

Originalveröffentlichung in: Galard, Jean (Hrsg.): *Ruptures : de la discontinuité dans la vie artistique; [colloque ... au Musée du Louvre les 26 et 27 mai 2000]*, Paris 2002, S. 72-99

Online-Veröffentlichung auf ART-Dok (2023),

DOI: <https://doi.org/10.11588/artdok.00008707>

## LE JARDIN DE COSME I<sup>ER</sup> À CASTELLO

### RÉFLEXIONS SUR LE MANIÉRISME ET L'HISTOIRE DE L'ART

MICHAEL F. ZIMMERMANN

Directeur adjoint de l'Institut central d'histoire de l'art, Munich

Traduit de l'allemand par Aude Virey-Wallon

#### Histoire du terme « maniérisme » : art introspectif ou « style élégant » ?

Le maniérisme en tant que désignation stylistique est un concept du xx<sup>e</sup> siècle qui suppose l'expérience préalable des avant-gardes<sup>1</sup>. Il n'en plonge pas moins ses racines dans le discours des contemporains : comme Georg Weise fut l'un des premiers à le souligner, il dérive du mot italien *maniera* (manière) qui désignait, depuis le xiv<sup>e</sup> siècle, le style personnel et l'élégance, avant qu'il n'entre au xv<sup>e</sup> siècle dans le répertoire terminologique de la description des œuvres d'art<sup>2</sup>. Dans son *Libro del cortigiano* (*Le Livre du courtisan*) paru en 1528, Baldassare Castiglione célèbre la qualité essentielle de toute apparition à la cour et de tout discours rhétorique : la *sprezzatura*, ou apparente désinvolture derrière laquelle doivent se cacher la discipline et l'érudition<sup>3</sup>. Dans les *Lezioni* de Benedetto Varchi prononcées à Florence en 1547 et publiées en 1550, la *sprezzatura* cède la place à la *grazia*<sup>4</sup>. Les grâces divine et princière s'allient dans ce terme à la grâce de la femme admirée, de l'homme de cour et de l'artiste. C'est aussi au nom de la *grazia* que l'art prend ses distances par rapport à lui-même : parfaite est la beauté quand elle est consciente. Ainsi détaché de lui-même, l'art renégocie sans cesse les limites entre l'œuvre (*ergon*) et l'accessoire (*parergon*).

Ce n'est qu'à partir du milieu du xv<sup>e</sup> siècle que le terme de *maniera*, mot à la définition incertaine plus ou moins synonyme de style, sera de plus en plus utilisé pour évoquer l'extravagance et l'affectation. En 1550, Vasari critique la *maniera* de Pérugin, lorsqu'il exprime des

sentiments religieux par le biais de figures fortement émotionnelles, voire extatiques, isolées au sein d'espaces presque vides<sup>5</sup>. Quant à Lodovico Dolce, il déplore dès 1557 l'utilisation répétitive de corps aux agitations véhémentes et de têtes toujours trop caractérisées, dans un dialogue fictif sur la peinture, dont le titre – *L'Aretino* – reprend le nom du principal interlocuteur<sup>6</sup>. Ce reproche à l'égard d'un style artistique, que Dolce choisit délibérément de placer dans la bouche de l'un de ses plus ardents défenseurs, rejoindra bientôt la propagande de la Contre-Réforme qui s'élève entre autres contre les nudités présentes dans le *Jugement dernier* de Michel-Ange, peint entre 1534 et 1541. En 1552, c'est contre l'inconvenance du style dans les représentations bibliques, contre la démonstration des excès de l'art dans la fougue et la vigueur des corps, mais aussi contre tout recours aux *imagines prophanae*, que se tourne le moine dominicain Ambrosius Catharinus, dont les sermons sur les épîtres de saint Paul, en 1538, avaient impressionné Michel-Ange, Vittoria Colonna et Francisco de Hollanda<sup>7</sup>. En 1564, un an à peine après la promulgation des décrets sur les images du concile de Trente, paraissent les *Due Dialoghi... degli errori de Pittori* (« Dialogues sur les erreurs et les abus des peintres dans les scènes historiées ») de Giovanni Andrea Gilio. Cet écrit volontairement pondéré est fondé sur le principe de l'adéquation du style au récit : l'auteur accepte la rhétorique savante, mais aussi la nudité antique et l'érotisme, pour l'art et la poésie privés mais non pour la peinture officielle ou religieuse. Pour la première fois, l'excentricité maniériste, l'exhibition inconvenante et manifeste du privé en public deviennent autant de critères d'accusations précises. S'il reproche à Michel-Ange de nombreuses atteintes aux règles du *decorum* horacien, Gilio vante sa *Bataille de Cascina*, sujet historique dans lequel le choix habile de l'instant où les soldats sortent de l'eau à l'appel du combat fournit un prétexte au déploiement de corps héroïques<sup>8</sup>.

Gilio est le premier homme du Cinquecento à avoir considéré son temps comme une époque de décadence. Pour les défenseurs et porte-parole des Carrache, et d'une « seconde Renaissance » qui prendra plus tard le nom de baroque, la *maniera* est une période de déclin dans laquelle l'art est prisonnier de lui-même. C'est d'abord dans le traité sur la peinture rédigé par Giovanni Battista Agucchi vers 1610<sup>9</sup>, puis dans *Le Vite de' pittori, scultori e architetti moderni* de Pietro Bellori, paru en 1672, que la *maniera* sera rendue responsable de la décadence des arts après Raphaël<sup>10</sup>. En se détournant de la véritable *mimesis*, d'une idéalisation fondée sur l'étude de la réalité, pour tenter de tout tirer de lui-même, de ses traditions et de la seule imagination de l'artiste, l'art a perdu le contact avec sa source vive. En 1792, se référant à Bellori dont il reprend approximativement le verdict,

l'historien Luigi Lanzi forgera le terme *manierismo* pour en faire la désignation d'un phénomène historique<sup>11</sup>.

John Shearman, qui a mis en évidence quelques-uns de ces liens, relativise la notion de maniérisme pour en faire un simple critère stylistique. En 1967, en le rapprochant du sens contemporain de *maniera*, mais aussi de concepts qu'il estime voisins comme celui d'*artificioso*, Shearman attribue à ce vocable une connotation positive. Ce postulat le conduit à la conviction que le maniérisme n'est rien d'autre que le style élégant d'une société de plus en plus marquée par la vie de cour, un « style stylé », comme l'ont aussi souligné récemment Daniel Arasse et Andreas Tönnemann<sup>12</sup>. Cette interprétation est toutefois contredite dès 1971 par Henri Zerner qui montre essentiellement que le terme de *maniera*, déduit du seul usage contemporain, peut aussi parfaitement s'appliquer à la haute Renaissance<sup>13</sup>. Shearman ne conteste pas, et publie en 1992, sous le titre *Only connect... Art and the spectator in the Italian Renaissance*, une étude sur la relation avec le spectateur dans l'art de la Renaissance – exhortation à la simplification qui n'a rien de « maniériste ». Il y tente de montrer que les figures rhétoriques du rapport au spectateur ont trouvé dans les beaux-arts de nombreux équivalents depuis les débuts de la Renaissance jusqu'au maniérisme, puis au baroque : de l'ouverture de l'espace au spectateur à son interpellation rhétorique et, enfin, à son intégration dans la narration du tableau. Un art maniériste, en tant qu'art qui thématise aussi bien sa propre rhétorique de l'image que le médium visuel, n'a pas de place dans son panorama érudit<sup>14</sup>. On doit cette vision de l'histoire à Ernst Gombrich. Dans son essai *Norm and Form* publié en 1963, Gombrich se penche sur le classicisme de la haute Renaissance<sup>15</sup> : prenant le contre-pied d'Heinrich Wölfflin<sup>16</sup>, il affirme qu'il ne faut pas considérer la haute Renaissance comme une période de visions et de synthèses toutes de grandeur et d'harmonie. Pour lui, elle est simplement une époque dont le système artistique fut marqué par un équilibre entre observation de la nature et intervention organisatrice. La notion d'individu de la haute Renaissance, défini par son équilibre intérieur et son harmonie, est une chimère aux yeux de Gombrich. Pour Shearman, il n'existe donc pas davantage d'individu « maniériste » caractérisé par des valeurs en crise qu'il continue à servir malgré ses tiraillements intérieurs. Selon Shearman, l'équilibre de Gombrich entre *norm and form* se serait simplement déplacé dans le maniérisme : l'art s'intéresse désormais moins à la nature qu'à lui-même, en tant que force organisatrice et forme de langage.

Dans ce débat, le discours qui a donné naissance au terme moderne de maniérisme est à peine évoqué. Penchons-nous donc sur l'état des discussions telles que les a contestées Shearman en 1961. En tant

que terme historique, le maniérisme n'est ni un produit du XVI<sup>e</sup> siècle, ni une création de Bellori ou d'un baroque tentant de se définir. En effet, il fallait que ce mot fût perçu dans une acception positive pour qu'il quitte la signification de variante stylistique ou de phase de dégénérescence, pour désigner une époque marquée par un phénomène décisif pour l'art et la conscience modernes. Cette interprétation positive est celle à laquelle est parvenu Max Dvorák, d'abord dans sa conférence de 1920 «El Greco und der Manierismus» puis dans sa *Geschichte der italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance* publiée en 1927<sup>17</sup>. Il attribue au maniérisme rien de moins que le renversement des valeurs artistiques de l'humanisme, la «libération de l'art de ses tendances naturalistes et rationalistes»<sup>18</sup>. Cette libération des contraintes du médium – affranchissement de l'aspect tectonique pour l'architecture, de la plausibilité des solutions picturales pour la peinture – s'accompagna d'un nouvel usage de la tradition, de l'Antiquité comme de la Renaissance, désormais à la disposition d'un art expressif libéré des entraves du convenable. Une telle vision supposait l'expérience préalable du cubisme, qui avait inventé l'*objet-tableau*, fait transparaître la peinture dans cet objet lui-même, fait déborder le cadre dans la composition, montré simultanément les multiples facettes d'une même figure sur la surface plane, mis en scène la plasticité comme une illusion consciente. Même les cubistes avaient découvert avant les expressionnistes allemands – et avant Dvorák – les flamboyants aplats décoratifs du Greco.

Durant les années 1950 et 1960, l'art reconnu dans le maniérisme l'origine de la perception moderne du monde, marquée par l'aliénation. Dans son livre *Die Welt als Labyrinth*, publié en deux volumes en 1957 et 1959, Gustav René Hocke tente de mettre systématiquement en parallèle un art moderne, imprégné par le surréalisme et l'avènement de la psychanalyse, et le maniérisme. Ce journaliste cosmopolite, élève d'Ernst Robert Curtius, est même prêt dans son exposé à effacer les limites entre vérité et artefact, visions réelle et onirique. Hocke pratique un dandysme raffiné et mélancolique, avide de toujours passer d'une image à l'autre, et d'interroger chaque image dans ses transitions et liens avec les autres. Selon lui, le *concettismo* des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, en vigueur dans la littérature et les arts, semble annoncer la situation actuelle : l'art maniériste a reconnu que toute vérité dépendait du système paradigmatique choisi comme postulat. Pour Hocke, un art de la représentation prépare le chemin à la représentation de l'art lui-même. La quête de «l'artisement fait» a aidé à prendre conscience de l'aspect artificiel de toute imitation, voire de toute *mimesis*. Ce fut l'annonce de la pluralité des langages, des visions et des rêves. Les jeux de confusion entre la perspective et le spectateur,

entre le tableau, le tableau dans le tableau et l'illusion, visaient à la fois à masquer et à dévoiler la construction de l'œuvre d'art. Les passages sans transition entre miroir et peinture, vérité et fantastique, beauté et laideur, divin et monstrueux, semblaient introduire le spectateur dans le labyrinthe d'un monde polyphonique reposant sur des contrastes psychiques<sup>19</sup>.

L'histoire académique de l'art refuse généralement tout crédit à l'ouvrage aussi génial qu'impénétrable – précisément « maniériste » – de Hocke. *A priori*, l'interprétation de la *maniera* proposée par Shearman semble mieux convenir à la dimension sociale et historique de la perspective moderne. En 1985, dans son ouvrage sur les artistes de cour (*Hofkünstler*), Martin Warnke souligne que seule la protection des princes, à partir du xiv<sup>e</sup> siècle, a donné les moyens à l'art – élevé au rang d'une activité digne de l'humaniste – d'accéder à l'autonomie. Seul le mécénat de cour a créé les conditions nécessaires à l'avènement d'un art largement libéré du culte, mais aussi des rituels et des limites de la représentation bourgeoise<sup>20</sup>. Certains auteurs, comme récemment Tönnemann et Arasse, et dernièrement Marcia B. Hall, cherchent souvent un peu trop facilement à définir le maniérisme comme l'idiome des cours<sup>21</sup>.

Dans sa *Vorgeschichte des modernen Künstlers* (sous-titre de l'ouvrage mentionné plus haut), Warnke introduit dans le débat un paradoxe qui apparaît comme l'écho des contradictions du maniérisme : le paradoxe de la liberté et du service du prince. Dans le domaine des arts, les cours ont accordé des libertés qu'elles restreignaient parallèlement dans la vie civile. Dans ce contexte, c'est précisément par son assujettissement que l'art a obtenu son autonomie, si on entend par autonomie la possibilité d'ériger ses propres lois et d'apporter par soi-même la justification théorique de ses actes. Warnke rassemble des témoignages qui illustrent les déchirements intérieurs des artistes, leurs tentatives visant à profiter des intérêts d'un protecteur pour gagner le soutien d'un autre, à tirer parti d'une célébrité dépassant les seules limites d'une cour pour accéder à la liberté artistique, et toucher un public princier international. Or, par son fondement même, ce livre soulève une question : le gain d'autonomie peut-il aller de pair avec la perte de la liberté ? Autonomie et liberté ne sont-elles pas une seule et même réalité ? Dans la suite de cette étude, nous ébaucherons une réponse à cette question, en esquissant un parcours méthodologique liant l'analyse des discours et l'histoire sociale des arts. À cette fin, il nous faudra placer le discours artistique dans le système du savoir, envisagé dans son rapport à l'organisation sociale. Le maniérisme, prise de conscience du pouvoir de l'imagination, de la fantaisie et des médias artistiques, se montrera lié à une prise de conscience

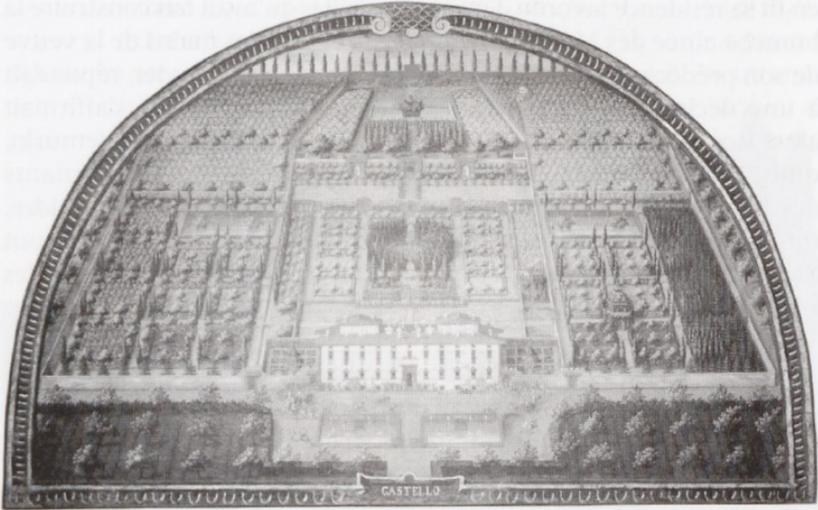


Fig. 1. Justus Utens, *Vue de la Villa Médicis à Castello et de son jardin en 1599*, détrempe sur toile, 147 × 233 cm, peint pour une lunette du grand salon de la villa Ferdinanda à Artimino, Florence, Museo Storico Topografico « Firenze come era ».

parallèle, celle du pouvoir des sciences et de la raison-même si celui-ci est anticipé par la magie.

Warnke sait parfaitement que l'émergence des libertés de l'artiste moderne est en rapport avec les débuts de l'absolutisme. Il est donc intéressant d'évoquer ici la situation de l'art alors que Florence et la Toscane subissent les premières transformations découlant de l'absolutisme naissant. Ces transformations s'accompagnèrent d'une restructuration du savoir, et du savoir sur l'art, que nous nous proposons d'analyser dans cette étude – aperçu qui ne prétend pas être une interprétation – en prenant pour exemple le jardin de la Villa di Castello, premier programme artistique du duc et futur grand duc Cosme I<sup>er</sup> de Médicis.

### **Le jardin de Castello : premier projet artistique d'un duc sur le chemin de l'absolutisme**

Le tableau du Flamand Justus Utens qui représente la *Villa di Castello* en 1593 (fig. 1) témoigne aujourd'hui encore de son aspect initial<sup>22</sup>. Située au nord-ouest de Florence, cette villa appartenait depuis 1477 à une branche cadette des Médicis<sup>23</sup>. Après l'assassinat du « tyran » Alexandre le 6 janvier 1537, le jeune duc Cosme de Médicis

en fit sa résidence favorite. Les grandes villas qu'avait fait construire la branche aînée des Médicis étaient encore entre les mains de la veuve de son prédécesseur. L'élection de Cosme, dès le 9 janvier, répondait à une décision arbitraire de l'oligarchie florentine, qui s'affirmait ainsi face à Charles Quint. Ce n'est qu'en août 1537, à Montemurlo, que Cosme remporta une victoire décisive sur les représentants des divers grands partis qui avaient espéré, après la mort d'Alexandre, un retour à la république. Au début de son règne, Cosme I<sup>er</sup> ne put donc compter ni sur l'approbation impériale, ni sur le soutien des grandes familles florentines.

C'est dans ce contexte, immédiatement après la victoire de Montemurlo, qu'est né le premier programme artistique ambitieux du duc: peu après sa victoire, Cosme I<sup>er</sup> chargea Niccolò Tribolo de transformer le jardin de sa modeste villa, qui répondait jusqu'alors à des fonctions utilitaires, en un jardin illustrant l'union parfaite des arts<sup>24</sup>. Tribolo mourut en 1550, et c'est Giorgio Vasari qui reprit la direction des travaux quatre ans plus tard<sup>25</sup>.

Dans l'axe du bâtiment encore très modeste de la villa, Tribolo plaça deux des plus anciennes fontaines en forme de candélabre (fig. 2 et 4). La première était couronnée d'une sculpture en bronze de Bartolomeo Ammanati représentant Hercule étranglant au-dessus du sol le géant Antée. L'eau jaillit de sa bouche tel son dernier souffle. Juste derrière se dressait une fontaine surmontée de la *Vénus/fiorenza*, brillante *figura serpentinata* de Jean Bologne<sup>26</sup>.

Ce jardin est le premier grand projet artistique commandé par le jeune duc. Son programme reflète l'image que Cosme souhaitait donner de lui-même, l'image d'un Auguste qui sut, après la tyrannie d'un César, renouveler les institutions de la République. Pourtant, l'interprétation du jardin de Castello sous l'angle de la seule iconographie du pouvoir se montre insuffisante<sup>27</sup>. Fontaines, grottes et sculptures témoignent bien davantage de la volonté, dans le sillage de l'expansion territoriale des débuts de l'absolutisme, de démontrer une nouvelle vision de la nature, de la philosophie et des sciences.

À partir de 1540, les rapports de l'Académie florentine – à laquelle Cosme I<sup>er</sup> imposa le nom d'*Accademia degli Umidi* («des Humides») comme il ressort des protocoles inédits – livrent des clés complexes concernant cette programmation multiple<sup>28</sup>. L'objectif premier de cette académie était l'entretien et la diffusion des sciences en *volgare*, la langue toscane<sup>29</sup>. Suivant la pensée alchimique, l'aristocratie instruite – et désormais dépossédée de ses pouvoirs – devait se reconnaître dans l'eau, élément dispensateur de vie et de croissance féconde, dont les vertus étaient parachevées par le soleil, incarné par le duc. En 1544, Cosimo Bartoli, homme au savoir encyclopédique qui



Fig. 2. Niccolò Tribolo (la base, entre 1538 et 1550)  
et Bartolomeo Ammanati (la sculpture en bronze, 1558-1559), *Hercule et Antée*,  
Castello, Villa Médicis

devint bientôt le chef spirituel de l'Académie, édita le traité *Marsilio Ficino sopra l'Amore, o ver convito di Platone*, qui contient une vulgarisation complexe de la science prétendant à un savoir universel de Ficin<sup>30</sup>. Sa pensée, ainsi que les lectures et poèmes inédits des *Umidi*, sous-tendent le programme de la *Villa di Castello* que nous proposons d'esquisser ici<sup>31</sup>.

### **L'Hercule florentin : symbole de la tyrannie ou d'un absolutisme florentin ?**

La sculpture prévue dès l'origine du programme faisait allusion au valeureux Hercule, figure symbolique par excellence de l'humanisme républicain de Florence<sup>32</sup> (fig. 2). Le projet du groupe d'*Hercule et Antée* fut tout d'abord confié à Giovanni Montorsoli qui avait réalisé un modèle en cire dès avant avril 1538. Le sculpteur fut alors envoyé à Carrare pour chercher les blocs de marbre. Mais la réalisation de ce groupe en marbre resta sans lendemain<sup>33</sup>. Vasari chargea Vincenzo Danti de l'exécution en bronze, mais la fonte ne sera finalement réalisée qu'en 1558-1559 par Ammanati<sup>34</sup>.

L'iconographie d'Hercule était associée à l'image de la République florentine au moins depuis 1381-1382, date de parution du *De laboribus Herculis* de Coluccio Salutati<sup>35</sup>. Or ce n'était pas la première fois que les Médicis tentaient de la reprendre à leur compte. Cette iconographie était tombée en discrédit après les longues tribulations d'un bloc de marbre : destiné en 1528, durant l'éphémère République, à être transformé par Michel-Ange en un groupe représentant Samson et les Philistins, le bloc avait finalement été confié à Baccio Bandinelli qui en fit le groupe de la *Victoire d'Hercule sur Cacus*, lequel se dresse aujourd'hui encore devant le Palazzo Vecchio, face à la copie du *David* de Michel-Ange<sup>36</sup>. Inauguré en 1534, deux ans après qu'Alexandre eut été nommé duc de Toscane, ce monument devint le symbole du règne d'un despote honni – et l'une des premières œuvres d'art largement dénigrées par l'opinion publique<sup>37</sup>.

Après un tel précédent, il était difficile pour un Médicis de renouer avec l'iconographie de l'*Hercules Florentinus*. Ce n'est donc pas un hasard si Cosme I<sup>er</sup> choisit un modèle dénué de toute connotation négative, et pourtant riche de significations. Le motif du héros étouffant Antée est directement inspiré d'une peinture d'Antonio Pollaiuolo, réalisée en 1460 avec deux autres panneaux pour la *Sala Grande* du palais citadin de Cosme l'Ancien (le « Père de la Patrie ») qui venait d'être achevé par l'architecte Michelozzo. À son retour du jardin des Hespérides dont il rapporte les pommes d'or, Hercule rencontre le géant tyrannique Antée qui reste invincible tant qu'il garde contact avec sa mère *Tellus*, la Terre. Ayant découvert la source de sa force, Hercule le soulève du sol et



Fig. 3. Antonio Pollaiuolo, *Hercule et Antée*, après 1460,  
huile sur bois, 16 × 10,5 cm,  
Florence, galerie des Offices.

l'étouffe. Vasari décrit très précisément les peintures désormais perdues de Pollaiuolo. Une version plus petite de cette peinture est encore conservée aux Offices<sup>38</sup> (fig. 3). Ces tableaux faisaient partie des œuvres les mieux connues de leur temps, grâce aux copies gravées, notamment celles exécutées par Cristofano Robetta vers 1480<sup>39</sup>. En 1494, après l'éviction de Pierre de Médicis, les trois peintures de Pollaiuolo, ainsi que les groupes en bronze de Donatello – *David et Judith et Holopherne* –, furent confisqués et quittèrent le Palazzo Medici pour rejoindre la Sala dei Dugento du Palazzo Vecchio, siège de la République restaurée sous l'influence de Savonarole<sup>40</sup>.

Au Moyen Âge, chez Fulgence et encore chez Boccace, Antée symbolisait la concupiscence de la chair. *L'Hercule* d'Ammanati, triomphant des plaisirs des sens, fait allusion à la figure symbolique des Médicis en leur qualité de premier clan familial de la République oligarchique. En ravivant cette image, le jeune duc, loin de reprendre les revendications du tyran immoral Alexandre, choisit de se placer dans l'illustre lignée de Cosme l'Ancien. Ce message ne pouvait être transmis que par une copie littérale du motif fourni par le célèbre modèle de Pollaiuolo. Il paraît au demeurant extraordinaire que trois sculpteurs différents du maniérisme aient dû suivre successivement le même motif de 1460 ! Choisir l'image était aussi choisir le message.

### **La Vénus/fiorenza et La Naissance de Vénus de Botticelli**

La seconde fontaine, agrémentée d'un seul bassin et d'un fût plus gracieux, sera déplacée à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle dans la villa voisine de La Petraia (fig. 4). C'est Tribolo qui en conçut et en signa la base en 1545<sup>41</sup>. La sculpture en bronze de *Vénus* – ou *fiorenza* – qui couronne la fontaine ne fut exécutée par Jean Bologne qu'en 1572<sup>42</sup>. Pourtant, Niccolo Martelli décrit la figure dans une lettre dès 1543 ; il affirme même l'avoir vue<sup>43</sup>. De toute évidence, son aspect définitif montre qu'elle est restée plus ou moins fidèle au projet initial.

La figure féminine de Jean Bologne tord sa chevelure d'où l'eau jaillit par un savant système hydraulique. Selon Vasari, elle personnifie la ville de Florence. Dans sa lettre mentionnée plus haut, Niccolo Martelli la désigne d'ailleurs déjà sous le nom de *fiorenza*. Cette personnification, attestée par Vasari, fait allusion à la force fécondante des torrents descendant de l'Apennin.

La *Vénus* de Jean Bologne se réfère elle aussi à des œuvres antérieures. Des générations d'historiens de l'art éminents (d'Aby Warburg à Edgar Wind) ont cru savoir que *Le Printemps* et *La Naissance de Vénus* de Botticelli avaient été créés comme des pendants pour la Villa di Castello<sup>44</sup>. Or on suppose aujourd'hui que ces deux tableaux – le



Fig. 4. Niccolò Tribolo (la base, entre 1538 et 1550)  
et Jean Bologne (la sculpture en bronze, vers 1570),  
*Vénus/florenza*, statue en bronze, H. : 125 cm  
Florence, Villa La Petraia (jadis à Castello, Villa Médicis)

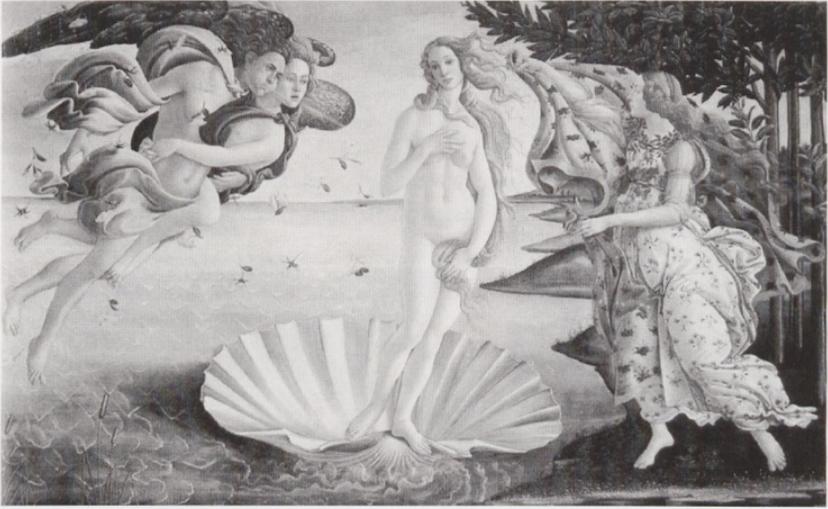


Fig. 5. Sandro Botticelli, *La Naissance de Vénus*, 1482-1485, détrempe sur toile, 175 × 278 cm  
Florence, galerie des Offices (conservé en 1537 dans la Villa Médicis à Castello)

premier peint sur bois apparemment entre 1485 et 1487, le second sur toile en 1482-1483 – n’avaient pas de rapport direct entre eux, et que le *Printemps* était probablement accroché comme tableau nuptial dans le Palazzo Medici, alors que la *Naissance de Vénus* ne correspondait peut-être même pas à une commande des Médicis<sup>45</sup>. On sait pourtant que les deux peintures se trouvaient à Castello quand Vasari écrivit ses *Vite*, vers 1547, et donc vraisemblablement dès le début de l’aménagement des jardins. Les célèbres tableaux de Botticelli font sans doute tous deux écho aux *Stanze per la giostra* d’Ange Politien, poème épique composé pour Laurent de Médicis entre 1475 et 1478, mais qui ne sera publié qu’en 1494. Ces « Stances pour le tournoi » célèbrent la victoire que Julien de Médicis remporta en janvier 1475, sous les couleurs de sa bien-aimée Simonetta Cattaneo. Ayant grandi loin du beau sexe, le chasseur Giulio est éveillé à l’Amour par l’apparition de la nymphe Simonetta. Le retour de Cupidon dans le palais de la déesse de l’Amour, sur l’île de Chypre, est prétexte à une description du palais de Vénus que Politien emprunte à Claudien. Le poète chante les œuvres ornant le palais imaginaire, dont l’une représente Vénus, née, dans l’écume de la mer, du sang de la castration d’Ouranos – motif du tableau de Botticelli (fig. 5). Politien décrit aussi l’arrivée de Vénus à Chypre, où elle tord sa chevelure<sup>46</sup>. C’est précisément à cette scène que fait allusion la sculpture de Jean Bologne.

À l'origine, la fontaine se dressait au milieu d'un bosquet de cyprès, référence à l'île de Chypre<sup>47</sup>. S'appuyant sur le même récit mythopoétique que la *Vénus* de Botticelli, la figure de Jean Bologne fait donc référence à un autre passage. La *Vénus/fiorenza* de Jean Bologne apparaît pourtant aussi comme une réminiscence de la *Léda* perdue de Léonard de Vinci – évoquée ici à travers un dessin de Raphaël –, mais plus encore du *Triomphe de Galatée* de Raphaël, œuvre presque contemporaine (1511-1512) exécutée pour la Farnésine, la villa romaine du banquier Agostino Chigi<sup>48</sup>. En remplaçant par la propre chevelure de Galatée les rênes avec lesquelles elle retient les dauphins tirant son char en forme de coquille, on obtient à peu près le motif de la *fiorenza*. En 1511, Baldassare Peruzzi reprit le motif de Vénus tordant sa chevelure pour personnifier la planète Vénus dans l'une des scènes astrologiques de la Farnésine: sa représentation apparaît sur la voûte du pavillon méridional, directement au-dessus de la *Galatée* de Raphaël<sup>49</sup>. Sous le nom de *fiorenza*, la sculpture de la fontaine de Castello offre une synthèse délibérée de l'art et de la littérature de la Renaissance, reprise pour le compte de Florence.

#### **Le paradigme alchimique et sa fonction : création, savoir et territoire**

Au vu des discussions scientifiques qui animaient l'*Accademia degli Umidi* fondée par Cosme I<sup>er</sup>, on est également tenté de discerner, outre les lectures politique et artistique, une lecture alchimique. Antée est un géant entièrement dépendant de sa mère, la Terre: s'il perd contact avec le *tellus*, ses forces magiques disparaissent. Vénus, en revanche, a été créée sans intervention maternelle, du seul sang de la castration d'Ouranos. *Mater* et *materia* se confondent: Vénus est née de manière immatérielle, alors que le souffle de vie d'Antée est indissociable de la matière<sup>50</sup>.

Une telle interprétation alchimique du programme du jardin de Castello ne s'appuie pas uniquement sur les protocoles des *Umidi*. Les transformations ultérieures, conduites à partir de 1554 par Vasari, complètent le programme dans ce même sens. L'interprétation de la nature à travers la magie alchimique se combinait à une vision de la géographie du pouvoir. La partie inférieure du jardin se terminait par un mur de talus dans lequel deux niches, aménagées de part et d'autre du centre, abritaient les personnifications de deux fleuves: l'Arno et le Mugnone. L'*Arno* était accompagné du *Marzocco* avec le lis de Florence, alors que le *Mugnone* apparaissait avec la figure de fiesole portant la Lune, personnification traditionnelle de la ville<sup>51</sup>.

Dans l'axe avait été installée, en 1545, une grotte ornée de sculptures d'animaux de toutes les contrées du globe (fig. 6). Elle reprenait



Fig. 6. Giorgio Vasari, Cosimo Fancelli *et al.*,  
*La Grotte des animaux avec licorne et lions*, vers 1555, Castello, Villa Médicis



Fig. 7. Bartolomeo Ammanati, *Okeanos*, 1563-1565, sculpture en bronze sur base en pierre (stalactites), Castello, Villa Médicis

le symbolisme de la grotte de la procréation de Claudien, illustrée dès le début des années 1490 dans la frise énigmatique surmontant le fronton de la villa de Poggio a Caiano<sup>52</sup>. Dans la grotte représentée sur cette frise apparaît une allégorie de la Nature, allégorie qui sera remplacée plus tard, dans d'autres programmes analogues, par toute une série de divinités. C'est ainsi que Tribolo, dans les premiers projets pour Castello, avait voulu placer contre le mur du fond une statue du dieu Pan ou d'Orphée<sup>53</sup>. Le programme vasarien renonça à la présence, dans la pénombre de la grotte, d'une divinité symbolisant la création primordiale. Une telle figure allégorique fut toutefois placée plus haut dans le jardin, pour montrer de manière plus lisible le début de tous les cycles du temps, de la création et de la fertilité de la nature. Au-dessus de cette grotte, sur une terrasse plantée d'arbres, se trouvait en effet un grand bassin dont le centre était occupé, non pas par la vasque d'une fontaine, mais par un monticule informe constitué uniquement de stalactites. De cet amas s'élevait la figure barbe d'*Okeanos*, les bras croisés sur la poitrine (fig. 7). Cette sculpture, dans laquelle on peut aussi reconnaître la personnification de l'Apennin, fut coulée en bronze par Ammanati en 1563<sup>54</sup>.

Ce n'est pas chez Hésiode mais chez Homère que la cosmogonie mythologique commence avec la figure de l'Océan universel, qui tout à la fois tourne autour du monde et repose en lui-même. Le dieu Océan, né du néant, s'installe dans le rôle du dieu primordial Demogorgon, inventé par Boccace sur la base d'une lecture erronée du terme grec « demiurgos » désignant le pouvoir créateur du dieu<sup>55</sup>. *Okeanos*, que Cosimo Bartoli fusionne avec son frère Ouranos, se réfère non seulement à la grotte traversée par toutes les créatures vivantes, mais aussi à Vénus qui naquit des parties génitales d'Ouranos jetées à la mer après sa castration. Cette synthèse fournit le programme d'une formation alchimique de l'univers, au centre de laquelle se situe l'eau dispensatrice de vie et symbole du *flatus vitae*. Dans d'innombrables poèmes panégyriques des *Umidi*, ceux-ci acceptent, bon gré mal gré, leur identification avec l'élément humide, vis-à-vis de celui de la chaleur provenant d'un soleil incarné par le duc. Le cycle vital de la nature est perçu, dans le sens de Marsile Ficin, comme processus de spiritualisation de la matière<sup>56</sup>.

En même temps, les dieux fleuves et la figure de la *fiorenza* n'évoquent pas la seule Florence, mais autour d'elle l'entité géographique formée par la Toscane. L'expansion territoriale, projetée puis réalisée, apparaît comme l'achèvement de la Création divine par le prince, second démiurge qui concrétise au niveau local un projet divin. Le savoir qui légitima l'extension de la rationalité urbaine aux terres toscanes – par la création d'administrations homogènes,

la bonification des marais, l'exploitation des forêts et l'encouragement de l'agriculture sur le modèle des fermes grand-ducales – correspondait somme toute à une approche assez rationnelle de la nature, même si elle était fondée sur le schéma des règles alchimiques.

Si l'on considère en outre que ce programme artistique est né en premier lieu au cœur d'un jardin qui abritait pépinières, collections de plantes rares, viviers et volières, on constate que les aspects artistiques et alchimiques fusionnaient en une politique d'organisation du savoir. Dans ce contexte, le programme alchimique apparaît comme le paradigme d'une science (encore) magique qui examinait et classait toutes les manifestations de la nature. En toile de fond s'exerce l'idée de *omnitudine realitatis* exposée par Ficini et expliquée par Bartoli : si Dieu est bon, alors Il a aussi créé tout ce qu'on peut imaginer de bon. Or, dans la pensée néoplatonicienne, l'existence faisait partie des qualités de toutes les créatures nées d'une idée divine<sup>57</sup>.

### **Le paradigme alchimique :**

#### **le savoir encyclopédique dans la nature et dans les arts (Vasari et la Sala degli Elementi au Palazzo Vecchio)**

Les sculptures du jardin de Castello témoignent d'un recours manifeste à des traditions artistiques remontant à l'apogée de la maison Médicis. Ce regard en arrière n'a pas que des raisons dynastiques<sup>58</sup>. Certes, le règne de Cosme I<sup>er</sup> se devait d'être replacé dans la tradition de l'ancienne ville-République oligarchique, par le biais de la référence à Pollaiuolo et Botticelli<sup>59</sup>. Pourtant, ce regard – maniériste – que l'art porte sur lui-même révèle aussi que l'évolution artistique pouvait désormais s'appréhender comme un tout et devenir sa propre source d'inspiration. La lecture de l'ouvrage de Michel Foucault, *Les Mots et les Choses* (1966), soulève des questions d'interprétation quant à l'organisation du savoir qui apparaît en filigrane derrière le programme supposé de la Villa di Castello, mais aussi dans les débats de l'*Accademia degli Umidi*, les *Vite* de Vasari et les autres décors d'inspiration alchimique ou néoplatonicienne du temps de Cosme I<sup>er</sup>. Notre approche concerne, d'une part, l'existence d'éventuelles correspondances dans la réorganisation absolutiste du pouvoir et de la science, d'autre part, la place occupée par l'art dans ce discours<sup>60</sup>.

Nos hypothèses trouvent une confirmation dans les autres projets de Cosme I<sup>er</sup>. Entre-temps, Vasari a fixé dans ses *Vite* l'évolution vivante de l'art en une vision encyclopédique, jetant ainsi les fondements de l'histoire de l'art. Selon lui, l'histoire de l'art a atteint sa perfection avec Michel-Ange qui en marque aussi l'achèvement. Depuis 1563 l'art est enseigné à l'*Accademia del disegno*. Disposant d'un répertoire historique, dans lequel peuvent puiser l'imitation et



Fig. 8. Giorgio Vasari, *La Salle des Éléments*, 1555-1557  
Florence, Palazzo Vecchio, appartements de Cosme I<sup>er</sup>, *in situ*  
(avec la naissance de Vénus)

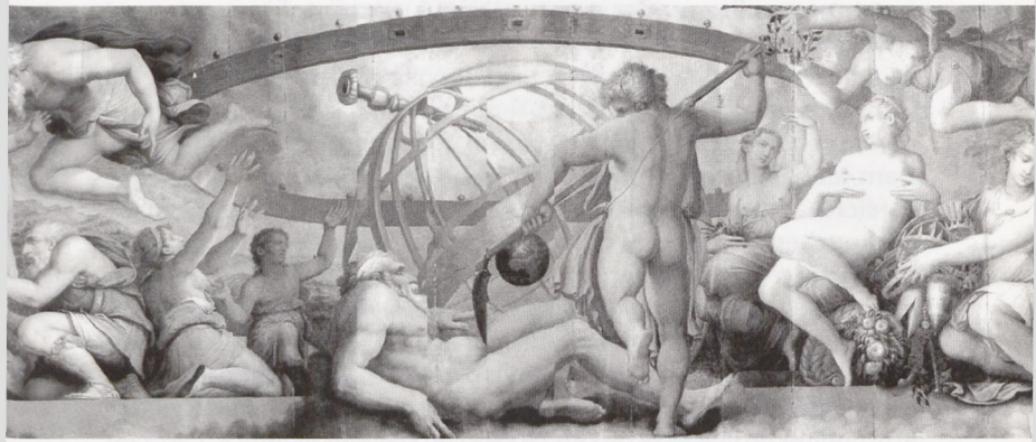


Fig. 9. Giorgio Vasari, *La Castration du ciel*, 1555-1557, plafond de la salle des Éléments, Florence, Palazzo Vecchio, *in situ*

la réflexion, l'art peut s'exercer partout, guidé par la connaissance. Cet art qui vient après la fin de l'histoire de l'art porte un regard rétrospectif sur lui-même. En effet, le maniérisme apparaît comme l'art de l'absolutisme naissant – non pas comme un style élégant ou comme un « style stylé », mais comme un art qui thématise sa position nouvelle au sein de l'organisation du pouvoir et de la science<sup>61</sup>.

Le programme iconographique des murs et plafonds que Vasari réalisa de 1555 à 1557 dans la *Sala degli Elementi* du Palazzo Vecchio, lorsque ce dernier fut transformé en résidence princière, témoigne du double aspect de l'organisation du savoir : encyclopédie de la nature, conforme aux paradigmes alchimiques, et encyclopédie de l'art, traduite par tout un réseau de citations plus ou moins raffinées (fig. 8 et 9). Au centre du plafond : la castration d'Ouranos (fig. 9). Et là où sa semence tombe dans la mer, Vasari montre la naissance de Vénus, les nymphes de Chypre qui attendent son retour, et Galatée : bref, toute figure marine sublimée par l'art<sup>62</sup> (fig. 8). En 1555, Bartoli lui avait indiqué l'iconographie appropriée : « Avant la création du monde, alors que le Chaos régnait encore sur toute chose, et que le meilleur et le plus grand des dieux décida de créer le monde, il dispersa les semences de toutes les choses appelées à naître. » Ouranos avait dû être châtré par Saturne – ou le Temps – afin de porter à leur complétude les semences des idées et des choses, et initier leur concrétisation dans le temps et la matière. Cette concrétisation ne pouvait s'opérer que « par la chaleur (les parties sexuelles d'Ouranos mutilé) et par l'humidité (la mer). »<sup>63</sup>

### L'autonomie au prix de la liberté de l'art

Avant que l'art ne devienne une branche de l'administration complexe des Médicis, il servit dans la Villa di Castello à mettre en scène le nouveau pouvoir ducal, tout en thématissant sa propre autonomie en tant qu'institution disposant de ses règles et de son histoire. Dans une sémiotique polyvalente, l'*Hercule* et la *fiorenza* continuent à se référer à toutes les vérités – alchimie, mythe, éthique, anthropologie – qui touchent le système différencié du savoir, mais cette référence est strictement esthétique : leur signification ne se révèle qu'à travers les œuvres de Pollaiolo, Botticelli, Léonard, Raphaël et Bandinelli qui les sous-tendent. Si l'art est tributaire de vérités cosmologiques, il les exprime avec son propre répertoire esthétique, qui commence à être diffusé aussi par les nouveaux médias de la gravure, de la théorie artistique et de l'histoire de l'art. Sous la protection du prince, l'art s'est limité aux grandes vérités autant qu'à lui-même. Par ses liens avec la philosophie de la nature, le programme du jardin de Castello définit aussi implicitement la place occupée par les arts dans l'organisation des autres domaines du savoir (dont ils se rapprochent tout en s'en différenciant). L'art met en scène, non seulement le prince, mais aussi tout le système du savoir, et son pouvoir organisateur qui transparaît désormais derrière l'expansion territoriale absolutiste. Ostensiblement savant et riche d'allusions, l'art fait en même temps la démonstration de sa propre puissance, de sa suggestivité, de son charme. Par son statut de discipline humaniste distincte, il prouve qu'il dispose de lui-même dans le système du savoir et des idées. On peut y reconnaître un gain d'autonomie, si l'on conçoit l'autonomie (à la suite de Max Weber) comme l'indépendance dans le contexte des nouvelles institutions sociales ou – plutôt dans le sens de Foucault – comme l'autojustification dans le discours institutionnalisé. Ce gain d'autonomie va de pair avec la perte de la liberté, si l'on entend par liberté la possibilité d'agir, sur la base d'une autonomie confortée, en pleine indépendance au sein de la société. Contraints de se limiter à un rôle finalement panégyrique, c'est en tant que rhétorique – dans le sens du bien parler, et non d'un moyen de persuasion indépendant – que l'art et l'histoire de l'art se justifient comme discours autonome. La *grazia* de l'art est d'abord et aussi la *grazia* du prince.

Hölderlin a reconnu la sombre origine de la grâce dans un monde mythique qui est aussi celui d'où est née la *Vénus* de la Villa di Castello. C'est à la castration d'Ouranos que fait allusion son hymne au destin, glorification du pouvoir de la souffrance :

« Der Not ist jede Lust entsprossen,  
Und unter Schmerzen nur gedeiht  
Das Liebste, was mein Herz genossen,  
Der holde Reiz der Menschlichkeit;  
So stieg, in tiefer Flut erzogen,  
Wohin kein sterblich Auge sah,  
Stilllächelnd aus den schwarzen Wogen  
In stolzer Blüte Cypria. »

« De la souffrance naît toute joie,  
Et dans la douleur seule s'épanouit  
Ce que mon cœur a de plus cher,  
Le charme héroïque et doux de l'humanité;  
Ainsi s'élève engendrée dans les ondes profondes,  
Que nul regard mortel ne sonde,  
Souriante et sereine hors des flots obscurs  
La fière et florissante Cypria. »<sup>64</sup>

## Notes

1. Hermann Voss, en 1920, ne parla de maniérisme que par rapport à la peinture des Vasari et des Salviati, coupables d'avoir sacrifié le pouvoir de l'art à un excès de procédé et de littérature. Voir H. Voss, *Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz*, Berlin, 1920, p. 297-304, 336-337. Max Dvorák employa ce terme, en 1927, pour caractériser l'ensemble du style tendu et la recherche de la *Sprezzatura* (difficulté vaincue) de l'école de Raphaël, à Rome, et l'œuvre des grands Florentins à partir d'Andrea del Sarto, de Parmesan et de Rosso Fiorentino. Dvorák, certainement sous l'influence des préférences artistiques de l'époque, surtout en Autriche et en Allemagne, mettait au premier plan les qualités expressives des Florentins, d'un Rosso et d'un Parmesan. Voir M. Dvorák, *Geschichte der italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance. Akademische Vorlesungen*, vol. 2, *Das 16. Jahrhundert*, Munich, 1929, p. 118-127.
2. G. Weise, «Le maniérisme. Histoire d'un terme», *L'Information d'histoire de l'art* 7, 1962, p. 113-125.
3. Baldassare Castiglione, *Le Livre du courtisan* [1528], trad. par G. Chappuis [1580], revu par A. Pons, Paris, 1987. Voir J. Shearman, *Mannerism*, Londres, 1967, p. 15-26.
4. B. Varchi, «*Due Lezioni* [1549]», dans B. Varchi, *Opere*, A. Racheli (éd.), vol. 2, Trieste, 1859, p. 611-648; trad. dans L. Fallay d'Este, *Le Paragone. Le parallèle des arts*, Paris, 1992, p. 95-116. Voir L. Mendelsohn, *Paragoni, Benedetto Varchi's Due Lezioni and Cinquecento Art Theory*, Ann Arbor (Mich.), 1982.
5. Giorgio Vasari, *Le Vite de 'più eccellenti architetti, pittori e scultori italiani* [Florence, 1550], L. Bellosi et A. Rossi (éd.), Turin, 1986, p. 528-537; édition française, *Vie des meilleurs peintres...*, A. Chastel (éd.), Paris, 1981-1987.
6. M. Roskill (éd.), *Dialogo della pittura di M. Lodovico Dolce, intitolato l'Areтино. The dialogue on painting of M. Lodovico Dolce* [1557], New York (N.Y.), 1968.
7. Ambrosius Catharinus Politus, «De cultu et adoratione imaginum» [1552], réimprimé dans Ambrosius Catharinus, *Enarrationes, assertiones, disputationes*, Ridgewood (N.J.), 1964, p. 121-144. Voir J. Poeschke, *Die Skulptur der Renaissance in Italien*, vol. 2, *Michelangelo und seine Zeit*, Munich, 1992, p. 10-11.
8. G. A. Gilio, *Dialogo nel quale si ragiona degli errori e degli abusi de' pittori circa l'istorie* [1564], dans P. Barocchi (éd.), *Trattati d'arte del Cinquecento*, vol. 2, Bari, 1961, p. 1-115.
9. Giovanni Battista Agucchi, «Trattato» [1610], dans D. Mahon, *Studies in Seicento Art and Theory*, Londres, 1947, p. 241-258, voir également le commentaire, p. 111-154.

10. P. Bellori, *Vite de' pittori, scultori, architetti moderni* [1672], E. Borea et G. Previtali (éd.), Turin, 1976; *idem*, «L'idée du peintre, du sculpteur et de l'architecte, tirée des beautés naturelles et supérieure à la nature» [préface aux *Vite*], trad. par F. Magne, dans E. Panofsky, *Idea, contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*, Paris, 1984.
11. L. Lanzi, *Storia pittorica dell'Italia dal Risorgimento delle belle arti finpresso al fine del XVIII. Secolo*, 4<sup>e</sup> éd., 6 vol., Bassano, 1818; voir également l'édition par M. Capucci, Florence, 1968-1974.
12. J. Shearman, *op. cit.* (n. 3), p. 22-30; D. Arasse, dans D. Arasse et A. Tönniesmann, *Der europäische Manierismus, 1520-1610, Universum der Kunst*, vol. 42, Munich, 1997, p. 7-48; édition française, *La Renaissance maniériste*, Paris, 1997.
13. H. Zerner, «Observations on the concept of Mannerism», dans F.W. Robinson et S.G. Nichols (éd.), *The meaning of Mannerism*, Hanover (N.H.), 1972, p. 105-121.
14. J. Shearman, *Only connect... Art and the spectator in the Italian Renaissance*, Washington (D.C.) et Princeton (N.J.), 1992.
15. E.H. Gombrich, *Norm and Form. Studies in the Art of the Renaissance*, Londres, 1966, p. 81-106.
16. H. Wölfflin, *Die klassische Kunst. Eine Einführung in die italienische Renaissance* [1898], Bâle, 1968.
17. M. Dvorák, «Über Greco und den Manierismus», dans M. Dvorák, *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*, J. Wilde et K.M. Swoboda (éd.), Munich, 1928, p. 259-276; *idem*, *op. cit.* (n. 1), vol. 2, p. 118-127.
18. *Ibidem*, p. 121.
19. G.R. Hocke, *Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst*, 2 vol., Hambourg, 1957, 1959.
20. M. Warnke, *Hofkünstler. Vorgeschichte des modernen Künstlers*, Cologne, 1985.
21. M. B. Hall, *After Raphael. Painting in Central Italy in the Sixteenth Century*, Cambridge-New York-Melbourne, 1999, p. xii-xv, 1-11.
22. D. Mignani, *Le ville Medicee di Giusto Utens*, Florence, 1980.
23. D. Heikamp, «La villa di Castello», *L'Œil* 151, 1967, p. 56-65; C. Conforti, «Il giardino di Castello e le tematiche spaziali del Manierismo», dans G. Ragionieri (éd.), *Il giardino storico italiano. Problemi di indagine, fonti letterarie e storiche. Atti del convegno di studi Siena – San Quirico d'Orcia, 6-8 ottobre 1978*, Florence, 1981, p. 147-164.
24. W. Aschoff, *Studien zu Niccolò Tribolo*, Francfort-sur-le-Main, 1967, p. 72-96; A. Conti, «Niccolò Tribolo nel giardino di Castello», *Antichità Viva* 28, 5/6, 1989, p. 51-61.
25. D.R. Wright, *The Medici Villa at Olmo a Castello: its History and Iconography* [Ph. D. Thesis, Princeton University 1976], Ann Arbor (Mich.)-Londres, 1985, p. 147-215 (thèse riche en documentation d'archives sur la villa di Castello).
26. C. Lazzaro, *The Italian Renaissance Garden. From the Conventions of Planting, Design, and Ornament to the Grand Gardens of Sixteenth Century Italy*, New Haven (Conn.)-Londres, 1990, p. 167-189.

27. D. R. Wright, *op. cit.* (n. 25), p. 245-258, 286-309.
28. Salvino Salvini a relaté la fondation de l'académie sous le nom d'académie platonicienne. Voir S. Salvini, *Fasti consolari dell'Accademia fiorentina*, Florence (Giov. Gaetano Tartini, Santi Franchi) 1717, p. 1-2. Plus correcte, la version de M. Maylender, *Storia delle accademie d'Italia*, vol. 5, Bologne, 1929, p. 363-367. On trouvera une information importante dans le document inédit : *Accademia degli Umidi [poi fiorentina]. Annali*. 3 vol., [1540-1552; 1557-1581], vol. I, Biblioteca Marucelliana, Florence, Ms. B. III. 52-54, f° 2r. Les académiciens se rencontrèrent le 11 février 1540, afin de confirmer les statuts. Ceux-ci furent votés à une exception près, le nom : « *Furonvi alcuni che si risentirono della mutatione del nome della Achademia, et per satisfatione loro, non fu confermato ql capitolo, che dice del nome della Achademia, et rimase indipendente, et fu rimessa in sua ecc. za et lo ill. mo Sig. Pirro [Piero Alemanni?] si degnò pregato da tutti, d'intender la mente di sua ecc. za et riferirla poi alli Accademici.* » Apparemment, le duc insista sur le nom de l'académie. De nombreux sonnets par des membres de l'académie saluant leur nom de « *umidi* » se trouvent dans le document inédit : *Capitoli, composizioni e leggi dell'Accademia degli Umidi*. Florence, Biblioteca Nazionale Centrale, Fondo Nazionale già Magliabecchiano, II. IV.1. Voir C. di filippo Bareggi, « In nota alla politica culturale di Cosimo I: l'Accademia fiorentina », *Quaderni storici* 23, VII, n° 2, mai-août 1973, p. 526-574.
29. A.L. de Gaetano, *Giambattista Gelli and the Florentine Academy. The Rebellion against Latin*, Florence, 1976, p. 100-130.
30. Cosimo Bartoli, *Marsilio ficino sopra l'Amore, o ver convito di Platone*, Florence (Dortelata), 1544.
31. J. Bryce, *Cosimo Bartoli (1503-1572). The Career of a Florentine polymath*, Genève, 1983, p. 35-50.
32. L. Ettliger, « Hercules Florentinus », dans *Mitteilungen des kunsthistorischen Instituts in Florenz* 16, 1972, 119-142 ; M. von Hessert, *Zum Bedeutungswandel der Herkules-figur in Florenz. Von den Anfängen der Republik bis zum Prinzipat Cosimos I.*, Cologne-Weimar-Vienne, 1991.
33. D. R. Wright, *op. cit.* (n. 25), p. 165-167 ; B. Laschke, *Fra Giovan Angelo da Montorsoli. Ein Florentiner Bildhauer des 16. Jahrhunderts*, Berlin, 1993, p. 16-17.
34. D. R. Wright, *op. cit.* (n. 25), p. 197-199 ; M. Fossi, « Note documentarie sul gruppo di Ercole e Anteo dell'Ammanati e sulla Villa Ambrogiana », G. Spini (éd.), *Architettura e politica da Cosimo I a Ferdinando I*, Florence, 1976, p. 461-479 ; C. Acidini-Luchinat, « Bartolomeo Ammanati artefice di fontane », dans N. Rosselli del Turco et F. Salvi (éd.), *Bartolommeo Ammanati, scultore e architetto 1511-1592, Atti del convegno di studi*, Florence e Lucca 1994, Florence, 1995, p. 31-40.
35. C. Salutati : *De laboribus Herculis* [1381-1382], B.L. Willman (éd.), 2 vol., Zurich, 1951 ; R. G. Witt, *Hercules at the Crossroads. The Life, Works, and Thought of Coluccio Salutati*, Durham (N.C.), 1983, p. 212-226.
36. F.-J. Verspohl, « Michelangelo und Macchiavelli. Der David auf der Piazza della Signoria in Florenz », *Städel-Jahrbuch*, nouvelle série 8, 1981, p. 204-246 ; K. Weil-Garris, « Bandinelli and Michelangelo. A problem of artistic identity », dans M. Barasch, L. Freeman Sandler, P. Egan (éd.), *Art the ape*

- of nature. *Studies in honor of H. W. Janson*, New York (N.Y.)-Englewood Cliffs (N.J.), 1981, p. 223-251; E.D. Schmidt, « Die Überlieferung von Michelangelos verlorenem Samson-Modell », *Mitteilungen des kunsthistorischen Instituts in Florenz* 40, 1996 [1997], p. 78-147.
37. D. Heikamp, « Poesie in vituperio del Bandinelli », *Paragone* 15, 175, 1964, p. 59-68.
38. L. Ettliger, *Antonio and Piero Pollaiuolo. Complete Edition with a Critical Catalogue*, Oxford, 1978, cat. n° 10, p. 141-142; N. Pons, *I Pollaiuolo*, Florence, 1994, p. 98.
39. Voir la gravure de Cristofano Robetta d'après l'œuvre d'Antonio Pollaiuolo. P. Bellini, *Catalogo completo dell'opera grafica del Robetta*, Milan, 1973, n° 37, p. 87.
40. M. von Hessert, *op. cit.* (n. 32), p. 51-58; M. Donato, « Hercules and David in the Decoration of the Palazzo Vecchio: Manuscript Evidence », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 54, 1991, p. 83-98; N. Pons, *op. cit.* (n. 38); N. Rubinstein, *The Palazzo Vecchio, 1298-1532, Government, Architecture, and Imagery in the Civic Palace of the Florentine Republic*, Oxford, 1995, p. 55 et 70.
41. W. Aschoff, *op. cit.* (n. 24), p. 97-107; D.R. Wright, *op. cit.* (n. 25), p. 83-96, 167-172, 178-182.
42. *Ibidem*, p. 208-212; Ch. Avery, *Giambologna. The Complete Sculpture*, Oxford, 1987, p. 205-211; H. Keutner, « La statua del Giambologna », dans C. Acidini Luchinat, *fiorenza in Villa*, Florence, 1987, p. 43-46.
43. C. Lazzaro *op. cit.* (n. 26), p. 176.
44. A. Warburg, « Sandro Botticellis Geburt der Venus und Primavera », dans *Gesammelte Schriften: Die Erneuerung der heidnischen Antike*, G. Bing (éd.), Leipzig-Berlin, 1932, 5-68, p. 307-328; E. Wind, *Pagan Mysteries in the Renaissance*, Londres, 1958, p. 100-120.
45. J. Shearman, « The collections of the younger branch of the Medici », *Burlington Magazine* CXVII, 1975, p. 12-27; Ch. Dempsey, *The Portrayal of Love. Botticelli's Primavera and Humanist Cultura at the Time of Lorenzo the Magnificent*, Princeton (N.J.), 1992, p. 20-23; M. Rohlmann, « Botticelli's Primavera: zu Anlaß, Adressat und Funktion von mythologischen Gemälden im Florentiner Quattrocento », *Artibus et historiae*, 33, 1996, p. 97-132; H. Bredekamp, *Botticelli, Primavera. Florenz als Garten der Venus*, Francfort-sur-le-Main, 1988 (il interprète *le Printemps* comme l'expression des ambitions de la branche cadette des Médicis).
46. Ch. Dempsey, *op. cit.* (n. 45), p. 13-18, 140-166.
47. D.R. Wright, *op. cit.* (n. 25), p. 343-347.
48. C. Conforti, art. cité (n. 23), p. 156.
49. K. Oberhuber, *Raffaello. L'opera pittorica*, Milan, 1999, p. 169-172. Cette œuvre est peut-être à rapprocher d'un dessin de Raphaël d'après une œuvre perdue de Léonard: *Léda et le cygne*, encre sur mine de plomb, 30,8 x 19,2 cm, Royal Library, Windsor Castle, Inv. 12.759. Voir E. Knab, E. Mitsch, K. Oberhuber et S. Ferino-Pagden, *Raphael. Die Zeichnungen*, Stuttgart, 1983, cat. n° 114.
50. F. Saxl, *La fede astrologica di Agostino Chigi. Interpretazione dei dipinti di*

- Baldassare Peruzzi nella sala di Galatea della Farnesina*, Rome, 1934, p. 43 (ill.); Ch.L. Frommel, *Baldassare Peruzzi als Maler und Zeichner*, Vienne-Munich, 1968, p. 65-68 (sans illustration).
51. J. Bryce, *op. cit.* (n. 31), p. 209-219.
52. D.R. Wright, *op. cit.* (n. 25), p. 164-165; Lazzaro, *op. cit.* (n. 26), p. 177-178.
53. W. Kemp, *Natura. Ikonographische Studien zur Geschichte und Verbreitung einer Allegorie*, Tübingen, 1973, p. 103; A. Chastel, *Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique. Études sur la Renaissance et l'humanisme platonicien*, 3<sup>e</sup> éd., Paris, 1982, p. 217-225.
54. H. Keutner, « Niccolò Tribolo und Antonio Lorenzi: Der Äskulapbrunnen im Heilkräutergarten der Villa Castello bei Florenz », dans K. Martin, H. Soehner, E. Steingräber, H.R. Weihrauch (éd.), *Studien zur Geschichte der europäischen Plastik. Festschrift Theodor Müller*, Munich, 1965, p. 235-244; L. Châtelet-Lange, « The Grotto of the Unicorn and the Garden of the Villa di Castello », *Art Bulletin* 50, 1968, p. 51-58; C. Conforti, art. cité (n. 23), p. 147-163; *idem*, « La grotta 'degli animali' o 'del diluvio' nel giardino di Villa Medici a Castello », *Quaderni di Palazzo Te* 6, 1987, 71-80; Ph. Morel, *Les Grottes maniéristes en Italie au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1998, p. 95-106 et index, a. v. Castello.
55. D. Heikamp, art. cité (n. 23), p. 60.
56. W. Kemp, *op. cit.* (n. 53), p. 103.
57. J. Bryce, *op. cit.* (n. 31), p. 209-219. Ici, à titre d'exemple, un poème inédit, datant de 1540, par l'académicien Simone della Volta « detto l'Annacquato » : « Due sonetti composti di Simon' della Volta, uno de' 12 fondatori della Accademia delli humidi di firenze sopra al detto Titolo humidi.

*« Sagra santa humydezza da cui piove  
Quanto di ben si truova fra i mortali  
Humydezza gentil' che tanto vali  
Che da te infuor nulla altro par ne giove*

*Cerchi nell' humydezza e non altrove  
Chi vuol volar al ciel' con sicure ali  
Questa le pianti, i sassi e gli animali  
Come alei par' governa, reggie, e muove*

*Senza questa il bel' mondo mancherebbe  
Il cielo, e la Natura e con ruina  
In poco d' hora ogni cosa cadrebbe*

*A voi a cui tanto ben s' avvicina  
Render' gratie infinite ciascun debbe  
Poi chè l' ciel si bel' nome vi destina. »*

*Capitoli, composizioni e leggi dell' Accademia degli Umidi*. Florence, Biblioteca Nazionale Centrale, Fondo Nazionale già Magliabecchiano, II. IV.1.

58. Pour le rapport entre l'organisation du pouvoir, du savoir, et de la mémoire (ces derniers artistiques ou non), voir Cl. Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage*, Paris, 1962. p. 48-99; M. Foucault, *Les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, 1966, p. 32-59. Voir également J. Vogl, « Mimesis und Verdacht. Skizze zu einer Poetologie des Wissens nach Foucault », dans B. Waldenfels (éd.), *Spiele der Wahrheit. Michel Foucaults Denken*, Francfort-sur-le-Main, 1991, p. 193-204.
59. R. Cantagalli, *Cosimo I. de' Medici, granduca di Toscana*, Milan, 1985, p. 39-81. Pour l'ambition dynastique de la branche aînée des Médicis de 1515 à 1523, voir J.N. Stephens, *The Fall of the Florentine Republic, 1512-1530*, Ph.D. diss., dactylographiée, Oxford, Christ Church, 1973, p. 68-92.
60. H. Th. Van Veen, *Cosimo I de' Medici. Vorst en republikein. Een studie naar het heersersimago van de eerste groothertog van Toscane (1537-1574)*, Amsterdam, 1998, p. 39-43. Van Veen ne voit Cosme qu'à mi-chemin entre la démonstration du pouvoir princier et celle de la vertu républicaine. Par conséquent, il interprète la fontaine d'Hercule à Castello comme une affirmation de ce pouvoir. En ce qui concerne l'ensemble du programme du jardin, il souligne à juste titre que, sur la base de métaphores connues se référant à la ville de Florence, on a construit une rhétorique visuelle pour désigner le territoire toscan. Après leur restauration en 1512, les Médicis avaient été moins soucieux de s'assurer le consensus des oligarchies de la République d'antan – mauvais exemple qui a inspiré Cosme autant que celui du « tyran » Alessandro. Voir H.C. Butters, *Florentine Politics 1502-1515*, Ph. D. diss., dactylographiée, Oxford, New College, 1974, p. 192-233; *idem*, *Governors and Government in Early Sixteenth-Century Florence, 1502-1519*, Oxford, 1985, p. 187-225. On ne peut se référer au terme même d'absolutisme sans insister sur le fait que ce terme est sujet à des révisions. Voir la discussion sur les théories de Nicholas Henshall dans R.G. Asch et H. Duchhardt, *Der Absolutismus – ein Mythos? Strukturwandel monarchischer Herrschaft in West- und Mitteleuropa (ca. 1550-1700)*, Cologne-Weimar-Vienne, 1996, surtout l'introduction par les éditeurs (« Die Geburt des "Absolutismus" im 17. Jahrhundert: Epochenwende der europäischen Geschichte oder optische Täuschung? », p. 3-24) et N. Henshall, « Early Modern Absolutism 1550-1700: Political Reality or Propaganda? », p. 25-53 (le volume ne traite malheureusement pas des débuts de l'absolutisme en Italie).
61. H. Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte?*, Munich, 1983, p. 63-91; G. Didi-Huberman, *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, 1990, p. 65-104.
62. G. Vasari, *Ragionamenti: Dialoghi intorno alle pitture fatte nelle nuove stanze del Palazzo Vecchio*, dans G. Milanese (éd.), *Opere di Giorgio Vasari*, 9 vol., Florence, 1878-1885, vol. 8, p. 11-35; J.L. Draper, *Vasari's Decoration in the Palazzo Vecchio. The 'Ragionamenti' Translated with an Introduction and Notes*, Ph.D. diss., The University of North Carolina at Chapel Hill, 1973, Ann Arbor (Mich.), 1974, p. 40-42.
63. K. Frey (éd.), *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris*, Munich, 1923, lettre n° 220, p. 410-413.
64. F. Hölderlin, *Gedichte*, J. Schmidt (éd.), Francfort-sur-le-Main, 1984, p. 7-8.