

tivement une matrone austère, à demi cachée dans ses voiles noirs, comme une parque de Michel-Ange.

## II

Les Grecs avaient une expression particulière pour rendre d'un seul mot l'endroit central et important d'un pays ou d'une ville : *ophthalmos* (l'œil). N'est-ce pas, en effet, l'œil qui donne la vie, l'intelligence et la signification à la physionomie humaine, qui en exprime la pensée et séduit par son magnétisme lumineux ? Si l'on transporte cette idée de la nature vivante à la nature morte, par une métaphore hardie mais juste, n'y a-t-il pas dans chaque ville un endroit qui la résume, où le mouvement et la vie aboutissent, où les traits épars de son caractère spécial se précisent et s'accusent plus nettement, où ses souvenirs historiques se sont solidifiés sous une forme monumentale, de manière à produire un ensemble frappant, unique, un œil sur le visage de la cité ?

Toute grande capitale a son œil : — à Rome, c'est le campo Vaccino ; à Paris, le boulevard des Italiens ; à Venise, la place Saint-Marc ; à Madrid, le Prado ; à Londres, le Strand ; à Naples, la rue de Tolède. Rome est

plus romaine, Paris plus parisien, Venise plus vénitienne, Madrid plus espagnol, Londres plus anglais, Naples plus napolitain, dans cet endroit privilégié que partout ailleurs. L'œil de Florence est la place du Grand-Duc : — un bel œil !

En effet, supprimez cette place, et Florence n'a plus de sens ; Florence pourrait être une autre ville. C'est donc par cette place que tout voyageur doit commencer ; et, d'ailleurs, n'en eût-il pas le dessein, les flots des promeneurs l'y porteraient et les rues l'y conduiraient d'elles-mêmes.

Le premier aspect de la place du Grand-Duc, d'un effet si gracieux, si pittoresque, si complet, vous fait comprendre tout de suite dans quelle erreur tombent les capitales modernes comme Londres, Paris, Saint-Petersbourg, qui forment, sous prétexte de places, dans leurs masses compactes, d'immenses espaces vides sur lesquels échouent tous les modes possibles et impossibles de décoration. On touche du doigt la raison qui fait du Carrousel et de la place de la Concorde de grands champs vagues qui absorbent sans fruit des fontaines, des statues, des arcs de triomphe, des obélisques, des candélabres et des jardinets. Tous ces embellissements, très-jolis sur le papier, fort agréables aussi sans doute vus de la nacelle

d'un ballon, sont à peu près perdus pour le spectateur qui n'en peut saisir l'ensemble, sa taille ne l'élevant qu'à cinq pieds au-dessus du sol.

Une place, pour produire un bel effet, ne doit pas être trop vaste ; au delà d'une certaine limite, le regard s'éparpille et se perd. Il faut aussi qu'elle soit bordée de monuments variés et de diverses élévations. La construction en hauteur est élégante et circonscrit avantageusement l'espace : on en démêle tous les détails. C'est la différence d'un tableau dressé à un tableau couché par terre et sur lequel il faudrait marcher pour le voir.

La place du Grand-Duc, à Florence, réunit toutes les conditions du pittoresque architectural, l'interséquence et la variété ; bordée de monuments réguliers en eux-mêmes, mais différents les uns des autres, elle plaît aux yeux sans les ennuyer par une froide symétrie.

Le palais de la Seigneurie, ou vieux palais, qui, par sa masse imposante et son élégance sévère, attire tout d'abord l'attention, occupe un angle de la place, au lieu d'en occuper le milieu. Cette situation bizarre, heureuse selon nous, regrettable pour ceux qui ne voient le beau, en architecture, que dans une régularité géométrale, n'est pas fortuite ; elle a une raison toute

florentine. Pour obtenir la symétrie parfaite, il aurait fallu bâtir sur le sol détesté de la maison gibeline, rebelle et proscrite des Uberti ; ce que la faction guelfe, alors toute-puissante, ne voulut pas permettre à l'architecte Arnolfo di Lapo. Des érudits contestent cette tradition ; nous ne discuterons pas ici la valeur de leurs objections. Ce qu'il y a de certain, c'est que le palais vieux gagne beaucoup à la singularité de cette assiette, et laisse ainsi de l'espace pour la grande fontaine de Neptune et la statue équestre de Cosme I<sup>er</sup>.

Le nom de forteresse conviendrait mieux que tout autre au palais vieux ; c'est une grande masse de pierres sans colonnes, sans fronton, sans ordre d'architecture, formant comme une énorme tour carrée, un peu allongée en parallélogramme, dentelée de créneaux et couronnée d'un moucharaby d'une projection assez forte ; aux étages, des fenêtres ogivales percent, comme des meurtrières, les épaisses murailles du massif édifice, et, du centre, comme un donjon du milieu d'une citadelle, s'élance un haut beffroi également crénelé, portant un cadran sur le pan qui regarde la place.

Le temps a doré les murs de beaux tons roux et vermeils qui ressortent merveilleusement du bleu pur du ciel, et toute la bâtisse a cet aspect hautain, romantique

et farouche, qui répond bien à l'idée qu'on se forme de ce vieux palais de la Seigneurie, témoin, depuis le XIII<sup>e</sup> siècle, date de sa construction, de tant d'intrigues, de tumultes, d'actions violentes et de crimes. Les créneaux du palais, entaillés carrément, montrent qu'il a été élevé jusqu'à cette hauteur par la faction guelfe; les créneaux bifurqués du beffroi indiquent un revirement et l'arrivée au pouvoir de la faction gibeline. Guelfes et gibelins se détestaient si violemment, qu'ils écrivaient partout leur opinion dans leurs vêtements, dans leur coupe de cheveux, dans leurs armes, dans leur manière de se fortifier: ils ne craignaient rien tant que d'être pris les uns pour les autres et se différenciaient autant qu'ils le pouvaient; ils avaient un salut particulier à la manière des francs-maçons et des compagnons du Devoir. On peut reconnaître, à ce denticulage caractéristique, dans les vieux palais de Florence, les opinions de leurs anciens propriétaires; les murs de la ville sont crénelés carrément à la manière guelfe, et la tour sur les remparts, vis-à-vis le chemin du mail, a le créneau gibelin découpé en queue d'aronde.

Sous les arcs qui soutiennent le couronnement du palais sont peintes à fresque les armoiries du peuple, de la commune et de la république de Florence. Après le

renvoi du duc d'Athènes, dont le titre romanesque vous fait penser au *Songe d'une nuit d'été* de Shakspeare, Florence fut divisée en quatre quartiers et seize bannières (*gonfani*) — quatre étendards par quartier — qui recurent chacun leurs armes, dont voici la description héraldique: — Le quartier Spirito porte d'azur à la colombe d'argent avec des rayons d'or; ses étendards sont ainsi blasonnés: *Nicchio*, deux écus distincts sur fond rouge; le plus petit avec les armes du peuple, c'est-à-dire une croix de gueules sur champ d'argent, armes qui sont répétées sur tous les écus; l'autre avec cinq coquilles d'or sur champ d'azur, ferré d'argent au fouet de sable; *Drago*, d'or au dragon de sinople; *Scala*, de gueules à l'escalier de sable. — Le quartier Santa-Croce est représenté par une croix d'or sur champ d'azur. Ses bannières portent: *Carro*, d'argent, au char avec des roues de sable; *Ruote*, d'azur à la roue d'or; *Bue*, d'or au taureau de sable; *Leone d'oro*, d'argent au lion d'or. — Le quartier de Santa-Maria-Novella a pour insigne un soleil avec des rais d'or sur champ d'azur. Ses bannières ont pour armoiries: *Leone bianco*, un lion rampant d'argent sur champ d'azur; *Vipera*, une vipère de sinople sur champ d'or; *Unicorno*, une licorne d'or sur champ d'azur. — Le quartier de San-

Giovanni est symbolisé par un temple octogone, semblable au baptistère, cantonné d'or sur champ d'azur cantonné de deux clefs; *Chiavi*, a deux clefs de gueules sur champ d'or; *Vaio*, coupé de gueules et de vair: la partie supérieure de gueules, la partie inférieure de vair; *Drago*, un dragon sur champ d'or; *Leone vero*, un lion sur champ d'azur, ayant dans la griffe droite une petite banderole avec les armes du peuple. — On voit que tous ces blasons forment ce qu'on appelle des armes parlantes. Le moyen âge aimait ces rébus héraldiques, dont le *créquier* des Créqui, les *pommes* des Pomme-reuil, le *noyer* des Nogaret, peuvent donner une idée en France.

Que le lecteur nous pardonne cette litanie de blasons; mais nous avons cru devoir en historien notre description du palais de la Seigneurie, et les poser dans nos phrases comme ils le sont dans les petites arcades du moucharaby, avec leurs émaux et leurs couleurs; ils sont, du reste, un des traits caractéristiques de la physionomie mi-communale, mi-féodale de ce palais, hôtel de ville et forteresse.

Le palazzo vecchio a pour soubassement quelques marches qui formaient autrefois une espèce de tribune

du haut de laquelle les magistrats et les agitateurs haranguaient le peuple.

Deux colosses de marbre, l'*Hercule tuant Cacus*, de Bandinelli, et le *David vainqueur de Goliath*, de Michel-Ange, montent auprès de la porte leur faction séculaire, comme deux sentinelles que l'on a oublié de relever.

L'*Hercule* de Bandinelli et le *David* de Michel-Ange ont été l'objet de critiques et d'admiration qui ne nous paraissent pas fort justes. A notre avis, on a trop déprécié Bandinelli, et trop loué Michel-Ange.

Il y a dans l'*Hercule tuant Cacus* une fierté haughty, une énergie féroce, un sentiment grandiose, qui dénote l'artiste de premier ordre; jamais l'exagération florentine n'a poussé plus loin ses violences ronflantes et ses fanfaronnades d'anatomie. Le col ployé du Cacus et les lacis de muscles qui soulèvent ses épaules monstrueuses montrent une force et une puissance étonnantes, et Michel-Ange lui-même, quand il vit ce morceau moulé séparément, ne put s'empêcher de lui accorder son approbation. Le torse de l'*Hercule* a été beaucoup critiqué par les artistes et le public du temps. Tous les détails, il est vrai, y sont accusés outre mesure: les deltoïdes, les pectoraux, les attaches mastoi-

Giovanni est symbolisé par un temple octogone, semblable au baptistère, cantonné d'or sur champ d'azur cantonné de deux clefs; *Chiavi*, a deux clefs de gueules sur champ d'or; *Vaio*, coupé de gueules et de vair: la partie supérieure de gueules, la partie inférieure de vair; *Drago*, un dragon sur champ d'or; *Leone vero*, un lion sur champ d'azur, ayant dans la griffe droite une petite banderole avec les armes du peuple. — On voit que tous ces blasons forment ce qu'on appelle des armes parlantes. Le moyen âge aimait ces rébus héraldiques, dont le *créquier* des Créqui, les *pommes* des Pomme-reuil, le *noyer* des Nogaret, peuvent donner une idée en France.

Que le lecteur nous pardonne cette litanie de blasons; mais nous avons cru devoir en historien notre description du palais de la Seigneurie, et les poser dans nos phrases comme ils le sont dans les petites arcades du moucharaby, avec leurs émaux et leurs couleurs; ils sont, du reste, un des traits caractéristiques de la physiologie mi-communale, mi-féodale de ce palais, hôtel de ville et forteresse.

Le palazzo vecchio a pour soubassement quelques marches qui formaient autrefois une espèce de tribune

du haut de laquelle les magistrats et les agitateurs haranguaient le peuple.

Deux colosses de marbre, l'*Hercule tuant Cacus*, de Bandinelli, et le *David vainqueur de Goliath*, de Michel-Ange, montent auprès de la porte leur faction séculaire, comme deux sentinelles que l'on a oublié de relever.

L'*Hercule* de Bandinelli et le *David* de Michel-Ange ont été l'objet de critiques et d'admiration qui ne nous paraissent pas fort justes. A notre avis, on a trop déprécié Bandinelli, et trop loué Michel-Ange.

Il y a dans l'*Hercule tuant Cacus* une fierté haubaine, une énergie féroce, un sentiment grandiose, qui dénote l'artiste de premier ordre; jamais l'exagération florentine n'a poussé plus loin ses violences ronflantes et ses fanfaronnades d'anatomie. Le col ployé du Cacus et les lacis de muscles qui soulèvent ses épaules monstrueuses montrent une force et une puissance étonnantes, et Michel-Ange lui-même, quand il vit ce morceau moulé séparément, ne put s'empêcher de lui accorder son approbation. Le torse de l'*Hercule* a été beaucoup critiqué par les artistes et le public du temps. Tous les détails, il est vrai, y sont accusés outre mesure: les deltoïdes, les pectoraux, les attaches mastoi-

diennes, les dentelés et les saillies des côtes y ressortent avec un relief extrême; c'est de l'écorché à la troisième puissance; l'artiste a oublié de jeter une peau sur ces saillies et ces bosses, ou plutôt il ne l'a pas voulu. Aussi a-t-on comparé ce torse à un sac rempli de pommes de pin. Ce reproche, qui a son côté vrai, pourrait être adressé à bien d'autres artistes florentins, sans en excepter le grand Buonarrotti.

Ce Baccio Bandinelli avait devant le grand-duc, avec ce grand hâbleur de Benvenuto Cellini, matamore de l'art, capitaine Fracasse de l'orfèvrerie, les plus amusantes prises de bec. « Pourvois-tu d'un autre monde, car je veux te chasser de celui-ci, disait Benvenuto à Bandinelli en se campant sur la hanche comme un don Spavento de comédie. — Fais-le-moi savoir un jour d'avance, afin que je me confesse et que je fasse un testament; car je ne veux pas mourir en brute comme toi, répondait le statuaire au ciseleur. » Ce dialogue, alterné d'injures de crocheteur ou de savant, divertissait le grand-duc. — Ces animosités valent, au fond, mieux pour l'art que les hypocrisies flagorneries qu'emploient entre eux les artistes modernes. La passion est bonne et prouve la conviction; d'ailleurs, Benvenuto Cellini rend justice dans ses Mémoires au talent de Bandinelli,

qu'il place honorablement parmi les célébrités contemporaines.

Le *David* de Michel-Ange, outre l'inconvénient qu'il a de représenter sous une forme gigantesque un héros biblique dont la taille était notoirement petite, nous a paru un peu lourd et commun, défaut rare chez ce maître d'une si rigoureuse élégance; c'est un grand et gros garçon bien portant, charnu, rablé, bastionné de pectoraux solides, muni de biceps monstrueux, un fort de la halle attendant qu'on lui mette un sac sur le dos. Le travail du marbre est remarquable, et, somme toute, est un bon morceau d'étude qui ferait honneur à tout autre statuaire que Michel-Ange; mais il y manque cette maestria olympienne et formidable qui caractérise les œuvres de ce sculpteur surhumain; il faut dire aussi que l'artiste n'a pas été entièrement libre: il a tiré son *David* d'un énorme bloc de marbre de Carrare, entaillé un siècle auparavant par Simon de Fiesole, qui avait essayé d'en extraire un colosse sans en pouvoir venir à bout. Michel-Ange, alors âgé de vingt-neuf ans, reprit l'ébauche et trouva en se jouant une statue géante à travers les essais informes de Simon de Fiesole; quelques défauts de proportion dans les membres, le manque de marbre et des coups de ciseau vi-

sibles aux épaules indiquent la gêne que dut éprouver le grand statuaire dans l'accomplissement de ce tour de force singulier : entrer une statue dans la peau d'une autre. Michel-Ange seul pouvait se permettre cette étrange fantaisie.

Deux autres statues terminées en gaine d'Hermès, l'une de Bandinelli, l'autre de Vincenzo de Rossi, servaient autrefois de bornes pour suspendre la chaîne qui barrait la porte : celle de Vincenzo représente un homme terminé en tronc de chêne pour symboliser la force et la magnanimité de la Toscane ; celle de Bandinelli représente une femme la tête ceinte d'une couronne, les pieds pris dans un laurier, symbolisant la suprématie dans les arts et la courtoisie de cette heureuse terre. — L'ennui vandale des factionnaires à sculpté, à coups de baïonnette, le sexe de ces deux Hermès.

Au-dessus de la porte, deux lions soutiennent un cartouche rayonnant, avec cette inscription :

JESUS CHRISTUS, REX FLORENTINI POPULI,  
S. P. DECRETO ELECTUS.

Le Christ fut, en effet, élu roi de Florence, sur la proposition de Nicolo Capponi au conseil des Mille, dans

l'idée d'assurer la tranquillité publique, le Christ ne pouvant être supplanté ni remplacé par personne.

Cette présidence idéale n'empêcha pas la République d'être renversée.

La cour par laquelle on pénètre par cette porte a été mise dans l'état où elle est par Michelozzi. Le goût de la renaissance fleurit dans l'architecture. D'élégantes colonnes supportant des arcades forment un patio comme on en trouve au centre des maisons espagnoles ; une fontaine élevée sur les dessins de Vasari par le sculpteur Tadda, d'après les ordres de Cosme I<sup>er</sup>, en occupe le milieu et complète la ressemblance ; la vasque est en porphyre ; l'eau jaillit du museau d'un poisson étranglé par un bel enfant de bronze, d'André Verocchio ; au-dessus des arcades sont peints à fresque des trophées, des dépouilles opimes, des armes de guerre et des prisonniers enchaînés à des médaillons contenant les armoiries de Florence et des Médicis.

Une des pièces les plus curieuses du palais vieux est le grand salon, salle d'une dimension énorme qui a sa légende. — Lorsque les Médicis furent chassés de Florence en 1494, fra Girolamo Savonarole, qui dirigeait le mouvement populaire, donna l'idée de construire une immense salle où un conseil de mille citoyens

élirait les magistrats et réglerait les affaires de la République. L'architecte Cronaca fut chargé de cette besogne et s'en acquitta avec une célérité si merveilleuse, que frère Savonarole fit courir le bruit que les anges du ciel descendaient pour servir les maçons et continuaient la nuit les travaux interrompus. — L'invention de ces anges gâchant le plâtre et portant l'oiseau est tout à fait dans le goût légendaire du moyen âge, et fournirait un charmant sujet de tableau à quelque peintre naïf de l'école d'Overbeck ou de Hauser. Dans cette rapide construction, le Cronaca déploya, sinon tout son génie, du moins toute son habileté; la coupe et les combinaisons de la charpente qui soutient ce grand plafond, d'un poids énorme, sont justement admirées et ont été souvent consultées par les architectes.

Lorsque les Médicis revinrent et transportèrent leur résidence du palais de la via Larga, qu'ils occupaient, au palais de la Seigneurie, Cosme voulut changer la salle du conseil en salle d'audience, et chargea le présomptueux Baccio Bandinelli, dont les dessins l'avaient séduit, de divers remaniements et appropriations d'importance; mais le sculpteur avait trop présumé sans doute de son talent d'architecte, et, malgré les secours de Giuliano Baccio d'Agnolo, qu'il appela à son aide, il

travilla dix ans sans pouvoir se tirer des difficultés qu'il s'était créées. Ce fut Vasari qui exhaussa le plafond de plusieurs brasses, termina les travaux et décora les murailles d'une suite de fresques qu'on y voit encore et qui représentent différents épisodes de l'histoire de Florence, des combats et des prises de ville, le tout travesti à l'antiquité et entremêlé d'allégories. Ces fresques, brossées avec une médiocrité intrépide et savante, offrent tous les lieux communs de muscles ronflants et de tours de force anatomiques en usage à cette époque parmi le troupeau des artistes à la suite. Quoi qu'il s'agisse de l'histoire de Florence, on croirait voir des Romains de l'ancienne Rome, faisant le siège de Veies ou de toute autre ville primitive du vieux Latium, et ces fresques ont l'air de gigantesques illustrations du *De Viris illustribus*. Ce faux goût est choquant. Qu'ont à faire le casque classique, la cuirasse à lanières et les hommes tout nus dans la guerre de Florence contre Pise et Sienne?

Un grand nombre de statues et de groupes placés dans des niches ou sur des piédestaux décorent cette salle; nous ne les décrirons pas les uns après les autres, ce serait à n'en pas finir; mais nous citerons l'*Adam et Ève*, de Baccio Bandinelli, une des meilleures choses du