

Raphaël et le « scintillement » de la citation*

Rafael e o “cintilar” da citação

JOSÉPHINE LE FOLL

*Doctorat, EHESS***

Doutora pela EHESS

RÉSUMÉ Dans la fresque représentant les *Vertus*, sur le mur sud de la Chambre de la Signature, au Vatican, Raphaël cite le *Moïse* de Michel-Ange. Pour découvrir le sens et les raisons qui ont motivé cette appropriation, il faut identifier les transformations que le peintre a opérées par rapport à son modèle. Mais il faut également envisager la manière dont la citation du *Moïse* a été « greffée » au sein de la trame figurative, c'est à dire comprendre comment elle s'articule aux autres figures de la fresque.

MOTS-CLÉS Raphaël, Michel-Ange, Jules II (1443-1513), Chambre de la Signature, Chapelle Sixtine, Vertus, citation.

RESUMO Nos afrescos representando as *Virtudes*, na parede sul da Câmara da Assinatura, no Vaticano, Rafael cita o *Moisés* de Michelangelo. Para descobrir o sentido e as razões que motivaram esta apropriação, é necessário identificar as transformações que o pintor operou em relação ao seu modelo. Mas é igualmente necessário considerar a maneira pela qual a citação do *Moisés* foi “transplantada” no seio da trama figurativa, ou seja, compreender como ela se articula com as outras figuras do afresco.

PALAVRAS-CHAVE Rafael, Michelangelo, Júlio II (1443-1513), Câmara da Assinatura, Capela Sistina, Virtudes, citação.

* Je voudrais remercier Jean-François Barrielle qui a mis Raphaël sur mon chemin et qui a, sans relâche, encouragé et soutenu mes recherches. / *Gostaria de agradecer a Jean-François Barrielle, que colocou Rafael no meu caminho e que tem, sem descanso, encorajado e apoiado minhas pesquisas.*

** Thèse sous la direction de Daniel Arasse et Giovanni Careri, EHESS (2009), sur le thème: “La «Bethsabée au bain» de Paolo Veronese : tableau de mariage, allégorie morale, procès en justice ? L'iconographie à l'épreuve de la peinture vénitienne”. A publié *L'Atelier de Mantegna*, Paris, Hazan, 2008; *Le Journal de Raphaël*, Paris, Hazan, à paraître, parmi d'autres. / *Doutora pela EHESS (2009) com a tese: “A «Betsabé ao banho» de Paolo Veronese: tableau de mariage, alegoria moral, tribunal? A iconografia à prova da pintura veneziana”, sob a orientação de Daniel Arasse e Giovanni Careri. Autora de Le Journal de Raphaël, Paris, Hazan, no prelo; L'Atelier de Mantegna, Paris, Hazan, 2008, entre outros.*

L'attraction que l'œuvre de Michel-Ange exerça sur Raphaël, est un lieu commun de l'histoire de l'art, formulé du vivant même des deux artistes.¹ La manière dont cette « influence » s'exhibe dans la peinture de l'Urbinate, a donné lieu à des commentaires ambivalents, témoins sans doute d'une résistance résiduelle à s'affranchir de la notion d'originalité.² Paul Joannides dont l'admiration pour Raphaël n'est pas en cause, parle ainsi des « projets et modèles [du sculpteur] si intelligemment copiés par Raphaël, le premier et le plus subtil parmi les « prédateurs » de Michel-Ange ». ³ Même si l'historien de l'art souligne « l'intelligence » et « la subtilité » avec lesquelles le peintre effectue ses emprunts, les mots qu'il utilise pour les désigner ne sont pas neutres. Étymologiquement, « plagiat » et « prédateur » ont le vol en commun. Leur utilisation suggérerait-elle qu'il y a quelque chose d'illicite – donc, de répréhensible et de critiquable – dans la manière de faire de Raphaël ? Si on le compare à un Titien, par exemple, qui ne fit pas un moins large emploi des citations, mais qui prenait soin de les rendre méconnaissables, on constatera que c'est peut-être bien sur le « mode d'emploi » que portent les réserves.⁴ Comment comprendre son goût pour le pastiche, sa volonté de donner à voir ce qu'il emprunte, son indifférence vis-à-vis de la nécessité de camoufler ses « larcins » ? Or, si cette propension à l'appropriation développée par le peintre a suscité de l'étonnement, des interrogations, une incompréhension, on peut regretter, qu'en retour, celle-ci n'ait été que trop rarement soumise à l'analyse. L'influence, les emprunts, les citations sont repérés et signalés avec soin, mais rarement choisis comme objet de recherche. Car, pour reprendre les observations d'Antoine Compagnon

¹ La déclaration de Michel-Ange au sujet de son rival, est célèbre : « ...cio che haveva dell'arte, l'aveva da me », in : SHERMAN, John. *Raphael in early modern sources 1483-1602*, New-Haven:Yale University Press, 2003, t. I, p. 928.

² Sophie Rabau rappelle que la valorisation de l'originalité ne date que du XVIII^{ème} siècle, cf. *L'Intertextualité*, Paris: Flammarion, 2002, p. 29.

³ JOANNIDES, Paul. « La chronologie du tombeau de Jules II. À propos d'un dessin de Michel-Ange découvert ». *La Revue du Louvre*, 2, 1991 (mai), p. 41.

⁴ Sur l'usage des citations et leur dissimulation dans l'œuvre de Titien, cf. BATTISTI, Eugenio. « Di alcuni aspetti non veneti di Tiziano », in *Tiziano e Venezia. Convegno internazionale di studi*, (Venise 1976).Vicence :Neri Pozza, 1980, pp. 213-225 ; GILBERT, Creighton E. « Some findings on early works of Titian », in *The Art Bulletin*, LXII, 1980 (mars), pp. 37-75 ; JOANNIDES, Paul. « On some borrowings and non-borrowings from central Italian and antique art in the work of Titian c. 1515 c.1550 », *Paragone*, 1990, n° 487 (septembre), p. 21-45 ; GOFFEN, Rona. *Renaissance Rivals. Michelangelo, Leonardo, Raphael, Titian*, New Haven-Londres : Yale University Press, 2002, p. 142, p. 292.

A atração que a obra de Michelangelo exerceu sobre Rafael é um lugar-comum da história da arte, formulada ainda em vida dos dois artistas.¹ A maneira pela qual essa “influência” se exhibe no pintor de Urbino ocasionou comentários ambivalentes, testemunhos sem dúvida de uma resistência residual a se livrar da noção de originalidade.² Paul Joannides, cuja admiração por Rafael não se põe em dúvida, fala, assim, dos “projetos e modelos [do escultor] tão inteligentemente copiados por Rafael, o primeiro e o mais sutil entre os ‘predadores’ de Michelangelo”.³ Mesmo se o historiador da arte sublinha “a inteligência” e “a sutileza” com as quais o pintor efetuou seus empréstimos, as palavras que ele utiliza para designá-los não são neutras. Etimologicamente, “plágio” e “predador” possuem o roubo em comum. Sua utilização sugeriria que há qualquer coisa de ilícito – portanto, de repreensível e de criticável – na maneira de fazer de Rafael? Se o comparamos com um Ticiano, por exemplo, que utilizava largamente o emprego de citações, mas que tomava o cuidado de torná-las irreconhecíveis, constataremos que as restrições estão evidentemente no “modo de uso”.⁴ Como compreender seu gosto pelo pastiche, sua vontade de dar a ver o que ele tomava emprestado, sua indiferença frente a necessidade de camuflar seus “furtos”? Ora, se a propensão à apropriação desenvolvida pelo pintor suscitou espanto, interrogações, incompreensão, pode-se lamentar que, em troca, essa tenha sido raramente submetida à análise. A influência, os empréstimos, as citações, são repa-

¹ A declaração de Michelangelo sobre seu rival é célebre: “cio che haveva dell'arte, l'aveva da me”. In: SHEARMAN, John. *Raphael in early modern sources 1483-1602*. New-Haven: Yale University Press, 2003, p. 928.

² Sophie Rabau lembra que a valorização da originalidade aparece somente no século XVIII; cf. *L'intertextualité*, Paris: Flammarion, 2002, p. 29.

³ JOANNIDES, Paul. “La chronologie du tombeau de Jules II. À propos d'un dessin de Michel-Ange”. *La Revue Du Louvre*, 2, maio de 1991, p. 41.

⁴ Sobre o uso das citações e sua dissimulação na obra de Ticiano, cf. BATTISTI, Eugenio. “Di alcuni aspetti non veneti di Tiziano”, in *Tiziano e Venezia. Convegno Internazionale di studi*. (Veneza, 1976), Vicence: Neri Pozza, 1980, p. 213-25; GILBERT, Creighton E. “Some findings on early works of Titian”. *The Art Bulletin*, LXII, mar/1980, p. 35-75; JOANNIDES, Paul. “On some borrowings and non-borrowings from central Italian and antique art in the Work of Titian c. 1515 c. 1550”. *Paragone*, 1990, n. 487 (setembro), p. 21-45; GOFFEN, Rona. *Renaissance Rivals. Michelangelo, Leonardo, Raphael, Titian*. New Haven-Londres: Yale University Press, 2002, p. 142; p. 292.

rados e assinalados com cuidado, mas raramente escolhidos como objeto de pesquisa. Pois, para retomar as observações de Antoine Compagnon em sua obra fundamental sobre a citação na literatura, esta, “em seu emprego habitual, não é nem ato de colher, nem de enxertar, mas apenas a coisa, como se as manipulações não existissem, como se a citação não supusesse uma passagem ao ato (...). Com o ato, o ignorado é a pessoa que cita.”⁵ Fazendo apenas o inventário dos “saques” feitos por Rafael, o seu trabalho de pintor é deixado sob o silêncio, quer dizer, aquilo que ele faz com seus plágios, de que maneira os transforma mais ou menos, como opera para integrá-los a suas obras. Compagnon afirma que a citação “só existe em um trabalho”.⁶

O afresco das Virtudes, na Câmara da Assinatura, oferece uma excelente ocasião para pôr à prova o trabalho de citação [Fig. 1]. Há muito tempo que a referência ao *Moisés* de Michelangelo na figura da Força foi detectada, sem que a descoberta fosse mais explorada.⁷ Entretanto, não faltam questões. Quais são as razões que conduziram Rafael a escolher essa escultura, e como a conhecia? Que manipulações ele realizou a fim de poder “transplantá-la” em sua pintura? De qual maneira ele a ligou a outras figuras, e estas também são citações? Podemos atribuir uma significação à presença da referência michelangelésca na Câmara da Assinatura? As respostas que tentaremos dar a essas questões visam à própria prática da arte: trata-se, de alguma maneira, de surpreender Rafael em pleno trabalho!

I.

O afresco das Virtudes ocupa a parte superior da parede sul da Câmara da Assinatura [Fig. 2]. A realização da pintura dessa parede marca o término dos trabalhos – iniciados em 1509, na primeira sala das *Stanze* – nos apartamentos privados de Júlio II no palácio do Vaticano.⁸ Rafael representou, senta-

dans son ouvrage fondateur sur la citation en littérature, celle-ci « dans son emploi habituel, n'est ni l'acte du prélèvement, ni celui de la greffe, mais seulement la chose, comme si les manipulations n'étaient pas, comme si la citation ne supposait pas un passage à l'acte [...] Avec l'acte, c'est la personne du citateur qui est ignorée ». ⁵ En ne faisant que l'inventaire des « pillages » auquel s'adonne Raphaël, c'est son travail de peintre qui est passé sous silence, c'est-à-dire, ce qu'il fait de ces emprunts, de quelle manière il les transforme plus ou moins, comment il s'y prend pour les intégrer à ses œuvres. Compagnon l'affirme, la citation « n'existe que dans un travail ».⁶

La fresque des Vertus, dans la Chambre de la Signature, offre une excellente occasion de mettre à l'épreuve ce travail de la citation [Fig. 1]. Depuis longtemps déjà, la référence au *Moïse* de Michel-Ange dans la figure de la Force, a été décelée sans que cette découverte ne soit davantage exploitée. ⁷ Pourtant, les questions ne manquent pas. Quelles sont les raisons qui ont conduit Raphaël à choisir cette sculpture et comment la connaissait-il ? Quelles manipulations lui a-t-il fait subir afin de pouvoir la « greffer » dans sa peinture ? De quelle façon est-elle reliée aux autres figures et celles-ci sont-elles aussi des citations ? Peut-on attribuer une signification à la présence de cette référence michelangelésque dans la Chambre de la Signature ? L'enjeu des réponses que l'on tentera d'apporter à ces questions, vise la pratique même de l'art : il s'agit, en quelque sorte, de surprendre Raphaël en plein travail!

I.

La fresque des Vertus occupe la partie supérieure du mur sud de la Chambre de la Signature [Fig. 2]. La réalisation du décor de cette paroi marque l'achèvement des travaux, initiés en 1509, dans la première pièce des *Stanze*, les appartements privés de Jules II au palais du Vatican.⁸ Raphaël a représenté,

⁵ COMPAGNON, Antoine. *La seconde main ou le travail de la citation*. Paris: Seuil, 1979, p. 30-31.

⁶ COMPAGNON, Antoine. Op. cit., p.45.

⁷ Frederick Hartt foi o primeiro a mencionar este empréstimo em *History of Italian Renaissance*. New York: Abrams, 1969, p. 463. Mais recentemente, Paul Joannides voltou a esta citação em *The Drawings of Raphael with a complete catalogue*. Oxford: Phaidon, 1983, p.10.

⁸ Para uma visão da cronologia e dos trabalhos da Câmara da Assinatura, assim como uma bibliografia detalhada, cf. EMILIANI, Andrea e SCOLARO, Michela. *Raffaello. La Stanza della Segnatura*. Milão: Electa, 2002.

⁵ COMPAGNON, Antoine. *La Seconde main ou le travail de la citation*, Paris: Seuil, 1979, p. 30-31.

⁶ COMPAGNON, Antoine. Op. cit., p.45.

⁷ Frederick Hartt fut le premier à mentionner cet emprunt, in *History of Italian Renaissance*, New York: Abrams, 1969, p. 463. Plus récemment, Paul Joannides est revenu sur cette citation, in *The Drawings of Raphael with a complete catalogue*. Oxford: Phaidon, 1983, p. 10.

⁸ Pour un aperçu de la chronologie et des travaux de la Chambre de la Signature, ainsi qu'une bibliographie détaillée, cf. EMILIANI, Andrea e SCOLARO, Michela. *Raffaello. La Stanza della Segnatura*, Milan: Electa, 2002.

assises sur un degré de pierre devant un fond de ciel, trois figures féminines incarnant trois des quatre vertus cardinales, la Prudence entre la Force et la Tempérance [Fig. 1]. Bien que séparée de ses traditionnelles compagnes, la Justice est bien présente, peinte au-dessus d'elles dans un *tondo* à la voûte, les dominant selon un rapport hiérarchique établi par Platon⁹. Cinq *putti* les accompagnent, certains chargés de leurs attributs traditionnels¹⁰. La lunette où apparaissent les Vertus couronne deux scènes, peintes de chaque côté de la fenêtre, illustrant le thème de la Justice: à gauche *Tribonien remet les Pandectes à Justinien* et, à droite, *Grégoire IX recevant les décrétales de Raymond de Penyaafort* [Fig. 2]. Cette composition tripartite, qui se distingue radicalement du parti choisi pour le décor des trois autres murs, n'avait pas été prévue dans le programme d'origine. La grande fresque, qui devait montrer Saint Jean à Patmos et Jules II contemplant l'ouverture du Septième Sceau de l'Apocalypse, fut abandonnée après le retour du pape à Rome, en juin 1511, au terme d'une campagne militaire désastreuse. Le nouveau projet fut mis en chantier très rapidement, puisqu'en août de la même année, la peinture montrant le pape Grégoire IX, sous les traits duquel on reconnaît Jules II, est déjà bien avancée.¹¹

Une question se pose d'emblée. Si la fresque du quatrième mur de la Chambre de la Signature, a été réalisée pendant l'été 1511, comment Raphaël a-t-il pu peindre la Force d'après le *Moïse*, une sculpture que l'on date généralement au plus tôt de 1513 ? [Fig. 3 et 4] Ce tour de force, qu'on serait tenté aujourd'hui de qualifier de « plagiat par anticipation », témoigne sans doute de cette rivalité des deux artistes sur laquelle on a tant glosé.¹² Même avec un caractère moins secret et moins susceptible que celui de Michel-Ange, n'importe qui aurait été offensé à l'idée que son invention puisse être revendiquée par

das sobre um degrau de pedra, diante de um fundo de céu, três figuras femininas encarnando três das quatro virtudes cardeais: a Prudência, entre a Força e a Temperança [Fig. 1]. Embora separada de suas tradicionais companheiras, a Justiça é bem apresentada, pintada acima delas, em um *tondo* na abóboda, dominando-as segundo uma relação hierárquica estabelecida por Platão⁹. Cinco *putti* as acompanham, alguns levando seus atributos tradicionais¹⁰. A luneta em que aparecem as Virtudes coroa duas cenas, pintadas de cada lado da janela, ilustrando o tema da Justiça: à esquerda, *Triboniano entrega os Pandectas a Justiniano*; e à direita, *Gregório IX recebendo as Decretais de Raimundo de Penafort* [Fig. 2]. Essa composição tripartida, que se distingue radicalmente do partido escolhido para a decoração das três outras paredes, não havia sido prevista no programa original. O grande afresco que deveria mostrar São João em Patmos e Júlio II contemplando a abertura do Sétimo Selo do Apocalipse foi abandonado depois do retorno do Papa a Roma, em junho de 1511, ao termo de uma campanha militar desastrosa. O novo projeto foi iniciado muito rapidamente, já que em agosto do mesmo ano, a pintura mostrando o Papa Gregório IX, com traços nos quais reconhecemos Júlio II, já estava bem avançada.¹¹

Uma questão surge imediatamente. Se o afresco da quarta parede da Câmara da Assinatura foi realizado durante o verão de 1511, como então Rafael pôde pintar a Força a partir do *Moisés*, uma escultura que é geralmente datada, o mais cedo, de 1513? [Figs. 3 e 4] Esse *tour de force*, que seríamos hoje tentados a qualificar como “plágio por antecipação”, testemunha sem dúvida a rivalidade tão comentada dos dois artistas.¹² Mesmo com um caráter menos

⁹ WIND, Edgar. « Platonic Justice designed by Raphael », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1937-1938, I, p. 69.

¹⁰ Selon E. Wind, certains de ces *putti* évoqueraient les trois Vertus Théologiques: la Charité serait représentée par l'enfant qui cueille les glands du chêne, l'Espérance, par celui à l'extrême droite qui pointe le ciel, et la Foi par les deux *putti* qui tiennent le miroir et la torche enflammée. On remarquera toutefois que ce dernier, à la différence des trois autres, n'est pas doté d'ailerons, un détail (signifiant ?) que Wind n'a pas pris en compte. WIND, Edgar. Op. cit., p. 70.

¹¹ SHERMAN, John. « Progetti non eseguiti per le Stanze di Raffaello », in *S/R Studi su Raffaello*, Milan: Electa, 2007, p. 36, traduction italienne de « Raphael's unexecuted projects for the Stanze », in *Festschrift für Walter Friedlaender zum 90 geburstag*, Berlin, 1965.

¹² BAYARD, Pierre. *Le Plagiat par anticipation*, Paris : éditions de Minuit, 2009.

⁹ WIND, Edgar. « Platonic Justice designed by Raphael ». *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1937-1938, I, p. 69.

¹⁰ Segundo E. Wind, alguns desses *putti* evocariam as três Virtudes Teológicas: a Caridade estaria representada pela criança que colhe as glandes do carvalho; a Esperança, por aquele da extrema direita que aponta para o céu; e a Fé, pelos dois *putti* que seguram o espelho e a tocha em chamas. Perceberemos, todavia, que este último, diferentemente dos três outros, não é dotado de asas, um detalhe (significante?) o qual Wind não levou em conta. WIND, Edgar. Op. cit., p. 70.

¹¹ SHERMAN, John. « Progetti non eseguiti per le Stanze di Raffaello », in *S/R Studi su Raffaello*, Milão: Electa, 2007, p. 36. Tradução italiana de « Raphael's unexecuted projects for the Stanze », in *Festschrift für Walter Friedlaender zum 90 geburstag*, Berlin, 1965.

¹² BAYARD, Pierre. *Le plagiat par anticipation*. Paris: Éditions de Minuit, 2009.

secreto e menos suscetível, como era o de Michelangelo, qualquer um teria ficado ofendido com a ideia que sua invenção pudesse ser reivindicada por outro. A estátua, como sabemos, fazia parte do conjunto grandioso que Michelangelo tinha imaginado para o túmulo de Júlio II, encomendado em 1505, e que deveria ser instalada na capela-mor da Basílica de São Pedro, em Roma.¹³ Parece evidente, ao olhar-se a Virtude de Rafael, que o pintor teve acesso aos desenhos ou a um *modello* em relevo do *Moisés*: a situação elevada e a posição de três quartos orientada em direção à esquerda da Força correspondem exatamente ao ângulo de visão segundo o qual o visitante teria apreendido o *Moisés* no meio do monumento funerário, se este tivesse sido erigido.¹⁴ Reconhecemos, sem dificuldade, na atitude da Força a pose complexa elaborada pelo escultor: as pernas em movimento sob o panejamento transbordante, o braço esquerdo dobrado diante do busto, o outro pressionado contra a parede e a cabeça voltada para a direita. Essas semelhanças, que assinalam indiscutivelmente a citação, não devem esconder, entretanto, a amplitude da transformação à qual Rafael submeteu seu modelo. Foi-lhe necessário transformar uma escultura em pintura, um homem em mulher, um personagem histórico em uma personificação alegórica. Precisou, evidentemente, modificar a vestimenta e os atributos em função do tema.

A Força, segundo a iconografia tradicional, tem uma atitude marcial, pois se supõe que ela suporte toda prova com calma e firmeza de espírito. Ela veste uma couraça e um capacete, mas trocou suas armas habituais – o dardo ou a massa e o escudo – pelo tronco flexível de um jovem carvalho verde, coberto de glandes. Símbolo de força demoníaca, o leão substituiu as Tábuas da Lei da escultura de Michelangelo, preso contra a árvore e o flanco da figura feminina, domesticado pela Virtude, mas ainda suficientemente agressivo para terrificar o *putto* sentado ao lado.¹⁵ Em relação a seu modelo, Rafael

un autre. La statue, comme on le sait, faisait partie du décor grandiose que Michel-Ange avait imaginé pour le tombeau de Jules II, commandé en 1505, et qui devait prendre place dans le chœur de la basilique Saint-Pierre de Rome.¹³ Il semble évident, à regarder la Vertu de Raphaël, que le peintre a eu accès soit à des dessins, soit à un *modello* en relief du *Moïse*: la situation surélevée et la position de trois quarts orientée vers la gauche de la Force, correspondent exactement à l'angle de vision selon lequel le visiteur aurait appréhendé le *Moïse* au sein du monument funéraire si celui-ci avait été érigé.¹⁴ On reconnaît sans peine dans l'attitude de la Force, la pose complexe élaborée par le sculpteur: les jambes en mouvement sous le drapé débordant, le bras gauche replié devant le buste et l'autre plaqué contre le flanc, la tête tournée vers la droite. Ces ressemblances qui signalent indiscutablement la citation ne doivent pas cacher, cependant, l'amplitude de la transformation à laquelle Raphaël a soumis son modèle. Il lui a fallu transformer une sculpture en peinture, un homme en femme, un personnage historique en une personification allégorique. Il a, bien évidemment, dû modifier le vêtement et les attributs en fonction du sujet.

La Force, selon l'iconographie traditionnelle, a une allure martiale, car elle est supposée endurer toute épreuve avec calme et fermeté d'esprit. Elle porte une cuirasse et un casque, mais elle a troqué ses armes habituelles – le javelot ou la massue, le bouclier – pour le tronc souple d'un jeune chêne vert, couvert de glands. Symbole de force démoniaque, le lion a pris la place des Tables de la Loi dans la sculpture de Michel-Ange, coincé contre l'arbre et le flanc de la figure féminine, dompté par la Vertu mais encore suffisamment agressif pour terrifier le *putto* assis à côté.¹⁵ Par rapport à son modèle, Raphaël a modifié la

¹³ Pour l'abondante littérature sur ce projet, nous renvoyons à WILDE « The Tomb of Julius II », in *Michelangelo. Six Lectures*, Oxford: Clarendon Press, 1978, p. 92-110. ARGAN, Giulio Carlo et CONTARDI, Bruno. *Michel-Ange architecte*. Paris: Gallimard/Électa, 1990, p. 49-55 et 67-80.

¹⁴ JOANNIDES, P. « La chronologie du tombeau de Jules II. À propos d'un dessin de Michel-Ange découvert », *op. cit.*, pp. 39-41, qui renvoie à ROSENTHAL, Earl E. « Michelangelo's *Moses* da sotto in sù », in *The Art Bulletin*, XLVI, december 1964, p. 544-550.

¹⁵ Sur l'iconographie des Vertus et de la Force en particulier, cf. KATZENELLENBOGEN, Adolf. *Allegories of the Virtues and Vices in Medieval Art from early Christian Times to the Thirteenth Century*. Londres : Warburg and Courtauld Institutes, 1939 ; Toronto : University of Toronto Press, 1989, p. 55-56 ; TUVE, Rosamond. « Notes on the virtues and vices : 1 : two fifteenth-century lines of dependence on thirteenth and twelfth centuries », *Journal of the Warburg and*

¹³ Para uma abundante literatura sobre este projeto, nos remetemos a WILDE, J. «The Tomb of Julius II», in *Michelangelo. Six Lectures*. Oxford: Clarendon Press, 1978, p. 92-110. ARGAN, Giulio Carlo e CONTARDI, Bruno. *Michel-Ange architecte*. Paris: Gallimard/Électa, 1990, p. 49-55; 67-80.

¹⁴ JOANNIDES, P. «La chronologie du tombeau de Jules II...», *op. cit.*, p. 39-41, que reenvia à ROSENTHAL, Earl E. «Michelangelo's *Moses* da sotto in sù». *The Art Bulletin*, XLVI, dezembro de 1964, p. 544-50.

¹⁵ Sobre a iconografia das Virtudes, e da Força em particular, cf. KATZENELLENBOGEN, Adolf. *Allegories of the*

disposition des mains : la main droite qui dans la statue retenait avec une élégance raffinée les boucles soyeuses de la barbe, agrippe le tronc du chêne, tandis que la main gauche qui reposait sur le giron du prophète, caresse la tête du lion comme s'il ne s'agissait que d'un gros chat. C'est dans cette main droite que réside l'une des clés de la citation du *Moïse* dans la fresque des Vertus. L'écart qu'opère Raphaël par rapport à la tradition iconographique, en échangeant les armes de la Force contre un chêne, sert brillamment son projet. En latin, les mots « chêne » et « force » se disent de la même manière *robur*, légitimant le choix inusité de cet arbre comme attribut de la Vertu¹⁶. Mais le chêne est aussi l'un des emblèmes héraldiques de la famille Della Rovere, celle de Jules II, ce que l'on peut vérifier partout dans la Chambre de la Signature et, à proximité de la Force, dans l'embrasement de la fenêtre située juste au-dessous, où sont représentées la tiare papale et les clés de saint Pierre à la cime d'un chêne doré.

Cette référence n'est peut-être pas seulement un hommage courtisan au commanditaire du peintre.¹⁷ Si le *Moïse* est un portrait déguisé de Jules II, comme cela a été suggéré, alors, cette Force qui s'approprie la pose du législateur de Michel-Ange, et brandit le chêne des Della Rovere, ne serait-elle pas aussi, en quelque sorte, une représentation du pape, ou, plus précisément, de sa vertu, de sa force morale¹⁸? Peinte au moment où les ambitions politiques du souverain pontife venaient de subir un revers éclatant avec la défaite face aux armées françaises, cette Force cuirassée, au visage calme malgré sa discrète vigilance, paraît particulièrement appropriée dans ce contexte. Mais le chêne avec ses fruits, outre d'orner le blason des Della Rovere, appelle une nouvelle association d'idées qui a le mérite de tempérer cet échec militaire, en évoquant comme une promesse, le mythe du retour de l'âge

Courtauld Institutes, 26, 1963, p. 292.

¹⁶ JOOST-GAUGIER, Christiane L. « Michelangelo's *Ignudi* and the Sistine Chapel as a Symbol of Law and Justice », *Artibus et Historiae*, 1996 (XVII), n° 34, p. 22.

¹⁷ WIND, E. « Platonic Justice designed by Raphael », *op. cit.*, p. 69.

¹⁸ Sur le *Moïse* comme portrait déguisé de Jules II, cf. LAVIN, Irving. « Michelangelo, Mosè e il « papa guerriero », in *Il Ritratto nell'Europa del Cinquecento, atti del convegno (Firenze - 7-8 novembre 2002)*, a cura di Aldo Galli, Chiara Piccinini, Massimiliano Rossi. Florence : Olschki, 2007, p. 199-215. Cette association de Jules II et de Moïse est suggérée sur le mur même : sous la fresque où Grégoire IX a les traits du pape, une grisaille représente *Moïse remettant les tables de la Loi à son peuple*. Cf. EMILIANI, A. e SCOLARO, M. *Raffaello...*, *op. cit.*, p. 220.

modificou a disposição das mãos: a direita – que, na estátua segura, com elegância refinada, os cachos da barba – agarra o tronco do carvalho; a esquerda – que repousa sobre o colo do profeta – acaricia a cabeça do leão como se se tratasse apenas de um grande gato. É nesta mão direita que reside uma das chaves da citação do *Moisés* no afresco das Virtudes. A distância que opera Rafael em relação à tradição iconográfica, mudando as armas da Força por um carvalho, serve brilhantemente a seu projeto. Em latim, as palavras “carvalho” e “força” se dizem da mesma maneira, *robur*, legitimando a escolha inusitada dessa árvore como atributo da Virtude¹⁶. Mas o carvalho é também um dos emblemas heráldicos da família Della Rovere, aquela de Júlio II, o que se pode verificar em todos os lugares na Câmara da Assinatura, e a proximidade da Força, no vão da janela situada bem abaixo, onde estão representadas a tiara papal e as chaves de São Pedro no topo de um carvalho dourado.

Essa referência talvez não seja apenas uma homenagem de cortesia ao comanditário do pintor.¹⁷ Se o *Moisés* é um retrato disfarçado de Júlio II, como já foi sugerido, então a Força que se apropria da pose do legislador de Michelangelo e brande o carvalho dos Della Rovere não seria também, de alguma maneira, uma representação do Papa, ou mais precisamente, de sua virtude, de sua força moral¹⁸? Pintado no momento em que as ambições políticas do soberano pontífice acabavam de sofrer um revés fortíssimo com a derrota face ao exército francês, essa Força

Virtues and Vices in Medieval Art from early Christian Times to the Thirteenth Century. Londres: Warburg and Courtauld Institutes, 1939; Toronto: University of Toronto Press, 1989, p. 55-6; TUVE, Rosamond. “Notes on the virtues and vices: 1: two fifteenth-century lines of dependence on thirteenth and twelfth centuries”. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 26, 1963, p. 292.

¹⁶ JOOST-GAUGIER, Christiane L. “Michelangelo's *Ignudi* and the Sistine Chapel as a Symbol of Law and Justice”. In: *Artibus et Historiae*, 1996 (XVII), n. 34, p. 22.

¹⁷ WIND, E. “Platonic Justice designed by Raphael”, *op. cit.*, p.69.

¹⁸ Sobre o *Moisés* como um retrato fantasiado de Júlio II, cf. LAVIN, Irving. “Michelangelo, Mosè e il ‘papa guerriero’?” *Il Ritratto nell'Europa Del Cinquecento, atti Del convegno*. Firenze, 7-8 de novembro de 2002, com curadoria de Aldo Galli, Chiara Piccinini, Masimiliano Rossi. Florença: Olschki, 2007, p. 199-215. Esta associação entre Júlio II e Moisés é sugerida na própria parede: sob o afresco no qual Gregório IX tem os traços do Papa, uma *grisaille* representa *Moisés entregando as tábuas da Lei para seu povo*. Cf. EMILIANI, A. e SCOLARO, M. *Raffaello...*, *op. cit.*, p. 220.

encouraçada, de rosto calmo apesar de sua discreta vigilância, parece particularmente apropriada neste contexto. Mas o carvalho com seus frutos, além de ornar o brasão dos Della Rovere, sugere uma nova associação de ideias que merece temperar esta derrota militar, evocando, como uma promessa, o mito do retorno à idade de ouro. Esse tema, desenvolvido em particular por Virgílio em sua 4ª écloga, evoca o advento, depois de um período de guerras sangrentas, de um mundo em paz, onde os animais nocivos teriam desaparecido, onde o homem precisaria apenas colher os frutos abundantes da terra fecunda e onde as leis tornar-se-iam inúteis:

Eis aqui o tempo marcado pela Sibila. / Uma idade totalmente nova, uma grande idade vai nascer; / A Virgem nos voltará e as leis de Saturno, / E o céu nos envia uma raça nova. / Benditos, casta Lucine, uma criança perto de nascer / Que deve mudar a idade de ferro em idade de ouro; (...) Logo a terra, criança. Produzirá para ti/ A hera caprichosa, pequenos dons espontâneos/ (...) O gado não temerá mais os leões / (...) Do carvalho mais duro um mel suave gotejará (...).¹⁹

O tema do retorno à idade do ouro, o qual Júlio II associava a seu programa político – restaurar a grandeza e a autoridade do Império Romano –, era particularmente presente no Vaticano, já que no mesmo momento Michelangelo o desenvolvia no teto da Capela Sistina, fazendo executar entre os *Ignudi* guirlandas de folhas de carvalho, nos quais brilham, como cabochões, seus frutos verdes²⁰. É nesse sentido que Vasari interpreta, anos mais tarde, a presença do carvalho dos Della Rovere: “indicando que nesta época e durante seu governo [de Júlio II], reinava a idade do ouro”²¹.

¹⁹ VIRGÍLIO. “4ª écloga”, in *Les Bucoliques*. Tradução de Paul Valéry. Paris: Gallimard, 1956, p. 81. Parece que a associação, na figura da Força elaborada por Rafael, entre o carvalho e o leão convida à aproximação com os versos de Virgílio. Que o carvalho seja ainda apenas uma jovem árvore e que o leão não esteja totalmente pacificado são fatos que poderiam sugerir o retorno iminente à idade do ouro.

²⁰ JOOST-GAUGIER, Christine L. Op. cit., p. 30 et seq.

²¹ JOOST-GAUGIER, Christine L. Op. cit., p. 27. Detalhe visível somente com um olhar aproximado, a Força mostra sobre seu chapéu uma coroa de folhagem verde que se confunde com a do carvalho. Na Antiguidade, a coroa de folhagem era uma recompensa militar honorífica. “São principalmente todas as espécies de árvores glandíferas que sempre foram honradas entre os Romanos. Elas fornecem as coroas cívicas, insígnia da mais alta coragem militar e desde muito tempo também da clemência imperial, desde

d’or. Ce thème, développé, en particulier, par Virgile dans sa IV^{ème} églogue, évoquait l’avènement, après une période de guerres sanglantes, d’un monde en paix, d’où les animaux nuisibles auraient disparu, où l’homme n’aurait qu’à recueillir les fruits abondants de la terre féconde et où les lois seraient devenues inutiles :

« Voici venir le temps marqué par la Sibylle./ Un âge tout nouveau, un grand âge va naître ;/ La Vierge nous revient, et les lois de Saturne,/ Et le ciel nous envoie une race nouvelle./ Bénis, chaste Lucine, un enfant près de naître/ Qui doit l’âge de fer changer en âge d’or ; [...] Bientôt la terre, enfant, produira pour toi/ Le lierre capricieux, menus dons spontanés/[...] Le bétail n’aura plus à craindre des lions/ [...] Du chêne le plus dur un doux miel suintera... »¹⁹.

Ce thème du retour de l’âge d’or auquel Jules II associait son programme politique -restaurer la grandeur et l’autorité de l’Empire romain-, était particulièrement présent au Vatican, puisqu’au même moment, Michel-Ange le déclinait à la voûte de la chapelle Sixtine, en faisant courir entre les *Ignudi* des festons de feuilles de chêne où luisent comme des cabochons, leurs fruits verts²⁰. C’est dans ce sens que Vasari interprétera, des années plus tard, la présence du chêne des Della Rovere : « indiquant qu’à cette époque et pendant son gouvernement [de Jules II], régnait l’âge d’or ».²¹

¹⁹ Virgile, « IV^{ème} Églogue », in *Les Bucoliques*, traduction de Paul Valéry, Paris: Gallimard, 1956, p. 81. Il semble que l’association dans la figure de la Force élaborée par Raphaël, du chêne et du lion, invite au rapprochement avec les vers de Virgile. Que le chêne ne soit encore qu’un jeune arbre et que le lion ne soit pas encore totalement pacifié, pourraient suggérer que le retour de l’âge d’or est imminent.

²⁰ JOOST-GAUGIER, Christine L. Op. cit., p. 30 et seq.

²¹ JOOST-GAUGIER, Christine L. Op. cit., p. 27. Détail visible seulement à un regard rapproché, la Force porte sur son casque, une couronne de feuillage vert qui se confond avec celui du chêne. Dans l’Antiquité, la couronne de feuillage était une récompense militaire honorifique. « Ce sont principalement toutes les espèces d’arbres glandifères qui ont toujours été honorées chez les Romains. Ils fournissent les couronnes civiques, insigne le plus éclatant du courage militaire et depuis longtemps aussi de la clémence impériale, depuis que, dans l’impiété des guerres civiles, on s’est mis à considérer comme une belle action de ne pas tuer un concitoyen », PLINE. *Histoire naturelle*, livre XVI, 3-4, texte traduit par J. André, Paris: Les Belles Lettres, 1962, p. 24-26.

II.

Même si le *Moïse* de Michel-Ange est la partie d'un tout – l'une des sculptures ornant le tombeau de Jules II –, sa réalisation requerrait qu'il soit isolé, ébauché d'abord dans des croquis, puis modelé dans la terre ou la cire et, enfin, taillé et ciselé dans le bloc de marbre. Ce « détail », cette figure détachée de son contexte d'origine, est une invite, une sollicitation à la citation. Greffer cet élément indépendant au sein de la trame narrative d'une histoire, aurait sans doute été plus complexe pour Raphaël, que de l'insérer, comme c'est le cas ici, aux côtés de deux personnifications allégoriques dégagées de toute action. La destination funéraire du *Moïse* permet de rappeler que les Vertus sont aussi étroitement associées à ce contexte, constituant, depuis la fin du Moyen Âge, l'un des éléments caractéristiques de l'iconographie du tombeau²². Par le jeu subtil de courbes symétriques et de mouvements réciproques, Raphaël parvient avec grâce à unir en une « guirlande » aux couleurs de fleurs, les trois femmes isolées.²³ Cette liaison des figures est-elle purement formelle, ou bien existe-t-il un lien plus profond entre elles? En d'autres termes, comment s'équilibre la référence à la fois transparente et insistante à la statue de Michel-Ange avec les deux autres Vertus? La critique les juge fortement « michélangélesques », mais peut-on aller plus loin et préciser de quelle manière elles le sont?²⁴

La Prudence, située sur un gradin élevé, entre ces deux compagnes, appelle assez logiquement la comparaison avec les sibylles de la chapelle Sixtine [Fig. 5]. En ce mois d'août 1511, alors que Raphaël est occupé à peindre le quatrième mur de la Chambre de la Signature, la chapelle est accessible pendant deux jours à l'occasion des fêtes de l'Ascension²⁵. Pour la première fois, les peintures encore inachevées de la voûte, sont

²² PANOFSKY, Erwin. *Tomb Sculpture. Four lectures on its changing aspects from ancient Egypt to Bernini*, New York : Abrams, 1992.

²³ L'idée de composition en « guirlande » est utilisée par DE VECCHI, Pierluigi. *Raphaël*, Paris : Citadelles & Mazenod, 2002, p. 272.

²⁴ JOANNIDES, P. *The Drawings of Raphael...*, op. cit., p. 10 ; CUZIN, Jean-Pierre. *Raphaël vie et œuvre*, Paris : Bibliothèque des Arts, 1983, p. 164 ; TAUTIL, Jean-Christian. « Prudence, Force et Tempérance dans le décor de la Chambre de la Signature », *Chroniques italiennes*, n° 60 (4/1999), p. 111-112. Je remercie Bertrand Cosnet qui m'a signalé cet article.

²⁵ Il n'est pas certain que Raphaël ait attendu cette occasion pour découvrir le travail en cours de son rival. Bramante, comme le raconte Vasari, possédait les clés de la chapelle Sixtine et avait pu y introduire son jeune compatriote, Cf. GOFFEN, R. *Renaissance Rivals...*, op. cit., p. 220.

II.

Mesmo que o *Moisés* de Michelangelo seja parte de um todo – uma das esculturas ornando o túmulo de Júlio II –, sua realização requeria que ele ficasse isolado, esboçado primeiramente em croquis, depois modelado na terra ou em cera e, enfim, talhado e cinzelado no bloco de mármore. Esse “detalhe”, essa figura retirada de seu contexto de origem, é um convite, uma solicitação à citação. Enxertar esse elemento independente no seio da trama narrativa de uma história teria sido, sem dúvida, mais complexo para Rafael do que inseri-lo, como é o caso aqui, ao lado de duas personificações alegóricas liberadas de toda ação. O destino funerário do *Moisés* permite lembrar que as Virtudes são também estreitamente associadas a esse contexto, constituindo, desde o fim da Idade Média, um dos elementos característicos da iconografia do túmulo²². Para o jogo sutil de curvas simétricas e movimentos recíprocos, Rafael conseguiu graciosamente unir em uma “guirlanda” com cores de flores as três mulheres isoladas.²³ Essa ligação das figuras é puramente formal ou existe um lugar mais profundo entre elas? Em outros termos, como se equilibra a referência, ao mesmo tempo transparente e insistente, à estátua de Michelangelo com as duas outras Virtudes? A crítica as julga fortemente “michelangelescas”, mas podemos ir mais longe e precisar de qual maneira elas o são?²⁴

A Prudência, situada no degrau elevado entre suas duas companheiras, suscita, de modo bastante lógico, a comparação com as sibilas da Capela Sistina [Fig. 5]. Nesse mês de agosto de 1511, enquanto Rafael estava ocupado a pintar a quarta parede da Câmara da Assinatura, a capela ficara acessível durante dois dias, em ocasião das festas da Ascensão²⁵.

que na impiedade das guerras civis, somos levados a considerar como uma bela ação não matar um concidadão”. In: PLÍNIO. *Histoire naturelle*. Tradução de J. André. XVI, 3-4. Paris: Les Belles Lettres, 1962, p. 24-6.

²² PANOFSKY, Erwin. *Tomb Sculpture. Four lectures on its changing aspects from ancient Egypt to Bernini*. New York: Abrams, 1992.

²³ A ideia de composição em “guirlanda” é indicada por DE VECCHI, Pierluigi. *Raphaël*. Paris: Citadelles & Mazenod, 2002, p. 272.

²⁴ JOANNIDES, P. *The Drawings of Raphael...*, op. cit., p.10; CUZIN, Jean-Pierre. *Raphaël vie et œuvre*. Paris: Bibliothèque des Arts, 1983, p. 164; TAUTIL, Jean-Christian. “Prudence, Force et Tempérance dans le décor de la Chambre de la Signature”. *Chroniques italiennes*, n. 60 (4/1999), p. 111-2. Agradeço a Bertrand Cosnet, que me indicou esse artigo.

²⁵ Não é certo que Rafael tenha esperado esta ocasião para

Pela primeira vez, as pinturas ainda inacabadas do teto foram reveladas. O eco da Sibila Eritreia de Michelangelo ressoa com verossimilhança na figura da Prudência, e de diversas maneiras [Fig. 6]. A pose, embora invertida em relação ao modelo, apresenta pontos em comum: a Sibila e a Virtude são apreendidas a partir do mesmo ponto de vista elevado e do mesmo ângulo, apresentando os rostos de perfil sobre um corpo de três quartos. As pernas estão cruzadas – embora de maneira diferente –, um braço cai ao longo do torso enquanto o outro está estendido para alcançar um objeto – o espelho da Prudência, o livro da Sibila. Comparada à Força e à Temperança, os hábitos da Prudência são mais reluzentes, apresentando uma harmonia de cores aciduladas, cuja origem deve-se buscar no teto da Capela Sistina. O branco luminoso, o laranja e o verde, que se transmuda em malva na sombra, já se notam na Sibila de Eritreia. Enfim, o detalhe de um *putto* sem asas, portador de uma chama, aparece à proximidade de cada uma das duas mulheres. Podemos falar, aí também, de citação, mas notando que o “grau” de transformação é menos elevado para a Prudência que para a Força, Rafael tendo apenas que adaptar, na pintura de sua Virtude, a imagem pintada de uma figura feminina.

De um ponto de vista iconográfico, a associação da Prudência e da Sibila não é incoerente. Quando os atributos das Virtudes cardeais foram estabelecidos por volta do século XII, a Prudência era identificada graças a seu livro, simbolizando sua capacidade de discernimento entre o Bem e o Mal²⁶. O livro, reunindo suas profecias, é também o atributo principal das sibilas. Mas Rafael o substituiu pelo espelho no qual ela se olha, objeto que, segundo Emile Mâle, reenvia à concepção da Prudência como o “total conhecimento de nós mesmos que sabe reger nossa conduta.”²⁷ Ele também a dotou do duplo rosto, juvenil e sereno, de Jano, que mostra o homem prudente como atento ao passado, ao presente e ao futuro.²⁸ Capaz de antecipar o futuro, a Prudência é, de alguma ma-

découvertes. L'écho de la Sibylle d'Érythrée de Michel-Ange résonne vraisemblablement dans la figure de la Prudence et cela de plusieurs façons [Fig. 6]. La pose, bien qu'inversée par rapport au modèle, présente des points communs: la sibylle et la Vertu sont saisies selon le même point de vue surélevé et selon le même angle, présentant leur visage de profil sur un corps de trois quarts. Les jambes sont croisées – bien que de manière différente –, un bras retombe le long du torse, quand l'autre est tendu en avant pour saisir un objet – le miroir de Prudence, le livre de la Sibylle. Comparée à la Force et à la Tempérance, les habits de la Prudence sont plus chatoyants, arborant une harmonie de couleurs acidulées dont l'origine n'est pas à chercher ailleurs qu'à la voûte de la Sixtine. Le blanc lumineux, l'orange et le vert qui vire au mauve dans l'ombre, se remarquent déjà sur la Sibylle d'Érythrée. Enfin, le détail d'un *putto* sans aile porteur d'une flamme, apparaît à proximité de chacune des deux femmes. On pourra parler là aussi de citation, tout en remarquant que le « degré » de transformation est moins élevé pour la Prudence que pour la Force, Raphaël n'ayant eu qu'à adapter dans la peinture de sa Vertu, l'image peinte d'une figure féminine.

D'un point de vue iconographique, l'association de la Prudence et de la sibylle n'est pas incohérente. Lorsque les attributs des Vertus cardinales furent établis autour du XII^{ème} siècle, la Prudence était identifiée grâce à son livre, symbolisant sa capacité de discernement entre le Bien et le Mal²⁶. Le livre, recueil de leurs prophéties, est aussi l'attribut principal des sibylles. Mais Raphaël lui a substitué ici le miroir dans lequel elle se regarde, objet, qui d'après Emile Mâle, renvoie à la conception de la Prudence comme la « pleine connaissance de nous-même qui sait régler notre conduite ».²⁷ Il l'a en outre doté du double visage, juvénile et sénile, de Janus, qui montre que l'homme prudent est attentif au passé, au présent et au futur.²⁸ Capable d'anticiper sur l'avenir, la Prudence est en quelque sorte, à l'instar des sibylles, une « voyante ».²⁹ La torche antique

descobrir o trabalho em curso de seu rival. Bramante, como conta Vasari, possuía as chaves da Capela Sistina e pôde introduzir ali seu jovem compatriota. Cf. GOFFEN, R. *Renaissance Rivals...*, op. cit., p. 220.

²⁶ KATZENELLENBOGEN, A. *Allegories of the Virtues and Vices...*, op. cit., p. 55.

²⁷ MÂLE, Emile. *L'art religieux à la fin du Moyen Âge en France* (1908). Paris: Armand Colin, 1995, p. 314.

²⁸ MÂLE, Emile. Op. cit., p. 321.

²⁶ KATZENELLENBOGEN, A. *Allegories of the Virtues and Vices...*, op. cit., p. 55.

²⁷ MÂLE, Emile. *L'art religieux à la fin du Moyen Âge en France* (1908). Paris: Armand Colin, 1995, p. 314.

²⁸ MÂLE, Emile. Op. cit., p. 321.

²⁹ La Prudence « ne s'interroge pas seulement sur le présent, mais réfléchit aussi sur le passé et sur l'avenir, examinant tout cela comme dans un miroir, à l'instar du médecin qui, selon Hippocrate, sait tout ce qui est, qui fut et qui sera ». VALERIANO, Piero. *Apud PANOFSKY, E. L'Œuvre d'art et ses*

que porte avec effort le *putto* pourrait être une référence à la *lucernam virtutum*, mentionnée par Aristote dans son *Éthique*, la lampe avec laquelle Prudence éclaire la voie pour ses trois autres compagnes.³⁰

Placé tel qu'il est, dans un entre deux, ce flambeau à la flamme ardente pourrait tout aussi bien se rapporter à la troisième vertu. Le *putto* qui le tient fixe avec intensité la Prudence, mais la Tempérance, elle, le touche avec son index et elle le désigne du regard à l'ange aux ailes violettes assis à ses côtés [Fig. 7]. Pour identifier cette vertu cardinale, Raphaël n'a pas choisi l'iconographie la plus diffusée en Italie à cette date. Même si Giotto, dans les fresques de la chapelle des Scrovegni à Padoue, avait bridé la bouche de sa Tempérance avec un mors, cet accessoire est plutôt rare de ce côté des Alpes.³¹ Depuis plus d'un siècle, on lui préfère le motif de l'eau versée d'une cruche dans une coupe de vin, pour figurer la nécessité de tempérer les plaisirs. Mais à l'origine, cette idée était signifiée au moyen d'une torche associée à un vase d'eau, car la Tempérance « éteint le feu du plaisir débridé », pour citer les mots de Julien Pomère, auteur, au V^{ème} siècle, d'un livre sur les vices et les vertus.³² En rapprochant dans la fresque la flamme et le mors -dont les rênes se perdent quelque part entre les cuisses de la femme-, le peintre actualise cette ancienne iconographie. Tempérer les ardeurs de la passion amoureuse, telle est, en effet, l'une des

significations. *Essais sur les arts visuels*. Paris: Gallimard, 1969, p. 271, traduction française de *Meaning in the Visual Arts. The Renaissance: Artist, Scientist, Genius*, New York, 1955.

³⁰ C'est ainsi qu'elle apparaît, par exemple, dans un manuscrit enluminé à Milan, vers 1349, pour Bruzio Visconti. Cf. DOREZ, Leon. *La Canzone delle virtù e delle scienze di Bartolomeo di Bartoli da Bologna*, Bergamo: Istituto Italiano d'arti grafiche editore, 1904, folio 2 verso du fac-simile (non paginé).

³¹ Le mors fait partie des attributs hétéroclites qui caractérisent ce que l'on a appelé la « nouvelle iconographie des Vertus », apparue en France au cours de la première moitié du XV^{ème} siècle, Cf. MÂLE, E. *L'Art religieux...*, op. cit., p. 311 ; ; TUVE, T. « Notes on the virtues and vices... », op. cit., p. 284 ; VOELKLE, William. « Morgan M. 359 and the origin of « the new iconography » of the virtues in the fifteenth century », in: *Album amicorum Kenneth C. Lindsay. Essays on Art and Literature*, sous la direction de Susan A. Stein et George D. McKee, Binghamton (State University of New York at Binghamton), 1990, p. 68 et suiv. L. Dorez indique que cette iconographie est d'origine italienne, Dante dans le *Comito* citant le « frein de Tempérance », cf. *La Canzone delle virtù e delle scienze...*, op. cit., p. 48 et note 42 p. 102.

³² KATZENELLENBOGEN, A. Op. cit., p. 55. L'association de la torche et du vase d'eau, se trouve, par exemple, dès le IX^{ème} siècle, représentée dans l'Évangélaire de Cambrai, reproduit dans l'ouvrage de A. Katzenellenbogen, fig. 32.

neira, como as sibilas, uma “vidente”.²⁹ A tocha antiga, que o *putto* carrega com esforço, poderia ser uma referência à *lucernam virtutum* mencionada por Aristóteles em sua *Ética*, a lâmpada com a qual a Prudência ilumina a vista de suas três outras companheiras.³⁰

Colocada tal como está, entre as duas, esta tocha em chama ardente poderia também se referir à terceira virtude. O *putto* que a sustenta fixa com intensidade a Prudência, mas a Temperança a toca com seu indicador e a designa, com o olhar, para o anjo com asas violeta sentado ao seu lado [Fig. 7]. Rafael não escolheu a iconografia mais difundida na Itália daquele momento para identificar essa virtude cardeal. Mesmo se Giotto, nos afrescos da capela dos Scrovegni em Pádua, tenha prendido à boca de sua Temperança um freio, esse acessório era mais raro nestes lados dos Alpes.³¹ Há mais de um século, preferiu-se o motivo da água despejada de uma moringa em um copo de vinho para figurar a necessidade de temperar os prazeres. Mas na origem, essa ideia era representada por uma tocha associada a um vaso d'água, pois a Temperança “apaga o fogo do prazer desenfreado”, para citar as palavras de Julianus Pomerius, autor no século

²⁹ A Prudência “não se interroga somente sobre o presente, mas reflete também sobre o passado e o futuro, examinando tudo como em um espelho, como o médico que, segundo Hipócrates, sabe tudo o que é, o que foi e o que será”. VALERIANO, Piero. *Apud PANOFSKY, E. L'Œuvre d'art et ses significations. Essais sur les arts visuels*. Paris: Gallimard, 1969, p. 271. Tradução francesa de *Meaning in the Visual Arts. The Renaissance: Artist, Scientist, Genius*. New York: Harper Torchbooks, 1955.

³⁰ É deste modo que ela aparece, por exemplo, em um manuscrito iluminado em Milão, por volta de 1349, por Bruzio Visconti. Cf. DOREZ, Leon. *La Canzone delle virtù e delle scienze di Bartolomeo di Bartoli da Bologna*, Bergamo: Istituto Italiano d'arti grafiche editore, 1904, folio 2 verso fac-simile (não paginado).

³¹ O freio faz parte dos atributos heteróclitos que caracterizam o que se chamou “nova iconografia das Virtudes”, aparecida na França ao curso primeira metade do século XV. Cf. MÂLE, E. *L'art religieux...*, op. cit., p. 311; TUVE, T. “Notes on the virtues and vices...”, op. cit., p. 284; VOELKLE, William. “Morgan M. 359 and the origin of ‘the new iconography’ of the virtues in the fifteenth century”. In: *Album amicorum Kenneth C. Lindsay. Essays on Art and Literature*, sob a direção de Susan A. Stein e Georges D. McKee, Binghamton: State University of New York at Binghamton, 1990, p. 68 et seq. L. Dorez indica que esta iconografia é de origem italiana, Dante, em *Comito*, citando o “freio da Temperança”, cf. *La Canzone delle virtù e delle scienze...*, op. cit., p. 48 e p. 102, nota 42.

V de um livro sobre os vícios e as virtudes.³² Aproximando, no afresco, a chama e o freio – cujas rédeas se perdem entre as coxas da mulher –, o pintor atualiza a antiga iconografia. Temperar os ardores da paixão amorosa é, com efeito, uma das características dessa virtude: e foi esta imagem que guiou o pintor na elaboração da figura.³³

III.

Das três Virtudes, é a que, sem dúvida, trai menos a “influência” de Michelangelo, e, com efeito, não é no *corpus* do mestre da Sistina que encontraremos a fonte desta figura. Se considerarmos a própria Câmara da Assinatura, basta dar meia volta sobre si mesmo para descobrir seu duplo sobre a parede oposta, a parede norte, como um reflexo em um espelho. Em frente ao afresco das Virtudes, Rafael pintou o *Parnaso*, evocação da Poesia, começado em 1510 e acabado nos primeiros meses de 1511 [Fig. 8]. Se Apolo está acompanhado pelas nove musas, entre os poetas de todas as épocas que povoam o célebre monte sombreado de louros figura apenas uma mulher, Safo, que Platão considerava como a décima musa [Fig. 9].³⁴ Embora tenha tomado cuidado de fazer girar a figura no sentido inverso, Rafael retomou para a Temperança quase a mesma pose de seu corpo em *contrapposto*. A cabeça e as pernas, uma ligeiramente levantada em relação à outra, estão orientadas na direção oposta àquela do torso e dos braços. Mas, assim como no *Moisés*, a transformação afeta os atributos e as vestimentas. Safo segura um pergaminho, sobre o qual seu nome está inscrito em latim, e uma lira, símbolo da poesia lírica, a qual ela foi a primeira a praticar.³⁵ Trajada com um vestido azul, ela exhibe a curva sensual de seu ombro e a borda de sua axila, deixada descoberta pela camisa caída. Cachos loiros escapam de seus cabelos trançados e presos, que uma coroa de

características de cette vertu, et c’est cette image qui a guidé le peintre dans l’élaboration de la figure.³³

III.

Des trois Vertus, c’est celle, sans doute, qui trahit le moins l’« influence » de Michel-Ange, et, en effet, ce n’est pas dans le corpus du maître de la Sixtine que l’on trouvera la source de cette figure. Si on l’envisage depuis la Chambre de la Signature elle-même, il suffit d’exécuter un demi-tour sur soi pour découvrir sur le mur opposé, le mur nord, son double, comme un reflet dans un miroir. En face de la fresque des Vertus, Raphaël a peint le *Parnasse*, évocation de la Poésie, commencé en 1510 et achevé au cours des premiers mois de 1511 [Fig. 8]. Si Apollon est accompagné des neuf muses, parmi les poètes de toutes époques qui peuplent le célèbre mont ombragé de lauriers, figure une seule femme, Sappho, que Platon considérerait comme la dixième muse [Fig. 9].³⁴ Bien qu’ayant pris soin de faire pivoter la figure dans le sens inverse, Raphaël a repris pour la Tempérance presque exactement la pose de son corps en *contrapposto*. La tête et les jambes, l’une légèrement surélevée par rapport à l’autre, sont orientées dans la direction opposée à celle du torse et des bras. Mais comme pour le *Moïse*, la transformation affecte les attributs et les vêtements. Sappho tient un parchemin sur lequel son nom est inscrit en latin, et une lyre, symbole de la poésie lyrique qu’elle fut la première à pratiquer.³⁵ Vêtue d’une robe bleue, elle exhibe la courbe sensuelle de son épaule et le bord de l’aisselle, laissés à découvert par la chemise affaissée. Des boucles blondes s’échappent de ses cheveux tressés et relevés, que maintient sur la tête une couronne de laurier. La chemise blanche de la Tempérance, en revanche, ne dévoile que ses avant-bras, la robe est resserrée autour de son cou et sa chevelure est dissimulée par un turban noué sous le menton. Raphaël peint la Tempérance comme une Sappho moins séduisante, plus réservée, une Sappho « tempérée » en quelque sorte. La citation est judicieuse car la poétesse, encore mal connue à

³² KATZENELLENBOGEN, A. Op. cit., p. 55. A associação entre a tocha e o vaso d’água se encontra representada, desde o século IX, no Evangelho de Cambrai, por exemplo, reproduzido na obra de A. Katzenellenbogen, fig 32.

³³ “A temperança reprime as paixões mais fogosas e mais propícias às dissensões”. In: *Dictionnaire de théologie catholique*, sob a direção de A. Vacant, E. Mangenot e E. Amann. Paris: Letouzey e Ané, 1943, t. XV-1, col. 95.

³⁴ JOOST-GAUGIER, Christiane. “Sappho, Appolo, Neopythagorean theory and *Numine afflatur* in Raphael’s fresco of the *Parnassus*”. *Gazette des Beaux-Arts*, 1993, CXII (outubro), p. 125.

³⁵ JOOST-GAUGIER, Christiane. Op. cit.

³³ « La Tempérance réprime les passions les plus fougueuses et les plus propices aux dissensions », *Dictionnaire de théologie catholique*, sous la direction de A. Vacant, E. Mangenot et É. Amann. Paris: Letouzey et Ané, 1943, t. XV-1, col. 95.

³⁴ JOOST-GAUGIER, Christiane. « Sappho, Appolo, Neopythagorean theory and *Numine afflatur* in Raphael’s fresco of the *Parnassus* ». *Gazette des Beaux-Arts*, 1993, CXII (octobre), p. 125.

³⁵ JOOST-GAUGIER, Christiane. Op. cit.

la Renaissance, incarne la passion à son paroxysme. C'est Ovide dans les *Héroïdes*, son recueil de lettres imaginaires écrites par des amoureuses célèbres, qui propagea l'idée que l'amour déçu de Sappho pour Phaon, la poussa au suicide.³⁶

En citant sa Sappho dans la *Tempérance*, Raphaël se cite lui-même. Cette autocitation introduit une rupture dans la cohérence de la fresque des Vertus puisque le référent de la figure n'est plus, comme pour la Force et la Prudence, une œuvre de Michel-Ange. La figure que Raphaël a choisie n'est pas anodine ; elle éclaire sans doute l'intention du peintre car elle est, elle-même, le produit d'une élaboration lente et complexe. On peut la voir comme une démonstration du travail effectué par Raphaël pour s'approprier ses emprunts, les transformer afin qu'ils deviennent un élément personnel et singulier de son propre vocabulaire artistique.

La réflexion qui devait conduire à la pose particulièrement sophistiquée de la Sappho, a commencé en 1507, avec la réalisation de la *Mise au Tombeau* pour Atalanta Baglioni [Fig.10].³⁷ Cantonné jusque là à la peinture de petits tableaux de dévotion, Raphaël, avec l'audace de la jeunesse, veut faire montre de ses talents et de sa culture. Il multiplie les citations de Michel-Ange dont il a eu l'occasion, tout récemment, d'étudier les œuvres à Florence et, pour la sainte femme qui soutient Marie évanouie, il se réfère à la Vierge du *Tondo Doni* [Fig. 11].³⁸ S'esquisse déjà dans cette figure agenouillée sur le sol, la torsion du *contrapposto*, le bras gauche levé vers la Vierge venant s'aligner au-dessus de la cuisse droite [Fig. 12]. Avec ses mèches folles, la coiffure de Sappho, moins stricte que celle de la sainte femme aux tresses impeccables, indique sans équivoque qu'entre la *Mise au Tombeau* et les fresques de la Chambre de la Signature, une autre référence est venue enrichir le travail de recherche du peintre. La chevelure de la poétesse évoque précisément celle de la *Léda*, peinte par Léonard de Vinci, l'autre grand « phare » florentin pour le jeune Raphaël. Ce tableau commencé en 1504 et peut-être achevé qu'en 1515, est connu à travers une série de croquis et d'esquisses préparatoires, dont la *Scapigliata* de Parme,

lousos mantém sobre a cabeça. A camisa branca da *Tempérance*, em troca, revela apenas o antebraço, o vestido é apertado em volta de seu pescoço e sua cabeleira é dissimulada por um turbante amarrado sob o queixo. Rafael pinta a *Tempérance* como uma Safo menos sedutora, mais reservada, uma Safo “temperada”, de alguma maneira. A citação é judiciosa, pois a poetisa, ainda mal conhecida na Renascença, encarna a paixão em seu paroxismo. Foi Ovídio, em suas *Heroidas*, conjunto de cartas imaginárias escritas por amorosas célebres, quem propagou a ideia de que o amor não correspondido de Safo por Fáon a levou ao suicídio.³⁶

Citando sua Safo na *Tempérance*, Rafael citou a si próprio. Essa autocitação introduz uma ruptura na coerência do afresco das Virtudes, já que a referência da figura não é mais, como para a *Força* e a *Prudência*, uma obra de Michelangelo. A figura que Rafael escolheu não é anódina; ela ilumina sem dúvida a intenção do pintor, pois é o produto de uma elaboração lenta e complexa. Podemos vê-la como uma demonstração do trabalho efetuado por Rafael ao se apropriar de seus empréstimos e transformá-los, para que se tornem um elemento pessoal e singular de seu próprio vocabulário artístico.

A reflexão que deveria conduzir à pose particularmente sofisticada de Safo começou em 1507, com a realização do *Sepultamento de Cristo* para Atalanta Baglioni [Fig. 10].³⁷ Até então limitado à pintura de pequenos quadros de devoção, Rafael, com a audácia da juventude, quis mostrar seu talento e sua cultura. Multiplicou as citações de Michelangelo, de quem teve a oportunidade de estudar as obras em Florença e, através da santa que sustenta Maria desfalecida, refere-se à Virgem do *Tondo Doni* [Fig. 11].³⁸ Esboça-se, desde então, na figura ajoelhada sobre o solo, a torção do *contrapposto*: o braço esquerdo levantado em direção à Virgem vindo alinhar-se acima da coxa direita [fig. 12]. Com suas mechas em desordem, o penteado de Safo, menos estrito que aquele da santa com tranças impecáveis, indica sem equívoco que, entre o *Sepultamento* e os afrescos da Câmara da Assinatura, outra referência veio enriquecer o trabalho de pesquisa do pintor. A

³⁶ JOOST-GAUGIER, Christiane. Op. cit., p. 127. *Id.*, p. 127.

³⁷ GOFFEN, R. *Renaissance Rivals...*, op. cit., p. 213 et suiv. Pour sa part, P. Joannides affirme que la Sappho est une citation de l'*ignudo* qui se trouve, à la voûte de la Sixtine, à côté de l'Adam de la *Création de l'homme*, in : *The Drawings of Raphael...*, op. cit., p. 10.

³⁸ GOFFEN, R. op. cit., p. 206-13.

³⁶ JOOST-GAUGIER, Christiane. Op. cit., p. 127.

³⁷ GOFFEN, R. Op. cit., p. 213 et seq. Já P. Joannides afirma que Safo é uma citação do *ignudo* que se encontra na abóbada da Sistina, ao lado de Adão, na *Criação do homem*. In: *The Drawings of Raphael...*, op. cit., p. 10.

³⁸ GOFFEN, R. op. cit., p. 206-13.

cabeleira da poetisa evoca precisamente a de *Leda*, pintada por Leonardo da Vinci, outro grande “faro!” florentino para o jovem Rafael. O quadro começado em 1504, e provavelmente terminado em 1515, era conhecido por meio de uma série de croquis e esboços preparatórios, entre os quais *Scapigliata* de Parma, e inúmeras cópias e variações realizadas por discípulos do mestre, a partir do original perdido [Fig. 13].³⁹ Desde 1505, o próprio Rafael tinha, em um desenho, copiado a invenção de Leonardo.⁴⁰ De *Leda*, ele tomou o detalhe do ombro carnudo, cuja curva se prolonga na do braço diante do busto, mas também o movimento da coxa oposta que avança em relação à outra. O ponto comum entre essas duas figuras – a *Virgem* de Michelangelo e a *Leda* de Leonardo – reside no movimento em espiral que percorre o corpo e determina a pose. Safo e a Temperança não estão mais sentadas no chão, como Maria no *Tondo Doni*, e como a santa do Sepultamento, mas não estão ainda em pé, como a *Leda* e como viria a ser a *Galatea* da Farnesina, que constituiria no ano seguinte, em 1512, o término deste trabalho [Fig. 14].⁴¹ Com esta fábula mitológica, Rafael expressa uma ideia próxima daquela que encarna a Temperança, a saber, a necessidade de temperar a paixão erótica. Como a virtude cardeal, a ninfa segura as rédeas de sua biga puxada por dois golfinhos, um dos quais morde um polvo na passagem. Embora espantoso, o detalhe pode ser decifrado: o mamífero é um símbolo da castidade, enquanto o molusco remete à concupiscência.⁴² Cercado de casais de náiades e tritões lascivos, a ninfa eleva seu olhar em direção a um cupido carrancudo que segura suas flechas. A espiral flexível, que traduz no corpo da *Leda* de Leonardo sua “hesitação doce (...), tomada entre dois apelos e dois desejos amorosos ao mesmo tempo complementares e contraditórios”, tende, com Rafael, a um *contrapposto*, figurando a sublimação.⁴³ É em direção a um anjo o indicador apontado para o céu, imagem do amor divino que olha a Temperança, se desviando do *putto* sem asas que tem a tocha na qual queima o fogo das paixões terrestres. Da mesma maneira, a pose espiralada de Safo poderia figurar a sublimação em sua arte dos

et plusieurs copies et variations réalisées d’après l’original perdu, par des disciples du maître [Fig. 13].³⁹ Dès 1505, Raphaël lui-même avait, dans un dessin, copié l’invention de Léonard.⁴⁰ C’est à la *Léda* qu’il a pris le détail de l’épaule charnue dont la courbe se prolonge dans celle du bras ramené devant le buste, mais aussi le mouvement de la cuisse opposée qui s’avance par rapport à l’autre. Le point commun entre ces deux figures – la *Virgée* de Michel-Ange et la *Léda* de Léonard – réside dans le mouvement en spirale qui parcourt le corps et détermine la pose. La Sappho et la Tempérance ne sont plus assises par terre, comme Marie dans le *Tondo Doni* et comme la sainte femme de la *Mise au Tombeau*, mais elles ne sont pas encore debout, comme la *Léda* et comme le sera la *Galatée* de la Farnésine qui constituera, l’année suivante, en 1512, l’aboutissement de ce travail [Fig. 14].⁴¹ Avec cette fable mythologique, Raphaël décline une idée proche de celle qu’incarne la Tempérance, à savoir la nécessité de tempérer la passion érotique. Comme la vertu cardinale, la nymphe tient des rênes, ceux de son char tirés par deux dauphins dont l’un croque au passage un poulpe. Pour être étonnant, le détail ne s’en laisse pas moins décrypté: le mammifère est un symbole de chasteté alors que le mollusque renvoie à la concupiscence.⁴² Entourée de couples de náiades et de tritons lascifs, la nymphe lève son regard vers un cupidon maussade qui retient ses flèches. La souple spirale, qui traduit dans le corps de la *Léda* de Léonard, son « hésitation douce (...), prise entre deux appels et deux désirs amoureux à la fois complémentaire et contradictoire», se tend avec Raphaël en un *contrapposto*, figurant la sublimation.⁴³ C’est vers un ange l’index pointé au ciel, image de l’amour divin, que penche la Tempérance, se détournant du *putto* sans ailes qui tient la torche où brûle le feu des passions terrestres. De la même manière, la pose spiralee de Sappho pourrait figurer la sublimation dans son art des affres du désir amoureux : c’est à un groupe de poètes où l’on reconnaît Pétrarque – chantre de l’amour chaste – qu’elle accorde toute son attention.⁴⁴

³⁹ ARASSE, Daniel. *Léonard de Vinci. Le rythme du monde*. Paris: Hazan, 1997, p. 420-8.

⁴⁰ JOANNIDES, P. op. cit., p. 156, n. 98.

⁴¹ OBERHUBER, Konrad. *Raphaël*. Paris: Editions du Regard, 1999, p. 170-2.

⁴² OBERHUBER, Konrad. Op. cit., p. 170.

⁴³ ARASSE, D. Op. cit., p. 428.

³⁹ ARASSE, Daniel. *Léonard de Vinci. Le rythme du monde*. Paris: Hazan, 1997, p. 420-8.

⁴⁰ JOANNIDES, P. op. cit., p. 156, n. 98.

⁴¹ OBERHUBER, Konrad. *Raphaël*. Paris: Editions du Regard, 1999, p. 170-2.

⁴² OBERHUBER, Konrad. Op. cit., p. 170.

⁴³ ARASSE, D. Op. cit., p. 428.

⁴⁴ OBERHUBER, Konrad. Op. cit., p. 105.

IV.

Le travail qui a conduit à la splendide invention plastique de la Sappho, correspond d'assez près à la définition que donnait justement Pétrarque du style. Il prônait « la création d'un style notre, issu de la réélaboration de plusieurs ». ⁴⁵ Dans la fresque des Vertus, que l'on peut voir comme une mise en œuvre de ce programme, la Tempérance figurerait ce travail d'appropriation et de transformation, mais aussi son caractère profondément intime. Elle se distingue des deux autres vertus, sur lesquelles, en comparaison, l'intervention du peintre paraît plus modérée. En effet, il a repris telle quelle la posture du *Moïse*, sans s'attaquer intrinsèquement à la forme, se limitant à opérer des changements « extérieurs », comme le sexe et les habits de la figure. Les adaptations qu'il a fait subir à la Sibylle d'Érythrée semblent encore plus limitées. La provenance des citations, choisies, à n'en pas douter, avec une intention précise par Raphaël, pourrait suggérer cette idée d'une progression dans l'investissement et l'intériorité du travail du peintre. On remarquera que de la Force à la Prudence et à la Tempérance, le lieu d'origine des œuvres citées évolue de la sphère publique à la sphère privée. Même si en 1511, la statue de Michel-Ange devait se trouver « physiquement » dans l'atelier de la via Marcello de'covi – le *Moïse* était destiné à la basilique Saint-Pierre, dont l'accès n'est pas réservé comme celui, à l'intérieur du palais du Vatican, de la chapelle Sixtine à la voûte de laquelle trône la Sibylle d'Érythrée. Quant à la Chambre de la Signature, elle était destinée, à l'origine, à accueillir la bibliothèque privée du pape. La Chambre de la Signature est le lieu où le génie de Raphaël s'est manifesté aux yeux de tous, lorsque fut découverte, en 1509, la grande fresque de l'École d'Athènes. Rien dans les œuvres réalisées précédemment, n'annonçait la majesté et la nouveauté du style que ce jeune peintre de vingt-six ans allait révéler. La citation de la Sappho dans la Tempérance, est à la fois une revendication du travail de peintre, de sa sidérante faculté à transformer les formes, mais aussi, peut-être, dans cette autoréférence, dans cet écho à son *opus magnus*, l'affirmation d'une fierté et, encore plus, de l'*auctoritas* de l'artiste. De ce point de vue, les emprunts si transparents à l'œuvre de Michel-Ange apparaissent comme des faire valoir de son propre travail.

⁴⁵ Citado por DE VECCHI, Op. cit., p. 85.

tormentos do desejo amoroso: é em um grupo de poetas que reconhecemos Petrarca – cantor do amor casto – a quem ela concede toda sua atenção. ⁴⁴

IV.

O trabalho que conduziu à esplêndida invenção plástica da Safo corresponde bastante à definição que, justamente, Petrarca dava para estilo. Ele preconizava “a criação de um estilo nosso, saído da reelaboração de inúmeros”. ⁴⁵ No afresco das Virtudes, que podemos ver como a execução desse programa, a Temperança figuraria este trabalho de apropriação e transformação, mas também seu caráter profundamente íntimo. Ela se distingue das duas outras virtudes, sobre as quais, em comparação, a intervenção do pintor parece mais moderada. Com efeito, ele retomou tal e qual a postura do *Moisés*, sem atacar intrinsecamente a forma, limitando-se a operar transformações “exteriores”, como o sexo e as roupas da figura. As adaptações às quais Rafael submeteu a Sibila de Eritreia parecem ainda mais limitadas. A origem das citações, escolhidas sem dúvida com uma intenção precisa, poderia sugerir a ideia de uma progressão no investimento e na interioridade do trabalho do pintor. Note-se que, da Força à Prudência e à Temperança, o lugar de origem das obras citadas evolui da esfera pública para a esfera privada. Mesmo se, em 1511, a estátua de Michelangelo se encontrasse “fisicamente” no atelier da via Marcello de' Covi – o *Moisés* estava destinado à Basílica de São Pedro, cujo acesso não era reservado como, no interior do palácio do Vaticano, o da capela Sistina, no teto da qual trona a Sibila de Eritreia. Quanto à Câmara da Assinatura, estava destinada, em sua origem, a acolher a biblioteca privada do Papa. A Câmara da Assinatura foi o lugar onde o gênio de Rafael se manifestou aos olhos de todos, quando foi revelado, em 1509, o grande afresco *Escola de Atenas*. Nada nas obras realizadas precedentemente anunciava a majestade e a novidade do estilo que o jovem pintor de vinte e seis anos tinha revelado. A citação de Safo na Temperança é, por sua vez, uma reivindicação do trabalho do pintor, de sua inacreditável faculdade de transformar as formas, mas também, talvez, nesta autorreferência, neste eco para seu *opus magnus*, a afirmação de um orgulho e, mais ainda, da *auctoritas* do artista. Desse ponto de vista, os plágios tão

⁴⁴ OBERHUBER, Konrad. Op. cit., p. 105.

⁴⁵ Citado por DE VECCHI, Op. cit., p. 85.

transparentes da obra de Michelangelo aparecem como afirmação de seu próprio trabalho.

Veladamente, o que apontam as reservas dos historiadores da arte é o caráter por *demais* visível das citações de Rafael. Podemos postular, sem ousar muito, que se elas são tão visíveis, é porque o pintor queria que elas o fossem. Essa intenção encontra uma completa justificativa no contexto da teoria da arte da Renascença, no qual, tanto em literatura, como nas artes plásticas, domina a doutrina da imitação. A qualidade da obra depende do ou dos modelos aos quais se faz referência, e não de qualquer originalidade. A questão era atual em Roma, onde, em 1512, Pico della Mirandola e Pietro Bembo falavam sobre o assunto.⁴⁶ Mas podemos também interrogar sobre a visibilidade real das citações na época em que foram produzidas, época em que a reprodução estava engatinhando e quando o Vaticano não abria todas as suas portas para filas de turistas.⁴⁷ Se a citação instaure uma relação entre dois autores – aquele que cita e aquele que é citado –, ela requer também um terceiro, aquele que a interpreta. “O leitor é o interprete da citação (...). Ocorre o mesmo com a leitura, ato de interpretação da citação: uma relação interdiscursiva e sempre triangular; só tem sentido *paru* um terceiro e *por* este terceiro que intermedeia para avaliar as partes, as forças em presença.”⁴⁸ A identidade deste intérprete não deixa dúvidas aqui. Foi a Júlio II que Rafael se endereçou, o único que dispunha de todas as chaves para decifrar seu trabalho. Não apenas porque os afrescos das Virtudes estavam situados em seus apartamentos privados, mas também porque ele foi o comanditário das três obras citadas. As de Michelangelo, no momento em que Rafael acabava a decoração da Câmara da Assinatura, praticamente não tinham sido vistas. O teto da Sistina, onde aparecia a Sibila de Eritreia, só tinha sido brevemente acessível ao público por dois dias, 14 e 15 de agosto

À mots couverts, ce que pointent les réserves des historiens de l’art, c’est le caractère *trop* visible des citations de Raphaël. On peut postuler, sans trop s’avancer, que si elles sont si visibles, c’est que le peintre voulait qu’elles le soient. Cette intention trouve une entière justification dans le contexte de la théorie de l’art de la Renaissance où en littérature, comme dans les arts plastiques, domine la doctrine de l’imitation. La qualité de l’œuvre dépend du ou des modèles auxquels elle se réfère et non d’une quelconque originalité. La question est d’actualité à Rome où, en 1512, Pico della Mirandola et Pietro Bembo échangent sur le sujet.⁴⁶ Mais on peut aussi s’interroger sur la visibilité réelle de ces citations à l’époque où elles furent produites, époque où la reproduction n’en était qu’à ses balbutiements et où le Vatican n’ouvrait pas toutes ses portes à des files de touristes.⁴⁷ Si la citation instaure une relation entre deux auteurs – celui qui cite et celui qui est cité –, elle requiert aussi un tiers, celui qui l’interprète. « Le lecteur est l’interprète de la citation (...) Il en va de même de la lecture, acte d’interprétation de la citation : une relation interdiscursive est toujours triangulaire ; elle n’a de sens que *pour* un tiers et *par* ce tiers qui s’entremet pour évaluer les parties, les forces en présence »⁴⁸. L’identité de cet interprète ne fait ici aucun doute. C’est à Jules II que Raphaël s’adresse, le seul disposant de toutes les clés pour déchiffrer son travail. Non seulement, parce que la fresque des Vertus est située dans ses appartements privés, mais aussi parce qu’il est le commanditaire des trois œuvres citées. Celles de Michel-Ange, au moment où Raphaël achève le décor de la Chambre de la Signature, n’avaient pratiquement jamais été vues. La voûte de la Sixtine où apparaît la Sibylle d’Érythrée n’avait été que très brièvement accessible au public, soit deux jours, le 14 et le 15 août 1511. Mais plus rares encore étaient ceux qui, en 1511, avaient pu avoir accès aux projets concernant le tombeau du pape et, par conséquent, à la statue du *Moïse*.⁴⁹ Cela

⁴⁶ BATTISTI, Eugenio. “Il Concetto d’imitazione nel Cinquecento italiano”. In: *Rinascimento e Barocco*. Turin: Einaudi, 1960, p. 175-92.

⁴⁷ Rafael organizou muito cedo, com a cumplicidade de Marcantonio Raimondi, a difusão de suas invenções graças ao comércio da reprodução de suas obras em gravura. Cf. PON, Lisa. *Raphael, Dürer and Marcantonio Raimondi. Copying and the Italian Renaissance Print*. New Haven: Yale University Press, 2004. R. Goffen, sem explicar, mostra que, a partir de 1512, Ticiano estava a ponto de citar os afrescos do teto da Capela Sistina. Cf. *Renaissance Rivals...*, op. cit., p. 267.

⁴⁸ COMPAGNON, A. Op. cit., p. 73.

⁴⁶ BATTISTI, Eugenio. “Il Concetto d’imitazione nel Cinquecento italiano”. In: *Rinascimento e Barocco*. Turin: Einaudi, 1960, p. 175-92.

⁴⁷ Raphaël organisa très tôt, avec la complicité de Marcantonio Raimondi, la diffusion de ses inventions grâce au commerce de la reproduction gravée de ses œuvres, Cf. PON, Lisa. *Raphael, Dürer and Marcantonio Raimondi. Copying and the Italian Renaissance Print*, New Haven: Yale University Press, 2004. R. Goffen, sans l’expliquer, montre que dès 1512 Titien était en mesure de citer les fresques de la voûte de la Sixtine, cf. *Renaissance Rivals...*, op. cit., p. 267.

⁴⁸ COMPAGNON, A. Op. cit., p. 73.

⁴⁹ Sur le secret dont Michel-Ange entourait la réalisation de ses œuvres, cf. GOFFEN, R. Op. cit., p. 120, 147, 183.

signifie, qu'à part quelques membres de l'entourage proche du pape, il est probable que personne, à l'origine, n'était en mesure de percevoir les références secrètes de ces figures vertueuses. Plus que jamais, l'art de la citation apparaît ici comme un jeu cultivé, réservé à une élite. Si la Force armée du chêne des Della Rovere incitait à attribuer cette vertu au pape lui-même, n'en est-il pas de même pour les deux autres ? Ces vertus sont indissociables de Jules II, dans la mesure où c'est lui qui est à l'origine de la création des œuvres dont elles sont la citation. Ces vertus sont, en quelque sorte, celles du pape et qui d'autre mieux que lui, le représentant de Dieu sur terre, se devait de les cultiver ? On reconnaît là la grâce avec laquelle Raphaël a su élaborer dans sa fresque l'hommage à l'homme de pouvoir mais aussi au mécène avisé que fut Jules II.

La visibilité des citations de Raphaël est peut-être le signe de quelque chose d'autre encore, de plus personnel. Si, comme l'écrit Antoine Compagnon, « la citation fait retentir la lecture dans l'écriture », en peinture, ne peut-on pas dire que la citation est le souvenir d'un regard⁵⁰? Avant même d'avoir l'idée de se les approprier, Raphaël a vu le *Moïse* et la *Sibylle*. Quelque chose en eux, un « scintillement », a arrêté son regard⁵¹? Était-ce de l'admiration, de l'étonnement, un enthousiasme ? Le contraire, en tout cas, est difficilement imaginable : un artiste citerait-il une œuvre qu'il n'a pas appréciée⁵²?

« Toute citation » affirme Louis Marin « est, *nolens volens*, un aveu, celui d'un plaisir pris à un texte, à un passage d'un texte, celui d'une émotion ou d'une passion, celui de la fulgurance brève et locale de la beauté, éblouissant singulièrement l'œil, le cœur du sujet. Aveu d'une jouissance « propre », trait du fantasme d'un désir : valeur autobiographique ». ⁵³

Plaisir, émotion, passion, jouissance, désir... ou « petit coup de foudre parfaitement arbitraire » pour A. Compagnon, le vocabulaire choisi pour évoquer cette sollicitation de la citation

⁵⁰ COMPAGNON, A. Op. cit., p. 27.

⁵¹ MARIN, Louis. « De la citation. Notes à partir de quelques œuvres de Jasper Johns », *Artstudio*, 1989, n° 12, p. 121.

⁵² L'humour, voire l'ironie – mais pas l'ennui ou le dégoût – peuvent être à l'origine de la sollicitation de la citation. Voir, par exemple, l'usage que fait Tintoret dans sa *Léda et le cygne* (Florence, Musée des Offices) de la *Léda* de Léonard et de sa variation en *Sappho* par Raphaël.

⁵³ MARIN, Louis. Op. cit., p. 129.

de 1511. Mais rares ainda eram aqueles que, em 1511, puderam ter acesso aos projetos referentes ao túmulo do Papa e, por consequência, à estátua de *Moisés*.⁴⁹ Isso significa que, à parte alguns membros da comitiva próxima do Papa, de início, é provável que ninguém estivesse à altura de perceber as referências secretas nessas figuras virtuosas. Mais do que nunca, a arte da citação aparecia como um jogo cultivado, reservado a uma elite. Se a Força armada do carvalho dos Della Rovere incitava atribuir esta virtude ao próprio Papa, não vale o mesmo para as outras duas? Essas virtudes são indissociáveis de Júlio II, na medida em que foi dele a iniciativa das obras que estão citadas. Essas virtudes são, de alguma maneira, as do Papa, e quem mais do que ele, o representante de Deus na Terra, deveria cultivá-las? Reconhecemos aí a graça com a qual Rafael soube elaborar em seu afresco a homenagem ao homem de poder, mas também ao mecenas sagaz que foi Júlio II.

A visibilidade das citações de Rafael é talvez o signo de alguma outra coisa, mais pessoal. Se, como escreve Antoine Compagnon, “a citação faz ressoar a leitura na escritura”, na pintura, não podemos dizer que a citação é a lembrança de um olhar⁵⁰? Antes mesmo de ter a ideia de se apropriar, Rafael viu o *Moisés* e a *Sibila*. Alguma coisa nelas, uma “cintilação” atraiu seu olhar⁵¹? Foi admiração, espanto, entusiasmo? O contrário, em todo caso, é dificilmente imaginável: um artista citaria uma obra que ele não apreciaria⁵²?

Toda citação é, *nolens volens*, uma confissão, a do prazer obtido em um texto, em uma passagem de um texto, a de uma emoção ou de uma paixão, a do fulgor breve e local da beleza, deslumbrando singularmente o olho, o cerne do tema. Confissão de um gozo “próprio”, traço do fantasma de um desejo: valor autobiográfico. ⁵³

⁴⁹ Sobre o segredo do qual Michelangelo se cercava na realização de suas obras, cf. GOFFEN, R. Op. cit., p. 120, 147, 183.

⁵⁰ COMPAGNON, A. Op. cit., p. 27.

⁵¹ MARIN, Louis. “De la citation. Notes à partir de quelques œuvres de Jasper Johns”. *Artstudio*, 1989, n. 12, p. 121.

⁵² O humor, senão ironia – mas não um aborrecimento ou o desgosto – poderia estar na origem da sollicitação da citação. Ver, por exemplo, o uso que faz Tintoretto, em sua *Léda et le cygne* (Florence, Musée des Offices), da *Léda* de Leonardo e de sua variação na Safo de Rafael.

⁵³ MARIN, Louis. Op. cit., p. 129.

Prazer, emoção, paixão, apreciação, desejo... Ou “pequena paixão à primeira vista perfeitamente arbitrária”, para A. Compagnon, o vocabulário escolhido para evocar a solitação da citação é eloquente.⁵⁴ A habilidade com a qual Ticiano dissolvia suas citações seria o signo de um pudor em desvelar suas emoções⁵⁵? Enquanto Rafael, quase não as dissimulando, não fazia segredo do prazer que tinha em olhar as obras de arte.⁵⁶

Tradução: Martinho Alves da Costa Junior

est éloquent.⁵⁴ L’habileté avec laquelle Titien fondait ses citations serait-elle le signe d’une pudeur à dévoiler ses émotions⁵⁵? Tandis que Raphaël en ne les dissimulant guère, ne faisait pas de secret du plaisir qu’il prenait à regarder les œuvres d’art.⁵⁶

⁵⁴ COMPAGNON, A. Op. cit., p. 23.

⁵⁵ “Dissimuler la citation est alors un geste de pudeur”. In: MARIN, L. Op. cit., p. 129.

⁵⁶ Vasari evoca precisamente a paixão de Rafael pela arte; cf. BETTARINI, R.; BAROCCHI, Paola (org.). *Le Vite de’ piu eccellenti pittori, scultori, architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*. Florence: Sansoni, 1966-1997, testo IV, p. 196-7.

⁵⁴ COMPAGNON, A. Op. cit., p. 23.

⁵⁵ « Dissimuler la citation est alors un geste de pudeur » In: MARIN, L. Op. cit., p. 129.

⁵⁶ Vasari évoque précisément la passion de Raphaël pour l’art, cf *Le Vite de’ piu eccellenti pittori, scultori, architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, édition établie par Rosanna Bettarini et Paola Barocchi, Florence: Sansoni, 1966-1997, testo IV, pp. 196-197.

1 Raphaël, *Les Vertus*, 1511

2 Raphaël, *Le mur de la Justice*, 1511



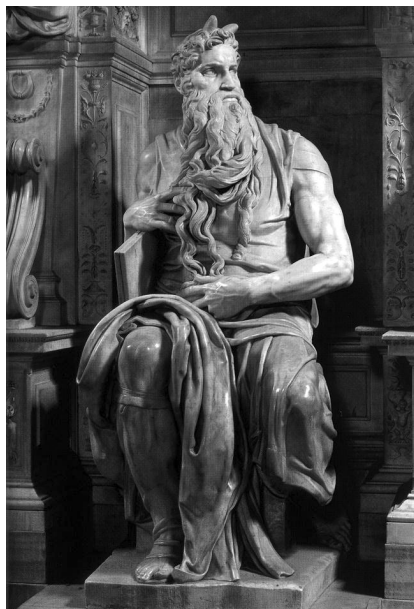
1

2





3



4

5



6

3 Raphaël, *Les Vertus*, détail: « La Force », 1511

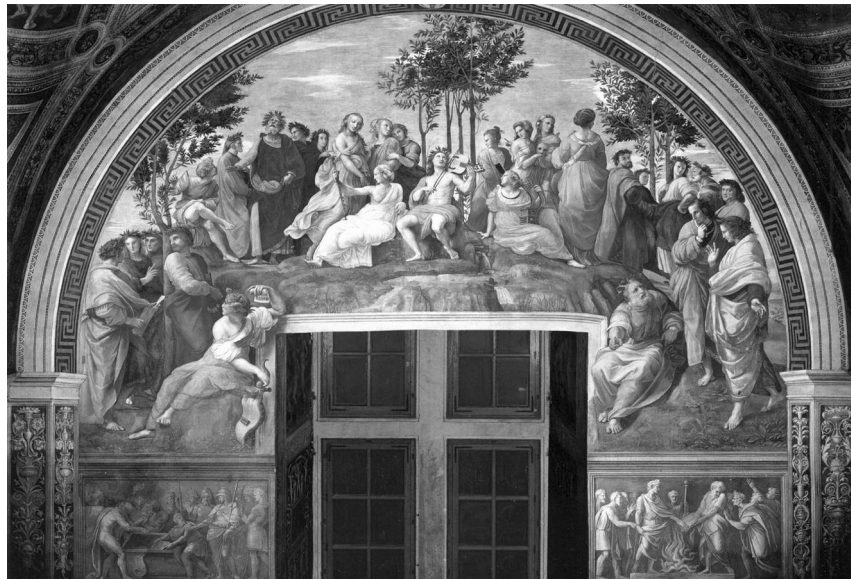
4 Michel-Ange, *Moïse*, vers 1515

5 Raphaël, *Les Vertus*, détail: « La Prudence », 1511

6 Michel-Ange, *La Sibylle d'Érythrée*, 1509

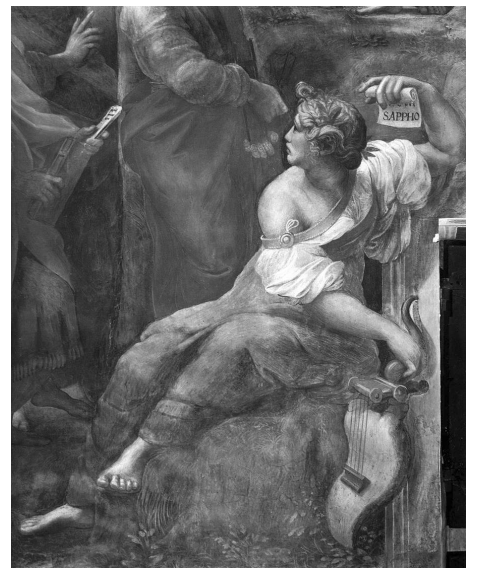


7



8

9



7 Raphaël, *Les Vertus*, détail: « La Tempérance », 1511

8 Raphaël, *Le Parnasse*, 1510-1511

9 Raphaël, *Le Parnasse*, détail: « Sappho », 1510-1511



10

10 Raphaël, *La Mise au tombeau*, 1507

11 Michel-Ange, *Sainte Famille avec saint Jean-Baptiste* dit *Tondo Doni*, 1506

12 Raphaël, *La Mise au tombeau*,
détail: « sainte femme soutenant
Marie évanouie », 1507

12



11





13

13 D'après Léonard de Vinci,
Léda et le cygne, 1510-1515

14 Raphaël, *Le Triomphe
de Galatée*, 1512

14

