

André Malraux

IL SEGRETO DEI GRANDI VENEZIANI

*Conférence d'André Malraux à la Fondation Cini,
le 17 mai 1958*

- **Texte italien traduit du français par Liliana Magrini (1959)**
- **Rétroversion en français par Françoise Theillou (1^{er} janvier 2014)**

Françoise Theillou présente le texte de cette conférence dans son article «Il segreto dei Grandi Veneziani», conférence d'André Malraux à la Fondation Cini (Venise), le 17 mai 1959», suivi de sa traduction de ce texte de Malraux.

Voir sur <malraux.org>, *Présence d'André Malraux sur la Toile*, article 177, avril 2016. Aller à : <<http://malraux.org/pamt/>>.

LA CIVILTÀ VENEZIANA NELL'ETÀ BAROCCA

CENTRO DI CULTURA E CIVILTÀ
DELLA
FONDAZIONE GIORGIO CINI

Venezia – Isola di San Giorgio Maggiore



SANSONI

LA CIVISATION VÉNITIENNE À L'ÂGE BAROQUE

CENTRE CULTUREL ET DE CIVILISATION
DE LA
FONDATION GIORGIO CINI

Venise – Ile de San Giorgio Maggiore



SANSONI

ANDRE MALRAUX

IL SEGRETO DEI GRANDI VENEZIANI

Traduzione de Liliana Magrini

ANDRE MALRAUX

LE SECRET DES GRANDS VENITIENS

Transcription de Françoise Theillou

Prima ancora di ringraziare la Fondazione Giorgio Cini del suo invito, tengo a rivolgere un ringraziamento particolare all'Ambasciatore di Francia per la sua presenza. I veneziani saranno forse lieti di sapere che si trova qui uno degli amici più fedeli della loro arte, come tutti i francesi sono stati lieti di sapere la Francia rappresentata a Roma da uno degli amici più costanti e più fedeli dell'Italia.

Signore e Signori,

Quando, vent'anni fa, io dissi che le concezioni dell'arte finora accettate venivano poste in discussione dalla scoperta dell'arte mondiale, quest'idea fu violentemente attaccata e appassionatamente difesa. Oggi, essa è più o meno acquisita; com'è acquisito per noi tutti il fatto che l'arte ci è diventata un immenso enigma. Non crediamo più che la sua azione sia d'ordine estetico nel senso che si dava un tempo a questa parola. Sappiamo che le categorie dell'Ottocento si vanno dissolvendo, e che né il realismo, né l'idealizzazione, né la bellezza quale veniva concepita in passato ci permettono di cogliere i capolavori. Se quest'azione non è d'ordine religioso, essa è presumibilmente d'ordine metafisico. Ma in questa prospettiva, la pittura veneziana diventa una delle massime avventure spirituali dell'Occidente. Non sono del tutto convinto che Venezia sia l'Italia. È in Italia, è uno degli agenti sommi della civiltà italiana; ma appartiene anche a qualcosa d'altro, che sarebbe un po' superficiale chiamare Oriente, perché in quale Oriente esistono i pinnacoli di San Marco, in quale Oriente esiste l'anima veneziana? È Venezia, come Alessandria dove non si parlava egiziano, fu Alessandria; come Costantinopoli sarebbe stata probabilmente una città unica nell'arte se l'arte musulmana avesse permesso le immagini; come la Shangai d'ieri che non era del tutto in Cina...

Il suo genio ha trasformato l'intero Occidente; è stato il coronamento del genio italiano, ne è stato al tempo stesso l'abbandono e l'espansione. E questo il punto fondamentale che vorrei esaminare davanti a voi; a questo scopo, dovro muovere dal passato e prendere in esame gli essenziali elementi della stessa avventura italiana.

Avant de remercier la Fondation Giorgio Cini de son invitation, je tiens à adresser un remerciement tout particulier à l'Ambassadeur de France pour sa présence¹. Les Vénitiens seront peut-être heureux d'apprendre que se trouve parmi nous l'un des amis les plus fidèles de leur art, comme les Français le furent d'apprendre la représentation de la France à Rome par l'un des amis les plus constants et les plus fidèles de l'Italie.

Mesdames et Messieurs,

Quand j'ai dit, voilà vingt ans, que la conception de l'art qu'on avait admise jusqu'ici se trouvait remise en question par la découverte de l'art mondial, l'idée en fut violemment attaquée et passionnément défendue. Aujourd'hui, elle est à peu près acquise, comme est acquis par nous tous le fait que l'art est devenu une immense énigme. Nous ne croyons plus que l'effet qu'il produit soit d'ordre esthétique au sens qu'on donnait autrefois à ce mot. Nous savons que les catégories du Dix-neuvième sont en train de disparaître et que ni le réalisme, ni l'idéalisme, ni la beauté telle qu'on la concevait dans le passé ne nous permettent de saisir les chefs d'œuvre. Si l'effet produit par l'art n'est pas d'ordre religieux, c'est qu'il est probablement d'ordre métaphysique. Mais dans cette perspective, la peinture vénitienne devient l'une des plus importantes aventures spirituelles de l'occident. Je ne suis pas du tout convaincu que Venise soit l'Italie. Elle est en Italie, elle est un des sommets de la civilisation italienne ; mais elle appartient aussi à quelque chose d'autre qu'il serait un peu superficiel d'appeler l'Orient, car dans quel Orient existe-t-il les pinacles de Saint-Marc, dans quel Orient existe-t-il l'âme vénitienne ? Venise est comme Alexandrie où l'on ne parlait pas égyptien ; comme la cité unique dans l'art qu'aurait été probablement Constantinople si l'art musulman avait autorisé les images ; comme la Shanghai d'hier – qui n'était pas du tout en Chine.

Son génie a transformé l'Occident entier, elle a été le couronnement du génie italien, elle en a été en même temps le déclin et l'extension. Voici le point fondamental que je voudrais étudier devant vous ; je vais devoir à cette fin remonter dans le temps et examiner les éléments essentiels de l'aventure italienne dans sa spécificité.

Probabilmente, le categorie sulle quali poggia quello che, in mancanza d'altra parola, chiamerei il mio pensiero, non sono familiari a tutti voi, e quindi le riassumerò rapidamente. Ho cercato di stabilire che in tutte le grandi civiltà storiche della antichità fino alla Grecia, l'arte era stata in permanenza un mezzo d'espressione o di manifestazione del sacro. Che a cominciare dalla Grecia era nato qualche cosa di profondamente diverso che chiamavo il divino, o il senso degli dei classici; e che questi dei erano inscindibili dall'ammirazione, perché il greco, qualunque fosse la sua idea del divino, e anche se si trattava delle Eumenidi o delle Erinni, non poteva concepire quest'idea se non sotto una forma mirabile; e che l'ammirazione non era un accidente dovuto ad alcune forme, ma un sentimento fondamentale al pari del sacro. E che un'arte nuova, una nuova funzione dell'arte era nata quando l'ammirazione aveva sostituito la venerazione. La venerazione era riapparsa con l'arte cristiana, che dall'arte bizantina fino all'ultimo gotico è una manifestazione del mondo di Dio: manifestazione di un universo immaginario fondato sulla Verità, e non sull'irreale né sulla finzione. Intendo con questo che qualsiasi scultore gotico, scolpendo la Vergine, non raccontava una storia, ma manifestava la Vergine che esisteva più della sua statua.

Quando entra in gioco la pittura di Giotto, entra in gioco con essa un fenomeno essenziale: la finzione religiosa. Giotto inventa di rappresentare delle scene religiose in un mondo immaginario che non è più il luogo del culto. Il portale della cattedrale è inscindibile dalla cattedrale, il santo è fatto per essere pregato; ma una scena di Giotto, anche se si trova agli Scrovegni, potrebbe essere altrove. Entra dunque in gioco un elemento di finzione, ma si tratta sempre di un immaginario che manifesta la Verità; Giotto dipinge *ciò che è avvenuto*.

Sappiamo tutti come, all'inizio del Quattrocento, si sia prodotta nell'intero Occidente una profonda frattura; e come nuovi mezzi di rappresentazione siano nati contemporaneamente in Italia e nelle Fiandre. La storia dell'arte ha spesso accettato l'affermazione «Masaccio e Van Eyck sono la stessa cosa»: frase che ci mostra chiaramente quale pericolo sia insito nell'identificare i problemi dell'arte con i problemi della rappresentazione.

Il est probable que les catégories sur lesquelles s'appuie ce que, faute d'un autre terme, j'appellerais ma pensée, ne vous sont pas familières à tous, je vais donc les résumer rapidement. J'ai cherché à établir que dans toutes les grandes civilisations historiques, de l'antiquité jusqu'à la Grèce, l'art avait été en permanence un moyen d'expression ou de manifestation du sacré. Qu'à commencer par la Grèce était né quelque chose de profondément différent que j'appelais le divin ou le sens des dieux classiques ; et que ces dieux étaient inséparables de l'admiration qu'ils faisaient naître, parce que le grec, quelle que fût son idée du divin, et même s'il s'agissait des Euménides ou des Erynnies, ne pouvait en concevoir l'idée autrement que sous une forme admirable, et que l'admiration n'était pas un hasard dû à certaines formes, mais un sentiment fondamental comme celui du sacré. Et qu'un art neuf, une nouvelle fonction de l'art était née quand l'admiration s'était substituée à la vénération. La vénération avait réapparu avec l'art chrétien qui depuis l'art byzantin jusqu'au dernier gothique est une manifestation du monde de Dieu : manifestation d'un univers imaginaire fondé sur la Vérité et non sur l'irréel ni sur la fiction. J'entends par là que n'importe quel sculpteur gothique quand il sculptait la Vierge, ne racontait pas une histoire mais manifestait la Vierge qui existait davantage que sa statue.

Quand entre en jeu la peinture de Giotto, entre en jeu avec elle un phénomène essentiel : la fiction religieuse. Giotto invente de représenter des scènes religieuses dans un monde imaginaire qui n'est plus le lieu du culte. Le portail de la cathédrale n'est pas séparable de la cathédrale, le saint est fait pour être prié ; mais une scène de Giotto, même si elle se trouve aux Scrovegni pourrait être ailleurs. Une part de fiction entre en jeu, mais il s'agit toujours d'un imaginaire qui manifeste la Vérité ; Giotto peint *ce qui est arrivé*.

Nous savons tous comment, au début du Quattrocento, s'est opérée, dans l'Occident tout entier une profonde fracture, et comment de nouvelles formes de représentation sont apparues en même temps en Italie et en Flandre. L'histoire de l'art a souvent admis l'affirmation « Masaccio et Van Eyck, c'est la même chose » : phrase qui nous montre clairement quel danger comporte l'identification des problèmes de l'art avec ceux de la représentation.

È vero, infatti, che ambedue questi pittori hanno scoperto dei mezzi di rappresentazione analoghi, e soprattutto il chiaroscuro: ma i Fiamminghi sono gli eredi di un mondo che accettano interamente, e che l'Italia distruggerà in vent'anni.

Questa distruzione converge su tre punti che finora, credo, non sono stati messi in luce, e che cambieranno lo spirito stesso dell'arte occidentale.

* * *

Prima frattura: il carattere militare del feudalesimo ci fa dimenticare che la Bibbia è un libro sacro *senza eroi*. L'eroe, estraneo per sua natura al Nuovo Testamento, ha scarso rilievo nell'Antico. Non bastano a crearlo né le conquiste, né le imprese; è un personaggio d'irrealtà, nato da un appello dell'esaltazione umana; la provoca perché essa l'ha suscitato. Il coraggio e la forza di Orlando, di Percivalle, li oppongono ad ostacoli o ad incantesimi; la sovrumidità d'Ercole e di Prometeo li pone in contrasto con l'ordine del mondo. Per la Chiesa, un conflitto con quest'ordine può essere soltanto lotta come il peccato originale, oppure orgoglio luciferino; essa non conosce altra sovranità che la santità, e non c'è santità senza Grazia. In qualche misura, l'eroe vuole sempre liberarsi dalla condizione umana, che Cristo ha scelto d'assumere. I romanzi cavallereschi sono dei romanzi d'avventure, dei giochi, come i nostri; non appartiene ad essi né il senso di fatalità che emana da Tristano, né l'implacabile epopea dei Nibelunghi. La Chiesa sa quanto sia difficile fabbricare i cavalieri con gli uomini di guerra, anche quando si prendano da bambini; conta su San Michele più che su Galaad. Nell'eroe tollera soltanto il campione. La cattedrale, che non conosce né Tristano né Sigfrido e diffida di Orlando, non accoglie Percivalle. La scultura delle crociate non ci ha trasmesso l'immagine illustre di un solo cavaliere. Essa ignora Goffredo di Buglione, Riccardo Cuor di Leone e il Re Lebbroso, esprime la cavalleria solo attraverso i suoi santi patroni. I mirabili *Fondatori* di Naumburg non sono eroici: e neppure la statua funebre del Principe Nero, o quella di Bertrand du Guesclin. Nel mondo di Dio i cavalieri delle crociate possono diventare appena figure tombali; e i cavalieri delle leggende, allegorie.

Il est vrai, en effet, que les deux peintres ont découvert des moyens de représentation analogues, et surtout le clair-obscur: mais les Flamands sont les héritiers d'un monde qu'ils acceptent entièrement, et que l'Italie détruira en vingt ans².

Cette destruction converge sur trois points qui, je le crois, n'ont jusqu'alors pas été mis en lumière et qui changeront l'esprit même de l'art occidental.

* * *

Première fracture: le caractère militaire de la féodalité nous fait oublier que la Bible est un livre sacré « sans héros »³. Le héros, étranger par nature au Nouveau Testament, n'a guère de relief dans l'Ancien. Ni les conquêtes ni les exploits ne suffisent à le créer; c'est un personnage d'irréel, né d'un appel de l'exaltation humaine; il la provoque parce qu'elle l'a suscité. Le courage et la force de Roland, de Perceval, les opposent à des obstacles ou à des enchantements, la surhumanité d'Hercule et de Prométhée les affronte à l'ordre du monde. Pour l'église, un conflit avec cet ordre ne peut être que lutte avec le péché originel, ou l'orgueil luciférien; elle ne connaît pas d'autre surhumanité que la sainteté, et pas de sainteté sans Grâce. Dans une certaine mesure le héros veut toujours s'affranchir de la condition humaine, que le Christ a choisi d'assumer. Les romans de chevalerie sont des romans d'aventure, des jeux comme les nôtres; la résonance de fatalité de Tristan, l'implacable épopée du Nibelung ne leur appartiennent pas. L'Eglise sait combien il est difficile de fabriquer des chevaliers avec des reîtres, même quand on les prend petits; elle compte sur Saint-Michel plus que sur Galaad. Elle ne tolère dans le héros que le champion. La cathédrale qui ne connaît ni Tristan ni Siegfried, et qui se méfie de Roland, n'accueille pas Perceval. La sculpture des Croisades ne nous a transmis l'illustre effigie d'aucun chevalier. Elle ignore Godefroy de Bouillon, Richard Cœur de Lion et le Roi Lépreux, elle n'exprime la chevalerie que par ses saints patroni. Les admirables *Fondateurs* de Naumburg ne sont pas héroïques: le gisant du Prince Noir, celui de Bertrand du Guesclin non plus. Les chevaliers des Croisades, dans le monde de Dieu, ne peuvent devenir que des gisants, et ceux des légendes, des allégories.

Seconda frattura: il medio evo non conosce il soprannaturale se non come realtà. Gli angeli non lo sorprendono più degli elefanti; li conosce meglio, e ne vede di più. Certo, gli elefanti sono appena gli inviati di qualche principe saraceno, mentre gli angeli sono gli inviati di Dio, e i demoni, quelli di Satana. Angeli e demoni non fanno parte della terra, ma fanno parte della Creazione allo stesso titolo degli elefanti – e degli uomini. Il meraviglioso non appartiene necessariamente all'irreale: il drago è forse un elefante che non s'era ancora visto. Di qui, il carattere delle rappresentazioni della Favola. I miniaturisti tentano di rappresentare Venere imitando una donna nuda, erede delle resuscitate dei Giudizi universali e soprattutto delle suppliziate. Non è meno impossibile a un pittore introdurla – in quanto nudo radioso o sovrano – nell'universo di Van Eyck, che a uno scultore introdurla nell'assemblea di santi dei portali di Chartres. Il mondo della pittura fiamminga non può accoglierla se non come donna, perché conosce soltanto *ciò che esiste*: il suo soprannaturale è un reale di cui l'arte manifesta la spiritualità. Van Eyck dipinge sua moglie perché esiste; Eva, la Vergine, i Santi, perché esistono ancora di più.

Ma l'Italia dipingerà Venere *perché non esiste*.

Terza frattura: l'Italia del Trecento aveva dato ben poco posto al *dramma* cristiano; le forme che facevano di Giotto il Padre della pittura, l'inventore del latino di Chiesa toscano sostituitosi al greco bizantino, esprimevano l'amore più che il dolore. Alla fine del secolo, per una evoluzione abbastanza simile a quella che aveva conosciuta la pittura francese, la grave comunione degli affreschi di Padova aveva lasciato posto alla tenerezza religiosa — una tenerezza spesso vicina all'intenerimento. Basta questa tenerezza perché si devano chiamare gotiche tutte le Madonne fiamminghe, quali che siano, nell'ordine della rappresentazione, le scoperte dei loro autori. Essa è l'emozione dominante della pittura fiamminga, come dominava nel gotico internazionale. Nella stessa Firenze, uno dei suoi massimi interpreti, l'Angelico, la trasmetterà a Lippi, poi a Botticelli, e la ritroveremo in Raffaello. Ma di fronte all'Angelico e a Ghiberti appaiono cinque maestri di primo piano,

Seconde fracture : le moyen âge ne connaît le surnaturel que comme réalité. Les anges ne le surprennent pas plus que les éléphants ; il les connaît mieux et en voit davantage. Certes, les éléphants ne sont que les envoyés de quelque prince sarrasin, alors que les anges sont les envoyés de Dieu – et les démons, ceux de Satan. Anges et démons ne font pas partie de la terre, mais ils font partie de la Création au même titre que les éléphants – et que les hommes. Le merveilleux n'appartient pas nécessairement à l'irréel : le dragon n'est peut-être qu'un éléphant qu'on n'avait pas encore vu. D'où le caractère des représentations de la Fable. Les miniaturistes tentent de représenter Vénus en imitant une femme nue, héritière des resuscitées des Jugements universels et surtout des suppliciées. Il n'est pas moins impossible à un peintre de l'introduire – en tant que nu rayonnant ou souverain – dans l'univers de Van Eyck, qu'à un sculpteur de l'introduire dans l'assemblée de saints des portails de Chartres. Le monde de la peinture flamande ne peut l'accueillir que comme femme parce qu'il connaît seulement *ce qui existe*: son surnaturel est un réel dont l'art manifeste la spiritualité. Van Eyck peint sa femme parce qu'elle existe ; Eve, la Vierge, les Saints, parce qu'ils existent plus encore.

Mais l'Italie va peindre Vénus *parce qu'elle n'existe pas*.

Troisième fracture : l'Italie du Trecento avait donné au *drame* chrétien une assez faible place ; les formes qui faisaient de Giotto le Père de la peinture, l'inventeur du latin d'Eglise toscane substitué au grec byzantin exprimaient l'amour plus que la douleur⁴. A la fin du siècle, selon une évolution à peu près semblable à celle qu'avait connue la peinture française, la grave communion des fresques de Padoue avait laissé place à la tendresse religieuse – une tendresse souvent proche de l'attendrissement. Elle suffit à nous contraindre à appeler gothiques toutes les Madones flamandes, quelles que soient, dans l'ordre de la représentation, les découvertes de leurs auteurs. Elle est l'émotion dominante de la peinture flamande, comme elle l'était du gothique international. A Florence même, l'Angelico, l'un de ses plus grands interprètes, la transmettra à Lippi, puis à Botticelli, et nous la retrouverons chez Raphaël. Mais en face de l'Angelico et de Ghiberti paraissent cinq maîtres de premier rang

la cui opera non è essenzialmente espressione di una comunione attraverso l'amore, che disdegnano il meraviglioso sentimentale dell'*Adorazione dei Magi*, e per i quali la tenerezza esiste appena, o non esiste. Da Donatello a Piero della Francesca, l'Italia conoscerà – come la Grecia – il suo stile severo.

La fede che aveva unito le Vergini scolpite italiane a quelle delle cattedrali francesi, e poi queste Vergini dipinte a quelle di Limburg e di Broederlam, unisce ancora quelle dell'Angelico a quelle di Van der Weyden, quelle di Lippi a quelle di Van der Goes. Essa unirà le ultime Madonne di Botticelli e infine quelle di Raffaello a tutte le Madonne della cristianità. Ma non unisce quelle di Masaccio a quelle di Van Eyck, quelle di Piero della Francesca a quelle di Bouts. Lo stile severo della Toscana sembra respingere il passato assieme al sentimentalismo gotico, e ritrovare un sacro che evocerebbe quello di Bisanzio se le sue scene non avessero per luogo lo spazio della prospettiva fiorentina, per mondo, la finzione religiosa. Questi maestri non ci hanno lasciato una sola Madonna di tenerezza; nessuno di loro ha dipinto un Gesù di dolcezza. Di fronte alle *Incoronazioni* con le quali l'Angelico e Lippi continuano fedelmente quelle delle cattedrali, la nuova arte toscana sembra voler segnare la fine della radiosa regalità di Notre-Dame. E la *Madonna di Senigallia* è veramente la Madre del Cristo della *Resurrezione* di Sansepolcro – la sola pittura occidentale, ad eccezione di quelle del Greco, che sembri rivaleggiare con le resurrezioni bizantine...

Già l'*Isaia* di Nanni di Banco non era più un profeta ma un eroe cristiano. Erede dei santi militari? Ben lontano, però, da quelli di Chartres. Infatti, se non esprime ancora pienamente l'orgoglio dell'uomo, non esprime più l'umiltà del santo. Attraverso il profeta, il santo militare si trasforma in eroe religioso. E sei anni dopo la morte di Nanni, Masaccio esprime il mondo che questo aveva tentato di esprimere. Con *Il Tributo* ha inizio la pittura cristiana senza meraviglioso e senza umiltà.

Masaccio reca alla pittura l'eroe religioso che Nanni aveva recato alla scultura. Non affrettiamoci troppo a introdurre l'Uomo con la maiuscola: tutti i ritratti della prima parte del Quattrocento saranno ancora ritratti di donatori.

dont l'œuvre n'est pas essentiellement l'expression d'une communion par l'amour, qui dédaignent le merveilleux sentimental des *Adorations des Mages*, et pour lesquels la tendresse existe à peine, ou n'existe pas⁵. De Donatello à Piero della Francesca, l'Italie va connaître – comme la Grèce – son style sévère⁶.

La foi qui avait uni les Vierges sculptées italiennes à celles des cathédrales françaises, et puis ces vierges peintes à celles des Limbourg et de Broederlam, relie encore celles de l'Angelico à celles de Van der Weyden, celles de Lippi à celles de Van der Goes. Elle unira les dernières Madones de Botticelli, et enfin celles de Raphaël à toutes les Madones de la chrétienté. Mais elle n'unit pas celles de Masaccio à celles de Van Eyck, celles de Piero della Francesca à celles de Bouts. Le style sévère de la Toscane semble à la fois écarter le passé avec le sentiment gothique, et retrouver un sacré qui évoquerait celui de Byzance si ses scènes n'avaient pour lieu l'espace de la perspective florentine, pour monde, la fiction religieuse. Ces maîtres ne nous ont pas laissé une seule Madone de tendresse ; aucun n'a peint un Jésus de douceur. En face des *Couronnements* par lesquels l'Angelico et Lippi continuent fidèlement ceux des cathédrales, le nouvel art toscan semble vouloir marquer la fin de la radieuse royauté de Notre-Dame ; et la *Madone de Senigallia* est bien la Mère du Christ de la *Résurrection* de San Sepolcro – la seule peinture occidentale, à l'exception de celles du Greco, qui semble rivaliser avec les résurrections byzantines...

Déjà l'*Isaïe* de Nanni di Banco n'était plus un prophète mais un héros chrétien. Héritier des saints militaires ? Bien loin, au demeurant, de ceux de Chartres. En fait, s'il n'exprime pas encore pleinement l'orgueil de l'homme, il n'exprime plus l'humilité du saint. A travers le prophète, le saint militaire se transforme en héros religieux. Et sept ans après la mort de Nanni, Masaccio exprime le monde que celui-ci avait essayé d'exprimer. La peinture chrétienne sans merveilleux et sans humilité a commencé avec *Le Tribut*.

Masaccio apporte à la peinture le héros religieux que Nanni avait apporté à la sculpture. N'introduisons pas trop vite l'Homme avec une majuscule ; tous les portraits de la première partie du Quattrocento sont des portraits de donateurs.

Masaccio e i suoi emuli intendono lodare Dio al pari dei loro rivali e dei loro predecessori; ma non intendono affatto sostituire alla comunione, che animava i Santi e il Vangelo quando li dipingeva Giotto, e che li anima ancora quando li dipingono i Fiamminghi e l'Angelico, l'imitazione di quadri viventi. Non diciamo che essi scoprono le leggi di una coerenza che i Fiamminghi cercano a tentoni : scoprono le leggi di una rappresentazione abbastanza vicina a quella della Fiandra, al servizio di una creazione affatto diversa da quella dei Fiamminghi – di un sopramondo che la Fiandra neppure presentiva. Anche quando considerano l'arte come un mezzo di conoscenza, non interrogano così appassionatamente il nostro mondo se non per raggiungerne un altro; anche quando approvano la celebre frase d'Alberti : «Il pittore non può rappresentare nient'altro che ciò che vede », il loro genio vi risponde come avevano risposto tanti pittori a cominciare dagli Egiziani, come risponderemmo noi stessi : « Il vero pittore si sforza di dipingere ciò che non può essere visto se non attraverso la sua opera ». Ben presto, doveva provarlo in modo decisivo non un pittore, ma uno scultore: Donatello.

Mentre eseguisce i *Miracoli* di Padova, egli fonde il *Gattamelata*. Diffidiamo dell'accostamento tradizionale di questa statua al *Marc'Aurelio* del Campidoglio. Che Donatello desideri fondere la prima statua equestre che sia stata scolpita dall'antichità, possiamo esserne certi; ma non una linea, non un piano del suo personaggio imitano quelli di quel Marc'Aurelio tutto di sghembo, cui manca appunto l'accento di maestà che farà la gloria del *Gattamelata* e che Donatello deve al suo rivaleggiare con i bassorilievi trionfali. Rivalità patente, proclamata – ma rivalità di spirito. Egli conosce la segreta effigie d'Apollone secondo la quale si componevano i lineamenti degli imperatori eroicizzati – e quelli dei santi di Nanni. La maschera della sua statua l'ignora. Ben più che un modello « idealizzato », il *Gattamelata* è un profeta del Campanile di Firenze, diventato profano divenendo imperatore.

La barriera che ha ormai dodici secoli s'abbassa. Ai santi che non conoscevano l'eroe, erano seguiti i profeti che traevano da Dio il loro accento eroico, e poi i santi simili a tali profeti; a questi, succede l'eroe eretto su una piazza, il quale sfugge a Dio come sfugge alla chiesa.

Masaccio et ses émules entendent louer Dieu à l'égal de leurs rivaux et de leurs prédécesseurs ; mais ils n'entendent pas du tout substituer à la communion, qui animait les Saints et l'Évangile quand Giotto les peignait, et qu'anime encore le pinceau de l'Angelico et des Flamands, l'imitation de tableaux vivants. Ne disons pas qu'ils découvrent des lois d'une cohérence que les Flamands cherchent à tâtons : ils découvrent les lois d'une représentation assez proche de celle de la Flandre au service d'une création toute différente de celle des Flamands – d'un surmonde que la Flandre ne pressent même pas. Même lorsqu'ils tiennent l'art comme un moyen de connaissance, ils n'interrogent pas si passionnément notre monde que pour en atteindre un autre ; même lorsqu'ils approuvent la phrase célèbre d'Alberti : « Le peintre ne peut représenter que ce qu'il voit », leur génie lui répond par ce qu'avaient répondu tant de peintres depuis les Égyptiens, parce que nous répondrions : « Le vrai peintre s'efforce de peindre ce que l'on ne peut voir que par son œuvre ». Ce n'est pas un peintre mais un sculpteur qui allait rapidement le prouver : Donatello.

Tandis qu'il exécute les *Miracles* de Padoue, il fonde le *Gattamelata*. Méfions-nous du rapprochement traditionnel entre cette statue et le Marc-Aurèle du Campidoglio. Que Donatello désire fondre la première statue équestre sculptée depuis l'Antiquité, nous pouvons en être certains ; mais pas une ligne, pas un plan de son personnage n'imitent ceux de Marc-Aurèle tout de guingois auquel manque justement l'accent de majesté qui fera la gloire du *Gattamelata* et que doit Donatello à sa rivalité avec les bas-reliefs triomphaux. Rivalité éclatante, proclamée – mais rivalité d'esprit. Il connaît la secrète effigie d'Apollon qui ordonnait les traits des empereurs héroïsés – et ceux des saints de Nanni. Le masque du *Gattamelata* l'ignore. Bien plus qu'un modèle « idéalisé », le *Gattamelata* est un prophète devenu empereur.

La barrière vieille de douze siècles s'abaisse. Aux saints qui ne connaissaient pas le héros, avaient succédé les Prophètes qui tiraient de Dieu leur accent héroïque, et puis les saints qui ressemblaient à des prophètes ; leur succède le héros dressé sur une place, qui échappe à Dieu comme il échappe à l'Église.

Donatello osa mettere al servizio di un soldato fortunato, del quale il soprannome dipinge la furberia, un potere rivale a quello che l'arte italiana, da cinquantanni, scopre al servizio di Dio per raffigurare i personaggi eletti.

In Grecia e nei regni ellenistici, una trasfigurazione di quella natura sarebbe appartenuta al divino. A Roma, dove i capi militari divenivano imperatori e dove gli imperatori divenivano dei, l'eroizzazione e la divinizzazione, inseparabili da uno stile inventato per gli dei greci, avevano tradotto gli uomini nella lingua dell'Olimpo ellenistico non meno rigorosamente di quanto Bisanzio traduceva i suoi santi in icone: sul Campidoglio come in Grecia, in Egitto, a Sumer, in India, a Chartres, l'arte non aveva liberato dalla condizione umana le figure degli uomini se non ponendole in accordo con figure divine.

Con le figure divine della sua fede. Ma il *Gattamelata* non è assimilato a un santo né dalla Chiesa, né dall'arte. Esso sembra riferirsi alle figure imperiali, che si riferivano agli dei antichi, e questi dei sono morti. Donatello vede in quelle figure delle figure profane, le ammira come tali. Che egli voglia farle contribuire alla lode di Cristo, possiamo esserne certi; tuttavia, ciò che questo donatore trionfale deve al profeta del Campanile di Firenze rimarrà velato, perché Donatello intende farlo rivaleggiare con Cesare. Badiamo però che questa rivalità non si riferisce all'uomo che si chiamò Cesare, ma al personaggio ammantato della leggenda di Roma.

Da cinquantanni, questa leggenda viene sovrastando le leggende delle Vite dei Santi di cui l'Angelico sarà l'ultimo maestro, e la leggenda cavalleresca che s'estenua. La letteratura latina mette delle forme saldamente dominate al servizio di un sogno in cui l'uomo trova in se stesso la propria grandezza. A una società fattasi letterata, la favola medioevale si rivolge ancora con la voce dei trovatori; la favola antica le si rivolge con la voce di Plutarco. Gli Uomini illustri cessano di divenirlo ad esempio dei loro santi.

Alessandro, Cesare, Augusto riflettono un passato trasfigurato – simile alla Roma della Rivoluzione francese, all'epopea napoleonica di Victor Hugo, al Medioevo dei Romantici.

Donatello ose mettre au service d'un soldat heureux, dont le surnom peint la ruse, un pouvoir rival de celui que l'art italien, depuis cinquante ans, découvre au service de Dieu pour figurer les personnages élus.

En Grèce et dans les royaumes hellénistiques, une transfiguration de cette nature eût appartenu au divin. A Rome où les chefs militaires devenaient empereurs et où les empereurs devenaient des dieux, nous avons vu l'héroïsation et la divination, inséparables d'un style inventé pour les dieux grecs, traduire les hommes dans la langue de l'Olympe hellénistique aussi rigoureusement que lorsque Byzance traduit ses saints en icônes : au Capitole, comme en Grèce, en Egypte, à Sumer, en Inde, à Chartres, l'art n'avait délivré de la condition humaine les figures des hommes, qu'en accordant aux figures divines

Aux figures divines de sa propre foi. Mais le *Gattamelata* n'est assimilé à un saint ni par l'Eglise, ni par l'art. Il semble se référer aux figures impériales, qui se réfèrent aux dieux antiques, et ces dieux sont morts. Donatello voit dans ces figures des figures profanes, il les admire comme telles. Qu'il veuille les faire contribuer à la louange du Christ, soyons-en assurés ; pourtant, ce que ce donateur triomphal doit au prophète du Campanile de Florence demeurera voilé, parce que Donatello entend le faire rivaliser avec César. Prenons garde toutefois que cette rivalité n'a pas pour objet l'homme qui s'appela César, mais un personnage paré de la légende de Rome.

Depuis cinquante ans, cette légende refoule celle de la Vie des Saints dont l'Angelico sera le dernier maître, et la légende chevaleresque qui s'efface. La littérature latine met des formes puissamment gouvernées au service d'un rêve où l'homme trouve en lui-même sa propre grandeur. A une société devenue lettrée le conte médiéval s'adresse encore avec la voix des trouvères, le conte antique s'adresse avec la voix de Plutarque. Les Hommes illustres cessent de le devenir à l'exemple de leurs saints.

Alexandre, César, Auguste reflètent un passé transfiguré – semblable à la Rome de la Révolution française, à l'épopée napoléonienne de Victor Hugo, au Moyen Age des romantiques.

Si sono poco studiati ancora quei tempi avulsi dalla vita, cui quella che la cultura italiana chiama antichità classica appartiene come la chimerica cavalleria della corte di Borgogna. Il duca di Lorena vestito da prode cavaliere, con una barba di fili d'oro, viene a pregare sul cadavere del Temerario, di cui condivide i sogni; ma quando Machiavelli, nel quale nessuno vede un sognatore, si mette in toga per leggere gli Antichi, un'immagine dell'uomo, nutrita di tutto ciò che l'esalta, lo libera dalla sua parte d'infanzia, suscitando un doppio impreciso e affascinante che non appartiene a Cristo. La finzione virile è entrata in scena con questi Antichi coperti di dei che parlano come se gli dei non esistessero. San Luigi era edificante e ingenuo; Cesare non era né l'uno né l'altro. L'eroe ammirato raggiungerà il santo venerato.

I principi attendono dai loro storiografi la memoria e l'esaltazione delle loro piccole vittorie, ma che cosa è il potere dello storiografo paragonato a quello del grande artista? Come Dio, l'arte rende uguali i suoi eletti. Il *Gattamelata* – eretto davanti a una delle più celebri basiliche di pellegrinaggio, in una delle più grandi città universitarie d'Italia, vicino a Venezia – *sorprende* quanto avevano sorpreso le prime Madonne toscane, quanto sorprenderà il soffitto della Sistina. Per il suo isolamento solenne. Per la sua tecnica. Per la sua doratura. Per la sua arte. Infatti, il popolo cristiano passa ancora cieco davanti ai bassorilievi della Colonna Traiana. Una simile effigie è un'apparizione. Agli occhi degli artisti stessi, degli stessi cultori d'arte. E quest'apparizione non evoca una statua romana, ma la Roma leggendaria che ossessiona l'Italia, e che questo splendente condottiero esalta più efficacemente di tanti imperatori mutili. Poca importanza avrà tra breve il condottiero; ma non la scoperta del potere col quale Donatello, credendo solo di rivaleggiare con le forme che trasfiguravano i Cesari, ha emancipato dalla città divina l'immagine privilegiata dell'uomo – facendo dell'uomo un personaggio d'irrealtà.

E quando l'artista inventa i mezzi per dare al suo reale storico una forma esaltante, quando comincia a ritenere legittimo esercitarli, non tarda a inventare quelli che servono a dare ad altri sogni una forma non meno esaltante. Un vasto mondo di sogno accompagna la storia,

On a encore peu étudié ces temps délivrés de la vie, auxquels celui que la culture italienne nomme Antiquité appartient comme la chimérique chevalerie de la cour de Bourgogne. Le duc de Lorraine, costumé en preux à la barbe de fils d'or, vient prier sur le cadavre du Téméraire dont il partage les rêves ; mais lorsque Machiavel, en qui nul ne voit un rêveur, se met en toge pour lire les Anciens, une image de l'homme, nourrie de tout ce qui l'exalte, le délivre de sa part d'enfance en suscitant un double imprecis et fascinant qui n'appartient pas au Christ. La fiction virile est entrée en scène avec ces Anciens couverts de dieux, qui parlent comme si les dieux n'existaient pas. Saint-Louis était édifiant et naïf ; César n'était ni l'un ni l'autre. Le héros qu'on admire va rejoindre le saint qu'on vénère.

Les princes attendent de leurs historiographes la mémoire et l'exaltation de leurs menues victoires, mais qu'est le pouvoir de l'historiographe, comparé à celui d'un grand artiste ? Comme Dieu l'art rend égaux ses élus. Le *Gattamelata* érigé devant une des plus célèbres basiliques de pèlerinage, dans une des plus grandes villes universitaires d'Italie voisine de Venise - *surprend* autant que l'ont fait les premières madones toscanes, que le fera le plafond de la Sixtine. Par son isolement solennel. Par sa technique. Par sa dorure. Par son art. Car le peuple chrétien passe encore aveuglément devant les bas-reliefs de la Colonne Trajane. Une telle effigie est une apparition. Même aux yeux des artistes, même aux yeux des amateurs. Et cette apparition n'évoque pas une statue romaine mais la Rome légendaire qui hante l'Italie, et que ce condottiere éblouissant exalte plus puissamment que tant d'empereurs mutilés. Peu importera, bientôt, le condottiere : mais non la découverte du pouvoir par lequel Donatello, croyant seulement rivaliser avec les formes qui transfiguraient les Césars, a émancipé de la cité divine l'image privilégiée de l'homme - en faisant de l'homme un personnage d'irréel.

Et lorsque l'artiste invente les moyens de donner à son rêve historique une forme exaltante, lorsqu'il commence à juger légitime de les exercer, il ne tarde pas à inventer ceux qui servent à donner à d'autres rêves une forme non moins exaltante. Un vaste monde de rêve accompagne l'histoire,

e risorge, come questa, non perché se ne scoprono allora i personaggi, ma perché si comincia ad ammirarli. Il sogno della potenza sovrumana s'esprime attraverso Cesare, s'esprime pure attraverso Ercole. E gli *Ercoli* scolpiti e dipinti dal Pollaiuolo succederanno al *Gattamelata* prima del *Colleoni*... Per quattro secoli, storia e mitologia, nell'arte, andranno di pari passo, e si è tentati d'immaginare, alla fine del secolo, lo sviluppo di tutta una pittura storica coronata dai *Trionfi* di Cesare dipinti da Mantegna... Ma la resurrezione di Ercole annuncia quella di Venere, e Venere dispone di forze sotterranee più profonde di quelle che esaltano Cesare. Poiché l'Olimpo non ha lasciato né Bibbia né Corano, i miti classici sono trasmessi dalla letteratura e innanzi tutto dalla poesia. L'Italia li ritrova come un'Eneide. Venere non raggiunge Cesare per il ricordo della sua divinità, bensì attraverso l'eco dei poemi che ha ispirati. Ma quando Rotticelli! comincia un ritratto, può credere di dipingere per imitarne il modello (e dipinge anche per questo); quando comincia *L'Adorazione*, può credere di manifestare la Vergine, e di dipingere per manifestarla; quando porta a termine la *Primavera*, sa che non ha dipinto per manifestare Venere e le ninfe: che il suo quadro non trae la propria esistenza né dall'Olimpo né da eventuali « modelli », ma dallo splendore che l'ammirazione che egli ispira imprime alla finzione che la suscita. Quest'ammirazione è rivelata ai fiorentini dall'arte che la desta, come l'emozione provocata dalla maestà delle montagne è rivelata dalla loro scoperta. Di fronte all'immaginario che manifestava la verità, ha preso posto un mondo immaginario creatore d'irrealtà; e le scene mitologiche toscane sono la Dichiarazione dei diritti dell'Irreale.

Tuttavia, i soggetti religiosi continuano un dialogo secolare col popolo fedele, mentre la finzione profana deve trascinare nel suo universo gli spettatori cui si rivolge. Ora, la profondità dell'immaginario non è fatta di ciò che gli uomini immaginano, ma di ciò che in essi s'immagina. L'Italia non s'accinge a un *reportage* sull'Olimpo. Attraverso l'antichità classica, luogo privilegiato dell'immaginario e il solo che vi conferisca grandezza, come fuori di essa, l'arte chiama a sé le due divinità-madri dell'ammirazione, le figure sovrane dell'uomo e della donna: l'eroe e Venere. E se manifestamente la sua Venere-Madonna della *Primavera* non proviene da Afrodite, le ninfe che l'accompagnano preludono al nudo timidamente radioso della *Nascita di Venere*.

et resurgit alors, non parce qu'on en découvre alors les personnages, mais parce qu'on commence à les admirer. Le rêve de la puissance surhumaine s'exprime par César, il s'exprime aussi par Hercule. Et les *Hercule* sculptés et peints par Pollaiuolo succéderont au *Gattamelata* avant le *Colleoni*... Pendant quatre siècles, histoire et mythologie, dans l'art, auront partie liée, et l'on est tenté d'imaginer, à la fin du siècle, le développement de toute une peinture d'histoire couronnée par les *Triumphes* de César peints par Mantegna... Mais la résurrection d'Hercule annonce celle de Vénus et Vénus dispose de forces souterraines plus profondes que celles qui exaltent César. L'Olympe n'ayant légué ni Bible ni Coran, les mythes antiques sont transmis par la littérature et d'abord par la poésie. L'Italie les retrouve comme une Enéide. Vénus ne rejoint pas César par le souvenir de sa divinité mais par l'écho des poèmes qu'elle a inspirés. Mais lorsque Botticelli commence un portrait, il peut croire qu'il peint pour en imiter le modèle (et il peint aussi pour cela); lorsqu'il commence *L'Adoration*, il peut croire qu'il manifeste la Vierge, et qu'il peint pour la manifester; lorsqu'il achève *Le Printemps*, il sait qu'il n'a pas peint pour manifester Vénus et les nymphes: que son tableau ne tire son existence ni de l'Olympe ni d'éventuels « modèles », mais du rayonnement que l'admiration qu'elle inspire imprime à la fiction qu'elle suscite. Cette admiration est révélée aux Florentins par l'art qui l'éveille, comme l'émotion provoquée par la majesté des montagnes est révélée par leur découverte. Un monde imaginaire créateur d'irréel a pris place en face de l'imaginaire qui manifestait la vérité; et les mythologies toscanes sont la Déclaration des Droits de l'Irreel.

Toutefois, les sujets religieux continuent un dialogue séculaire avec le peuple fidèle, alors que la fiction profane doit entraîner dans son univers les spectateurs auxquels elle s'adresse. Or, la profondeur de l'imaginaire n'est pas faite de ce que les hommes imaginent mais de ce qui s' imagine en eux. L'Italie n'entreprend pas un *reportage* sur l'Olympe. A travers l'Antiquité classique, domaine privilégié de l'imaginaire et le seul qui lui confère la grandeur, comme hors de l'Antiquité, l'art appelle à lui les deux divinités-mères de l'admiration, les figures souveraines de l'homme et de la femme: le héros et Vénus. Et si la Vénus-Madone du *Printemps* ne provient pas d'Aphrodite, les nymphes qui l'accompagnent préludent au nu timidement rayonnant de *La Naissance de Vénus*.

Se non si comprende a che punto la *Venere* di Botticelli avrebbe stupito Prassitele, è perché si ritiene certo che Botticelli l'abbia dipinta come l'avrebbero scolpita gli scultori classici. Prassitele era ancora un «facitore di dee»; dimentichiamo troppo volentieri che il processo di Frine, più pericoloso di quello della leggenda, fu un processo d'empietà. Anche a Roma, Venere apparteneva a una tradizione continua: all'epoca di Augusto, le Veneri non erano immagini di un'altra civiltà; come a Pergamo e ad Alessandria, l'intera favola vi restava sottomessa a un sogno ereditario, come le sante nel Settecento, come l'Italia dei vostri monumenti ai caduti; la figura che presto l'Italia dipingerà come la tarda antichità scolpi Venere, è la Vergine. Le figure straniere, a Roma, si dicevano barbare; nessuno scultore dell'antichità classica avrebbe potuto concepire, come Botticelli, che la sua arte bastasse a dar loro esistenza, né che l'immaginario inventasse la propria tradizione.

Molti capolavori toscani ci toccano più direttamente della *Nascita di Venere*. Ma i nudi di Botticelli proclamano la scoperta di un mondo che l'arte sta per anettere o per sostituire al mondo spirituale di tutto il quindicesimo secolo; infatti, se questi nudi non sono affatto dei nudi classici, hanno almeno cessato di essere dei nudi cristiani.

È indubbio che il Rinascimento ha sostituito, come afferma la tradizione, il nudo femminile al corpo svestito; tuttavia, possiamo dubitare che lo faccia per esprimere la sensualità. Se il nudo risuscita nell'arte, non ha bisogno di farlo nella vita, dove non è certo ignorato. La Chiesa non proscrive i quadri viventi. In Italia, come in Fiandra, come in Francia, le sirene, le dee e le ninfe figurano da molto tempo all'ingresso dei principi. La Chiesa teme la tentazione, ma è la rappresentazione del nudo necessariamente più sensuale di quella dell'abbigliamento? Bernardo d'Auvergne, domenicano, quando aveva scritto che « qualsiasi carne nuda è difforme a vedersi » per lottare contro Satana, aveva aggiunto che il corpo aveva bisogno dell'abito per « accrescere la sua grazia ». La nudità medioevale non era legata soltanto al peccato, ma anche al supplizio, alla vulnerabilità, alla bara. La donna nuda era priva dei suoi ornamenti come l'uomo della cotta di maglia. Il nudo medioevale era sempre un corpo indifeso. I pittori toscani dello stile severo avevano presentato (meno chiaramente degli scultori) la nobiltà del nudo; tuttavia, per loro, esso restava legato allo *stato di creatura*.

Si l'on ne comprend pas à quel point la *Vénus* de Botticelli eût étonné Praxitèle, c'est que l'on tient pour assuré que Botticelli la peignit comme l'eussent sculptée des sculpteurs antiques. Praxitèle était encore un « faiseur de déesses » ; nous oublions trop volontiers que le procès de Phryné, plus dangereux que celui de la légende, fut un procès d'impiété. Même à Rome, Vénus appartenait à une tradition ininterrompue : au temps d'Auguste, les Vénus n'étaient pas les figures d'une autre civilisation ; de même qu'à Pergame et à Alexandrie, la Fable entière demeurait soumise à un rêve héréditaire, comme les saintes au XVIII^e siècle, comme l'Italie de vos monuments aux morts ; la figure que l'Italie peindra bientôt, comme l'antiquité tardive sculpta Vénus, c'est la Vierge. Les figures étrangères, à Rome, étaient appelées barbares ; aucun sculpteur de l'Antiquité classique n'eût pu concevoir, comme Botticelli, que leur art suffise à leur donner l'existence, ni que l'imaginaire inventât sa propre tradition.

Maints chefs d'œuvre toscans nous touchent plus directement que *La Naissance de Vénus*. Mais les nus de Botticelli proclament la découverte d'un monde que l'art va adjoindre ou substituer au monde spirituel de tout le XV^e siècle ; en effet, si ces nus ne sont pas du tout des nus classiques, au moins ont-ils cessé d'être des nus chrétiens.

Que la Renaissance, comme le veut la tradition, substitue le nu féminin au corps dévêtu, on n'en saurait douter ; on peut toutefois douter qu'elle le fasse pour exprimer la sensualité. Le nu que l'art ressuscite n'a pas besoin de l'être dans la vie où il n'est nullement ignoré. L'Eglise ne proscrit pas les tableaux vivants. En Italie, comme en Flandre, comme en France, les sirènes, les déesses et les nymphes figurent depuis longtemps aux entrées des princes. L'Eglise craint la tentation mais la représentation du nu est-elle plus nécessairement sensuelle que celle de la parure ? Bernard d'Auvergne, un dominicain, quand il avait écrit que « toute chair nue est laide à voir » pour lutter contre Satan, avait ajouté que le corps a besoin du vêtement « pour ajouter à sa grâce ». La nudité médiévale n'était pas liée seulement au péché, elle l'était au supplice, à la vulnérabilité, au cercueil. La femme nue était privée de sa parure comme l'homme de sa cote de maille. Tout nu médiéval était un corps démuné. Les peintres toscans du style sévère avaient pressenti (moins clairement que les sculpteurs) la noblesse du nu ; mais, pour eux, elle restait liée à *l'état de créature*.

In Grecia, la statua d'atleta aveva raffigurato innanzi tutto *l'atleta vincitore*. La gloria del nudo greco, legato alla competizione più esaltante, deriva, più che dall'imitazione di corpi ben addestrati, da un accento trionfale. E se quest'accento deve molto ai giochi olimpici, esso deve più ancora al divino. Il nudo classico assomiglia all'uomo, ma diviene un nudo e non un corpo per ciò che da esso lo distingue; in Grecia come in India, la nudità diventa radiosa solo quando porta il riflesso degli dei.

Il nudo femminile, estraneo alle vittorie dello stadio, era nato da Afrodite, ne aveva serbato la sovranità. E questa appunto, e non l'imitazione di qualche seducente fanciulla svestita, che Botticelli cerca nelle *Grazie* ancora velate della *Primavera*, nella sua *Venere marina*; e forse l'avrebbe trovata se non fosse tornato alla fede... L'accento delle *Veneri* italiane non si confonde con quello di una liberazione sottile o provocante dal pudore cristiano, più di quanto la sovranità dell'*Afrodite di Cnido* non si confonda con la sua nudità. Ce lo dimostrano in modo flagrante i pittori germanici. Ma se le *Veneri* di Cranach sono ancora delle creature, quella di Botticelli non è più tale. Questa *Venere*, per noi sotto molti aspetti medioevale, Firenze la scopre con lo stesso ammirato stupore con cui Roma scoprirà il *Parnaso* di Raffaello; non è l'ambasciatrice delle scene galanti, ma della *Venere addormentata* di Giorgione. Come il *Gattamelata*. Questa divinità incerta è un personaggio d'irrealtà.

Quando, dopo la morte di Lorenzo il Magnifico e la sconfitta di Savonarola, Roma succede a Firenze, la passione che farà nascere il soffitto della Sistina e la Stanza della Segnatura provoca anche gli scavi in un luogo dove essi sono eccezionalmente fecondi. Allora, di fronte all'antichità classica di medaglie, di cammei e di bassorilievi del secolo precedente, risuscita in massa il popolo delle statue.

In questa resurrezione, l'Italia scopre un'arte nata *per* l'ammirazione; e insieme, senza saperlo, vi scopre anche un'arte nata *dall'*ammirazione: dal sentimento fondamentale che la Grecia aveva sostituito al sacro. E il genio greco aveva tratto le sue statue dall'ammirazione prima di eseguirle per essa, allo stesso modo che, in passato, il genio orientale aveva tratto le sue dalla venerazione prima di eseguirle per servirla.

En Grèce, la statue d'athlète avait d'abord figuré « l'athlète vainqueur ». La gloire du nu grec, lié à une compétition exaltante, tient moins à l'imitation de corps bien entraînés qu'à un accent triomphant. Et si cet accent doit beaucoup aux jeux olympiques, il doit plus encore au divin. Le nu antique ressemble à l'homme, mais il devient un nu et non un corps par ce qui l'en distingue ; en Grèce comme en Inde, la nudité ne devient rayonnante que lorsqu'elle porte le reflet des dieux.

Le nu féminin, étranger aux victoires du stade, était né d'Aphrodite, il en avait conservé la souveraineté. C'est elle, et non l'imitation de quelque jeune séductrice déshabillée, que Botticelli cherche dans les *Grâces* encore voilées de *La Primavera*, dans sa *Vénus marine* ; et qu'il eût peut-être trouvée s'il n'était revenu à la foi... L'accent des *Vénus* italiennes ne se confond pas plus avec une libération subtile ou gaillarde de la pudeur chrétienne, que la souveraineté de l'*Aphrodite de Cnide* avec sa nudité. Ce que nous montrent de façon flagrante les peintres germaniques. Mais si les *Vénus* de Cranach sont encore des créatures humaines, celle de Botticelli ne l'est plus. Cette *Vénus*, pour nous médiévale à bien des égards, Florence la découvre avec la même stupeur que Rome découvrira le *Parnasse* de Raphaël ; elle n'est pas l'ambassadrice de scènes galantes mais de la *Vénus endormie* de Giorgione. Comme le *Gattamelata*. Cette incertaine divinité est un personnage d'irréel.

Quand après la mort de Laurent le Magnifique et la défaite de Savonarole, Rome succède à Florence, la passion qui fera naître le plafond de la Sixtine et la Chambre de la Signature suscite aussi les fouilles dans un endroit où elles sont exceptionnellement abondantes. Alors, en face des médailles de l'Antiquité classique, des camées et des bas-reliefs du siècle précédent, ressuscite en masse le peuple des statues.

Lors de cette résurrection l'Italie découvre un art *pour* l'admiration ; et en même temps, sans le savoir, un art né *de* l'admiration : du sentiment fondamental que la Grèce avait substitué au sacré. Et le génie grec avait tiré ses statues de l'admiration avant de les exécuter pour elle, de même que le génie oriental avait tiré les siennes de la vénération avant de les exécuter pour la servir.

Prima di diventare delle Minerve, quelle Palladi avevano esaltato la *polis*; quegli Apollini e quelle Veneri dovevano all'ammirazione pagana quanto dovranno le Vergini gotiche alla preghiera cristiana. La bellezza delle opere era stata creata per unire gli uomini agli dei. Ma se questi erano stati ammirati, erano anche stati pregati. S'era dato il nome di bellezza al segno della loro divinità; ora^a le loro immagini hanno ormai perduto il loro carattere divino. Non per questo diventano quelle di begli uomini e di donne seducenti : hanno perduto il loro significato religioso, non il loro accento sovrano. E quest'accento non è più quello che la Grecia aveva dovuto al loro nascere, la fine dell'antichità all'ultimo riflesso dei suoi logori dei. È l'accento di sovranità che le statue antiche traevano dagli dei, *quando non lo si riferisce più agli dei*. Morti gli dei, la metamorfosi che trasforma le statue policrome in statue bianche fa del popolo del divino il grande stile dell'irreale. Queste statue non manifestano più gli dei, neppure come demoni; esse appartengono all'irreale non meno delle figure della *Primavera*; e sono vittoriose sul tempo. Gli imperi che fanno nella Bibbia quel loro rumore di foglie morte sono scomparsi; nessuno conosce la tomba di Alessandro, ma Michelangelo posa la sua mano su un'Afrodite ancora avvolta di terra come su un volto fraterno. Le Afroditi sopravvivono per il potere di coloro che le hanno scolpite, e per nessun'altra ragione. È il potere presentito da Michelangelo adolescente nel giardino in cui Lorenzo riuniva le statue antiche; e per lui come per Raffaello, come per tutti, Roma ne proclama l'immortalità. Sconvolgente scoperta. È appunto prendendo coscienza dell'immortalità delle opere, presentita da un secolo, che l'artista si sente artista, nel senso che noi diamo a questa parola. In essa il concetto di bellezza troverà la sua potenza. Senza di essa, l'arte non si sarebbe emancipata dall'eternità cristiana. Infatti gli scultori di Chartres avrebbero smesso di scolpire se Dio avesse detto che i loro santi non manifestavano la Città divina, mentre Michelangelo cesserebbe forse di scolpire se Dio gli dicesse che le sue statue non gli sopravvivono.

Ora, l'immortalità, la vedono tutti uscire di terra. Perché l'antichità sembra davvero strappata alla morte; si ritrovano le sue statue di marmo con le bare, le sue statue di bronzo corrose dalla patina.

Avant de devenir des Minerves, ces Pallas avaient exalté la *polis* ; ces Apollons et ces Vénus devaient à l'admiration païenne tout ce que devraient les Vierges gothiques à la prière chrétienne. La beauté des œuvres avait été créée pour unir les hommes aux dieux. Mais s'ils avaient été admirés, ils avaient été aussi priés. On avait appelé beauté la marque de leur divinité ; or leurs images sont désormais dépossédées du divin. Elles ne deviennent point pour autant celles d'hommes beaux et de jolies femmes : elles ont perdu leur signification religieuse, non leur accent souverain. Et cet accent n'est plus celui que la Grèce avait dû à leur naissance, la fin de l'Antiquité au dernier reflet de ses dieux usés. C'est l'accent de la souveraineté que les statues antiques tenaient de leurs dieux, lorsqu'on ne les rapporte plus aux dieux. Les dieux morts, la métamorphose qui transforme les statues polychromes en statues blanches, fait du peuple du divin le grand style de l'irréel. Ces statues ne manifestent plus les dieux, même comme démons ; elles n'appartiennent pas moins à l'irréel que les figures du *Printemps* ; et elles ont vaincu le temps. Les empires qui font dans la Bible leur grand bruit de feuilles mortes ont disparu, nul ne connaît la tombe d'Alexandre, mais Michel-Ange pose sa main sur une Aphrodite encore enrobée de terre comme sur un visage fraternel. Les Aphrodites survivent par le pouvoir de ceux qui les ont sculptées, et par rien d'autre. C'est le pouvoir pressenti par Michel-Ange adolescent dans le jardin où Laurent rassemblait ses antiques ; et pour lui comme pour Raphaël, comme pour tous, Rome en crie l'immortalité. Bouleversante découverte. C'est en prenant conscience de l'immortalité des œuvres, pressentie depuis un siècle, que l'artiste se sent artiste, au sens que nous donnons à ce mot. C'est en elle que le concept de beauté découvrira sa puissance. Sans elle, l'art ne se serait pas émancipé de l'éternité chrétienne. De fait les sculpteurs de Chartres auraient cessé de sculpter si Dieu leur avait dit que leurs saints ne manifestaient pas la Cité divine, alors que Michel-Ange cesserait peut-être de sculpter si Dieu lui disait que ses statues ne lui survivront pas.

A ce moment-là, l'immortalité, ils la voient tous sortir de terre. Parce que l'antiquité semble vraiment arrachée à la mort ; on retrouve ses statues de marbre avec les cercueils, ses statues de bronze rongées par la patine.

L'irruzione dell'arte antica fa udire per la prima volta agli artisti un accento che diverrà familiare alla nostra civiltà saturata di passato: quello della morte vinta. In un'epoca in cui la cristianità occidentale seppellisce le sue vecchie Madonne, che sarebbe sacrilego distruggere, ma di cui non ritiene più convincenti le forme, delle forme create dagli artisti pagani contribuiscono a respingere il gotico nel passato, in nome dello stesso cristianesimo. Tutti i resuscitati delle collezioni del Vaticano gridano a Michelangelo che egli può scolpire un giovane Ercole cristiano chiamato Davide, martellando con i suoi colpi forsennati, assieme al marmo « che lo separa dalla sua statua », il trapasso che lo separa dai secoli futuri. E se la collezione classica del Magnifico sembrava modesta di fronte alla prodiga creazione di Firenze, nelle collezioni del Vaticano entrano più statue di quante figure non dipinga sul soffitto della Sistina il furore di Michelangelo.

La Scuola d'Atene di Raffaello è legittimata dall'ammirazione che ispira, com'era avvenuto per le scene mitologiche di Botticelli; ma innanzi tutto, essa respira per l'accento della sua rivalità con un'arte antica amputata del divino, con l'ignoto valore supremo che ne assicura la sopravvivenza. La Stanza della Segnatura non costituisce né un ciclo religioso nel senso in cui l'intendeva il Quattrocento, né una rappresentazione fantastica, né un seguito di racconti come le stanze seguenti, ma una celebrazione dei sommi poteri umani: la Poesia (*Parnaso*), la Giustizia (*Decretali*), la Conoscenza della creazione e quella del Creatore (*Scuola d'Atene* e *Disputa del Santo Sacramento*). Nello stesso stile, sullo stesso piano, i programmi proposti o imposti a Raffaello e a Michelangelo, al Vaticano, ritrovano l'ampiezza di quelli delle cattedrali; pare che l'arte incoroni i sogni del Quattrocento col sogno in cui l'uomo si sogna sovrano. È il mondo del « grande stile » che separa la perfezione riconosciuta a Raffaello da quella che si riconoscerà più tardi a Vermeer – l'Arcadia creata per la sovranità dell'uomo e per l'ammirazione, non dal dio trascendente che s'è fatto uomo, ma da un dio che sia sempre stato tale. Perciò si è detto sovente che al Dio fatto uomo succede allora l'uomo divenuto Dio. Immagine speciosa... L'Uomo stesso, l'Uomo con la maiuscola, è divenuto Eterno, Creatore e Giudice, oppure l'artista diviene immortale, e creatore di figure talvolta libere dal Giudizio ?

L'irruption de l'art antique fait entendre aux artistes pour la première fois un accent qui deviendra familier à notre civilisation saturée de passé : celui de la mort vaincue. En un temps où la chrétienté occidentale ensevelit ses vieilles Madones dont la destruction serait sacrilège, mais dont elle ne juge plus les formes convaincantes, des formes créées jadis par les artistes païens contribuent à rejeter le gothique au passé au nom du christianisme même. Tous les ressuscités des collections du Vatican crient à Michel-Ange qu'il peut sculpter un jeune Hercule chrétien appelé David, en martelant de ses coups forcenés, avec le marbre « qui le sépare de sa statue », le trépas qui le sépare des siècles à venir. Et si la collection d'antiques du Magnifique semblait modeste en face de la prodigieuse création de Florence, il entre plus de statues dans les collections du Vatican que la fureur de Michel-Ange ne peint de figures au plafond de la Sixtine.

L'Ecole d'Athènes de Raphaël est légitimée par l'admiration qu'elle inspire, comme l'avaient été les scènes mythologiques de Botticelli, mais elle l'inspire d'abord par l'accent de sa rivalité avec l'antique amputé du divin, avec la valeur suprême inconnue qui en assure la survie. *La Chambre de la Signature* n'est ni un cycle religieux au sens où l'entendait le Quattrocento, ni une représentation fantastique, ni une suite de récits comme les chambres suivantes, mais une célébration des hauts pouvoirs humains : la poésie (*Parnasse*), la Justice (*Decretali*), la Connaissance de la création et celle du Créateur (*Ecole d'Athènes* et *Dispute du Saint-Sacrement*). Dans le même style, sur le même plan, les programmes que le Vatican propose ou impose à Raphaël ou à Michel-Ange retrouvent l'ampleur de ceux des cathédrales ; il semble que l'art couronne les songes du Quattrocento par le rêve où l'homme se rêve souverain. C'est le monde du « grand style » qui sépare la perfection reconnue à Raphaël de celle que l'on reconnaîtra plus tard à Vermeer – l'Arcadie créée pour la souveraineté de l'homme et pour l'admiration, non par le Dieu transcendant, mais par un dieu qui l'eût toujours été. C'est pourquoi l'on a souvent dit qu'au Dieu fait homme succède alors l'homme devenu Dieu. Image spécieuse... L'Homme, l'Homme avec une majuscule, est-il devenu Eternel, Créateur et Juge, ou l'artiste devient-il immortel, et créateur de figures parfois libres du Jugement ?

Per quanto rapida e profonda sia a Roma l'evoluzione della fede, l'arte non l'accompagna fissando un mondo in cui l'uomo diventi *realmente* sovrano, essa scopre il potere di creare il mondo *irreale* in cui lo diventa – il solo mondo in cui possa diventarlo.

Era già accaduto che l'irreale confinasse e persino rivaleggiasse col mondo di Dio, almeno nello studio dei pittori. Ma l'eroe del quattrocento era ancora San Giorgio. E Botticelli avrebbe concepito la *Scuola d'Atene* come uno di quei colloqui d'umanisti che attraversano il Quattrocento a passo misurato, o commentavano Platone al centro delle piazzette toscane. La sua « Glorificazione dell'Eucarestia » sarebbe appartenuta al mondo del Creatore, e la sua «Glorificazione della filosofia » al mondo delle creature. Liberati dal mondo delle creature, estranei a quello del Creatore, i filosofi di Raffaello non appartengono che al mondo dell'arte. Ma anche i suoi santi. E il suo Cristo. E Dio stesso che, nella *Disputa del Sacramento*, solo l'aureola distingue dal Platone della *Scuola d'Atene*. Questo Platone che somiglia a Dio nasce insieme a quel Dio che somiglia a Platone, insieme all'universo in cui essi possono assomigliarsi. Il mondo della Stanza della Segnatura assume in sé il mondo di Dio.

Leone X, figlio di Lorenzo il Magnifico, vi riconosce, al disopra del rogo di Savonarola, il trionfo definitivo del patriariato fiorentino sull'ordine medioevale? Quest'arte così poco feudale è profondamente aristocratica nel senso mediceo, con i suoi filosofi e i suoi poeti, concepiti come eroi dello spirito, con tutte le sue figure elette che aggiunge ai santi. Gli artisti di tutta l'Italia andranno a prendere lezioni al Vaticano, come quelli della Toscana andavano a prenderle davanti agli affreschi di Masaccio. Ma né alle Stanze, né alla Sistina, troveremo il popolo in preghiera del quartiere del Carmine: l'arte di uno dei luoghi più venerabili della cristianità non è destinata al popolo fedele. Estranea alla pietà privata, e più ancora alla pietà liturgica, dimentica del demonio, ignara del dolore, essa porta a compimento l'avventura spirituale medicea attraverso un ordine grandioso dello spirito, coronato dal mito cristiano. La cattedrale non ordinava il mondo secondo un sogno degli uomini, ma secondo gli atti di Dio. Il *Giudizio Universale* non figurerà al Vaticano se non trentanni dopo la *Scuola d'Atene*; e tra le grandi scene, non figurerà mai una Crocifissione.

Si rapide et profonde que soit à Rome l'évolution de la foi, l'art ne l'accompagne pas en fixant un monde où l'homme deviendrait *réellement* souverain : elle découvre le pouvoir de créer le monde *irréel* dans lequel il le devient – le seul où il puisse le devenir.

Il était déjà arrivé que l'irréel voisine et même rivalise avec le monde de Dieu, au moins dans l'atelier des peintres. Mais le héros du Quattrocento était encore Saint-Georges. Et Botticelli aurait conçu *L'Ecole d'Athènes* comme un de ces colloques d'humanistes qui traversaient le Quattrocento de leur pas mesuré, ou commentaient Platon au centre de petites places toscanes. Sa « Glorification de l'Eucharistie » eût appartenu au monde du Créateur, et sa « Glorification de la philosophie » au monde des créatures. Délivrés du monde des créatures, étrangers à celui du Créateur, les philosophes de Raphaël n'appartiennent qu'à celui de l'art. Mais ses saints aussi. Et son Christ. Et Dieu même qui, dans la *Dispute du Saint-Sacrement*, ne se distingue que par son nimbe du Platon de *L'Ecole d'Athènes*. Ce Platon qui ressemble à Dieu naît en même temps que ce Dieu qui ressemble à Platon, en même temps que l'univers où ils peuvent se ressembler. Le monde de la Chambre de la Signature englobe le monde de Dieu.

Léon X, fils de Laurent le Magnifique, y reconnaît-il, par-dessus le bûcher de Savonarole, le triomphe définitif du patriarcat florentin sur l'ordre médiéval ? Cet art si peu féodal est profondément aristocratique au sens médicéen, par ses philosophes et ses poètes conçus comme des héros de l'esprit, par toutes les figures élues qu'il ajoute aux saints. Les artistes de l'Italie entière viendront prendre des leçons du Vatican, comme ceux de Toscane allaient faire les leurs devant les fresques de Masaccio. Mais ni dans les Chambres, ni à la Sixtine, ils ne trouveront le peuple en prière du quartier des Carmine : l'art d'un des lieux les plus vénérables de la Chrétienté n'est pas destiné au peuple fidèle. Etranger à la piété privée, et plus encore à la piété liturgique, oublieux du démon, ignorant la douleur, il achève l'aventure médicéenne par un grandiose ordre de l'esprit, que couronne « le mythe chrétien ». La cathédrale n'ordonnait pas le monde selon le rêve des hommes, mais selon les Actes de Dieu. *Le Jugement universel* ne figurera au Vatican que trente ans après *L'Ecole d'Athènes* ; et parmi les grandes scènes, la Crocifissione ne figurera jamais.

Il soffitto della Sistina rappresenta gli antenati di Cristo, ma non rappresenta né l'Annunciazione né la Natività. Nella Stanza della Segnatura, la glorificazione dei misteri è sostituita da quella degli alti poteri dello spirito umano, sotto il regno di Cristo; tuttavia, nell'affresco che egli domina come dominava i timpani gotici, i grandi dottori hanno preso il posto dei grandi simboli. Le figure promesse all'eternità si confondono con le figure promesse all'immortalità, e in quel Vaticano che sembra ignorare il Calvario, e che aspetterà quarant'anni a conoscere l'inferno, l'immagine del Salvatore di Raffaello regna sull'irreale, ma vi appartiene. Non per caso Michelangelo non scolpisce alla Sistina alcuna Pietà, e Raffaello conclude la sua opera con la Trasfigurazione: eccettuata la Resurrezione, questo Cristo senza Natività e senza Crocifissione è diventato l'eroe dell'Amore.

Allora l'arte religiosa raggiunge l'arte profana nella creazione di un mondo il cui sommo valore sta nel rispondere alla più alta aspirazione degli uomini. Perché la più alta? Soltanto perché gli uomini la sentono come tale. Dio, ancora giudice delle loro anime, appena delle loro azioni (le indulgenze, un tempo remissioni di penitenze, cancellano ora i peccati), non è più giudice di quell'aspirazione che lo assume in sé come l'irreale assume in sé l'immagine del Cristo di Raffaello. Il valore supremo non è più Dio «in quanto Dio», Cristo in quanto Dio incarnato: è l'oggetto dell'aspirazione, il cosmo ideale in cui l'Italia crede di riconoscere un segreto immortale, come gli artisti scoprono nell'antichità delle figure immortali. Raffaello, direttore degli scavi, crede di disseppellire i propri sogni. Con la voce irrecusabile di ciò che attraversa la morte, l'arte del Partenone promette l'avvenire a quella del Vaticano. Concepita come un omaggio della filosofia a Dio, la *Scuola d'Atene*, liberata dalle sue impalcature, appare come un Trionfo dell'immortalità.

Ridivenuta la vasta trappola cui rimane preso il segreto dell'universo, l'arte ritrova il prestigio che aveva conosciuto al tempo dei «fascinatori di dei». Agli artigiani respinti dall'Accademia medicea, a Donatello fiero del suo grembiule di cuoio, succedono il patrizio Raffaello, il conte palatino Tiziano.

Le plafond de la Sixtine représente les ancêtres du Christ, mais ne représente ni l'Annonciation ni la Nativité. A la Chambre de la Signature la glorification des mystères est remplacée par celle des hauts pouvoirs de l'esprit humain, sous le règne du Christ. Toutefois, dans la scène que celui-ci domine comme il dominait les tympanes gothiques, les grands docteurs ont pris la place des grands symboles. Les figures promises à l'éternité se confondent avec les figures promises à l'immortalité, et dans ce Vatican qui semble ignorer le Calvaire et qui attendra quarante ans pour connaître l'enfer, l'image du Sauveur de Raphaël règne sur l'irréel, mais elle lui appartient. Ce n'est point hasard si Michel-Ange ne sculpte à la Sixtine aucune piété, et si Raphaël achève son œuvre par *La Transfiguration* : hormis la Résurrection, ce Christ sans nativité et sans Crucifixion est devenu le héros de l'Amour.

Alors l'art religieux rejoint l'art profane dans la création d'un monde dont la valeur éminente tient à ce qu'il répond à la plus haute aspiration des hommes. Pourquoi la plus haute ? Seulement parce que les hommes la pressentent comme telle. Dieu, encore juge de leurs âmes, à peine de leurs actions (les indulgences, jadis remises des pénitences, effacent maintenant les péchés), ne l'est plus de cette aspiration qui l'englobe comme l'irréel englobe l'image du Christ de Raphaël. La valeur suprême n'est plus Dieu « en tant que Dieu », le Christ en tant que Dieu incarné : c'est l'objet de l'aspiration, le cosmos idéal dans lequel l'Italie croit reconnaître un secret immortel, comme les artistes découvrent dans l'antique des figures immortelles. Raphaël, directeur des fouilles, croit désensevelir ses rêves. Avec l'irrecusable voix de ce qui traverse la mort, l'art du Parthénon promet l'avenir à celui du Vatican. Conçue comme un hommage de la philosophie à Dieu, *L'Ecole d'Athènes*, débarrassée de son échafaudage, apparaît comme un Triomphe de l'immortalité.

Redevenu le vaste piège où se prend le secret de l'univers, l'art retrouve le prestige qu'il avait connu au temps des « faiseurs de dieux ». Aux artisans qu'écartait l'Académie médicéenne, à Donatello fier de son tablier de cuir, succèdent le patricien Raphaël, le comte palatin Titien.

Ma il cosmo che imprimeva il proprio ordine alla finzione italiana non poteva sopravvivere al Cristianesimo mediceo; e infatti non vi sopravvive nei paesi cattolici più di quanto ciò non avvenga nei paesi protestanti. Sette anni dopo la morte di Raffaello, gli arcieri tedeschi del Conestabile di Borbone bucano allegramente gli occhi ai filosofi della *Scuola d'Atene*, come gli arcieri arabi avevano bucatato gli occhi ai principi degli affreschi sassanidi. Roma si riprenderà ben prima della fine del secolo, ma il cosmo accecato della Stanza della Segnatura non avrà successori come non ne ha avuti l'effimera politica di Giulio II. Né a Mantova, né a Fontainebleau, né a Venezia. Lasciamo da parte, oggi, Mantova e Fontainebleau, l'arte che non si riferisce più a un ordine segreto dell'universo, ma alle forme che l'avevano rivelato — quel mondo mitologico romanzesco, che dimentica l'antichità esemplare per i giganti e le ninfe. Sebbene oltralpe Fontainebleau sia detta la seconda Roma, non è il suo castello a succedere al Vaticano: è il Palazzo Ducale.

Quel colore così complesso che domina dall'alto la prodiga tappezzeria da cui è ancora simboleggiato il nome di Venezia, non è nuovo per un'intensità che Ferrara, Siena e Bisanzio hanno conosciuto ben prima. Tuttavia, quando si dimenticherà la velata dissonanza recata da Venezia alla pittura occidentale, quando le parole « colore veneziano » non esprimeranno più che il simbolo di una carne sontuosa su un fluente scintillio di broccati, non si confonderà questo colore con quelli che l'hanno preceduto. Nella pittura veneziana si ammira una splendida rappresentazione; ma sia che l'occidente conservi ciò che essa arreca al melodramma barocco, sia che lo scarti, ne riterrà tuttavia un nuovo potere del colore, più che un suo nuovo splendore.

Se Tiziano fosse morto quando partì per Roma (aveva verosimilmente sessantanni), senza dubbio vedremmo in lui soprattutto il successore un po' troppo arricchito del principe Giorgione. Tutto ciò che unisce l'arte della sua giovinezza a quella di Giorgione, tutto ciò che il poema di Venezia deve alla Venere sdraiata e ai nudi radiosi del *Concerto Campestre*, ci maschera la natura della scoperta che fa di Tiziano il precursore non dell'impressionismo, ma di quell'immenso campo della pittura in cui i paesaggi dell'ultimo Renoir rispondono a quelli di Rubens.

Mais le cosmos qui ordonnait la fiction italienne ne pouvait survivre longtemps au christianisme médicéen ; il ne lui survit pas plus, en fait, dans les pays catholiques que dans les pays protestants. Sept ans après la mort de Raphaël, les archers allemands du Connétable de Bourbon crèvent jovialement les yeux des philosophes de *L'Ecole d'Athènes*, comme les archers arabes avaient crevé les yeux des princes des fresques sassanides. Rome se rétablira bien avant la fin du siècle, mais le cosmos aveuglé de la Chambre de la Signature n'aura pas plus de successeur que l'éphémère puissance politique de Jules II. Ni à Mantoue, ni à Fontainebleau, ni à Venise. Laissons de côté maintenant Mantoue et Fontainebleau, l'art qui ne se réfère plus à un ordre secret de l'univers, mais aux formes qui l'ont révélé — ce monde mythologique romanesque, qui oublie l'antiquité exemplaire pour les géants et les nymphes. Bien qu'on appelle au-delà des Alpes Fontainebleau la seconde Rome, ce n'est pas son château qui succède à Rome : c'est le Palais Ducal⁷.

La couleur si complexe qui domine de si haut la prodigue tapisserie dont le nom de Venise est encore aujourd'hui le symbole n'est pas nouvelle par une intensité que Ferrare, Sienne et Byzance ont connue bien avant elle. Pourtant, même au temps où l'on oubliera la dissonance voilée que Venise apporte à la peinture occidentale, au temps où les mots « couleur vénitienne » n'exprimeront plus que le symbole d'une chair somptueuse sur un ruissellement de broccats, on ne confondra pas cette couleur avec celles qui l'ont précédée. On admire dans la peinture italienne une représentation éclatante, mais que l'Occident en conserve ou en écarte ce qu'elle apporte à l'opéra baroque, il en retiendra un nouveau pouvoir de la couleur plus qu'un nouvel éclat.

Si Titien était mort lors de son arrivée à Rome (il avait vraisemblablement soixante ans), sans doute ne verrions-nous en lui que le successeur un peu trop enrichi du prince Giorgione. Tout ce qui unit l'art de sa jeunesse à celui de Giorgione, tout ce que le poème de Venise doit à la *Vénus couchée* et aux nus radieux du *Concert champêtre*, nous masque la découverte qui fait de Titien le précurseur, non de l'impressionnisme, mais du vaste domaine de la peinture où les paysages du dernier Renoir répondent à ceux de Rubens.

Quando, nel 1550, l'Arcadia di velluto e la luce d'ambra lasciano posto al cromatismo, non è mutata soltanto l'intensità del colore: ma anche la sua funzione.

Si è detto spesso che i primitivi dipingevano ciò che conoscevano più che ciò che vedevano; diciamo, un po' sommariamente: si sforzavano di vedere ciò che conoscevano. Ma che altro faceva, meno ingenuamente, Raffaello, quando dipingeva ad olio? Se il cosmo mediceo era espresso dall'ordine della Stanza della Segnatura, la relazione fondamentale del cristiano con l'universo era espressa da una rappresentazione comune a Raffaello e a Van Eyck, che pareva essere semplicemente *la* rappresentazione, e che doveva rimanere tale fino a che l'occidente non ebbe scoperto che essa non era meno arbitraria di quella dell'Egitto, della Grecia o della Cina. Infatti la storia ci ha rivelato che ogni grande stile figurativo implica una rappresentazione particolare; ma la rappresentazione che separava i personaggi da ciò che li circonda, come ne sono separate le divinità e le statue, era ovvia, attraverso Michelangelo, per Raffaello, per tutta Roma, quanto per Menfi la rappresentazione egiziana. L'arte del Vaticano aveva scoperto le immagini dell'uomo sovrano senza neppure metterla in causa.

Ma ad una rappresentazione che, facendosi sempre più persuasiva, era parsa diventare sempre più fedele, Venezia sostituisce una rappresentazione sempre più infedele. Le Diane di Tiziano stupiscono; i capolavori della sua vecchiaia sconcertano Vasari, che dirà che bisogna guardarli da lontano. I ritratti di Botticelli erano molto meno illusionistici del Leone X di Raffaello; quelli di Tiziano lo sono meno del Leone X, e lo saranno sempre meno. Il Tiziano delle scene mitologiche eseguite per Filippo II, il Tintoretto d'Adamo ed Eva non dipingono, più fedelmente dei loro predecessori, qualcosa che vedano meglio di loro; come Michelangelo, dipingono *ciò che fa vedere*. E sempre più lo dipingeranno. Nessuno ha mai visto degli spettacoli simili a quelli che Tiziano dipinge alla fine della sua vita; né dei paesaggi simili a quelli di San Rocco. Né i movimenti dipinti dagli scorci vertiginosi del Tintoretto (che evidentemente non mirano all'illusione ottica), né la sua luce. Venezia non intende distruggere l'illusionismo, ma accordargli libertà di mezzi.

Lorsque, en 1550, l'Arcadie de velours et la lumière d'ambre font place au chromatisme, ce n'est pas seulement l'intensité de la couleur qui a changé, mais aussi sa fonction.

On a souvent dit que les primitifs peignaient ce qu'ils connaissaient plus que ce qu'ils voyaient : disons, un peu sommairement : ils s'efforçaient de voir ce qu'ils connaissaient. Mais que faisait d'autre, moins ingénument, Raphaël, quand il peignait à l'huile ? Si le cosmos médicéen était exprimé par l'ordre de la Chambre de la Signature, la relation fondamentale du chrétien avec l'univers était exprimée par une représentation commune à Raphaël et à Van Eyck – qui semblait être simplement *la* représentation, et qui devait le demeurer jusqu'à ce que l'Occident découvrit qu'elle n'était pas moins arbitraire que celle de l'Égypte, de la Grèce ou de la Chine. L'histoire nous a en effet révélé que tout grand style figuratif implique une représentation particulière, mais la représentation qui séparait les personnages de ce qui les entoure, comme en sont séparés les divinités et les statues, allait de soi pour Michel-Ange, pour Raphaël, pour Rome entière, autant que la représentation égyptienne pour Memphis. L'art du Vatican avait découvert les images de l'homme souverain, sans la mettre le moins du monde en cause.

Mais à une représentation qui, pour devenir de plus en plus convaincante, avait semblé devenir toujours plus fidèle, Venise substitue une représentation de plus en plus infidèle. Les *Dianes* de Titien éblouissent ; les chefs d'œuvre de sa vieillesse déconcertent Vasari, qui dira qu'il faut les regarder de loin. Les portraits de Botticelli étaient beaucoup moins illusionnistes que le *Léon X* de Raphaël ; ceux de Titien le sont moins que le *Léon X*, et le seront de moins en moins. Le Titien des scènes mythologiques exécutées pour Philippe II, le Tintoret d'*Adam et Eve* ne peignent pas, plus fidèlement que leurs prédécesseurs, ce qu'ils verraient mieux qu'eux : comme Michel-Ange, ils peignent *ce qui fait voir*. Et le peindront de plus en plus. Nul n'a jamais vu des spectacles semblables à ceux que Titien peint à la fin de sa vie ; ni des paysages semblables à ceux de San Rocco. Ni les mouvements qui peignent les raccourcis vertigineux du Tintoret (qui n'appartiennent évidemment pas au trompe-l'œil), ni sa lumière. Venise n'entend nullement détruire l'illusionnisme, mais lui accorder la liberté de ses moyens.

A una demiurgia che pareva rispettosa dell'apparenza, almeno perché si mascherava ancora da « imitazione fedele dell'ideale », i grandi Veneziani sostituiscono una demiurgia in cui la luce non è quella del sole, né l'ombra assenza di luce, né lo spazio quello che ci circonda, né i movimenti quelli che vediamo. Né i colori quelli della terra – sebbene vi assomiglino. Essi proclamano ciò che avevano presentito tutti i grandi pittori quando dipingevano l'irreale: che l'irreale pittorico trae il suo valore da relazioni specifiche tra le forme, la materia pittorica, l'ombra e la luce pittoriche, e i colori preparati nello studio.

Ce lo mostrano chiaramente le insolite figurine che acquisteranno tale importanza nei piani lontani dei quadri, e che sopravviveranno fino a Velázquez. I pittori del Vaticano non avrebbero concepito quel piccolo popolo trasparente, non avrebbero tollerato quella trasformazione di creature in segni, che sembrano simboleggiare la trasformazione del cosmo mediceo. Nei piani lontani, la creazione subirà una metamorfosi simile a quella delle sue creature. I paesaggi della vecchiaia di Tiziano non continuano quelli della sua gioventù: egli li pittoricizza; non sono delle lontananze più di quanto l'ombra ereditata da Leonardo non sia l'oscurità: sono degli *sfondi*. Già per Giorgione, la materia pittorica non era più la « ricca materia » di Antonello, ammirata come quella delle lacche, in quanto testimonianza di un'alta abilità artigiana; da Giorgione fino all'epoca in cui accoglierà lo spruzzo e le sbavature di colore, essa afferma la presenza del pittore nella sua tela, la sottomissione dell'illusione alla pittura attraverso accenti molto diversi, ma quasi sempre legati alla pennellata distinta. Sotto certi aspetti, questa pennellata rappresenta, sul piano del colore, quello che è il disegno manierista rispetto alla linea; per « maniera » di un pittore intendiamo oggi la sua fattura, la sua pasta, i suoi accenti – l'impronta della sua mano. Ma per servire il colore, la pennellata distinta distrugge la linea che veniva invece accentuata dal disegno manierista. L'Italia legittima "l'esecuzione visibile", come Vasari, con la lontananza cui le opere di vaste dimensioni costringono lo spettatore; eppure a cominciare dalla *Tempesta*, essa viene usata per dipingere dei quadri abbastanza piccoli.

A une démiurgie qui semblait respectueuse de l'apparence, au moins parce qu'elle se masquait encore en « imitation fidèle de l'idéal », les grands Vénitiens substituent une démiurgie dont la lumière n'est pas celle du soleil, ni l'ombre l'absence de lumière, ni l'espace, celui qui nous entoure, ni les mouvements, ceux que nous voyons. Ni les couleurs celles de la terre - bien qu'elles leur ressemblent. Ils proclament ce qu'avaient pressenti tous les grands peintres lorsqu'ils peignaient l'irréel : que l'irréel pictural tire sa valeur des relations spécifiques entre les formes, la matière picturale, l'ombre et la lumière picturales, et les couleurs qu'on broie dans l'atelier.

Ce que nous montrent bien les petites figures insolites qui vont jouer un si grand rôle dans les plans éloignés des tableaux, et qui survivront jusque chez Velasquez. Les peintres du Vatican n'eussent pas conçu ce petit peuple transparent, n'eussent pas toléré cette transformation de créatures en signes, qui semblent symboliser la destruction du cosmos médicéen. Dans les plans éloignés, la création va subir une métamorphose semblable à celle de ses créatures. Les paysages de la vieillesse de Titien ne continuent point ceux de sa jeunesse, ils les picturalisent. Ils ne sont pas plus des lointains que l'ombre héritée de Léonard n'est l'obscurité : ce sont des *fonds*. Déjà pour Giorgione, la matière picturale n'était plus « la riche matière » d'Antonello, admirée comme celle des laques, en tant que témoignage d'une haute habileté artisanale ; de Giorgione jusqu'à l'époque où elle accueillera la giclure et la coulure, elle affirmera la présence du peintre dans sa toile, la soumission de l'illusion à la peinture, par des accents très divers mais presque toujours liés à la touche distincte. A quelques égards, cette touche représente, sur le plan de la couleur, ce qu'est le dessin maniériste en regard de la ligne ; par « manière » d'un peintre, nous entendons aujourd'hui sa facture, sa pâte, ses accents – la marque de sa main. Mais pour servir la couleur, la touche distincte détruit la ligne que le dessin maniériste accentuait au contraire. L'Italie légitime « l'exécution visible », comme le fait Vasari, par l'éloignement auquel de vastes œuvres contraignent les spectateurs ; et pourtant, à commencer par *La Tempête*, elle est néanmoins employée pour peindre d'assez petits tableaux.

Dalla sua apparizione fino ai colpi di frusta del Tintoretto, agli opachi lucori degli ultimi Tiziano, essa sembra avere soprattutto la funzione di rendere manifesta, talvolta fino alla provocazione, la trasmutazione dell'apparenza. Come facevano le tessere visibili – volontariamente visibili – del mosaico veneziano. A Venezia come a Ravenna, l'artista fa appello al potere *d'irrazionale* per cui il colore può farsi creatore di un universo autonomo. Ma esso diviene tale per la frattura operata con la testimonianza dei nostri sensi, per mezzo della tessera o della pennellata distinta, come il disegno era divenuto tale in passato per mezzo dello ieratismo, e lo diviene adesso per la polverizzazione della linea, inseparabile da questa pennellata – che fa dell'improvvisa trasmutazione del colore la rivoluzione più feconda che la pittura abbia subita da Giotto in poi.

Si ammette in generale che i grandi Veneziani suggeriscano la forma per mezzo della luce, e che al colore della forma si sostituisca, grazie a Giorgione, il colore dell'oggetto rischiarato. Ma le macchie e i segni di colore dei maestri posteriori a Giorgione non riproducono necessariamente – nelle opere fondamentali, non riproducono quasi mai – i colori « osservati » delle carni, delle stoffe o dei paesaggi sotto una vera luce. L'oggetto principale della loro creazione non è certo l'imitazione fedele di una Natura felicemente illuminata. Spesso, la loro luce diventa una sovraluce (il cinema ritroverà quella di Tintoretto); essa ha una funzione notevole, ma meno determinante di quanto sembri. Non sono degli acquafortisti, e nessuno di loro ci lascerà dei disegni simili a quelli di Rembrandt. A quale spettacolo reale, illuminato da quale luce reale, potrebbero appartenere i colori del ritratto dell'Areteino (bruno, violetto, granata), l'armonia trionfalmente dissonante di quelli del ritratto d'Isabella? A quale sole devono il loro tono i notturni in piena luce di San Rocco? lo Schiavone del Museo di Napoli, che fa pensare a Soutine, quasi tutti i capolavori di Venezia fino agli ultimi sei anni del secolo, che vedranno morire Veronese, Jacopo Bassano e Tintoretto? Tiziano deve forse quel sorprendente accordo di gialli, di blu di Prussia e di granato dell'*Incoronazione di Spine* di Monaco alle sue torce superflue, oppure queste *giustificano* la trasformazione radicale che egli fa subire alla *Incoronazione di Spine* del Louvre, dipinta trentanni prima ?

Depuis son apparition jusqu'aux coups de fouet de Tintoret, à l'opaque chatoisement des derniers Titiens, elle semble avoir pour rôle de rendre manifeste, quelquefois jusqu'à la provocation, la transmutation de l'apparence. C'est ce que faisaient les smaltes visibles – volontairement visibles – de la mosaïque vénitienne. A Venise comme à Ravenne, l'artiste fait appel au pouvoir irrationnel par lequel la couleur peut devenir créatrice d'un univers autonome. Mais elle le devient par la rupture avec le témoignage de nos sens, par le smalte ou la touche distincte, comme le dessin l'était devenu avant l'hieratisme, et le devient maintenant par une pulvérisation de la ligne, inséparable de cette touche, qui fait de la mutation soudaine de la couleur la révolution la plus féconde que la peinture ait subie depuis Giotto.

On admet généralement que les grands Vénitiens suggèrent la forme par la lumière et qu'à la couleur de la forme, se substitue, grâce à Giorgione, la couleur de l'objet éclairé. Mais les taches et les traits de couleur des maîtres postérieurs à Giorgione ne reproduisent pas nécessairement – dans les œuvres capitales ne reproduisent presque jamais – les couleurs « observées » de la chair, des étoffes ou des paysages sous une vraie lumière. L'objet principal de leur création n'est certainement pas l'imitation d'une Nature heureusement éclairée. Leur lumière devient une sur-lumière (le cinéma retrouvera celle de Tintoret) ; son rôle est considérable mais moins ordonnateur qu'il ne semble. Ils ne seront pas aquafortistes, et aucun d'entre eux ne nous léguera des dessins semblables à ceux de Rembrandt. A quel spectacle réel, éclairé par une lumière réelle, pourraient appartenir les couleurs du portrait de l'Arétin (brun, violet, grenat), l'harmonie triomphalement dissonante de celles du portrait d'Isabelle ? A quel soleil doivent leur ton les nocturnes en plein jour de San Rocco, le Schiavone du musée de Naples qui fait penser à Soutine, presque tous les chefs d'œuvre de Venise jusqu'aux six années de la fin du siècle qui verront mourir Veronese, Jacopo Bassano et le Tintoret ? Titien doit-il le saisissant accord de jaune, de bleu de Prusse, et de grenat du *Couronnement d'épines* de Munich à ses torches superflues, ou celles-ci *justifient-elles* la transformation radicale qu'il fait subir au *Couronnement d'épines* du Louvre, peint trente ans plus tôt ?

Ma in quella prima versione, la scena si riferisce alla testimonianza dei nostri sensi: Cristo viene tormentato davanti a un monumento romano allo stesso modo che la Venere del Prado riposa sotto un albero. La scena del quadro di Monaco, invece, avviene in un ambiente pittorico. Non è più l'ambiente preesistente a qualsiasi pittura, la terra più vecchia dell'uomo che da più di un secolo circondava le figure come il paesaggio della *Bella Giardiniera* di Raffaello circondava la Vergine, e non è più soltanto «un chiaroscuro drammatico»; è un ambiente creato con mezzi pittorici, come il mondo della musica è creato dalle note.

Il vocabolario della musica diventa quello della pittura. Non per il musicista Leonardo, non per il liutista Giorgione, ma per Tiziano. I suoi colori si rispondono come suoni cui l'ombra lirica rechi la sua orchestra, in un rapporto che richiama irresistibilmente la parola "sinfonia". Sempre più il suo spazio si confonde con l'ambiente, al quale si deve se *L'Incoronazione di Spine* di Monaco annulla quella precedente del Louvre. Le materie vi sono al tempo stesso suggerite e deliberatamente confuse. L'ombra ancora raccolta di Leonardo vi si fa colori e macchie, e anche la luce. Il colore non è più né quello della forma conosciuta, né quello della forma rischiarata; diventa un colore suggestivo, la cui libertà si congiunge a quella della luce ma non sempre vi si sottomette. Come questa, deve restare convincente: ma basta che sia tale. La madreperla dorata della *Ninfa e il pastore*, i rosa di conchiglia della Spagna del Prado, i ritagli d'oltremare del *Miracolo di Sant'Agostino* che Tintoretto dipingeva vent'anni prima, i blu e i neri della *Flagellazione* che dipingerà vent'anni dopo, non sono sottomessi all'apparenza più di quanto non lo siano le forme di una statua romana. Colore a macchie o a tratteggi, pennellate visibili, forme, ombre e luci, concorrono allora alla creazione di un mondo pittorico che non può essere definito se non attraverso la loro correlazione, e che farà dire a Cézanne che « la pittura, quella che si chiama la pittura, nasce soltanto con i veneziani ».

« Una nuova natura », scriverà l'aretino « vive segretamente nello stile di Tiziano ». Nel soffitto della Sistina, Michelangelo aveva impresso un suo ordine all'origine dell'universo, a quella dell'uomo, a quella del peccato. Il Raffaello della « Stanza della Segnatura » aveva impresso il suo ai più alti poteri umani : ambedue avevano dedicato a Cristo un ordine del mondo.

Mais dans cette première version, la scène se réfère au témoignage de nos sens : le Christ est tourmenté devant un monument romain, de même que la Vénus du Prado repose sous un arbre. La scène du tableau de Munich, elle, se passe dans un milieu pictural. Ce n'est plus le milieu préexistant à toute peinture, la terre plus vieille que l'homme qui, depuis plus d'un siècle environnait les figures, ainsi que le paysage de *La Belle Jardinière* de Raphaël environnait la Vierge, et ce n'est plus seulement « un clair-obscur » dramatique ; c'est un milieu créé par des moyens picturaux, comme le monde de la musique par les notes.

Le vocabulaire de la musique devient celui de la peinture. Non pour le musicien Léonard, non pour le joueur de luth Giorgione, mais pour Titien. Ses couleurs se répondent comme des sons auxquels l'ombre lyrique apporterait son orchestre, selon une relation qui appelle irrésistiblement le mot symphonie. Son espace se confond de plus en plus avec le milieu auquel *Le Couronnement d'épines* de Munich doit d'annuler son devancier au Louvre. Les matières y sont à la fois suggérées et délibérément confondues. L'ombre encore recueillie de Léonard y devient couleurs et taches, la lumière aussi. La couleur n'y est plus ni celle de la forme connue, ni celle de la forme éclairée ; elle devient une couleur suggestivo, dont la liberté se conjugue avec celle de la lumière sans toujours s'y soumettre. Comme celle-ci, il faut qu'elle reste persuasive, mais il suffit qu'elle le soit. La nacre de *La Nympe et le berger*, les roses de coquillage de *L'Espagne* du Prado, les outremer découpés du *Miracle de Saint-Augustin* que Tintoret peignait vingt ans plus tôt, les bleus et les noirs de *La Flagellation* qu'il peindra dix ans plus tard, ne sont pas plus soumis à l'apparence que les formes d'une statue romane. Couleur par taches ou par traits, touche visible, formes, ombres et lumières se conjuguent alors pour la création d'un monde pictural que l'on ne peut définir que par leur corrélation, et qui fera dire à Cézanne que « la peinture, ce qui s'appelle la peinture, ne naît qu'avec les Vénitiens ».

« Une nouvelle nature, écrira l'Arétin, vit secrètement dans le style de Titien ». Au plafond de la Sixtine, Michel-Ange avait imprimé son ordre à l'origine de la terre, celle de l'homme, celle du péché. Le Raphaël de « La Chambre de la Signature » avait imprimé le sien aux plus hauts pouvoirs humains : tous deux avaient dédié au Christ le dernier ordre du monde.

Nella Cappella Medicea, la Vergine regnava con difficoltà su elementi incatenati più che sottomessi. Al tempo di Giorgione, già l'Università di Padova aveva fondato la conoscenza sulla sensazione. Quando nel 1559, l'anno del *Ratto d'Europa*, di *Diana*, del *Seppellimento di Cristo* del Prado, Venezia afferma con la voce di Dolce che la grande creazione pittorica comincia al di là dell'ordine, l'arte occidentale, per la prima volta, diventa consciamente un'arte d'Argonauti.

Tiziano chiama « poesie » le scene mitologiche che manda a Filippo II, e per tutti i maestri veneziani, qualunque sia il soggetto dei loro quadri, il successore del cosmo mediceo non è né un altro cosmo, né il mondo della realtà: è il mondo del poema. « La poesia è una pittura che si sente invece di vedersi », aveva scritto Leonardo; ed egli sapeva che se i poeti del passato venivano ammirati con passione, nessuno avrebbe considerato suo pari un poeta vivente. Né pari a Raffaello, o a Michelangelo, o a Tiziano. Bellini aveva lasciato incompiuto il *Festino degli dei*, e alcune tra le sue opere più tarde suggeriscono che cosa sarebbe stato questo quadro, se Tiziano, incaricato di portarlo a termine, non ne avesse fatto un'opera altrettanto commovente di quanto sarebbe un Van Gogh portato a termine da Rouault.

Ma quando al cielo col quale Bellini continuava Van Eyck il cristiano Tiziano sostituisce la cupa maestà delle sue nubi e il raggio che indugia sulla montagna, egli sembra discacciare dal quadro la luce di Cristo. Da molto tempo, l'arte ci ha reso familiare quell'incantesimo sospeso che i raggi crepuscolari rivolgono all'eternità. E forse l'uomo non l'ha mai ignorato: ma nessuna poesia sostituiva allora, alla comunione con ciò che è per sempre, la comunione con ciò che ritorna sempre.

Da molto tempo esisteva una musica profana per la danza, e per l'espressione dell'invincibile nostalgia cui la poesia medioevale deve il suo accento più costante, e che ci fa ascoltare la poesia desolata di Riccardo Cuordileone come quella di un ignoto prigioniero saraceno. Ma Venezia non ammirerà nell'*Orfeo* di Monteverdi il compimento dell'arte delle ballate medioevali: ammirerà la prima espressione sovrana dell'arte che rende il lamento d'Euridice pari a un *Sanctus* di Palestrina, e con la quale la musica sembra *offerire* all'uomo il mondo in cui egli vedeva un riflesso di Dio.

A la Chapelle des Médicis, la Vierge régnait mal sur des éléments plus enchaînés que soumis. Au temps de Giorgione, l'Université de Padoue avait déjà fondé la connaissance sur la sensation. Quand en 1559, l'année du *Rapt d'Europe*, de *Diane*, de *L'ensevelissement du Christ* du Prado, Venise affirme par la voix de Dolce que la grande création picturale commence au-delà de l'ordre, l'art occidental devient consciemment un art d'Argonautes.

Titien appelle *poèmes* les scènes mythologiques qu'il envoie à Philippe II, et pour tous les maîtres vénitiens, quel que soit le sujet de leurs tableaux, le successeur du cosmos médicéen n'est ni un autre cosmos, ni le monde de la réalité : c'est le monde du poème. « La poésie est une peinture qui se sent au lieu de se voir », avait écrit Léonard ; et il savait que si on admirait avec passion les poètes du passé, nul n'égalait à Léonard lui-même un poète vivant. Ni à Raphaël, ni à Michel-Ange, ni à Titien. Bellini avait laissé inachevé *Le Festin des dieux* et quelques-unes de ses œuvres les plus tardives nous suggèrent ce qu'eût été ce tableau si Titien, chargé de le terminer, n'en n'avait fait une œuvre aussi émouvante qu'un Van Gogh terminé par Rouault.

Mais lorsqu'à ce ciel, par lequel Bellini continuait Van Eyck le chrétien Titien substitue la sombre majesté de ses nuages et le rayon attardé sur la montagne, il semble chasser du tableau la lumière du Christ. Depuis longtemps l'art nous émeut par l'incantation suspendue que les rayons du soir adressent à l'éternité ; et peut-être l'homme ne l'a-t-il jamais ignorée, mais nulle poésie ne substituait alors, à la communion avec l'éternelle présence, la communion avec l'éternel retour.

Depuis longtemps existait une musique profane pour la danse et pour l'expression de l'invincible nostalgie à laquelle la poésie médiévale doit son accent le plus constant, et qui fait entendre la poésie désolée de Richard Cœur de Lion comme celle d'un prisonnier sarrasin inconnu. Mais Venise n'admira pas dans l'*Orphée* de Monteverdi l'accomplissement de l'art des ballades médiévales : elle admirera la première expression souveraine de l'art qui rend le lamento d'Eurydice l'égal d'un *Sanctus* de Palestrina, et par laquelle la musique semble offrir à l'homme le monde dans lequel il voyait un reflet de Dieu.

È appunto un simile dono che essa ammira quando Tiziano tramuta l'opera di Bellini: il dono che l'arte italiana invocava da un secolo.

Come aveva conosciuto una musica profana, la cristianità aveva conosciuto anche delle arti figurative profane. Quasi tutte le civiltà storiche hanno dipinto o scolpito delle immagini senza alcun valore o funzione religiosa: ma la qualità di un cucchiaio egiziano è inseparabile da uno stile che non è stato creato per produrre dei cucchiai. Bisanzio ha dipinto delle cacce, ma non per esse ha elaborato lo stile in cui le ha dipinte, lo ha elaborato per manifestare il mondo di Dio. La creazione delle forme era retta dal valore supremo che regnava sulla cristianità. Il cosmo mediceo aveva orientato tutta l'arte del Vaticano in modo confuso, ma imperioso; l'opera cui s'accingeva Raffaello doveva appartenervi, allo stesso modo che l'opera gotica aveva dovuto appartenere al mondo di Dio, che il quadro iniziato da Cézanne deve appartenere a ciò che Cézanne chiama « la pittura ». I mezzi di rappresentazione di Raffaello sono soltanto dei mezzi per far accedere la sua opera a quel cosmo; e quando, per Tiziano, quel cosmo, cui *L'amore sacro e l'amore profano* apparteneva ancora, viene a dissolversi, ciò non accade evidentemente a beneficio degli spettacoli, si vogliono chiamare apparenza oppure realtà. Ma ogni sistema di forme, sia quello della «Stanza della Segnatura» o quello delle cattedrali, riallaccia a scena che rappresenta a un ordine del mondo, mentre il colore – il colore, quando Venezia lo emancipa dalla forma per farne l'agente principale della creazione dell'irreale – non riallaccia la scena rappresentata a un ordine, ma a un mondo simile a quello della grande musica profana che sta per nascere: a un mondo sconosciuto.

Solo il pregiudizio che vede nella pittura un'arte di rappresentazione ci fa confondere il potere del colore, scoperto da Venezia, con quello dei grandi coloristi settentrionali. Non è il genio, non è la fattura, a separare Tiziano da Grünewald o da Van Eyck, e Tintoretto da Altdorfer. Il colore di Van Eyck, di Grünewald, è nato al servizio del mondo di Dio, anche se questi pittori rappresentano scene profane. Il colore di Venezia è invece al servizio di un irreale che viene scoprendo attraverso la sua creazione stessa, come le forme di Firenze, come quelle di Roma.

C'est un don du même ordre qu'elle admire lorsque Titien transforme l'œuvre de Bellini : le don que l'art italien appelait de ses vœux depuis un siècle.

Comme elle avait connu une musique profane, la chrétienté avait aussi connu des arts figuratifs profanes. Presque toutes les civilisations historiques ont peint ou sculpté des images sans aucune valeur, sans aucune fonction religieuse : mais la qualité d'une cuillère égyptienne est inséparable d'un style qui n'a pas été créé pour produire des cuillères. Byzance a peint des chasses mais elle n'a pas inventé un style pour les peindre. La création des formes était gouvernée par la valeur suprême qui régnait sur la chrétienté. Le cosmos médicéen avait orienté tout l'art du Vatican d'une manière confuse mais impérieuse ; l'œuvre à laquelle s'attelait Raphaël devait lui appartenir, au même titre que l'œuvre gothique avait dû appartenir au monde de Dieu, que le tableau commencé par Cézanne doit appartenir à ce que Cézanne appelle « la peinture ». Les moyens de représentation de Raphaël ne sont que des moyens pour faire accéder son œuvre à ce cosmos, et lorsque, pour Titien, ce cosmos, auquel *L'Amour sacré et l'Amour profane* appartient encore, en vient à se dissoudre, ce n'est évidemment pas au bénéfice des spectacles de la terre, qu'on les appelle l'apparence ou la simple réalité. Mais chaque système de formes, soit celui de *La Chambre de la Signature* ou celui des cathédrales, renvoie à la représentation d'un ordre du monde, tandis que la couleur - la couleur quand Venise la libère de la forme pour en faire l'agent principal de la création de l'irréel – ne renvoie pas à la représentation d'un ordre, mais à un monde semblable à celui de la grande musique profane qui va naître : à un monde inconnu.

C'est seulement le préjugé qui voit dans la peinture un art de représentation qui nous fait confondre le pouvoir de la couleur, découvert à Venise, avec celui des grands coloristes septentrionaux. Ce n'est ni le génie, ni la facture qui sépare le dessin de Grünewald ou de Van Eyck et Tintoret d'Altdorfer. La couleur de Van Eyck, de Grünewald, est née au service du monde de Dieu, même lorsque ces peintres représentent des scènes profanes. La couleur de Venise au contraire est au service d'un irréel qui se révèle au sein même de la création, comme les formes de Florence, comme celles de Rome.

Ma nessun neoplatonismo fiorentino fa della Favola di Venezia l'espressione della verità cristiana. Nessun cosmo mediceo assume in sé queste Veneri; se l'arte risponde ancora alla più alta aspirazione degli uomini, quest'aspirazione ha mutato natura; è divenuta l'aspirazione cui risponderà non solo la grande musica profana, ma anche Shakespeare.

Tiziano è stato talvolta accostato a Shakespeare, e quest'accostamento assumerebbe tutto il suo significato se accostassimo il dialogo di Tiziano con Giotto al dialogo di Shakespeare con Dante. Al lamento illustre: «Ricordati di me che son la Pia...», in cui l'eroina consegnata per l'eternità alla giustizia divina si ricorda del suo amore terrestre, Jessica risponde evocando nella notte gli amori immortali. « In una notte come questa Medea coglieva le erbe incantate... » Shakespeare rende alla landa, alla foresta, al mare le loro grandi voci misteriose perché sente il grande mistero fondamentale dell'universo come mistero e non come rivelazione.

E Tiziano è uno Shakespeare senza streghe, ma i pittori asiatici c'istruiscono singolarmente quando vedono nella Favola di Venezia e nella stregoneria di Goya la faccia diurna e la faccia notturna di una stessa creazione. Sappiamo oggi che le figure saturnie di Goya sorgono da un Ade sepolto nell'uomo. I bacchanali e le dee di Venezia popolano l'Olimpo di quest'Ade più confuso di quello della Grecia, più vasto e più torbido del Parnaso mediceo. Non è secondo la gerarchia d'Omero che, dopo Ercole, gli eroi e gli dei tornano dall'esilio. Nettuno, Plutone, lo stesso Giove riappaiono appena. Saturno aspetterà Goya. Ma questa volta Venere ha raggiunto Ercole: sedurre e trionfare sono affini nei sogni.

Le fanciulle violentate della mitologia hanno raggiunto Giùditta, gloria di Firenze, come Perseo raggiunge Davide. Quando, alle ninfe toscane e a quelle dei manieristi, alla Leda di Leonardo, a Danae, ad Antiope, a Europa – e a Lucrezia – Venezia aggiunge la sua Diana amante e feritrice e dimentica gli eroi, il suo Olimpo diviene la corte di Venere. La Venere vergine di Botticelli è lontana. Ma la sensualità riconosciuta a quella di Venezia è una sensualità di secondo grado, legata all'opulenza della pittura; non quella dei nudi del Settecento.

Mais aucun néoplatonisme florentin ne fait de la Fable de Venise l'expression de la vérité chrétienne. Aucun cosmos médicéen n'englobe ces Vénus ; si l'art répond encore à la plus haute aspiration des hommes, cette aspiration a changé de nature ; elle est devenue l'aspiration à laquelle ne répondait pas seulement la grande musique profane, mais aussi Shakespeare.

On a parfois rapproché Titien de Shakespeare et ce rapprochement prendrait toute sa signification si l'on rapprochait le dialogue de Titien avec Giotto, du dialogue de Shakespeare avec Dante. A la plainte illustre : « Souviens-toi moi qui suis la Pia... », où l'héroïne livrée pour l'éternité à la justice divine, se souvient de son amour terrestre, Jessica répond en invoquant dans la nuit les amours immortelles : « C'est par une nuit pareille que Médée cueillait les herbes enchantées... » Shakespeare rend à la lande, à la forêt, à la mer leurs grandes voix mystérieuses parce qu'il ressent le grand mystère fondamental de l'univers comme mystère et non comme révélation.

Encore Titien est-il un Shakespeare sans sorcières, mais les peintres asiatiques nous instruisent singulièrement quand ils voient dans la Fable de Venise et dans la sorcellerie de Goya la face diurne et la face nocturne d'une même création. Nous savons aujourd'hui que les figures saturniennes de Goya surgissent d'un Hadès enfoui dans l'homme. Les bacchanales et les déesses de Venise peuplent l'Olympe de ce Hadès, plus confus que celui de la Grèce, plus vaste et plus trouble que le Parnasse médicéen. Ce n'est pas selon la hiérarchie d'Homère que, à la suite d'Hercule, divinités et héros reviennent d'exil. Neptune, Pluton, Jupiter même reparaissent à peine. Saturne attendra Goya. Mais cette fois Vénus a rejoint Hercule : séduire et triompher sont parents dans les songes.

Les violées de la mythologie ont rejoint Judith, gloire de Florence, comme Persée a rejoint David. Quand, aux nymphes toscanes et à celles des maniéristes, aux Lédas de Léonard, à Danaë, Antiope, Europe – et à Lucrece – Venise ajoute sa Diane amoureuse et meurtrière, et oublie les héros, son Olympe devient la cour de Vénus. La Vénus vierge de Botticelli est loin. Mais la sensualité qu'on reconnaît à celle de Venise est une sensualité au second degré, liée à l'opulence de la peinture, non à celle des nus du XVIII^e.

Il grosso pubblico giudica la più mediocre *pin-up* più eccitante delle *Veneri con il suonatore d'organo*. E se queste non sono dee dell'erotismo, non sono neppure dee dell'amore, perché le espressioni dell'amore profano lasciate da Venezia sono memorabili soltanto per la loro pittura. Né è in causa la bellezza femminile: da Giorgione all'ultimo grande maestro, Venere non si farà più bella. La nudità che regna su Venezia come una dea poliade è sorella all'*Aurora* di Michelangelo. Ma più ancora che alla severa *Aurora*, è sorella alle giovani Terre-madri cortigiane di Fenicia, alle dee dell'India di cui ritrova il carattere ambiguo e la potenza di simbolo. Non è una trasfigurazione di donne viventi, ma l'anima femminile e radiosa dell'universo, la *Via Lattea* di Tintoretto dalla cui notte sgorga uno zampillare di stelle – la figura dell'invincibile nascita che Venezia canta di fronte alla morte.

Canto cui risponde segretamente quello che Venezia trae dalla morte. La sua pittura non si riferisce al mondo degli dei antichi, che non hanno più altro mondo che il suo. Ma forse, sotto il suo cristianesimo protettore, essa si riferisce al mondo da cui sono nati, sul quale non avevano potere, e che riappare sempre quando s'allontana la fede; al mondo cui credeva il massimo pontefice Cesare, che non credeva a niente: quello del destino. Il cristianesimo l'aveva cancellato perché aveva sostituito al mistero del mondo la Rivelazione. Ma in una pietà comune abbandonata dalla trascendenza, il destino dà all'ordine di Cristo il vasto e inafferrabile prolungamento che aveva dato al cosmo greco. E l'arte, nel senso in cui era ieri il linguaggio di una comunione con la trascendenza, diviene il linguaggio di una comunione col destino, che le reca la sua risonanza infinita.

Con voci affatto diverse da quelle della tragedia, essa ne fa il proprio interlocutore principale. Al dio che pesa sull'uomo e non l'ode mai, al dio senza preghiere, Venezia come Atene, Tiziano come Sofocle, parlano da pari a pari. Il linguaggio perentorio del destino è il tempo. Già Lorenzo il Magnifico aveva scritto che il tempo appare quando Dio s'allontana; al dialogo dei pittori con un tempo che non è né l'eternità cristiana, né il tempo delle epoche immortali, Venezia deve il suo inesauribile pomeriggio d'estate; al dialogo con la decrepitezza dipinta da Giorgione nella *Vecchia*, essa deve le sue *Veneri* trionfanti che sembrano ignorare l'amore.

Nos foules jugent la plus médiocre *pin-up* plus excitante que les *Vénus à l'orgue*. Et si celles-ci ne sont pas des déesses de l'erotisme, elles ne sont pas non plus des déesses de l'amour, parce que les expressions de l'amour profane laissées par Venise ne sont mémorables que par la peinture. La beauté féminine n'est pas en cause : de Giorgione au dernier grand maître, Vénus n'embellira pas. La nudité qui règne sur Venise comme sur une déesse poliade est sœur de l'*Aurore* de Michel-Ange. Mais plus encore que de la sévère *Aurore*, elle est sœur de toutes les jeunes Terres-mères courtisanes de Phénicie, des déesses de l'Inde dont elle retrouve le caractère ambiguo et la puissance de symbole. Ce n'est pas une transfiguration des vivantes, mais l'âme féminine et radiuse de l'univers, *La Voie lactée* de Tintoret dont la nuit ruisselle d'étoiles-la figure de l'invincible naissance que Venise chante en face de la mort.

Chant auquel répond secrètement celui que Venise tire de la mort. Sa peinture ne se réfère pas au monde des dieux antiques qui n'ont plus d'autre monde que le sien. Mais il se peut que sous la protection de son christianisme elle se réfère au monde qui a enfanté les dieux, sur lequel ils n'avaient plus de pouvoir, et qui réapparaît toujours lorsque s'éloigne la foi ; au monde auquel croyait le grand Pontife César, qui ne croyait à rien : celui du destin. Le Christianisme l'avait effacé parce qu'il avait substitué la Révélation au mystère du monde. Mais quand une piété commune est abandonnée de la transcendance, le destin donne à l'ordre du Christ le vaste et insaisissable prolongement qu'il avait donné au cosmo grec. Et l'art, au sens où il était hier la langue d'une communion avec la transcendance devient la langue d'une communion avec le destin qui lui donne sa résonance infinie.

Elle en fait son principal interlocuteur avec des voix tout à fait différentes de celles de la tragédie. Au dieu qui pèse sur l'homme et ne le hait jamais, au dieu sans prières, Venise comme Athènes, Titien comme Sophocle parlent d'égal à égal. La langue péremptoire du destin est le temps. Laurent le Magnifique avait déjà écrit que le temps apparaît quand Dieu s'éloigne ; Venise doit son inépuisable après-midi d'été au dialogue des peintres avec un temps qui n'est ni l'éternité chrétienne, ni celui des âges immortels ; au dialogue avec la décrépitude peinte par Giorgione avec *La Vieille*, elle doit ses *Vénus* triomphantes qui semblent ignorer l'amour.

Il tema delle *Tre Età*, col quale il secolo precedente esprimeva l'irrimediabile dipendenza della creatura, diviene in Tiziano l'espressione di un accordo misterioso tra un adolescente e il cielo crepuscolare. Più che per il dissolversi della linea, i nudi del *Concerto campestre* sono separati da Raffaello per la loro luce d'eterno ritorno.

Il genio italiano della forma aveva fatto comunicare l'uomo con l'universo per mezzo del cosmo mediceo, simbolo del mondo; il genio veneziano del colore crea, come la tragedia greca, un mondo vittorioso sul destino, perché è il solo mondo in cui l'uomo acceda alla comunione col destino, il mondo trasfigurato dove l'uomo comunica con le forze inafferrabili dell'universo. La Venere di Venezia, che non è erede d'Afrodite, che non è una dea dell'amore, ma che finalmente la sua femminilità radiosa rende rivale trionfante dell'eroe, proclama con la voce dell'inno quello che presto Shakespeare dirà con la voce d'Ariete: «Gli uomini sono fatti della stessa trama dei sogni ». E per mezzo dell'arte essi entrano in un sogno immortale. Tiziano, dipingendo Agrippina, avrebbe ignorato la sua segreta maschera di rapace per darle il volto di Venezia incoronata. La maestà virile ha per eroe un maestro cantore: l'Aretino. Tutti i grandi ritratti veneziani sono affini a quelli in cui Tiziano, dipingendo se stesso, sembra aver dipinto il Prospero della «Tempesta». Ippolito de' Medici e Laura de Dianti, le sante e le avvelenatrici, gli illustri e gli umili, tutta quella festa in costume che una flotta veneziana trasporta sotto un cielo incerto d'astrologo, raggiungono la *Gioconda* e il *Bruto* di Michelangelo nello specchio di Venezia in cui si guardano le donne di Tiziano, nello specchio d'argento nero in cui si guarda la *Notte* – nello specchio in cui finalmente si riflettono i volti che Dio non giudica più.

Senza dubbio, Ippolito de' Medici non è abbellito; e forse la bellezza leggendaria di Laura fu maggiore dei ritratti in cui si credette di riconoscerla. Ma queste figure appartengono a un mondo incantato. Se Carlo V raccoglie il pennello di Tiziano mentre il Temerario non avrebbe raccolto quello di Roger van der Weyden, è perché Tiziano dipinge per immortalità; ma anche perché Roger manteneva il Granduca d'Occidente nel mondo cristiano in cui non era che un corpo e un'anima, mentre Tiziano introduceva l'imperatore nel solo mondo degli uomini in cui non regna.

Le thème des *Trois Ages* par lequel le siècle précédent exprimait l'irremédiable dépendance de la créature devient chez Titien l'expression d'un mystérieux accord entre un adolescent et le ciel crépusculaire. Les nus du *Concert champêtre*, bien plus que par la disparition de la ligne, sont séparés de ceux de Raphaël par leur lumière d'éternel retour.

Le génie italien de la forme avait fait communiquer l'homme avec l'univers au moyen du cosmos médicéen, symbole du monde ; le génie vénitien de la couleur crée comme la tragédie grecque, un monde victorieux du destin, parce qu'il est le seul monde où l'homme accède à la communion avec le destin, le monde transfiguré d'où l'homme communique avec les forces insaisissables de l'univers. La Vénus de Venise qui n'est pas l'héritière d'Aphrodite, qui n'est pas une déesse de l'amour, mais dont la radieuse féminité fait enfin la rivale triomphante du héros, proclame avec la voix de l'hymne ce que Shakespeare dira bientôt par la voix d'Ariel : « Les hommes sont faits de la même étoffe que les songes ». Et grâce à l'art ils pénètrent dans un rêve immortel. Mais Titien peignant Agrippine, ignorerait son masque secret de rapace pour lui donner le visage de Venise couronnée. La majesté virile a pour héros un maître-chanteur, l'Arétin. Tous les grands portraits vénitiens sont parents de ceux où Titien, se peignant lui-même, semble avoir peint le Prospero de *La Tempête*. Hippolyte de Médicis et Laura de Dianti, les saintes et les empoisonneuses, les illustres et les humbles, toute cette fête costumée qu'une flotte transporte sous un ciel incertain d'astrologue, rejoignent *La Joconde* et le *Brutus* de Michel-Ange dans le miroir de Venise où se regardent les femmes du Titien, dans le miroir d'argent noir où se regarde *La Nuit* – dans le miroir où se reflètent enfin des visages que Dieu ne juge plus.

Sans doute Hippolyte de Médicis n'est-il pas embelli et peut-être la beauté légendaire de Laura fut-elle plus grande que celle des portraits où l'on a cru la reconnaître. Mais ces figures appartiennent à un monde enchanté. Si Charles-Quint ramasse le pinceau de Titien, alors que le Téméraire n'eût pas ramassé celui de Roger Van der Weyden, c'est parce que Titien peint pour l'immortalité ; mais c'est aussi que Roger maintenait le Grand-Duc d'Occident dans le monde chrétien où il n'était qu'un corps et qu'une âme, alors que Titien introduit l'empereur dans le seul monde des hommes où il ne règne pas.

Questo insolito potere sembra superare oscuramente il potere di sopravvivenza, e insinuarsi tra i poteri divini. Francesco I attende il suo volto da quel Tiziano che lo dipingerà da una medaglia, come Bruto nell'eternità attendeva il suo da Michelangelo. E senza dubbio l'ora simbolica del rinascimento è quella in cui Carlo V, stanco dell'impero, scelse di portare con sé nel chiostro, tra tutti i ritratti dell'imperatrice morta, quello che Tiziano aveva dipinto senza vederla.

Ma Michelangelo disdegna la natura e i vivi, non accetta di scolpire un ritratto. Nelle sue opere religiose come nelle sue opere profane, Venezia reca alla cristianità il più sconvolgente potere di creazione immaginaria che questa avesse conosciuto, ma anche quella *Venere d'Urbino* di cui le anelle ripongono le vesti, e quelle *Veneri con l'organo* sdraiate davanti al loro musico. L'intero irrealista annette la terra come l'aveva annessa il mondo di Cristo – per mezzo di un potere successore del potere ispirato che raffigurava gli dei.

Tiziano muore tra la *Ninfa e il Pastore* e la *Pietà* incompiuta, come Raffaello era morto tra *La Scuola d'Atene* e la *Trasfigurazione* incompiuta. Ma queste scene mitologiche appartengono a un mondo in cui i poteri più alti svaniscono di fronte al solo potere dell'arte. Per quanto sorpresi da questa *Pietà*, i maestri medioevali vi avrebbero riconosciuto almeno la minuscola tavoletta in cui egli s'è dipinto col figlio come un donatore, e l'omaggio funebre col quale egli rendeva a Dio, con la sua anima, il suo genio. Ma avrebbero compreso, davanti alla *Ninfa e il Pastore*, perché il vecchio curvo sulla rovina di Venezia mischiava nel suo cuore il corpo di Cristo promesso alla resurrezione e un risibile idillio? Quando la sua lunga vita giunge al termine nella *Pietà* che dominerà la sua tomba, due secoli di pittura mettono capo al pastore che nell'antica sera canta il segreto di Venezia: l'arte può creare da sola un mondo rivale a quello che creava quando manifestava il mondo di Cristo, il mondo dell'Olimpo, il mondo del sacro.

E Venezia fa del genio italiano ciò che Wagner, proprio in questa città, farà del genio celtico quando scriverà il *Tristano* : v'aggiunge la musica. Prima di Shakespeare, prima di Monteverdi, il concerto di Giorgione s'unisce alle *Veneri con l'organo*, nella voce che per la prima volta lacera i secoli con l'accento degli dei.

Cet insolite pouvoir semble dépasser obscurément le pouvoir de survie, et se glisser parmi les pouvoirs divins. François I^{er} attend son visage de Titien qui le figurera d'après une médaille, comme Brutus, dans l'éternité, attendait le sien de Michel-Ange. Et sans doute l'heure symbolique de la Renaissance est-elle celle où Charles-Quint, las de l'empire, choisit d'emporter au cloître, entre tous les portraits de l'impératrice morte, le portrait que celui-ci a peint sans la voir...

Mais Michel-Ange méprise la nature et les vivants, il n'accepte pas de sculpter un portrait. Dans ses œuvres religieuses comme dans ses œuvres profanes, Venise donne à la chrétienté le plus bouleversant pouvoir de création qu'elle a jamais connu, mais aussi cette *Vénus d'Urbino* dont les servantes rangent les vêtements et ces *Vénus à l'orgue* étendues devant leur musicien. L'irréel entier annexe la terre comme l'avait annexé le monde du Christ - par un pouvoir qui succède au pouvoir inspiré qui représentait les dieux.

Titien meurt entre *La Nymphé et le Berger* et la *Pietà* inachevée, comme Raphaël était mort entre *L'Ecole d'Athènes* et *La Transfiguration* inachevée. Mais ces scènes mythologiques appartiennent à un monde où « les plus hauts pouvoirs » s'effacent devant le seul pouvoir de l'art. Les maîtres médiévaux, si surpris qu'ils fussent par cette *Pietà* y eussent du moins reconnu la minuscule tablette où Titien s'est peint avec son fils comme donateur - et l'hommage funèbre par lequel il rendait à Dieu son génie en même temps que son âme. Eussent-ils compris, devant *la Nymphé et le Berger*, pourquoi le vieillard courbé sur la ruine de Venise mêlait dans son cœur le corps du Christ promis à la résurrection et une insignifiante idylle ? Comme sa longue vie s'achève dans la *Pietà* qui dominera son tombeau, deux siècles de peinture aboutissent au *Berger* qui dans le soir antique chante le secret de Venise : l'art peut créer à lui seul un monde rival de celui qu'il créait lorsqu'il manifestait le monde du Christ, le monde de l'Olympe, le monde du sacré.

Venise fait du génie italien ce que Wagner, précisément dans cette cité, fera du génie celtique quand il écrira *Tristan* : il y ajoute la musique. Avant Shakespeare, avant Monteverdi, le concert de Giorgione s'unit aux *Vénus à l'orgue*, dans la voix qui pour la première fois va déchirer les siècles avec l'accent des dieux.

Notes de l'éditrice

- ¹ Gaston Palewski (1901-1984), engagé dès août 1940 dans les Forces Françaises Libres, se vit confier de 1942 à 1946 par le Général de Gaulle, la direction de son cabinet à Londres, puis à Alger, enfin à Paris. Il refusa tout poste après la défaite du Général aux élections de janvier 1946 et participa, avec Malraux, à la création du RPF en 1947. Il fut nommé en août 1957, à la demande de De Gaulle, ambassadeur extraordinaire et plénipotentiaire à Rome. Il semble bien que ce soit à l'initiative conjointe de Gaston Palewski et du lieutenant Claude Guy, aide de camp du Général de Gaulle que Malraux fut pressenti, en août 1946, pour participer au gouvernement provisoire de « l'homme de Londres ». C'est donc en ami qu'il vient écouter l'écrivain à la fondation Cini, en amateur d'art et d'Italie aussi comme le souligne cet exorde. Gaston Palewski s'intéressera en effet, dans l'exercice de ses fonctions, à la restauration du Palais Farnèse, de Florence...et de Venise.
- ² Cet exorde reprend un certain nombre d'éléments-clés contenus dans les divers chapitres du *Surnaturel*. Il constitue un développement inédit qui s'achève sur l'objet du discours, savoir le rôle de l'Italie, et de Venise en particulier, dans l'émergence, à travers ruptures et métamorphoses, d'un art et d'une figure de l'artiste modernes.
- ³ Malraux inaugure sa « démonstration » par cette phrase empruntée à *La Foi* (chapitre II du *Surnaturel*), OC, V, 351, 352, (22e ligne). Si Malraux utilise volontiers le terme de *fracture* dans *La Métamorphose*, l'énumération de ces trois « fractures » successives en est absente. Elle participe ici de la visée didactique d'un discours qui se veut aussi « un discours de la méthode ».
- ⁴ Voir OC, V, 357, *La Foi*.
- ⁵ Ce fragment est une « adaptation », très voisine mais plus ramassée du futur *Irréel I*, OC, V, 372, l. 4-28.
- ⁶ Cette phrase intervient beaucoup plus tard, dans *L'Irréel II*. 402 : « La Toscane vient d'inventer son « style sévère ».
- ⁷ Cette phrase, à peine modifiée, termine le chapitre VI de *L'Irréel*, intitulé *Le Maniérisme*. En 1958, ce texte n'est pas encore autonome. Sa matière est, en effet, encore contenue dans la vingtaine de pages sur Venise qui, dans l'édition de 1974, sera dédoublée pour donner *Le Maniérisme* et *Venise*, respectivement les chapitres VI et VII de *L'Irréel*. (Voir à ce sujet la notice de la Pléiade, p. 1253, 1254). – Elle inaugure ici « l'avant-texte » de *Venise*.