle Fratte.

Le terrain de la partie de Rome où cette église a été bâtie était jadis divisé par des haies, d'où lui est venu le nom *delle Fratte*. Avant le schisme de Henri VIII, elle appartenait aux Écossais. Depuis, elle fut mise sous le patronage de la famille del Bufalo, dont le palais est situé à proximité. En 1605, Léon XI commença à la reconstruire suivant les plans de l'architecte modénois Gaspare Guerra. Le pape étant mort peu de temps après, Ottavio del Bufalo continua les constructions, et à sa mort, en 1612, il laissa une somme importante destinée à leur achèvement.

On remarque quelques bonnes dispositions dans ce plan. Les communications de l'église, soit avec l'extérieur, soit avec le couvent et la sacristie, sont ménagées avec intelligence. Les deux principaux autels qu'on voit à droite et à gauche, à l'extrémité de la nef, sont enrichis de marbres variés : ils ont été exécutés par Bernini et Vanvitelli, mais ils font peu d'honneur au goût de ces architectes.

Le clocher, qui n'est pas complètement achevé, est une des conceptions les plus bizarres et les plus extravagantes de Borromini. Quand les cloches sont mises en mouvement, le clocher, dit-on, oscille sensiblement à l'œil.

La façade, dont l'architecture est fort simple, fut construite en 1826, sur les dessins de Giuseppe Valadier, avec les fonds légués par le cardinal Consalvi.

PLANCHE 143.

Palais Sciarra di Carbognano ; élévation principale.

II, 32. Le plan de ce palais n'offre aucune espèce d'intérêt, et nous nous abstiendrons d'en parler. La façade, au contraire, est douée de beautés incontestables; c'est l'ouvrage capital de l'habile architecte Flaminio Ponzio, et peut-être le plus remarquable pour le goût qui ait paru depuis lors. Il date du commencement du xvii^e siècle, mais à plusieurs égards il semble comme un fruit attardé, et appartenir au siècle précédent. Depuis longtemps Sangallo était mort, Vignole et Palladio n'existaient déjà plus, et la décadence avait commencé pour l'Italie. On éprouve une satisfaction infinie à constater ce retour aux principes de la grande école, à retrouver une œuvre qui semble comme une dernière lueur d'une époque qui a jeté tant d'éclat, une œuvre enfin qui brille par les qualités les plus rares et les plus méritoires.

Cette façade est d'une grande simplicité; l'ornementation y est même distribuée avec parcimonie, mais aussi avec tant d'à-propos que l'ensemble vous captive et vous tient sous le charme en présence de l'harmonie qui règne sur tous les points et qui ne se dément nulle part. La division des étages y est aussi judicieuse que bien caractérisée; les bandeaux ont une importance relative parfaitement graduée, et sont attachés au point précis marqué par le goût; les croisées sont d'une belle proportion, et accompagnées de détails pleins de sentiment et de finesse; enfin l'entablement est d'un aspect sévère, et couronne dignement ce noble et imposant édifice.

On reconnaît aisément que le *portone* ou porte d'entrée n'appartient pas au premier jet, soit parce que sa liaison avec le corps du palais n'est pas d'un ajustement irréprochable, soit parce que l'exécution est entachée d'une sorte de sécheresse dont le reste est exempt, soit enfin parce que les ornements sculptés sur les balustres du bal-

con sont d'un style moins sévère et d'un goût discordant. On a prétendu que cette porte avait été exécutée par Antonio Labacco; mais cette opinion est sinon absurde, du moins bien hasardée, si l'on réfléchit que Labacco, né au commencement du xvi^e siècle, n'a pu prendre part à des travaux qui s'exécutaient pendant les premières années du siècle suivant. Pour concilier cette tradition que je trouve répétée dans plusieurs ouvrages, il faut admettre que cette porte tant préconisée est une imitation d'une composition de Labacco; et, en effet, elle a quelque analogie avec ses œuvres gravées.

On remarque, sur les piédestaux de l'ordre et sur ceux de la balustrade, une petite colonne en relief, qui rappelle l'alliance de la famille Sciarra di Carbognano avec la famille Colonna, qui porte une colonne dans ses armes.

Dans un ancien itinéraire de Rome, publié en 1652, il est dit que le palais avait été renouvelé *dernièrement* par le prince de Carbognano. D'après ce renseignement, on pourrait croire que l'exécution du portone date de cette restauration, qui eut lieu sans doute vers 1640.

Il y a dans les appartements du palais une galerie de tableaux qui est plutôt citée pour la valeur des œuvres que pour leur nombre.

PLANCHE 144.

Palais Sciarra di Carbognano; détails de l'élévation.

Nous avons déjà exprimé notre opinion sur les détails du palais Sciarra, et nous n'avons à rétracter aucun de nos éloges. Une seule observation nous reste à ajouter; elle est relative à la croisée du rez-de-chaussée. Dans la partie supérieure de celle-ci, les moulures, d'ailleurs profilées avec infiniment de goût, sont trop délicates et trop élégantes comparativement à celles de la partie inférieure. Il en est de même des consoles du chambranle; elles sont trop légères pour un soubassement, et contrastent avec les détails correspondants du premier étage, qui ont été traités avec plus de fermeté et d'accent.

II, 32.

PLANCHE 145.

Palais Giraud, piazza Scossa-Cavalli; plan du rez-de-chaussée.

XIV, 18.

Ce palais, qui a conservé le nom de l'un des derniers propriétaires, est situé dans le XIV^e quartier, entre le château Saint-Ange et la basilique de Saint-Pierre. Il est isolé de toutes parts, et sa façade principale forme un des côtés de la place Scossa-Cavalli, au centre de laquelle s'élève une fontaine.

Il fut bâti vers l'an 1504, pour le cardinal Adriano di Corneto, par l'architecte Bramante Lazzari. Après avoir appartenu longtemps aux rois d'Angleterre et servi d'habitation à leurs ambassadeurs, il fut donné, vers l'an 1652, au cardinal Campeggi par Henri VIII, lorsqu'il se fut séparé de l'Église romaine. Il passa ensuite à la famille Colonna, qui le céda à Innocent X pour y fonder un collège ecclésiastique. Cet établissement ayant été transféré au quartier de Ponte Sisto par Clément XI, vers l'an 1760 le palais fut vendu, par la chambre apostolique, 14,000 écus romains au comte Giraud, originaire de Marseille, et père du cardinal Giraud qui, en 1767, était nonce en France. Depuis il est devenu la propriété de la fabrique de Saint-Pierre, qui, vers l'année 1830, l'a vendu au duc Torlonia, et, dit-on, pour la modique somme de 8,000 piastres, environ 43,000 francs, ce qui n'est pas, suivant l'expression d'un habitant du quartier, payer même l'eau des fontaines. Le nouveau propriétaire, après avoir décoré l'intérieur du palais avec magnificence, y a formé un musée de tableaux et une collection de statues, de bustes, de bas-reliefs et de fragments antiques d'architecture.

On ne peut imaginer rien de plus simple que la distribution du plan du rez-de-chaussée. L'entrée du palais, sorte de passage dépourvu de toute décoration, conduit à un portique composé de piédroits qui encadre une cour carrée. Autour de celle-ci, et sur trois des côtés seulement, sont distribués les escaliers, les magasins, les

cuisines et les lavoirs. Au delà du portique du fond existait un jardin, remplacé de nos jours par des constructions modernes que nous avons mises en regard du jardin restitué sur nos dessins, afin de faire connaître l'état primitif.

L'escalier principal et ce qui l'avoisine est la partie du plan le mieux étudiée, et l'on y retrouve quelques combinaisons ingénieuses. Il est situé à droite en entrant sous le premier portique, et se présente avantageusement. Ses marches sont larges, peu élevées et légèrement inclinées; à toutes les hauteurs il est parfaitement éclairé. Au premier étage, la croisée est cintrée à l'extérieur ainsi qu'à l'intérieur, et concentrique à la voûte du palier: il y a du mérite dans cet ajustement, ainsi que dans la combinaison du chambranle intérieur avec les bancs placés dans l'embrasement. Remarquons encore une petite rampe droite qui aboutit au premier palier du grand escalier, et qui relie les pièces voisines du rez-de-chaussée avec les étages supérieurs. Près de cette rampe et au-dessous d'elle existait un escalier circulaire, indiqué à droite sur le détail du plan; jadis il mettait les mêmes salles du rez-de-chaussée en communication directe avec les écuries, placées dans les souterrains. Cette disposition ferait croire que les dites salles servaient de selleries et de magasins à fourrages. N'ayant pas trouvé de traces de cet escalier, j'ai dû, pour le rétablir, avoir recours au plan d'un ancien auteur, Pietro Ferrerio, qui, sans doute, l'aura reconnu. Le petit escalier qu'on voit encore dans l'épaisseur du mur devait conduire à un balcon élevé à mi-étage, et je n'imagine pas qu'il pût avoir une autre destination.

Enfin, sous la première rampe du grand escalier et dans l'axe de la croisée du premier palier se trouve, à l'extérieur, une porte à laquelle aboutit une pente douce qui mène aux écuries, lesquelles originairement étaient reléguées dans les souterrains. On voit, d'après nos dessins et nos descriptions, que cinq escaliers étaient ainsi groupés autour de l'escalier principal. Nous en trouverons même un sixième quand nous examinerons le plan des souterrains.

L'escalier dérobé que, vu sa petitesse, on distingue à peine dans la salle de l'angle à gauche, aboutit aux appartements du premier étage.

PLANCHE 146.

Palais Giraud; plan de divers étages et façade principale.

XIV, 18. Les trois plans réunis au bas de cette planche complètent nos renseignements sur la distribution des divers étages. Le plan des fondations explique parfaitement l'utilité de la pente douce, et comment elle fait arriver les chevaux à l'écurie souterraine. Celle-ci est spacieuse et d'une belle ordonnance : bien que placée au-dessous du sol, elle n'a pas les inconvénients d'une telle situation, parce qu'elle est bien aérée et exposée au midi. On voit avec regret que Bramante, toujours aventureux et trop confiant, a négligé de fonder les murs de refend : au lieu de les faire poser sur le sol, il les a élevés au-dessus des voûtes surbaissées de l'écurie, dont le diamètre est assez considérable. Pour remédier à cette faute grave, et sans doute par suite de tassements, il a fallu, au-dessous des murs de refend, établir des arcs en saillie concentriques à la voûte, et supportés par de forts piliers. Nous avons supprimé ceux-ci pour nous conformer au projet de Bramante, bien que l'expérience ait démontré leur utilité. On a dû recourir au même expédient dans les caves du bâtiment en aile à gauche, pour fortifier des voûtes qui fléchissaient également sous le poids des murs de refend.

On trouve indiqué sur ce même plan, dans les caves de l'aile droite, un escalier circulaire servant à la communication usuelle du rez-de-chaussée avec les souterrains ; il vient aboutir à la première arcade du portique du rez-de-chaussée, au-dessous de la troisième rampe du grand escalier.

On voit, d'après le plan, qu'au portique du rez-de-chaussée correspond un corridor spacieux au premier étage, servant à faire communiquer les diverses pièces disposées autour de la cour. La salle la

plus importante se voit à droite, à l'angle de la façade : c'est le grand salon ; il est éclairé par cinq croisées, ou plutôt par dix, car il comprend deux hauteurs d'étages, et reçoit du jour des croisées carrées du deuxième étage. Le soffite du grand salon n'a pas été terminé, et les poutres sont restées apparentes. Nous les avons indiquées par des lignes ponctuées. Les caissons carrés des salles voisines sont de même désignés par des lignes ponctuées.

Nous n'avons aucune observation à faire sur le plan du deuxième étage, sinon que toutes les pièces ne sont pas de plain-pied, et que le grand escalier monte seulement au niveau du plancher du corridor. De là est résulté que pour faire arriver aux salles situées du côté de la place et du bâtiment de l'aile gauche, dont le sol est plus élevé d'environ deux mètres, il a fallu établir un escalier supplémentaire qu'on aperçoit au fond du premier corridor. Dans la petite salle voisine du grand salon, et sur le mur de refend commun aux deux pièces, on distingue deux croisées qui ont vue sur le salon. C'était là sans doute qu'on plaçait l'orchestre aux jours de fête.

Plusieurs salles du même étage sont éclairées par deux rangs de croisées, les unes carrées et les autres cintrées. D'autres salles, et notamment celles qui sont situées au-dessus du grand salon, ne prennent de jour que des petites croisées cintrées les plus voisines du couronnement.

Élévation principale.

Le mérite artistique du palais Giraud est tout entier dans la façade. On retrouve dans celle-ci l'alliance d'une raison souveraine et d'un goût exquis, l'expression des nécessités et des convenances, et à un haut degré l'élégance et la beauté de la forme. Rien n'y retrace la demeure de l'opulence ; l'architecture n'y affecte pas des allures superbes, mais elle est grave, sévère, telle qu'elle devait être pour l'habitation d'un patricien. Chaque étage a son caractère propre ; celui du rez-de-chaussée est rustique, et c'est là, en effet, qu'existent les magasins, les dépôts d'approvisionnements, et que sont rassemblés

les objets nécessaires aux divers services. L'importance du premier étage, la richesse des détails, révèlent à la première vue que la résidence du maître est là. Enfin, l'étage supérieur, avec ses subdivisions, est traité comme dépendance, et sa destination est manifeste. On juge qu'il est consacré à la famille, aux enfants, aux secrétaires, aux serviteurs, aux vestiaires et aux lingerie. On ne saurait trop admirer la justesse et la supériorité d'esprit de l'architecte, qui a su faire une classification si nette, et parler un langage si clair et si plein de vérité. Mais une difficulté non moins grande était de relier entre eux des éléments si variés, pour en faire un tout homogène et harmonieux. Or, tel est le propre du génie, qu'il sait toujours improviser des expédients, quand pour d'autres la situation semble désespérée. Ici Bramante est parvenu à coordonner les étages en répétant partout les refends, et à réunir plus intimement les étages supérieurs en appliquant à tous les deux un ordre composite semblable pour la masse, différent par le détail.

Il y a dans cette façade je ne sais quoi de jeune qui sent la primeur. C'est bien une œuvre naïve et facile, mais où se manifeste toutefois l'artiste consommé, réglant tout d'une main ferme et sûre. Le motif d'architecture est ici le même qu'à la chancellerie (Pl. 79), on le reconnaît tout d'abord; mais il trouve au palais Giraud, pour des dimensions beaucoup moindres, une application plus heureuse et plus juste. Le seul reproche qu'on a l'habitude de lui faire, c'est de manquer d'ampleur et de saillie, et d'appartenir au genre bas-relief. Pour moi, je crois que le mouvement et les grands effets doivent être réservés pour les monuments publics, et que l'architecture privée ne doit pas afficher de ces prétentions ambitieuses. Aussi, après avoir reconnu dans le palais Giraud des qualités aussi rares et aussi éminentes, n'hésitons-nous pas à le classer parmi ceux qui honorent le plus l'école romaine.

La porte d'entrée, comme celle de la chancellerie, n'a pas été exécutée par Bramante; celle qui existe aujourd'hui, et qui est moderne, a la forme d'une arcade, avec un entourage de cartouches du plus

mauvais goût. En reproduisant ces bizarreries, c'eût été altérer profondément le caractère du monument et y introduire un élément étranger. En cette situation, nous nous sommes cru parfaitement autorisé à suivre de préférence l'indication d'une porte à linteau droit, donnée par Pietro Ferrerio, et confirmée par une gravure placée dans un itinéraire de Rome en date de 1652. C'est donc le principe de la porte à linteau, avec chambranle et corniche, que nous avons suivi; mais, pour ne pas nous écarter dans le détail du style de Bramante, nous avons choisi une porte de cet architecte prise au premier étage du palais de la chancellerie sur le palier du grand escalier (Pl. 88). Cette porte, d'un caractère ferme et simple, s'adapte parfaitement au rez-de-chaussée du palais Giraud, et correspond si bien à la hauteur des croisées, que nous ne croyons pas qu'il fût possible de faire un choix plus heureux. N'oublions pas qu'au temps de Bramante, au commencement du XVI^e siècle, les grands personnages cheminaient, soit à cheval, soit en litière: il paraît donc probable que la porte d'entrée du palais a été changée quand l'usage de la voiture a remplacé les autres modes de transport; les portes, alors devenues trop étroites, ont dû être élargies.

La façade principale est exécutée tout entière en pierre travertine, d'une teinte plus ou moins foncée, et qui, à l'exception des entablements, s'éclaircit graduellement aux étages supérieurs. Le chambranle des croisées est en marbre blanc. Cette façade est une sorte de devanture, car les trois autres façades sont exécutées en moellon et n'ont plus rien de monumental. On voit donc, par le simple fait de cette économie, qu'il est possible d'obtenir des chefs-d'œuvre même à bas prix.

PLANCHE 147.

Palais Giraud; détails de la façade principale.

« Nous n'avons pas voulu présenter nos observations sur les détails de la façade du palais Giraud sans produire à la fois la figure mise à

XIV, 15.

43.

une échelle assez grande pour qu'on puisse les bien apprécier. Si nous considérons d'abord la tranche qui résume le motif général de la façade, nos jugements antérieurs sur l'ensemble de cette façade y trouveront leur confirmation. Du soubassement jusqu'au sommet de l'édifice, le caractère dominant est à la fois la simplicité, l'élégance et la finesse. Voilà l'impression générale et à distance. Quand on s'approche et que le regard se promène d'étages en étages, on découvre partout des détails si exquis, qu'on ne saurait dire ce qui vous charme davantage, ou du soubassement, avec sa subdivision si parfaitement raisonnée, son profil original et ferme, et son couronnement modeste; ou du premier étage, dont les croisées, l'ordre et le chapiteau ont tant de délicatesse, dont l'entablement est d'une si juste proportion, tenant le milieu entre la corniche du rez-de-chaussée et le couronnement général, dominant l'un et dominé par l'autre; ou bien enfin s'il faut préférer le dernier étage, dont les croisées ont tant de finesse, dont l'ordre porte un chapiteau de si bon goût et un entablement si ferme, si noble, si digne de couronner un ensemble aussi beau. Si on en a banni toute espèce d'ornement, c'était évidemment pour n'enlever aucune valeur à l'ornementation des divers chapiteaux et des croisées du premier étage. Il faut avouer que Bramante n'a fait nulle part mystère de ses intentions : il semble même livrer sa pensée tout entière et sans réserve. Peut-être l'a-t-il fait avec malice, et sans craindre qu'on abuse de son indiscretion. Ses œuvres sont, en effet, de celles qu'on peut copier, mais dont le secret, pour les produire, reste toujours à l'auteur.

Le rez-de-chaussée est construit en talus; mais l'inclinaison totale étant seulement de 0^m,067 millimètres est trop légère pour être sensible sur la gravure. Nous avons dû nous borner à la signaler par une note.

Les détails disposés aux deux extrémités de la planche, outre qu'ils donnent la physionomie exacte des moulures et de leurs profils, ont encore le grand intérêt qui s'attache aux cotes, à l'aide desquelles on peut rectifier, au besoin, les moindres imperfections du dessin. L'a-

justement des chapiteaux, le motif comme le caractère de l'ornementation, y sont naturellement mieux exprimés que sur les dessins d'ensemble, dont les échelles sont beaucoup plus petites.

PLANCHE 148.

Palais Giraud; suite des détails de la façade.

Les détails réunis au bas de cette planche présentent des ajustements charmants, des profils délicieux. Il faut y remarquer la corniche qui couronne le rez-de-chaussée, dont les moulures sont simples et peu saillantes; la finesse des profils et la combinaison des moulures de la croisée du premier étage, ainsi que l'ornement qui remplit le tympan au-dessus de l'archivolte, et qui varie à toutes les croisées. Enfin nous appelons plus spécialement l'attention sur le détail du soubassement, dont on admire justement le profil original et si délicat. XIV, 18.

Coupe sur la cour.

L'ordonnance de cette cour est d'une extrême simplicité; tout y est grand, noble, sévère, et partout y règne l'harmonie la plus parfaite. Les arcades ont de l'ampleur, les étages sont bien divisés, les croisées d'un bon rapport et d'une belle proportion; enfin la corniche supérieure forme un digne couronnement. Les bandeaux seuls ont de la maigreur et sont surchargés de moulures. L'architecte a voulu sans doute, par cette opposition, donner plus de relief et de valeur au couronnement. On regrette que cette cour, regardée du reste comme irréprochable, ne possède pas le mérite éminent de la façade, et qu'on n'y ait pas conservé le caractère de l'architecture de cette même façade. Mais on reconnaît que Bramante a été retenu par des conditions d'économie qui se manifestent également sur les façades latérales et postérieures.

Nous avons signalé, page 331, les planchers du deuxième étage comme n'étant pas à la même hauteur, et dit qu'un escalier supplé-

mentaire avait été placé au fond du premier corridor pour faire arriver au plancher supérieur. Ici, sur cette coupe, la différence du niveau, qui est d'environ deux mètres, se juge à la première vue et s'explique aisément. Nous avons encore mentionné, à la même page 331, les deux croisées qu'on voit au deuxième étage sur le mur de refend du bâtiment situé sur la place; ces croisées ont vue sur le grand salon, et c'était, nous l'avons dit, dans la salle à mi-étage où elles se trouvent, qu'on plaçait l'orchestre aux jours de fête.

PLANCHE 149.

Palais Giraud; détails de la cour.

XIV, 18. Ces détails sont loin d'avoir la finesse, l'élégance et l'originalité de ceux de la façade, mais du moins ils répondent au caractère général de la cour. Ce qu'il y a de plus recommandable, et ce qui mérite d'être cité avant tout, c'est la corniche de couronnement, dont les modillons sont bien profilés, mais trop rapprochés entre eux; l'archivolte, la clef et les pilastres de l'entrée de l'escalier, pour la fermeté du galbe des moulures, sont également dignes d'éloges.

PLANCHE 150.

Plan de l'église et du couvent de S. Alessio, situés sur le sommet du mont Aventin.

XII, 31. L'église de SS. Alessio e Bonifazio (*des saints Alexis et Boniface*) se voit au sommet du mont Aventin. C'était là qu'existait autrefois le monastère de Saint-Boniface, martyrisé au temps de Dioclétien, en 290. Aglaé, noble dame de Rome et fille du proconsul Acacius, fit construire, vers 305, en l'honneur de saint Boniface, une église au lieu où se trouvait jadis le temple d'Hercule-Aventin. Innocent I^{er}, au commencement du v^e siècle, y réunit le culte de saint Alexis. Au x^e siècle, le monastère fut agrandi par les libéralités d'Albéric, prince romain. En 1217, les corps des saints Boniface et Alexis furent re-

trouvés, puis déposés sous le grand autel de l'église, qui fut alors consacrée de nouveau par le pape Honorius III. En 1582, les religieux firent peindre la tribune, et élever au-dessus du maître-autel un beau ciboire composé de marbres fins et de colonnes de marbre vert antique. A la même époque, le cardinal titulaire Vincent Gonzaga fit construire la sacristie et le chœur d'hiver. En 1603, François de' Conti Guidi de' Bagni, autre cardinal titulaire, établit deux rampes en avant du maître-autel, qui conduisent à la chapelle souterraine (1). Enfin, en 1744 les religieux entreprirent une restauration générale, achevée en 1750 sous la direction de l'architecte Tommasso de' Marchis. L'église fut reconstruite presque en totalité, et le couvent agrandi avec magnificence.

Le plan de ce couvent, tel qu'il existait avant la restauration, nous a été communiqué; en voici la réduction. Il prouve que les derniers travaux ont été considérables et signale les changements opérés dans les bâtiments, ce que la comparaison des deux plans explique



parfaitement. Si cette restauration n'a pas été faite avec goût, du moins retrouve-t-on, dans le nouveau plan, de grandes et belles dispositions qui annoncent chez l'architecte du savoir et de l'intelligence.

On voit que le portique du devant, situé sur une place demi-circulaire, est une adjonction moderne, et que le portique du fond de la cour était antérieurement composé de colonnes isolées. Celles-ci sont maintenant adossées à des piliers qui supportent des arcades. A l'intérieur de l'église se trouvaient

(1) On a obtenu, pour cette chapelle, un jour direct en contre-bas des terres du jardin, en maintenant celles-ci à une certaine distance du soubassement extérieur de l'abside.

également huit colonnes de chaque côté de la nef : elles ont été remplacées par de lourds piliers, qui peut-être renferment aujourd'hui les anciennes colonnes. Les murs extérieurs ont été augmentés d'épaisseur. Des améliorations notables ont de même été faites à l'intérieur du couvent, pour obtenir des communications faciles avec la sacristie, les escaliers, le réfectoire et les cuisines, et aussi avec l'extérieur.

Le jardin qui vient à la suite des constructions est dans une admirable position. Il est situé sur le plateau extrême du mont Aventin, en sorte qu'on a devant soi le port de Ripa-Grande et la vue des rives du Tibre. A l'extrémité de ce jardin existe un mur d'appui interrompu par deux balcons en saillie, ménagés aux extrémités de beaux percés. De là on aperçoit Saint-Pierre, le Vatican, et un grand nombre de bâtiments qui s'échelonnent sur la rive transtibérine ; le tout compose un tableau délicieux, pittoresque, et encadré dans un épais feuillage qui l'embellit encore.

Plan de l'église S. M. in Monterone.

VIII, 33. On croit que cette église a été fondée par la famille des Monteroni de Sienne, avec un petit hospice destiné à recevoir les pèlerins siennois. Elle fut restaurée en 1245 et 1597, puis embellie au temps d'Innocent XI. Quant à l'hospice qui en dépend, il a été agrandi postérieurement.

Le plan n'offre aucune disposition particulière, mais l'aspect en est agréable. Sur les huit colonnes de la nef, deux sont en cipollino, cinq en granit gris, et une en granit rouge.

Plan de l'église S. M. in Monticelli.

VII, 36. Cette église très-ancienne était d'abord nommée S. M. in Arenula. Elle fut restaurée en 1101, et consacrée la même année par Pascal II.

Innocent II, en 1143, entreprit une nouvelle restauration. Enfin, sous Clément XI l'architecte Matteo Sassi y fit de notables changements, et il eut la malheureuse idée de noyer dans les murs et dans les nouveaux piliers dix colonnes cannelées de Pavonazzetto.

On n'entrevoit pas dans l'architecture de cette église le moindre sentiment artistique, mais le plan du reste se recommande par d'excellentes dispositions. Il faut y remarquer le petit vestibule de la façade qui donne entrée à l'église et au parloir; puis au fond, à gauche, un autre vestibule qui procure un second accès à l'église et à la sacristie. On peut donc arriver à celle-ci sur deux points, et sans être obligé d'entrer dans l'église. On appréciera encore l'arrangement des six chapelles des bas-côtés, dont les petites coupes produisent un bon effet; enfin les deux chapelles que l'on voit à droite, aux deux extrémités de l'église, et qui semblent détachées de celle-ci, pourraient être destinées, l'une aux baptêmes, et l'autre aux mariages.

Plan de l'église S. Tommaso in Parione.

Cette église fut consacrée en 1139, et restaurée en 1581 par Francesco VI, 7.
da Volterra, aux frais de Mario et Camillo Cerrini, nobles romains.

Plan de l'église S. M. della Consolazione.

Ce fut en 1470 que cette église fut consacrée pour la première fois; X, 30.
mais vers la fin du XVI^e siècle elle fut rebâtie par Martino Lunghi *le vieux*, qui commença seulement la façade. Celle-ci fut terminée vers 1830 par l'architecte Giuseppe Valadier, avec les fonds légués par le cardinal Consalvi.

Les trois hôpitaux voisins, où l'on traite particulièrement les blessés, ont été réunis à l'église par Alexandre VII.

PLANCHE 151.

Porte d'entrée d'une maison via del Gesù.

IX, 28. La belle proportion de l'ensemble, l'élégance et la finesse des détails, font le mérite de cette porte, qui cependant n'est pas irréprochable en tous points : car il faut bien reconnaître que les griffons et les palmettes de la frise ne sont pas du plus beau style, et manquent de légèreté. On remarque dans les profils, dans le choix et l'exécution des ornements, des rapports si frappants avec ceux des portes de l'église S. Giacomo de' Spagnuoli et du grand salon du palais di Venezia (*planche 76*), enfin avec ceux de la porte d'entrée de l'hôpital di S. Spirito, que nous sommes disposés à croire que la porte dont il est ici question a la même origine, et qu'il faut conséquemment l'attribuer à Baccio Pintelli. Si nous nous trompions sur l'auteur, ce ne serait pas du moins sur l'époque, que nous pouvons fixer à la fin du xv^e siècle.

La porte de la maison de la rue del Gesù est exécutée en marbre de Paros, et l'ouverture en a été agrandie dans les deux sens. Cela se reconnaît aux morceaux qui ont été rapportés à la corniche, au linteau et aux deux montants.

PLANCHE 152.

Église et couvent de Sta Sabina.

XII, 30. Cette église fut bâtie au sommet de l'Aventin, sur l'emplacement de la maison paternelle de la sainte, près du lieu où existait jadis un temple antique, le temple de Diane, suivant les uns, ou le temple de Junon-Lucine ou Régine, suivant les autres, élevé par Camille après la prise de Veïes. Sa fondation est due à un prêtre illyrien, nommé Pierre (1), et remonte au temps de Célestin I^{er}, vers l'an 425, ainsi que

(1) Ugonio pense que ce Pierre était au nombre des cardinaux-prêtres.

le témoigne une longue inscription en mosaïque placée au-dessus de la porte principale. L'église fut consacrée par Sixte III, et ensuite réunie par Honorius III au palais voisin que ce pontife habita longtemps et qu'il transforma en monastère. Eugène II en 824, et le cardinal Julien Cesarini en 1441, la restaurèrent. Enfin le pape Sixte V y fit faire, en 1587, de notables améliorations.

L'église est divisée en trois nefs par vingt-quatre colonnes, douze de chaque côté, qui toutes sont en marbre blanc, corinthiennes et cannelées. Ces colonnes reçoivent des arcs qui supportent un mur sans décoration aucune; le mur est percé de plusieurs croisées, et soutient la charpente restée apparente. Rien donc n'est plus simple que cette décoration, rien n'y tranche, si ce n'est, sur les bas côtés, quelques autels adossés au mur d'enceinte, et au fond l'abside ornée de peintures exécutées par Taddeo Zuccheri. Pour ne rien omettre, indiquons encore, vers l'extrémité de la nef du milieu, une rampe qui descend à la chapelle souterraine.

La porte latérale est devenue aujourd'hui la porte d'entrée; et l'ornementation de ses chambranles en marbre est d'un beau style. Les panneaux, en bois de cyprès, sont ornés de bas-reliefs qui représentent des sujets de l'Écriture sainte. Cette porte ouvrait sous un portique de quatre colonnes: mais deux de celles-ci, en marbre vert, ont été transportées depuis au Vatican, dans le musée Chiaramonti.

L'entrée principale existait autrefois sous le portique situé au bas de l'église, où se prend d'un côté l'escalier, et de l'autre la rampe douce, qui montent simultanément au cloître voisin. Rien de plus lourd et de plus triste que l'architecture de ce cloître. Ici l'art a complètement disparu, c'est la négation absolue du sentiment et du goût: on n'y reconnaît même pas l'ombre d'ajustement et d'intelligence, c'est le produit brut de la routine, l'essai informe d'ouvriers sans études, dénués d'inspiration, n'ayant plus ni direction ni discipline, et abandonnés à leurs instincts grossiers.

Certes de tels monuments sont dignes du plus haut intérêt au point

de vue de l'archéologie et de l'histoire : ils sont vénérables, surtout à Rome, comme monuments chrétiens, en ce qu'ils rappellent les premiers âges de la religion, et donnent le trait caractéristique de l'architecture d'une époque; mais on ne saurait trop s'élever contre cette aberration d'esprit qui prétendrait nous faire admirer des œuvres qui portent les signes évidents de la décadence. Alors l'art romain avait cessé d'exister; il devait renaître quelques siècles plus tard, et se manifester avec une grandeur nouvelle dans les édifices de l'architecture chrétienne.

Église et couvent de S. Eusebio.

- 1, 65. Plusieurs antiquaires pensent que cette église a été élevée sur l'emplacement du palais et des thermes de l'empereur Gordien. Quelques ruines et plusieurs salles souterraines ornées de peintures, qu'on reconnaît dans le couvent, viennent à l'appui de cette opinion. D'autres savants sont d'un avis contraire, et ne trouvent pas que l'existence de ces antiquités puisse autoriser une telle conclusion.

On ne saurait déterminer l'époque précise de la fondation de l'église. On sait seulement qu'au temps de Grégoire le Grand elle était déjà un titre pour un cardinal. Le pape saint Zacharie la restaura, et Grégoire IX, après l'avoir réparée, la dédia, en 1238, aux saints Eusèbe et Vincent, martyrs. En 1711 les religieux la firent restaurer par Carlo Stefano Fontana, qui construisit également la façade. En 1750, le cardinal Enriquez, alors titulaire, fit rebâtir l'église sur les dessins de Nicolas Piccioni; et à sa mort, en 1759, il laissa une somme suffisante pour l'achever. Avant cette reconstruction, les nefs étaient divisées, non pas, comme aujourd'hui, par des piliers, mais par des colonnes au nombre de quatorze. Venuti mentionne cette particularité de l'une des colonnes de la nef: « Le chapiteau ionique est, dit-il, orné d'une grenouille et d'un lézard; » et il ajoute que, sui-

vant Winckelmann, « cette colonne provenait du portique d'Octavie, « bâti par les deux architectes Βάτραχος et Σάρα, noms qui, en grec, signifient grenouille et lézard. » Ces architectes, pour perpétuer leurs noms qu'ils n'avaient pu inscrire sur le monument, imaginèrent de le traduire par la sculpture. Un chapiteau semblable existe à l'église Saint-Laurent hors les murs, et nous aurons plus tard occasion d'en parler.

L'église, du reste, n'a rien de remarquable, si ce n'est peut-être les stalles du chœur, en bois de noyer, et les peintures de la voûte, exécutées par Mengs. Le couvent au contraire, notamment la cour, présente quelques bonnes dispositions. Son architecture, qui n'offre guère que des banalités, a cependant du mouvement et du pittoresque. On en jugera par la vue que nous donnons sur la même planche.

PLANCHE 153.

Palais Lante, piazza de' Caprettari; plan et façade.

On n'a sur ce palais que des renseignements bien vagues, et en si VIII, 27.
 petit nombre, que, pour en composer la notice historique, on en est réduit aux conjectures. Cette absence de documents a lieu de surprendre à l'égard d'un édifice aussi remarquable, et dans un pays où le nom d'un artiste est presque toujours rattaché à une œuvre, même médiocre. En cet état de choses, il n'y a d'autres ressources, pour suppléer aux indications qui manquent, que de chercher à faire parler le monument lui-même. Pour déterminer l'époque de la fondation et retrouver le nom du fondateur, il faut savoir interpréter tous les attributs, expliquer tous les emblèmes. Enfin c'est en se pénétrant profondément du caractère de l'architecture, en multipliant les rapprochements, qu'on peut parvenir à faire sortir de cet examen un nom d'architecte : telle est aussi la marche que nous allons suivre.

Lorsqu'on entre dans la cour du palais Lante, l'attention se porte aussitôt sur les ornements qu'on voit répétés, soit dans le gorgéon du chapiteau des colonnes ou des pilastres de l'ordre du rez-

de-chaussée, soit dans les médaillons suspendus entre les archivoltés. Tantôt c'est un panache de trois plumes passées dans un anneau, tantôt un joug entrelacé de cordons et de rubans, ou bien enfin un écusson, où figure un groupe de six petits globes rangés sur trois lignes. Le premier rang se compose de trois globes, le second de deux, enfin le troisième d'un seul. (*Voyez pl. 155 et 156.*) Or, si les petits globes répartis de la sorte sont les attributs incontestables de la famille des Médicis, le joug et le panache sont les attributs particuliers à Léon X. Ceci nous indique alors que l'édifice a été élevé au temps de ce dernier pape, mais qu'il n'était pas destiné à son usage, sans quoi on y retrouverait le chapeau de cardinal ou la tiare. Un renseignement fort important est donc déjà obtenu; mais il serait insuffisant, si l'histoire ne nous venait en aide pour le compléter. Voici ce qu'elle nous apprend. En 1512, le cardinal Jean de Médicis, aidé de son neveu Laurent II, parvient à s'emparer du pouvoir à Florence, et à faire remettre le gouvernement de la république aux mains de Julien II, son frère. Peu après le pape Jules II vient à mourir, le cardinal Jean se rend au conclave, est élu pape le 19 mars 1513, et prend le nom de Léon X. Dans la même année le nouveau pontife engage Julien, jugé peu propre aux affaires à cause de la faiblesse de son caractère, à céder le pouvoir à son neveu Laurent, et à quitter Florence pour s'établir à Rome. Il le nomme alors commandant des troupes pontificales; mais Julien, attaqué d'une maladie grave, meurt à Florence en 1516.

Cet exposé fort court, qui ne comprend qu'un petit nombre de faits, suffira cependant pour éclairer la question qui nous occupe.

D'abord il n'est guère permis de douter qu'ayant pris la résolution de fixer à Rome son frère Julien, Léon X n'ait songé à lui préparer une habitation en cette ville. Or déjà, dans le palais Lante, ne retrouve-t-on pas des armes, des insignes, qui démontrent que le palais a été créé pour un Médicis?

De plus, l'époque de Léon X n'est-elle pas marquée par divers attri-

buts? la couronne ducale ne s'applique-t-elle pas à Julien? pour quel Médicis autre que lui le palais aurait-il donc été construit? Évidemment toutes ces circonstances désignent Julien, et ne peuvent s'appliquer qu'à lui. Voilà donc un fait considérable bien établi : le palais Lante a été construit au commencement du règne de Léon X, et pour Julien II son frère.

Mais la question entière n'est pas résolue, et il reste encore à rechercher à quel architecte on doit attribuer les constructions.

Lorsque Léon X fut promu au pontificat, Bramante était architecte des bâtiments pontificaux, de Saint-Pierre et du palais du Vatican, qu'alors il habitait lui-même; sa position officielle le mettait en relations fréquentes avec le pape, qui naturellement devait le consulter, de préférence à tout autre. Bramante, d'ailleurs, avait obtenu un immense succès d'artiste pour les nombreuses constructions particulières qu'il avait élevées. On citait surtout les palais Sora, Giraud, Doria, celui de la chancellerie, et d'autres qu'il avait bâtis pour les cardinaux Fieschi, di Corneto, Fazio Santorio et di S. Giorgio. L'architecture élégante et grandiose de ces édifices était admirée, recherchée, prônée partout, et devint, si j'ose me servir d'une telle expression, le genre à la mode. Léon X, dont le goût était si délicat, le sentiment si exquis, pouvait-il donc s'adresser à un autre qu'à Bramante pour élever l'habitation de son frère?

Ainsi tout porte à faire croire que le palais Lante est une création de Bramante. Cette conjecture, qui se déduit naturellement des faits que nous avons exposés, est de plus confirmée par de nombreux rapprochements qu'on peut faire avec quelques œuvres de cet architecte, et plus particulièrement avec la cour de la chancellerie (*planche 85*). On remarque que les plans des deux édifices offrent une grande analogie dans la disposition des portiques et de l'escalier. Dans les deux coupes, le motif architectural de l'ensemble est semblable; la proportion des arcades et la distribution de l'ornementation, soit dans les chapiteaux, soit dans les médaillons, sont les mêmes. Enfin, si l'on

suit pas à pas la comparaison, on reconnaîtra aisément de nombreux points de rapprochement entre les deux palais. Il semble donc résulter de toutes nos observations que le palais Lante est une imitation réduite de la grande œuvre de Bramante, et tout paraît indiquer que Bramante lui-même en est l'auteur (1).

Cependant on remarque dans les deux palais des différences d'exécution qui sembleraient contredire nos conclusions et annoncer deux directions distinctes. Dans le palais Lante les détails ont moins d'élégance et de finesse; mais cela s'explique. Ne savons-nous pas qu'au temps de Léon X, Bramante, devenu vieux et infirme, était obligé de confier à d'autres le soin de surveiller les travaux dont il était chargé? Quelques mois après la remise des plans, en janvier 1514, Bramante vient à mourir. Aussi se demande-t-on si les travaux ont été entrepris de son vivant, ou peu après sa mort; quel a pu être le successeur de Bramante; et enfin si Jacopo Sansovino a exécuté les travaux ainsi que l'indique Melchiorri (2), s'appuyant sur je ne sais quelle autorité. Nous présenterons, au reste, les considérations qui pourraient militer en faveur de cette opinion, sans taire les objections qui tendraient à l'ébranler; le lecteur sera libre de se prononcer.

En 1514, Léon X se rendant à Bologne pour assister à une conférence arrêtée entre lui et François I^{er}, prit la résolution de passer par Florence. Son arrivée en cette ville fut l'occasion de fêtes brillantes. D'après les ordres de la municipalité et de Julien, on construisit des arcs de triomphe en bois, dont plusieurs furent élevés sur

(1) Pendant longtemps, avant d'avoir poussé aussi loin mes recherches, avant d'avoir obtenu des révélations aussi précises et porté mes idées sur Bramante, mes pressentiments avaient été pour Baldassare Peruzzi. Seul parmi ses contemporains, il me semblait avoir un talent assez fécond, assez flexible pour pouvoir être désigné comme architecte du palais Lante. Profondément persuadé que cette opinion était seule admissible, j'ai cherché avec obstination à la démontrer à l'aide de rapprochements. Pendant plusieurs semaines, j'ai donc visité tour à tour les constructions les plus authentiques de Peruzzi, pour revenir ensuite au palais Lante, espérant toujours constater quelque rapport, quelque analogie; et j'avoue n'avoir jamais obtenu la démonstration que je cherchais; aussi, malgré mes préventions, j'ai dû céder, non sans regret, et abandonner ma première idée.

(2) *Guida di Roma*, page 584.

les dessins de Jacopo Sansovino. Celui-ci, aidé de son ami Andrea del Sarto, exécuta, en outre, une façade en bois de l'église Sainte-Marie des Fleurs. A la vue de ce simulacre, Léon X, enchanté, exprima le regret qu'une création aussi belle ne fût pas durable et définitive. Sansovino fut présenté au pape, qui lui fit l'accueil le plus gracieux. De Bologne, Léon X revint à Florence, et donna l'ordre à Sansovino d'exécuter en marbre la façade de S. Lorenzo. Il fit donc un dessin qui plut beaucoup à Sa Sainteté. De son côté, Michel-Ange présenta un projet, et les deux artistes furent envoyés à Pietra Santa pour y faire un choix de marbres. Ils en trouvèrent en grand nombre, mais d'un transport difficile; après avoir perdu beaucoup de temps dans leurs recherches, ils revinrent à Florence d'où le pape était déjà reparti, et qu'ils suivirent à Rome.

C'est ainsi que s'établirent, sous les meilleurs auspices, les relations de Sansovino avec Léon X. Jugé à l'œuvre, il avait aussitôt acquis son estime et sa bienveillance. Alors n'est-on pas amené à croire que le pape, se trouvant dans de telles dispositions, n'a pas dû hésiter à lui confier la direction des travaux du palais Lante? Cela est d'autant plus probable qu'on voit la confiance de Léon X s'accroître, et le pontife, quelques années après, donner la préférence à un projet de Sansovino pour la construction de l'église Saint-Jean des Florentins, sur d'autres projets présentés par Raphaël, Ant. da Sangallo et Peruzzi.

Tout en admettant que Sansovino a exécuté le palais Lante, nous devons faire observer que les productions de cet artiste à Rome, le palais Niccolini (1) et la vigne du pape Jules (2), ainsi que les constructions qu'il a élevées en grand nombre à Venise, n'ont aucune analogie pour le style avec le palais Lante; et c'est aussi ce qui confirme que les dessins de ce palais ont été fournis par un autre, sans doute par Bramante. Sansovino devant se conformer aux dispositions du grand maître son prédécesseur, obligé de sortir de sa manière habi-

(1) Pl. 14 et 15.

(2) Pl. 202, 203 et 204.

tuelle, a été mieux inspiré en cette circonstance, et s'est élevé dans une région que, livré à ses propres forces, son génie n'aurait pu atteindre.

Le seul rapport qu'on puisse signaler entre le palais Lante et le palais Niccolini n'a pas grande portée : c'est celui qui existe entre les fontaines. Un groupe de figures posé sur un piédestal existe dans les deux cours : la répétition de ce motif se conçoit parfaitement de la part d'un sculpteur aussi habile que l'était Sansovino ; mais on doit ajouter qu'il n'y a aucune ressemblance dans la manière dont les deux piédestaux sont ajustés. Sans doute, notre conclusion n'est fondée que sur des conjectures ; rien n'est certain, rien n'est positif ; mais la raison, faute de preuves rigoureuses, peut accepter une opinion qui présente un tel degré de probabilité.

Au commencement du xvii^e siècle le palais Lante a été surélevé et complété par Onorio Lunghi, et le cardinal Marcel Lante, vers 1760, l'a fait restaurer par Carlo Murena.

Arrivons maintenant à l'appréciation de l'édifice. Il est situé entre la place de Caprettari et la rue del Teatro Valle, et enclavé des deux côtés dans les maisons voisines ; son plan, d'une disposition fort simple, a deux entrées, l'une sur la place et l'autre sur la rue, déjà mentionnées. On s'étonne qu'elles ne soient pas dans le même axe ; mais cette irrégularité doit être le fait de quelques exigences aujourd'hui oubliées. Du côté de l'entrée principale, le portique qui aboutit à l'escalier est plus large. Cet escalier a de l'analogie, dans l'ajustement des premières marches, avec ceux des palais de la chancellerie et Giraud, et à mi-étage il tire son jour d'une petite cour. La fontaine est d'un accès facile et d'un aspect très-pittoresque ; sa situation est bien choisie : elle est bien en vue, et n'embarrasse ni le portique ni la cour.

L'élévation est d'une belle masse, son aspect a de la grandeur ; les étages y sont bien divisés, les croisées convenablement espacées ; enfin le couronnement a toute l'importance relative et la valeur que comporte l'édifice qu'il protège. Le rez-de-chaussée et le premier étage

appartiennent seuls à l'époque primitive des constructions : la limite est marquée par le deuxième bandeau ; au-dessus de celui-ci commencent les adjonctions d'Onorio Lunghi ; mais ce n'est que dans la partie inférieure, qui date de l'origine du palais, qu'on trouve des détails d'un mérite réel. Ces détails, rapportés à une plus grande échelle, seront mieux appréciés sur la planche suivante, et nous y reviendrons.

Il est à regretter que la porte d'entrée soit d'une proportion un peu trop courte, et qu'on n'ait pas donné plus d'élévation au soubassement. Il en serait résulté une plus belle apparence pour le rez-de-chaussée, qui eût semblé mieux assis.

On ne peut s'empêcher de faire ici la réflexion que la façade du palais Lante ne porte pas le caractère de celles que Bramante avait coutume d'élever pour les habitations particulières ; mais n'est-il pas permis de croire que l'habile architecte a pu varier ses types suivant ses inspirations ou le goût de ses clients ? D'ailleurs il n'avait peut-être pas composé de dessins pour la façade, ou n'avait-il produit que des dessins très-imparfaits ; ce qui laissait le champ libre à son successeur, qui dans l'exécution a pu ajuster et profiler à son gré tous les détails.

PLANCHE 154.

Palais Lante ; détails de l'élévation.

Les détails réunis sur cette planche sont dignes d'attention et méritent d'être étudiés. Ils sont d'un beau style, les profils d'un sentiment fin quoique ferme, et les consoles d'un galbe agréable ; au rez-de-chaussée, quelques parties de l'ornementation plaisent encore par une certaine originalité, mais qui n'a rien d'excentrique. VIII, 27.

Il faut noter que nous n'avons reproduit que les détails des étages inférieurs, qui appartiennent à la première époque des constructions. Ceux des étages supérieurs, étant d'un goût moins délicat, ont été exclus ; ils sont d'ailleurs suffisamment connus par le dessin d'ensemble.

PLANCHE 155.

Palais Lante; coupe et vue de la cour.

VIII, 27. Les deux gravures réunies sur cette planche donnent une idée très-vraie et très-complète de la cour du palais Lante. La coupe représente l'exacte proportion des étages; elle exprime avec précision les moulures et les profils, tandis que la vue fait juger de l'effet de l'ensemble, de la finesse et de la variété des détails, et du goût de l'ornementation. Les voûtes qui se développent sous les portiques ajoutent du mouvement et du charme à la perspective. L'ajustement du soubassement de la fontaine a le caractère monumental : ce soubassement supporte un groupe antique, qu'on croit être Ino allaitant Bacchus. On ne peut nier que l'aspect de cette fontaine ne soit noble et pittoresque, et qu'il ne donne à la cour de l'agrément et de la vie. Les arcades du premier étage sont aujourd'hui bouchées. Il nous a été facile de restituer l'état primitif en supprimant ces tristes et malheureuses adjonctions.

Au-dessus des deux rangs d'arcades que présentent nos dessins, s'élèvent encore deux autres étages dont la masse et les divisions ont quelque analogie avec les étages correspondants de la cour du palais de la chancellerie; mais comme ceux du palais Lante n'offrent aucune sorte d'intérêt et font disparate avec la partie inférieure, nous avons dû nous abstenir, et nous limiter à la seule partie artistique. Sur les dix colonnes du portique inférieur, six sont en granit del foro, deux en marbre cipollino, une de porta-santa, enfin une de marbre gris. Au premier étage quatre sont en granit gris et six en cipollino.

PLANCHE 156.

Palais Lante; détails de la cour.

VIII, 27. La plupart des détails de la cour du palais Lante réunis sur cette

planche ont le profil délicat et fin, et l'ornementation élégante. Bien que les ajustements n'atteignent pas, pour la grâce, à ceux de la chancellerie, qu'ils n'en aient ni l'éclat ni la variété, on ne leur refusera pas du mérite et du prix. Les uns comme les autres proviennent probablement de la même main; mais alors celle-ci était appesantie par l'âge. Le sentiment de l'ornementation est le même dans les deux édifices, et quelques détails, tels que celui-ci par exemple, se retrouvent au palais Giraud. (*Voyez pl. 148.*)



Les attributs dont il a été question plus haut, l'écusson et la couronne ducale des Médicis, le joug et le panache de Léon X, sont ici clairement exprimés.

PLANCHE 157.

Église S. Agostino; plan, élévation, détails, et vue intérieure.

Depuis le XIII^e siècle, les religieux de l'ordre de Saint-Augustin possédaient à Rome un couvent et une petite église que, deux siècles plus tard, ils résolurent d'agrandir. Ils chargèrent alors de la direction des constructions les architectes Giacomo da Pietra Santa et un Florentin nommé Sebastiano. En 1580, Baccio Pintelli reprit les travaux, exécuta la coupole, la première qu'on ait élevée à Rome, et la façade principale, qui fut achevée en 1583, ainsi que le témoigne l'inscription située au-dessus de la porte du milieu. Ce fut un Français, le cardinal et camerlingue Guillaume d'Estouteville, de Rouen, qui se chargea de pourvoir aux dépenses.

L'église fut restaurée vers le milieu du XVIII^e siècle et le couvent rebâti par Vanvitelli. Cet architecte établit dans le couvent une bibliothèque d'environ cent cinquante mille volumes, qui porte le nom d'*Angelica*, du nom de son fondateur, le prélat Angelo Rocca. Depuis, la sacristie a été renouvelée sur les dessins de Carlo Murena, élève de Vanvitelli.

VIII, 5.

L'église S. Agostino n'offre dans la disposition de son plan rien d'original et de particulier qu'on puisse citer ; tout son mérite consiste dans une distribution sage et régulière, et l'heureuse proportion des nefs. Sur la façade principale se trouvent trois entrées, et deux autres sur les façades latérales, dont une donne accès au couvent.

Le maître-autel est fort riche, et de la composition de Bernini. Sur le troisième pilastre à gauche en entrant, on admire le prophète Isaïe, fresque sublime due au génie de Raphaël.

La vue gravée près du plan a été établie de manière à donner une idée de la coupole, dont on voit la naissance et les pendentifs ; à faire juger de l'effet intérieur de l'église, obtenu par des oppositions ; enfin à faire connaître l'architecture des nefs, qui appartiennent à la fois à l'ère gothique par les nervures des voûtes, et à la première renaissance par l'étude, encore incertaine, des ordres antiques.

La façade n'est pas une des meilleures œuvres de Baccio Pintelli ; mais la masse en est imposante, et on y rencontre plusieurs détails d'un goût exquis. Les grandes consoles des ailes, destinées à masquer la toiture des bas-côtés, sont d'un contour agréable, et le dessin a de l'ampleur. Quoiqu'elles soient, peut-être, le premier essai de ce genre de décoration, fort répété depuis, elles sont encore classées parmi les meilleures. On reconnaît néanmoins qu'elles ont trop d'importance, et qu'ainsi elles nuisent aux détails du deuxième ordre ; mais tout le talent de Baccio Pintelli pour l'ornementation, toute la délicatesse de son goût reparaissent dans le détail de la porte principale, représenté isolément à droite de la planche. Dans d'autres circonstances Pintelli a été plus heureux dans la disposition de ses lignes, car ici la corniche a de la maigreur ; mais il n'a jamais été mieux inspiré dans sa décoration, jamais il n'a distribué avec plus de sentiment les fleurs et les fruits. Ils ont sur cette porte une telle fraîcheur d'exécution, qu'on les dirait doués de parfum et de saveur.

Quant aux arabesques du contre-chambranle, il faut les étudier sur la planche suivante.

PLANCHE 158.

Église S. Agostino; détail des arabesques de la porte principale.

Ces arabesques ont tant d'élégance et tant de variété dans la composition, qu'elles méritaient d'être reproduites en entier et sur une grande échelle. Nous avouons que la gravure, bien qu'exacte, a été impuissante à rendre la grâce et la souplesse de l'exécution. VIII, 5.

PLANCHE 159.

Palais Negroni, aujourd'hui di Sermonetta; plan et élévation.

Ce palais, qui est à Rome le plus bel ouvrage de l'architecte Bartolomeo Ammanati, fut bâti en 1564 pour Ludovico Mattei (1). Quarante ans plus tard, vers 1602, un autre membre de la famille Mattei, Asdrubal Mattei, fit construire, à la suite du palais de Ludovico, une habitation plus vaste, le palais Mattei di Giove (*voyez pl. 107 et 108*), qui n'est séparé du premier que par un simple mur de clôture. Le palais de Ludovico, qui fait l'objet de cette notice, fut ensuite cédé à la famille Negroni dont il a conservé le nom, puis devint la propriété de la famille Durazzo, et enfin des Caetani, ducs de Sermonetta, qui le possèdent encore aujourd'hui (2). XI, 2.

Le plan du palais Negroni n'offre aucun de ces ajustements brillants qui frappent l'esprit et s'y gravent; mais il est conçu avec intelligence, la distribution en est sage et régulière, et l'on y reconnaît une main habile et exercée.

L'entrée du palais est placée au centre de la façade principale. Elle consiste en un vestibule dont le sol est en pente et monte au premier

(1) Quelques années avant, un autre Mattei, ou peut-être le même Ludovico, avait élevé dans le même îlot de maisons un autre palais plus petit. (*Voyez la notice de la planche 232.*)

(2) Une inscription, gravée dans la frise d'une porte du premier étage, nous fait savoir qu'en 1775 le palais appartenait à Francesco Caetanus.

portique. Sous celui-ci se trouve, à droite l'entrée du grand escalier, et à gauche un petit escalier qui mène à un entresol établi à mi-étage, au-dessus des trois pièces du rez-de-chaussée groupées au milieu de la façade. La cour qui vient ensuite est petite, carrée, et entourée de portiques. Celui du fond donne entrée, d'une part, à une très-petite cour destinée à éclairer le grand escalier, et de l'autre à la cour de service, autour de laquelle sont disposées les écuries, remises et autres dépendances. Une fontaine, formant point de vue, est située à son extrémité.

Le grand escalier est d'une noble apparence et bien étudié ; mais il est un peu sombre depuis qu'on a surélevé les bâtiments qui entourent la petite cour servant à lui donner du jour. La largeur des marches est trop considérable et leur hauteur trop faible (*environ* 0^m,505 *sur* 0^m,112), ce qui forme une sorte de pente douce, dont la montée est peu commode. On distingue, à droite et dans l'épaisseur du mur mitoyen, un escalier dérobé très-petit et circulaire, qui, dit-on, faisait communiquer de l'extérieur aux appartements du premier étage.

La grande salle du rez-de-chaussée, à l'angle gauche du palais, est ornée au plafond d'une belle fresque de Zuccheri, et dans les salles du premier étage on cite encore quelques peintures estimées.

La *façade*, l'une des plus remarquables de Rome, est la partie du palais qui se recommande le plus par son importance et son mérite. L'ensemble est calme et noble, les lignes y sont grandes et belles, les étages judicieusement distribués, l'entablement d'un bon rapport et bien profilé ; enfin les détails de la porte, des bandeaux, des croisées du rez-de-chaussée et du premier étage sont, par leur correction, dignes d'être offerts à l'étude. On pourrait désirer, et nous faisons cet aveu sans difficulté, que ces mêmes croisées fussent plus écartées, mais d'une quantité très-minime, et suffisante toutefois pour atteindre à la parfaite harmonie.

PLANCHE 160.

Palais Negroni; partie des détails de la façade.

Le fragment de l'angle de la façade étant reproduit ici sur une échelle plus grande que celle de l'ensemble de la page précédente, on pourra mieux juger de la proportion des croisées, de la valeur des bandeaux, de l'importance de l'entablement, enfin de la disposition des bossages. Cette nouvelle étude, nous l'espérons, fera ratifier nos premières appréciations. Quant aux détails de la croisée du rez-de-chaussée et de la porte d'entrée, on reconnaîtra sans doute que les lignes y sont belles, le profil simple et noble, et les consoles d'une forme élégante et d'un galbe pur; le tout dans une sorte de style éclectique, approprié au goût du plus grand nombre. Si on ne retrouve pas dans ces détails la finesse, la grâce et l'originalité qui caractérisent les œuvres de ces artistes éminents qu'on nommerait volontiers les princes de l'architecture, du moins on ne peut leur refuser un mérite réel, des qualités solides, et l'avantage d'appartenir à la bonne école. XI, 2.

Les feuilles qui naissent et se développent sous les consoles manquent de délicatesse dans l'exécution, et l'on se demande avec surprise pourquoi cette négligence de la part d'Ammanati, qui n'était pas seulement un grand architecte, mais qui était aussi réputé pour un habile sculpteur.

Les mezzanines et croisées à crocettes des deux derniers étages sont d'une bonne masse et d'un excellent effet sur l'ensemble; mais le détail qu'on voit au bas de la planche n'est pas d'un aspect agréable: on croit saisir l'idée de cet ajustement, où contrastent les lignes brisées des crocettes avec les lignes droites qui les enveloppent; celles-ci constitueraient une sorte de cadre destiné à faire valoir les autres lignes. Mais cette combinaison, qu'on trouve répétée dans plusieurs autres édifices, ne nous semble pas atteindre le but qu'on s'était proposé, et mettre davantage en relief les chambranles et leurs crocettes.

PLANCHE 161.

Palais Negroni; suite des détails de la façade.

XI, 2. Nous complétons sur cette planche les détails de la façade : à plus d'un titre nous ne pouvions les omettre. Ils sont tous recommandables à divers degrés, mais nous signalerons surtout le bandeau du premier étage, qui est orné de postes d'un si bon goût et d'un effet si merveilleux ; les bossages qui s'y rattachent sont heureusement divisés, et présentent un grand caractère de fermeté. La croisée du premier étage s'harmonise parfaitement avec les autres détails : les moulures et les profils ont de la correction, et les consoles, de la suavité dans le contour ; seulement la feuille qui les accompagne est d'une exécution maigre et indécise. Le bandeau du deuxième étage se combine adroitement avec les refends ; enfin la corniche de couronnement est bien divisée, son profil est correct, les ornements sont bien répartis, mais exécutés avec une sécheresse que notre gravure a peut-être outrée.

La coupe sur l'angle de la cour et le plan font juger de la proportion des ordres, du rapport des étages et de l'entrée de l'escalier, qui se présente avec une certaine magnificence. On peut reconnaître, par des comparaisons, que les ordres ont de l'analogie avec ceux de la cour du collège Romain, et confirment, par les rapprochements qu'on peut faire, que les deux édifices sont sortis de la même main ; mais le palais Negroni est une œuvre plus importante, et supérieure à l'autre en mérite.

Nous parlerons plus en détail de cette cour quand nous examinerons la planche suivante.

PLANCHE 162.

Palais Negroni; coupe et vue de la cour.

XI, 2. L'architecture de cette cour est simple et régulière ; l'effet en est agréable, mais n'offre rien de saisissant et de caractéristique. L'étude

des ordres et des arcades, leur proportion relative, la division des étages sont fort bien raisonnées et dignes d'éloges ; mais à tout cela il manque la verve, l'entrain, et cet éclat et cette touche indéfinissable qui classe une œuvre d'art, et lui imprime le sceau d'une véritable supériorité.

On remarque qu'il existe entre les deux ordres un assez grand espace ; on dirait en quelque sorte deux piédestaux posés l'un sur l'autre, et l'on se demande pourquoi cette répétition. Après y avoir bien réfléchi, nous croyons être entré dans la pensée de l'architecte et pouvoir rendre raison de cette singularité. Suivant toute probabilité, Ammanati dut composer la façade extérieure du palais avant d'arrêter celle de la cour. Après avoir établi la première dans des proportions grandioses, il devenait d'autant plus difficile de combiner l'ordonnance de la cour, que les dimensions de celle-ci sont fort petites, et que le niveau des planchers déjà fixé par les bandeaux de la façade ne pouvait s'obtenir qu'aux dépens de sacrifices dans la décoration de la cour. Alors, pour que l'ordre du rez-de-chaussée pût atteindre à la hauteur du plancher du premier étage, il était nécessaire d'élever l'ordre dorique sur un piédestal, ce qui rendait les arcades beaucoup trop longues ; ou bien, pour éviter cet inconvénient, il fallait imaginer entre les deux ordres une sorte de remplissage. C'est à ce dernier parti qu'on s'est arrêté ; c'était le plus sage et celui qui devait le mieux réussir.

En traitant de la disposition du plan, nous avons parlé de l'existence d'un petit entresol situé au centre de la façade. Ici, d'après la coupe que nous avons sous les yeux, on se rendra parfaitement compte de la manière dont il est combiné et comment il est éclairé. On reconnaîtra, sur la façade (pl. 159), les trois petites ouvertures qui lui donnent du jour. Elles se voient au-dessus du bandeau, et sont pratiquées dans le socle des trois croisées centrales du premier étage.

La terrasse du fond de la cour a été supprimée, et remplacée, au premier étage, par un bâtiment dont la décoration ne diffère en rien de celle des autres côtés. Ce changement est attribué à Gherardo de' Rossi, père de la duchesse de Sermonetta. Nous avons supprimé ce

nouveau bâtiment ainsi qu'une autre construction moderne établie au troisième étage, et cela d'autant plus volontiers que l'un et l'autre déparent la cour, et la privent d'air et de jour.

Les croisées pratiquées dans les arcades latérales du premier étage datent de l'origine du palais, tandis que les arcades du côté de l'entrée étaient primitivement à jour. On ne doit donc pas s'étonner de nous voir revenir à l'ancienne ordonnance.

Les suppressions faites sur la coupe l'ont été également sur la vue du bas de la planche, et cette vue y a beaucoup gagné. Celle-ci, ainsi rétablie, donne l'idée de l'effet primitif de la première et de la seconde cour, ainsi que de la fontaine. On a pu alors y ajouter les bâtiments lointains et pittoresques du palais Mattei di Giove, aujourd'hui masqués par les constructions nouvelles, et dont la vue contribuait jadis à l'agrément des appartements du palais Negroni.

PLANCHE 163.

Plan de l'église S. Bartolomeo all' isola.

- xii, 4. L'église S. Bartolomeo, située dans la partie sud de l'île Tibérine, existait déjà sous le nom de Saint-Adalbert, martyr, lorsqu'en 973 l'empereur Othon III y transporta le corps de saint Bartolomeo, qui repose dans une urne de porphyre sous le grand autel. En 1113, Pascal II la restaura, et Gélase II, son successeur, acheva les travaux. Enfin, le cardinal Jules Santorio la rétablit dans l'état actuel, et fit élever le maître-autel et la façade par Martino Lunghi, *le jeune*.

L'église est précédée d'une place dont le sol est en pente et incline vers le portique de la façade. Cette fâcheuse disposition du terrain enlève à la façade toute sa majesté. Au centre de la place, est une colonne surmontée d'une croix, motif souvent répété, mais qui produit toujours un bon effet.

L'ordonnance de la façade est recommandable à quelques égards, mais le manque d'étude lui fait perdre de sa valeur. Les principes du

goût, d'accord avec ceux de la stabilité, demandent que les angles d'une façade soient fortifiés, tandis qu'ici ils ont malheureusement trop de maigreur. Quant à la disposition du plan, elle ne mérite que des éloges. Le vestibule est d'une belle forme, les nefs de l'église sont bien divisées, le chœur et les deux grandes chapelles du fond d'un bel effet, ce qui tient principalement à la surélévation de cette partie de l'église. Les soffites datent de l'année 1624 : celui de la grande nef est doré et orné de peintures.

La colonne isolée sur la place est cannelée, et en marbre tasio.

Les quatre colonnes de la façade sont en granit del foro. A l'intérieur quatorze colonnes divisent les nefs : une est de granit rouge, une de marbre imezio, deux de marbre gris, et dix en granit del foro ; enfin, les deux colonnes sous l'orgue sont en marbre imezio. Toutes ces colonnes proviennent sans doute du temple d'Esculape, qui était situé près de là, et peut-être à la même place.

Chapelles de' SSS. Andrea, Barbara et Silvia.

Ces trois petits édifices n'offrent rien de remarquable dans leur architecture, si ce n'est leur disposition pittoresque, provenant de la manière dont ils sont groupés et reliés entre eux. Après avoir été bâties par saint Grégoire, ces chapelles furent restaurées par le cardinal Baronius. La chapelle dédiée à sainte Silvia, mère de saint Grégoire, et située à droite, possède deux colonnes de porphyre rouge. Le cardinal Borghèse, en 1608, l'orna d'un soffite, et chargea le Guide des peintures de l'abside. Sur la frise de la porte d'entrée on lit cette inscription : X, 59.

MEMORIA · S · SILVIAE · RESTITUTA.

La chapelle de S. Andrea, au centre, dédiée à l'apôtre saint André, a été restaurée par le cardinal Scipion Borghèse ; on y admire une peinture du Guide, et surtout la Flagellation de saint André, chef-d'œuvre du Dominiquin. Les quatre colonnes de l'extérieur sont en marbre cipollin, et les deux colonnes de l'intérieur, en vert antique.

Sur la frise de la porte d'entrée est gravée cette inscription :

ORATORIVM · S · MARIAE · VIRG · ET · S · ANDRAE · APOST
A · S · GREGORIO ERECTVM ITÉRVM RESTITVTVM.

Enfin, la chapelle de Sainte-Barbara, qu'on voit à gauche, est ornée d'une statue ébauchée par Michel-Ange et achevée par son élève Nicolas Cordieri. Les deux colonnes de l'autel sont en brèche rouge. L'inscription mise sur la frise de la porte d'entrée est celle-ci :

TRICLINIVM PAVPERVM.

Les élévations des trois chapelles sont d'une extrême simplicité. Isolées, elles ne mériteraient, à aucun titre, de fixer l'attention, tandis que l'ensemble compose un groupe dont l'aspect est d'un effet agréable et piquant.

Église S. Stefano del Cacco.

- IX, 24. Elle fut fondée sur les ruines de l'ancien temple de Sérapis, et accordée, en 1561, aux moines de l'ordre des Silvestrini, qui la restaurèrent en 1607. Elle est divisée en trois nefs par douze colonnes, dont cinq sont en marbre gris, deux en cipollin, une en pavonazzetto, et quatre en granit gris.

Église S. Gregorio Magno.

- X, 50. Le pape saint Grégoire *le Grand*, qui descendait de l'ancienne famille Anicia, avait sa maison sur cette partie du mont Celius où se trouve aujourd'hui l'église S. Gregorio. Il changea cette maison en un monastère de bénédictins, et construisit près de là les trois petites chapelles dont nous venons de parler, et représentées sur cette même planche. Au VIII^e siècle, Grégoire II éleva à saint Grégoire *le Grand* l'église dont nous donnons ici le plan. Le cardinal Scipion Borghèse, en 1633, fit bâtir par Gio. Battista Soria l'atrium ou portique qui précède l'église, ainsi que la façade et son vaste perron. Enfin,

sous Clément XI, l'église fut entièrement renouvelée par les moines, et terminée en 1734 par l'architecte Francesco Ferrari.

La disposition générale de ces constructions est bien conçue, et l'ensemble produit un assez bel effet. La façade a de la magnificence, ainsi placée au sommet d'un triple rang de gradins. Le portique qui vient ensuite est comme une enceinte sacrée qui prépare au recueillement; enfin, à son extrémité, on trouve l'église, dont le parti n'est pas sans mérite. Au reste, la petite vue du haut de la planche explique assez bien le perron et la façade de l'église; elle donne la situation des trois chapelles dédiées à saint Andrea et aux saintes Barbara et Silvia, et indique sur le palier, entre les deuxième et troisième rampes du perron, la porte d'entrée de l'enceinte de ces chapelles.

PLANCHE 164.

Plan et coupe d'une maison via dell' Anima.

La disposition du plan et le caractère de l'architecture de la coupe VI, 16. semblent annoncer une habitation de la fin du xv^e siècle. La distribution en est plus pittoresque que commode, et la décoration, peu conforme aux règles de l'art, ne manque pas d'une certaine grâce.

Plan du palais Lancellotti, piazza Navona.

Ce palais, bâti en 1560 par Pirro Ligorio pour la famille Torrès, VI, 21. est situé à l'extrémité sud de la place Navona. L'architecture de la façade et de la coupe est régulière, irréprochable, mais sans originalité.

Élévation d'une maison via di S. Catarina de' Funari.

Façade fort simple, mais très-recommandable pour l'excellente division des étages, la bonne proportion des croisées, et surtout pour leur décoration judicieuse et bien graduée. XI, 8.

Palais Mattei di Giove ; détails de l'escalier.

XI, 4. Nous avons déjà décrit le palais Mattei di Giove à l'occasion des planches 107 et 108 ; mais nous n'avons pas fait connaître les détails de l'escalier principal, qui sont pourtant sous plusieurs rapports dignes d'intérêt ; aussi allons-nous chercher à réparer cette omission. Pour être mieux compris du lecteur, nous avons reproduit le plan de l'escalier, en désignant les divers paliers qui ont servi de points de vue aux perspectives qui feront le sujet des deux planches suivantes.

L'ornementation des encadrements des bas-reliefs antiques disposés au-dessus des paliers est d'assez bon goût, bien qu'un peu sèche, comme on en peut juger par un fragment gravé au haut de la planche.

La décoration de la coupole du quatrième palier, qu'on voit au-dessous, est exécutée en stuc dans le goût facile et licencieux de l'époque ; mais les ajustements ne manquent ni d'élégance ni de grâce.

Afin de bien connaître l'ensemble et la décoration de l'escalier, il faut recourir aux deux vues que nous venons d'annoncer : on les trouvera sur les deux planches suivantes.

PLANCHE 165.

Palais Mattei di Giove ; vue de l'escalier prise du deuxième palier.

XI, 4. Nous avons dit (*page 248*) qu'Asdrubal Mattei, propriétaire de ce palais, ayant voulu faire une espèce de musée de son habitation, avait placé à profusion, sous les portiques et autour de la cour, des antiquités de toutes sortes, des statues, des bustes et des bas-reliefs.

Carlo Maderno, l'architecte de ce palais, comprit fort bien que ce genre de décoration devait tout naturellement se prolonger dans l'escalier ; qu'alors il fallait y distribuer des antiquités et les marier à l'ornementation. Malheureusement l'artiste était dominé par le goût de son époque : son style s'éloigne du caractère antique, et son œuvre manque ainsi d'unité. Rendons toutefois justice à Maderno, et convenons

que les ajustements qu'il a imaginés sont pleins d'élégance, et ses détails fort gracieux. Comme dernière observation; disons que la décoration de cet escalier a beaucoup d'éclat, et que le caractère monumental ne s'y dément nulle part.

PLANCHE 166.

Palais Mattei di Giove; vue de l'escalier, prise du quatrième palier.

Tout ce que nous venons d'exprimer au sujet de la planche précédente pourrait être répété pour celle-ci. Ajoutons que, dans cette vue comme dans l'autre, les motifs de l'ornementation ont une grande variété, et qu'il règne dans les ajustements beaucoup d'élégance, d'harmonie et de goût. XI. 4.

PLANCHE 167.

Église de SS. Apostoli; plan et élévation.

La fondation de cette basilique remonte, dit-on, à Constantin; mais d'autres prétendent qu'il faut l'attribuer à Pélage I^{er} et à Jean III, son successeur, qui du moins y exécutèrent des travaux. Au xv^e siècle, elle fut renouvelée en entier par Martin V, et Sixte IV construisit l'abside. Jules II, lorsqu'il était encore simple cardinal, fit des améliorations intérieures et bâtit le portique de la façade. Sixte V agrandit le couvent qui dépend de l'église, et l'orna de plusieurs fontaines. On doit à la générosité du cardinal Brancato, dit cardinal *de Lauria*, les statues en travertin qui représentent le Christ et les douze apôtres, et qui couronnent le portique de la façade. La belle grille qui ferme ce portique est un autre don du même cardinal. Enfin, l'église venant à menacer ruine, les trois nefs furent entièrement renouvelées par Francesco Fontana. Clément XI, le 27 février 1702, posa la première pierre du nouvel édifice, qui fut consacré en 1724 par Benoît XIII. II. 48.

La disposition du plan de cette église n'est pas sans mérite. On peut,

il est vrai, y noter quelques erreurs ; les colonnes des bas-côtés, vu leur saillie, sont plutôt un embarras qu'un ornement ; on peut trouver les piliers trop lourds, et reprocher à l'ordonnance générale de manquer de correction : mais la nef principale est imposante et a de la grandeur, et dans plusieurs parties du plan on signale d'ingénieux ajustements. Nous citerons surtout la facilité des communications avec la sacristie, à laquelle on arrive librement, soit de l'église, soit du chœur, soit du couvent ; enfin, la proximité des petits escaliers de service. A l'autre extrémité de l'église, il faut remarquer, à gauche, avec quelle adresse on a su ménager un baptistère dans l'évidement des murs, et pratiquer de petits escaliers dans leur épaisseur, en cherchant à dissimuler les différences qui existent entre l'axe de la façade et celui de l'église : cette irrégularité, au reste, s'explique aisément. L'ancienne église, rebâtie par Martin V, n'avait pas été établie d'équerre avec la place actuelle de' SS. Apostoli, laquelle date vraisemblablement d'une époque plus moderne. Mais lorsqu'ensuite l'architecte du cardinal Jules eut à construire la façade, il dut se conformer à un alignement donné ; et de là vient, à n'en pas douter, l'origine de ces différences d'axes. Francesco Fontana, ayant à renouveler l'église, chercha à son tour à profiter des fondations existantes, et perpétua ainsi l'irrégularité.

La façade de' SS. Apostoli se reconnaît aisément pour une œuvre de Baccio Pintelli. Le double rang d'arcades, les piliers à pans coupés, le style des moulures et de l'ornementation sont autant de détails caractéristiques très-reconnaissables, et qui révèlent la direction de Baccio Pintelli. Vasari, au reste, est explicite sur ce point, et désigne formellement cet architecte, qui d'ailleurs prit part à presque tous les grands ouvrages entrepris au temps de Sixte IV. Enfin, peut-on supposer que le cardinal Jules, ayant à faire construire cette façade de' SS. Apostoli, ait pu s'adresser à un autre qu'à Pintelli ? Celui-ci n'était-il pas l'architecte du pape son oncle, l'artiste en réputation ? Non, cela n'est pas croyable, alors surtout qu'entre le cardinal et Giuliano da Sangallo il n'y avait pas encore de relations établies. Baccio Pintelli

bâtit à la même époque une partie du couvent voisin, dépendant de l'église ; sa manière s'y reconnaît dans quelques détails. Quant aux bâtiments ajoutés depuis par Sixte V, ils sont empreints d'un tout autre caractère qui ne permet pas qu'on puisse les confondre avec ceux des époques antérieures.

Les arcades du premier étage de la façade de l'église ayant été bouchées, il a fallu, pour supporter le poids de cette nouvelle construction, fortifier les piliers du rez-de-chaussée, et les rendre tels qu'on les voit aujourd'hui.

Le double portique de la façade étant la partie la plus intéressante de l'édifice, nous avons dû chercher à le rétablir dans son état primitif. Ainsi, après avoir dégagé le premier étage des lourdes adjonctions qui le déparent et enlevé aux piliers du rez-de-chaussée les massifs grossiers qui les enveloppent, nous avons eu quelque difficulté à déterminer les pénétrations dans les voûtes ; ce qui nous a fait hésiter à ouvrir le portique sur les faces latérales. Ayant ensuite remarqué que le sol de la place avait été surélevé d'une quantité notable par l'effet du temps qui a enfoui les bases des piliers, nous avons rétabli le soubassement à l'instar de celui de la façade de l'église de S. Pietro in Vincoli, qui est du même auteur et dont la disposition est entièrement semblable.

Résumons ainsi nos appréciations sur cette façade. Le motif général, qui se compose d'un double rang d'arcades, a de l'ampleur et un caractère de fermeté très-marqué. Les colonnes et les piliers sont courts et fortement constitués ; les piles d'angle présentent des massifs d'une grande force de résistance. Ce caractère de solidité, qui se maintient partout, est encore exprimé par une certaine exagération, soit dans les moulures, soit dans les profils. Ajoutons que les consoles qu'on distingue entre les archivoltés, qui d'abord peuvent sembler un détail insignifiant, un ornement inutile, sont pourtant motivées, et peuvent s'expliquer comme étant le support des colonnes du premier étage, ou comme celui des piédestaux et des statues du deuxième étage.

Sans se montrer trop sévère à l'égard de Baccio Pintelli, ne pourrait-on pas lui reprocher d'avoir appliqué trop souvent cette ordonnance aux façades d'églises, et de l'avoir même répétée jusque dans la cour du petit palais di Venezia (*planche 77*), sans y faire de modifications sensibles?

PLANCHE 168.

Fontaine située dans une cour du couvent de' SS. Apostoli.

II, 48. Nous avons déjà mentionné les agrandissements faits par Sixte V au couvent de l'église de' SS. Apostoli, dans la notice que nous venons de donner sur cette église. Évidemment, la fontaine dont nous allons parler fait partie des travaux exécutés par Sixte V. Les armes de ce pape, la tiare et le lion posé debout et portant un lis, en font foi. Cette fontaine est très-probablement l'œuvre de Domenico Fontana, l'architecte favori de Sixte V. L'emblème du lion s'y trouve reproduit à l'infini; il y a quatre lions marins qui dominent le bassin supérieur; au-dessous, quatre têtes de lions, et enfin quatre écussons où sont figurés autant de lions posés debout. Il faut convenir qu'il y a ici abus de la même idée, et qu'une seule image répétée tant de fois, bien qu'avec des variantes, est fastidieuse pour l'œil.

La forme anguleuse et tourmentée du grand bassin n'est pas ce qu'on doit préconiser: de cette forme néanmoins résulte cet avantage, que les quatre lions marins semblent posséder chacun un bassin distinct pour recevoir l'eau qu'ils répandent, et qu'entre ces bassins saillants et cintrés on a pu en pratiquer quatre autres, de forme elliptique, dans lesquels s'écoule l'eau versée par les têtes de lions. Ces divers jets d'eau, disposés symétriquement à des hauteurs différentes, constituent un motif des mieux étagés. Dans la partie centrale, qui se compose de plusieurs balustres superposés et couronnés de vasques, et au sommet d'un champignon, les diverses parties sont bien agencées, d'un bon rapport, et disposées de manière à pyramider. En somme, cette

fontaine, eu égard à la belle forme des coupes et de leurs supports, à la multiplicité des jets, à l'adroite combinaison des bassins, et enfin à l'abondance des eaux, nous semble une des conceptions le mieux raisonnées et des plus pittoresques qu'on puisse citer en ce genre.

La petite vue vient à l'appui du plan et de l'élévation, pour lever toute difficulté à l'égard de certaines dispositions qui d'abord auraient pu sembler inintelligibles.

PLANCHE 169.

Élévation d'une maison située piazza Borghèse.

Le joli plan de cette maison et la vue de son vestibule ont été re- IV, 38.
présentés sur la planche 99, et l'on peut y recourir. Ici nous repro-
duisons la façade, qui méritait d'être connue au même titre que le
plan.

L'extrême simplicité de cette façade empêche qu'on ne s'y arrête d'abord; mais pour peu qu'on l'examine, on ne manquera pas d'y remarquer l'excellente division des étages, l'harmonieuse proportion des croisées, le motif du balcon central, enfin les bossages si bien appliqués au rez-de-chaussée, comme expression de la force.

On pourrait presque dire qu'une habitation italienne n'est pas complète si elle manque du belvédère connu sous le nom de *loggia*. Ici cette loge existe; simple comme tout le reste, elle produit un excellent effet.

Palais Grimani, via Rasella.

Quoique cette habitation ait peu d'étendue, il y règne une certaine II, 22.
magnificence qu'elle doit surtout à sa distribution. Le vestibule est
spacieux, et l'escalier présente un noble aspect. La petite fontaine du
vestibule est un agrément qu'il faut y compter, et elle sert encore de
point de vue à l'escalier. Les écuries et remises sont en nombre con-

venable, et leur situation bien choisie. Quant aux deux rampes indiquées au fond de la cour, elles descendent à la rue *degli Avignonesi*.

Palais Albani, via delle Quattro Fontane.

L. 12. On ne peut juger de l'agrément de cette habitation, si on ignore quels sont les accidents du terrain. Les bâtiments et la cour sont établis sur un plateau qui domine le jardin, lequel à son tour forme un second plateau élevé au-dessus des vignes et des jardins du voisinage. De cette disposition du sol résultent des points de vue pittoresques et champêtres, en sorte que le palais pourrait aussi bien passer pour une maison de campagne que pour une maison de ville.

Quant à la distribution intérieure des bâtiments, elle est commode et bien raisonnée : mais on ne trouve rien dans les façades qui soit digne d'être mentionné, sinon le bon effet des parties en avant-corps de la façade sur la cour. La fontaine qui figure à l'extrémité de celle-ci s'élève au-dessus du mur d'appui servant de clôture, et son profil se détache agréablement sur le fond du ciel.

Plan du palais Altemps, piazza Fiammetta.

V. 19. Selon la tradition, ce palais fut commencé par Baldassarre Peruzzi et achevé par Martino Lunghi *le vieux*. Nous n'avons rien retrouvé, soit dans les dispositions générales, soit dans les détails, qui fût assez bien caractérisé pour pouvoir nous prononcer. Cependant, il y a des parties de l'édifice assez belles pour qu'on puisse les attribuer à Peruzzi. Nous devons, d'ailleurs, avoir quelque confiance dans les traditions, que plus d'une fois nous avons confirmées par des preuves irrécusables.

On peut citer dans le plan quelques bonnes dispositions ; et telles seraient les deux entrées, dont l'une est située sur la façade principale, et l'autre sur la façade postérieure. Toutes les deux aboutissent à un portique qui introduit à un grand escalier. Il résulte donc de cette

disposition deux escaliers principaux desservant deux appartements distincts, et situés aux deux extrémités de la cour.

Les cuisines ont été ménagées à proximité d'une cour de service, qu'on a rejetée sur le côté. Il est à regretter que les écuries et remises n'aient pas été placées dans les mêmes conditions.

L'architecture des façades n'a aucun caractère décidé; elle est terne, sans couleur, quoique d'un goût assez correct, et ne manque pas non plus d'une certaine grandeur. A l'angle droit de la façade principale les bâtiments se continuent, mais en retraite, ce qui produit du mouvement dans les lignes et ajoute à l'effet. A ce même angle on a élevé, au-dessus de la toiture, une loge d'une assez belle apparence, qui donne à l'ensemble un caractère monumental. Nous renvoyons à la notice de la planche suivante les observations que nous avons à faire sur la cour.

PLANCHE 170.

Palais Altemps; coupe et vue de la cour.

Si quelques parties du palais Altemps peuvent être attribuées à Baldassarre Peruzzi, les probabilités seraient seulement pour la cour; encore ne pourrait-on se prononcer pour l'affirmative, bien qu'à la rigueur on puisse retrouver dans la disposition des deux ordres et de l'attique, et même dans les détails, quelque analogie avec la manière de Peruzzi.

Les deux étages inférieurs, aussi bien que les ordres qui les décorent, sont dans un bon rapport et d'une proportion harmonieuse; toutefois, on ne peut se dissimuler que les arcades du rez-de-chaussée ne soient réellement trop courtes. Quant à l'attique, il semble lourd, et cet effet doit provenir de ce que les croisées sont trop larges et l'ornementation presque nulle; ce qui rend le contraste trop frappant avec la richesse des étages inférieurs. La corniche supérieure est bien divisée, bien décorée, et forme un couronnement parfaitement assorti et fort convenable.

V, 19.

Les façades latérales de la cour, dont rend compte la vue du bas de la planche, sont d'un effet moins agréable que les portiques de l'entrée et du fond de la même cour. Il faut surtout l'attribuer au peu de goût avec lequel les croisées sont ajustées dans les arcades. On voit à droite une fontaine où figurent une statue de Neptune et deux Termes. Cette décoration donne bien quelque variété à la cour, mais pas assez pour détruire la monotonie de l'aspect général.

On a établi au premier étage, derrière le portique du fond, une chapelle dédiée à S. Aniceto, martyr et pape en 168.

Les statues qu'on voit à l'extrémité de la cour sont presque les seuls restes d'une riche collection d'antiques réunie autrefois dans ce palais. Les piédestaux qui supportent les statues sont entaillés sur la face principale, de manière à former des soupiraux qui correspondent à ceux qu'on a pratiqués sous les croisées du rez-de-chaussée. Cet ajustement est original et ingénieux.

Le duc Angelo Altemps, en 1652, avait formé dans ce palais une bibliothèque assez considérable et rassemblé un grand nombre de dessins : les livres comme les dessins sont aujourd'hui dispersés.

PLANCHE 171.

Église et cloître de S. Giovanni decollato.

xii, 9. Vers 1450 il se forma à Rome une confrérie pour assister les condamnés à mort. Les membres de cette compagnie ne pouvaient être que Florentins d'origine et de naissance. D'après leurs statuts, ils se rendent près des condamnés à minuit, la veille de leur supplice, les encouragent, les accompagnent jusqu'au lieu de l'exécution, et enfin les ensevelissent. Dans le principe, leur église fut établie rue Giulia, et porta le nom de S. M. della Fossa.

Le plan de cet établissement est d'une disposition toute simple, toute naturelle, et parfaitement entendue. Les bâtiments compren-

nent une petite église, avec une sacristie, un oratoire ayant aussi une sacristie particulière, un cimetière entouré d'un portique, enfin quelques pièces ménagées au premier étage. Les entrées à l'église, à l'oratoire, aux sacristies, au cimetière, sont libres et commodes. Il y a dans ce plan tout ce qu'il faut, et pourtant rien de superflu.

La façade de l'église est d'une proportion et d'un goût irréprochables, mais à l'intérieur le motif des pilastres est lourd : toutefois, l'ensemble de la décoration n'est pas sans mérite. Comme détails, nous citerons particulièrement les ajustements, tous variés, des instruments de la Passion. Le tableau du maître-autel est l'œuvre de Giorgio Vasari, et deux tableaux de la main de Pirro Ligorio sont à remarquer dans l'oratoire. On jugera de l'architecture du cloître et de son effet pittoresque d'après la petite vue que nous en donnons.

PLANCHE 172.

Porte d'un palais, piazza de' Caprettari.

Le motif de cette porte ne brille pas, sans doute, par l'originalité, VIII, 25. mais il y a dans l'ensemble une harmonie parfaite qui fait apprécier l'œuvre. Les détails et les profils sont corrects, d'une excellente proportion, et l'ornementation est d'un bon style. Le tout est exécuté en travertin.

Fontaine piazza Montanara.

Il faut remarquer dans cette fontaine la beauté mâle des profils et la fermeté du galbe des deux vasques et du balustre qui les supporte. X, 19. C'est en cela que consiste tout le mérite du petit monument, qui est situé à proximité et en vue du théâtre de Marcellus.

Fontaine du palais di Monte di Pietà.

Cette fontaine, placée au centre de la cour de l'établissement du VII, 22.

mont-de-piété, y produit un bon effet. Sa composition, il est vrai, n'offre rien de bien remarquable; mais la proportion des vasques et celle de leurs supports sont établies avec justesse; enfin on aime surtout l'harmonie qui y règne.

PLANCHE 173.

Plan de l'église S. Ignazio et du Collège Romain.

IX, 4 et 10. Le cardinal vice-chancelier Ludovico Ludovisi, neveu de Grégoire XV, posa, en 1626, la première pierre de cette église, qu'il élevait en l'honneur de saint Ignace, canonisé par son oncle en 1622. Le cardinal mourut en 1632, à l'âge de trente-sept ans, et légua une somme de deux cent mille écus romains destinée à la continuation des travaux. L'église, bien qu'inachevée, fut ouverte en 1650 par ordre du prince de Piombino, Niccolo Ludovisi, frère du cardinal. Devenu vice-roi de Sardaigne, ce prince accorda une somme considérable, nécessaire à l'achèvement des constructions, qui n'atteignirent à leur entière perfection qu'en 1685.

Le grand peintre Domenico Zampieri (*le Dominiquin*), qui pratiquait aussi l'architecture, avait composé pour cette église deux projets qui ne furent pas mis à exécution. Le père Grassi, jésuite, en les combinant tous les deux, en forma un troisième, d'où est résulté l'église actuelle. Mais la façade principale est l'œuvre d'un autre architecte, et fut bâtie par Alessandro Algardi.

La disposition générale du plan est grandement conçue, et l'on y retrouve la forme d'une croix latine. La nef du milieu domine les autres par son importance, et fait opposition avec les petites nefs qui sont divisées en trois chapelles régulières, à demi fermées, et nettement accusées par autant de coupes; de là résulte une suite de motifs semblables, qui portent un caractère à la fois religieux et monumental. La grande nef est d'une architecture correcte et régulière; elle est décorée d'un ordre corinthien de pilastres accouplés. Les deux cha-

nelles qu'on voit aux extrémités de la nef transversale sont d'une richesse éblouissante. Les marbres antiques et modernes, ainsi que les bronzes dorés, y sont prodigués à l'infini ; mais la vue de toutes ces magnificences si fausses et de si mauvais goût laisse d'amers regrets quand on songe aux pauvretés qu'elles décorent.

On doit au père André Pozzi, jésuite, qui avait une merveilleuse aptitude pour la perspective, les peintures de la coupole et de la voûte de la grande nef ; et ces peintures donnent, en effet, une preuve éclatante de son savoir en cette science. Cependant, tout en rendant justice au talent qui lui a fait surmonter tant de difficultés pour produire l'illusion, on ne peut s'empêcher d'être péniblement affecté du résultat de tant d'efforts, lorsqu'on découvre dans ces ambitieuses compositions des erreurs de goût sans nombre. Heureusement la pensée que toutes ces colonnades, que ces bâtiments entassés ne sont que des fictions ou des jeux d'un pinceau habile, vient amoindrir vos scrupules et calmer votre susceptibilité d'artiste.

Les bâtiments qui viennent à la suite de l'église sont antérieurs de quarante-quatre ans à la construction de celle-ci, et furent élevés en 1582 par Grégoire XIII, sur les dessins de Bartolomeo Ammanati. Leur ensemble, avec les dépendances, forme l'établissement d'enseignement le plus considérable qu'il y ait à Rome. Il est connu sous le nom de Collège Romain. On doit s'étonner du décousu qui existe entre les diverses parties de ce grand ensemble. Ce manque d'unité résulte de ce que les bâtiments ont été élevés à diverses époques, et sous la direction de plusieurs architectes. Il est rare qu'une construction qui n'est pas d'un seul jet soit régulière et homogène, tant l'homme, et surtout l'artiste, tient à conserver son individualité, à laquelle il sacrifie même l'œuvre qui lui est confiée (1). Il ne suffit pas

(1) Aujourd'hui nous aurions heureusement plusieurs exemples du contraire à constater. La plupart des architectes de nos jours, qui ont à compléter ou à étendre un monument, s'efforcent d'y maintenir partout une parfaite harmonie, et en cela ils font preuve de bon esprit et de capacité.

que la critique frappe d'un blâme énergique les architectes incapables ou vaniteux, il faut que l'autorité soit éclairée, vigilante et inflexible à leur égard ; qu'en un mot elle comprenne son devoir et sa responsabilité envers l'avenir.

La cour est ce qu'il y a de monumental dans cette partie du plan ; elle est carrée, parfaitement régulière et entourée d'un portique à double étage. Autour de cette cour sont habilement distribuées les diverses salles d'étude ; enfin, aux deux extrémités du portique situé près de l'entrée principale, existent de larges escaliers qui desservent le premier étage. Mille enfants, environ, sont reçus dans cet établissement. Les jésuites leur enseignent les langues latine, grecque et hébraïque, la rhétorique, la philosophie, la théologie, les mathématiques et les sciences naturelles.

L'habitation des professeurs, tous de la Société de Jésus, depuis que Léon XII a replacé cette corporation à la tête de l'enseignement, est reportée dans les bâtiments qu'on voit à gauche sur le plan. Cette partie des constructions n'est d'aucun intérêt pour l'architecte ; il n'y trouverait aucune régularité, ni rien de ce qui annonce des recherches ou qui sente l'étude.

Le collège possède une excellente bibliothèque, et un observatoire illustré par plusieurs astronomes éminents. Enfin, le célèbre père Kircher y a fondé un musée où l'on trouve un grand nombre de bustes, de statues, d'inscriptions, et de riches collections de bronzes antiques, d'objets d'histoire naturelle et d'as romains.

Pour éclaircir les observations que nous avons à faire sur la façade et fixer les idées, nous présentons sur la même page une vue extérieure qui suffira pour atteindre notre but, bien que l'échelle de notre dessin soit très-petite. Si l'on considère avec attention cette façade, on s'aperçoit que l'architecte Ammanati a voulu donner à l'édifice un caractère tout spécial. On suit sa pensée, bien qu'il n'ait pas su toujours l'exprimer avec bonheur. Ainsi il a eu raison, sans doute, de vouloir marquer par une saillie et en l'élevant d'un attique la partie consacrée à l'enseignement ; mais cette saillie ne correspond qu'im-

parfaitement à la cour des études, et l'une des deux grandes portes d'entrée, rejetée sur le côté de cette cour, est sans aboutissant, et conséquemment sans utilité aucune. Sur ce point, comme on le voit, l'architecte a donc complètement échoué. Ce n'est pas tout : on reconnaît que son bon sens lui avait inspiré l'idée d'accuser cette même partie centrale par une décoration plus monumentale. A cet effet il avait agrandi plusieurs portes et plusieurs croisées ; mais aucun *parti pris* ne se dessine sur cet avant-corps : il règne au contraire dans la décoration un tel décousu, une telle confusion, qu'il faut dire avec regret, et pour la seconde fois, qu'Ammanati n'a pas su accomplir sa tâche. Car, il faut l'avouer, les bâtiments en aile et en arrière-corps ont été par trop sacrifiés ; les belles lignes y manquent ; les croisées, trop multipliées et partout uniformes, y sont d'une fatigante monotonie ; enfin l'artiste, mal inspiré en visant à la simplicité, n'a su obtenir que de la pauvreté et nulle grandeur. En définitive, notre conclusion sur cette façade peut se résumer en ce peu de mots : Pensée heureuse dans le motif d'ensemble, masse générale d'un beau profil, divisions principales marquées avec à-propos et justesse ; d'autre part, aucun sentiment de l'étude, aucun ajustement de quelque valeur artistique.

PLANCHE 174.

Collège Romain ; cour des études.

Cette cour, ainsi que nous l'avons déjà dit, est carrée et régulière ; IX, 10. les arcades et les ordres sont d'une assez bonne proportion, et les détails corrects, mais sans finesse. L'accouplement des pilastres aux angles est un motif de raison et de prévoyance, justifié d'ailleurs par le goût. On sera à même d'apprécier sur la coupe le caractère de l'architecture de la cour, tandis que la vue du haut de la planche fera juger de son effet pittoresque. Cette cour tout entière est l'œuvre de Bartolomeo Ammanati.



PLANCHE 175.

Palais Borghèse ; plan et façade.

IV. 39. Ce palais fut commencé en 1590 par le cardinal espagnol Dezza, sur les dessins de Martino Lunghi *le vieux*; et c'est le plus bel ouvrage de cet artiste. Peu d'années après, le palais fut acquis par le cardinal Borghèse, qui, devenu pape sous le nom de Paul V, en fit don à ses frères. Ceux-ci chargèrent Flaminio Ponzio de prolonger les bâtiments de l'aile gauche depuis l'extrémité de la place où se trouve le pilastre qui sépare les treizième et quatorzième croisées, jusqu'à la rue de Ripetta. Le jardin fut tracé par Carlo Rainaldi, qui donna le dessin des trois grandes fontaines adossées au mur d'enceinte de ce jardin, et qui sont exécutées en stuc dans un goût si bizarre.

On a trouvé que la forme oblique, anguleuse et irrégulière du plan, se rapprochait de celle d'un clavecin; et de là est venue au palais la dénomination de *Clavecin Borghèse*. (Il cembalo di Borghese.)

La partie de ce grand édifice qui fut élevée par Lunghi est, sans contredit, la plus remarquable. Elle comprend une grande et belle cour, et les bâtiments qui l'entourent. Les appartements y sont bien distribués, et le double portique de la cour composé de colonnes accouplées, forme une ordonnance pleine de grandeur. Deux nobles entrées introduisent à la cour, et deux beaux escaliers, parfaitement situés pour les dégagements, établissent une communication facile avec le premier étage: celui du fond, qui est ovale, est remarquable par sa rampe à spirale, supportée par une suite de colonnes accouplées. Cet escalier est une imitation assez maladroite de celui que Bramante avait exécuté depuis près d'un siècle, au Vatican, dans les bâtiments du Belvédère.

Une vaste galerie de tableaux a été formée dans les appartements du rez-de-chaussée; c'est la plus nombreuse qu'il y ait à Rome et la plus riche en chefs-d'œuvre. Le prince don Francesco Borghèse, mort

il y a peu d'années sans enfants, a voulu, par une disposition particulière qui lui fait honneur, que cette collection fût inaliénable pour ses héritiers. En assurant la durée de ce précieux musée, consacré aux jouissances du public et aux études de l'artiste, le prince a fait un acte de généreuse munificence.

On remarquera sur le plan une ligne ponctuée et tracée sur les bâtiments de l'aile gauche, élevés par Ponzio. Cette ligne a pour but d'appeler l'attention sur cette longue enfilade de portes, dont la brillante perspective ajoute à l'effet de ces beaux appartements. Cette perspective, qui se prolonge au loin, se termine par la vue des montagnes et d'une fontaine ajustée dans la grande porte d'entrée d'une maison voisine, pour contribuer à l'agrément et faire point de vue aux appartements du palais Borghèse. On trouvera cette fontaine représentée sur la pl. 10. La même magnificence règne dans les appartements du premier étage, et la même richesse aux étages supérieurs. Nous signalerons dans ceux-ci huit beaux tableaux du peintre français Joseph Vernet.

L'ensemble des façades présente une masse imposante, assez bien divisée, d'une architecture irréprochable, mais peu caractérisée, et sans grande valeur au point de vue de l'artiste. La façade principale, composée de neuf croisées de front, et la partie de la façade latérale qui en comprend treize, l'une et l'autre construites par Lunghi, sont mieux étudiées que le prolongement exécuté par Flaminio Ponzio. L'aspect de ce prolongement est monotone, et peu digne enfin du talent déployé tant de fois par son auteur.

PLANCHE 176.

Palais Borghèse; coupe et vue de la cour.

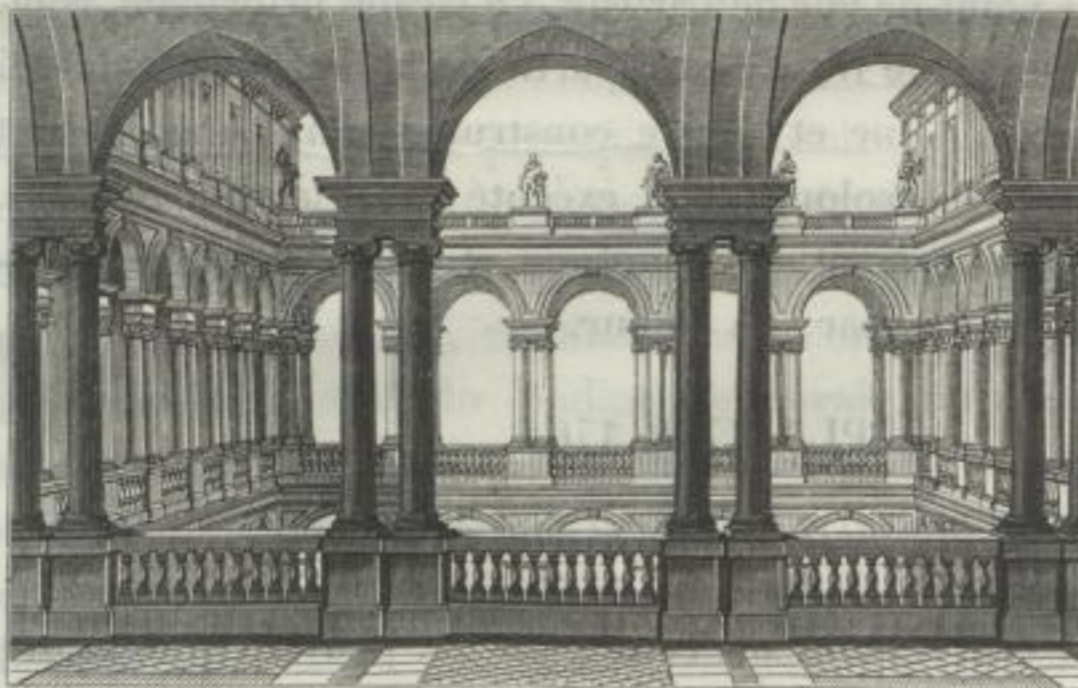
La coupe et la vue, réunies sur cette planche, peuvent donner une idée de la splendeur de la cour, et de l'effet surprenant et théâtral qu'elle produit. On s'étonne qu'on ait réuni autant de colonnes et de richesses pour une simple habitation privée. Ces colonnes, en y com-

iv, 39.

prenant celles des deux portes d'entrée, sont au nombre de *cent*. En voici l'énumération :

Porte d'entrée de la façade principale. Colonnes de granit gris.	2	}	4
Porte d'entrée de la façade latérale. Colonnes de granit rouge.	2		
Cour. — Portique du rez-de-chaussée. Colonnes de cipollin.	2	}	48
<i>Idem</i> de granit rouge.	2		
<i>Idem</i> de granit del foro.	4		
<i>Idem</i> de granit gris.	40		
Cour. — Portique du premier étage. Colonnes de granit rouge.	8	}	48
<i>Idem</i> de granit gris.	40		
Totalité des colonnes.			100

Les deux ordres et les arcades sont d'un bon rapport et d'une proportion estimée; mais les profils et les autres détails manquent de variété, de finesse et de sentiment. L'accouplement des colonnes ne peut même pas être considéré comme un motif d'une parfaite correction. Il y a beaucoup à louer dans cette cour, et plus particulièrement dans la partie du fond, dont la disposition est si pittoresque. Pour donner de l'air et du jour de ce même côté, on a supprimé non-seulement le deuxième étage, mais ouvert les arcades du premier. Une amélioration



importante et de ce genre a été apportée il y a peu d'années au rez-de-chaussée. Les arcades y ont été rétablies à jour, et closes par une grille. Ce changement a donné plus de mouvement et de gaieté à la cour, qui semble maintenant parée des fleurs et de la verdure du jardin, qu'on découvre au delà

importante et de ce genre a été apportée il y a peu d'années au rez-de-chaussée. Les arcades y ont été rétablies à jour, et closes par une grille. Ce changement a donné

de la grille. A l'extrémité et à droite sous les portiques, on remarque trois statues colossales qu'on croit reconnaître pour celles de Julie, de Sabine et de Cérés.

Cette quadruple colonnade, d'un caractère si monumental au rez-de-chaussée, n'est pas d'un effet moins magnifique au premier étage; à certains égards, l'aspect en est aussi plus piquant et plus pittoresque. Il convenait donc, pour le faire connaître, d'en donner une description détaillée, ou, ce qui était plus simple et plus intelligible, d'en présenter une vue sous la forme d'un croquis. C'est aussi ce que nous avons fait (*voyez page 378*); et ce croquis, mis à l'effet avec ses ombres et ses lointains, sera compris sans effort et sans autre explication.

PLANCHE 177.

Chapelle hors des murs et de la porte S. Sebastiano.

Cette chapelle est située à un demi-mille environ de la porte Saint-Sébastien, sur la route qui conduit à cette basilique. Elle rappelle les édifices antiques de peu d'étendue désignés sous le nom d'*Ædicula*; mais elle est si petite, qu'elle pourrait être plutôt assimilée à ces *prie-Dieu* ou *madones* que les Italiens modernes établissent sur les routes, dans les lieux écartés ou sur les montagnes, avec cette différence seulement que trois ou quatre personnes peuvent ici prier à couvert.

La décoration de ce petit monument est fort simple; elle se compose d'un ordre dorique convenablement étudié, et de peintures à fresque exécutées sur le fond des entre-pilastres; peintures dont il ne reste plus aujourd'hui que quelques vestiges.

Église S. Salvatore in Onda.

Elle est ainsi nommée, *in Onda*, parce qu'étant bâtie dans un lieu très-déprimé, elle est *inondée* dans les moindres crues du Tibre. Construite en 1260, elle fut restaurée en 1684.

VII, 26.

Église S. Ivo de' Britanni ou de' Brettoni.

- IV, 56. En 1456, Calixte III, cédant aux instances du cardinal breton Alain de Coetivi de Taillebourg, accorda cette ancienne église à la province de Bretagne. Elle dépend aujourd'hui de l'église Saint-Louis des Français. Le petit plan est bien disposé; les trois nefs sont séparées par huit colonnes, dont *une* est en cipollin, *deux* en granit gris, et *cinq* en granit rouge.

Église S. Eligio de' Ferrari.

- XII, 8. Elle fut d'abord dédiée à saint Jacques et à saint Martin, puis accordée, en 1550, à la congrégation des forgerons réunis aux loueurs de chevaux et de voitures. Restaurée et améliorée en 1563, elle fut dédiée à saint Éloi, évêque de Noyon.

La façade de cette église est fort simple, mais parfaitement étudiée. La porte, exécutée en marbre blanc, offre d'excellents détails.

Église S. Agnese et collège Innocenziano.

- VI, 9. Au lieu même où sainte Agnès avait été exposée pour être livrée à la prostitution, en ce lieu où elle fut miraculeusement sauvée, on avait bâti une petite église en son honneur. Vers 1550, Innocent X la fit abattre et remplacer par une autre d'une grande magnificence; à la suite de celle-ci, et à droite, il bâtit un petit collège, et à gauche un grand palais destiné à l'habitation de la famille Pamfili, dont lui-même portait le nom.

Girolamo Rainaldi fut chargé de toutes ces constructions, qui comprennent tout un îlot, et forment l'une des plus belles décorations de la place Navona. Le même architecte acheva en entier le palais Pamfili (1), et monta l'intérieur de l'église jusqu'à l'entablement du grand

(1) On trouvera le plan de cet intéressant palais dans le tome troisième de cet ouvrage.

ordre. Son successeur, Francesco Borromini, décora l'église, éleva la coupole, la façade principale avec ses deux clochers, enfin bâtit la sacristie (1) et le petit collège attenant. Dans aucun de ses ouvrages Borromini n'a été mieux inspiré, et ne s'est montré plus sobre d'in-



corrections. On reconnaît volontiers que le parti de la façade de l'église est parfaitement conçu ; que , sans changer la masse, sans modifier les proportions, en se bornant seulement à purifier quelques

détails, à supprimer quelques bizarreries, cette façade, ainsi rectifiée, ferait honneur même aux maîtres.

On en jugera sur la gravure ci-jointe. Borromini était doué d'imagination et de qualités réelles ; c'est sa vanité qui l'a poussé à l'indiscipline à l'égard des règles, dont il s'affranchit toujours, et à toutes ces excentricités irréfléchies qui ont perdu et déconsidéré l'artiste.

Il y a dans l'ensemble du plan d'heureuses dispositions, plusieurs parties parfaitement étudiées, bien qu'en général les formes y

(1) On prétend que Bernini en construisit la voûte ; mais nous n'avons aucune preuve à en donner.

perron qui assoit bien la façade et contribue à lui donner de la majesté. Le petit bâtiment du collège, quoique fort restreint, est à l'intérieur d'une assez belle apparence. Les deux portiques de l'entrée et du fond de la cour, outre qu'ils sont pour elle un embellissement, facilitent encore les communications à couvert.

L'intérieur de l'église étonne par sa magnificence, de même que l'éclat des peintures et la richesse des marbres produisent un grand effet. Les huit belles colonnes d'ordre corinthien qui supportent les pendentifs de la coupole sont en marbre de Cottanello.

PLANCHE 178.

Loge du petit palais Altieri.

XI, 9. Le plan et l'élévation du petit palais Altieri n'ont rien de recommandable, et ne méritent à aucun titre de fixer l'attention. La loge du premier étage est seule digne d'intérêt. On retrouve, dans les peintures qui décorent la voûte, le style et la manière de Giovanni da Udine, le célèbre peintre d'arabesques qui travailla aux loges du Vatican sous la direction de Raphaël. Les motifs de l'ornementation sont ici très-bien disposés, et les détails pleins de grâce et de légèreté. Les figures allégoriques qui décorent l'intrados des arcades, et représentent les Saisons, la Paix et l'Abondance, sont d'un beau et noble caractère; malheureusement la petitesse et le raccourci du dessin en rendent l'appréciation difficile.

D'après les divers détails que nous avons réunis, on pourra prendre une idée très-arrêtée de la décoration; quant à l'effet de la loge, la vue de la planche suivante pourra seule le faire apprécier.

PLANCHE 179.

Vue de la loge du petit palais Altieri.

XI, 9. On pourra, d'après cette vue, juger à la fois de l'ensemble de la loge et de l'effet général des peintures. On reconnaîtra qu'ici l'archi-

itecture n'est pas indigne de la décoration, et forme avec elle un tout plein de grâce et d'harmonie.

Quelques parties de cette voûte ont souffert de l'injure du temps ; mais la plupart sont intactes et ont même conservé un certain éclat.

Élévation du palais del Nero.

La façade de ce palais, quoique d'une médiocre importance, n'en est pas moins digne de figurer dans ce recueil, ne serait-ce que pour l'harmonie parfaite qui règne à tous les étages. Ceux-ci sont, en effet, divisés avec autant de goût que de convenance, et la décoration des croisées y est appropriée avec justesse à la place qu'elles occupent. Enfin la loge du dernier étage, bien que d'une proportion un peu lourde, a néanmoins du charme et du pittoresque. La porte d'entrée mérite particulièrement d'être signalée. Le motif des refends ne saurait être mieux étudié.

Maison via Giulia.

Il faut remarquer dans ce plan la disposition du vestibule et l'entrée de l'escalier, dont le motif, souvent répété à Rome, plaît toujours chaque fois qu'on le rencontre.

Maison via di Monterone.

Nous ne donnons ici que la partie importante de ce plan : l'escalier, la cour avec ses deux ailes, et la fontaine du fond. L'étude pouvait aisément faire disparaître des différences d'axe qui choqueront sans doute ; mais comme elles étaient motivées par l'arrivée de l'escalier au premier étage, nous les avons maintenues. Notre tâche, d'ailleurs, doit se borner à signaler les améliorations possibles, sans nous permettre de changer quoi que ce soit à ce qui existe.

PLANCHE 180.

Église S. Balbina.

- XI, 39. Cette église très-ancienne a été restaurée à diverses époques. Rien de plus simple que la disposition de son plan; le porche, l'autel du fond et les deux autels latéraux sont tous d'une parfaite convenance. La façade, qui porte un caractère de simplicité naïve, répond exactement aux indications du plan. Le porche en est bien accusé, et les arcades sont d'une excellente proportion.

Église S. Saba.

- XII, 44. Elle est située sur le versant de la partie orientale du mont Aventin. On sait qu'elle est très-ancienne, mais on ignore la date de sa fondation. On a pu croire qu'elle était du nombre des basiliques constantiniennes, parce que les deux colonnes en porphyre du portique extérieur, que Pie VI a fait placer au musée du Vatican, portent au sommet les bustes des empereurs Constantin II et Constant, penchés l'un vers l'autre comme pour s'embrasser; mais l'emploi de ces colonnes, dans un édifice qui n'est composé que de débris antiques, n'est pas une preuve qui semble admissible. Ce qui est toutefois incontestable, c'est que la maison de sainte Silvie, mère de saint Grégoire, était en ce lieu, et qu'au VI^e siècle elle fut remplacée par un oratoire. On doit en croire le témoignage de l'inscription suivante qu'on lit sur l'architrave du portique extérieur : « Ecclesia SS. Sabae et Andrae ad
« cellam novam, ubi olim et domus deinde oratorium S. Silviae matris
« S. Gregorii PP., ex qua domo quotidie pia mater mittebat ad clivum
« Scauri filio scutellam leguminum. » Cette inscription fut vraisemblablement placée au temps de la fondation de l'église, vers le milieu du VII^e siècle, quand les moines grecs, chassés d'Orient par la persécution des iconoclastes, vinrent se réfugier sur cette partie de l'Aventin, et

dédièrent la basilique à saint Saba, abbé de Cappadoce, et à saint André. On est du moins certain qu'au temps d'Adrien I^{er} le couvent attenant à l'église était habité par des moines grecs.

La disposition du plan est entièrement semblable à celle des premières basiliques chrétiennes. L'église actuelle est divisée en trois nefs, mais dans l'origine elle dut en avoir cinq. Cette opinion est fondée sur la remarque qu'il y a des colonnes incrustées dans les murs latéraux, et qu'on y distingue même les arcs qu'elles supportent; elle est aussi confirmée par cet autre fait, qu'il existe au delà des mêmes murs deux corridors de la largeur des petites nefs, et qu'on voit sur les murs de ces corridors des peintures presque entièrement effacées. Le chœur est élevé de plusieurs marches au-dessus du sol, et l'on y monte par une large rampe. De chaque côté de celle-ci se trouvent deux petits escaliers qui descendent aux souterrains. L'abside est décorée de peintures en mosaïque, où le Sauveur est représenté entre deux figures qui vraisemblablement sont celles des saints Saba et André.

Sur les quatorze colonnes qui séparent les nefs, trois sont de granit rouge, trois de marbre du mont Hymette (*imezio*), trois de marbre gris, trois de granit gris, une de porta-santa, enfin une de cipollin. Elles ont été enlevées à divers monuments antiques, et portent presque toutes des chapiteaux différents. La charpente est restée apparente; le pavé est une mosaïque qui présente une grande variété de marbres.

La façade n'est pas dépourvue d'originalité, et la galerie du haut est d'un agréable effet. Les colonnes sont en travertin, avec bases et chapiteaux de marbre. Les piliers du portique du rez-de-chaussée sont en briques, et ont remplacé les colonnes de marbre de la construction primitive. Nous avons indiqué précédemment que deux de celles-ci avaient été transportées au musée du Vatican.

Le motif de cette façade se retrouve dans plusieurs églises de Rome, bâties dans le même caractère, vers la même époque; nous citerons comme exemple S. Giovanni e Paolo.

Église S. Tommaso degli Inglesi.

- VII, 7. Cette église, l'une des plus anciennes abbayes de Rome, portait d'abord le nom de Trinité des Écossais. Grégoire XIII y réunit le collège anglais, et le cardinal Norfolk, en 1575, la rebâtit en entier ainsi que le collège, sous la direction des architectes Domenico Fontana et Legenda.

Église S. Salvatore delle Coppelle.

- VIII, 8. Le nom *delle Coppelle* lui vient de ce qu'il y a plusieurs siècles les fabricants de *coupes* et les tonneliers habitaient dans le voisinage. Célestin III, en 1195, la restaura, et la dédia au Sauveur. L'architecte Carlo de Dominicis la réduisit à l'état actuel. On y remarque un beau tombeau du cardinal génois Spinola, ouvrage de Bernardino Ludovisi.

PLANCHE 181.

Palais Barberini; plan général et vue d'ensemble.

- II, 8. Ce palais, situé à mi-côte à l'extrémité nord du Quirinal et sur le revers occidental de cette partie de la colline, est un des plus importants et des plus vastes qu'il y ait à Rome. Si on le réunit aux dépendances et aux jardins, on obtient un ensemble qui comprend un espace de plus de deux cents mètres carrés, et dont les limites sont la place Barberini, les rues di S. Nicola di Tolentino, Sterrato, di Porta Pia, enfin celle delle Quattro Fontane. Les jardins, établis sur la crête de la colline, occupent l'emplacement de ce qu'on nomme l'ancien Capitole (*Capitolium vetus*), petit temple qui sous Numa avait trois chapelles dédiées à Jupiter, à Junon et à Minerve.

La place Barberini, autrefois *Grimana*, comprend une partie de l'ancien cirque de Flore. Irrégulière et sans intérêt par elle-même,

nous devons néanmoins en donner le plan et la vue, pour faire bien juger de la situation du palais et de son importance, et pour montrer combien sa masse imposante ressort au milieu des mesquines habitations qui l'entourent.

La place ne compte aucun monument, si ce n'est une assez belle fontaine désignée par le nom de *fontaine du Triton*. Nous en donnons le détail *planche 187*, et la description *page 398*.

Les jardins qui font suite au palais sont spacieux, bien dessinés, et abondamment pourvus d'eau.



La partie du fond est réservée, et séparée par un mur de clôture. On y remarque particulièrement une fontaine d'une assez belle apparence et surtout très-pittoresque, située dans l'axe du palais à l'extrémité des jardins, et destinée à faire point de vue aux appartements. La décoration de cette fontaine se compose d'une statue colossale d'Apollon abritée par un pin très-beau, et qui a souvent servi d'étude aux peintres de paysage. Sur le dessin

que nous en donnons ici, le point de vue est pris du Vicolo Sterrato. Dans la partie des jardins située vers la droite, on a établi un jeu de ballon public parallèlement à la rue di Porta Pia.

PLANCHE 182.

*Palais Barberini; plans du rez-de-chaussée et du premier étage,
Élévation principale.*

Vers l'an 1624, peu après l'avènement d'Urbain VIII au pontificat, II, 3

le cardinal camerlingue Francesco Barberini, son neveu, commença la construction de ce palais, qui ne fut achevé qu'en 1630. Les bâtiments furent élevés sur l'emplacement de l'habitation et des jardins du cardinal Carpi, devenus ensuite la propriété des ducs Sforza. Les travaux furent dirigés par trois architectes : Carlo Maderno, Francesco Borromini et Lorenzo Bernini. Sans pouvoir marquer avec précision dans quelle mesure chacun d'eux prit part aux constructions, nous espérons du moins, à l'aide d'observations suivies, donner des indications qui s'éloignent peu de la vérité. On ne doute pas que ce fut Maderno qui disposa les premiers plans, et qui dut même commencer les constructions. Mais alors il était vieux, fort occupé à la basilique de Saint-Pierre, et obligé, par suite de ses infirmités, de se faire porter en litière. Il mourut d'ailleurs peu d'années après, en 1629. Ainsi tout donne lieu de croire que sa participation aux travaux du palais Barberini fut presque nulle. Ce qui le confirme, c'est que Maderno, pendant les dernières années de sa vie, se faisait suppléer dans la surveillance des travaux qui lui étaient confiés par son parent et élève Borromini, lequel fut ainsi naturellement appelé à lui succéder. D'un autre côté, le pape favorisait tout particulièrement Bernini, et, sur ses instances, son neveu, le cardinal Francesco, l'adjoignit pour la suite des travaux à Borromini. D'abord le cardinal put croire que les deux jeunes artistes marcheraient d'accord, mais il ne tarda pas à s'apercevoir de son erreur ; car c'est de cette époque que doit dater la jalousie et la profonde inimitié de Borromini contre son rival, inimitié qui ne cessa pas d'être alimentée par les succès de Bernini. Sans doute elle ne fut pas étrangère à la fin tragique de Borromini, qui, bien des années après, se donna la mort en se perçant de son épée. Quoi qu'il en soit, le cardinal, comprenant que des volontés si divergentes porteraient un grand préjudice à ses intérêts, se détermina à faire deux parts : la partie du fond, le vestibule, la rampe douce et la façade postérieure, échurent à Borromini, qu'on reconnaît à l'incorrection des détails ; l'autre partie, où se trouve la façade principale avec les avant-corps et les

façades latérales, c'est-à-dire la majeure partie de l'édifice, fut accordée à Bernini, dont le caractère était plus liant, l'esprit plus insinuant, et qui avait les bonnes grâces de la famille Barberini. Il en fut de même des deux escaliers placés à l'entrée du vestibule : celui de droite, qui est ovale, fut confié à Borromini, et Bernini obtint celui de gauche, qui est plus vaste. Ces diverses suppositions ne sont pas arbitraires, mais raisonnées, et portent, selon nous, tout le caractère de la vérité. En effet, Borromini en exécutant l'escalier ovale dut l'éclairer par une croisée aux trois étages, et il composa la décoration de ces croisées sans s'inquiéter de ce que pouvait faire son collaborateur, qu'il voulait embarrasser ou obliger à suivre sa décoration, à lui particulière, sur toute la longueur des bâtiments. Bernini, en homme d'esprit, se contenta, pour la symétrie, de répéter, du côté gauche, les trois croisées de Borromini, et il reprit ensuite sur les avant-corps et les façades latérales son propre système de décoration. C'est ainsi que, par un trait de malice et de bon sens tout à la fois, il sut tourner contre Borromini le piège qu'il lui avait tendu, et afficher à tous les yeux l'infériorité de son rival. Qu'on cherche donc à expliquer d'une autre façon comment ces détails de croisées, d'un caractère si différent, composés d'éléments si tranchés, ont pu être ainsi entremêlés ; je doute qu'on puisse trouver une interprétation plus satisfaisante.

Arrivons maintenant à l'examen des diverses parties de l'édifice, et parlons d'abord des plans. Le palais est bâti à mi-côte, sur un terrain fouillé et déblayé de manière à obtenir l'isolement des bâtiments. Les terres, encaissées dans des murs de soutènement, sont tenues à distance, et de là il est résulté de grands avantages. L'édifice, ainsi assaini, est préservé de l'humidité ; les appartements du premier étage se trouvent de plain-pied avec les jardins, auxquels ils communiquent à l'aide de deux ponts ; une pente douce ou *gradinata*, bien étudiée, accessible aux voitures, fait arriver sans fatigue à l'étage supérieur, auquel on parvient également et à couvert, en suivant divers escaliers établis sous le vestibule principal : disposi-

tion trop peu remarquée, bien digne de l'être pourtant, qui joint à des avantages nombreux et divers, de beaux effets de perspective et de lumière.

Le plan du rez-de-chaussée se compose de deux corps de logis en saillie, réunis par un vaste bâtiment en arrière-corps, où se présente d'abord un vestibule spacieux qui se rétrécit graduellement. A l'extérieur, ce vestibule est ouvert de sept arcades, qui se réduisent successivement à cinq, puis à trois, et enfin à une seule, laquelle donne entrée à un second vestibule elliptique, à la suite duquel se trouve cette longue et belle rampe déjà mentionnée, qui forme une magnifique perspective, terminée au loin par la fontaine de l'Apollon, que ci-dessus nous avons fait connaître. En revenant sur nos pas jusqu'au premier portique de ce même vestibule, on aperçoit aux deux extrémités deux arcades symétriques précédées de quelques marches. L'une et l'autre introduisent aux deux principaux escaliers du palais, et conduisent aux appartements des divers étages. Celui de droite, qui est ovale, fait communiquer avec la bibliothèque établie au dernier étage. Cette précieuse bibliothèque, où le public est généreusement admis, est aujourd'hui composée d'environ soixante mille volumes et de dix mille manuscrits, provenant la plupart de la bibliothèque Strozzi à Florence. Elle a été formée par les soins du fondateur du palais, le cardinal Francesco Barberini.

Les appartements du premier étage sont spacieux et d'une grande magnificence. Ils sont décorés de statues antiques, et l'on y trouve une riche collection de tableaux, la plupart de l'école italienne, et des plus illustres maîtres.

Les bâtiments sont reliés aux jardins par deux ponts, dont l'un est situé derrière et dans l'axe du palais, et l'autre rattaché à la façade latérale de droite; tous les deux sont indiqués sur les plans.

La petite vue du bas de la planche est destinée à faire connaître le fond du grand vestibule, où se trouve la partie cintrée; à donner une idée de la décoration du second vestibule de forme elliptique, où l'on

distingue les rampes d'un double escalier ; enfin, à indiquer cette magnifique montée à l'extrémité de laquelle apparaît la grille qui ferme la partie réservée des jardins.

Il nous reste encore à nous prononcer sur la façade principale, dont la masse est si imposante et si accidentée. Le grand effet qu'elle produit tient d'abord au motif des deux pavillons en saillie, qui donne du mouvement et de la variété aux lignes des corniches ; puis à la surélévation de l'arrière-corps qui brise ces lignes. Celui-ci doit sans doute une partie de son importance à son étendue qui est considérable, mais elle lui vient surtout du grand parti de son ordonnance ; de ce qu'il est fortement caractérisé par sept arcades de front, répétées aux trois étages, et enrichies de colonnes et de pilastres. Quant à la décoration architectonique, elle n'est pas irréprochable. On regrette, en effet, que les détails ne répondent pas aux qualités éminentes de l'ensemble, et qu'ils manquent de fini et de goût. Toutefois on peut constater la bonne proportion des arcades et des ordres, en convenant qu'il faudrait refondre ou améliorer les moulures et l'ornementation.

On a peu de chose à dire des croisées qui éclairent les salles des avant-corps ou des façades latérales, sinon qu'elles sont insignifiantes et sans distinction. Mais on doit signaler pour leur bizarrerie les trois croisées de l'arrière-corps qui éclairent aux trois étages l'escalier ovale. Borromini, nous l'avons déjà dit, doit être accusé de ces productions étranges qui déparent la façade ; et Bernini, pour se conformer aux exigences de la symétrie, fut obligé à les reproduire du côté opposé.

Le balcon établi au premier étage, dans l'axe du palais, est judicieusement supporté par deux colonnes en saillie qui marquent davantage le milieu de la façade. Ajoutons que les refends qui décorent la totalité du rez-de-chaussée donnent à celui-ci plus de gravité, et le rendent plus homogène.

Les lignes des avant-corps se relient convenablement avec celles du bâtiment central, à l'exception du couronnement, qui ne s'y rat-

tache par aucune ligne, et vient mourir contre les pilastres du troisième ordre, à la hauteur du centre des arcades. Ce manque de liaison, condamnable au point de vue de l'ajustement, a pourtant ce résultat de faire ici triompher davantage le bâtiment central, et trouve sa justification dans le bel effet qu'il produit. Au reste, les deux couronnements, celui de l'avant-corps comme celui de l'arrière-corps, sont parfaitement conçus, parfaitement raisonnés, leur valeur relative bien marquée, les divisions principales bien senties; mais, il faut le dire, dans l'un comme dans l'autre les détails manquent de correction.

La lanterne qui s'élève au-dessus de la toiture ajoute du pittoresque à la silhouette générale.

PLANCHE 183.

Palais Barberini; détails de la partie centrale des plans du rez-de-chaussée et du premier étage.

- II, 8. La partie centrale du plan du palais Barberini, si admirablement étudiée, est ici reproduite sur une grande échelle, afin qu'on puisse mieux juger, non-seulement l'ordonnance générale de cette belle composition, mais jusqu'aux moindres détails. Il faut considérer ce vaste et beau vestibule, qui se rétrécit graduellement et d'une façon si ingénieuse; le petit vestibule elliptique avec son double escalier, qui abrège l'arrivée au premier étage et vous dispense de suivre la pente douce; puis, revenant sur ses pas, il faut examiner avec soin ces deux grands escaliers qui se présentent noblement aux deux extrémités de la première travée du vestibule. L'entrée de ces deux escaliers est entièrement semblable, leur débouché absolument le même, quoique très-différents l'un de l'autre pour la forme comme pour l'allure. Celui de droite, exécuté par Borromini, est en spirale, et d'une disposition élégante; celui de gauche, qui est l'œuvre de Bernini, a plus d'étendue et est d'un plus noble aspect. La cage de celui-ci se régularise et s'amoin-drit au premier étage, et devient carrée; tous les deux tirent leur jour,

soit de petites cours placées au centre, soit de croisées ouvertes à l'extérieur. Ils donnent accès à deux pièces semblables, symétriquement placées, qui communiquent au grand salon. Cette immense salle, la plus importante de toutes, est située dans l'axe du palais ; elle est aussi ouverte sur la cour, et a un balcon à son usage. Elle sert de débouché à plusieurs appartements, et est précédée de trois antichambres ou vestibules, soit du côté de la cour, soit du côté du jardin ; enfin elle est desservie directement par deux beaux escaliers, sans compter la belle rampe et les escaliers du côté du jardin. Où trouver ailleurs une disposition aussi admirable, des combinaisons étudiées avec tant de prévoyance et de réflexion, en un mot, un résultat qui ait cette grandeur et cet éclat ? Nous engageons le lecteur à s'y arrêter longtemps, à bien se rendre compte de la manière dont les plans du rez-de-chaussée et du premier étage se combinent et se pénètrent, et il reconnaîtra qu'il n'y a rien d'exagéré dans nos appréciations.

D'après la notice historique que nous avons donnée, les plans du palais seraient une œuvre collective, qui dans cette condition défavorable a cependant réussi. Pour la villa di papa Giulio, et dans des conditions analogues, un résultat brillant a de même été obtenu. Voilà bien deux exemples de succès, mais ils sont rares. Tant qu'il ne s'agit que de disposer un plan, c'est-à-dire d'accomplir une œuvre de raison, les collaborateurs peuvent s'entendre ; chacun peut faire écouter ses observations ou apporter une amélioration partielle à l'ensemble : mais dès que la partie artistique apparaît, sitôt qu'elle est discutée, l'accord cesse, et vous ne pouvez plus obtenir d'une réunion semblable qu'un résultat bâtard, sans verve, incolore et disparate ; et c'est aussi ce qui est arrivé pour le palais Barberini.

On remarquera, dans le vestibule elliptique du premier étage, les deux petits escaliers obliques G, G' servant à monter aux deux balcons H, H' de la façade sur le jardin. Ces deux escaliers, peu recommandables du reste sous le rapport de l'ajustement, étaient d'une nécessité absolue, afin que les deux escaliers F, F', qui partent du rez-

de-chaussée, eussent une échappée suffisante pour aboutir sous ces mêmes balcons.

Le grand salon a 24^m,69 de long sur 14^m,40 de large. La voûte en a été peinte par Pierre de Cortone, dont elle est l'ouvrage capital. Cette immense fresque, qui représente le triomphe de la Gloire sous les attributs de la famille Barberini, est une production remarquable par la verve de sa composition, le beau caractère des figures, l'éclat de la couleur et l'intelligence du clair-obscur. Les stucs y sont également d'une belle exécution. Nous ne pouvons nous dispenser de mentionner un lion antique et de grandeur naturelle qui décore l'escalier principal. Ce bas-relief renommé est encastré dans le mur à la hauteur du second palier.

PLANCHE 184.

Palais Barberini; escalier ovale.

- II. 8. L'escalier en spirale, exécuté par Bramante au Vatican, semble avoir excité chez les architectes de Rome le désir de le surpasser. Environ quarante ans après sa construction, Vignole fait au château de Caprarola une première tentative d'imitation. Dans cet escalier, d'une noble apparence, il ne fait usage que d'un seul ordre, de l'ordre dorique accouplé et portant triglyphes; ensemble et détails, tout y est parfaitement étudié. L'ordre ionique qu'on voit au sommet n'appartient plus, à vrai dire, à l'escalier. Il est placé au-dessus, mais sur la paroi du mur d'enceinte, et il y figure comme une décoration indépendante de la première. L'escalier de Bramante a moins de grandeur et de correction, mais son allure est plus franche et plus originale. On peut y blâmer cette succession de tous les ordres supportant un entablement invariable; mais néanmoins il plaît davantage par une apparence de simplicité, et par une plus grande variété. Vignole, en élevant son ordre sur un piédestal, a produit sans doute un ajustement parfaitement motivé; mais il a enlevé à son ensemble l'élégance et la légèreté qui font le charme de l'escalier de Bramante et qui le caractérisent.

Au commencement du xvii^e siècle, Martino Lunghi construisit aussi au palais Borghèse un escalier ovale, dans le système de celui de Vignole, mais qui lui est inférieur pour la correction et l'ajustement. Enfin Borromini, peu d'années après, vers 1626, exécuta au palais Barberini l'escalier dont nous avons à parler, et qui fait le sujet de cette planche. Pour la forme, qui est ovale, il ressemble à celui de Lunghi; mais dans tout le reste il a une grande analogie avec celui de Vignole. Borromini, ainsi que Vignole, n'a admis qu'un seul ordre, l'ordre dorique : comme lui, il a accouplé les colonnes, et les a placées sur des piédestaux qui comprennent une balustrade; mais il a supprimé les triglyphes, peut-être pour éviter les difficultés de leur arrangement.

Que Vignole, ne pouvant faire varier l'entablement de son escalier, ait renoncé à faire varier l'ordre qui le supporte, et qu'en cela il se soit montré plus logicien que Bramante, on n'en sera pas surpris de la part d'un artiste aussi calme et aussi sage; mais on s'étonne de trouver ce même esprit de réflexion et de sagesse chez Borromini, qui ne visait qu'à l'exagération, et ne recherchait que les détails bizarres. Il est vrai qu'alors il était jeune, que son goût était moins perverti, et qu'enfin ses extravagances n'avaient pas encore été consacrées ou encouragées par ces applaudissements funestes qui plus tard ont perdu ce novateur.

Louons donc Borromini du parti général qu'il a suivi, de la simplicité de son ordonnance et même de ses détails; chose rare et tout exceptionnelle chez lui. Donnons-lui volontiers des éloges pour avoir su ménager divers paliers qui n'existent pas, nous le croyons, dans l'escalier du château de Caprarola. Et ceci n'était point une minime difficulté, car il fallait calculer le parcours d'un palier à l'autre pour conserver partout une hauteur moyenne à la balustrade, variant sans cesse de hauteur. Cette balustrade étant assujettie au cours régulier de l'ordre, on ne pouvait alors agir que sur l'épaisseur des voûtes et la hauteur des marches. C'est aussi ce qu'a pratiqué Borromini; et dans

la solution du problème, disons qu'il a fait preuve d'autant d'habileté que de savoir. Son escalier n'a pas grand éclat, mais il plaît et on le cite : mieux on l'étudie, et plus on l'apprécie.

Pour faciliter l'étude de cet intéressant escalier, pour n'en laisser aucune partie inintelligible, nous donnons ici trois plans : l'un pris dans les souterrains et à sa naissance, l'autre à la hauteur du rez-de-chaussée, et enfin le troisième au sommet. Nous y joignons trois coupes : deux sont faites sur le grand axe, l'une en suivant la ligne directe ABDE, et l'autre la ligne brisée ABCDE, en passant au milieu des marches, afin de faire connaître la disposition de celles-ci, l'épaisseur de la voûte, ainsi que les corniches de l'intérieur et de l'extérieur ; enfin, la troisième coupe MCDFN, sur le petit axe, est destinée à éclairer quelques points qui auraient pu encore rester indécis. Les deux premières coupes ont été prolongées aux divers étages sur une partie des antichambres, et l'on y retrouve les arcades de la façade vues de l'intérieur des appartements.

PLANCHE 185.

Palais Barberini ; détails de l'escalier ovale.

- II, 8. Ces deux tranches, qui comprennent une révolution complète de l'escalier et sous deux aspects différents, ne sont que la reproduction d'une partie des deux principales coupes de la planche précédente. Ils ne donnent aucun document nouveau ; mais comme l'échelle est ici beaucoup plus grande, on pourra suivre plus aisément nos observations, juger de l'ordonnance dorique et de ses combinaisons, enfin apprécier les profils des moulures et les moindres détails de construction. L'abeille qui se voit dans le gorgerin des chapiteaux est l'emblème des Barberini, et figure dans les armes de cette famille.

PLANCHE 186.

Palais Barberini; vues des diverses façades.

Les deux vues réunies sur cette planche donnent une idée assez com- II, 8.
plète de l'extérieur du palais et de ses divers aspects. Celle du bas fait
connaître la façade principale et l'une des faces latérales; celle du haut,
où se déploie tout entière la façade postérieure, explique parfaitement
celle-ci. La première vue fait juger de l'effet monumental des avant-
corps, de la grande importance et de la majesté de la partie centrale,
enfin de toute l'étendue des faces latérales, et conséquemment de la
part considérable qui fut allouée à Bernini dans les constructions, part
telle, que le palais entier lui est généralement attribué. L'autre vue
explique comment les bâtiments du fond ont été raccordés avec les
constructions nouvelles. Il y a tant d'irrégularité dans cette façade pos-
térieure, qu'on doit croire qu'une partie appartient aux constructions
primitives, et qu'elle remonte aux temps des Sforza. La partie centrale,
si élevée et si compliquée, serait donc de cette première époque, tan-
dis que les parties qui s'y rattachent immédiatement, où l'on voit des
croisées si étranges, seraient de la main de Borromini. Le pavillon en
saillie situé à l'extrême gauche, qu'on reconnaît pour être le retour
de la façade latérale, marque la limite des constructions de Bernini,
et le raccord de celles-ci avec les anciens bâtiments.

On peut se rendre compte, toujours d'après cette même vue, de la
disposition de la *gradinata* ou rampe douce, qui permet d'arriver en
voiture aux appartements du premier étage, et l'on s'explique com-
ment les deux escaliers du vestibule venant du rez-de-chaussée échappent
sous les balcons *m* et *m'*. On y reconnaît les deux ponts qui rattachent le
palais aux jardins; mais celui qui aboutit à la façade latérale se distingue
mieux sur la vue inférieure. Pour ce pont, Bernini a supposé qu'une
des arches était brisée, afin de figurer une ruine. Je ne sais si cette idée
puérile trouvera beaucoup d'approbateurs.

Les princes de Palestrine, de la maison Barberini, sont encore aujourd'hui propriétaires de ce palais et de ses vastes dépendances.

PLANCHE 187.

Vue de la fontaine du Triton, piazza Barberina.

- II, 7. La fontaine du Triton, dont nous donnons le plan et la vue, est l'œuvre de Lorenzo Bernini; elle n'est pas sans mérite, et l'idée en est ingénieuse. Le motif se compose d'un groupe de quatre dauphins adossés, portant les armes d'Urbain VIII et les clefs pontificales, et au-dessus une coquille ouverte, d'où sort un Triton qui jette de l'eau à une grande hauteur, à l'aide d'une conque. Ce petit monument, dont la silhouette est contournée, porte le caractère capricieux de son époque, et, par là, il perd une partie de son prix. Cette fontaine est aujourd'hui fort dégradée, et la plupart des détails, émoussés par la chute des eaux, ont même complètement disparu.

Fontaine des Tortues, place delle Tartarughe.

- XI, 7. La fontaine des Tortues (delle Tartarughe), qui a donné son nom à la place dont elle est l'ornement, a été élevée, en 1585, par Giacomo della Porta. Elle se compose d'une vasque supportée par un pied en forme de balustre, autour duquel sont disposées quatre figures de jeunes gens, exécutées en bronze. Chacune de ces figures soutient avec la main une tortue posée sur le bord de la vasque, et presse avec le pied la tête d'un dauphin qui verse de l'eau dans une coquille, d'où elle se répand dans le grand bassin. Cette disposition pyramidale, un peu confuse et maniérée, n'est pas d'un effet satisfaisant.

Les figures, qui ont été modelées par le sculpteur florentin Taddeo Landini, ont du mérite et sont exécutées en bronze. En 1661, cette fontaine fut restaurée par les soins d'Alexandre VII.

PLANCHE 188.

Église S. M. sopra Minerva.

Depuis longtemps les religieuses grecques de Saint-Basile possédaient ^{IX, 8.} dans ce lieu une petite église, laquelle, en 1370, sous Grégoire XI, fut cédée, par la magistrature de Rome, aux moines de l'ordre des dominicains. Ceux-ci songèrent bientôt à rebâtir leur église. Grâce aux largesses de grands personnages et à la générosité de familles opulentes, l'édifice fut reconstruit sur des proportions considérables. Le chœur fut élevé par les Savelli; le grand arc, au-dessus du maître-autel, avec ses pilastres, par les Gaetani; la grande nef du milieu, par le cardinal espagnol Torrecremata; la nef transversale et les petites nefs, par divers personnages; la façade, par François Orsini; et enfin la grande porte d'entrée fut décorée par le cardinal Capranica. Environ un siècle et demi après, la grande tribune menaçant ruine, la famille Palombara la fit rétablir par Carlo Maderno, qui restaura à la fois le chœur; et, vers 1640, le cardinal Scipion Borghèse l'enrichit de deux orgues magnifiques.

On ignore le nom de l'architecte de cette église, qui fut commencée vers la fin du XIV^e siècle, et qui porte sensiblement le caractère de cette époque. Les arcs ont tous la forme ogivale, et ne sont ornés ni d'archivoltes ni de moulures. Les voûtes, qui prennent naissance au-dessus des colonnes grêles et engagées de la grande nef, ont seules des nervures: simples et grandioses comme les voûtes antiques, elles rappellent surtout celles des salles de thermes de l'ancienne Rome.

Le nom de *S. M. sopra Minerva*, que porte cette église, lui vient de ce qu'elle est bâtie sur l'emplacement d'un temple antique dédié à Minerve par le grand Pompée, en reconnaissance des éclatantes victoires remportées par lui en Orient, et de ses vastes conquêtes. Les ruines de ce temple se voyaient encore au XVII^e siècle dans les jardins du couvent; aujourd'hui mêlées aux constructions nouvelles, la plupart ont entièrement disparu.

L'église est une des plus riches en monuments d'art qu'il y ait à Rome. Elle possède un grand nombre de tombeaux d'un goût exquis, parmi lesquels nous avons fait un choix que nous présenterons à nos lecteurs. Elle est en outre ornée de belles statues et de peintures, dont plusieurs sont l'œuvre d'anciens maîtres.

Le couvent a été agrandi et restauré d'abord, vers 1650, par les soins du cardinal Antonio Barberini, et ensuite par le père Cloche, dominicain français et général de l'ordre. Dans ce couvent est établie une bibliothèque considérable, composée de cent vingt mille volumes, et appelée *Casanatense*, du nom du cardinal napolitain Casanata, qui l'a fondée. Les bâtiments de cette bibliothèque ont été élevés sur les plans de Carlo Fontana.

La grande et belle porte de la façade de l'église S. M. sopra Minerva, représentée à côté du plan de celle-ci, est à remarquer pour la belle proportion de son ensemble, le goût délicat de ses détails, et enfin pour son exécution, d'une extrême finesse. Elle a dans le profil et l'ornementation un tel rapport avec d'autres portes de Baccio Pintelli, que nous n'avons pas hésité à l'attribuer à ce maître.

PLANCHE 189.

Loge dans la cour du palais Vidman.

- II, 59. Cette double loge, et l'étage de mezzanimes qui vient au-dessus, forment un petit ensemble d'un caractère d'architecture très-ferme. Les arcades et les colonnes sont courtes, mais le rapport en est raisonné et bien senti. Du reste, aucun trait saillant n'est à signaler dans la composition générale.

Plan du palais Cellesi.

- IV, 52. Une petite cour assez gracieuse, un escalier qui se présente avantageusement, et quelques bonnes dispositions, c'est là tout ce qu'il faut chercher dans ce plan.

Plan d'une maison, via di S. M. in Via.

Plusieurs parties de ce plan ont une certaine originalité de disposition. Ces motifs, mieux étudiés et appliqués avec à-propos, pourraient, dans des mains habiles, acquérir une grande valeur. II, 17.

Élévation d'une maison, piazza dell' Avila.

L'inscription VNDE EO OMNIA, gravée sur la frise de la porte de cette maison, semble indiquer qu'ici était la demeure d'un sage. L'architecte, en donnant à son habitation un caractère très-prononcé de simplicité, d'élégance et de naïveté, semble n'avoir pas voulu s'écarter de la devise du propriétaire. V, 35.

Ce petit édifice est une production de la belle époque, et doit dater du règne de Jules II. Aujourd'hui il est fort dégradé, et même, quand je l'ai dessiné, il avait déjà subi les mutilations d'une restauration aussi maladroite que discordante.

PLANCHE 190.

Tombeau de Francesco Tornabono, dans l'église S. M. sopra Minerva.

François Tornabono, suivant l'inscription du tombeau, était un noble florentin, ami de Sixte IV, et chéri de tout le monde. Nous savons, d'autre part, que c'était un riche négociant allié aux Médicis. Cette parenté est confirmée par les fleurs de lis qui figurent ici dans ses armes. IX, 8.

Le tombeau est situé près de la porte de l'église, dans la petite nef à gauche, et appliqué sur le mur. Ce n'est pas le motif en lui-même qui en fait le mérite, mais il tire presque tout son prix de la finesse et du goût de ses détails. Ce qu'il faut surtout y remarquer, ce sont les ornements de la doucine du couronnement, les chapiteaux, les ara-

besques du fût des pilastres, et la délicatesse des feuilles enroulées près de l'inscription. La figure du personnage est d'une sculpture sèche et roide, mais l'expression de la tête est noble et calme. Vasari reproche au célèbre Mino da Fiesole, auteur de ce tombeau, d'avoir négligé la nature pour n'étudier que les œuvres de son maître : la conséquence de cette grande erreur aurait été d'empêcher ce statuaire de s'élever dans ses productions à toute la hauteur à laquelle il pouvait prétendre. L'opinion de Vasari nous semble complètement justifiée par l'exemple que nous avons sous les yeux.

Le tombeau est exécuté en marbre blanc, avec une rare perfection. Les parties saillantes de la sculpture et de l'ornementation étaient dorées avec à-propos, ainsi que l'attestent les traces nombreuses de dorure qu'on y remarque encore aujourd'hui.

On ne pouvait que difficilement apprécier les détails de ce tombeau, d'après l'ensemble que nous donnons, vu la petitesse de l'échelle ; aussi avons-nous reproduit, dans de plus grandes proportions, les parties les plus intéressantes : notre but a été d'en faire mieux juger les détails, et de les mettre davantage à la portée de l'étude.

Tombeau de Gio : Andrea Bocciaio, dans le cloître de S. M. della Pace.

V. 40. Ce monument a été élevé, en 1497, à la mémoire de Jean-André Bocciaio, évêque de Modène et jurisconsulte éminent. L'inscription, qu'on peut lire sur la gravure, rappelle toutes les ambassades ou missions diplomatiques dont fut chargé le défunt sous les papes Sixte IV, Innocent VIII et Alexandre VI.

Il ne reste aucune tradition au sujet de ce tombeau ; aucun nom d'artiste n'est cité. Cependant, quand on considère attentivement cette œuvre, où tout est disposé avec une raison supérieure et un goût exquis, et qu'ensuite on compare le motif, les profils et l'or-

nementation avec plusieurs détails du palais de la Chancellerie, surtout avec ceux qui sont compris dans la planche 82, on reste convaincu qu'elle doit être de la main de Bramante. Plus on multiplie les observations, et moins on en doute. On sait que, vers la même époque, Bramante fut chargé d'élever le cloître sous lequel est placé le tombeau ici mentionné; et cette coïncidence ajouterait une nouvelle preuve à celle que nous avons déduite de l'analogie artistique.

Le motif de cet élégant monument se compose d'une ordonnance complète et parfaitement étudiée. Rien ne manque au pilastre, il a son entablement et son soubassement; et tout cet ensemble, adossé et relié au mur, est encore supporté par trois consoles placées avec beaucoup d'à-propos. Une grâce infinie est répandue sur les moindres parties de cette œuvre élégante, dont on ne peut s'empêcher d'admirer la finesse des détails, aussi bien que la touche légère et facile de l'exécution. Les armes du défunt, et les attributs de sa qualité d'évêque, la mitre et la crosse, ont été suspendus sur le soubassement, conservé lisse, pour donner à ces sculptures plus de relief et de valeur.

Le personnage représenté avec ses habits épiscopaux est lui-même placé sur un lit de repos, dont les draperies sont fort bien ordonnées. La tête du prélat respire le calme et la sérénité du juste.

Pour mieux juger des détails et surtout des profils du tombeau, on peut recourir aux fragments compris dans la même planche, et présentés sur une échelle double.

—————

Tombeau sans désignation, dans l'église S. M. del Popolo.

Ce monument est isolé, et placé dans la troisième chapelle à droite en entrant; il est exécuté en bronze. On ignore aujourd'hui le nom du personnage pour lequel il a été élevé, et les traits de son visage ne le font même plus reconnaître. La mitre et les habits qu'il porte indiquent seuls que le défunt était évêque. La figure est posée sur le sarcophage comme au jour des funérailles. La forme, les profils et les

ajustements de celui-ci sont d'un beau style : l'attitude du corps est calme, et la tête grave et sereine. Sans préciser l'époque, on peut affirmer que le monument appartient aux temps compris entre Sixte IV et Jules II, c'est-à-dire que son exécution date de la fin du xv^e siècle, ou du commencement du siècle suivant.

PLANCHE 191.

Palais Fonseca, piazza della Minerva.

IX, 12. Nous allons parler d'abord des quatre petits plans de palais groupés autour du grand plan du palais Corsini, pour n'avoir pas à interrompre les renseignements que nous donnons sur ce dernier édifice, et qui seront complétés par la notice de la planche suivante.

Le plan du palais Fonseca n'a de remarquable que les deux portiques qui décorent sa cour, et l'ajustement bien étudié de son escalier.

Palais Bonadies, piazza di Pasquino.

VI, 19. L'élégant portique et la disposition de l'escalier est tout ce que nous pouvons recommander dans ce palais.

Palais Magnani, via di Campo Marzo.

III, 10. La combinaison et l'accouplement des colonnes du portique est le seul motif qui donne du prix à ce palais.

Palais Gamberrucci, piazza d'Ara-Celi.

X, 7. Il y a quelques bons ajustements dans la distribution de ce plan. La forme de la cour, sa fontaine, et quelques décorations, donnent à ce petit ensemble un aspect des plus agréables.

Palais Corsini, via della Longara; plan général des bâtiments et d'une partie des jardins.

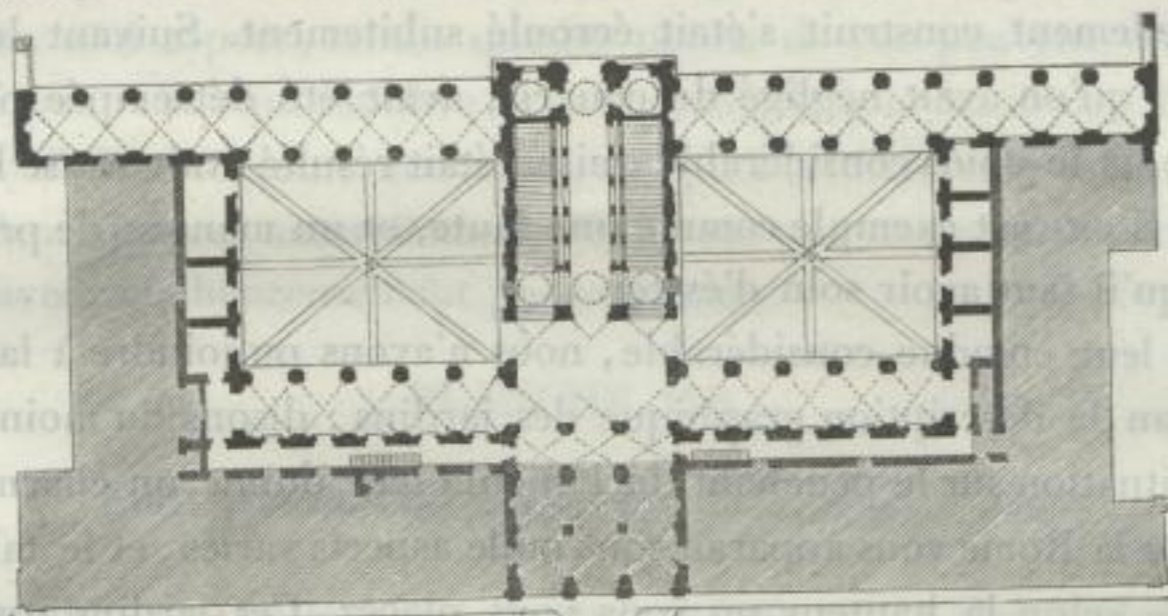
Ce palais, situé au pied du Janicule, sur la rue della Longara, et en face de la Farnesina, appartenait jadis aux Riari, neveux de Sixte IV. Il fut habité par Christine, reine de Suède, qui le rendit célèbre. Cette princesse aimait à y réunir une société choisie, et surtout des gens de lettres; elle y mourut en 1689. Enfin, vers 1732, le palais fut acheté par le cardinal Neri-Corsini, neveu de Clément XII, qui le fit restaurer et considérablement agrandir par l'architecte Ferdinando Fuga. Ses dépendances sont très-étendues; au delà des parterres, les jardins et les bois s'élèvent en gradins presque au sommet du Janicule. XIII, 15.

Le palais possède, dans les appartements du premier étage, une très-belle galerie de tableaux de diverses écoles, et une bibliothèque formée par le même cardinal Neri-Corsini, assisté de monsignor Bottari, connu par son édition de Vasari et les lettres qu'il a publiées sur la peinture. La richesse de cette bibliothèque consiste surtout en éditions rares et en manuscrits; mais ce qu'elle contient de plus précieux est une collection d'estampes, la plus nombreuse qu'il y ait en Italie, et dont le prix est surtout dans le choix et la rareté des gravures.

Il y a, dans la disposition générale du plan, de grandes beautés, de vraies magnificences. Si quelques parties n'ont pas atteint tout le développement qu'on eût désiré, et semblent tronquées, cela tient, il ne faut pas l'oublier, à ce que l'architecte, chargé d'une restauration, ne pouvait s'étendre à son gré, obligé qu'il était à utiliser une partie du vieux palais des Riari, et à fondre les anciennes constructions dans les nouvelles. Il imagina donc de constituer une partie centrale, et, pour l'accuser davantage et la rendre tout à fait dominante, il la porta en saillie, de telle sorte que les anciens bâtiments sont comme une annexe de cette partie centrale, et lui semblent subordonnés. C'est à

cela que les constructions neuves peuvent se reconnaître aisément. Ces dernières se composent du grand vestibule, du somptueux escalier, des deux petites cours, enfin des portiques et de quelques pièces attenantes; tandis que la plupart des autres bâtiments, avec leurs distributions, forment la partie ancienne, qui a été rattachée à la partie moderne et centrale par des communications habilement ménagées. En réunissant des éléments épars pour en faire un tout complet et parfaitement ordonné, Fuga a su obtenir une disposition qui peut passer pour un trait de génie, et qui lui fait grand honneur. Il est vraisemblable que la portion du vestibule du côté de l'entrée, dont le motif est indécis, et qui manque d'étude, appartenait au vieux palais, ainsi que les deux corridors étroits, devenus inutiles par l'adjonction des nouveaux portiques. Selon toute probabilité, les constructions neuves commencent au vestibule proprement dit, c'est-à-dire à ce grand espace vide qui précède l'escalier, et où semblent concourir toutes les communications. C'est à ce point surtout qu'il convient de se placer pour jouir d'un grand effet : c'est de là que le plan se déroule tout entier et avec clarté à votre intelligence. Vous voyez de chaque côté, soit à droite, soit à gauche, d'abord les portiques de communication, puis les deux larges arcades qui donnent entrée aux cours latérales, et, à l'extrémité de celles-ci, d'autres portiques à jour. Devant vous se présentent le passage à la grande cour et aux jardins, enfin ces deux magnifiques rampes d'escalier qui mènent aux appartements du premier étage. Tout cet ensemble compose un spectacle des plus attrayants par la multitude des objets qu'on découvre, par la variété des effets de lumière, par l'éclat de la verdure et de ses mille nuances, mêlées à la gravité de l'architecture, enfin par les points de vue lointains. Dans tout le reste il ne faut plus chercher qu'une distribution simple, qui ne vise qu'à l'utile, où l'on ne retrouve plus aucun effort, aucune aspiration vers l'effet artistique. Pour que le lecteur soit mieux en état de juger du mérite de la restauration de Fuga, nous avons, dans le plan ci-dessous, détaché les constructions nou-

velles des anciennes, en détaillant les premières, tandis que les autres ne sont indiquées qu'en masse et seulement par une teinte grise. Fuga, sans aucun doute, eut encore bien des reprises, bien des mo-



difications à faire dans les vieux bâtiments, dont il a même renouvelé intégralement les façades.

On a pu blâmer l'architecte d'avoir placé le grand escalier de manière à obstruer les portiques du fond et à supprimer la communication d'un portique à l'autre. Certes cette suppression est regrettable, et pouvait être évitée; mais il faut savoir à quel prix on eût obtenu cette circulation, et si on n'eût pas détruit la simplicité de l'escalier et la belle ordonnance qui règne à tous les étages. (*Voyez pl. 192*). On pouvait encore modifier dans le plan divers autres ajustements qui l'auraient rendu plus régulier, plus académique; mais pour des avantages contestables on s'exposait à enlever aux distributions actuelles leur commodité, et à n'ajouter que du superflu, sans apporter d'améliorations réelles.

La coupe du haut de la planche donne une idée de la décoration du vestibule et de l'ajustement de l'escalier, dont les rampes sont indiquées par des lignes ponctuées. Cette décoration peu satisfaisante, d'ailleurs fort simple, et qui n'offre nulle part la moindre trace de style et de goût, a néanmoins un caractère de magnificence. La façade extérieure, qui est conçue dans les mêmes errements, ne méritait à au-

cun titre d'être représentée, et c'est pourquoi elle n'est pas mentionnée sur nos gravures.

Milizia rapporte que de son temps un portique du palais Corsini nouvellement construit s'était écroulé subitement. Suivant lui, la voûte, qu'on avait négligé de couvrir, avait été détremmée par les pluies, et le poids considérable qui en était résulté avait causé l'accident. Il cite cet exemple comme une faute, et un manque de précaution qu'il faut avoir soin d'éviter.

Vu leur étendue considérable, nous n'avons pu joindre à la suite du plan la description graphique des jardins : disons du moins que leur situation sur le penchant du Janicule leur donne un charme infini. De là Rome vous apparaît sous mille aspects variés, et le tableau change selon la hauteur où vous vous placez. Ces jardins sont un agrément inappréciable pour le palais. A proximité de celui-ci se trouvent des parterres d'un dessin élégant, et au delà des bois, des bosquets, qui se développent et s'étendent au loin, et qui forment pour les appartements un vaste et délicieux amphithéâtre de verdure, d'où s'échappent et brillent d'un vif éclat les eaux jaillissantes des cascades.

PLANCHE 192.

Palais Corsini; détail des plans et vue de l'escalier.

XIII. 15. La partie centrale du palais, qui comprend le vestibule et le grand escalier, est celle qui, dans l'édifice, a le plus d'importance et de mérite. Pour la faire connaître plus amplement, nous avons jugé à propos d'en grandir l'échelle, ce qui permettra d'apprécier les moindres détails et jusqu'aux compartiments des voûtes. A côté de ce fragment du plan du rez-de-chaussée, nous avons mis en regard le fragment correspondant pris à la hauteur du premier étage, afin de montrer la suite de l'escalier et une partie de la distribution des appartements.

Dans la notice de la planche précédente, nous avons décrit l'effet

resplendissant du vestibule, de l'escalier et des petites cours latérales. Ici, d'après la vue que nous donnons, on reconnaîtra l'exactitude de nos descriptions; mais sur le dessin les objets n'y sont représentés que sous un seul aspect, tandis que les points de vue peuvent varier à l'infini pour celui qui est libre de se mouvoir dans le vestibule; il peut y jouir d'effets toujours nouveaux, auxquels la lumière, les ombres et la couleur ajoutent naturellement un charme que nos gravures au trait ne peuvent malheureusement pas exprimer.

PLANCHE 193.

Porte d'entrée du cloître de S. M. della Pace.

Nous donnons ici la porte d'entrée extérieure du cloître de S. M. della Pace, dont le plan, les coupes et les détails sont représentés sur les planches 64, 65 et 66. Cette porte est d'une belle proportion; elle est empreinte d'un caractère de fermeté qu'elle doit surtout à l'ampleur de son chambranle. L'ornementation, qui est distribuée sur les moulures avec une extrême réserve, a beaucoup de finesse dans l'exécution. Sa construction ne peut être attribuée qu'à Bramante, qui fut, comme on sait, l'architecte du cloître. Sur cette porte, comme dans le cloître, on remarque les armes du fondateur, ou des inscriptions qui le mentionnent; et c'est à ce titre que le nom d'*Olivier Carrapha*, cardinal napolitain et évêque d'Ostie, se lit ici sur la frise.

La Madone, peinture à fresque placée dans le cintre au-dessus de la porte, est aujourd'hui en grande partie effacée; elle rappelle à beaucoup d'égards la manière un peu sèche de Bramante, qui exerça longtemps les deux arts, et qui signait même un plan de Saint-Pierre du titre d'architecte et de peintre: *Bramante Arch: & Pit:*

Nous n'avons toutefois aucun document qui atteste que cette peinture est de la main de Bramante; notre but, en donnant cette simple indication, a été de provoquer l'examen, qui maintenant n'est peut-être plus possible.

—————

Monuments servant de fonts baptismaux, ou à déposer l'huile sainte.

IV, 4. Ces deux petits monuments sont placés sur les pans coupés de la première chapelle à gauche, dans l'église de S. M. del Popolo, et disposés symétriquement de manière à faire pendants. Il n'y a entre l'un et l'autre que des différences peu marquées, et qu'on retrouve seulement sur quelques parties de l'ornementation et dans les statues.

La forme de ces monuments, fort en usage au xv^e siècle, a beaucoup varié. Il faut reconnaître que la figure d'armoire ou de buffet de marbre donnée à ceux-ci était peut-être celle qui, en les assimilant au meuble, pouvait le mieux exprimer leur destination.

Le motif des petits pilastres cannelés qui accompagnent les figures peut sembler une réminiscence de l'antique. Ce motif, en effet, rappelle les bas-reliefs qu'on voit sur les sarcophages, où souvent les personnages sont comme encadrés dans des arcades supportées par de petites colonnes.

La sculpture d'ornement est ici exécutée avec délicatesse, et les chapiteaux comme les arabesques sont étudiés avec goût. On s'aperçoit que plusieurs parties de ces ornements, celles qu'on voit au-dessous des pilastres cannelés et sur la face des piédestaux, sont des fragments d'arabesques qu'on a voulu utiliser, et qu'on a coupés, en s'inquiétant plutôt de la mesure que de la correction de l'ajustement.

Les figures du Christ et des saints qui l'accompagnent sont d'un haut style; leur attitude est noble et grave. Les auréoles et quelques autres détails de ces figures sont dorés.

Il n'y a dans ces monuments d'autres parties ouvrantes que les deux panneaux lisses qu'on voit au centre sous les inscriptions.

PLANCHE 194.

Candélabres de l'église S. Andrea della Valle.

L'église S. Andrea della Valle est décorée de quatre grands et riches candélabres de bronze : deux sont placés dans le chœur, et les deux autres dans la chapelle Strozzi, qui se trouve la seconde à droite en entrant dans l'église. VIII, 34.

Les candélabres du chœur portent les armes du cardinal Alexandre Peretti Montalto, neveu de Sixte V, qui fit continuer par Carlo Maderno les travaux de ladite église Saint-André; et cette circonstance ferait croire qu'ils furent exécutés sur les dessins du même architecte. Au reste, la forme de ces monuments n'est pas irréprochable; le profil en est mou, et l'ornement est entaché de quelques incorrections; la base est lourde, et surchargée d'ajustements qui pourraient être simplifiés et même purifiés.

Les autres candélabres furent composés pour l'ameublement d'une chapelle où dominant le marbre noir et les objets de bronze que la famille Strozzi, de Florence, fit exécuter par Michel-Ange dans la même église. Dans la chapelle les candélabres sont de bronze comme ceux du chœur, et contrastent avec ces derniers par leur forme anguleuse et la sécheresse de la ciselure; mais ils l'emportent de beaucoup sur eux par le goût des ajustements et l'exacte proportion de la base, sur laquelle ils se trouvent parfaitement assis.

On remarque entre ces mêmes candélabres et celui que Michel-Ange composa pour une chapelle du Vatican, en concurrence avec Raphaël, une analogie si frappante dans plusieurs parties, que cette coïncidence donne une nouvelle preuve que ceux de la chapelle Strozzi sont également l'œuvre du premier artiste.

*Ornements des panneaux d'un tombeau de l'église S. M. del
Popolo.*

- IV, 4. Les instruments de la passion, la croix, les tenailles, le marteau, la couronne d'épines, les clous, la lance et l'éponge, nous ont semblé parfaitement ajustés sur ce tombeau, et mériter d'être reproduits. Quelques arrangements ingénieux se font aussi remarquer dans le panneau du milieu. Le monument dont ces détails font partie est placé dans la nef transversale de S. M. del Popolo.

Bénitier dans l'église S. M. sopra Minerva.

- IX, 8. Le motif de ce bénitier n'a aucune originalité, l'ornementation de la coupe est même lourde, la pose et les formes de l'enfant ne sont certes pas irréprochables; et cependant on ne peut s'empêcher de trouver un certain charme dans l'ensemble. A notre avis, c'est dans la proportion générale, qui est heureuse, plutôt que dans les détails, qu'il faut chercher la raison du bon effet de ce petit monument.

PLANCHE 195.

Palais Sora; plan et élévation.

- VI, 15. Ce palais, bâti en 1505 pour l'habitation du cardinal Niccolo Fieschi, de la famille des comtes de Lavagna, devint ensuite la propriété des Savelli, et enfin des Buoncompagni, ducs de Sora et princes de Piombino. En 1831, il servait de caserne d'infanterie, et nous l'avons retrouvé en 1845 envahi par des ouvriers travaillant à une restauration complète. La façade principale était étayée, et de nombreuses lézardes dénotaient l'urgence d'une reprise générale. Déjà des changements, peu motivés selon nous, avaient été opérés dans la décoration des appartements, et les colonnes du portique de la cour avaient même été remplacées par des peids-droits. La restauration avait alors fait dis-

paraître bien des détails curieux, et quelques plafonds semblaient seuls



devoir être épargnés. Pour ne pas laisser s'effacer complètement le souvenir de l'ancienne cour, nous donnons ci-contre un croquis de l'état primitif des bâtiments intérieurs, avant que les derniers travaux fussent venus en dénaturer les dispositions. C'est pour un motif semblable que nous reproduisons plusieurs inscriptions que nous avons copiées, et qui peut-être n'existent plus aujourd'hui. Trois étaient gravées sur la frise de diverses portes du premier étage,

tandis que la quatrième et dernière figurait sur la frise d'une cheminée :

NICOLAUS ETHERES DE FLISCO LAVANIE COM.

N. CAR. DE FLISCO

VRBANVS DE FLISCO LAVANIE COMES

GVIDO MARCHIO DE VAINIS

Ces inscriptions ont un véritable intérêt historique, puisqu'elles confirment l'origine de l'édifice. L'architecture de ce palais est généralement attribuée à Bramante : mais à Rome la célébrité de cet architecte est telle, qu'on le désigne souvent, et sans le moindre fondement, comme auteur de monuments auxquels il ne peut avoir pris aucune part. Il faut donc se défier de cette popularité, en convenant toutefois qu'il y a lieu de faire ici des rapprochements entre le palais Sora et celui de la chancellerie, du moins quant à l'ordonnance générale. L'analogie existe pour les avant-corps peu saillants des extrémités de la façade ; elle se retrouve dans les croisées du rez-de-chaussée et du premier étage, qui dans les deux palais sont cintrées, et enfin dans la disposition du portique de la cour. D'autres rapports peu-

vent encore être signalés entre les ordres du palais Sora et ceux de la cour du Vatican, et de plus frappants encore entre les détails de ce même palais Sora et ceux du palais Giraud. Mais comme, d'un autre côté, on ne rencontre plus ici l'exquise délicatesse du grand architecte, que tout au contraire on remarque des négligences sans nombre dans l'étude des détails, et des différences très-prononcées entre les profils des deux monuments, le doute vient à l'esprit, et l'on ne saurait se prononcer d'une manière absolue. Nous trouvons néanmoins assez d'éléments de ressemblance pour nous décider en faveur de la tradition, mais en y mettant toutefois cette restriction : que Bramante, comme il l'a fait si souvent, a pu composer les dessins, et cependant rester étranger à l'exécution.

Le plan ne présente dans la distribution aucune originalité ni rien de caractéristique. Il est disposé avec assez de régularité, et c'est tout ce qu'on en peut dire. La façade, au contraire, se distingue par une belle masse et par une riche et noble ordonnance. Mais quand on en vient aux détails et qu'on s'y arrête, la critique peut s'y exercer longtemps. Ainsi les deux ordres du rez-de-chaussée, le grand comme le petit, portent des triglyphes trop serrés, et conséquemment des métopes beaucoup trop étroites. Le motif des corniches, qui, au rez-de-chaussée et au premier étage, remplacent les bandeaux, est certes un heureux expédient pour relier entre eux les entablements des deux avant-corps, et pour rattacher celui du rez-de-chaussée à la porte centrale; mais ces corniches eussent demandé dans la modénature des modifications mieux entendues et plus simples, enfin des profils mieux étudiés. A tous les étages les croisées sont évidemment trop rapprochées et les frontons trop élevés. Ajoutons que l'exécution générale des détails, les profils, et même l'ornementation, se font remarquer par une absence absolue de finesse qui semble faire exception dans une époque où les ouvrages d'art se distinguaient surtout par ce genre de mérite.

Les deux étages supérieurs, additions malheureuses d'un temps de

décadence et de mauvais goût, sont en désaccord avec la décoration des étages inférieurs, mais leur masse ajoute cependant de la magnificence à l'ensemble. Il n'est pas douteux que leur poids a dû contribuer à ouvrir ces lézardes qui menacent de toutes parts, et qui, faisant craindre pour la durée de l'édifice, ont motivé la dernière restauration.

PLANCHE 196.

Escalier du palais Braschi; plans, coupes, et vue prise à la hauteur du deuxième étage.

Ce palais, situé à l'extrémité de la place Navona, est isolé de toutes parts. Il fut bâti sur l'emplacement du palais Santobuono, vers 1790, par Pie VI, pour servir d'habitation à ses neveux les ducs Braschi. L'architecte Cosimo Morelli en donna les plans. Le vieux palais qui fut démoli passait pour un des plus vastes et des plus magnifiques de la cité, et avait été construit par Antonio da Sangallo pour Antonio di Monte, cardinal de Sainte-Praxède. VI, 20.

A défaut d'une description que nous-même ne pouvons plus donner de l'ancien palais, nous reproduisons, en la traduisant, celle que nous a laissée Vasari : « Antonio di Monte, dit-il, cardinal di « S. Prassede, se trouvant en ce temps à Rome, voulut que le même « architecte (*Sangallo*) lui bâtît le palais où il a habité depuis, et qui « répond, dans le quartier Agonal, au lieu où se trouve la statue de « maître Pasquino. Il fit ensuite élever du côté de la place, et vers le « milieu de celle-ci, une tour qui se compose d'une belle ordonnance « de pilastres et de fenêtres depuis le premier étage jusqu'au troisième. « Cette construction fut exécutée avec élégance, et achevée sur les « dessins d'Antonio da Sangallo. »

A ces renseignements de Vasari nous pouvons ajouter quelques indications plus précises, afin de conserver du moins un souvenir assez arrêté d'une œuvre estimée, dont il ne reste plus aujourd'hui au-

cune trace. Voici donc un croquis de la façade, d'après la plus ancienne gravure que nous connaissions, celle d'Israël Silvestre, et qui



nous semble le mieux donner l'idée de l'état primitif; car les gravures de Falda et de Piranesi ne représentent le vieux palais qu'après qu'on lui avait déjà fait subir de notables changements. Celui-ci fut possédé successivement par la duchesse de la Trémouille, par l'illustre famille Orsini, et enfin par les ducs Caracciolo

Santobuono, dont il a longtemps porté le nom.

Le palais moderne ou Braschi a été bâti avec magnificence : les façades sont régulières, d'un aspect sévère, fortifiées au rez-de-chaussée par des bossages, mais d'une architecture monotone et sans caractère. On chercherait en vain dans l'ensemble un parti décidé, et les détails manquent de finesse et de goût. Dans cet édifice, l'escalier seul mérite qu'on y porte attention ; car il produit sur tout le monde l'effet de la surprise et d'une sorte d'admiration, effet qu'on explique, et qu'il faut attribuer d'abord aux grandes proportions, à la bonne disposition de son plan, et enfin à l'éclat et à la richesse des matériaux. Les colonnes sont en granit rouge ; les pilastres et les revêtements, en marbre de couleurs variées ; enfin les balustrades et les marches, en marbre blanc. Quant aux voûtes, elles sont décorées d'arabesques et de peintures. Mais nous devons ajouter avec regret qu'aucun ajustement ingénieux, aucun détail marqué de sentiment et de goût, ne viennent donner du prix à toutes ces richesses. Il y a, si l'on veut, dans l'exécution, de la précision et du soin, mais aussi beaucoup de sécheresse.

La vue qui fait le sujet principal de cette planche est prise à la hau-

teur du deuxième étage ; elle fait connaître l'ordonnance générale, les rampes, la grande voûte, la lanterne, enfin toute la décoration de la partie supérieure de l'escalier. Quant aux plans et aux coupes disposés autour de la vue, ils sont destinés à compléter les renseignements qui manqueraient sur cet escalier. On pourra y recourir au besoin pour les parties qui sembleraient inintelligibles.

On remarque à l'extérieur, adossé à l'un des angles du palais, un très-beau fragment de statue antique qui représente Ménélas soutenant et défendant le corps de Patrocle. C'est à côté ou aux pieds de cette statue, très-connue sous le nom de Pasquino, qu'on affiche encore des satires qui s'adressent le plus souvent aux actes du gouvernement. L'origine de cet usage vient de ce qu'un tailleur, appelé Pasquino, raillait jadis, avec beaucoup de malice, tous ceux qui passaient devant sa boutique, située près de là. La statue de Ménélas ayant été trouvée dans les fouilles du palais, sans doute au temps de Sangallo, et placée à l'un des angles, le peuple crut y voir une résurrection, et, en souvenir du défunt, la nomma Pasquino : depuis lors tous les pamphlets affichés près d'elle furent réputés l'œuvre du caustique tailleur. Cette tolérance accordée à la critique donnait à l'autorité le moyen de juger de l'opinion publique. Une autre statue, nommée Marforio, qui est maintenant au musée du Capitole et qu'on voyait autrefois dans une rue voisine, portait souvent la réponse aux diatribes de maître Pasquino.

PLANCHE 197.

Escalier du palais Braschi ; vue prise du palier du premier étage.

L'escalier est ici présenté sous un nouvel aspect non moins pittoresque et non moins monumental. La vue suffira pour donner le détail de l'ordre et de la balustrade, et pour faire apprécier la décoration des petites voûtes suspendues au-dessus des rampes et des paliers. VI, 20.

—————

Maison via della Pace.

- VI, 40. Si la composition du plan de cette maison n'a rien d'original, du moins la disposition des bâtiments et des cours est aussi bien entendue qu'elle pouvait l'être dans un espace aussi étroit.

Plan du palais Accoramboni, piazza Rusticucci.

- XIV, 16. Ce palais, construit par Carlo Maderno, appartenait d'abord aux Rusticucci, dont le nom a été donné à la petite place qui précède, et qui se confond avec la grande place Saint-Pierre. Il est aujourd'hui la propriété des marquis Accoramboni.

Le plan est divisé en deux parties à peu près égales, par un portique qui traverse le palais d'une rue à l'autre. On trouve à droite un jardin entouré d'arcades, et l'escalier principal, qui est bien disposé et d'une noble apparence. Du côté gauche, les divisions multipliées indiquent assez que dans cette partie existent les appartements d'habitation. La construction ne semble pas homogène ni du même jet. On dirait que le côté droit a seul été bâti par Carlo Maderno pour l'embellissement du palais, et conséquemment qu'il est postérieur à l'autre partie de l'édifice.

Nous mentionnerons dans la petite cour une disposition assez louable. Pour faciliter les communications, on a établi aux divers étages des balcons supportés par de fortes consoles : ces balcons sont abrités par la grande saillie du toit.

Maison via di Monte Brianzo.

- V, 6. Dans ce plan la loge du fond est d'un agréable aspect. La vue de la fontaine et les montagnes qu'on aperçoit au delà du Tibre contribuent à donner du charme à la cour.

PLANCHE 198.

Église del Gesù et maison professe des jésuites.

L'église du Gesù fut commencée en 1568 par le cardinal Alexandre Farnèse, sur les dessins de Giacomo Barozzi da Vignola. Deux ans après la mort de celui-ci, en 1575, l'église fut achevée par son élève Giacomo della Porta, qui construisit la façade et la coupole. En 1623, des bâtiments considérables furent annexés à l'église par le cardinal Odoardo Farnèse, et élevés, sous la direction de Girolamo Rainaldi, pour servir d'habitation ou de maison professe à la compagnie des jésuites et de résidence à leur général. Cet agrandissement entraîna la démolition de deux îlots, et par suite celle des deux petites églises S. M. della Strada et S. Andrea.

L'église de Vignole se fait surtout remarquer par la belle disposition de son plan. La proportion de l'ordre intérieur, celle des arcades et des voûtes, ne sont pas moins dignes d'éloges. La nef est à citer pour son extrême magnificence; les marbres précieux, les stucs, les sculptures, les peintures et les dorures y sont partout répandus à profusion. Mais rien n'égale la richesse de l'autel, dédié à saint Ignace, qu'on voit à gauche à l'extrémité de la nef transversale. En effet, les quatre colonnes qui supportent le fronton de cet autel, élevé sur les dessins du père Pozzi, jésuite, sont en lapis-lazuli, et ornées de cannelures en bronze doré; les piédestaux, l'entablement et le fronton sont en vert antique; la statue du saint, mort en 1556 et canonisé en 1622, haute de 2^m,90, est tout entière en argent, et dorée sur plusieurs parties; et des pierres précieuses forment les ornements des habits sacerdotaux. Le modèle de cette statue fut composé par Legros, artiste français, alors le plus célèbre des sculpteurs de Rome. Le maître-autel du fond de l'abside, élevé dans l'origine par Giacomo della Porta, a été renouvelé il y a peu d'années.

La sacristie est spacieuse, d'une belle apparence, et pourvue de

dépendances très-complètes. Ses communications avec l'église et le cloître sont combinées avec infiniment d'adresse.

Nous avons déjà fait connaître, Pl. 41, la façade de l'entrée principale du cloître. A proximité de cette entrée se trouvent le parloir et une petite cour entourée d'un portique qui introduit à l'église, à la sacristie et au cloître. Il faut l'étudier pour découvrir tout ce que cette partie du plan offre de dispositions ingénieuses et pleines de raison.

Le couvent est d'une grande étendue, et la distribution du plan parfaitement ordonnée. La circulation est partout bien établie, les communications faciles, et les entrées extérieures d'un accès commode. Dans la plupart des habitations religieuses, le cloître est entouré d'un portique qui règne sur tous les côtés; ici, au contraire, l'architecte n'a admis qu'un seul portique, servant de promenoir abrité, et donnant entrée aux grandes salles d'un usage général. Partout ailleurs des corridors intérieurs et spacieux desservent les autres salles, les escaliers et les cellules. Celles-ci sont toutes pourvues au rez-de-chaussée de petits escaliers qui aboutissent à une soupente. Enfin on ne pouvait mieux choisir la situation des deux principaux escaliers qui font arriver aux étages supérieurs, où l'on trouve une distribution analogue à celle du rez-de-chaussée, et de nombreuses cellules disposées de la même manière.

Toute la partie de l'habitation qu'on voit à droite sur le plan est consacrée aux objets de première nécessité; c'est là qu'on trouve les cuisines, les lavoirs et leurs dépendances, ainsi que la cour de service, dont on n'a pas oublié l'entrée particulière, jugée indispensable. Une vaste salle, le réfectoire, précédé d'un lave-mains, a été judicieusement installé à proximité des cuisines. Grâce à ces dispositions, toutes empreintes d'une louable prévoyance, l'intérieur du couvent a été préservé de tous les inconvénients du voisinage des salles de service.

Un beau jardin a été ménagé au centre des bâtiments; il est orné d'une fontaine jaillissante, de forme pyramidale. L'éclat et la fraîcheur de la verdure font une heureuse diversion aux lignes sévères de l'ar-

chitecture, et doivent être fort appréciés par les habitants du couvent.

Nous bornerons là ce que nous avons à dire de ce plan, qui est établi dans d'excellentes conditions. Sans doute on n'y trouve pas la régularité académique, ou l'un de ces partis saisissants qu'on célèbre par acclamations; mais il a un mérite réel, celui d'être l'expression d'un programme bien conçu et complet, où les besoins et les exigences d'un grand établissement monastique sont nettement rendus.

La vue du cloître, gravée au-dessus du plan, est prise sous le portique qui borde le jardin : elle est très-pittoresque et très-variée. Cette vue, où le dôme de l'église se groupe avec les bâtiments du couvent et la fontaine centrale, où les arbustes se mêlent au gazon et aux fleurs, doit apporter quelque charme dans la vie monotone et contemplative des pieux habitants de cette paisible demeure.

PLANCHE 199.

*Chapelle S. Andrea, vigne et villa di papa Giulio, via Flaminia.
Notions préliminaires.*

Au commencement du xvi^e siècle, le cardinal Antonio Fabiani di Monte, dont la famille était originaire de Monte-Sansavino près d'Arezzo, possédait une vigne située au nord de Rome, à un mille et demi de la ville, entre la porte du Peuple et le pont Milvius. La voie *Flaminia*, qu'on nomme aujourd'hui *via di ponte Molle*, séparait en deux parties cette propriété, qui s'étendait à gauche jusqu'au Tibre, et à droite jusqu'au pied des collines. On ne saurait dire si la vigne était pourvue de bâtiments quand le cardinal chargea Jacopo Sansovino (1) et ensuite Baldassarre Peruzzi d'exécuter ceux que nous al-

(1) Voici les renseignements importants, mais bien incomplets, que donne à ce sujet Vasari : « *E per Antonio di Monte cominciò una gran fabrica alla sua vigna fuor di Roma in sull' acqua vergine. Il (Jacopo Sansovino) cominciò hors de Rome, à la vigne du cardinal di Monte, un grand bâtiment situé au-dessus de l'eau vierge.* » Le témoignage de Vasari est irrécusable; initié en effet aux affaires de la famille di Monte, et coopérant lui-même peu après aux travaux de la villa, il devait avoir sur ces localités les documents les plus positifs. N'est-il pas d'ailleurs

lons mentionner. Ces architectes construisirent à gauche de la route, pour servir d'entrée à la vigne, une grande porte en arcade ornée de

vraisemblable que le vieux cardinal dut naturellement choisir pour architecte son compatriote Sansovino, puisqu'il avait déjà des relations intimes avec sa famille, au point que son neveu, depuis Jules III, fut en 1521 le parrain de l'un de ses enfants?

D'un autre côté, la tradition attribue ce bâtiment à Peruzzi, et nous avons pu reconnaître plusieurs fois, d'après les manuscrits que nous possédons, que la tradition, quand il s'agissait de Peruzzi, avait presque toujours raison. Placé entre deux dire aussi contradictoires, il était naturel d'en appeler au témoignage du monument. Nous avons donc fait toutes les recherches, toutes les comparaisons imaginables, sans trouver dans les édifices, soit de Rome, soit de Venise, exécutés par Sansovino, des analogies concluantes pour cet architecte. Si nous n'avons rien de plus certain à l'égard de Peruzzi, il n'y a pas lieu de s'en étonner; Peruzzi dans ses œuvres tient toujours en suspens le critique le plus fin, le plus exercé, tant il est habile à se transformer, tant il est toujours différent de lui-même. Nous reconnaissons, il est vrai, dans les profils et dans les détails, l'élégance, le fini de Peruzzi et le précieux de son exécution, mais sans pouvoir y retrouver précisément le caractère de son architecture. Dans notre incertitude, nous avons cherché à concilier les deux opinions au moyen d'une sorte de transaction, et voici de quelle manière. Nous admettons avec Vasari que Sansovino commença les constructions, mais qu'en 1527, ayant eu cruellement à souffrir du désastre de Rome, il alla à Venise chercher un asile que Peruzzi trouvait à Sienne, sa patrie. Tandis que le premier artiste se fixait pour toujours à Venise, le second ne tarda pas à revenir à Rome. Il est vraisemblable qu'à son retour ce fut lui que le cardinal Antonio chargea de continuer les constructions de sa vigne, alors très-peu avancées, en exigeant sans doute qu'on ne changeât rien aux projets déjà arrêtés. La douceur du caractère de Peruzzi nous ferait croire qu'il se conforma à ces prescriptions; de là vient qu'il est si difficile aujourd'hui de se prononcer sur l'auteur, quand on reconnaît une sorte de contradiction entre l'ensemble et les détails.

Ici se présente une objection sérieuse que nous ne pouvons taire. N'avons-nous pas dit plus haut (page 415) qu'Antonio di Monte, cardinal de Sainte-Praxède, avait fait bâtir son palais de Rome par Antonio da Sangallo? Alors, nous le demandons, comment expliquer que le choix du cardinal se fût porté sur un architecte autre que Sangallo quand il songea à faire continuer les constructions de sa vigne, située dans un faubourg aux portes de Rome? Nous ne voyons pas quel motif eût engagé le cardinal à retirer sa confiance à son architecte. Ajoutons même qu'on peut aussi retrouver quelque analogie entre le rez-de-chaussée de la façade cintrée du pan coupé et diverses œuvres de Sangallo; enfin, que le profil du balustre en bronze de la loge de la façade principale est presque identique avec celui de la façade du palais Sacchetti (voyez Pl. 94 et 204). Ces circonstances et ces rapprochements, nous ne le dissimulons pas, ont d'abord jeté du doute dans notre esprit et ébranlé nos convictions; mais comme les analogies sont cependant en plus grand nombre chez Peruzzi, et qu'en outre la tradition se déclare pour lui, nous avons dû persister dans notre première opinion.

On s'étonne toutefois que Vasari ne nous ait transmis aucun détail de nature à éclaircir nos doutes, mais on sait que le biographe n'enregistrait souvent que le trait principal d'un fait, ce qui explique pourquoi il se borna à dire que *Sansovino commença les bâtiments*. Je soupçonne, au reste, Vasari d'avoir omis à dessein de nommer les continuateurs, pour n'avoir pas à citer Pirro Ligorio, qui, au temps où il écrivait, venait d'exécuter pour Pie IV quelques travaux au deuxième étage de ce bâtiment. Il est à remarquer que Vasari n'a mentionné que deux ou

bossages, et à la suite de cette porte quelques maisons qui existent encore, et sur lesquelles on distingue même aujourd'hui des traces d'anciennes figures peintes. Sur le côté droit, ils élevèrent jusqu'au couronnement une habitation assez importante, dont nous donnons ici les dessins et la description. Mais en 1533 le cardinal mourut (1); Peruzzi ne lui survécut que trois ans, et les travaux restèrent suspendus indéfiniment. Le neveu du cardinal et son héritier, qui prit, ainsi que son oncle, le titre de cardinal *di Monte*, ayant été nommé légat à Bologne, dut s'éloigner de Rome, sa patrie, sans songer d'abord à rien ajouter aux embellissements commencés. Mais ayant été élu pape en 1550, sous le nom de Jules III, il voulut, à l'exemple de plusieurs pontifes ses prédécesseurs, se créer un lieu de plaisance; et pendant son règne, qui ne dura que cinq ans, il appliqua tous ses soins à réaliser cet objet de ses vœux, et il y consacra des sommes considérables. Cependant l'héritage de son oncle était d'une étendue insuffisante, et l'espace manquait pour le but qu'il voulait atteindre. Il fut donc obligé d'acheter la vigne d'un cardinal bolonais nommé Giovanni Poggio, afin d'étendre son domaine jusque sur les collines voisines, nommées *Parioli*, qui forment la suite du mont *Pincius*, de ce mont si recherché des anciens pour l'aménité du site, et qu'ils appelaient *Colline des jardins* (2).

Avant de rien entreprendre, le pape prit les avis de Vasari qu'il affectionnait beaucoup, et lui demanda des dessins qu'il modifia à diverses reprises et suivant ses caprices. Michel-Ange fut ensuite consulté, et fit aux plans de nouveaux changements. Enfin, sur la présentation de Vasari, Jules III choisit pour son architecte Vignole, qu'il

trois fois Pirro Ligorio, et toujours avec malveillance, ce qui ferait croire qu'il existait entre les deux artistes de mauvais rapports, si ce n'est même de l'inimitié.

(1) Antonio Fabianus di Monte, cardinal Portuen, mourut à l'âge de soixante-douze ans, comme le témoigne l'inscription de son tombeau, que j'ai copiée dans l'église S. Pietro in Montorio. Ce tombeau lui fut érigé par les soins de son neveu le pape Jules III; Michel-Ange et Vasari dirigèrent les travaux, et Ammanati en exécuta les sculptures.

(2) Ovide, qui possédait près de là une habitation, nous a laissé une description des agréments de ce lieu.

avait d'ailleurs connu à Bologne au temps de sa légation. Pour satisfaire à l'empressement du pape, Vignole dut se mettre aussitôt à l'œuvre. Le premier point qu'il fallut arrêter fut la position du bâtiment principal. On le maintint dans la vallée, et il fut porté à environ 360 mètres de la route. Sous tous les rapports le choix du site était d'une convenance parfaite : au nord et au sud, l'habitation était abritée par des collines et éloignée du bruit ; l'accès en était facile, et de tous côtés la vue était aussi variée que pittoresque.

Sous le pontificat de Clément VII et pendant le sac de Rome, Jules III, alors prélat et livré comme otage, avait échappé aux brutalités des soldats de Charles-Quint le jour de la fête de saint André ; il attribuait à ce saint le bienfait de sa délivrance, et il voulut, comme témoignage de sa reconnaissance, lui élever une chapelle. Vignole, chargé de ce soin, bâtit donc sur le bord de la voie Flaminia un petit temple élégant, situé à droite au delà du casin de Peruzzi. D'autres édifices accessoires et destinés aux embellissements de la villa furent ensuite entrepris sur divers points. On en voit aujourd'hui quelques vestiges, notamment, sur l'une des collines, une loge fort dégradée, mais qui dénote son ancienne magnificence ; et, dans le voisinage, des grottes dédiées aux nymphes rappellent les cavernes sacrées où les anciens honoraient les dieux. L'architecture ne fut pas seule appelée à décorer cette délicieuse villa : des peintures dues au pinceau de Stefano Veltroni, de Prospero Fontana, de Taddeo Zuccheri et de son école, et même de Giorgio Vasari, vinrent par leur éclat, leurs vives couleurs et leurs poétiques emblèmes, ajouter aux charmes de ce séjour.

Malheureusement Vignole et les artistes ses collaborateurs, et plus tard ceux qui lui succédèrent, eurent beaucoup à souffrir des caprices et du caractère indécis du pape, ainsi que des tracasseries journalières de son favori et maestro di camera, l'évêque de Forli, messer Pier Giovanni Aliotti (1). Celui-ci entravait perpétuellement

(1) Michel-Ange, qui lui aussi, en diverses occasions, s'étant vu entravé par ce favori tran-

la marche des travaux en donnant des ordres absurdes qu'il fallait éluder, et trop souvent exécuter. Triste destinée que celle des architectes, et dont ne sont pas même exempts les maîtres de l'art, d'être obligés de subir les volontés d'un ignorant ou d'un sot en crédit!

Si, pour rechercher quels furent les divers architectes qui coopèrent à la construction de ce bel édifice, et distribuer à chacun la part de l'œuvre qui lui appartient, on n'avait d'autre guide que le récit incomplet de Vasari, on serait certes induit en erreur. Heureusement le monument lui-même est un témoin plus véridique, et fournit à ceux qui ont médité sur leur art et étudié la manière de chaque maître, des documents moins contestables. C'est ce témoignage que nous ferons prévaloir. Vasari, qui avait procuré à Vignole la direction de cette affaire, se considérant comme son protecteur, crut pouvoir s'attribuer sans façon l'honneur d'une si brillante réussite. Pour mieux faire juger de l'importance qu'il se donne en cette occasion et rectifier son récit, je citerai ses propres expressions : « C'est moi, dit-il, « qui le premier fis les dessins et toute la composition de la vigne que « Jules III fit construire avec une dépense incroyable : bien qu'ensuite « elle ait été exécutée *par d'autres*, je n'en fus pas moins celui qui tou- « jours mit les idées du pape en dessins, lesquels furent donnés ensuite « à revoir et à corriger à Michel-Ange ; et Giacomo Barozzi da Vignola « acheva, sur un *grand nombre* de ses propres dessins, les chambres, « les salles et *beaucoup* d'autres ornements de ce lieu. Mais la fontaine « basse est de ma composition et de celle d'Ammanati, qui en suivit « l'exécution, et qui éleva la loge située au-dessus de la fontaine (1). »

chant du capable et décidant sur toutes choses, n'était pas homme, comme on sait, à endurer des contrariétés avec patience, l'avait surnommé *Monsignor tante cose* (Monseigneur propre à tant de choses.) Ce mot est resté dans la langue italienne pour désigner un importun, faiseur d'embaras. Dans sa correspondance avec Vasari, Michel-Ange s'exprime ainsi : « *Il tante cose lo « seppe..... io, per non combattere con chi da le mosse a venti, mi son tirato addreto..... Le tante « cose l'apprit..... et moi, pour n'avoir pas à combattre celui qui pousse le vent (c'est-à-dire « qui ne fait que des actions niaises et sans effet), je me suis retiré en arrière..... »*

(1) « Essendo io stato il primo che disegnasse e facesse l'invenzione della vigna Julia, « che egli fece fare con spesa incredibile ; la quale sebbene fù poi da altri eseguita, io fui nondi-

Ces indications, bien que données avec une apparence de vérité, n'en conduiraient pas moins à des conclusions très-inexactes, si elles restaient sans commentaires. Ainsi, d'après le récit, les dessins, ou plutôt les croquis, sont d'abord tracés par Vasari, puis revus et modifiés par Michel-Ange; mais on convient que c'est un autre qui les exécute, et cet autre, c'est Vignole, architecte d'une si haute valeur, auquel on semble n'assigner qu'un rôle secondaire, et qu'on amoindrit ainsi d'un trait de plume.

Ici j'en appelle à quiconque sait lire dans les œuvres des maîtres du XVI^e siècle : peut-on retrouver dans le bâtiment principal de la villa l'architecture sans caractère de Vasari ou l'incorrection de Michel-Ange? N'y reconnaît-on pas, au contraire, les motifs ingénieux, le style élégant et les détails gracieux de Vignole? On ne saurait s'y méprendre. Oui, c'est cet artiste modeste qui fut le véritable auteur de toute la partie antérieure de l'édifice. Sans doute, et nous ne le nions pas, il dut recevoir quelques dessins de ses confrères en crédit, et d'une autorité supérieure à la sienne; mais il eut le grand mérite de savoir tirer parti de ces esquisses peu arrêtées, et de les étudier avec le goût exquis qu'il apportait dans tous ses travaux. En lui imposant les idées de ses collaborateurs, on ne lui donna que des entraves. Que d'adresse ne lui fallut-il pas pour former un ensemble de toutes ces conceptions souvent incohérentes, et pour faire prévaloir dans l'occasion ses propres idées, soit auprès du pape, soit même auprès des deux artistes que Jules III consultait sans cesse, et que Vignole ne pouvait froisser à cause des obligations qu'il leur avait? Aussi lorsque je vois celui-ci abandonner des travaux encore inachevés, puisqu'il restait encore à construire toute la partie du fond de l'édifice, il n'est plus douteux pour moi qu'après avoir essuyé tant d'ennuis et de tiraillements, après avoir été en butte à toutes les tracasseries du pape

« meno quegli che mise sempre in disegno i caprici del papa, che poi si diedero a rivedere e correggere a Michel' Agnolo e Jacopo Barozzi da Vignola fini con molti suoi disegni le stanze, sale e altri ornamenti di quel luogo. Ma la fonte bassa fù d'ordine mio e dell' Ammanato che poi vi restò, e fece la loggia che è sopra la fonte. » (*Vie de Giorgio Vasari.*)

et de ses favoris, ou même de ses propres collaborateurs, après avoir été d'ailleurs si mal récompensé de ses soins et de tant de fatigues, comme l'a noté Vasari, il n'ait désiré quitter une position qui n'était plus tenable, et qu'il n'ait saisi la première occasion d'en sortir. Or, c'est vers cette époque que fut commencé le château de Caprarola; il dut donc accepter avec empressement les offres du cardinal Alexandre Farnèse, juste appréciateur de son mérite, qui lui donnait sa confiance entière et pleine liberté. En quittant Rome, s'il eut quelques regrets, ce fut peut-être de se voir obligé de renoncer à mettre la dernière main à la cour du palais Farnèse; regrets trop justifiés quand il put voir combien son éloignement avait porté de préjudice à l'admirable monument si maltraité par Michel-Ange.

Suivant les détails que nous venons de donner, on peut déterminer maintenant, avec assez de précision, la part que chaque artiste prit à cette importante construction et résumer ainsi toute cette question.

Les dispositions de l'ensemble furent arrêtées d'après les idées du pape, que Vasari traduisit en dessins. Michel-Ange, consulté ensuite, modifia les projets, et Vignole fut chargé de l'exécution, ce qui, en cette circonstance, signifie qu'il ne reçut que des indications qui lui servirent de programme. Toute la partie antérieure, c'est-à-dire le casin ou habitation, est entièrement son ouvrage, à l'exception peut-être d'un léger détail qui n'est que trop facile à reconnaître (1).

La grande cour a pu être commencée par le même architecte, et le bâtiment du fond conduit par lui jusqu'à la moitié du second vestibule, où l'on voit deux portes différentes, contrairement aux lois de la symétrie. On dirait que le successeur de Vignole ne s'est pas contenté de graver son nom sur l'un des pilastres du vestibule, mais qu'il a voulu marquer très-distinctement par cette irrégularité le point où il prenait les constructions : prétention puérile et condamnable en ce qu'elle dépare toujours un ensemble. Ammanati poursuivit les travaux, fit l'étage supérieur des bâtiments de la cour basse, et enfin la nym-

(1) Ce détail est la croisée du premier étage de la cour, située au milieu de la partie cintrée.

phée, ou fontaine du soubassement. Avant de s'éloigner, Vignole construisit le petit temple voisin de Saint-André, et peut-être encore quelques pavillons dispersés dans la villa. Ammanati fut en outre chargé d'établir, sur la façade du pan coupé du casin de la vigne, une fontaine, celle de l'eau vierge, qui subsiste encore au bord de la route.

Jules III ne négligea rien pour accroître les embellissements de la maison de plaisance qu'il se créait avec tant de soins et de dépenses. Il y rassembla un grand nombre d'objets d'art, tels que des statues, des sarcophages, des hermès, des bustes, des vases et autres antiquités précieuses, qui furent distribuées avec goût sur tous les points. Il y fixa bientôt sa résidence habituelle, et y déploya dans ses réceptions une grande magnificence. Souvent, au sortir du Vatican, il aimait à s'y rendre en remontant le cours du Tibre sur une barque élégante. Toutes ces fêtes, toutes ces jouissances furent de courte durée; après un règne de cinq années seulement, la mort vint le surprendre et l'arracher à une vie si douce. Cette mort porta un coup funeste à sa création naissante, qui bientôt perdit toute sa splendeur. Les bâtiments abandonnés dépérèrent, les monuments d'art furent enlevés et dispersés, et les dépendances même distraites ou envahies par d'autres propriétaires. Sous Pie IV, ces abus cessèrent: la partie principale fut réunie au domaine de l'État (*incamerata*). Les armes de ce pape, qu'on voit dans l'intérieur des salles et sur la façade du pan coupé du casin élevé sur le bord de la route, attestent qu'on fit sur ce point des travaux qui sans doute furent dirigés par Pirro Ligorio, l'architecte habituel de Pie IV. Ce pontife, destinant ensuite les bâtiments de la villa à un noble usage, voulut que désormais ils servissent de lieu de repos (*trattenimento*) aux cardinaux, aux ambassadeurs, et aux princes, avant leur entrée dans la capitale; c'était de là que partait le cortège. Cependant la chambre apostolique, en s'emparant de cette propriété, avait spolié la famille di Monte: celle-ci, en effet, possédait originairement une partie du fonds, avant qu'il eût été considérablement étendu aux frais de l'État, et transformé en une villa somp-

tueuse. Aussi Pie V, ayant reconnu l'injustice de cette usurpation, accorda-t-il à cette famille une indemnité dont elle a joui jusqu'à son extinction. Paul V s'occupa vraisemblablement de l'entretien des bâtiments ; ses armes, qu'on retrouve sur les piédestaux de la balustrade de la nymphée, dénotent à coup sûr une restauration.

Deux circonstances malheureuses compromirent fortement l'existence de ce bel édifice, et le mirent à deux doigts de sa ruine. La première fut le passage des troupes autrichiennes et espagnoles, qui en 1744, au temps de la guerre de Naples, le convertirent en hôpital ; la seconde fut la concession par emphytéose qu'on fit de cette propriété à des particuliers. Il n'y eut sorte d'usage indigne auquel ces avides locataires n'aient fait servir le chef-d'œuvre qu'ils ne pouvaient apprécier, et qu'ils songèrent seulement à exploiter.

C'est à Clément XIV, de glorieuse mémoire, à l'amour sincère qu'il portait aux arts, qu'est due la conservation de ce monument. Il commença par indemniser les emphytéotes, remplaça cette propriété dans le domaine de l'État, et en confia la surintendance au cardinal Archinto, son majordome, et au marquis Camille Massimi, son premier fourrier. D'habiles artistes furent ensuite chargés de la restauration ; mais il fallut y dépenser des sommes considérables, car les bâtiments étaient réduits à un état déplorable. Les bois étaient pourris, les fers rongés par la rouille, les aqueducs brisés ; les murs avaient souffert par suite des infiltrations, les dallages étaient gâtés par le feu, les dorures et les peintures noircies par la fumée ; enfin les ornements et les stucs très-endommagés par le temps. Pie VI, loin de laisser imparfaite cette restauration, la fit compléter avec une magnificence royale. C'est ce qu'atteste l'inscription suivante, placée sur la façade du fond de la cour (1) :

(1) Cette inscription n'existe plus : elle a disparu il y a peu d'années, et j'en ignore le motif.

PIVS SEXTVS P.M.

IVLIAE VILLAE IAM VETVSTATE CORRVPATAE

INCHOATAM A CLEMENTE XIV

INSTAVRATIONEM PERFECIT

ANNO MDCCLXXXVIII. PONT. SVI ANNO III.

Le même pontife ayant choisi cet édifice pour son séjour d'automne, le confia aux soins de son neveu et majordome monsignor Braschi Onesti.

De nos jours Léon XII, voulant utiliser ces bâtiments inhabités, jugea à propos d'y établir une école vétérinaire. Celle-ci ayant été supprimée par Pie VIII, les chaires furent transportées à l'université de la Sapienza. Aujourd'hui la villa n'a plus aucune destination, et n'est habitée que par les deux gardiens à qui est confié le soin d'accompagner l'étranger qui la visite.

On regrette que, pour approprier le pavillon d'habitation aux besoins de l'école vétérinaire, on ait ajouté quelques distributions dans le corridor du premier étage, et élevé de légers bâtiments dans les cours latérales. Ces constructions provisoires déparent l'ensemble.

Nous devons ici rendre justice au gouvernement romain, qui, pour la conservation des monuments, fait de grands efforts et ne recule pas devant les sacrifices. Espérons qu'il continuera à avoir pour celui-ci la même sollicitude, et à mériter la reconnaissance des artistes et des hommes éclairés. Ces suffrages sont une digne récompense de ses soins, et une compensation aux dépenses qu'il est obligé de faire (1).

(1) On serait aujourd'hui fort embarrassé pour donner à ce monument une destination utile, afin de dédommager le gouvernement romain des frais qu'exige son entretien. On aimerait, sans doute, qu'il fût rendu à sa destination primitive, et qu'il devînt, comme dans le passé, ou la brillante demeure d'un pape, ou l'habitation somptueuse d'un prince. Mais dans l'état où se trouve la villa, privée qu'elle est de ses dépendances, ce projet paraît impraticable. Pour rétablir les jardins, il faudrait pouvoir faire l'acquisition du sol qui est passé aux mains de divers particuliers, ce qui serait d'une difficulté extrême à réaliser, sans compter la dépense considérable à laquelle on serait forcément entraîné.

On ne peut non plus songer à y organiser une administration; son éloignement de la ville

Entrons maintenant dans quelques détails, et commençons notre examen par la planche 199.

Le plan général du bas de cette planche ajoute à l'intelligence de nos descriptions. D'après lui on jugera parfaitement de la situation de la vigne du cardinal Antonio di Monte, et de l'emplacement du petit temple de Saint-André; on reconnaîtra l'exposition dans la vallée de la villa du pape Jules, et sa distance de la voie Flaminia; enfin on pourra même apprécier le mouvement général du terrain, et suivre le cours du Tibre.

La villa, comme le plan l'indique, est précédée d'une place ayant la forme d'un pentagone qui procure une reculée suffisante pour embrasser l'ensemble de la façade; sur l'un des côtés de la place on voit un passage souterrain nommé l'*Arco oscuro*, lequel donne entrée au chemin qui conduit aux eaux sulfureuses dell' *Acidula*, source dite aujourd'hui *Acqua acetosa*. Comme ce passage est pratiqué sous la colline, il en résulte qu'au-dessus la communication entre les diverses parties de la villa n'est pas interrompue.

La partie supérieure de la planche représente une vue du faubourg du Peuple, et fait connaître l'aspect du petit temple de Saint-André, à gauche les collines qui le dominent, plus loin la vigne d'Antonio di Monte, et à l'horizon la porte du Peuple. La carte et la vue donnent donc une connaissance parfaite des lieux, et se complètent l'une par l'autre.

PLANCHE 200.

Chapelle S. Andrea, via Flaminia; plan, élévation, coupe et détails.

Ce petit temple, ainsi que nous l'avons raconté, fut élevé par Jules III en témoignage de sa reconnaissance envers saint André, au-

est un obstacle, et ce serait d'ailleurs compromettre l'avenir de ses peintures et de sa décoration délicate. L'emploi le plus judicieux qu'on pourrait faire des bâtiments serait d'y former des collections pour l'étude des sciences naturelles, ou d'y établir soit des archives, soit un musée d'un caractère spécial.

quel il attribuait sa délivrance des mains de l'ennemi au temps du sac de Rome en 1527. Il est vraisemblable que le programme de Jules III fut à peu près celui-ci : « Exécutez une chapelle sur le bord de la route, afin qu'elle soit accessible au public; ayez soin qu'elle soit d'une extrême simplicité, et évitez surtout la dépense. » Ces prescriptions durent vivement contrarier les projets de Vignole, qui en cette circonstance eût sans doute aimé à reproduire une image des temples antiques, qu'une étude assidue lui avait rendus si familiers. On voit néanmoins qu'il n'abandonna pas complètement cette idée, qu'il chercha à conserver à son œuvre le caractère antique, et que son type fut le Panthéon. Non-seulement il éleva une coupole avec un couronnement et des détails analogues à son modèle, mais il chercha à en rappeler le péristyle par une sorte de colonnade bas-relief surmontée d'un fronton, à l'instar de plusieurs restes de l'antiquité. Ces imitations de l'antique, si elles n'étaient faites avec goût et beaucoup d'art, sembleraient prétentieuses et puériles : ici, au contraire, l'heureuse proportion et l'élégance des formes donnent au petit temple une apparence d'originalité : c'est à peine si l'on songe au modèle dont l'artiste s'est inspiré. N'est-ce pas là, il faut en convenir, un véritable triomphe pour l'architecte, d'avoir su donner une valeur artistique à une construction qui en dernière analyse ne se compose que d'une seule salle, même petite, et sans le moindre luxe de matériaux ?

Le dessin géométral de la façade n'est pas d'un aspect satisfaisant. L'ordre et le fronton semblent écrasés sous la partie supérieure du monument, dont la masse est relativement trop importante. Mais l'effet de la perspective est tout autre, et Vignole, si versé dans cette science, ne pouvait s'y tromper. S'il a autant élevé cette partie supérieure, c'est qu'il a voulu que la coupole fût aperçue de la route; il a compris que, le point de vue pris de face étant assez rapproché, la coupole et l'attique seraient toujours jugés en raccourci; que, vue de côté, la coupole se détacherait naturellement de l'attique, et que le tout rentrerait ainsi dans de justes proportions. La critique trouverait bien

encore quelque chose à reprendre. Ainsi, par exemple, elle pourrait blâmer l'accouplement des pilastres aux angles d'un fronton; mais l'accouplement, symbole de la force, ajoute moins ici à la réalité qu'à l'apparence. On ne peut nier, toutefois, qu'un pilastre seul à l'angle eût semblé d'une extrême maigreur. S'il s'agissait de colonnes, l'accouplement aux angles d'un fronton, bien qu'étant l'expression de la solidité, ne serait pas de même justifié par le goût. Tout ce que la raison approuve, et c'est un aveu qu'il faut faire, n'est pas toujours admis par l'œil, qui a une logique à lui particulière, qu'on ne peut saisir en toute occasion et qu'on cherche à exprimer par le mot *sentiment*; terme un peu vague, il est vrai, mais sur lequel on ne se trompe pas (1).

On ne saurait dire si les croisées de la façade furent jugées nécessaires par l'architecte, ou s'il dut les établir contre son gré. Toujours est-il que leur ajustement sur une façade imitée des temples antiques était un écueil, et présentait de sérieuses difficultés. En les traitant comme des niches, Vignole sut les ennoblir, et les mettre en harmonie de style avec le reste de l'édifice. A l'intérieur de la chapelle, ces croisées sont renfermées dans des arcades qui les rattachent au système général de la décoration, et qui sont répétées soit en face, soit sur les parois latérales. Pour faire connaître plus complètement l'arrangement de ces croisées tant au dehors qu'à l'intérieur, nous en donnons ici une section faite sur l'axe.

La coupe sur la largeur du petit temple offre un ensemble harmonieux, quant aux lignes et au rapport des masses; mais les peintures n'ayant pas été complètement exécutées, l'intérieur semble pauvre et inachevé. Cet effet est d'autant plus sensible aujourd'hui, que le triste état d'abandon où se trouve cette chapelle semble ajouter à son dénûment. Quelques fresques d'un assez bon style sont à remarquer au-dessus de l'autel; elles semblent de l'origine de la construction, et portent même le caractère des peintures qui décorent plusieurs salles de

(1) « Qualem nequeo monstrare, et sentio tantum. » JUVEN., sat. 7, v. 56.

la villa de Jules III (1). La coupole, les pendentifs et la plupart des panneaux étant dépourvus de peintures, l'ensemble n'a pas toute la valeur qu'il eût reçue de ces ornements accessoires.

Le lecteur appréciera l'heureuse proportion du porche, et l'exquise délicatesse des profils et des ornements. Il sera à même de le faire d'après les détails, sur une grande échelle que nous mettons sous ses yeux.

La chapelle entière est construite en briques, à l'exception du porche, et des corniches de l'attique et de la coupole, corniches qui sont exécutées en *pépérin* et avec une rare finesse. Malheureusement cette pierre se délite par l'effet du temps, et beaucoup de parties sont aujourd'hui tellement dégradées, qu'on ne reconnaît qu'à grand'peine la forme de plusieurs moulures.

Les armes placées au centre du fronton ont disparu. Elles s'y voyaient encore en 1832; nous ne les avons pas retrouvées en 1845.

PLANCHE 201.

Chapelle S. Andrea, via Flaminia; coupe et détails.

La coupe sur la longueur fait connaître l'arrangement de la porte à l'intérieur et celui de l'autel. Cette coupe, comme celle de la planche précédente, offre l'aspect d'une grande nudité que l'exécution des peintures aurait fait disparaître. Les divers détails sont conçus et étudiés dans ce caractère d'éclectisme constamment suivi par Vignole. Les chapiteaux des pilastres intérieurs sont, ainsi que les bases, entièrement semblables à ceux de l'extérieur.

On s'afflige à la vue de l'état de dépérissement auquel est réduit cet élégant petit monument, qui dépend aujourd'hui de l'église S. M. del Popolo. Il faut croire que les revenus de cette église sont trop

(1) Vasari désigne Pellegrino, habile peintre bolonais, comme ayant exécuté dans cette chapelle deux belles figures de saint Pierre et de saint André : « *Fece un S. Pietro e un S. Andrea, e che furono due molto lodate figure.* » (*Vie de Francesco Primaticcio.*)

modiques pour permettre d'entreprendre des réparations, qui pourtant sont urgentes. Mais il faudrait que les travaux fussent exécutés dans de bonnes conditions, et que l'artiste qui en serait chargé eût l'intelligence de l'architecture du xvi^e siècle pour restituer, dans l'esprit du maître, les parties qui sont détruites. La restauration comprendrait la totalité des peintures, afin que le petit temple atteignît à son entière perfection et parût dans tout son éclat.

Il arrive souvent que des cardinaux, jaloux de perpétuer leur mémoire par un monument d'architecture, se chargent de réparations d'églises, et y dépensent des sommes considérables, sans fruit pour leur réputation. Comment se fait-il qu'aucun d'eux n'ait songé jusqu'ici à la chapelle Saint-André, à ce petit chef-d'œuvre qui sans aucun doute mettrait leur nom en honneur, si l'artiste était choisi avec discernement, et si la tâche était dignement remplie?

PLANCHE 202.

Vigne di papa Giulio, via Flaminia; plans, élévation principale et vue extérieure du casin.

Dans le précis historique que nous avons mis en tête de la notice de la planche 199, nous avons exposé les raisons qui nous font attribuer à Sansovino et à Peruzzi la construction des bâtiments de cette vigne, nous fondant, d'une part, sur l'autorité de Vasari à l'égard de Sansovino, de l'autre, sur la tradition et l'opinion de plusieurs auteurs à l'égard de Peruzzi, mais plus particulièrement sur des analogies avec son style. Nous réputons impossible de pouvoir préciser aujourd'hui ce qui appartient à chaque architecte. Si Sansovino, suivant l'expression de Vasari, commença les constructions et en arrêta les dispositions principales, nous pensons qu'il n'eut qu'une faible part à l'exécution, qui doit être en majeure partie, ainsi que les détails, de Baldassarre Peruzzi.

En examinant le plan du rez-de-chaussée, on est surpris de n'y ren-

contrer, comme dans la plupart des édifices de ce genre, presque rien de ce qui caractérise une habitation : les logements étant reportés au premier étage, on ne trouve ici qu'un vestibule, un portique, un grand escalier, et une vaste salle à la voûte de laquelle on distingue quelques traces de peintures. Cette pièce pouvait seule servir de retraite. Quelle était sa destination ? Servait-elle de salle à manger ou de salle de repos ? C'est ce qu'on ne saurait dire aujourd'hui.

L'ajustement du pan coupé, aussi bien que le portique qui environne de trois côtés un petit jardin de forme hexagone, sont fort bien étudiés. Autour de ce jardin règne un canal ayant 1^m,50 de largeur, où coulent abondamment les eaux de l'aqueduc de l'eau vierge (*l'acqua vergine*). Ces eaux devaient communiquer une agréable fraîcheur à la petite île ; et celle-ci, étant de plus abritée par les bâtiments, devait être un lieu de refuge contre les ardeurs de l'été.

Au lieu des deux colonnes qui se voient sur le plan à l'entrée du jardin, existent deux lourds piliers en briques, d'une construction grossière et sans doute provisoire. Évidemment ces piliers étaient considérés comme des étais destinés à soutenir l'architrave ; ils devaient être remplacés par des colonnes correspondant aux pilastres du mur, et, comme eux aussi, poser directement sur le sol sans l'intermédiaire d'un piédestal. Il est même possible que les colonnes aient existé, et qu'ensuite on les ait enlevées et utilisées dans un autre monument.

Pour mieux concevoir le motif de la substitution des colonnes aux piliers, il faut consulter la vue de la planche suivante.

L'escalier est à *gradinata*, et carrelé en briques de champ. Sa pente trop roide en rend l'usage fort incommode.

Le plan du premier étage contient deux appartements distincts, séparés par la loge qui marque le milieu de la façade. Cette loge non-seulement met en communication les deux appartements, mais elle donne entrée à une vaste salle pouvant servir à de grandes réunions. On doit remarquer qu'au premier étage le prolongement de l'escalier

a un double accès, et deux rampes qui, à partir du premier palier, se confondent en une seule.

Quelque bizarres que ces plans puissent paraître au premier aperçu, on peut juger maintenant, d'après ce que nous venons de dire, qu'ils devaient néanmoins satisfaire aux usages de l'époque, et qu'ils étaient surtout parfaitement adaptés aux exigences du personnage pour lequel l'édifice avait été élevé.

Les voûtes des salles qui au premier étage avoisinent le pan coupé sont ornées de stucs et de peintures. On y remarque les armes de Pie IV et l'inscription suivante :

PIVS IIII MEDICES

MEDIOLANENSIS

PONTIFEX MAXIMVS

ANNO SALVT. MDLXIII.

La décoration de ces voûtes appartient bien évidemment à Pirro Ligorio, l'architecte favori de Pie IV. Son style, d'ailleurs, s'y reconnaît aisément dans les profils et dans l'ornementation (1).

De la loge du premier étage on jouit d'une vue très-pittoresque. Le Tibre coule à vos pieds, et devant vous, à l'horizon, se présente le mont Mario; à gauche, on découvre une partie de Rome, la ligne sévère du Vatican et la basilique de Saint-Pierre; derrière et au-dessus, les crêtes d'une partie du Janicule. Du côté opposé, quand on se place au même étage à l'extrémité de la grande salle, la vue est plus bornée et offre moins de variété; on a sous les yeux les coteaux des monts Parioli et les bois de la villa Borghèse. C'est une justice qu'il faut rendre aux architectes italiens : rarement, quand le site y prête, ils négligent d'ajouter aux agréments d'une habitation le charme que peut procurer l'étendue de l'horizon, ou la beauté du site.

Le caractère de la façade est grave au rez-de-chaussée, élégant au premier étage. Le grand mur lisse du rez-de-chaussée accuse bien un

(1) Voir la villa Pia, et faire des rapprochements avec les détails des façades et des voûtes.

lieu où l'on vient chercher la retraite, où l'on s'enferme avec l'intention de n'avoir aucune communication avec le dehors. Le portone est d'un bel appareil, mais les bossages sont d'un style trop sévère pour accompagner un ordre corinthien. La corniche de cet ordre offre une particularité assez curieuse, dont je ne connais aucun autre exemple. Au-dessus de cette corniche, déjà complète, on a ajouté plusieurs moulures dans la partie seulement qui correspond au balcon, évidemment pour donner à cette corniche plus de saillie. Sans être recommandable, cet ajustement n'est pas non plus d'un mauvais effet : l'avantage qu'il procure, de donner une saillie suffisante pour la circulation sur le balcon, fait qu'on ne saurait blâmer l'artiste d'avoir adopté cet expédient.

Le premier étage est bien assis sur le rez-de-chaussée, et en harmonie avec lui. La loge est d'une bonne proportion et d'un agréable effet. L'entablement, sauf l'architrave, n'a pas été exécuté. La petite vue du bas de la planche indique le point où a été conduit le couronnement. Nous avons cherché à compléter celui-ci dans un style d'architecture en rapport avec celui de Peruzzi et d'après quelques dessins de ce maître. Nous avons profité, au reste, de quelques indications qu'on retrouve sur la frise en briques, où il existe des entailles à des distances régulières, destinées sans doute à recevoir des consoles en pierre. Nous avons pu de la sorte nous rendre compte de la distance de ces consoles, et, avec ces données, rétablir l'entablement.

Il en a été de même pour le soubassement, qui est aujourd'hui fort dégradé. Ayant cru reconnaître ici quelque analogie avec le soubassement de la Farnesina, nous avons adopté celui-ci pour effectuer notre restauration.

La petite vue générale donne une idée bien nette de l'ensemble des bâtiments, et fait parfaitement comprendre la valeur réciproque que les deux façades tirent du contraste même de leur décoration. L'une présente de longues lignes droites et de grandes parties de mur entièrement lisses ; l'autre, au contraire, est d'une architecture plus histo-

riée, plus riche, et ornée de sculptures; les ressauts et les lignes courbes de ses corniches lui donnent du mouvement. A l'horizon on retrouve à droite le petit temple de Saint-André, et à gauche, sur le premier plan et en raccourci, une grande porte qui donnait entrée à l'autre partie de la vigne du cardinal di Monte. Nous n'avons pas reproduit cette porte, quoique bien étudiée, car elle est entièrement semblable à celle de la façade principale que nous venons d'examiner en détail; elle n'en diffère que par les dimensions, qui sont plus considérables. Sa largeur intérieure est de 3^m,41, et sa hauteur de 7^m,04. Le dernier bossage est surmonté d'un bandeau uni, sur lequel est gravée cette inscription :

FABIANVS DE MONTE.

PLANCHE 203.

Vigne di papa Giulio, via Flaminia; élévations et vue intérieure du casin.

Nous avons reproduit sur une plus grande échelle le milieu de la façade principale, pour mieux faire connaître le rapport des étages, la proportion des ordres, et l'étude des bossages de la porte. Afin de ne laisser rien d'indécis sur ce qui concerne cette façade, et pour expliquer les saillies, nous joignons ici le plan de la porte d'entrée et celui de la loge du premier étage.

La façade latérale ou du pan coupé (1) est d'une belle proportion, d'une bonne masse, peut-être surchargée d'ornements, mais remarquable surtout pour le caractère à la fois élégant et ferme des profils du rez-de-chaussée. Le premier étage est loin de la perfection de l'étage inférieur. L'ordre ionique qui le décore est déjà une inconvenance, étant posé sur un ordre corinthien; les chambranles des croisées

(1) Cette façade est cintrée, ainsi que plusieurs autres de cette époque élevées par Sangallo, et notamment celles de la Banque et de la porte di S. Spirito (planches 47 et 45). C'est peut-être le bel effet de l'œuvre de Peruzzi qui a porté Sangallo à en imiter la disposition cintrée.

semblent trop maigres, les bases de l'ordre trop simples, enfin les ornements trop multipliés, ce qui contraste avec l'ordonnance si sage et si bien étudiée du soubassement.

Cette vigne, par suite de changements de propriétaire, a subi, à diverses reprises, des altérations dans la décoration des bâtiments. Ainsi, sous Pie IV, les armes de ce pontife furent ajustées au premier étage, et elles occupent toute la partie du centre de la façade latérale. Au-dessous de celles-ci, l'inscription qui mentionne le cardinal Carolus Borromeus (sans doute saint Charles Borromée) exprime vraisemblablement qu'il a possédé la vigne, que lui aurait sans doute léguée son oncle Pie IV. Benoît XIV est venu ensuite; ses armoiries ont été maladroitement sculptées dans le tympan du fronton, qu'elles défigurent en cachant le sommet.

Dans le cintre de l'arcade est gravée l'inscription suivante, que nous avons omise sur la gravure, à cause du mauvais effet qu'elle y eût produit :

BENEDICTO XIV PONT MAX
 QVOD
 AQVA VIRGINE E COLVMNENSIVM SVBVRBANO
 PROXIMAM UIAM DERIVATA
 INTERMISSVM EIVS VSVM RESTITVERIT
 ET PRO RIVULO AD PVBLICAM COMMODITATEM DEDVCTO
 AQVÆ UNCIAS DVAS
 PERDVCENTAS EX CASTELLO APUD TRIVIVM
 IN VRBANAS COLVMNENSES ÆDES
 AMPLIORI BENEFICIO CONCESSERIT
 FABRITIVS COLVMNA
 PRINCIPI MVNIFICENTISSIMO P.
 PETRO PETRONIO C·A·C·AQVIS PRÆFECTO
 ANNO IVBIL·MDCCL.

Enfin Philippe Colonna, grand connétable du royaume de Naples,

a couronné la fontaine de son écusson, qu'on reconnaît à la colonne placée au centre.

Tous ces ornements, armoiries ou inscriptions, sculptés à profusion par ordre des propriétaires successifs, ont enlevé à cette élégante façade le charme de la simplicité et de l'unité.

La petite vue donne l'idée du portique intérieur. Le mouvement des lignes d'architecture et la verdure du jardin y produisent un agréable effet qui vous captive. Il est probable que la voûte devait recevoir des peintures dans le goût des treilles qui parent les voûtes du portique de la villa Giulia (*voyez pl. 212*).

L'ordre corinthien est d'un bon rapport et d'une belle exécution. Nous donnons au-dessous de la vue le détail de la base de cet ordre, et celui des balustres qui accompagnent son piédestal.

Cette habitation et la vigne qui en dépend sont devenues la propriété du riche banquier Alessandro Torlonia, par suite de son alliance avec la famille Colonna. On ne s'explique pas pourquoi les bâtiments sont aujourd'hui réduits à un état d'abandon aussi déplorable.

PLANCHE 204.

*Vigne di papa Giulio, via Flaminia; détails des élévations du
casin.*

Sur la droite de cette planche sont rassemblés tous les détails du rez-de-chaussée, détails des plus remarquables pour la beauté du profil et le rapport si harmonieux des moulures. La combinaison du chambranle des niches avec l'imposte est surtout à citer; l'ajustement, original et d'un goût exquis, est d'un effet merveilleux.

Les détails du premier étage, groupés à gauche, ont beaucoup de finesse et sont exécutés avec une grande précision.

Tous les murs sont construits en moellon; mais les entablements, pilastres et chambranles de croisées, sont en pépérin. Le balustre aux

angles du balcon est d'une jolie forme ; il est de bronze, tandis que les barreaux, soit carrés, soit en torsade, sont de fer.

Les deux colonnes de la loge sont en marbre : l'une en *portasanta*, et l'autre en *pentelico*.

La vasque de la fontaine du pan coupé est en granit del foro, et les deux colonnes du rez-de-chaussée en granit gris.

PLANCHE 205.

Villa di papa Giulio, située à proximité de la via Flaminia ; plans et vues de l'ensemble des bâtiments.

Les dessins réunis sur cette planche donnent une idée complète de l'ensemble de la villa. Ainsi les plans font connaître la distribution des divers étages ; et les vues générales, les façades principales, latérales et postérieures des bâtiments, l'ensemble des cours, les dépendances, les accidents du terrain, et jusqu'aux contours des monts voisins.

Le plan général offre une disposition originale qui peut sembler bizarre au premier coup d'œil, mais qui décèle une grande intelligence, quand on l'analyse avec attention. Jamais peut-être les données d'un programme n'ont été exprimées avec plus de clarté et de précision. Quelques mots, je l'espère, suffiront pour le faire comprendre.

La maison de plaisance d'un pape doit être accusée par un caractère qui lui soit propre. Elle doit être grave à l'extérieur, ornée avec magnificence à l'intérieur comme celle d'un souverain, et décorée d'objets d'art qui rappellent un successeur de Léon X. Elle doit contenir des appartements spacieux pour les réceptions, des pièces destinées à l'habitation, enfin des pavillons consacrés au repos, tels qu'en possèdent la plupart des villas italiennes. Ces conditions sont ici parfaitement remplies. Les deux petites vues vous donnent le caractère des bâtiments, dont l'expression est noble et simple ; tandis que les plans vous montrent séparés et bien distincts, d'une part, le casin ou bâtiment d'habitation, et, de l'autre, les pavillons d'agrément. Dans

le bâtiment d'habitation vous reconnaissez de suite, à leurs dimensions plus vastes tant au rez-de-chaussée qu'au premier étage, les salles publiques, c'est-à-dire celles qui sont destinées aux réceptions, et qui sont situées dans la partie en avant-corps; puis, sur les ailes en arrière-corps, les pièces privées, qui sont sensiblement plus petites. Les façades n'expriment pas moins cette distinction. Dans l'avant-corps vous n'apercevez que deux rangs de croisées, tandis que sur les ailes ces mêmes croisées sont, au rez-de-chaussée comme au premier étage, accompagnées de mezzanines qui dénotent l'existence de deux entre-sol, et par suite celle de pièces d'une moindre importance, où se trouvent situés les logements.

Le rez-de-chaussée se compose d'un vestibule, de deux grandes salles pour les gardes, et de petites pièces servant de dépendances, rejetées sur les côtés. Au premier étage, on distingue sur le devant les grands salons de réception, et sur les ailes les chambres à coucher, la bibliothèque et les cabinets de travail du pontife. Les appartements des personnes attachées au service particulier du pape sont ménagés aux entre-sol tant inférieurs que supérieurs, qui, au moyen d'un petit escalier dérobé, communiquent aisément avec le premier étage. Enfin, et ceci doit être remarqué, surtout au point de vue de la difficulté, la plupart des pièces sont libres, et ne se commandent pas.

Si on se transporte maintenant à l'extrémité de la cour, on y trouve un corps de logis bien distinct, isolé, où le pontife peut échapper aux affaires, jouir du calme et de la solitude, enfin respirer le frais dans une cour abritée, ornée de motifs d'architecture très-variés, où sont réunies, dans une petite enceinte, des loges, une nymphée, avec grottes et salles de bains.

Après cette description sommaire, on peut concevoir aisément tout ce que cette distribution a d'à-propos et d'ingénieux dans son ensemble comme dans ses détails. Combien ce projet n'a-t-il pas été débattu dans les fréquentes conférences du pape avec Michel-Ange, Vasari et Vignole! Cette multitude de petites combinaisons que l'on

retrouve dans l'évidement des murs révèlent en effet d'incroyables et pénibles recherches. L'illustre comité, cela n'est pas douteux, a fait mille efforts pour arriver à pourvoir à toutes les exigences, en même temps qu'il cherchait à élaguer tout ce qui pouvait être inutile; car on ne découvre ici rien de superflu, rien qui ne soit l'expression de la nécessité. Aussi notre devoir est-il de recommander particulièrement à l'attention de nos lecteurs ce petit chef-d'œuvre d'étude dans lequel, sous la présidence d'un souverain pontife, trois grands artistes, unissant leurs efforts, ont donné comme un résumé de leur génie.

Cet édifice, quoiqu'en réalité d'une médiocre étendue, a cependant une apparence de grandeur. Ce mérite est trop rare pour qu'on omette de le signaler chaque fois que l'occasion s'en présente. Si l'on se demande d'où peut provenir cette illusion de perspective, cet effet magique de la cour, on reconnaît que trois causes y contribuent. D'abord, les bâtiments placés en avant sont élevés de deux étages, tandis que ceux du fond n'ont qu'un rez-de-chaussée surmonté d'un attique. Cette différence de hauteur ajoute déjà à la dégradation naturelle produite par l'éloignement des objets; de plus, les murs latéraux, ou murs d'enceinte, n'étant que d'une hauteur moyenne, il en résulte que l'air et la lumière pénètrent abondamment dans la cour, et laissent sur les côtés une sorte d'indécision dans ses limites. Ajoutons que ces murs de clôture sont ornés d'une série d'arcades, et d'un petit ordre ionique, dont les corniches, en se prolongeant, rattachent entre eux les bâtiments des deux extrémités de la cour. L'œil, trompé de la sorte par cette suite de reliefs, s'exagère ainsi les distances. Enfin, nous pouvons citer, comme autant de causes d'illusion, la forme demi-circulaire d'une partie de la cour, les mouvements de lignes produits par les avant-corps, les grandes ombres projetées sur les surfaces courbes de la façade intérieure, la lumière qui joue sous les portiques, et les mille reflets qui l'accompagnent: tout cela donne naturellement l'idée de l'étendue, à laquelle se mêle le charme de la variété et du pittoresque.

Nous dirons peu de chose du plan du soubassement, qui n'a aucune importance. Il est, du reste, facile de s'apercevoir qu'en l'établissant on n'a eu d'autre but que d'assainir les salles du rez-de-chaussée et de se procurer un petit nombre de caves, puisqu'on n'a pas même jugé à propos de prolonger ces caves sous le portique, qui est alors fondé sur un terre-plein.

Les cuisines et les écuries, dont la proximité occasionne toujours de l'embarras, du bruit et de l'odeur, ont été judicieusement éloignées de l'habitation, et reportées dans des bâtiments voisins et isolés.

A l'extrémité de la cour, et hors de son enceinte, on trouve dans le prolongement du portique demi-circulaire les fondations de deux arcades qui prêtent aux conjectures. On peut croire que Vignole avait le projet d'établir de chaque côté de la cour, et dans le prolongement du portique, deux galeries qui eussent donné entrée à la villa, servi de lieu de promenade, et enfin procuré une communication à couvert avec les bâtiments du fond. L'inconstance des idées du pape, il faut le croire, aura obligé l'architecte à faire des changements; et de là est résulté, peut-être, l'ajustement improvisé des deux murs latéraux, qui se lient assez mal avec le bâtiment du devant.

PLANCHE 206.

Villa di papa Giulio ; plan détaillé du rez-de-chaussée du casin, et coupe générale sur les bâtiments.

En donnant sur une plus grande échelle le plan du bâtiment principal, c'est-à-dire du casin ou habitation, notre but a été de rendre plus palpables les difficultés de distribution dans des conditions de formes si défavorables, de faire mieux ressortir le mérite de ces combinaisons intelligentes, de ces évidements ingénieux, que l'étude la plus opiniâtre a seule pu obtenir. Pour ne pas avoir à répéter nos observations précédentes à ce sujet, nous renvoyons le lecteur à la notice de la dernière planche.

Nous ne pouvons cependant pas nous dispenser de répondre à un reproche qu'on adresse à la situation de l'escalier, qu'on trouve hors de portée et hors de vue. Cette critique est mal fondée. En le plaçant dans la partie en avant-corps, cet escalier eût détruit la régularité des belles pièces qui s'y trouvent, tandis qu'il se combine parfaitement avec les petites pièces de l'arrière-corps ; son éloignement même, dans cette circonstance, loin d'être un inconvénient, nous semble au contraire faciliter les communications les plus usuelles, soit avec le bâtiment du fond, soit avec les jardins. Son débouché sous le portique n'est pas non plus sans avantage ; il rend les communications intérieures plus commodes, et tend à isoler l'habitant du palais, à le mettre à l'écart et en dehors du mouvement qui règne perpétuellement aux abords de l'habitation d'un souverain, surtout dans le vestibule. Enfin, cette situation éloignée de l'escalier oblige l'étranger qui se rend aux appartements du premier étage à suivre le portique circulaire. Dans le parcours qu'il doit faire, se déroule à ses yeux une variété infinie d'effets pittoresques ; il passe de surprise en surprise, et prend ainsi la plus haute idée de la magnificence de cette noble demeure.

Quant à la forme circulaire de l'escalier, on ne peut que l'approuver comme étant la plus favorable aux localités ; mais l'ordre qui le décore offre un déplorable ajustement. L'escalier de Bramante au Vatican, dont il est une réminiscence, présentait cependant à Vignole un meilleur principe de décoration ; il fut mieux inspiré lorsque, plus tard, il exécuta le bel escalier du château de Caprarola.

L'escalier de la villa Giulia est à *cordinata*, c'est-à-dire en pente douce ; les marches sont formées de briques de champ, maintenues par un ourlet ou cordon en travertin. Il est éclairé par de nombreuses croisées bien réparties ; mais nous devons avouer que la pente a trop de roideur, ce qui le rend incommode aussi bien à monter qu'à descendre. Il était orné au sommet d'un beau soffite à caissons, qui fut détruit lors de la restauration faite au temps de Pie VI.

Coupe générale sur la longueur.

On peut, à l'aide de cette coupe, se rendre parfaitement compte de l'ensemble des constructions; juger, par le profil, de leurs proportions relatives; suivre les sinuosités du sol; enfin, pénétrer à l'intérieur des bâtiments et jusque dans les parties les plus secrètes.

Il faut se garder de la première impression, et ne pas juger avec trop de sévérité cette sorte de discordance et de décousu qu'on remarque entre les divers corps de bâtiments. Le premier ordonnateur, nous l'avons déjà dit, Vignole, doit être mis hors de cause. La faute doit en être attribuée, d'une part, à l'instabilité des idées du pape; de l'autre, peut-être, à ce penchant trop commun parmi les artistes appelés à compléter un monument, qui les porte à introduire leurs propres créations dans l'œuvre de leur prédécesseur, et à sacrifier sans scrupule l'harmonie d'un ensemble à un intérêt mesquin d'amour-propre. On ne saurait s'élever avec trop de rigueur contre une telle prétention. Mais ici, pour être juste, il faut à ces causes de désordre en ajouter une autre, qui sans doute fut prépondérante. Jules III mit à la disposition de ses architectes des colonnes antiques, avec l'injonction de les utiliser dans les constructions. Sans doute ce fut pour eux une bonne fortune d'avoir à parer leur œuvre de ces riches matériaux; mais comme les colonnes façonnées à l'avance variaient de hauteur, le problème se compliquait beaucoup, et présentait de nombreuses difficultés. Force fut donc d'imaginer des motifs d'architecture où les colonnes trouvassent place. C'est ce qui peut expliquer l'incohérence de ces motifs entre eux, et quelques ajustements malheureux, qu'on peut, avec raison, critiquer sur plusieurs points.

Les colonnes ont été réparties de la manière suivante: huit d'entre elles contribuent à former le portique demi-circulaire; douze autres décorent les murs latéraux de la cour⁽¹⁾; seize ferment la première loge

(1) Sur ces vingt colonnes, quatre sont de granit rouge, onze de granit gris, trois de granit du forum (*celui de Trajan*), enfin deux de marbre gris.

au fond de la grande cour (1); enfin, huit autres décorent la seconde loge située à l'extrémité des bâtiments, et ouverte sur le parterre (2).

PLANCHE 207.

Villa di papa Giulio ; façade principale du casin.

Cette façade est d'une belle masse, et les divisions y sont marquées avec cette justesse et cette sûreté de main qui caractérisent le maître. Les grandes lignes qui, en se prolongeant, enlacent à la fois avant-corps et arrière-corps, produisent du mouvement, des accidents, et sont d'un excellent effet. Les bossages et les refends qui découpent l'ordre et les chambranles des croisées du rez-de-chaussée donnent à celui-ci un caractère général de gravité, tandis que le premier étage, au contraire, se fait remarquer par son élégance. Ces contrastes, qui dans les arts sont un élément de beauté, doivent sans doute être recherchés, mais il faut du savoir et du tact pour maintenir ainsi en parfait équilibre deux principes opposés, et pour ne pas rompre l'harmonie.

Quelques observations critiques nous ayant été suggérées en présence du monument lui-même, trouvent ici naturellement leur place. Bien qu'elles tendent à diminuer le mérite de la façade, celui-ci est trop réel, et les qualités essentielles y sont trop bien reconnues, pour que les taches que nous pourrions signaler dans les détails puissent enlever de leur prix aux beautés incontestables de l'ensemble.

Le portone, ou porte d'entrée, comprenant les deux colonnes en saillie, nous semble donc d'une proportion trop allongée, et les bossages des claveaux trop lourds. Les croisées du rez-de-chaussée,

(1) Il y a bien dix-huit colonnes, mais deux d'entre elles sont exécutées à l'intérieur en briques recouvertes d'un enduit. Deux colonnes sont de brocatellone, deux de brèche coraline, deux de cipollin, deux de granit gris, et huit de marbre gris.

(2) Deux de ces colonnes sont de granit gris, deux de granit rouge, deux de marbre gris, deux de pavonazzetto. Ces huit colonnes et quatre autres furent, dit-on, trouvées à Tivoli; et leur découverte n'eut même lieu qu'après l'achèvement presque entier des constructions.

quoique louables pour le motif des bossages qui maintient l'unité dans le soubassement, sont maigres, et n'ont pas toute l'importance qu'elles comportent. Les balustres du balcon sont trop écartés ; et la porte placée derrière, d'une proportion déjà trop courte, le semble bien davantage par l'effet de la perspective. Enfin, les petites croisées pratiquées dans les niches sont un ajustement mesquin. Nous devons dire, pour la justification de l'architecte, que son intention arrêtée était de laisser ouverte l'arcade du milieu ; qu'il dut céder à des tracasseries et à des obsessions incessantes, et fermer cette arcade par une porte. Comme le jour vint à manquer à l'intérieur, Vignole fut alors réduit à ouvrir deux petites croisées dans les niches déjà exécutées à l'extérieur ; et son œuvre, par suite de cette modification, fut sensiblement altérée. Toutefois, il comprit si bien le mauvais effet de ces petites croisées, qu'il chercha à les dissimuler en plaçant des statues dans les niches. Les statues ayant été enlevées depuis longtemps, le motif mesquin des croisées a reparu de nouveau.

Un reproche assez sérieux qu'on pourrait faire à cette façade, c'est que la transition entre les deux ordres n'est pas suffisamment graduée. L'ordre composite est trop riche relativement à l'ordre toscan à bossages du rez-de-chaussée, et d'une proportion comparative-ment trop courte. Cependant, avant de prononcer ainsi un blâme contre Vignole, maître passé dans l'art des proportions, il faut considérer que ce même ordre composite se continue, et participe à la décoration de l'intérieur de la cour, et que là il est en parfaite harmonie de rapport et de convenance avec l'ordre ionique du rez-de-chaussée. Au reste, s'il est vrai, comme on le prétend, que d'anciens dessins de cette époque représentent la façade couronnée d'une balustrade destinée à cacher le toit, et que cette balustrade ait été comprise dans le projet de Vignole, on doit croire que celui-ci avait cherché, à l'aide de cette adjonction, à rétablir les proportions harmoniques entre le premier étage et le rez-de-chaussée. Sans doute on a lieu de s'étonner que cette balustrade ne soit pas indiquée sur la médaille ; mais ne sa-

vons-nous pas que pendant toute la durée de cette construction il y eut tant de fluctuations et d'incertitudes, qu'un projet adopté au début des travaux a pu être modifié dans le cours de leur exécution?

La corniche à consoles, fort usitée par Vignole, et qu'on retrouve encore ici, forme en cette circonstance un digne couronnement au pourtour du bâtiment. Les croisées du premier étage ne sont pas moins dignes d'éloges, et se font remarquer par leur élégance et leurs beaux profils.

Les fragments des deux plans que nous avons ajoutés sous forme de renseignements, feront connaître avec précision les reliefs du balcon, des colonnes, des pilastres, et même des moulures.

Les panneaux de la porte d'entrée, aujourd'hui détruite, et le buste placé dans l'arcade du premier étage, ont été rétablis d'après une gravure de l'ouvrage de Pietro Ferrerio, qui vivait au xvii^e siècle.

PLANCHE 208.

Villa di papa Giulio ; façade postérieure, et coupe sur le casin.

En considérant cette façade, on reconnaît tout d'abord le grand architecte, l'artiste consommé. Il se révèle dans l'ensemble, on le retrouve dans la grâce et l'à-propos de mille ajustements qui tous vous charment à un haut degré. Il faut remarquer combien la masse est d'un rapport harmonieux, et combien la forme cintrée prête aux brillants effets; il faut étudier l'heureuse proportion des deux grands ordres, que l'opposition des deux ordres secondaires fait valoir. Voyez aussi comment ces petits ordres se relie, soit avec les lignes des impostes, soit avec les corniches des croisées, et quel emploi judicieux Vignole a fait des colonnes antiques au rez-de-chaussée. Enfin, observez au fond de la cour la grande arcade du centre avec les deux petites arcades annexes, qui reproduisent en quelque sorte le motif extérieur du portone réuni aux deux niches latérales; motif à l'instar des arcs de triomphe de l'antiquité, et qui se répète ici en saillie aux angles de la

cour; et vous reconnaîtrez partout un sentiment exquis de l'art, et vous serez frappé des ressources infinies qu'un maître aussi habile savait trouver dans son génie, que nous voyons toujours croissant, en raison même des obstacles qu'il rencontrait.

Nos dessins peuvent bien donner l'idée de toutes ces beautés sévères et architecturales, mais ils ne sauraient rendre tout le charme des peintures qui décorent l'intérieur et l'extérieur du portique. Comme ces peintures ne pouvaient être ici suffisamment exprimées, nous les produirons plus loin et séparément. A l'intérieur du portique et sur les panneaux du mur se voient donc des arabesques aux vives couleurs, mêlées aux dieux de la Fable et à leurs joyeux attributs; tandis qu'à la voûte, des enfants et de jeunes satyres folâtraient au milieu du feuillage d'un berceau de vigne, où se reposent des oiseaux de toutes sortes. A l'extérieur, de grands encadrements fouillés au-dessus des petits ordres avaient reçu des fresques que le temps, l'incurie des propriétaires, et enfin le badigeon, ont totalement fait disparaître. En revanche, on retrouve dans les salles des deux étages, mais surtout du rez-de-chaussée, de gracieuses arabesques et des compositions mythologiques d'une fraîcheur et d'une conservation si parfaites, qu'on ne saurait citer aucune fresque de cette époque qui, sous ce rapport, puisse être comparée à celles des salles de la villa Giulia (1).

La croisée du premier étage, située au centre, n'est certes pas de Vignole, et elle est attribuée à Michel-Ange. Cette opinion paraît vraisemblable, si on compare cette croisée à celles du deuxième étage de la cour du palais Farnèse. En tout cas, elle fait peu d'honneur à son auteur, quel qu'il soit. En effet, non-seulement elle interrompt la continuité de la belle ligne de l'architrave et des corniches par ses dimensions exagérées; non-seulement elle détruit la symétrie du centre

(1) Cette observation n'est peut-être pas rigoureusement exacte. Il se peut qu'en prenant mes notes, tout frappé que j'étais de l'éclat du coloris, je n'aie pas tenu compte d'une restauration moderne qui, vraisemblablement, eut lieu au temps où les arabesques des portiques furent elles-mêmes retouchées. A la distance considérable où je me trouve des localités, je ne puis aujourd'hui qu'en appeler à mes souvenirs, qui ne me donnent rien d'assez précis.

avec les avant-corps ; mais l'étrangeté et la sécheresse de ses détails font tache, et semblent une anomalie dans ce monument classique de Vignole.

La coupe qu'on voit au-dessus de la façade dont nous venons de faire l'appréciation, ajoute à la clarté de notre description. Elle fait connaître la saillie et l'arrangement du balcon de la façade extérieure, la décoration du vestibule et des salles du premier étage ; enfin, le motif en avant-corps à l'extrémité de la partie cintrée du bâtiment. Mais la combinaison de deux ordres différents au même étage est une particularité jusque-là peu usitée, et qui mérite d'être mentionnée. Cette combinaison, du reste, remonte aux anciens, et se retrouve dans les Thermes. Bramante l'avait admise dans son projet pour la basilique de Saint-Pierre, et Peruzzi l'y avait conservée. Ce même motif est encore maintenu dans plusieurs projets d'Antonio da Sangallo, qui finit par le supprimer dans son projet définitif, exprimé par son modèle. Michel-Ange adopta cette disposition des deux ordres pour le palais des conservateurs du Capitole, et la proposa peut-être pour la villa di papa Giulio. En tout cas, ce fut Vignole qui l'exécuta, et c'est ici qu'on la rencontre pour la première fois parfaitement étudiée (1).

PLANCHE 209.

Villa di papa Giulio ; détails du casin.

Il y a plusieurs beaux détails sur cette planche, et d'autres d'un mérite secondaire. Nous rangerons parmi les premiers l'ordre du portone et la croisée du premier étage ; nous classerons parmi les seconds la croisée du rez-de-chaussée et le grand ordre de la cour. L'ordre du portone peut être parfaitement apprécié à l'aide des deux coupes que nous donnons : l'une faite sur le milieu de l'arcade, et

(1) Pour la basilique de Vicence, Palladio a combiné deux ordres au même étage, et l'a fait avec un grand succès. Son ajustement est très-différent de celui de Vignole ; car le petit ordre est disposé de manière à servir de support à des arcades qui, chez lui, remplacent les entre-colonnements.

l'autre sur le milieu des niches ; tout s'y explique , saillies , rapports et moulures. Cet ordre, quoique toscan, a la proportion dorique. Son chapiteau, couronnant un fût formé d'une suite de bossages, paraît maigre (1). La croisée du premier étage est à la fois élégante et ferme, et conçue de manière à s'harmoniser avec les détails du rez-de-chaussée; elle est recommandable pour la composition de ses moulures, comme pour leurs rapports.

Les croisées du rez-de-chaussée, qui appartiennent à la seconde catégorie, ne sont pas en tout point satisfaisantes. Les bossages mêlés aux chambranles, qu'ils découpent et masquent en partie, sont assurément une heureuse idée, un motif plein d'à-propos, en ce qu'il donne aux chambranles plus de fermeté et continue au rez-de-chaussée l'unité du style toscan ; mais ces bossages sont étroits, et semblent maigres au-dessus d'un soubassement déjà lourd. Les moulures et les consoles de l'appui n'ont dans le profil ni distinction ni caractère ; et le banc de pierre, imitation malheureuse de celui du palais Farnèse, est loin de celui-ci pour le grandiose et la beauté du galbe.

Le grand ordre du rez-de-chaussée de la cour n'a aucune finesse ; les moulures de l'entablement sont lourdes, et d'un profil sans délicatesse. Enfin le piédestal est trop élevé, et sa base a trop peu de saillie.

Nous ne pouvons dissimuler ici que la taille des moulures manque en général de netteté et de fini, et que nous avons même reconnu, en prenant les mesures de la cour, des différences et des irrégularités sensibles dans les parties symétriques, ce qui dénote peu de surveillance de la part de Vignole, et sans doute trop de précipitation dans l'exécution.

PLANCHE 210.

Villa di papa Giulio ; suite des détails du casin.

Nous avons groupé les détails du premier étage de la façade exté-

(1) Ce genre de décoration, où dominant les bossages, se retrouve fréquemment dans les palais de Florence et jusque dans l'architecture antique. On cite à Rome l'antique Porte-Majeure, dont les colonnes sont, comme ici, revêtues de bossages.

rieure, de manière à ce qu'ils soient appréciés aisément, et que la valeur relative des moulures puisse être jugée d'un coup d'œil. Le grand ordre composite est traité dans un caractère de simplicité, et son chapiteau n'est même pas détaillé. Les moulures de l'entablement sont peu multipliées, et ne portent aucun ornement. L'archivolte de l'arcade est surbaissée, et monte jusqu'à l'architrave, tandis que l'archivolte des niches latérales, dont la forme est plein-cintre, arrive seulement au-dessous de l'astragale des chapiteaux, qui sert aux niches comme d'encadrement. Le piédestal placé entre les deux grands ordres participe par sa simplicité plutôt de l'ordre inférieur que de l'ordre supérieur, auquel il appartient pourtant. On peut reprocher aux balustres qui l'accompagnent d'être surchargés de moulures à la base, et d'en être dépourvus au sommet. Les caissons à l'intrados de l'arcade sont d'un bon effet, mais la clef de cette arcade est sèche et mesquine. La porte, harmonieuse quant aux lignes, est d'une proportion trop courte. Nous avons déjà exprimé notre opinion au sujet de cette porte, qui nous semble avoir été exécutée après coup. (*Voyez page 449.*) Le petit ordre composite du premier étage de la cour n'est



pas non plus complètement satisfaisant; la forme de son chapiteau est indécise et molle. Ce reproche atteint également les chapiteaux des pilastres du petit ordre ionique du rez-de-chaussée, mais nullement les chapiteaux des colonnes du même ordre, qui d'ailleurs sont antiques et caractérisés par plus de fermeté. Quant à la croisée du milieu, nous l'avons déjà appréciée par rapport à son effet général sur la façade; bien que mieux profilée que la plupart des détails de Michel-Ange, les moulures y sont sèches, et d'un goût plutôt étrange qu'original.

Nous avons pensé qu'une souche de cheminée, du reste fort simple, mais ajustée par Vignole au-dessus du mur de la façade principale, pourrait avoir de l'intérêt; et comme le dessin de

cette souche n'avait pas trouvé place parmi les détails de cette façade, nous avons songé à l'utiliser en le plaçant ici dans le texte.

PLANCHE 211.

Villa di papa Giulio; vue du vestibule d'entrée et du bâtiment du fond de la grande cour.

Cette vue rend parfaitement l'impression qu'on reçoit en entrant dans cette habitation. Le vestibule est grave et d'une architecture simple et régulière, mais qui peut paraître nue en présence des riches peintures du portique; on distingue à l'extrémité la façade du fond de la cour, et au-dessus d'elle quelques arbres lointains de la villa Borghèse.

Au bas de la même planche, on ne verra pas sans plaisir un fragment des peintures qui décorent la voûte en berceau du portique cintré de la grande cour: ce fragment, du reste, est composé de sujets choisis sur divers points de la voûte, et il est présenté comme un spécimen de ces peintures. C'est une décoration d'un brillant coloris, exécutée avec une grande franchise de pinceau, et qui est tout à fait assortie à l'embellissement d'une habitation champêtre. Le charmant badinage de ces enfants et de ces jeunes faunes d'une carnation si belle, suspendus aux treilles et cueillant des fleurs et des raisins; ces papillons aux mille couleurs, et ces oiseaux de toutes sortes éparpillés au milieu du feuillage, avec lequel ils s'harmonisent si naturellement, sont autant d'objets qui réjouissent la vue et disposent l'âme à des sentiments agréables.

PLANCHE 212.

Villa di papa Giulio; vue d'une partie du vestibule d'entrée, du portique et de la grande cour.

On jugera, d'après cette vue, de l'ensemble du portique circulaire, dont la voûte, se repliant sur elle-même, présente un aspect si pit-

toresque. La décoration de cette voûte, formée d'un berceau de treilles et d'accessoires charmants, ajoute encore à l'effet général. Sur les murs du portique sont distribuées, dans une série de panneaux, de gracieuses arabesques que nous décrirons tour à tour sur les pages suivantes. La porte qu'on distingue à gauche introduit à l'escalier principal, lequel fait monter aux appartements et aux entre-sol du premier étage.

PLANCHE 213.

Villa di papa Giulio; vue générale des bâtiments de la grande cour, prise à droite sous le portique.

Cette vue présente une brillante perspective et un tableau tout composé. On imaginerait difficilement un mouvement de lignes plus varié, une architecture plus régulière, dans de meilleures proportions, et ornée tout à la fois de peintures aussi élégantes.

Au premier plan, on retrouve clairement exprimés les beaux détails architectoniques du portique, et à la voûte l'une des plus gracieuses parties des peintures décoratives; tandis que le second plan et le fond expliquent le développement entier de la cour, les saillies des avant-corps du casin, les reliefs des bâtiments secondaires, et indiquent jusqu'au profil des coteaux voisins.

PLANCHE 214.

Villa di papa Giulio; vue du casin ou bâtiment d'habitation, prise de l'extrémité de la grande cour.

C'est pour donner une idée plus complète de la façade intérieure du bâtiment d'habitation, pour en rendre l'effet plus saisissant, que nous avons jugé à propos d'ajouter ici cette autre vue. Elle explique parfaitement les divers ressauts des murs d'enceinte de la cour, leur jonction avec le bâtiment principal, le mouvement des lignes, et tout le pittoresque de la partie cintrée; enfin elle fait connaître cette déli-

cieuse maison de plaisance sous un aspect nouveau, plus théâtral et plus piquant.

PLANCHE 215.

Villa di papa Giulio; peintures qui décorent le mur du portique de la grande cour.

Panneaux *M, n, R, r.*

Nous avons déjà eu plusieurs fois l'occasion de parler de la décoration de ce portique; les peintures y ont de l'éclat, l'effet en est séduisant et harmonieux; et ce qui ajoute à leur charme, c'est que les sujets y sont d'une convenance parfaite dans un lieu de plaisance.

On trouvera sur le plan (*voyez pl. 206*) les lettres de renvoi qui serviront à désigner les seize panneaux dont se compose toute cette partie de la décoration. Ces lettres ont été distribuées de manière à faire comprendre au premier aperçu la disposition symétrique des divers panneaux. Ainsi :

- Deux panneaux *A, a,* correspondent aux portes et sont ajustés au-dessus d'elles. (*Voyez pl. 216 et 217.*)
- Quatre panneaux *B, B', b, b',* se groupent deux à deux et se correspondent tous les quatre; les ajustements du centre établissent seuls la différence des deux premiers aux deux derniers. (*Voyez pl. 216 et 217.*)
- Quatre panneaux *D, D', d, d',* même observation que pour les précédents. (*Voyez pl. 215 et 217.*)
- Quatre panneaux *M, m, N, n,* ont des dispositions semblables et une physionomie générale qui a quelque rapport; mais les deux premiers, comme les deux derniers, ont entre eux plus d'analogie. (*Voyez pl. 215 et 217.*)
- Enfin, deux panneaux *R, r,* sont en tout semblables et sans la moindre différence. (*Voyez pl. 215.*)

D'après la classification que nous venons de faire, on juge qu'il n'a pas été nécessaire de représenter tous les panneaux complets: dans chaque catégorie un seul a suffi pour donner la physionomie de l'en-

semble des autres; et pour ceux-ci nous nous sommes borné à reproduire la partie centrale, et qui diffère essentiellement.

Nous avons d'abord à nous occuper des trois panneaux *n*, *R* et *M* de la planche 215. Comme nous l'avons dit plus haut, les deux panneaux *n* et *M* ont entre eux quelque analogie pour la dimension comme pour la disposition générale; mais la partie centrale est entièrement différente. On doit remarquer l'élégance de ces arabesques, et combien elles offrent de variété.

On trouve, planche 217, deux intérieurs de panneaux qui correspondent à ceux de la planche 215, dont nous venons de parler; ainsi l'un d'eux, le panneau *m*, où l'on voit Silène et un faune à sa suite, correspond au panneau *M*, où se trouve un Bacchus; l'autre, le panneau *N*, répond au panneau *n*. Le premier contient la figure de Neptune, et le second celle du dieu Mars.

Quant au panneau *R* de la planche 215, qui est situé près de l'arcade, à l'entrée du portique, il se fait remarquer par ses beaux fruits et quelques autres détails. Son correspondant *r* ne présente aucune variété, et c'est pourquoi il n'y avait pas lieu de le reproduire.

PLANCHE 216.

Villa di papa Giulio; peintures qui décorent le mur du portique de la grande cour.

Panneaux *A, a; D, d; D, d; B, b; B, b.*

Le panneau du centre, désigné par la lettre *A*, est occupé en grande partie par une porte d'un bon rapport et bien profilée. Au-dessus de cette porte est une peinture où l'on voit un Silène porté par des vendangeurs et des faunes, accompagnés de joueurs de cimbales. Quelques belles figures sont à citer dans cette composition (1).

Sur la planche 217 le panneau *a* est identique quant à l'ajuste-

(1) Nous ne dissimulerons pas que plusieurs de ces figures sont inspirées d'un croquis de Raphaël, qui a été gravé par Agostino Veneziano.

ment, au panneau *A*, mais la peinture qui couronne la porte a naturellement varié.

Le milieu du panneau *D'* est occupé par une figure de Vénus qui pose sur un globe. Nous avons donné en entier ce panneau, pour faire connaître le motif de l'ensemble des arabesques. Les trois autres panneaux correspondants, *D, d, d'*, se voient planche 217. Ils ont, ainsi que le panneau *D'*, une sorte de fronton qui surmonte la figure. Nous n'avons représenté de ces trois panneaux que la partie qui offre des variantes.

Enfin le panneau *B*, au centre duquel on voit Saturne armé d'une faux, et qui dévore ses enfants, est donné complet, pour faire connaître en entier le motif des arabesques. La figure du dieu est couronnée d'une sorte de *vela*, ajustement qui se répète, ainsi que les compartiments d'arabesques, sur les panneaux *B', b, b'* qu'on voit planche 217, où sont indiquées les parties seules qui présentent des variantes.

PLANCHE 217.

Villa di papa Giulio; variantes des peintures qui décorent le mur du portique de la grande cour.

Nous renvoyons, pour cette planche, aux notices des deux planches 215 et 216, qui expliquent la manière de compléter les fragments que nous donnons ici, à l'aide des panneaux entiers représentés sur les planches 215 et 216.

Ainsi la porte *a* peut aisément se compléter d'après la porte *A* de la planche 216. Le sujet de la peinture a seul varié. Silène est encore le personnage principal; il est étendu sur un bouc, et des satyres dansent autour de lui.

De même les deux panneaux *m, N*, où se voient Silène et Neptune, peuvent être reproduits en entier d'après les panneaux complets *M* et *n* de la planche 215; les trois panneaux *D, d, d'*, où les figures de Diane, d'Apollon et de Mercure sont placées sous un fronton, d'après le panneau *D'* de la planche 216; enfin les trois panneaux *B', b, b'*,

où les figures de Jupiter, de Terpsichore et d'Éole sont placées sous des espèces de *vela*, se compléteront de même en recourant au panneau *B* de la planche 216.

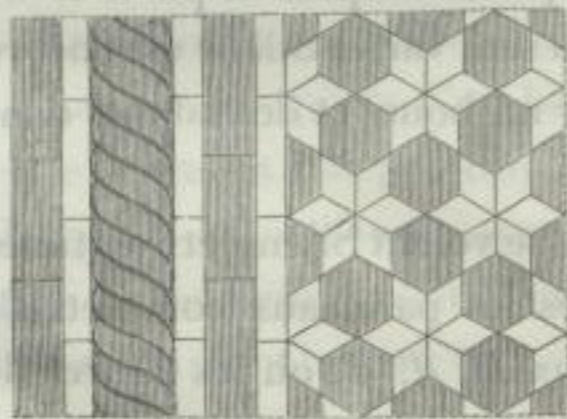
Dans ces variantes il faut remarquer surtout la pose élégante des figures principales, toutes bien caractérisées, et noter plusieurs charmants détails accessoires.

PLANCHE 218.

Villa di papa Giulio; arabesques des voûtes de diverses salles du rez-de-chaussée.

A droite et à gauche du vestibule se trouvent deux grandes salles, destinées sans doute à recevoir les gardes du pape. Toutes les deux ont leurs voûtes décorées de nobles et riches peintures. Nous avons représenté celle de droite, qui est désignée par la lettre *T* sur le plan. (*Voyez pl. 206.*) A l'ensemble de la voûte, et au-dessous, nous avons ajouté quelques détails pour en mieux faire apprécier les ornements; ces détails exécutés, partie en relief et partie en peinture, sont trop multipliés, et semblent confus. Ici, comme Raphaël l'a fait au Vatican, des figures religieuses sont mêlées aux compositions mythologiques; mais au Vatican l'arabesque profane n'est qu'un accessoire, tandis qu'ici les sujets principaux sont empruntés à l'histoire de Diane.

Au bas de la planche sont détaillées deux parties de voûtes appartenant aux petites salles marquées *U* et *V* sur le plan (pl. 206). La disposition de l'ornementation est la même pour ces deux voûtes, mais elle diffère complètement dans le détail: au centre de l'une, on a représenté la Victoire; la Renommée figure au centre de l'autre. Toutes les deux se font remarquer par l'ajustement exquis de leurs arabesques. — On reconnaît partout, dans



ces pièces du rez-de-chaussée, qu'un artiste plein de goût a présidé à leur décoration; car les peintures gracieuses et fraîches qui parent les voûtes, et leurs encadrements si riches, ne sont pas les seules parties méritoires qu'on ait à signaler. L'art, en effet, se retrouve même dans les détails les plus modestes et les moins remarqués, et jusque dans le carrelage en terre cuite, composé de briques de formes diverses et de couleurs plus ou moins foncées. On voit que ce carrelage résulte d'une combinaison assez ingénieuse; le dessin en est agréable, et on pourra juger de l'ensemble d'après le fragment que nous avons placé au bas de la page qui précède.

PLANCHE 219.

Villa di papa Giulio ; façade du fond de la grande cour, plan et coupe sur la cour basse et la nymphée.

Cette partie de la villa est bien inférieure à l'autre, surtout sous le rapport du style de son architecture. Elle a néanmoins du mérite, qu'on retrouve dans l'ingénieuse disposition des plans sur un sol étagé, qui rendait les conditions de distribution plus difficiles à remplir. On convient que les loges des deux extrémités, la double rampe, la nymphée avec sa balustrade, que toute cette agglomération de richesse architecturale dans une enceinte aussi resserrée produit un certain effet; mais l'incorrection de divers détails, et plusieurs ajustements d'une combinaison maladroite, jettent dans cette partie réservée de l'habitation une sorte de froideur qui agit sur le spectateur au point de le rendre indifférent dans un lieu où tant d'efforts ont été faits pour lui plaire. Quelques arbres plantés autour de la balustrade de la nymphée, et encaissés dans de petits socles en pierre et à moulures, existaient dans l'origine, comme semble l'indiquer une ancienne gravure. Ces plantations, dans une cour toute de pierre et de marbre, devaient être d'un effet des plus pittoresques; on conçoit tout le charme que cette

verdure répandait dans ce lieu isolé, et combien l'ombre qu'elle projetait devait y ajouter d'agrément et de mystère.

La façade du fond de la grande cour, qu'on voit au haut de cette planche, n'est pas d'une belle masse. Les parties en saillie, telles que les colonnes et les cariatides, ne lui enlèvent même pas de sa monotonie. Les détails ne rachètent malheureusement pas la faiblesse du parti de l'ensemble. Ils n'ont rien de remarquable, si ce n'est cette particularité, que les volutes, aux extrémités des parties saillantes et aux angles de la cour, se ploient de la même manière qu'au temple antique de la Fortune virile. L'inscription de l'attique, en l'honneur de Clément XIV qui commença la restauration, et de Pie VI qui l'acheva, est aujourd'hui enlevée; nous l'avons figurée sur la gravure, et en voici le texte :

PIVS SEXTVS P. M
IVLIAE VILLAE IAM VETVSTATE CORRVP
TAE
INCHOATAM A CLEMENTE XIV
INSTAVRATIONEM PERFECIT.
ANNO MDCCLXXVIII. PONT. SVI ANNO III.

La coupe, étudiée simultanément avec les plans, vous fait parfaitement connaître la loge de l'entrée et celle du fond, près de laquelle sont placées les volières; elle vous explique la double rampe ou *cordona* qui fait descendre à la cour basse; enfin elle vous introduit dans les salles fraîches situées sous les deux loges, et vous fait même pénétrer plus bas, jusque dans l'intérieur de la nymphée.

En fixant son attention sur la première loge, on se demande ce qui a pu déterminer l'architecte à détruire, sans motif apparent, la régularité du vestibule, et pourquoi il a donné, aux deux portes qui se font pendant, une modénature si différente. Il est présumable que primitivement la loge dont il est ici question n'avait qu'une épaisseur à peu près égale à celle de la loge placée à l'autre extrémité, et que la double rampe ou *cordona* aboutissait à un palier découvert. Am-

manati, en prenant la direction des travaux, supprima donc et envahit le palier, en reportant à son extrémité la façade de la loge ; entre les colonnes de cette façade il plaça des balustres à double panse, semblables à ceux qui entourent la nymphée. Il faut croire, comme nous l'avons déjà dit, qu'il était extrêmement jaloux de constater sa participation aux travaux, puisque, non content de l'indiquer par une inscription (1), il a cherché à l'exprimer d'une manière plus explicite encore, en changeant de style pour la nouvelle porte, voulant marquer par une irrégularité flagrante le point où il prenait les constructions. Je regarde la première porte comme l'œuvre de Michel-Ange ou de Vasari, qui dirigèrent momentanément les travaux après la retraite de Vignole, et avant l'arrivée d'Ammanati (2). Je soupçonne toutefois celui-ci d'être l'auteur de l'attique de la façade gravée au haut de cette planche. Les cariatides qui décorent cet attique semblent, en effet, témoigner pour le sculpteur, et, à cette époque, Ammanati n'était guère connu que pour tel ; on ne s'aperçoit que trop qu'il débutait alors en architecture, et ce n'est pas ici qu'on pourrait retrouver l'habile architecte du palais Negroni (3).

L'ensemble de la cour se fait remarquer par un décousu fâcheux entre les diverses ordonnances, par l'absence d'une pensée unique



(1) Cette inscription, en caractère de 0^m,015, se retrouve sur la face A du pilastre carré de l'angle de droite du vestibule qui donne entrée aux bâtiments de la nymphée. Elle est placée à la hauteur de 2^m,04 au-dessus du carrelage, et en voici le texte et la disposition :

BARTHOLOMEO AMMANATO
ARCHITETTO FIORENTINO.

(2) Près de cette porte, mais sur le mur extérieur des bâtiments exposés au nord, on remarque une croisée dont les profils ont beaucoup d'analogie avec ceux de la porte. Cette croisée est supportée par des consoles du style d'Ammanati, ce qui pourrait faire croire que la porte est également son ouvrage ; mais comment supposer alors qu'il ait, sans aucun motif, voulu détruire l'harmonie du vestibule ? Je persiste donc à attribuer la première porte aux architectes ses prédécesseurs, que je viens de nommer.

(3) Voyez les planches 159 et suivantes, où ce palais est représenté avec ses meilleurs détails.

et franche. On y reconnaît les tergiversations habituelles du maître, et même, il faut le dire, des incertitudes de goût chez les trois artistes, qu'il faut envelopper dans le même blâme. L'éloignement de Vignole semble avoir porté un coup funeste à cette partie des constructions; on dirait que les vues d'ensemble cessèrent avec lui, et que ses successeurs manquèrent du vrai sens architectural. C'est ce qu'on est porté à croire en voyant la manière inhabile dont sont reliées entre elles les deux loges des extrémités. J'admets que la difficulté était grande; que l'obligation d'utiliser huit colonnes d'un petit diamètre, et de rattacher par un ajustement celles-ci aux colonnes de l'autre loge, dont le diamètre était plus considérable, demandait des efforts et de grandes ressources dans l'esprit; mais quand on voit cependant de quelle manière la jonction des deux ordonnances a été combinée, on ne trouve pas de raisons pour excuser une telle incurie; et certes ce n'est pas ainsi que Peruzzi ou Vignole eussent résolu le problème (1). Toutefois, abstraction faite de ces négligences, les façades des deux loges ne sont pas sans mérite, comme on le verra en étudiant la planche suivante. Quant à la nymphée, elle est d'une agréable conception, et l'exécution en est très-soignée. Vasari y prit quelque part, s'il faut l'en croire; mais l'étude et les détails sont probablement d'Ammanati: les cariatides passent même pour avoir été sculptées par lui.

Les balustres placés sous l'appui entre les colonnes de la première loge, et ceux qui forment la balustrade de la double rampe, n'existent plus aujourd'hui, et sont remplacés par des barreaux de fer. J'ai rétabli ces balustres dans la coupe, d'après l'autorité de Giovanni Stern, qui affirme en avoir retrouvé des débris, et qui nous en a transmis le détail.

(1) Pour cette appréciation critique, je n'ai pas tenu compte de circonstances particulières que je puis ignorer; car les architectes n'ont que trop souvent la main forcée, et il serait injuste de les accuser toujours de fautes dont ils ne sont que les éditeurs responsables. S'il est vrai que les huit colonnes antiques de la petite loge aient été trouvées à Tivoli au temps des constructions, leur emploi devint un embarras pour les architectes, dont les dispositions étaient peut-être déjà prises pour une décoration semblable à celle de la face opposée.

On remarque sur l'ordre dorique du fond, attribué à Michel-Ange, une particularité assez singulière : la partie supérieure de la corniche est recouverte d'un stuc assez mince, qui a modifié les moulures. Est-ce Ammanati qui a jugé cette modification utile, afin de mettre les moulures dans un meilleur rapport avec l'étage supérieur ? Cela est peu probable. En admettant, comme on le dit, que l'ordre dorique soit de Michel-Ange, l'autorité de celui-ci était trop grande pour qu'Ammanati osât se permettre une correction. N'est-il pas plus croyable que l'application du stuc est d'une époque postérieure, et fut faite à la suite d'une restauration exécutée au temps de Paul V ou de Clément XIV ? Aujourd'hui le stuc, presque entièrement détaché, n'est plus visible que sur quelques points.

Les deux petits escaliers à limaçon qui de la cour basse montent directement à la loge du fond sont en ruine, et des éclats de pierre se sont séparés du noyau central. Comme le moindre choc pourrait déterminer l'affaissement de ces escaliers, on a pris la sage précaution d'en interdire l'usage.

La voûte de la salle fraîche placée à l'opposé, sous la principale loge, est décorée de belles fresques. Ce luxe, bien que placé dans un soubassement, ne saurait surprendre ; car cette pièce était peut-être la plus agréable à habiter à certaines heures du jour.

Pour compléter la décoration de cette cour, et lui donner l'apparence de ce qu'elle devait être dans le principe, nous avons dû orner les niches de statues, afin de remplacer celles qui s'y trouvaient au temps de Jules III (1).

Parlons enfin des deux longues inscriptions gravées sur des tables de marbre qui sont fixées à droite et à gauche entre les deux niches du soubassement et dans l'entre-pilastre dorique du milieu. Ces inscriptions sont relatives à la cession de la propriété, aux travaux exécutés, et à la

(1) Un petit nombre de ces dernières ont été gravées dans un recueil qui doit être rare, et qui porte le nom de Io. Baptista de Cavalleriis, et la date de 1585. Ce recueil est dédié au cardinal Ludovico Madruccio, et contient cent gravures de statues antiques.

police de la villa. Voici celle de gauche, qui est indiquée sur la coupe :

IVLII III . PONT . MAX

AVSPICIO

BALDVINVS EIVS FRATER . PRAEDIOLVM SVBVRBANVM
 PROPE FLAMINIAM . AB ANTONIO PATRVO . CARDINALE . OLIM
 ANIMI CAUSA . COMPARATVM SYLVA . HORTIS . VILLIS . VINETISQ
 CONTIGVIS . ET CVIVSVIS PLANTAR . GENERIS . NVMERO PENE IN
 FINITO . A SE AVCTVM . NOVOQ . AC POLITIORE CVLTV . NVLLO NON
 LOCO . DIRECTVM . ATQ . ILLVSTRATVM . AQVA . VIRGINE ET FONTIB
 SALVBERRIMIS . E LATEBRIS TERRAE INACCESSIS . NON MINVS AD COM
 MVNE OMNIVM . QVAM AD PRIVATVM COMMODVM . IN LVCEM EDV
 CTIS . VNDIQ . IRRIGVVM FACTVM . SALIENTIBVS . PISCINA AVIARIO
 ATQ . HOC QVASI THEATRO . ADMIRABILI . PICTVRAE STATVARVM
 EMBLEMATVM SPLENDORE CONSTRUCTIS

TEMPLOQ . IN PRIMIS DEO OPT . MAX . AC DIVO ANDREAE

AB IP SO IVLIO PONTIFICE

ERECTO . ATQ . DICATO

SIBI INNOCENTIO CARDINALI . ET FABIANO COMITI

FILIIS

ET EORVM POSTERIS

IN AMPLIOREM . ET AVGVSTIOREM FORMAM

REDEGIT

PRAEDIVM AVTEM HOC IPSVM . AC QVIDQVID VSPIAM IN EO
 ORTVM . CVLTVM . STRUCTVM . AMPLIATVM . ORNATVM . VEL IN
 PRAESENTI EST . VEL ERIT IN POSTERVM . SIVE TOTVM . SIVE ALI
 QVA EX PARTE . CVIVSQVEMODI . ET QVANTVLA EA CVNQ . FVERIT
 PRAETER IPSOS FRVCTVS

VTI NVLLO PRORSVS PRECIO . NVLLO PACTO . NVLLO IVRE
 CVIQVAM . VNQVAM . ALICVBI . VENDI . OBLIGARI . DONARI . ALI
 QVE QVOVIS MODO ALIENARI POSSIT . TESTAMENTO . IN PER
 PETVVM . AB EODEM BALDVINO . OMNIBVS

EST INTERDICTVM

NE DE NOMINE EXEAT FAMILIAE SVAE

L'inscription qui est à droite, et en face de la précédente, est ainsi conçue :

DEO . ET LOCI DOMINIS
VOLENTIBVS

HOC IN SVBVRBANO . OMNIVM . SI NON QVOT IN ORBIS . AT
QVOT IN VRBIS SVNT AMBITV . PVLCHERRIMO . AD HONE
STAM POTISSIME VOLVPTATEM FACTO . HONESTE VOLVPTV
ARIBER . CVNCTIS FAS HONESTIS ESTO . SET NE FORTE QVIS
GRATIS INGRATVS SIET . IVSSA HAECCE . ANTE OMNIA . OMNIS
CAPESSVNTO

QVOVIS QVISQ . AMBVLANTO . VBIVIS QVIESCVNTO . VERVM
HOC CITRA SOMNIVM . CIRCVM SEPTA ILLVD
PASSIM QVIDLIBET ILLUSTRANTO . AST NEC HILVM QVIDEM
VSQVAM ATTINGVNTO

QVI SECVS FAXINT . QVIDQVAMVE CLEPSEINT . AVT RAPSE
RINT . NON IAM VT HONESTI MORIBVS . SED VT FVRTIS O
NVSTI . IN CRVCEM PESSVMAM ARCENTOR

OLLIS VERO QVI FLORVM . FRONDIVM . POMORVM . OLERVM
ALIQVID PETIERINT . VILLICI . PRO ANNI TEMPORE . PRO RE
RVM COPIA ET INOPIA . PROQ . MERITO CVIVSQVE . LARGI
VNTOR

AQVAM HANC . QVOD VIRGO EST . NE TEMPERANTO SITIMQ
FISTVLIS . NOM FLVMINE . POCVLIS . NON OSCVLO . AVT VO
LIS . EXTINGVNTO

PISCIVM LVSU OBLECTANTOR . CANTV AVIVM MVLCENTOR
AT NE QVEM INTERTVRBENT INTERIM . CAVENTO

SIGNA . STATVAS . LAPIDES . PICTVRAS . ET CAETERA TOTIVS
OPERIS MIRACVLA . QVANDIV LV BET . OBTVENTOR . DVM
NE NIMIO STVPORE IN EA VORTANTVR

SICVI QVID . TAMEN HAVD ITA MIRVM VIDEBITVR . EORVM
CAVSSA . QVAE NEMO MIRARI SAT QVIVIT . AEQVO POTIVS
SILENTIO . QVAM SERMONIBVS INIQVIS . PRAETERITO .

DEHINC . PROXVMO IN TEMPLO . DEO . AC DIVO ANDREAE
GRATIAS AGVNTO . VITAMQ . ET SALVTEM . IVLJO III . PONT
MAX . BALDVINO EIVS FRATRI . ET EORVM FAMILIAE VNI
VERSAE . PLVRIMAM ET AEVITERNAM PRECANTOR

HVIC AVTEM SVBVRBANO . SPECIEM ATQ . AMPLITVDINEM
PVLCHRIOREM . INDIES . MAIOREMQ . AC IN EO QVIDQVID
INEST . FELIX . FAVSTVM . PERPETVVM OPTANTO

HISCE ACTIS . VALENTO . ET

SALVI ABEVNTO

PLANCHE 220.

Villa di papa Giulio ; plan détaillé de la nymphée, élévations diverses de la cour basse, comprenant les coupes sur la nymphée.

Le plan est d'un gracieux aspect ; sa forme doublement cintrée, les pilastres et les niches ornées de rochers, font pressentir une riche et pittoresque décoration. L'eau jaillit de ces rochers, et s'écoule dans un canal où elle est renouvelée sans cesse. Les quatre piliers isolés marqués sur le plan indiquent la situation des cariatides qui supportent une partie de la balustrade, et qui forment au-dessous de celle-ci une sorte de portique demi-circulaire.

On s'étonne de trouver sur le plan, dans la disposition des deux escaliers qui conduisent à l'étage supérieur, une irrégularité qui ne semble pas motivée, à moins de supposer qu'on a voulu faciliter la descente aux souterrains en donnant à l'un de ces escaliers la forme d'une pente douce, tandis que l'autre est en spirale. Les deux façades principales, représentées sur cette planche, rendent parfaitement compte de la décoration de la cour. La façade du haut est composée à peu près des mêmes éléments que celle du fond de la grande cour à laquelle elle est adossée (*voyez pl. 219*) ; mais l'adjonction du soubassement et de la double cordonata lui donne beaucoup de relief et d'importance. Le parti en est louable, et les détails, quoique sans finesse, sont à peu près irréprochables.

Quant à la façade opposée, qu'on voit au bas de la planche, elle manque complètement d'unité : le premier étage n'est nullement en rapport avec le soubassement ; il a dû subir une modification radicale, et n'a certes pas été exécuté tel qu'il avait été projeté. On sent même, d'après les ressauts des pilastres du soubassement, que l'ordre ionique de l'autre façade devait naturellement se continuer sur celle-ci ; la restitution pourrait donc se faire sans difficulté, ce qui serait pour cette loge, comme pour la cour, une amélioration notable.

On prétend qu'à l'époque où s'élevait cette partie des constructions, les huit colonnes antiques de la loge furent découvertes à Tivoli, et que l'architecte reçut l'ordre de les utiliser. Celui-ci, sans presque rien changer au parti arrêté, sans chercher une liaison nouvelle, se borna à élever sur un piédestal les colonnes trop petites qui lui étaient données ; combinaison déplorable qui a jeté le désordre dans l'ajustement général, en même temps que l'harmonie cessait entre les deux étages, par suite d'une disproportion choquante entre les deux ordonnances.

L'ordre dorique du rez-de-chaussée est attribué à Michel-Ange, et je ne vois pas d'objection qui puisse établir le contraire. Quant au premier étage, il appartient vraisemblablement à Ammanati, et n'est pas, il faut en convenir, un titre bien glorieux pour lui auprès de la postérité.

N'omettons pas de mentionner l'heureuse idée qui a fait établir des volières dans les deux larges baies du premier étage. Le chant des oiseaux, en se mariant au murmure des eaux, devait ajouter un charme de plus aux agréments de cette cour.

Les deux figures de fleuve qu'on voit couchées dans les deux grandes baies du soubassement, et qui correspondent aux volières, sont en stuc ; elles remplacent les fleuves antiques et en marbre qui dans l'origine ornaient ces baies.

PLANCHE 221.

Villa di papa Giulio ; plan et vue intérieure de la grotte qui sert d'entrée à la glacière, et médaille de Jules III.

La grotte et la glacière sont l'une et l'autre taillées dans le roc de la colline située au sud de la villa. Ce roc, à l'extérieur et à l'intérieur, est resté apparent ; la grotte seule est revêtue d'une décoration en rocaille ou cailloux colorés. Elle est d'un bel aspect, bien qu'aujourd'hui fort dégradée. Vignole est reconnu pour l'auteur de cette décoration ; les profils et les ajustements sont en effet, pour la correction et la

grâce, trop éloignés de la manière de ses successeurs pour qu'on puisse s'y méprendre.

On ne verra pas sans intérêt la médaille que nous reproduisons ici : non-seulement elle donne par le profil les traits de Jules III, auquel nous devons ce bel édifice, mais on y trouve sur le revers le dessin du projet primitif, qui peut faire juger des changements apportés aux premiers plans dans le cours de l'exécution. Ainsi, d'après la médaille, la façade extérieure devait avoir des mezzanines au rez-de-chaussée, sur l'avant-corps comme sur l'arrière-corps, tandis qu'aucune mezzanine ne devait exister au premier étage. Les croisées de celui-ci devaient être couronnées de frontons; enfin, les escaliers circulaires des arrière-corps, qui dans l'origine furent peut-être projetés semblables, étaient terminés par de petites coupoles ou lanternes, pouvant servir à les éclairer.

La façade du fond de la grande cour paraît, toujours selon la médaille, n'avoir pas subi de modification, et les cariatides y sont même indiquées. On ne trouve pareillement aucun changement à la façade du fond de la cour basse, si ce n'est la suppression de l'attique sur les deux ailes, qu'on devait décorer de statues.

Cette médaille ne portant pas de millésime, on est autorisé à croire qu'elle a été commencée au début des travaux, et que, tandis que l'artiste exécutait le portrait du pape et la façade extérieure de la villa d'après le projet de Vignole, des changements furent décidés dans les bâtiments du fond, changements auxquels dut se conformer le graveur pour le deuxième et le troisième plan de sa vue.

PLANCHE 222.

*Tombeau de Giovanni Arberini, situé sous le vestibule de l'église
S. M. sopra Minerva.*

IX, 8. Ce tombeau de Jean Arberini, mort à quatre-vingt-cinq ans six mois et cinq jours, suivant l'inscription, est dû à la piété filiale, et fut

élevé par Jacob Arberini. Il est adossé au mur d'un vestibule étroit. Le caractère de la sculpture détermine approximativement l'âge de ce monument, qui doit remonter au milieu du xv^e siècle.

L'ordonnance générale est fort simple, les proportions y sont louables, les profils excellents, et les ornements d'un goût irréprochable. Mais c'est la conception en elle-même, ou, si l'on veut, la pensée intime et religieuse de l'artiste, qu'il faut surtout étudier pour s'en bien pénétrer; car elle est de nature à pouvoir s'appliquer parfaitement à d'autres monuments de ce genre, même beaucoup plus splendides.

Les armes du défunt sont sculptées sur les piédestaux des deux extrémités du soubassement, et l'inscription qui consacre le tombeau est gravée au centre. Au-dessus de ce soubassement s'élève, entre deux pilastres, un socle sur lequel est étendu Jean Arberini. On a voulu caractériser la force d'âme de celui-ci, ou rappeler quelques faits particuliers de sa vie, sur un bas-relief allégorique dont le sujet est la lutte d'un homme contre un lion. Le personnage est représenté couché, et dans l'attitude de la prière; il semble assisté de deux anges, portant l'un et l'autre un flambeau. Ces douces figures, d'un style plein de naïveté, paraissent animées de la même pensée que le défunt, et prier avec lui. Tous les trois s'adressent à la Vierge, qui apparaît au-dessus d'eux au milieu d'un groupe d'anges. Le visage et la pose de celle-ci respirent la bienveillance, et font pressentir que la prière doit être exaucée. Toute cette scène muette, où domine le sentiment chrétien, est parfaitement exprimée, et nous regrettons de ne pouvoir appliquer un nom d'auteur à cette œuvre estimable.

La peinture qui dans l'origine décorait la partie supérieure et cintrée du monument ayant disparu, nous avons dû emprunter à un autre tombeau le tableau de la Vierge, afin de conserver au monument son aspect primitif et toute la pensée de l'artiste.

Plan de l'église S. Carlo, via del Corso.

IV, 30. Sixte IV, en 1471, accorda aux Lombards une petite église appelée S. Niccolo del Tufo, qu'ils restaurèrent et dédièrent au célèbre docteur de l'Église latine, saint Ambroise, archevêque de Milan, leur protecteur. Saint Charles Borromée, autre archevêque de Milan, mort en 1585, ayant été canonisé en 1610, aux applaudissements de la ville de Rome et de toute la chrétienté, des cardinaux lombards et plusieurs riches personnages de cette nation fournirent les fonds nécessaires pour élever en l'honneur des saints Ambrogio et Carlo la somptueuse église dont nous avons le plan sous les yeux. Après avoir préalablement démoli un grand nombre de maisons, on posa la première pierre de ce bel édifice le 29 janvier 1612, et les constructions s'élevèrent sur les dessins d'Onorio Lunghi, et furent continuées par son fils Martino Lunghi. Pietro da Cortona vint ensuite, et ce fut lui qui exécuta la décoration, la croisée, la tribune et la coupole. Enfin, vers 1690, le cardinal Omodei ayant rejeté un projet composé par Carlo Rainaldi pour la façade, fit construire celle-ci par Gio: Baptista Menicucci, assisté du frère capucin Mario da Canepina. Du reste, cette façade est du plus mauvais goût; l'ordre y est lourd, et a beaucoup trop d'importance; enfin les croisées sont un non-sens, puisqu'elles accusent un étage qui n'existe pas à l'intérieur.

Quant au plan, il est digne au contraire d'une attention sérieuse; la disposition en est largement conçue et parfaitement régulière. Il est combiné de manière que tout à l'intérieur a l'apparence grandiose: les arcades qui divisent les nefs ont de l'ampleur, la circulation autour de l'abside est facile, l'entrée à la sacristie est commode; enfin, des accès à l'église, avec d'utiles dégagements, ont été habilement ménagés sur divers points.

Dans les bâtiments annexés à l'église se trouvent un oratoire et un hôpital destiné aux nationaux, c'est-à-dire où l'on reçoit seulement les malades lombards.

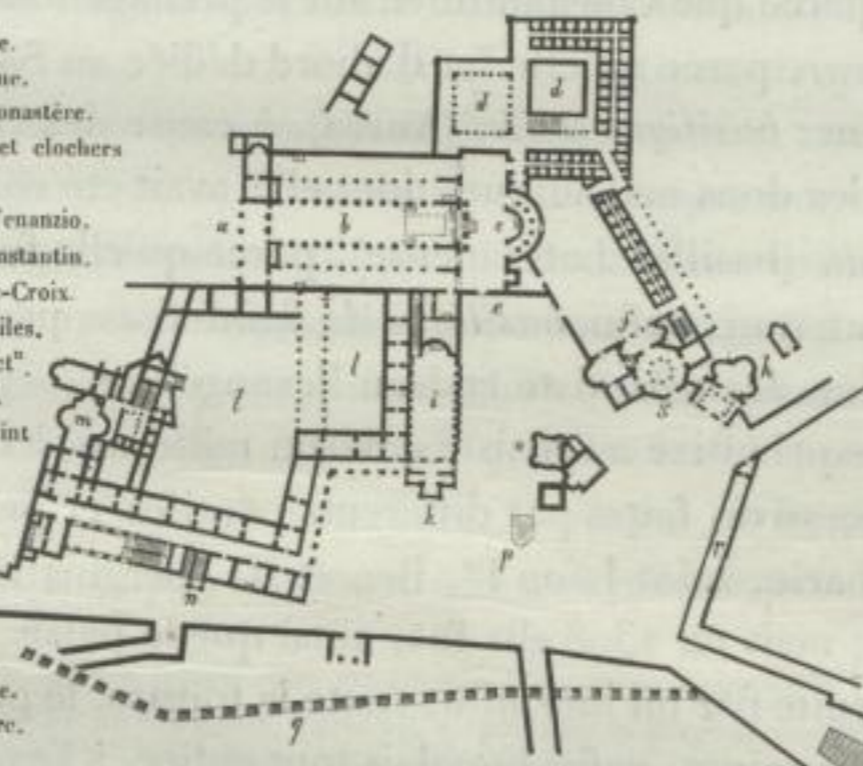
PLANCHE 223.

*Basilique de San Giovanni in Laterano (de Saint-Jean de Latran);
plan général et vue d'ensemble de l'église, de ses dépendances, et
du palais pontifical.*



LÉGENDE.

- a Façade principale.
- B, b Ancienne Basilique.
- C, c Abside. — d Monastère.
- E, e Façade latérale et clochers de Pie IV.
- f Portique de S. Venanzio.
- G, g Baptistère de Constantin.
- H, h Oratoire de Sainte-Croix.
- i, i Salles des Conciles.
- K, k Loge de la Bénédiction.
- L, l Palais de Latran.
- m Triclinium de saint Léon III.
- n Escalier Saint.
- o Restes de la bibliothèque de S-Hilaire.
- p Situation de l'obélisque de Sixte V.
- q Aqueduc de Claude.
- r Hôpital S. Salvatore.



NOTA.

Pour qu'on puisse mieux suivre le récit que nous allons faire de l'origine et des agrandissements successifs des bâtimens de S^t Jean de Latran, nous produisons en tête de cette notice le plan qui représente l'état des constructions avant que Sixte V vint y apporter de grands changemens. Ce plan doit être comparé à celui de la planche 223, qui exprime l'état actuel des localités.

La vue qui est disposée au-dessus du plan représente le palais à une époque également

antérieure à Sixte V, mais elle ne concorde pas parfaitement avec les indications du plan. L'une et l'autre sont extraits de l'ouvrage de Cesare Rasponi (*De basilica et patriarchio Lateranensi*), qui sans doute les a lui-même puisés à des sources différentes. Ces deux renseignements que nous donnons étant d'un très-haut intérêt, nous avons voulu les présenter intacts et sans la moindre altération, en laissant au lecteur le soin de faire les rectifications nécessaires pour mettre la vue d'accord avec le plan.

Après avoir livré bataille à Maxence, son compétiteur à l'empire, Constantin le Grand entra victorieux dans Rome, et choisit pour habitation, sur un plateau du Celius situé à l'est, un palais qui avait appar-

I, 99, 100, 104,
105, 106, 107,
108, 109

tenu aux *Laterani*, ancienne et puissante famille dont parle Tacite à l'occasion de Plautius Lateranus, mis à mort par Néron. Après avoir reçu le baptême des mains de saint Sylvestre, Constantin, vers l'an 324, fit élever une basilique au Sauveur au milieu même de son palais, qu'il agrandit considérablement. Lorsqu'il quitta Rome pour aller se fixer à Constantinople, il fit don à saint Sylvestre de l'église et du palais, qui depuis fut habité par les papes jusqu'à leur départ pour Avignon.

Cette basilique est considérée comme la principale église du monde catholique; elle est le siège épiscopal des papes en qualité d'évêques de Rome, et on la regarde comme la mère et la tête des églises de la ville et du monde entier : *Ecclesiarum urbis et orbis mater et caput*. Son nom a varié à diverses époques : on l'a appelée *basilique Constantinienne*, parce que Constantin en fut le premier fondateur; *basilique du Sauveur*, parce qu'elle fut d'abord dédiée au Sauveur par le même empereur; *basilique d'Or* (*Aurea*), à cause des richesses considérables et des dons magnifiques dont elle avait été comblée; *basilique du Latran* (*basilica Lateranense*), parce qu'elle fut fondée sur le palais des Laterani; enfin, *basilique de Saint-Jean*, parce qu'elle fut dédiée aux saints Jean-Baptiste et Jean l'évangéliste.

La basilique primitive a subsisté environ mille ans, à l'aide de restaurations successives faites par différents pontifes, et principalement par saint Zacharie, saint Léon I^{er}, Benoît III, Sergius III, Adrien V et Nicolas IV; mais en 1308 elle fut, ainsi que le palais, presque entièrement détruite par un incendie; toute la toiture, le portique, l'habitation des chanoines, enfin le palais tout entier, à l'exception de la chapelle Saint-Laurent, appelée *Sancta sanctorum*, à cause des reliques qu'elle contenait, devint la proie des flammes. L'incendie détruisit quantité de tentures d'or et d'argent, un grand nombre d'habits sacerdotaux, et les vases sacrés. Alors les papes résidaient à Avignon, et Clément V, qui en ce temps gouvernait l'Église, mit le plus grand zèle à réparer le désastre. Il excita la piété des fidèles

pour les faire coopérer à une œuvre aussi sainte, et dès l'année suivante il put envoyer à Rome des sommes considérables pour la réédification de la basilique. Celle-ci, grâce à ses soins, ne tarda pas à se relever plus belle et plus riche que jamais. Mais un demi-siècle après, au mois d'août 1361, un nouvel incendie détruisit les nefs et les chapelles, jusqu'à celle dite *Sancta sanctorum*; rien ne fut épargné, et de tout l'édifice il ne resta que les murs (1). On peut se faire une idée de toute l'étendue de la catastrophe par ce passage d'une lettre de Pétrarque à Urbain V : « Le Latran, dit-il, gît à terre; et la mère
« des églises, manquant de toiture, est ouverte aux vents et à la pluie.
« *Lateranum humi jacet; et ecclesiarum mater omnium, tecto ca-*
« *rens, et ventis patet ac pluviis.* »

Le pontife Grégoire XI, cédant aux sollicitations des Romains, reporta le saint-siège d'Avignon à Rome; mais comme le palais de Latran était en ruine, il dut s'installer au Vatican. D'après ses ordres, l'église fut réparée, et en cela il fut aidé, comme son prédécesseur, par la piété des fidèles. Diverses inscriptions portant la date de 1364 et 1365 désignent même plusieurs particuliers comme ayant remplacé des colonnes détruites ou endommagées (2). On doit cependant croire que quelques parties de l'église furent épargnées par le feu, notamment la mosaïque de l'abside que Nicolas IV avait fait exécuter, et qui subsiste encore de nos jours. Grégoire XI fit divers embellissements à la basilique, et ouvrit une nouvelle entrée à l'extrémité de

(1) Ces deux incendies furent occasionnés par des ouvriers plombiers occupés à réparer la toiture. L'incendie qui de nos jours, en 1823, a consumé la magnifique basilique de Saint-Paul hors les murs, provient de la même cause. A toutes les époques, et dans tous les pays, ces ouvriers ont la même incurie, et on ne saurait trop se prémunir contre eux.

(2) Voici quelques-unes de ces pieuses dédicaces :

In nomine Domini. Amen.

Anno Domini 1365, mense Julii. Questa colonna fece fare Thomai degli Astalli, per l'anima di Alessio filio mio.

In nomine Domini.

Del mese di marzo 1364, Francesco Gottardo di Milano fece fare queste due colonne a riverenzia di messer santo Jo. Battista; in merito dell' anima sua e di tutti i suoi morti, e in riposo.

In nomine Domini. Amen.

Anno Domini 1365 del mese di ottobre. Questa colonna fece fare Cola suo per l'anima di Diello Bocabella suo padre.

la nef transversale, qu'il décora en marbre de Paros d'un beau travail. Après lui, Martin V fit exécuter dans la grande nef un pavé d'un dessin agréable, et chargea Pisanello et Gentile da Fabriano des peintures, dont il aurait voulu, suivant Vasari, confier une partie à Masaccio. Ensuite Eugène IV fit revêtir en maçonnerie la plupart des colonnes de la grande nef que l'incendie avait fort endommagées, remplacer par des arcs les entablements des colonnes, et construire la grande sacristie aujourd'hui à l'usage des chanoines. Sixte IV y fit des améliorations; il renouvela le clocher et les murs latéraux, fit daller les petites nefs, et ajouta quelques embellissements au-dessus du portique de la façade. Après lui, Alexandre VI fit exécuter le grand arc qui pose sur deux grosses colonnes de granit oriental, dont la hauteur est de cinquante palmes (11^m,15), et qui s'élève au-dessus de l'autel pontifical. Léon X y fit quelques travaux, cela est certain, mais on ne saurait dire en quoi ils consistèrent. Pie IV, après avoir fait réparer le mur situé au nord à l'extrémité de la nef transversale, éleva au-dessus deux nouveaux clochers qui existent encore de nos jours, et forma de ce côté une façade imposante (*voyez* planche 225); il s'occupa également de l'intérieur, et on lui doit le magnifique plafond de la grande nef, auquel son successeur saint Pie V mit la dernière main. Sixte V a laissé ici de nombreux souvenirs de sa munificence. C'est lui, en effet, qui fit élever par Domenico Fontana le double portique en saillie sur la façade du nord construite par Pie IV. Ce fut encore lui qui fit bâtir, sous la direction du même architecte, le palais pontifical qui tient à l'église, et l'édifice voisin, la *Scala santa*. Enfin, l'érection du grand obélisque qui fait l'ornement de la place est encore due aux soins du même pontife, au génie du même architecte. Sous les règnes suivants, les embellissements continuèrent. Ainsi en 1600 (1) Clément VIII chargea Giacomo della Porta de reconstruire toute la nef transversale, qu'il

(1) Cette date, admise par plusieurs auteurs, me semble aventurée. En effet, en 1589, quand Gia: della Porta exécutait la grande coupole de Saint-Pierre, on parlait déjà de son grand âge, et on lui donnait un auxiliaire. On se demande si en 1600 il est probable qu'il vécût encore.

décora de peintures et de sculptures. Il fit don à l'église du bel orgue placé à l'extrémité de la nef transversale et adossé au portique de Sixte V, et c'est lui qui fit exécuter les fresques de la sacristie.

Cependant, après tant de travaux et de restaurations, toute la partie principale de l'église, la grande et les petites nefs ne présentaient pas un caractère de solidité rassurant; aussi, sous Innocent X, la question de la démolition entière de l'ancienne basilique fut-elle agitée; mais le respect qu'on portait à la mémoire de Constantin et de saint Sylvestre fit hésiter, et l'on se demanda s'il ne valait pas mieux reprendre les vieux murs et les fortifier. Cette opinion ayant prévalu, Innocent X donna l'ordre à Borromini, qu'il avait choisi pour architecte, de se conformer à cette décision. Les travaux furent entrepris aussitôt, et terminés en six années, pour l'époque du jubilé de 1650. Tout le système de décoration de l'ancienne église fut changé. Aux colonnes de marbre et de maçonnerie endommagées par le feu et les tremblements de terre, et jugées ne pas présenter des garanties de solidité suffisantes, Borromini substitua de forts piliers ornés de pilastres composites accouplés. L'ordre fut élevé jusqu'au soffite de Pie IV, que l'architecte eut le bon esprit de conserver intact. Les piliers furent reliés par des arcades, et les entre-pilastres décorés de grandes niches dont les frontons sont supportés par des colonnes de marbre vert antique, ayant appartenu à l'ancienne basilique. Pour se faire une idée de la restauration de Borromini, il faut comparer sur les deux plans les anciennes nefs avec les nouvelles. (*Page 473 et planche 224.*)

Quelque considérable qu'ait été la restauration de la nef transversale au temps de Clément VIII, elle ne fut cependant pas complète. L'abside menaçait ruine (1), lorsqu'en 1663 Alexandre VII en ordonna la réparation. Ce même pontife fit enlever les panneaux antiques et de

(1) Ce fait démontre que la démolition entière, à laquelle on avait songé dix-neuf ans auparavant, eût été le meilleur parti à suivre, du moins au point de vue du constructeur. Mais on doit pourtant se féliciter de ce que plusieurs débris vénérables de l'ancienne basilique aient été ainsi épargnés.

bronze d'une porte de l'église Saint-Adrien, pour les adapter à la porte de l'entrée latérale sous le portique de Sixte V. Clément XI s'occupa plus particulièrement de la décoration intérieure. Les peintures des médaillons ovales placés près des chapiteaux dans les entrepilastres de la grande nef manquaient : il en ordonna l'exécution. Les grandes niches qui leur correspondent au-dessous étaient restées vides ; grâce à ses soins, douze statues de marbre, représentant les douze apôtres et ayant 4^m,68 de hauteur, y furent placées. Ces statues, généralement estimées, furent autant de dons faits à l'église par d'éminents personnages, et le prix de chacune d'elles s'éleva à la somme de cinq mille écus romains (environ 26,750 francs), qui équivaut aujourd'hui à une somme peut-être double. Le même pontife fit restaurer de nouveau le plafond et les peintures de la nef transversale, et réparer l'un des clochers de Sixte IV. Il songeait encore à reconstruire la façade principale, et déjà il avait institué une sorte de souscription (*moltiplico*) pour en couvrir les frais. Les deux frères Pamfili, le prince et le cardinal, y figuraient même pour une somme de seize mille écus romains. Il était réservé à Clément XII d'accomplir ce projet qui l'honore, ainsi que son architecte Alessandro Galilei. Mais la gloire principale du prince et de l'artiste repose plutôt sur la construction de cette élégante et magnifique chapelle appelée Corsini, du nom du pontife, qu'on trouve la première à gauche dans l'église. Enfin, au temps de Pie VI, on exécuta des réparations importantes au soffite de la grande nef ; et, pour perpétuer le souvenir de cette restauration, les armes de ce pape furent placées au centre de la première travée. Les armes de Pie IV figurent dans la travée du milieu, et celles de Pie V dans la troisième et dernière travée : on a ainsi fait l'historique du plafond par ce rapprochement des trois papes qui ont commencé, continué et réparé ce magnifique ornement de la grande nef.

Nous avons retracé sommairement la suite des vicissitudes éprouvées par cette mère des basiliques ; mais notre tableau reste incom-

plet, et nous y reviendrons pour y ajouter quelques autres détails quand nous aurons à faire l'examen des planches suivantes.

— Considérons maintenant, sur la planche 223, le plan d'ensemble, où se trouve indiquée la situation précise des divers édifices qui se rattachent à la basilique de Saint-Jean de Latran. Comme nous allons les passer successivement en revue, il importait de bien définir les localités par un plan général. Quoique ces monuments soient ici groupés en désordre et sans régularité, ils n'en présentent pas moins le programme le mieux écrit et le plus complet d'un grand établissement religieux dans une ville épiscopale de première importance. Les exigences de chaque édifice, les accessoires, les dépendances, et jusqu'aux proportions relatives, y sont clairement exprimés. Vous y trouvez la cathédrale, le baptistère, le palais épiscopal, le monastère, l'hôpital des hommes, celui des femmes, le cimetière, la chapelle (*ici la Scala santa*), pour recevoir des reliques en grande vénération; l'abside (*le triclinium*), sorte de reposoir d'un bel effet qui figure avec à-propos aux abords des temples; le monument destiné à décorer la place, et qui, surmonté d'une croix, comme ici l'obélisque, annonce au loin la proximité d'une cathédrale; enfin la fontaine, qui répond aux nécessités du culte et doit être empreinte d'un caractère religieux. Un plan tel que celui-ci, qui renferme des éléments aussi sûrs, sera toujours consulté avec fruit par l'architecte qui aurait à produire une œuvre de ce genre et aussi complexe; il y trouvera les bases fondamentales de son travail.

La vue du haut de la planche vient ajouter quelques éclaircissements aux renseignements donnés par le plan général, et reproduit la physionomie des lieux. Le baptistère octogone s'y présente d'abord à droite, puis la façade latérale de la basilique; en face se trouve l'obélisque et la fontaine; derrière est le palais pontifical, et à la suite la *Scala santa* (1) avec le profil du triclinium; enfin, des

(1) L'érection de ces quatre derniers monuments est due à Sixte V et à son architecte Domenico Fontana.

débris d'aqueducs se prolongent au loin vers la gauche. Les édifices dont nous venons de faire l'énumération seront représentés sur une plus grande échelle et décrits tour à tour ; mais comme nous n'aurons plus occasion de parler de l'obélisque, de l'hôpital et de ses dépendances, nous allons nous en acquitter immédiatement.

Hôpital et cimetière.

I, 100, 99.

L'hôpital qui est situé à l'angle de la place et de la rue de S. Gio : in Laterano fut fondé en 1216, sous le nom de Saint-Sauveur, par le cardinal Jean Colonna. Depuis il a été restauré et agrandi. Il peut recevoir environ trois cents lits. L'hôpital des femmes, bâti en face, est moderne, et peut contenir soixante lits. A la suite vient le cimetière, auquel on arrive en montant une rampe en pente douce : à gauche est l'entrée de la chapelle funèbre, et à droite celle du cimetière, dont l'enceinte est fermée par un mur d'appui. Cette disposition est satisfaisante, mais la décoration est sans aucune valeur architecturale.

L'établissement est desservi, comme les hôpitaux de France, par des sœurs hospitalières installées, il y a peu d'années, par la princesse Doria.

Obélisque.

I, 104.

On savait que, depuis bien des siècles, un obélisque égyptien, le plus grand qui eût jamais été transporté à Rome, était enfoui dans le cirque Maxime, ainsi qu'un autre d'une moindre dimension ; mais on ignorait le lieu précis où il se trouvait, lorsqu'il fut découvert par hasard le 15 avril 1587, à la profondeur de 24 palmes (5^m,35).

Sixte V faisait alors pousser avec une grande activité les vastes constructions qu'il avait entreprises au Latran. Il apprend la découverte qu'on vient de faire, et aussitôt sa résolution est prise. Il veut que le grand obélisque serve d'ornement à la place Saint-Jean de La-

tran, qu'il soit placé en face de l'entrée latérale de l'église, et dans l'axe de la longue rue *in Merulana* ouverte par Grégoire XIII, et qui conduit à Sainte-Marie Majeure.

L'obélisque, qui est en granit rouge et chargé d'hiéroglyphes, fut d'abord, suivant l'interprétation qu'on leur donne, érigé à Thèbes dans la haute Égypte par le roi Toutmosis II. Constantin, qui voulait le transporter à Constantinople, lui avait déjà fait descendre le Nil jusqu'à Alexandrie, lorsqu'il vint à mourir; son fils Constant, changeant sa destination, le dirigea sur Rome, porté sur un vaisseau de trois cents rameurs. Le monolithe remonta le Tibre, entra dans la ville par la porte Ostiense, et fut placé, l'an 340, sur la Spina du cirque Maxime.

Domenico Fontana, qui avait transporté et élevé avec tant de succès l'obélisque de Saint-Pierre, dut naturellement être chargé par Sixte V de cette nouvelle entreprise, qui présentait en outre plusieurs difficultés d'un autre genre. L'obélisque avait été retrouvé brisé en trois morceaux, dont on voit ci-contre la figure et les dimensions :



Le morceau du bas a de longueur..	66 palmes,	ou	14,718 ^{m.}
Celui qui vient à la suite.....	44		9,812
Enfin celui du haut, compris la			
pointe ou pyramidium.....	35		7,805
Longueur totale.....	145 palmes,	ou	32,335

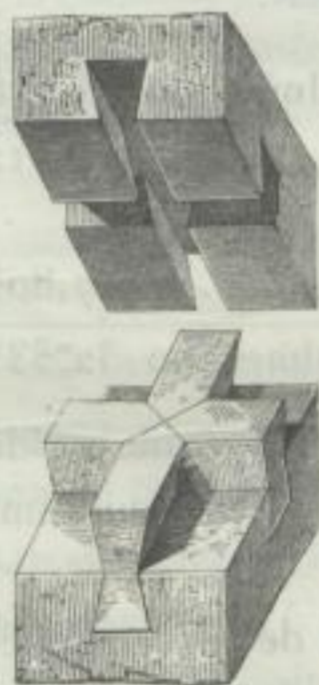
A la base, les faces sont d'inégale largeur; la moyenne est de 13 palmes $\frac{1}{2}$ ($2^m,917$); au sommet, à la naissance du pyramidium, la face est large de 8 palmes $\frac{1}{2}$ ($1^m,840$).

La première opération que Fontana eut à faire fut de retirer l'obélisque du terrain fangeux où il était plongé à une profondeur, avon-nous dit, de plus de cinq mètres. Mais sur ce point déprimé de la ville le sol est constamment détrempé par les eaux qui y abondent; aussi trois cents travailleurs sur cinq cents furent-ils constamment occupés

à épuiser l'eau. Cette opération préliminaire terminée, l'obélisque, pour arriver à Saint-Jean de Latran, dut suivre des rues étroites et toujours monter dans un parcours de 2,350 mètres.

Le massif en maçonnerie destiné à recevoir l'obélisque fut établi à une profondeur de 42 palmes (9^m,366), et porte de largeur dans les deux sens 40 palmes (8^m,920); au-dessus s'élève un piédestal tout entier en travertin, dont la largeur est de 16 palmes $\frac{1}{2}$ (3^m,679), et la hauteur jusqu'à la naissance de l'obélisque, 38 palmes (8^m,474); enfin, la hauteur totale du monument, depuis le sol jusqu'au sommet de la croix, de 204 palmes (45^m,492). Quant au poids, il monte, d'après le calcul, à 1,310,494 livres de 12 onces, ou 491,435 kil.

Pour dresser l'obélisque de Saint-Pierre et soulever cette masse d'un poids énorme, Fontana avait imaginé un châssis formidable qui avait obtenu un plein succès. Mais ici se présentait une difficulté nouvelle, une question ardue. Il s'agissait d'asseoir les uns sur les autres des morceaux séparés, et de les réunir par un moyen puissant et sûr. L'habile architecte dut réfléchir longtemps et mûrement avant de s'arrêter



à un parti. Le procédé ingénieux qu'il préféra et mit en pratique démontre combien son esprit était fertile en expédients. Il fit creuser, dans le joint inférieur et supérieur de deux des morceaux qu'il s'agissait de réunir, une entaille en forme de croix qui lui servit à deux fins : d'abord à maintenir les cordages qu'on introduisait dans cette entaille, et qu'on pouvait retirer à volonté; ensuite, à relier ensemble un morceau avec l'autre. Cette entaille fut creusée à queue d'hironde, c'est-à-dire plus large au fond et plus étroite à l'orifice, et de telle sorte que la croix supérieure rencontrât avec une

exactitude rigoureuse la croix inférieure. Des blocs de granit de même nature furent ensuite taillés de manière à pouvoir remplir le vide des entailles; ces blocs ayant conséquemment sur la face ex-

térieure la forme d'une double queue d'hironde, plus larges aux extrémités et plus étroits au milieu, pénètrent sur les quatre faces jusqu'au centre de l'obélisque; puis, étant scellés et plombés, ils rattachent et enchaînent avec une telle force le morceau supérieur au morceau inférieur, que, s'il était possible d'enlever l'obélisque par la pointe, les deux morceaux dont nous parlons, et le troisième qui leur est aussi adjoint par le même procédé, suivraient le mouvement comme s'ils ne formaient qu'un seul morceau. La jonction est si bien faite, qu'aujourd'hui il semble qu'il n'y a jamais eu de rupture.

Tous ces travaux furent achevés le 10 août 1588, et accueillis par d'unanimes applaudissements. La croix plantée au sommet de l'obélisque fut saluée avec solennité, et en signe d'allégresse, par l'artillerie du fort Saint-Ange, et par celle qu'on avait amenée sur le mont Celius.

PLANCHE 224.

Basilique de S. Gio : in Laterano ; plan détaillé de l'église, du cloître, et du palais pontifical.

Le plan que nous avons sous les yeux est établi sur une échelle assez grande pour qu'on puisse l'apprécier dans ses moindres parties. Nous ne nions pas qu'il n'ait plusieurs points vulnérables et accessibles à la critique. On y trouve des formes bizarres, des ajustements mal étudiés, des liaisons combinées sans art; mais à part ces détails, qu'on peut oublier pour ne considérer que le vaste ensemble, on conviendra que l'église, le cloître et le palais présentent un groupe de bâtiments d'une disposition pleine de grandeur, des rapports de masse d'une rare justesse; qu'on y a ménagé des accès nombreux, et rendu partout la circulation facile. Ce plan seul fait déjà pressentir une architecture d'un caractère imposant à l'extérieur, et une ordonnance à l'intérieur qui produira de brillants effets.

I, 109, 108,
107.

La disposition de l'église est d'une grande magnificence; elle est régulière, mais un peu décousue dans la partie du fond. Cela devait être ainsi; et pour le concevoir il suffit de se rappeler que cette église, dans son état actuel, est le produit de restaurations successives opérées à de longs intervalles; que la partie véritablement ancienne se borne à l'abside, et au portique appelé *Léonien* qui enveloppe cette abside. On ne doit pas non plus oublier que la restauration de la nef transversale n'a été effectuée que longtemps après; qu'on a procédé ensuite à l'exécution du portique de la façade latérale du nord et du palais pontifical tout entier; puis au renouvellement total des cinq nefs, et enfin à la construction du vestibule et de la façade principale. Toutes ces différentes parties, exécutées à des époques si éloignées les unes des autres, par des artistes de doctrines si diverses, devaient amener bien des discordances, et il y a lieu de s'étonner qu'elles ne soient pas plus marquées.

Quant aux chapelles, et il y en a de très-belles, elles complètent l'église et lui donnent plus d'importance. On ne peut toutefois s'empêcher de regretter l'absence d'uniformité dans le périmètre, et que l'ordonnance du plan soit ainsi déparée par une suite de petits bâtiments incohérents. Cette irrégularité, si fâcheuse à l'extérieur, n'a pas le même inconvénient à l'intérieur, et n'y produit pas toujours des disparates choquantes.

Lorsqu'on pénètre dans l'église du côté de la façade principale, on trouve d'abord un vestibule étroit, sans mouvement de lignes, et conséquemment sans effet; seulement il est riche et orné de vingt-quatre pilastres de marbre blanc, qui se détachent sur un fond de marbre jaune antique. Les compartiments du pavé sont en marbres variés, et la voûte surbaissée est ornée de nombreuses rosaces, le tout d'un goût sec et médiocre. A gauche et à l'extrémité du vestibule, on voit une statue en marbre de Constantin; elle manque de caractère, et elle porte dans l'exécution les symptômes de la décadence du goût au iv^e siècle. Cinq portes avec chambranles de marbre donnent accès à

l'église ; celle du milieu est ornée des panneaux de bronze qu'Alexandre VII avait d'abord fait transporter à l'extrémité de la nef transversale, et qui furent depuis reportés par Clément XII à l'endroit que nous désignons. La porte qu'on remarque à droite, sous le même vestibule, est ordinairement *murée*, et ne s'ouvre que pendant l'année du jubilé.

A l'intérieur de l'église, la seconde chapelle de droite en entrant appartient à la famille Torlonia, qui l'a décorée avec magnificence. La chapelle Massimi, qui vient ensuite, est d'une ordonnance dorique, et fut construite par Giacomo della Porta. Du même côté, et dans la seconde petite nef, on voit une peinture du Giotto, autrefois placée sous l'ancien portique du cloître ; elle représente Boniface VIII, qui en 1300 publia l'indulgence du jubilé. Dans la même petite nef existent des épitaphes et divers tombeaux, parmi lesquels nous citerons celui du cardinal Ranuccio Farnèse, archiprêtre de la basilique, exécuté sur les dessins de Vignole, qui fut son architecte ; mais ce monument, qui manque à la fois de caractère et de goût, est peu digne de l'artiste.

Si on se reporte de l'autre côté de l'église, la première chapelle qui se présente à gauche en entrant est celle de la famille Corsini ; monument splendide, d'une élégance et d'un goût parfait, dont nous aurons bientôt à faire ressortir en détail les rares beautés. La troisième chapelle, de forme ovale, fut décorée d'un ordre ionique par Onorio Lunghi ; après avoir appartenu aux Santori et aux Ceva, elle est aujourd'hui la propriété du prince de la Paix, l'Espagnol Godoï. La famille Lancellotti possède la quatrième chapelle, qui fut élevée par Francesco da Volterra, et renouvelée par Antonio de' Rossi. Après, vient le tombeau du cardinal Casanata, qui a bien mérité de la ville pour l'avoir dotée d'une riche bibliothèque, placée dans le couvent de l'église de la Minerva. Ce tombeau est une œuvre estimée de Legros, sculpteur français.

Plus avant, en entrant dans la nef transversale, on voit à gauche

le grand autel du Saint-Sacrement, que Clément VIII fit exécuter par Pietro Paolo Olivieri. Cet autel est enrichi de matériaux d'un grand prix, mais il est d'une mince valeur artistique. Les quatre petites colonnes du fond qui entourent le tabernacle sont de marbre vert antique, tandis que les quatre grosses colonnes cannelées et composites qui viennent en avant sont de bronze doré, ainsi que l'entablement et le fronton qu'elles supportent. Leur diamètre est de 0^m,92; elles furent, dit-on, données à la basilique par Constantin. Jadis elles étaient rangées sur une seule ligne près du mur intérieur de la nef transversale, à peu de distance du maître-autel (1). On prétend qu'elles remontent au delà de Constantin, et que ce fut Auguste qui les fit façonner avec le bronze des éperons de navires pris sur les Égyptiens à la bataille d'Actium. Près de cet autel, et en face des bas-côtés, existe une chapelle servant de chœur d'hiver aux chanoines. Elle est ornée de très-belles stalles en noyer que la famille Colonna, dont les armes sont ici souvent répétées, fit exécuter sur les dessins de Girolamo Rainaldi.

Au fond de l'église et derrière l'abside, on distingue un portique dit *Léonien*, jadis ouvert, qu'on attribue à saint Léon I^{er}, et alors bâti vers le milieu du v^e siècle. Sous ce portique sont disposés plusieurs monuments d'art et des tombeaux d'illustres personnages. On y remarque diverses épitaphes, et notamment celles de l'architecte Alessandro Galilei et des peintres André Sacchi et Giuseppe Cesari, dit *le Josephin*.

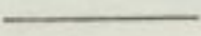
L'abside, qui vraisemblablement date de l'origine de l'église, fut réparée par Nicolas IV, ainsi que la façade principale. L'inscription qu'on lit à droite, près de l'entrée du portique Léonien, en fait foi : *Partem posteriorem et anteriorem ruinosas hujus sancti templi a fundamentis reedificari fecit*. Ce fut encore le même pape qui orna cette abside de belles mosaïques qui ont échappé aux terribles incendies de 1308 et 1361. Ces peintures furent exécutées par Jacques Torriti, appelé aussi Mino da Torrita, et par frère Jacques de Camerino.

(1) Voyez le plan de l'ancienne basilique, mis en tête de cette notice (page 473).

Elles sont signées ainsi : * *Jacobus Toriti pictor hoc opus fecit, et fr. Jacobus de Camerino socius magistri operis*. En 1292, Gaddo Gaddi, artiste florentin, y mit la dernière main en exécutant la partie inférieure, c'est-à-dire les figures placées entre les croisées. Nous ne donnerons pas la description de ces mosaïques, et il suffira de savoir que Nicolas IV y est représenté à genoux, les mains jointes, et revêtu de ses habits pontificaux.

Jadis le siège de marbre où trônait le pontife se voyait au fond de l'abside; il est aujourd'hui remplacé par l'autel des chanoines, dont le chœur a été établi dans l'abside. En avant de celle-ci, et dans l'axe de la grande nef, est situé le maître-autel, construit vers 1367 par Urbain V, aux frais de Charles V, roi de France. Il est composé de deux étages, dont le second, destiné à recueillir de précieuses reliques, a reçu la forme d'un tabernacle. On distingue ce monument intéressant au fond de la vue intérieure de la planche 226, et nous en produirons le détail sur la planche 228.

A l'extrémité nord de la nef transversale, on remarque deux belles colonnes cannelées de jaune antique qui supportent l'orgue. Ces colonnes, qui ont 8^m,92 de hauteur, proviennent, dit-on, l'une de l'arc de Constantin, et l'autre du forum de Trajan. Derrière et à l'extérieur se trouve le portique à double étage d'où les papes ont donné longtemps la bénédiction, et qui fut construit à cet effet par Sixte V. Cette partie du plan, disposée par Fontana, se relie parfaitement aux anciennes constructions. Le même portique débouche d'un côté dans une salle où l'on distingue un piédestal qui porte la statue de Henri IV, roi de France, élevée au monarque par les chanoines de la basilique, en reconnaissance du don qu'il leur avait fait de l'abbaye de Clérac, dans le diocèse d'Agen. La statue est de bronze, et fut exécutée par Nicolas Cordier, sculpteur français. Le 13 décembre, jour de l'anniversaire de la naissance du roi, le chapitre célèbre une messe solennelle en son honneur.



Palais pontifical.

L. 107. Le palais de l'ancienne famille des Laterani, habité et agrandi par Constantin au commencement du iv^e siècle, et cédé par cet empereur au pape saint Sylvestre, pour qu'il servît d'habitation aux souverains pontifes, a subi de cruelles catastrophes. Incendié plusieurs fois, pillé par les barbares, et enfin abandonné par les papes, il était réduit à l'état le plus déplorable, quand, à la fin du xvi^e siècle, Sixte V le fit rebâtir. D'après le petit plan et la vue mis en tête de la page 473, on peut se faire une idée de ce que pouvait être le vieux palais avant qu'il fût démoli. Domenico Fontana, qui a élevé le nouvel édifice, en a donné une description exacte, et nous croyons ne pouvoir mieux faire que d'en produire ici la traduction. L'auteur indique les conditions du programme, et rend compte des dispositions qu'il a suivies pour y répondre.

« L'église de Saint-Jean de Latran, dit-il, étant la principale de
 « toutes les églises du monde, notre seigneur Sixte V ayant pris cela
 « en considération, a voulu bâtir en même temps que la loge de la bé-
 « nédiction (1), et près d'elle, un palais apostolique d'une grande éten-
 « due, autant pour servir d'habitation commode aux pontifes, que
 « pour l'embellissement de ce lieu, qui auparavant était occupé par
 « de vieux bâtiments de peu de valeur, la majeure partie ruinés, sans
 « commodité aucune, et formaient un encombrement : bâtiments obs-
 « curs et odieux à voir, surtout dans un lieu si révééré. Pour décrire
 « la superbe construction de cet édifice, je commencerai par dire
 « qu'il est le plus grand de tous les palais de Rome qui ait été fondé
 « et achevé par le même prince, où l'on puisse loger, non-seulement
 « toutes les personnes attachées à son service, mais réunir, soit un
 « consistoire, soit un concile, et toute sorte d'assemblées. Dans la

(1) Cette loge est le double portique construit par Sixte V, en saillie sur la façade latérale de l'église.

« partie du levant on a fait un escalier à *cordons* (1), le plus grand de
 « ce genre qu'il y ait à Rome, puisqu'il est large de 32 palmes
 « (7^m, 136)(2), d'où les papes, quand ils voudront faire chapelle, pour-
 « ront descendre en habits pontificaux avec une très-grande commodité,
 « pour entrer par la porte principale de l'église Saint-Jean, pratiquée
 « de ce côté sous un portique construit en avant, dans lequel aboutit
 « cet escalier. Dans ledit palais, outre cet escalier, il y en a beaucoup
 « d'autres pour la plus grande commodité; car, outre ledit escalier,
 « il y en a un autre qui est le plus grand qu'il y ait à Rome, lequel
 « est large de 17 palmes (3^m, 791), et part du bas et va jusqu'au som-
 « met du palais, également fait à *cordons* (3). De plus, il y en a un
 « autre à limaçon et évidé, dont la largeur est de 9 palmes (2^m, 007),
 « qui va depuis le rez-de-chaussée jusqu'à la loge qui s'élève au-des-
 « sus du toit; et, vers le nord, il y a un escalier secret. Il y a cinq
 « portes d'entrée principales: une qui se trouve au milieu de l'église,
 « et qui correspond à un corridor très-long et très-large du palais;
 « une seconde sous le portique en avant de la porte principale, de la
 « même église (4); les trois autres entrées existent sur la place, au
 « milieu des trois façades du palais, une pour chaque. Il y a une cour,
 « la plus grande aussi qu'il y ait à Rome, excepté celle du Vatican.
 « Cette cour est entourée, au premier étage, de loges formées de
 « piliers avec sept arcades sur chaque face. Au second étage, lesdites
 « loges n'existent que de trois côtés seulement, l'autre côté étant
 « occupé par des chambres doubles. Au troisième étage, on circule
 « autour comme au premier, mais les arcades sont remplacées par des
 « croisées; le premier ordre est dorique, le second ionique, et le troi-

(1) L'escalier à cordons (*a cordoni*) est formé de marches rampantes dont le giron est ordinairement exécuté en briques de champ, qui sont maintenues sur le bord par un ourlet ou cordon en pierre. Les Italiens désignent souvent cet escalier par le mot de *cordinata*.

(2) Je trouve cet escalier indiqué sur d'anciens plans; aujourd'hui il n'existe plus.

(3) Je crois qu'il y a ici erreur; l'escalier n'est pas à *cordons*: je ne saurais toutefois dire s'il a été modifié, et si dans le principe il était ainsi disposé.

(4) Depuis qu'on a élevé en ce lieu la statue de Henri IV, la communication avec le portique a été supprimée.

« sième composite, de façon que des Termes sont placés au-devant des
« pilastres, et couronnés de mascarons d'une composition agréable.
« Les salles et les loges du rez-de-chaussée sont toutes voûtées, ainsi
« que l'étage principal qui est au-dessus, à l'exception de quatre salles
« qui ont des plafonds en bois d'un très-beau travail, et dorés et
« peints. Toutes les loges et les escaliers sont ornés de peintures ara-
« besques et de paysages avec écussons variés. Les salles du premier
« étage sont toutes décorées de stucs, de dorures, et de peintures
« d'histoire. »

Nous n'avons que peu de chose à ajouter à la description de Fontana. Nous applaudissons comme lui aux grandes dispositions du plan, qui répondent parfaitement aux nécessités d'une habitation pontificale. Ces grandes salles d'assemblée, ces larges portiques, ces escaliers spacieux, les accès rendus faciles, ont un mérite réel, et il y aurait injustice à ne pas le reconnaître. Cependant ce plan, aussi bien que les façades, se ressentent de la précipitation avec laquelle tout se faisait au temps de Sixte V. Tourmenté d'une agitation fiévreuse, ce pontife n'accordait jamais à l'artiste ces heures de méditation qui lui permettent d'accomplir une œuvre d'une véritable beauté. Il faut donc s'attendre à ne trouver dans les édifices de Fontana ni originalité, ni aucune de ces hautes perfections dans les détails qui manifestent une étude profonde et sérieuse des anciens. Sixte V, dans le choix qu'il fit de Fontana, fut moins heureux que ne l'avait été Jules II, qui avait, comme l'autre pontife, une ardeur immodérée de produire, et qui fut si merveilleusement secondé dans ses projets par son architecte Bramante. Celui-ci joignait au talent d'improvisation l'instinct du beau, de fortes études, et un goût inné qui ne l'abandonna jamais. Aussi, malgré les exigences d'un maître impérieux, ne cessa-t-il jamais d'être artiste. Fontana fut toutefois un architecte d'une valeur incontestable; mais on regrette de ne pas trouver chez lui cet amour du fini et de la perfection, qui est aussi une qualité précieuse et indispensable. On ne s'aperçoit que trop, aux négligences de son style et à un laisser aller

sans grâce, qu'il a subi l'influence des doctrines nouvelles, et qu'il n'a pas su résister aux entraînements de son époque.

Le palais de Sixte V fut abandonné par les papes à cause de son éloignement du centre de la ville, et parce qu'il manque de jardins. Les pontifes ont dû lui préférer le séjour du Quirinal, où ils trouvent un meilleur air, des jardins spacieux, des eaux abondantes, une situation plus centrale, enfin des dépendances plus considérables.

Le palais a souffert de cet abandon et du manque d'entretien. Innocent XII, au commencement de son pontificat, y avait créé un hospice de jeunes orphelines occupées au travail de la soie. Au temps du gouvernement français, on y avait établi un dépôt de mendicité pour les hommes. Enfin, de nos jours, sous Grégoire XVI, les bâtiments ont été restaurés, et transformés en un musée de sculpture sous la direction habile de M. l'architecte Luigi Poletti.

PLANCHE 225.

Basilique de S. Gio : in Laterano ; façade latérale et dépendances diverses de l'église.

Grégoire XI fut le premier qui ouvrit une porte à la basilique sur la façade latérale. Cette porte, située au nord, à l'extrémité de la nef transversale, était décorée de marbre de Paros d'un beau travail. Pie IV restaura cette façade latérale et éleva les deux clochers qui existent aujourd'hui, comme cela est confirmé par son écusson répété deux fois près de ces clochers. Il est probable que Pirro Ligorio, son architecte, fut chargé de ce travail ; et quelques détails, par leur analogie avec ceux de la villa Pia, semblent même l'indiquer. C'était de ce côté, et d'un balcon incommode et fort dégradé par la vétusté, que les papes donnaient alors la bénédiction au peuple (1). Sixte V ayant reconnu ces inconvénients, et voulant y porter remède, Fontana fut

1, 109, 105,
104.

(1) Sur le plan et la petite vue de la page 473, la loge de la bénédiction est désignée par les lettres *h* et *K*.

chargé par lui d'élever un portique à double étage en avant de la vieille façade, sans détruire les clochers de Pie IV. Ce portique se compose de deux rangs d'arcades superposées; il est décoré de deux ordres de pilastres, doriques au rez-de-chaussée et corinthiens au premier étage. Le tout est couronné d'une balustrade maintenue par treize piédestaux sur lesquels l'architecte avait projeté de placer les douze apôtres, et le Christ au centre. On voit, d'après notre gravure au trait, que Fontana a supprimé l'ancienne balustrade établie entre les deux clochers.

Le motif de la loge nouvelle n'offre sans doute pas d'originalité. On voudrait dans les détails plus de fermeté et d'élégance, plus de décision dans la moulure et le profil; mais en somme il faut reconnaître que les arcades, comme les ordres, sont d'une proportion satisfaisante, bien qu'elles ne soient pas exemptes d'une certaine maigreur; et l'on ne peut qu'approuver l'accouplement des pilastres aux angles, comme un ajustement sage, et inspiré par des raisons de solidité. L'inscription de la frise n'est pas entièrement conforme à celle que Fontana a indiquée sur la gravure de son livre. L'une porte la date de 1586, et l'autre celle de 1588. Toutes les deux peuvent néanmoins être admises: la première exprime, sans doute, l'époque de la fondation, et la seconde celle de l'achèvement des constructions. Au rez-de-chaussée comme au premier étage, les voûtes sont ornées de peintures et de stucs dorés qui produisent un fort bon effet.

Scala santa.

1. 105. Nous avons dit que le vieux palais de Saint-Jean de Latran, incendié et ravagé plusieurs fois, était réduit à l'état le plus déplorable lorsque Sixte V le fit démolir pour bâtir celui qui existe aujourd'hui. L'Escalier saint (*la Scala santa*) fut compris dans cette démolition. Ce monument est composé de vingt-huit marches en marbre blanc, qui passent pour avoir appartenu au palais de Pilate à Jérusalem, et sur

lesquelles on pense que le Sauveur dut monter lorsqu'il fut appelé à comparaître devant le juge.

Sixte V prescrivit à Domenico Fontana de transporter cet escalier près de la chapelle voisine de S. Lorenzo, dite *Sancta sanctorum*, où l'on conservait des reliques aussi très-vénérées, et qui avaient échappé à l'incendie. Fontana disposa donc le nouvel édifice de manière à recevoir ces précieuses reliques, qu'il plaça au premier étage dans une enceinte murée et fermée de grilles; et en avant de celle-ci il établit l'Escalier saint, qui ne se monte qu'à genoux. Pour faciliter la circulation aux jours solennels, il ajouta de chaque côté deux nouvelles rampes d'escalier. Cette disposition est parfaitement combinée; mais, pour bien l'apprécier, il faut recourir au plan détaillé sur la pl. 57 du Tome premier.

Quant à la façade, elle se compose au rez-de-chaussée de cinq arcades ouvertes, sur un pareil nombre de rampes d'escalier. Ces arcades sont séparées par des pilastres doriques qui, au premier étage, ont pour correspondants des pilastres ioniques; entre ceux-ci existent des croisées à frontons, qui répondent aux arcades. L'ordonnance de cette décoration est bien conçue, mais n'a pas l'ombre d'originalité. La masse générale est d'une belle proportion; les ordres, les arcades et les croisées ont un juste rapport; enfin, le motif de l'accouplement aux angles est empreint d'une sage prévoyance, et produit un heureux effet. On regrette que les détails soient pour la plupart incorrects; que sur toute la longueur de la frise du rez-de-chaussée l'espacement et la combinaison des triglyphes soient mal ordonnés; enfin, que plusieurs profils, surtout ceux des croisées, soient d'un goût bizarre.

Place S. Gio : in Laterano ; vue de la fontaine.

Cette fontaine est adossée au piédestal de l'obélisque qui décore la place; elle est posée sur le premier socle de ce piédestal, et fait face

à la rue *in Merulana*, qui conduit à la basilique de Sainte-Marie Majeure. Vue à distance, elle produit peu d'effet, à cause du monument colossal qui s'élève au-dessus d'elle ; mais ce gracieux détail plaît davantage lorsqu'on s'en approche. Il n'a pas une grande importance, mais il se rattache bien à l'obélisque, dont il forme comme le complément. La statue assise de saint Jean l'Évangéliste, placée ainsi en avant, est ici pleine d'à-propos, et semble indiquer le culte qui lui est rendu dans les bâtiments placés derrière.

Cette fontaine pourrait être attribuée à Domenico Fontana, ou, avec plus de vraisemblance, à son frère Giovanni Fontana, qui a élevé à Rome un certain nombre de monuments de ce genre.

La portion d'édifice qu'on distingue à droite dans la vue appartient à l'hôpital du Sauveur ; cet hôpital est déjà connu du lecteur, nous en avons parlé à la page 480.

Vue du monument dit Triclinio Leoniano.

1, 103. Le pape saint Léon III avait fait décorer d'une peinture en mosaïque l'abside du triclinium ou réfectoire qu'il avait fait bâtir dans le palais patriarcal du Latran (1). Cette mosaïque avait échappé à tous les désastres du palais, ainsi qu'à la démolition des vieux bâtiments, grâce aux soins du cardinal Francesco Barberini, neveu d'Urbain VIII. Lorsque Clément XII fit agrandir la place, la mosaïque fut déposée par morceaux dans une petite chapelle voisine, d'où elle fut ensuite retirée par Clément XIV, qui, en 1743, chargea Ferdinando Fuga de restaurer ce précieux monument et de lui trouver une place convenable. Fuga disposa donc une abside dont la mosaïque fit le principal ornement, et décora cette abside d'un ordre dorique couronné d'un fronton. L'édifice est d'une noble apparence et parfaitement situé. Il

(1) La situation de l'ancien triclinium se voit sur le petit plan de la page 473 ; ce triclinium est désigné par la lettre *m*.

est adossé à la Scala santa, et mis à la fois en regard de la basilique et



de la porte S. Giovanni, qu'on trouve à une faible distance. La vue gravée sur la planche 225, et le dessin que nous donnons ci - contre, bien que l'un et l'autre d'une petite dimension, suffiront

pour faire apprécier l'ensemble et le caractère des figures de cette curieuse peinture en mosaïque, qui date des premières années du ix^e siècle.

PLANCHE 226.

Basilique de S. Gio : in Laterano ; vue de la façade principale de l'église.

Nous avons dit que Clément XI, après avoir fait d'importantes réparations sur divers points de la basilique de Saint-Jean de Latran, songeait à reconstruire en entier la façade principale, l'ancienne façade étant fort dégradée, et ne répondant plus d'ailleurs à la magnificence des nefs. Dans ce but, il avait déjà même provoqué des souscriptions, lorsqu'en 1721 la mort vint l'atteindre. Quatorze ans après cet événement, en 1735, Clément XII réalisait les projets conçus par son devancier. Un concours fut ouvert à cet effet, et vingt et un dessins furent présentés à l'examen de l'Académie de Saint-Luc, qui les conserve encore aujourd'hui. Celui d'Alessandro Galilei, jugé le meilleur, obtint la préférence, et son auteur fut chargé de le mettre à exécution. 1, 109.

Les constructions élevées par Galilei ne se bornèrent pas à une

simple devanture, mais comprirent le vestibule attenant, que nous avons décrit. La façade, qui est bâtie tout entière en travertin, est d'une assez belle masse, quoique lourde; le motif a quelque mérite, mais l'étude en est peu satisfaisante. Ce motif consiste en un grand ordre de pilastres composites, portés sur un piédestal et accouplés aux angles. Le centre est marqué par quatre grosses colonnes du même ordre qui sont engagées, accouplées et couronnées d'un fronton; celui-ci est adossé à une balustrade qui règne sur toute la face, se prolonge en retour, et supporte les statues du Christ et des apôtres. Le grand ordre comprend dans sa hauteur deux petits ordres composites ajustés l'un sur l'autre, de manière à former un portique au rez-de-chaussée et au premier étage. Le centre est distingué par un ajustement particulier et plus important; il est formé de petites colonnes disposées sur trois rangs en profondeur, dont le premier se détache en saillie, et supporte la loge où le pape se présente pour donner solennellement la bénédiction.

L'ensemble de cette façade, qui est tournée vers l'orient, est sans liaison avec le corps de l'église, ce qui lui donne l'aspect d'un bâtiment postiche. Considérée isolément, on trouve que la balustrade du couronnement est beaucoup trop élevée, les statues trop fortes et d'un style maniéré. Le piédestal qui porte la figure du Christ est lourd et de mauvais goût; enfin, l'ornementation est généralement sèche, sans grâce comme sans finesse. En avant de cette façade règne une vaste plate-forme qui comprend un magnifique perron.

Les bâtiments qu'on aperçoit à gauche sur notre vue forment un groupe très-pittoresque. Parmi eux on distingue en avant la chapelle Corsini, puis le corps de l'église, et au loin l'un des clochers de la façade latérale. A droite, et à la suite de la façade principale, se développe l'une des élévations du palais pontifical, au fond l'imposante basilique de Sainte-Marie Majeure, enfin, vers la droite, la façade latérale de la *Scala santa*.

Les constructions élevées par Galiléa de se distinguent par un

Basilique S. Gio : in Laterano; vue de l'intérieur de l'église, prise de l'entrée.

Lorsqu'on pénètre à l'intérieur de la noble basilique, on est d'abord frappé de la magnificence et de la majesté de la grande nef; mais la seconde impression est toute différente, quand l'œil, plus attentif, ne rencontre de tous côtés que bizarreries dans les détails. Sans doute le grand ordre composite de pilastres cannelés, et entre ceux-ci les trois divisions superposées, où l'on voit se succéder des niches, des bas-reliefs et des médaillons peints, forment avec les arcades de grandes et majestueuses lignes; mais, d'autre part, est-il rien de plus déplaisant que ces frises et ces architraves interrompues, ces croisées aussi mesquines qu'incorrectes; enfin, que cette décoration de niches à frontons anguleux, arrondis et déversés? D'après tout ce désordre, n'est-il pas évident que l'artiste a cherché de l'originalité à tout prix, et qu'ainsi il est arrivé à produire le chef-d'œuvre du genre excentrique? Quelque répulsion que l'on ait pour ces extravagances, on ne peut cependant s'empêcher de reconnaître que si l'étude des détails eût répondu au grandiose de la disposition générale, l'œuvre de Borromini, admirée de tous points, eût été justement classée parmi les monuments dont Rome peut s'enorgueillir.

Borromini a fait preuve d'un bon esprit, d'abord en conservant le plafond de la grande nef, l'une des magnificences de l'église, et qui pouvait gêner ses dispositions; ensuite en cherchant à mettre de l'harmonie entre les principales lignes de son architecture et celles du plafond. Celui-ci présente trois grandes divisions, accusées par autant de caissons carrés, où sont ajustées au centre les armes de Pie IV, qui l'a commencé; à l'extrémité et vers le fond, celles de Pie V, qui l'a achevé; enfin, du côté de l'entrée, celles de Pie VI, qui a fait restaurer et dorer de nouveau ce beau soffite. Le profil de celui-ci est d'une grande fermeté, les moulures et les ornements d'un bon

I. 109.

style, et les sculptures placées au fond des compartiments d'un dessin varié, qui exprime des ornements d'église, des attributs du culte, et en cela même fort bien assortis à la place qu'ils occupent. Le fond des compartiments est bleu ou rouge, avec quelques tons verts et blancs. La plupart des moulures sont dorées, et cette masse de dorures semble pesante. La corniche du pourtour est dans le même parti; elle est également blanc et or.

Le soffite est attribué à Michel-Ange, et, selon nous, bien à tort. Non-seulement on n'y retrouve pas les profils usités par cet artiste, mais l'ouvrage fut exécuté vers 1564, c'est-à-dire peu avant ou peu après sa mort. Ne sait-on pas que, pendant les dernières années de sa vie, Michel-Ange, accablé sous le poids de l'âge et de la souffrance, ne pouvait qu'avec peine diriger les constructions de la basilique de Saint-Pierre? Il est donc probable que Pirro Ligorio, architecte ordinaire de Pie IV, est l'auteur de ce beau plafond; ce qui d'ailleurs ressort assez clairement de la comparaison de quelques détails avec ceux de la villa Pia, bâtie par le même artiste.

Le pavé de la grande nef est exécuté en mosaïque d'un dessin très-compliqué, et formé de porphyre, de serpentinite, de granit blanc et noir, et de quelques autres variétés de marbres. Il remonte au commencement du xv^e siècle et au règne de Martin V.

La limite de la grande nef est marquée par cette large arcade qu'Alexandre VI fit cintrer vers 1592, et qui repose sur deux grosses colonnes. En avant de cet arc est le tombeau de Martin V, exécuté par Simone, frère du célèbre sculpteur Donatello. Il s'élève d'environ 0^m,60 au-dessus du sol, et se compose d'une caisse de marbre portée sur six socles également de marbre. Le couvercle est formé d'une table de bronze ayant peu de relief, et sur laquelle le pape est représenté revêtu de ses habits pontificaux. Derrière ce monument funéraire, et à l'entrée de la nef transversale, à laquelle on monte par quatre marches, on aperçoit le maître-autel, où règne au-dessus du ciboire, un tabernacle gothique, orné de frontons aigus sur les faces, et de petits clochers

ou flèches aux angles. Au-dessus on distingue une faible partie du plafond de la nef transversale, qui date du pontificat de Clément VIII, et par conséquent est postérieur d'environ quarante années à celui de Pie IV, avec lequel il a, du reste, beaucoup d'analogie. Enfin, au loin et au fond, paraît l'abside, décorée de riches peintures en mosaïque qui remontent à la fin du XIII^e siècle et aux règnes de Nicolas IV et de Célestin V.

Là se borne ce que nous avons à dire de ce vaste et splendide intérieur, dont l'effet est complexe : jugé à deux points de vue différents, soit d'après l'ensemble, soit d'après les détails, il peut provoquer ou l'éloge, ou la critique la plus amère.

PLANCHE 227.

Basilique S. Gio : in Laterano ; chapelle Corsini.

Cette chapelle, la première qu'on trouve à gauche en entrant dans l'église, fut élevée par Clément XII à son ancêtre André Corsini, évêque de Fiesole. Elle fut bâtie en 1734, sur les dessins d'Alessandro Galilei, dont elle est le principal ouvrage. Tous les genres de magnificence y sont rassemblés : splendide décoration architecturale, marbres précieux et variés, statues, bas-reliefs, peintures, mosaïques, stucs dorés, y sont partout prodigués ; et comme la beauté du travail ne le cède pas à la richesse des matériaux, il en résulte que tout concourt à faire de cette chapelle l'une des plus belles qu'on puisse citer, non-seulement à Rome, mais dans le monde entier.

La forme du plan est celle d'une croix grecque. En face de l'entrée est placé l'autel ; deux grandes niches se trouvent sur l'axe transversal ; à droite, un petit escalier circulaire fait arriver aux combles et à la tribune particulière de la famille Corsini, ménagée au-dessus de l'entrée ; au fond et à gauche, un second escalier circulaire descend à la chapelle souterraine ; la sacristie et ses dépendances sont situées

au delà et derrière l'autel ; enfin, le logement du sacristain est établi dans les étages supérieurs.

La décoration intérieure de la chapelle se compose d'un ordre de pilastres corinthiens cannelés. Cet ordre élégant et bien étudié est exécuté tout entier en marbre blanc, à l'exception de la frise, dont le marbre est couleur de fleur de pêcher. Les encadrements du soubassement sont en marbres de couleurs variées et bien assorties. L'ordre reçoit la retombée de quatre grands arcs parsemés de caissons octogones d'un charmant effet, et au-dessus de ces arcs et des pendentifs qu'ils supportent, règne un entablement circulaire appelé *couronne*, dont la frise contient cette inscription :

DILEXIT ANDREAM DOMINUS IN ODOREM SUAVITATIS.

Vient ensuite la coupole, dont le tambour, percé de huit croisées, est décoré de pilastres accouplés de l'ordre corinthien architravé : au-dessus se développe la voûte de la coupole, où se distinguent des caissons carrés parfaitement divisés, et formés de stucs dorés.

Dans tout cet ensemble on ne saurait trop louer la proportion des ordres et celle des autres parties de la décoration, l'harmonie générale, et le goût épuré de l'ornementation. L'exécution des détails laisse seule à désirer. Elle se distingue sans doute par la précision et le fini, mais on peut lui reprocher un peu de sécheresse et de maigre (1).

L'autel, qu'on aperçoit en face, est d'une composition simple, mais il est enrichi de marbres précieux, et de deux colonnes de

(1) Toutes les fois que nous avons eu occasion de visiter cette chapelle, production merveilleuse d'Alessandro Galilei, nous n'avons pu nous défendre de l'assimiler à une œuvre même de Percier, l'illustre architecte de notre époque; tant nous trouvions d'analogie dans le goût, le style et le sentiment des deux maîtres. Cette analogie, elle se montre partout, même dans leurs imperfections, dans une certaine sécheresse d'exécution que l'on est obligé de reconnaître chez tous les deux. Galilei, qui avait devancé ses contemporains dans le progrès, dans le retour aux saines traditions de l'antiquité et du xvi^e siècle, aurait donc été comme un précurseur de Percier; mais, moins heureux que notre maître, ses doctrines sont restées sans influence sur l'avenir, tandis que la nombreuse école formée par Percier a propagé l'enseignement de ce grand artiste dans l'Europe entière.

vert antique dont les bases et les chapiteaux sont de bronze doré. L'entablement est exécuté en marbre blanc, à l'exception de la frise et du tympan du fronton, qui sont aussi de marbre vert antique, avec ornements de bronze doré. Deux statues, images allégoriques de l'*Humilité* et de la *Pénitence*, sont assises sur le fronton. Le tableau de l'autel, qui représente saint André Corsini à genoux et en prières, est exécuté en mosaïque d'après le tableau original du Guide, qu'on voit au palais Barberini.

Les deux grandes niches situées à droite et à gauche, sur l'axe transversal, sont décorées de caissons hexagones, et d'un petit ordre corinthien dont les deux colonnes sont en porphyre. Celle de droite contient le mausolée élevé en l'honneur du cardinal Néri-Corsini l'*ancien*, évêque d'Arezzo (oncle de Clément XII), qui mourut en 1678. Le cardinal est représenté debout sur un piédestal. Deux autres figures sont placées sur des socles moins élevés : l'une est la *Religion*, qui se produit sous les traits d'une femme appuyant une colombe sur sa poitrine, et tenant un livre ouvert sur ses genoux. L'autre figure est la *Douleur*, sous la forme d'un enfant qui porte la croix épiscopale en versant des larmes ; ce qu'il exprime en appuyant le revers de la main sur ses yeux. La décoration de la grande niche située à gauche et en face est entièrement semblable à celle de la précédente. C'est dans cette niche que Clément XII a fait établir son propre monument. Le pontife est assis sur un piédestal dans une attitude calme, et lève le bras pour donner la bénédiction. A ses côtés, mais plus bas et debout, sont deux figures de femmes. Celle qui est à gauche du pape, et dont le front est ceint d'un diadème, est une personnification de la *Magnificence*. Elle tient dans une de ses mains le plan déroulé de la façade de Saint-Jean de Latran, et par un geste de l'autre elle appelle l'attention sur cette façade, qu'elle désigne du doigt comme une œuvre de Clément XII ; à ses pieds est un enfant qui porte réunis en faisceau les instruments du sculpteur. L'autre figure, à droite du pontife, représente l'*Abondance* : elle soutient une corne d'où s'é-

chappent des épis et des fruits que reçoit un enfant. Au-dessous de ce groupe est un sarcophage antique de porphyre. On croit qu'il contenait jadis les cendres d'Agrippa; mais d'autres se bornent à dire que ce monument provient des Thermes que cet ami d'Auguste avait fait bâtir. Il fut trouvé près du Panthéon, et placé ensuite sous le portique du temple. C'est de là que Clément XII le fit enlever; il y ajouta un couvercle en porphyre, et voulut qu'il servît à orner son mausolée.

Aux angles de la chapelle, et dans la hauteur du soubassement, sont ajustées avec goût quatre portes dont la corniche et les chambranles sont parfaitement combinés avec les moulures de ce soubassement. Au-dessus desdites portes apparaissent, dans des niches, autant de statues qui représentent les quatre Vertus cardinales; au-dessus de celles-ci sont des bas-reliefs en marbre, et à leurs pieds des sarcophages en marbre noir, dit *Pierre de touche*, où sont assis deux petits génies ailés. Telle est la décoration adoptée pour chaque travée aux quatre angles de la chapelle.

La première statue qui se présente à droite en entrant est celle du *Courage*, et au-dessous un sarcophage consacré par une inscription au prince *Barthélemy Corsini*, neveu de Clément XII, lequel mourut en 1752.

En face, autrement à gauche en entrant, est la statue de la *Tempérance*, et au-dessous d'elle le sarcophage du cardinal *André Corsini*, né en 1735, et mort en 1795.

Au fond et à droite, près de l'autel, est la statue de la *Justice*, et au-dessous le sarcophage du cardinal *Neri-Corsini le jeune* (neveu de Clément XII), qui mourut en 1770. C'est ce cardinal qui fut le fondateur de la précieuse bibliothèque du palais Corsini.

Enfin on voit au fond, et à gauche près de l'autel, la statue de la *Prudence*, et au-dessous le sarcophage du cardinal *Pierre Corsini*, évêque de Florence et ensuite de Porto, lequel était mort en 1405.

On reconnaît, d'après notre description, que la chapelle est consa-

crée tout entière à l'illustration de la famille Corsini, et que la mémoire de sept personnages des plus éminents de cette famille y est perpétuée par des monuments de marbre et des inscriptions, comme l'est, à Florence, celle de la famille des Médicis dans la célèbre chapelle de ce nom. On compte parmi ces personnages un pape, quatre cardinaux, un prince vice-roi de Sicile, enfin un évêque canonisé par l'Église.

Le pavé de cette chapelle est fort riche, et exécuté en marbre de couleurs variées. Il est divisé en compartiments avec rosaces, qui répondent aux divers caissons des quatre arcades et de la coupole.

La chapelle, dans la partie supérieure, reçoit du jour de la lanterne et des huit croisées du tambour de la coupole; dans la partie inférieure, elle le reçoit des deux croisées qui correspondent aux grandes niches latérales. Cette lumière, si abondante, produit ici un merveilleux effet : les marbres y brillent de tout leur éclat, et toutes les beautés de l'intérieur de l'édifice peuvent être ainsi appréciées jusque dans les plus petits détails.

Les deux croisées latérales sont répétées au fond de la chapelle, et du côté de l'entrée; mais celle du fond, au-dessus de l'autel, est feinte, et son ouverture décorée d'un bas-relief en marbre. Du côté de l'entrée, au contraire, cette croisée sert à donner du jour à la tribune particulière de la famille Corsini.

La grille qui ferme l'arcade servant d'entrée à la chapelle est fort riche; elle est de bronze, et en partie dorée.

D'après ce qui précède, et les observations qu'on pourra faire soi-même en étudiant les gravures, on reconnaîtra que tout, dans cette chapelle, a été exécuté avec un soin extrême, que les moindres détails ont été étudiés avec goût et un art infini, et qu'enfin l'ensemble présente à peine une ou deux taches légères. Aussi croyons-nous que le rare mérite architectural de ce monument peut être résumé par ces trois mots : *élégance, harmonie, magnificence.*

PLANCHE 228.

Basilique de S. Gio : in Laterano ; vue du maître-autel ou ciboire.

1. 109. Ce monument fut élevé par les soins d'Urbain V, pape français, après le second incendie de la basilique, qui eut lieu en 1361; et ce fut Charles V, roi de France, qui en fit les frais. Le ciboire se compose de deux étages séparés par une sorte d'attique ou de soubassement. Dans la partie inférieure est placé l'autel; tandis que la partie supérieure, sorte de tabernacle, a été disposée de manière à y recevoir de précieuses reliques. On y conserve, en effet, les têtes des apôtres saint Pierre et saint Paul, retrouvées en 1367 par Urbain V dans l'oratoire dit *Sancta sanctorum*. En 1368, ou selon d'autres en 1370, elles furent transportées en grande pompe et renfermées dans ce tabernacle, qui est défendu par de fortes grilles.

On conserve à l'intérieur de l'autel moderne l'autel de *bois* (1) qui, dit-on, a servi aux cérémonies religieuses depuis saint Pierre jusqu'à saint Sylvestre. L'autel actuel est nommé *papal*, parce que le pape seul a le droit d'y officier, à moins que par un bref il ne délègue un autre pour le remplacer.

Au-dessous du maître-autel existe une petite chapelle souterraine, appelée Confession de saint Jean l'Évangéliste. On y descend de la grande nef à l'aide d'un petit escalier de dix marches, et à double rampe cintrée; et comme le sol de la nef transversale est élevé de quatre marches au-dessus du sol de la grande nef, et que celui-ci est de trois marches au-dessous du dernier gradin du maître-autel, il s'ensuit que la chapelle souterraine est elle-même de dix-sept marches en contre-bas du maître-autel.

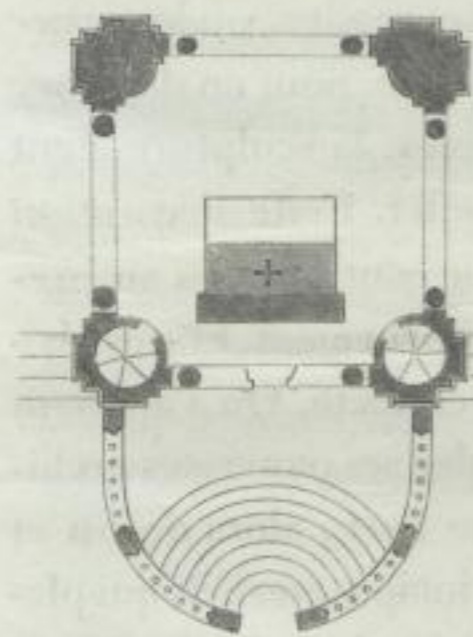
Cette disposition, assez bien combinée pour obtenir une échappée suffisante, se comprendra aisément d'après notre plan. Les quatre

(1) Dans l'origine du christianisme, au temps des persécutions, les autels étaient de bois, afin qu'on pût les placer et les enlever promptement.

colonnes aux angles du ciboire sont en granit. Du côté de l'abside deux de ces colonnes sont isolées, tandis que les deux autres, qui font face à la grande nef, sont en partie masquées par deux petits escaliers en bois qui s'y rattachent; enfin, ceux-ci font arriver au balcon qui entoure le tabernacle.

Divers pontifes ont restauré ce monument; on cite Clément VIII, qui fit dorer les grilles du tabernacle, et Innocent X, d'après l'inscription suivante qui l'atteste : *Innocentius X. Pontifex maximus. Anno jubilei 1650. Pontificatis VI.* Enfin, Alexandre VII, dont on voit ici les armes, averti que l'autel était en péril, s'empressa de le faire consolider; et comme Borromini venait de renouveler en entier les cinq nefs, ce fut lui qui, vraisemblablement, fut chargé de ce travail. Cela est d'autant plus probable, que Borromini a composé quatre projets pour ce maître-autel, qu'il songeait à détruire (1): heureusement le pape, bien inspiré, résista, et nous a ainsi conservé un petit édifice qui offre un des types les mieux caractérisés de l'architecture du XIV^e siècle.

Le monument est exécuté en marbre blanc. Le motif de l'ensemble a de la grâce et de l'élégance. Les proportions y sont en général bien graduées, si ce n'est peut-être dans la partie supérieure, qui semble un peu lourde: plusieurs détails de l'ornementation ne manquent pas d'une certaine finesse. Le soubassement du tabernacle est orné de huit statues placées aux angles dans des niches ogivales. Entre ces statues sont disposées symétriquement, dans des cadres cintrés, douze peintures à fresque fort remarquables par leur



(1) Le plan qu'on voit ci-dessus représente le meilleur des projets de Borromini; c'est celui qui, pour la disposition, se rapproche davantage de ce qui existe aujourd'hui. Nous ne parlerons pas des élévations qui répondent aux quatre plans; aucune ne mérite même un souvenir.

grâce et leur naïveté. Ces fresques, qui ont beaucoup souffert des retouches successives qu'elles ont subies, sont généralement attribuées à Berna, peintre de Sienne, qui florissait vers 1370.

Basilique de S. Gio : in Laterano ; vue du cloître.

- I, 109. Il n'existe pas de document qui fixe la date de la construction de ce cloître. On ne connaît ni le nom du fondateur, ni celui de l'artiste qui en a dirigé les travaux. Le caractère de l'architecture indique seul son âge, et le fait remonter à la fin du XII^e siècle ou au commencement du XIII^e. On voit, d'après le plan de la planche 224, que ce cloître est carré, et que la décoration extérieure se compose, sur chaque côté, de cinq grandes divisions marquées par de forts piliers reliés entre eux par une suite d'arcades plein-cintre, supportées par de petites colonnes accouplées sur la profondeur. Ces colonnes, dont les chapiteaux sont variés, sont elles-mêmes de formes très-diverses, tantôt à spirales, tantôt cannelées ou lisses, ou enfin incrustées de mosaïques. Elles sont élevées sur un mur d'appui d'environ 0^m,90 de hauteur, et couronnées d'un entablement d'une pesanteur excessive, où les ornements ont été prodigués avec si peu de mesure, que, pour en détacher la frise, il a fallu la décorer de mosaïques colorées, la sculpture étant devenue insuffisante pour produire quelque effet. Cette décoration luxuriante et irréfléchie du rez-de-chaussée ne se continue pas au premier étage, qui est resté pauvre et sans le moindre ornement. Elle est évidemment le fait d'un sculpteur, et non d'un architecte. On s'aperçoit que l'artiste, inexpérimenté, a cherché à dissimuler ses pauvretés architecturales sous la profusion des détails, et que l'art, alors déchu et abaissé au dernier degré, semblait ignorer ces principes éternels qui placent la souveraine beauté bien plutôt dans la grandeur des lignes, le choix des formes ou la justesse des proportions, que dans cette ornementation déréglée et sans goût, comparable à la parure d'une courtisane.
- On distingue sur notre dessin, à l'intérieur du cloître, de fortes co-

lonnes adossées aux piliers et groupées aux angles. Elles sont évidemment autant de contre-forts destinés à maintenir la poussée des voûtes, et semblent avoir été ajoutées postérieurement, lorsque l'insuffisance des piliers aura été reconnue.

La disposition générale du cloître nous semble vicieuse; cette suite de piédroits et d'arcades étroites, qui laisse à peine découvrir le ciel, jette sous les voûtes un voile de tristesse. L'impression est tout autre dans ces cloîtres du xv^e siècle, conçus dans des temps meilleurs, quand l'art et la science étaient en progrès. Alors l'air et la lumière pénètrent en abondance sous les arcades des portiques, et l'on n'y retrouve plus au même degré l'austérité des âges précédents.

Le cloître de Saint-Jean de Latran n'avait d'autre titre, pour être compris dans notre publication, que celui d'appartenir à la grande basilique dont il porte le nom. L'histoire cependant recherche ces monuments de la décadence, et les recueille comme les anneaux d'une chaîne qui relie entre elles l'époque antique et celle de la renaissance. Sachons nous-mêmes apprécier les documents qu'ils apportent, accepter les enseignements qu'ils nous donnent; mais évitons d'arrêter trop longtemps nos regards sur ces productions d'un art déchu. C'est en effet une aberration de l'intelligence et du goût, que d'étudier de préférence et surtout de vouloir imiter de pareils monuments. Gardons-nous de tels écarts; que notre esprit s'élève, au contraire, que notre goût s'épure dans la contemplation assidue des œuvres des grands maîtres, gloire immortelle des époques où fleurirent les arts. C'est parmi ces œuvres qu'il faut choisir ses modèles; autrement il n'y a qu'oubli et dédain à attendre de la postérité.

PLANCHE 229.

Palais pontifical de S. Gio : in Laterano ; façades extérieures et intérieures.

L'histoire des constructions de ce palais a déjà été exposée aux t. 107.

pages 488 et suivantes, et nous y renvoyons, ainsi qu'aux détails que nous avons donnés sur les dispositions du plan; il nous reste encore à apprécier le mérite des façades extérieures et intérieures.

Les trois élévations extérieures du palais sont à peu près les mêmes; et si ce n'était quelques différences dans les largeurs générales et quelques variétés dans les portes d'entrée, ces façades sembleraient sorties du même moule. Nous ne contesterons pas que la masse n'en soit imposante, les lignes grandes, les divisions d'étages dans de bons rapports, les croisées d'une belle proportion; que le milieu de la façade ne soit parfaitement accusé par l'ajustement riche et sévère des grandes portes d'entrée; enfin, que la corniche supérieure ne soit un couronnement très-digne et très-convenable. Mais d'autre part, il faut le dire, les croisées sont partout trop rapprochées entre elles, et celles du dernier étage ont une valeur relative trop importante: l'ornementation manque d'élégance et de goût, et, sur une surface aussi étendue, l'œil ne rencontre aucun détail qui le charme ou le captive.

La cour est certainement d'un aspect grandiose; mais la proportion des arcades laisse à désirer, et l'étude des ordres et des autres détails manque de finesse. Le dernier étage, qui est traité en attique, ne satisfait pas davantage à certains égards, et l'ajustement des cariatides y est d'un caractère mesquin. Enfin, pour nous résumer, disons que l'architecture de tout cet intérieur, c'est-à-dire l'ordonnance générale, est d'un style banal et décoloré, et que le sentiment d'une forte croyance artistique ne s'y produit nulle part.

PLANCHE 230.

Baptistère de S. Gio : in Laterano, dit Baptistère de Constantin, ou de S. Giovanni in fonte.

1, 106. On n'est pas fixé sur la destination première de cet édifice : les uns l'ont considéré comme un vestibule ou une dépendance de l'ancien palais de Constantin, et d'autres comme une salle de bains du même

palais. Nardini, après avoir cité et discuté le texte d'Anastase, afin de prouver que le monument était alors tel qu'on le voit aujourd'hui, en conclut qu'il était situé hors du palais, ainsi que la basilique voisine de Saint-Jean. D'autres (et c'est l'opinion généralement adoptée, qui, au reste, ne contredit en rien celle de Nardini) pensent que le baptistère a été expressément bâti par Constantin, sur le lieu même où il avait été baptisé par saint Sylvestre.

L'on cite un grand nombre de papes qui ont pourvu à l'entretien de ce monument. Sixte III passe pour y avoir mis la dernière main; Adrien IV, pour y avoir conduit l'eau de l'aqueduc de Claude, qu'il avait réparé; et Grégoire XIII, pour en avoir renouvelé le plafond. Mais il y a lieu de croire qu'Urbain VIII a pris un soin tout particulier de l'édifice; c'est lui qui, après l'avoir fait restaurer, l'orna de toutes les peintures qu'on y voit de nos jours.

Le baptistère de Constantin, que sa destination a fait aussi nommer *S. Giovanni in fonte*, est de forme octogone; il se divise en deux nefs, toutes deux octogones, et séparées par un rang de huit colonnes situées à distance égale du centre et du mur d'enceinte. La nef du milieu, où sont placés les fonts baptismaux, est entourée d'une balustrade, et l'on y descend par trois marches. Les huit colonnes que nous venons de mentionner sont en porphyre rouge; quatre d'entre elles ont pour chapiteau une sorte d'ionique; et sur les quatre autres, deux ont des chapiteaux qui se rapprochent du composite, et deux du corinthien. Ces colonnes portent d'abord une architrave antique, et au-dessus huit petites colonnes de marbre blanc de l'ordre composite, qui soutiennent elles-mêmes un entablement très-lourd. La décoration du dernier étage se compose d'un ordre corinthien dont les pilastres, cannelés et ployés, sont simplement figurés en peinture. Entre ces pilastres, et sur huit faces, sont disposés autant de tableaux d'André Sacchi, d'une composition harmonieuse et d'un bel effet. Le tout est couronné d'une coupole percée de huit œils-de-bœuf, et décorée d'ajustements mesquins et sans goût.

Sur la paroi du mur d'enceinte, on remarque quatre grands tableaux qui représentent l'apparition de la croix à Constantin, la bataille de celui-ci contre Maxence, le triomphe du même empereur, enfin la destruction de l'idolâtrie. Ce dernier, le plus estimé de tous, fut peint par Carle Maratte.

La disposition de ce petit édifice, aussi simple qu'élégant, est parfaitement convenable pour un baptistère. Si ce monument eût été construit dans des conditions meilleures, sous l'influence d'une époque plus favorable aux arts, Rome aurait pu enregistrer un nouveau chef-d'œuvre parmi ceux que l'antiquité païenne lui a légués en si grand nombre, et qui ont pu être consacrés au culte chrétien. Au reste, tel qu'il est, il a plusieurs fois servi de modèle; il a été imité en divers pays, mais jamais surpassé.

Les fonts baptismaux, placés au centre, sont formés d'une belle urne en basalte vert, surmontée d'un couvercle de bronze. Cette urne est posée sur deux gradins de marbre, et de forme circulaire.

Les deux chapelles attenantes au baptistère ont été élevées par le pape saint Hilaire, vers l'an 461. L'une, celle de gauche, est dédiée à saint Jean-Baptiste, et l'autre, à droite, à saint Jean l'Évangéliste. Sur l'autel de la première est placée une copie en bronze de la statue du Sauveur, par Donatello. La statue originale est en bois, et soigneusement conservée dans l'une des chapelles de la sacristie de la basilique de Saint-Jean de Latran.

Du baptistère on entre dans l'oratoire de S. Venanzio, grande salle située à droite, que Jean IV fit bâtir vers l'an 640, et que la famille Ceva restaura en 1700.

Le pape Anastase IV, vers 1153 ou 1154, changea la destination du portique qui est en avant du baptistère, appelé alors portique de S. Venanzio, parce qu'il donnait entrée à l'oratoire de ce nom. Il y établit deux chapelles, l'une à droite, dédiée à S. Cipriano et à S^{te} Giustina, et l'autre à gauche, dédiée aux S^{tes} Rufina et Seconda; enfin ce fut lui qui orna de mosaïques les deux absides.

Pour donner une idée de l'extérieur du baptistère, nous avons présenté sur cette planche, mais à une très-petite échelle, la façade du côté de l'ancien vestibule ou portique de S. Venanzio, qui est en saillie sur le corps du baptistère (1). Les deux grandes colonnes composites qu'on voit au centre sont en porphyre; elles sont aujourd'hui en partie noyées dans l'épaisseur du mur qui les maintient, vu les ruptures occasionnées par le temps, ou plutôt par les incendies. Ces colonnes, qui passent pour avoir appartenu au palais des Laterani, sont d'un beau style, et on en jugera sur le détail que nous plaçons en marge. Les ornements de l'entablement du chapiteau et de la base (2), trop multipliés peut-être, sont du moins d'un goût irréprochable. Ils sont exécutés en marbre blanc, de même que les deux pilastres cannelés d'ordre corinthien qui de chaque côté accompagnaient jadis les colonnes. Un seul pilastre, celui de gauche, existe encore, et on le trouve indiqué sur la façade, à la suite des colonnes.



La perspective qui figure au bas de la planche complétera les renseignements déjà donnés par la coupe; elle fera, mieux que celle-ci, juger de la décoration intérieure du baptistère et de l'effet général aussi pittoresque que monumental.

(1) La vue de la planche 223 a déjà donné, sous un autre aspect, l'extérieur du baptistère.

(2) Nous ne pouvons manquer d'appeler particulièrement l'attention sur cette base, qui par son profil participe à la fois des bases ionique et attique. On y remarquera surtout cette haute moulure enroulée dans des feuilles d'acanthé, que l'ingénieux architecte a imaginée pour augmenter la hauteur de la colonne, dont, évidemment, il jugeait la proportion trop courte.

PLANCHE 231.

Fontaine Felice, piazza di Termini.

- 1, 3. Sixte V, dont l'esprit sérieux était tourné vers les grands travaux d'embellissement ou d'utilité publique, donna l'ordre, le jour même de son installation comme pontife, de pourvoir d'eau le quartier du mont Quirinal. Toutes les habitations situées sur ce mont, le palais pontifical, séjour des papes pendant l'été, ainsi que les couvents du voisinage, souffraient beaucoup alors de la disette d'eau. L'exécution de cette entreprise, qui, par sa grandeur et ses difficultés, était digne des anciens, fut confiée à l'architecte Domenico Fontana. Celui-ci alla chercher les sources à quinze milles de Rome (*voyez page 100*); mais, pour éviter les collines et les vallées, l'aqueduc dut s'écarter de la voie directe; aussi son parcours est-il de vingt-deux milles, dont quinze milles sous terre, à une profondeur variable qui atteint jusqu'à 15^m,61, et sept milles sur des arcades s'élevant quelquefois à une très-grande hauteur; en plusieurs rencontres il fallut faire des tranchées dans le rocher même. Ce travail, qui dura dix-huit mois, occupa continuellement deux mille hommes, et même jusqu'à trois et quatre mille. La dépense s'éleva à 270,000 écus romains (*environ 1,444,500 francs*), dont 25,000 servirent à indemniser les propriétaires dépossédés. Cette eau, appelée *Felice*, du nom de Sixte V (*Felice Montalto*), fut ensuite distribuée sur le Capitole, le Palatin, le Celius et le Viminal. Son apparition sur les collines eut pour effet d'encourager à bâtir sur les parties élevées de la ville, lesquelles furent habitées de nouveau, après avoir souffert d'un long abandon.

La fontaine qui fait le sujet de cette planche est alimentée par l'eau *Felice*; elle est construite en travertin, et se compose de trois arcades ornées d'un ordre ionique, au-dessus duquel s'élève un attique. La masse du monument est satisfaisante, mais les colonnes ont de la maigreur, et l'attique semble lourd. La statue de Moïse, placée

dans la niche du milieu, représente le chef des Hébreux frappant de sa baguette le rocher, pour en faire sortir l'eau. Les bas-reliefs ajustés dans les niches latérales retracent des faits de l'histoire d'Aaron et de Gédéon. Trois nappes d'eau considérables s'échappent du socle de ces figures, et se précipitent avec fracas dans un même nombre de bassins; et, plus en avant, quatre lions vomissent dans trois bassins de marbre une eau qui pétille et bouillonne. Deux de ces lions sont en marbre blanc, et les deux autres en basalte. Ces derniers, qui sont d'un travail égyptien fort beau, ont été, il y a peu d'années, transportés par Grégoire XVI au musée du Vatican, et remplacés par d'autres lions en marbre blanc, d'une sculpture très-médiocre. Des quatre colonnes qui décorent cette fontaine, deux sont en marbre cipollin, et les deux autres en brèche grise.

Les inscriptions de la frise et de l'attique indiquent la date du monument, le lieu de la source, sa distance de Rome, les sinuosités du parcours, la durée des travaux; enfin, expliquent pourquoi cette eau porte le nom de *Felice*. Ces inscriptions étant parfaitement lisibles sur la gravure, il devient complètement inutile de les placer dans le texte.

Fontaine des Tritons, piazza Navona.

Cette fontaine, qui forme un des principaux ornements de la place VI. 12. Navona, fut exécutée au temps de Grégoire XIII, et vraisemblablement sur les dessins de Giacomo della Porta. Elle se compose de deux grands bassins concentriques. Quatre tritons distribués dans le bassin intérieur y lancent d'abondantes eaux à l'aide de conques ou coquilles en spirale, et quatre mascarons à double face, disposés symétriquement sur les bords du même bassin, répandent à la fois l'eau dans les bassins intérieurs et extérieurs. Enfin un triton colossal, placé debout et au centre, tient par la queue un dauphin qui jette l'eau par la bouche et par les narines. Cette figure, qu'on doit au ciseau de Bernini, est assez bien étudiée; mais la pose en est maniérée et théâtrale.

Les deux bassins sont formés de grands blocs de marbre de portosanta. Celui de l'intérieur est anguleux, et les ressauts y sont trop multipliés, ainsi que les profils. L'ensemble de la fontaine est, au reste, d'un bel effet; l'eau y jaillit de toutes parts et avec abondance; enfin, le triple motif des figures qui la décorent est aussi bien combiné que parfaitement assorti.

Cependant, malgré le mérite bien réel de cette fontaine, l'impression qu'elle produit à la première vue ne lui est pas favorable. Cela tient uniquement à la situation peu avantageuse qu'elle occupe à l'une des extrémités de la place Navona. Elle fait partie de la décoration de cette place, mais elle n'a dans ce grand ensemble qu'une importance très-secondaire. Située à proximité d'une autre fontaine, ornée d'un obélisque et beaucoup plus monumentale, que l'architecte Bernini a élevée au centre de la place, la fontaine des Tritons est naturellement dépréciée par ce redoutable voisinage; de plus, elle est en quelque sorte amoindrie par l'effet imposant des somptueux édifices qui l'entourent, et par l'immensité de la place, où elle semble entièrement perdue. Supposez, au contraire, cette même fontaine occupant le point central d'une place de moyenne grandeur, ou transportée au milieu de la cour d'un palais; alors elle brillera de tout son éclat, et elle retrouvera tout son prix. Tant il est vrai qu'en matière d'art, en architecture surtout, on ne saurait arriver à l'appréciation judicieuse et équitable d'une œuvre, sans faire la part des dispositions locales, sans tenir compte, soit des circonstances particulières, soit des conditions imposées!

FIN DES NOTICES DU TOME SECOND.

2^o. 152 a

